

LO SGUARDO CHE TRASFORMA

Educare alla bellezza attraverso l'arte



PARTE PRIMA

FONDAMENTI

"Perché la bellezza ci riguarda"

Capitolo 1

La bellezza come esperienza di totalità

Viviamo immersi in un diluvio di immagini. Ogni giorno, i nostri occhi vengono raggiunti da migliaia di stimoli visivi: le fotografie che scorrono sui social media, i video brevi che si susseguono senza sosta, le pubblicità che invadono ogni spazio urbano, i cartelloni luminosi che pulsano nelle strade, gli schermi che ci accompagnano dalla mattina alla sera. Questa

sovabbondanza di immagini non è neutra: sta modificando profondamente il nostro modo di guardare, la nostra capacità di attenzione, la stessa struttura della nostra percezione. Gli studiosi dei media hanno coniato un'espressione efficace per descrivere questo fenomeno: **l'economia dell'attenzione**. Le immagini che ci raggiungono sono progettate per catturare il nostro sguardo nel minor tempo possibile, per strappare una reazione immediata – un like, una condivisione, un commento – e poi lasciarci passare alla prossima immagine. L'attenzione diventa una risorsa scarsa, contesa, frammentata in intervalli sempre più brevi. Il filosofo tedesco **Byung-Chul Han** ha descritto la nostra epoca come caratterizzata da una "società della stanchezza", in cui la sovabbondanza di stimoli produce un affaticamento profondo, una sorta di esaurimento della capacità di sostare, di contemplare, di entrare in profondità.

Ma cosa accade quando, in questo contesto di frammentazione e accelerazione, ci fermiamo davanti a un'opera d'arte autentica? Cosa succede quando entriamo in una chiesa romanica silenziosa e ci troviamo davanti a un affresco medievale, o quando in un museo sostiamo di fronte a una tela di Caravaggio, o quando in una piazza barocca alziamo lo sguardo verso la facciata di una chiesa progettata da Borromini?

Accade qualcosa di radicalmente diverso rispetto al consumo veloce delle immagini quotidiane.

L'opera d'arte autentica non si lascia consumare in pochi secondi. Non è progettata per catturare l'attenzione e poi lasciarci andare. Al contrario: **l'opera resiste allo sguardo veloce**. Si offre, certo, ma non si consegna immediatamente. Richiede tempo, pazienza, disponibilità a sostare. E questa resistenza, questa esigenza di tempo, è già una forma di educazione.

Pensiamo a un esempio concreto. Immaginiamo di entrare nella Cappella Contarelli, nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi, dove si trovano tre tele di **Caravaggio** dedicate alla storia di San Matteo: la *Vocazione*, il *Martirio*, e *San Matteo e l'angelo*. La cappella è piccola, quasi intima. La luce naturale è scarsa, e le opere emergono dall'oscurità solo quando, inserendo una moneta, si accendono i riflettori.

Il primo impatto può essere di sorpresa, persino di disorientamento. Le figure sono rappresentate con un realismo crudo, quasi violento. Nella *Vocazione*, Matteo e i suoi compagni sono seduti intorno a un tavolo in quella che sembra una taverna del Seicento: abiti contemporanei, volti della gente comune, gesti quotidiani. Il giovane che conta le monete potrebbe essere un qualsiasi ragazzo di strada dell'epoca. Solo l'irruzione della luce – quella luce che entra da destra, seguendo il braccio teso di Cristo – rivela che siamo davanti a un evento sacro, a una chiamata divina che irrompe nella banalità del quotidiano.

Se ci limitiamo a uno sguardo veloce, possiamo cogliere la scena generale: Cristo che entra con Pietro, il dito puntato verso Matteo, il gruppo intorno al tavolo. Possiamo scattare una fotografia, leggere la didascalia, e passare oltre. **Ma se accettiamo di sostare, l'opera comincia a rivelare profondità impreviste.**

Dopo alcuni minuti, lo sguardo comincia a distinguere i dettagli. I volti dei personaggi intorno al tavolo: ciascuno reagisce in modo diverso all'irruzione di Cristo. Il ragazzo che conta le monete, assorto, non sembra nemmeno accorgersi della presenza del Maestro. Il giovane con il cappello piumato, elegante e mondano, si volta appena, con un'espressione tra la curiosità e il fastidio. E Matteo? Il suo gesto è ambiguo, aperto a interpretazioni diverse: la mano che indica – ma chi? Se stesso, con incredulità ("proprio io?"), o il giovane che conta le monete, come a dire "non me, lui"? Questa ambiguità non è un difetto dell'opera, ma la sua ricchezza. **Caravaggio non ci offre una narrazione chiusa, ma un evento aperto**, che esige la partecipazione di chi guarda. L'opera pone una domanda: dove sta guardando Matteo in questo momento cruciale? Sta ancora guardando i soldi, simbolo della sua vita vecchia, o sta già rivolgendo lo sguardo verso Cristo, verso la vita nuova? E questa domanda ne evoca un'altra, più personale: quando la chiamata di Dio raggiunge la mia vita, dove sta il mio sguardo?

Ma la contemplazione può andare ancora più in profondità. Dopo dieci, quindici minuti, si cominciano a cogliere aspetti che al primo sguardo erano invisibili. La composizione geometrica dell'opera, ad esempio: le due diagonali che si incrociano – quella che va dal braccio di Cristo al

gruppo intorno al tavolo, e quella creata dalla finestra in alto a sinistra, da cui entra una luce naturale che dialoga con la luce soprannaturale che emana da Cristo. Oppure il contrasto tra la parte destra dell'opera, dove Cristo e Pietro sono rappresentati con semplicità quasi ieratica, scalzi e vestiti di tuniche atemporali, e la parte sinistra, dove il gruppo di Matteo è immerso nella contingenza storica, nei vestiti alla moda, negli accessori mondani.

E poi c'è la luce. **La luce in Caravaggio non è mai un elemento neutro, decorativo.** È il vero protagonista delle sue opere, è la manifestazione visibile della grazia, della chiamata divina che irrompe nelle tenebre dell'esistenza umana. In questa *Vocazione*, la luce non illumina tutto uniformemente: sceglie, privilegia alcuni volti lasciandone altri nell'ombra, crea contrasti drammatici tra zone di chiarezza assoluta e zone di oscurità impenetrabile. È una luce che rivela e nasconde al tempo stesso, che rende visibile il mistero senza dissolverlo in evidenza.

Sostando davanti all'opera per venti, trenta minuti – un tempo che può sembrare lungo, quasi eccessivo, a chi è abituato alla velocità del consumo visivo contemporaneo – **facciamo esperienza di qualcosa che va oltre la semplice visione di un quadro.** Facciamo esperienza di totalità.

L'opera non stimola soltanto la vista: coinvolge l'intelligenza, che cerca di comprendere la scena, di cogliere i riferimenti evangelici, di interpretare i gesti e gli sguardi; coinvolge la memoria, che riconosce qualcosa di già noto – magari la storia di Matteo letta nel Vangelo, o il tema della vocazione sperimentato nella propria vita; coinvolge le emozioni, che rispondono alla drammaticità della scena, alla tensione tra la vita vecchia e la vita nuova; coinvolge persino il corpo, che avverte una risonanza fisica davanti a quell'irruzione di luce nelle tenebre.

Il filosofo tedesco **Hans-Georg Gadamer**, uno dei maggiori teorici dell'ermeneutica del Novecento, ha dedicato riflessioni profonde all'esperienza dell'arte. In *Verità e metodo*, la sua opera principale, Gadamer afferma che **l'opera d'arte possiede una temporalità particolare**: non appartiene soltanto al passato in cui fu creata, ma accade ogni volta che uno sguardo la incontra. L'opera, scrive Gadamer, è un "evento" (*Ereignis*), qualcosa che si realizza nell'incontro, nella fusione tra l'orizzonte del passato (l'epoca in cui l'opera fu creata, le intenzioni dell'artista, il contesto culturale) e l'orizzonte del presente (chi guarda, con la sua sensibilità, la sua storia, le sue domande).

Questa prospettiva è decisiva per comprendere l'esperienza della bellezza artistica. **Quando un adolescente di oggi, nel 2026, si ferma davanti alla *Vocazione di San Matteo* dipinta da Caravaggio nel 1599-1600, non sta semplicemente guardando un oggetto del passato, un documento storico.** Sta partecipando a un evento che si rinnova, che si riattualizza. La chiamata di Cristo a Matteo, raffigurata sulla tela, diventa presente, interroga chi guarda, chiede una risposta. L'opera non è un residuo del passato, ma una presenza viva.

Ma Gadamer va oltre. L'opera d'arte autentica, sostiene, non è riducibile al gioco soggettivo delle interpretazioni. **C'è qualcosa nell'opera che ci precede, che ci supera, che ci chiama fuori da noi stessi.** L'opera ha una sua "verità" che si impone al nostro sguardo, una verità che non dipende dalle nostre preferenze soggettive ma che esige di essere riconosciuta. È ciò che Gadamer chiama il "primato dell'opera" sulla coscienza soggettiva.

Questa dimensione oggettiva della bellezza – il fatto che la bellezza autentica non sia riducibile al "mi piace" o "non mi piace", ma abbia una sua consistenza che trascende i nostri gusti personali – è particolarmente importante da sottolineare nel contesto educativo contemporaneo. **I giovani di oggi sono spesso cresciuti in un clima culturale fortemente relativista**, dove la bellezza viene identificata con il gusto soggettivo, dove si ripete lo slogan "de gustibus non est disputandum" come se ogni preferenza estetica fosse equivalente a ogni altra. È vero che esistono dimensioni del gusto che sono culturalmente determinate, storicamente variabili, personalmente diverse. Ma ridurre la bellezza a pura soggettività significa perdere qualcosa di essenziale.

Quando ci fermiamo davanti alla *Pietà* di Michelangelo, in San Pietro a Roma, non stiamo semplicemente sperimentando una preferenza personale. **Stiamo riconoscendo una perfezione che ci trascende.** La proporzione perfetta tra le due figure – la Madre che sostiene il corpo del Figlio morto –, la delicatezza con cui il marmo è stato lavorato fino a diventare carne, la giovinezza del

volto di Maria (scelta teologicamente e artisticamente significativa: Maria è giovane perché è preservata dal peccato, perché la sua bellezza spirituale si riflette nella bellezza fisica), la composizione piramidale che dà stabilità e insieme dinamismo alla scena, la tenerezza del gesto con cui Maria sostiene il braccio del Figlio – tutto questo non è questione di gusto soggettivo. **È la manifestazione di una verità sulla condizione umana, sul dolore, sull'amore materno, sulla dignità anche nella morte.**

Un giovane può non essere commosso dalla *Pietà*, può rimanere freddo davanti ad essa. Ma se questo accade, non è perché la bellezza dell'opera sia relativa o discutibile. È perché **il suo sguardo non è ancora stato educato a vedere**, perché il rumore visivo contemporaneo ha forse appesantito la sua capacità di contemplazione, o perché la fretta ha impedito quella sosta necessaria perché l'incontro possa accadere. **Educare alla bellezza significa anche educare il desiderio**: aiutare i giovani a riconoscere la differenza tra ciò che seduce superficialmente e ciò che nutre in profondità, tra ciò che piace immediatamente e ciò che trasforma durevolmente.

La dimensione di totalità dell'esperienza estetica – il fatto che l'opera d'arte autentica coinvolga insieme la vista, l'intelligenza, le emozioni, la memoria, il corpo – ha anche un risvolto antropologico fondamentale. **L'essere umano contemporaneo è spesso frammentato**: vive esperienze parziali, settoriali, che coinvolgono una sola dimensione della persona. Il lavoro coinvolge prevalentemente la mente razionale; il divertimento coinvolge prevalentemente le emozioni superficiali o il corpo; la vita digitale coinvolge gli occhi e le dita, ma lascia il resto della persona passivo. Raramente facciamo esperienze che richiedano e coinvolgano la totalità di ciò che siamo.

L'incontro con l'opera d'arte autentica è una di queste esperienze rare. **Davanti a un capolavoro, siamo chiamati a essere presenti con tutto noi stessi**: non solo con gli occhi che vedono, ma con la mente che cerca di comprendere, con il cuore che si commuove, con la memoria che riconosce echi di esperienze passate, con il corpo che avverte una risonanza fisica (chi non ha mai sentito un brivido davanti a un'opera particolarmente intensa?), con la volontà che deve scegliere se fermarsi o passare oltre, se aprirsi all'incontro o rimanere in superficie.

Questa totalità dell'esperienza ha una valenza educativa profonda. In un'epoca che tende a ridurre la persona a consumatore di esperienze frammentarie, **l'arte offre la possibilità di ritrovare l'unità**. Non si tratta di un'unità astratta, ideologica, imposta dall'esterno. È un'unità che emerge dall'esperienza stessa, quando scopriamo che la bellezza parla insieme ai sensi e all'intelligenza, al cuore e alla ragione, al presente e alla memoria.

Il teologo e filosofo **Romano Guardini**, figura centrale nel rinnovamento della pedagogia cattolica del Novecento, ha dedicato pagine luminose all'esperienza della bellezza come via educativa. In un suo scritto giovanile, *Lettere sull'autoformazione*, Guardini invita il giovane che vuole formarsi interiormente a sostare davanti alle opere d'arte, a non avere fretta, a lasciarsi educare dalla contemplazione del bello. **"La bellezza, scrive Guardini, è una delle poche esperienze in cui l'essere umano moderno può ancora fare esperienza di gratuità"**. Davanti a un'opera d'arte non siamo in una relazione di utilità, di scopo, di produttività. L'opera non serve a niente, nel senso utilitaristico del termine. Non risolve problemi pratici, non produce denaro, non aumenta l'efficienza. **L'opera semplicemente è, e nella sua gratuità testimonia che non tutto si riduce all'utile.**

Questa dimensione di gratuità è particolarmente preziosa nell'educazione dei giovani. Il mondo contemporaneo tende a valutare ogni esperienza in termini di utilità: cosa mi serve? A cosa mi prepara? Quale vantaggio competitivo mi offre? Anche l'istruzione è spesso ridotta a questa logica: si studiano le materie che "servono", che preparano a una professione, che danno competenze spendibili sul mercato del lavoro. **L'arte resiste a questa riduzione**. L'incontro con un dipinto di Raffaello, con una scultura di Bernini, con un edificio di Palladio non "serve" a niente di immediatamente utile. Ma proprio per questo educa a una dimensione fondamentale dell'umano: **la capacità di contemplare, di godere di ciò che è bello per il semplice fatto che è bello**, senza chiedersi quale vantaggio ne ricaveremo.

Guardini aggiunge un'altra considerazione importante: **l'esperienza della bellezza educa alla pazienza**. In un'epoca dominata dall'immediatezza – tutto deve essere disponibile subito, ogni desiderio deve essere soddisfatto senza attesa –, l'opera d'arte insegna che le cose più preziose richiedono tempo. Non si può consumare un capolavoro in pochi secondi. Bisogna sostare, tornare, lasciare che l'opera lentamente si sveli. Questa pazienza non è passività: è attenzione attiva, disponibilità ad accogliere ciò che si offre nei suoi tempi, non nei nostri.

Un esempio concreto può chiarire questo punto. Immaginiamo un gruppo di adolescenti in visita agli Uffizi di Firenze. Entrano nella sala della *Primavera* di Botticelli. Il primo impatto è di meraviglia: i colori luminosi, le figure eleganti che danzano sul prato fiorito, la grazia eterea delle tre Grazie, la bellezza enigmatica di Venere al centro. Ma se il gruppo si ferma solo pochi minuti, scatta qualche foto e passa alla sala successiva, **l'incontro con l'opera rimane superficiale**.

Se invece un educatore invita i ragazzi a sostare, a sedersi davanti all'opera per almeno quindici o venti minuti, a guardarla in silenzio prima di commentarla, allora può accadere qualcosa di diverso. Nei primi minuti, i ragazzi saranno probabilmente inquieti, distratti. Guarderanno l'opera, poi si guarderanno intorno, poi torneranno all'opera. È normale: non sono abituati a questo tipo di attenzione prolungata. **Ma se l'educatore sa creare un clima di silenzio rispettoso, se sa comunicare che questa sosta non è tempo perso ma tempo prezioso, gradualmente qualcosa cambia**.

Lo sguardo comincia a distinguere i dettagli. Il prato non è semplicemente verde: è costellato di fiori diversi, ciascuno dipinto con cura botanica quasi scientifica. Le figure non sono semplicemente belle: ciascuna ha una sua individualità, un suo gesto caratteristico. Zefiro, a destra, insegue la ninfa Clori con un impeto che contrasta con l'armonia generale; Mercurio, a sinistra, alza il caduceo verso le nubi come a disperderle; le tre Grazie danzano intrecciate in un movimento circolare che esprime insieme leggerezza e intimità.

E poi ci sono le domande che l'opera suscita. Perché Venere è al centro, ma leggermente arretrata rispetto alle altre figure? Cosa significa il gesto della sua mano destra, che sembra benedire o accogliere? Perché l'aranceto alle sue spalle, mentre le altre figure sono davanti a un boschetto di alberi diversi? Quali sono i significati simbolici dei diversi fiori dipinti sul prato?

Queste domande non hanno risposte immediate, definitive. Richiedono tempo, riflessione, ricerca. Ma proprio nel porre queste domande, **i ragazzi stanno facendo esperienza di una forma diversa di conoscenza**: non quella veloce e superficiale dell'informazione digitale, ma quella lenta e profonda della contemplazione. Stanno imparando che ci sono realtà che non si lasciano catturare in pochi secondi, che esigono pazienza, disponibilità, umiltà.

L'esperienza di totalità che l'arte offre ha anche una dimensione comunitaria spesso sottovalutata. **Davanti a un'opera d'arte autentica, facciamo esperienza di una comunione silenziosa con altri esseri umani**: con l'artista che l'ha creata, certo, ma anche con le generazioni di persone che nel corso dei secoli l'hanno contemplata, e con coloro che in questo momento, in altri luoghi del mondo, stanno forse contemplando la stessa opera (o una sua riproduzione di qualità). La bellezza ha qualcosa di universale che trascende le barriere culturali, linguistiche, temporali.

Pensiamo alla *Deposizione* di Caravaggio, conservata ai Musei Vaticani. L'opera rappresenta il momento in cui il corpo di Cristo, appena deposto dalla croce, viene trasportato verso il sepolcro. La composizione è una diagonale drammatica che scende da sinistra verso destra, creando una tensione insostenibile. Il corpo di Cristo, abbandonato nella morte, sembra sul punto di scivolare fuori dalla tela, verso di noi. San Giovanni sorregge le spalle, Nicodemo – ritratto con i tratti di un uomo anziano, robusto, del popolo – sostiene le gambe, e dietro di loro le tre Marie assistono alla scena con gesti di dolore contenuto ma profondo.

Un adolescente italiano che guarda quest'opera nel 2026 sta contemplando la stessa scena che hanno contemplato innumerevoli persone nei quattro secoli trascorsi dalla sua creazione. **La pietà per quel corpo morto, la commozione per il dolore delle donne, la dignità del Cristo anche nella degradazione della morte – tutto questo non appartiene a un'epoca particolare ma parla alla condizione umana universale**. Il dolore della perdita, l'esperienza della morte, la cura per il corpo

dell'amato che non c'è più: sono realtà che attraversano tutte le culture e tutti i tempi. E l'arte rende questa universalità visibile, tangibile, condivisibile.

C'è un episodio che può illustrare questa dimensione comunitaria e universale della bellezza. Lo racconta lo stesso **Navid Kermani** nel suo libro *Lo stupore e la bellezza*. Durante un viaggio in Italia, Kermani – musulmano praticante, studioso dell'Islam, completamente estraneo alla tradizione cristiana per formazione e fede – entra quasi per caso in una piccola chiesa di Firenze. Davanti a un affresco che rappresenta Cristo deriso, si ferma. Non aveva programmato quella sosta, non stava cercando un'esperienza spirituale o artistica particolare. **Ma qualcosa nell'opera lo trattiene.**

Kermani racconta di essere rimasto seduto davanti a quell'affresco per ore, dimenticando gli impegni della giornata, dimenticando persino dove si trovava. L'opera lo ha afferrato, lo ha interrogato, lo ha commosso. Un musulmano davanti a un'immagine cristiana – teologicamente proibita nella sua tradizione –, che fa esperienza di una bellezza che trascende le appartenenze confessionali, che parla direttamente al cuore dell'uomo, chiunque egli sia.

Questo episodio rivela qualcosa di essenziale: **la bellezza autentica non è proprietà esclusiva di una tradizione, di una cultura, di una fede particolare.** La bellezza appartiene all'umano universale. E proprio per questo può diventare luogo di incontro, di dialogo, di comunione tra esseri umani diversi per origine, per fede, per cultura. In un'epoca segnata da divisioni, da muri, da conflitti identitari, **l'arte può offrire un terreno comune, uno spazio condiviso dove riconoscersi parte di un'unica umanità.**

Questa dimensione universale della bellezza artistica ha conseguenze pedagogiche importanti. **Educare i giovani alla contemplazione dell'arte significa anche educarli all'apertura verso l'alterità,** alla capacità di riconoscere il valore di tradizioni diverse dalla propria, alla scoperta di una comunanza umana che precede e trascende le differenze. Un giovane musulmano che impara ad apprezzare la pittura di Giotto o la scultura di Michelangelo, o un giovane cattolico che si lascia affascinare dalla calligrafia araba o dall'architettura delle moschee, sta compiendo un'esperienza di apertura che va oltre l'arricchimento culturale: **sta scoprendo che la bellezza unisce ciò che l'ideologia divide.**

Ma l'esperienza di totalità che l'arte offre ha anche un'altra dimensione, forse la più radicale: **la dimensione della trascendenza.** Davanti a un capolavoro autentico, facciamo esperienza di qualcosa che ci supera infinitamente. Non si tratta solo del fatto che l'opera è più bella di quanto potremmo creare noi stessi (questo è ovvio). Si tratta del fatto che **la bellezza dell'opera sembra rinviare a una Bellezza ulteriore, assoluta, infinita**, di cui la bellezza particolare è traccia, riflesso, manifestazione parziale.

Il filosofo francese **Emmanuel Lévinas**, ebreo di tradizione talmudica ma in dialogo costante con la filosofia occidentale, ha scritto che il volto dell'altro – quando lo incontro veramente, quando lo guardo non come oggetto ma come soggetto – mi si presenta come "traccia dell'Infinito". Il volto dell'altro mi trascende, mi interroga, mi chiama a una responsabilità che non posso evitare. **Qualcosa di simile accade nell'incontro con l'opera d'arte autentica:** l'opera è "traccia" di una Bellezza che la trascende, che attraverso di essa si manifesta senza esaurirsi in essa.

Questa dimensione di trascendenza non richiede necessariamente una fede religiosa per essere sperimentata. Anche un non credente può fare esperienza di essere superato, trasceso, chiamato fuori da sé davanti a un'opera d'arte. Ma per chi ha una fede, **questa esperienza diventa naturalmente un'esperienza di Dio.** La bellezza dell'opera diventa sacramento – nel senso ampio del termine – della Bellezza divina. Diventa una delle vie attraverso cui Dio si fa presente nella vita umana.

Questa è la prospettiva che svilupperemo nel prossimo capitolo, esplorando la relazione tra bellezza, verità e bontà nella tradizione filosofica occidentale, e approfondendo la dimensione teologica della bellezza come rivelazione del divino. Ma già qui possiamo affermare una conclusione fondamentale per il nostro percorso educativo: **educare i giovani alla contemplazione della bellezza artistica non è un lusso, non è un ornamento culturale, non è un'attività per anime raffinate o per chi ha tempo da perdere.**

Educare alla bellezza è educare all'umano integrale. È aiutare i giovani a ritrovare quella totalità di esperienza che la frammentazione contemporanea tende a dissolvere. È insegnare loro la pazienza necessaria per sostare davanti a ciò che è grande. È aprire loro la possibilità di un'esperienza di comunione con altri esseri umani attraverso i secoli e le culture. È rendere loro accessibile quella dimensione di trascendenza senza la quale l'esistenza umana rischia di appiattirsi in un orizzonte puramente immanente, chiuso, soffocante.

In fondo, potremmo dire che **educare alla bellezza è educare alla speranza**. Perché quando un giovane scopre che esiste una bellezza capace di commuoverlo fino alle lacrime, capace di fargli dimenticare lo smartphone per mezz'ora, capace di aprire nel suo cuore domande profonde sull'esistenza e sul senso – quel giovane sta scoprendo che la realtà è più ricca, più grande, più piena di promesse di quanto il cinismo contemporaneo voglia fargli credere. Sta scoprendo che vale la pena vivere in un mondo dove opere come la *Pietà* di Michelangelo esistono. E questa scoperta è già un principio di resurrezione.

Capitolo 2

Bellezza, verità, bontà – l'unità dei trascendentali

Nel linguaggio comune contemporaneo, la bellezza è spesso ridotta a questione di gusto personale, a preferenza soggettiva priva di fondamento oggettivo. "È bello per me", "a me piace", "de gustibus non est disputandum": queste espressioni rivelano una concezione della bellezza come pura opinione individuale, come sensazione piacevole che varia da persona a persona senza che sia possibile alcun giudizio di verità. Questa riduzione soggettivistica della bellezza è figlia di una lunga storia filosofica, che ha progressivamente separato il bello dal vero e dal buono, confinandolo nella sfera del gusto estetico puramente formale.

Ma non è sempre stato così. **La grande tradizione filosofica occidentale, da Platone a Tommaso d'Aquino, da Kant a Hegel, ha riconosciuto un legame profondo e costitutivo tra tre dimensioni fondamentali dell'essere:** il vero (*verum*), il buono (*bonum*), il bello (*pulchrum*). Queste tre realtà, nella filosofia medievale chiamate "trascendentali" perché trascendono ogni categoria particolare e si predicano di tutto ciò che è, non sono separabili. **Dove c'è vera bellezza, là si manifesta anche la verità dell'essere e il bene che attrae la volontà.** Questa unità dei trascendentali costituisce uno dei fondamenti più solidi per comprendere il valore educativo dell'arte.

Per comprendere questa unità, dobbiamo risalire alle origini del pensiero occidentale sulla bellezza, all'intuizione fondamentale di **Platone** che ancora oggi, dopo quasi duemilacinquecento anni, continua a illuminare la nostra riflessione. Nel dialogo intitolato *Simposio*, Platone mette in scena un banchetto in cui diversi personaggi pronunciano discorsi in lode di Eros, il dio dell'amore. L'ultimo a parlare è Socrate, che racconta ciò che ha appreso da una donna sapiente, Diotima di Mantinea.

Diotima descrive quello che la tradizione filosofica chiamerà "la scala della bellezza" o "la scala d'amore". **Il cammino verso la Bellezza in sé procede per gradi ascendenti.** Un giovane che si innamora è inizialmente attratto dalla bellezza di un corpo particolare: il volto amato, il corpo desiderato, la grazia di una persona specifica. Questo primo gradino della scala è legittimo, non va disprezzato: la bellezza corporea è reale, è vera bellezza, anche se non è ancora la Bellezza nella sua pienezza.

Ma se l'anima del giovane è guidata da un educatore sapiente, comincia a riconoscere che la bellezza di quel corpo particolare non è unica: **esistono molti corpi belli, e tutti partecipano di una stessa bellezza.** La bellezza non appartiene esclusivamente a quella persona amata, ma è qualcosa che trascende i corpi individuali e si manifesta in essi. Questo riconoscimento porta al secondo gradino: l'amore si allarga dai corpi belli alla bellezza dei corpi in generale.

Ma il cammino non si ferma qui. L'anima educata comincia a riconoscere che **la bellezza dell'anima è superiore alla bellezza del corpo**. Un carattere nobile, un'anima giusta e temperante, una mente illuminata dalla sapienza: tutto questo è più bello di qualsiasi perfezione fisica. E così il giovane impara ad amare le anime belle, a cercare non più solo la bellezza esteriore ma quella interiore, morale, spirituale.

Il cammino ascendente continua. Dalle anime belle individuali, lo sguardo si eleva alla bellezza delle **conoscenze**, delle **leggi giuste**, delle **istituzioni ben ordinate**. C'è una bellezza nell'ordine della polis, nella giustizia che regola i rapporti tra gli esseri umani, nelle scienze che rivelano l'armonia del cosmo. E questa bellezza è ancora più alta, ancora più vicina alla Bellezza in sé.

Finalmente, al culmine della scala, **l'anima giunge alla contemplazione della Bellezza in sé** (*auto to kalon*): quella Bellezza eterna, immutabile, assoluta, che non nasce e non perisce, che non aumenta e non diminuisce, che non è bella da un lato e brutta dall'altro, bella in un tempo e brutta in un altro, bella per alcuni e brutta per altri. È la Bellezza che è sempre, identica a se stessa, fonte e origine di ogni bellezza particolare.

Questa visione platonica della bellezza ha conseguenze decisive per la nostra riflessione. **La bellezza sensibile – quella che incontriamo nell'arte, nella natura, nei corpi – non è illusione, non è mera apparenza da superare**. Al contrario: è il primo gradino necessario della scala che conduce al divino. Senza l'esperienza della bellezza sensibile, l'anima non potrebbe elevarsi verso la Bellezza intelligibile. **La bellezza visibile è via verso la bellezza invisibile**, traccia che conduce alla fonte.

Ma c'è un altro aspetto fondamentale nella concezione platonica: **la bellezza è inscindibilmente legata alla verità e al bene**. La Bellezza in sé, che l'anima contempla al termine del suo cammino ascendente, non è separata dal Bene in sé e dal Vero in sé. Anzi, nel celebre mito della caverna, narrato nella *Repubblica*, Platone identifica il Bene con il Sole intelligibile, fonte di ogni verità e di ogni essere. **La Bellezza suprema coincide con il Bene supremo e con la Verità suprema**. Sono tre nomi diversi per indicare la stessa realtà assoluta.

Questa unità ha una conseguenza pratica di enorme portata: **quando contempliamo la bellezza autentica, non stiamo semplicemente godendo di una sensazione piacevole, ma stiamo entrando in contatto con la verità dell'essere e con il bene che deve orientare la nostra vita**. La bellezza non è neutrale rispetto alla verità e al bene: è la loro manifestazione sensibile, la loro rivelazione alla percezione.

Pensiamo a un esempio concreto, tratto dall'arte del Rinascimento italiano. La *Scuola di Atene* di **Raffaello Sanzio**, affrescata nelle Stanze Vaticane, rappresenta i maggiori filosofi dell'antichità riuniti in un'architettura grandiosa, classica, armoniosa. Al centro della composizione, sotto l'arco principale, camminano Platone e Aristotele: il primo indica il cielo con il dito, il secondo stende la mano verso la terra. Intorno a loro, disposti con perfetta simmetria, i grandi pensatori discutono, scrivono, meditano.

La bellezza formale di quest'opera è evidente: l'armonia della composizione, la prospettiva perfetta che crea una profondità illusionistica, i colori luminosi e caldi, l'eleganza dei gesti e delle posizioni. Ma questa bellezza non è fine a se stessa, non è puro ornamento. **Manifesta una verità filosofica e teologica profonda**: la ragione umana, anche prima della Rivelazione cristiana, è capace di elevarsi verso il vero e il bene; la filosofia antica è preparazione al Vangelo (*praeparatio evangelica*); la sapienza pagana e la sapienza cristiana non sono contraddittorie ma complementari. E questa verità rivelata dalla bellezza dell'affresco orienta anche verso il bene morale: **invita chi contempla a riconoscere il valore della ragione, a rispettare la tradizione filosofica, a cercare l'armonia tra fede e ragione, a costruire una cultura che integri invece di escludere**. La bellezza dell'opera, la verità che manifesta e il bene che suggerisce sono inseparabili. Non si può apprezzare pienamente la bellezza della *Scuola di Atene* senza cogliere la verità che esprime; e non si può cogliere quella verità senza essere orientati, almeno implicitamente, verso il bene che essa propone.

La tradizione filosofica medievale ha ripreso e approfondito l'intuizione platonica dell'unità dei trascendentali, dandole una formulazione più precisa e sistematica. **Tommaso d'Aquino**, il grande teologo e filosofo del Duecento, dedica alla questione del bello alcune riflessioni brevi ma decisive, che hanno influenzato tutta la riflessione estetica successiva.

Per Tommaso, il bello appartiene alla categoria più ampia del bene, ma se ne distingue per un aspetto particolare: **il bello è ciò che, visto, piace** (*pulchra sunt quae visa placent*). Questa definizione, apparentemente semplice, racchiude una complessità notevole. Il bello ha a che fare con la conoscenza (*visa*, "visto", include ogni forma di percezione conoscitiva, non solo la vista), mentre il bene in senso stretto ha a che fare con l'appetizione, con il desiderio di possesso. Il bene attrae la volontà che vuole possederlo; il bello attrae l'intelligenza che vuole contemplarlo.

Ma cosa rende una cosa bella? Tommaso individua tre condizioni che devono essere presenti perché ci sia bellezza: **integrità o perfezione** (*integritas sive perfectio*), **debita proporzione o armonia** (*debita proportio sive consonantia*), e **chiarezza o splendore** (*claritas*).

La prima condizione, **l'integrità**, significa che la cosa bella deve essere completa, deve possedere tutto ciò che la sua natura richiede. Un corpo umano a cui manchi un arto non possiede integrità, e questa mancanza diminuisce la sua bellezza. Un'opera d'arte incompiuta, frammentaria, manca di integrità. Questa condizione rivela che **la bellezza ha a che fare con la pienezza dell'essere**: è bello ciò che realizza pienamente la propria essenza, ciò che è compiutamente ciò che è chiamato a essere.

La seconda condizione, **la proporzione o armonia**, riguarda le relazioni tra le parti. Una cosa è bella quando le sue parti sono ben proporzionate tra loro, quando esiste un ordine, un'armonia, una giusta misura nei rapporti interni. Il volto umano è bello quando gli occhi, il naso, la bocca sono ben proporzionati tra loro; un edificio è bello quando altezze, larghezze e profondità sono in rapporto armonico; una melodia è bella quando le note sono ordinate secondo rapporti matematici precisi. Questa intuizione della proporzione come elemento costitutivo del bello ha radici antichissime. I pitagorici avevano già scoperto che **gli intervalli musicali armoniosamente consonanti corrispondono a rapporti numerici semplici**: l'ottava corrisponde al rapporto 2:1, la quinta al rapporto 3:2, la quarta al rapporto 4:3. Da questa scoperta era nata l'idea che l'intero cosmo fosse ordinato secondo rapporti matematici armonici, che esistesse una "musica delle sfere" prodotta dai movimenti degli astri secondo proporzioni perfette.

L'architettura classica aveva tradotto questa intuizione in canoni precisi: il Partenone di Atene, ad esempio, è costruito secondo il rapporto aureo (approssimativamente 1,618:1), che i Greci consideravano la proporzione più perfetta. E il Rinascimento italiano aveva riscoperto e applicato questi principi: **Leon Battista Alberti**, nel suo trattato *De re aedificatoria*, definisce la bellezza come "armonia e accordo delle parti in relazione al tutto, secondo un numero, una delimitazione e una collocazione determinati, così come esige la concinnitas, cioè il principio assoluto e primario della natura".

Ma Tommaso aggiunge una terza condizione, forse la più misteriosa e affascinante: la **claritas**, che potremmo tradurre come "chiarezza", "luminosità", "splendore". Una cosa è bella quando possiede una certa luminosità, quando "risplende", quando manifesta con evidenza la propria forma. Non si tratta necessariamente di luce fisica (anche se i colori luminosi contribuiscono alla bellezza), ma di **una manifestazione dell'essenza, di una rivelazione della forma che rende la cosa intellegibile e attraente**.

Questa nozione di *claritas* è stata ripresa e sviluppata in modo straordinario dal filosofo e teologo irlandese **Jacques Maritain** nel Novecento. Maritain parla dello "splendore della forma" come dell'elemento più propriamente metafisico della bellezza. **La forma di una cosa – ciò che la rende quella cosa specifica e non un'altra – risplende attraverso la materia**, si manifesta ai sensi e all'intelligenza. E questo splendore è ciò che propriamente diletta, che attrae, che commuove.

Pensiamo ancora a un esempio dall'arte italiana. Il *David* di **Michelangelo Buonarroti**, conservato alla Galleria dell'Accademia di Firenze, è universalmente riconosciuto come uno dei vertici della scultura di ogni tempo. Perché è così bello? Certamente possiede **integrità**: la statua è

perfettamente compiuta in ogni dettaglio, dalle vene delle mani ai riccioli dei capelli, dai muscoli tesi alle unghie dei piedi. Possiede **proporzio**nate: le misure del corpo sono studiate secondo i canoni classici della bellezza umana, con qualche lieve deformazione (la testa e le mani leggermente ingrandite) che tiene conto del punto di vista dello spettatore che guarda dal basso.

Ma ciò che rende il *David* un capolavoro assoluto è soprattutto la **claritas**, lo splendore con cui la forma si manifesta. **Il marmo cessa di essere pietra inerte e diventa carne viva**: la tensione muscolare prima del combattimento, lo sguardo concentrato verso il nemico invisibile, la torsione leggera del corpo che crea un dinamismo contenuto, la mano che sostiene la fionda con naturalezza perfetta. **La forma dell'eroe biblico, del giovane che si prepara ad affrontare il gigante confidando solo in Dio, risplende attraverso il marmo con una evidenza assoluta**. Non c'è nulla di superfluo, nulla di nascosto: tutto è manifestato, rivelato, offerto allo sguardo con una chiarezza che è insieme fisica e spirituale.

E in questo splendore della forma si rivela anche una **verità antropologica profonda**: la dignità dell'essere umano, la bellezza del corpo maschile nella sua perfezione atletica, il coraggio del debole che affronta il forte, la fiducia in una forza che trascende quella fisica. La bellezza del *David* non è separabile dalla verità che manifesta. **E questa verità orienta anche verso il bene**: invita chi contempla a riconoscere il valore del coraggio morale, della fiducia in Dio, della dignità umana che non si misura con la forza bruta.

Ma l'unità di bellezza, verità e bontà può essere compresa ancora più profondamente se consideriamo la loro radice metafisica comune. Per Tommaso, tutti i trascendentali – ente, uno, vero, buono, bello – sono aspetti diversi della stessa realtà: l'essere. Ogni cosa, in quanto esiste, in quanto è, possiede unità (è una cosa determinata e non un'altra), verità (può essere conosciuta dall'intelligenza), bontà (può essere desiderata dalla volontà), bellezza (può essere contemplata con diletto).

Questo significa che **la bellezza non è qualcosa di aggiunto all'essere, un ornamento esteriore che potrebbe anche mancare**. La bellezza appartiene alla struttura stessa dell'essere. Tutto ciò che è, in quanto è, possiede un grado di bellezza proporzionale al suo grado di essere. Gli esseri più perfetti, più ricchi di essere, sono anche più belli; gli esseri meno perfetti, più poveri di essere, sono meno belli. **La bellezza è lo splendore dell'essere che si manifesta alla percezione**.

Questa concezione ha conseguenze radicali per la nostra comprensione dell'arte. **L'artista non crea la bellezza dal nulla, ma la rivela, la manifesta, la porta alla luce**. Michelangelo diceva che la statua era già contenuta nel blocco di marmo, e che il compito dello scultore era solo quello di liberarla, di togliere il superfluo per far emergere la forma nascosta. Questa non è solo una metafora del processo creativo: è una intuizione metafisica profonda. **La bellezza preesiste all'opera dell'artista, appartiene all'essere stesso**, e l'artista è colui che sa vederla e renderla visibile anche agli altri.

Questa prospettiva ci permette di comprendere perché **l'esperienza della bellezza autentica non è mai puramente estetica, nel senso moderno di esperienza sensibile slegata dalla verità e dal bene**. Quando contempliamo un'opera d'arte veramente bella, stiamo facendo esperienza di una verità sull'essere, stiamo entrando in contatto con lo splendore di ciò che è. E questa esperienza non ci lascia indifferenti: ci attrae verso il bene, ci orienta, ci trasforma.

Un esempio contemporaneo può chiarire questo punto. Pensiamo alle fotografie di **Sebastião Salgado**, il grande fotografo brasiliano che ha dedicato decenni a documentare la condizione dei lavoratori, dei migranti, degli ultimi della terra. Le sue immagini in bianco e nero possiedono una **bellezza formale straordinaria**: la composizione perfetta, il controllo magistrale della luce, il contrasto tra zone luminose e zone d'ombra, la dignità con cui sono ritratti i volti dei poveri.

Ma questa bellezza formale non è fine a se stessa. **Rivela una verità sulla condizione umana**: la dignità che persiste anche nella povertà, la nobiltà del lavoro anche nelle condizioni più dure, la solidarietà che unisce gli esseri umani nella sofferenza. E questa verità rivelata dalla bellezza delle fotografie orienta chi guarda verso il bene: **suscita compassione, muove alla giustizia, chiama alla responsabilità verso gli ultimi**.

La bellezza, la verità e il bene si danno insieme. Non possiamo separare l'impatto estetico delle fotografie di Salgado dalla denuncia sociale che esse contengono, né dalla chiamata etica che rivolgono a chi le contempla. **Chiunque abbia sostato davanti a queste immagini sa che non si tratta solo di "belle foto": si tratta di opere che rivelano il volto dell'umanità sofferente e che non ci lasciano dove ci hanno trovato.**

Ma l'unità dei trascendentali pone anche una questione difficile, che non possiamo eludere. **Esiste una bellezza che si separa dalla verità e dal bene? Esiste una bellezza menzognera, una bellezza che seduce verso il male?**

La risposta è complessa e richiede distinzioni. Se per bellezza intendiamo la bellezza autentica, quella che abbiamo descritto seguendo la tradizione platonica e tomista, allora la risposta è no: **la bellezza autentica non può essere separata dalla verità e dal bene, perché è manifestazione dello splendore dell'essere, e l'essere è uno con il vero e con il buono.**

Ma esiste certamente ciò che potremmo chiamare **bellezza apparente, bellezza ingannevole, bellezza che seduce i sensi ma tradisce lo spirito**. Esiste l'arte di regime, che mette la perfezione formale al servizio della propaganda totalitaria. Esistono le immagini pubblicitarie che utilizzano tecniche raffinate per manipolare i desideri e indurre comportamenti consumistici. Esiste l'estetizzazione della violenza, che rende attraente ciò che dovrebbe suscitare orrore.

Pensiamo a un caso limite: i film di **Leni Riefenstahl**, la regista tedesca che mise il suo talento artistico al servizio del nazismo. *Il trionfo della volontà* (1935), che documenta il congresso del partito nazista a Norimberga, è tecnicamente un capolavoro: la regia è innovativa, le inquadrature sono studiate con cura maniacale, la fotografia è spettacolare, il montaggio è magistrale. **Ma questa perfezione tecnica è posta al servizio di un'ideologia mostruosa, di una celebrazione del potere totalitario che porta alla guerra e al genocidio.**

Possiamo chiamare "bello" questo film? La questione è delicata. Se guardiamo solo alla forma, alla tecnica, alla competenza artistica, dobbiamo riconoscere che il film possiede qualità estetiche notevoli. Ma se consideriamo l'opera nella sua totalità – forma e contenuto, mezzi e fini, perfezione tecnica e orientamento etico – **dobbiamo riconoscere che si tratta di una bellezza corrotta, di una bellezza che tradisce la propria vocazione di rivelare la verità e orientare al bene.**

La tradizione cristiana conosce bene questo problema. **Sant'Agostino**, nella sua analisi del peccato, aveva individuato una delle radici del male proprio in una falsa bellezza, in una bellezza inferiore che si spaccia per bellezza superiore. Il peccatore, scrive Agostino, non sceglie il male in quanto male – perché il male in sé non è desiderabile –, ma sceglie un bene inferiore al posto del bene superiore, una bellezza parziale al posto della Bellezza totale. **Il problema non è che il bene scelto non sia realmente bene, ma che sia un bene disordinato, amato oltre misura, preferito al Bene supremo.**

Questo significa che **educare alla bellezza autentica è anche educare al discernimento**: insegnare a distinguere la bellezza vera dalla bellezza apparente, la bellezza che nutre l'anima dalla bellezza che la seduce ma la lascia vuota, la bellezza che eleva dalla bellezza che degrada. Non ogni perfezione formale è vera bellezza; non ogni emozione estetica è esperienza dell'autentico bello.

Ma come si opera questo discernimento? Quali criteri permettono di distinguere la bellezza autentica dalla bellezza ingannevole? **Il criterio fondamentale è proprio l'unità con la verità e con il bene.** Un'opera d'arte è veramente bella quando la sua perfezione formale è al servizio della manifestazione di una verità sull'essere e dell'orientamento verso il bene. Quando invece la perfezione formale è utilizzata per nascondere la verità o per orientare verso il male, non siamo davanti a vera bellezza ma a falsificazione della bellezza.

Pensiamo alla differenza tra la rappresentazione della violenza in **Caravaggio** e la rappresentazione della violenza in certi film splatter contemporanei. Caravaggio rappresenta scene di violenza estrema: la decapitazione di Golia per mano di Davide, il martirio di San Matteo, il sacrificio di Isacco. Ma questa violenza non è mai fine a se stessa, non è mai estetizzata per il piacere morboso dello spettatore. **La violenza in Caravaggio rivela una verità sulla condizione umana:** la

presenza del male nel mondo, la realtà della sofferenza, ma anche la possibilità della redenzione, del perdono, della grazia che irrompe anche nel momento più buio.

Al contrario, molti film contemporanei rappresentano la violenza in modo esteticamente raffinato ma moralmente vuoto: sangue stilizzato, movimenti rallentati, inquadrature spettacolari che trasformano l'uccisione in balletto. **Questa estetizzazione della violenza è una falsificazione della bellezza:** usa tecniche formali sofisticate per rendere attraente ciò che dovrebbe suscitare orrore, per intrattenere con lo spettacolo della distruzione umana.

L'educazione alla bellezza autentica deve quindi includere anche un'**educazione critica**: aiutare i giovani a riconoscere quando la bellezza viene tradita, quando la perfezione formale viene messa al servizio della menzogna o del male. Ma questa educazione critica non deve mai degenerare in sospetto generalizzato, in incapacità di abbandonarsi alla contemplazione del bello. **Il rischio del nostro tempo è duplice:** da un lato, l'ingenuità che accetta acriticamente ogni stimolo estetico; dall'altro, il cinismo che non sa più credere in nessuna bellezza autentica.

La via giusta sta nel mezzo: **educare a uno sguardo insieme aperto e vigilante, capace di lasciarsi commuovere dalla bellezza autentica e insieme capace di riconoscere le falsificazioni.** Questo equilibrio richiede tempo, pratica, accompagnamento. Richiede che i giovani facciano esperienza diretta della bellezza autentica – quella dei grandi capolavori dell'arte, quella della natura, quella dei gesti umani veramente nobili – per sviluppare una sorta di "gusto spirituale" che permetta di distinguere il vero dal falso.

San Bonaventura da Bagnoregio, teologo francescano del Duecento, ha sviluppato una teoria dei "sensi spirituali" che può illuminare questo punto. Accanto ai cinque sensi corporei – vista, udito, tatto, gusto, olfatto – esistono, secondo Bonaventura, cinque sensi spirituali corrispondenti, che permettono all'anima di percepire le realtà spirituali. **Esiste una "vista" spirituale che vede la bellezza invisibile, un "gusto" spirituale che assapora la dolcezza divina, un "olfatto" spirituale che percepisce il "buon odore di Cristo".**

Questi sensi spirituali non sono innati nel senso di essere già pienamente sviluppati: devono essere educati, affinati, esercitati. **È come imparare a degustare il vino:** chi non ha mai educato il proprio palato non percepisce le differenze sottili tra vini diversi, beve tutto allo stesso modo. Ma chi ha imparato a degustare, chi ha esercitato il proprio gusto su vini di qualità, sviluppa una capacità di discernimento che gli permette di riconoscere immediatamente la differenza tra un vino mediocre e un vino eccellente.

Così accade con la bellezza. **Chi ha sostato a lungo davanti ai capolavori dell'arte, chi ha educato il proprio sguardo sulla bellezza autentica, sviluppa una sorta di "gusto spirituale" che gli permette di riconoscere istintivamente la differenza tra bellezza vera e bellezza apparente.** Non ha bisogno di analisi complicate, di criteri esplicativi: lo sente, lo percepisce, lo sa con la certezza dell'esperienza diretta.

Questo è uno degli obiettivi fondamentali dell'educazione alla bellezza attraverso l'arte: **non solo trasmettere conoscenze sulla storia dell'arte, sui movimenti artistici, sulle tecniche pittoriche o scultoree, ma soprattutto educare il "gusto spirituale"**, affinare la capacità di riconoscere la bellezza autentica, formare giovani capaci di discernimento estetico ed etico insieme.

Ma l'unità di bellezza, verità e bontà ha anche un'altra conseguenza, forse la più radicale dal punto di vista educativo: **educare alla bellezza significa simultaneamente educare alla verità e al bene.** Non si tratta di tre percorsi separati che accidentalmente si incrociano, ma di un'unica educazione che ha tre dimensioni inseparabili.

Quando un adolescente impara a sostare davanti a un affresco di **Giotto** nella Cappella degli Scrovegni a Padova, quando impara a cogliere la semplicità monumentale delle figure, l'intensità degli sguardi, la tenerezza dei gesti, la profondità spirituale delle scene evangeliche rappresentate – quel giovane sta simultaneamente educando la sua capacità di riconoscere la bellezza, di cogliere la verità sulla condizione umana e divina che l'opera manifesta, di orientare la propria vita verso il bene che l'opera suggerisce.

Contemplare l'affresco del *Bacio di Giuda* nella Cappella degli Scrovegni non è solo un'esperienza estetica. È un'esperienza di verità: la verità sul tradimento, sulla complessità del cuore umano capace di abbracciare e consegnare contemporaneamente, sulla dolcezza di Cristo che guarda negli occhi il traditore senza condannarlo. Ed è un'esperienza che orienta verso il bene: interroga chi guarda sulla propria fedeltà, sulla propria capacità di tradire ciò che ama, sulla possibilità del perdono anche di fronte al tradimento.

Bellezza, verità, bontà: **non tre esperienze separate ma tre dimensioni di un'unica esperienza integrale.** Questa è la grandezza dell'arte autentica, e questa è la ragione profonda per cui l'educazione attraverso l'arte è così importante. In un'epoca che tende a frammentare l'esperienza umana, che separa l'estetico dall'etico, il sensibile dall'intelligibile, l'emozione dalla ragione, **l'arte offre la possibilità di un'esperienza di totalità, dove tutte le dimensioni della persona vengono simultaneamente coinvolte e unificate.**

La tradizione cristiana ha sviluppato questa intuizione in una direzione ulteriore, che esploreremo nel prossimo capitolo: **se bellezza, verità e bontà sono unite, e se tutte e tre convergono verso l'Assoluto, allora la via della bellezza può diventare una via privilegiata verso Dio.** Non solo la *via veritatis*, il cammino della ragione che cerca la verità, né solo la *via caritatis*, il cammino dell'amore che cerca il bene, ma anche la *via pulchritudinis*, il cammino della bellezza che cerca lo splendore del divino manifestato nel creato e nell'arte.

Ma già qui possiamo trarre una conclusione fondamentale per il nostro percorso educativo.

Educare i giovani alla contemplazione della bellezza artistica non è un'attività accessoria, un ornamento culturale, un lusso per chi ha tempo e risorse. È un'educazione integrale della persona, che coinvolge insieme la sensibilità estetica, l'intelligenza che cerca la verità, la volontà che tende al bene.

È un'educazione che resiste alla frammentazione contemporanea, che aiuta i giovani a ritrovare l'unità della propria esperienza. È un'educazione che non si limita a trasmettere informazioni ma forma lo sguardo, educa il gusto, affina il discernimento. È un'educazione che prepara non solo a "capire l'arte" ma a vivere in pienezza, riconoscendo nelle molteplici manifestazioni della bellezza – nell'arte, nella natura, nei gesti umani – **la traccia luminosa di quella Bellezza assoluta che è insieme Verità e Bontà, e che la tradizione cristiana identifica con Dio stesso.**

Capitolo 3

La bellezza "via pulchritudinis" – il cammino della bellezza

La storia della salvezza cristiana comincia con un atto creativo che è insieme un atto estetico.

Il primo capitolo del libro della Genesi racconta che Dio, dopo ogni giorno della creazione, "vide che era cosa buona" (*tov* in ebraico), e al termine dell'intera opera, "vide quanto aveva fatto, ed ecco, era cosa molto buona". La traduzione italiana con l'aggettivo "buono" rende solo parzialmente il significato dell'ebraico *tov*, che indica insieme la bontà morale, l'utilità funzionale e la bellezza estetica. **Dio crea, e ciò che crea è simultaneamente buono, utile e bello.**

Questa coincidenza originaria tra creazione divina e bellezza attraversa tutta la Scrittura. Il libro della **Sapienza** afferma esplicitamente: "Dalla grandezza e bellezza delle creature per analogia si conosce l'autore" (Sap 13,5). **Le creature non sono solo tracce dell'esistenza di Dio, prove della sua potenza o della sua saggezza: sono rivelazioni della sua bellezza.** Il cosmo intero, nella sua varietà infinita di forme, colori, suoni, armonie, è teofania – manifestazione di Dio attraverso la bellezza sensibile.

I Padri della Chiesa, i primi teologi cristiani dei primi secoli, hanno sviluppato questa intuizione biblica in una vera e propria teologia della bellezza. **Sant'Agostino**, che prima della conversione aveva insegnato retorica e amato appassionatamente la bellezza letteraria e artistica, dedica pagine

intense alla bellezza come via verso Dio. Nelle *Confessioni*, descrive la propria esperienza di conversione come un passaggio dalla bellezza creata alla Bellezza increata:

Tardi ti amai, bellezza tanto antica e tanto nuova, tardi ti amai! Sì, perché tu eri dentro di me e io fuori. Là ti cercavo. Deforme, mi gettavo sulle belle forme delle tue creature. Eri con me, e io non ero con te. Mi tenevano lontano da te quelle creature, che, se non fossero in te, non sarebbero. Mi chiamasti, e il tuo grido sfondò la mia sordità; balenasti, e il tuo splendore dissipò la mia cecità.

Questo testo straordinario rivela la dinamica della *via pulchritudinis*. **Le creature sono belle, realmente belle, e la loro bellezza non è illusione da superare ma scala da salire.** Agostino si era "gettato" sulle belle forme delle creature – la bellezza dei corpi, la perfezione della retorica, l'armonia della musica – cercando in esse la felicità. Ma quelle bellezze parziali non potevano saziare il cuore, perché il cuore umano è fatto per una Bellezza infinita. Le creature sono belle perché partecipano della Bellezza divina, "se non fossero in te, non sarebbero": **la loro bellezza non è propria ma partecipata, non è fonte ma riflesso.**

Il cammino della bellezza descritto da Agostino riprende la scala platonica, ma la trasforma profondamente. **Non si tratta più di abbandonare la bellezza sensibile per raggiungere la Bellezza intelligibile, ma di riconoscere nella bellezza sensibile la presenza della Bellezza divina.** Le creature belle non sono ostacoli da superare ma vie da percorrere, non sono veli che nascondono ma trasparenze che rivelano.

Questa prospettiva ha conseguenze decisive per la comprensione cristiana dell'arte. **Se la bellezza creata è rivelazione della Bellezza increata, allora l'arte che crea bellezza partecipa in qualche modo all'opera creatrice di Dio.** L'artista non è solo un abile artigiano, non è solo colui che produce oggetti esteticamente piacevoli: è un cooperatore dell'opera divina, è colui che rende visibile ciò che era invisibile, che manifesta lo splendore nascosto nell'essere.

Ma la teologia cristiana della bellezza incontra anche una difficoltà profonda, uno scandalo che segna radicalmente la sua riflessione: **lo scandalo dell'Incarnazione e della Croce.** Se Dio è la Bellezza assoluta, come può manifestarsi in un corpo umano mortale? E come può quel corpo essere torturato, sfigurato, crocifisso? Come può la Bellezza divina passare attraverso la bruttura della sofferenza e della morte?

Il profeta **Isaia**, nel quarto canto del Servo sofferente, aveva annunciato questo paradosso: "Non ha apparenza né bellezza per attirare i nostri sguardi, non splendore per potercene compiacere.

Disprezzato e reietto dagli uomini, uomo dei dolori che ben conosce il patire, come uno davanti al quale ci si copre la faccia" (Is 53,2-3). **Il Messia annunciato da Isaia non è bello secondo i canoni estetici umani: è sfigurato, disprezzato, oggetto di ripugnanza.**

Eppure, proprio questo Servo sofferente "giustificherà molti" (Is 53,11), porterà la salvezza attraverso la sua passione. **La tradizione cristiana ha riconosciuto in Cristo crocifisso il compimento di questa profezia:** Gesù, nella sua passione, non possiede bellezza esteriore, apparenza che attragga, forma che seduca. Al contrario: è flagellato, coronato di spine, schiaffeggiato, spogliato, crocifisso. La bellezza fisica è cancellata dalla violenza, il volto è sfigurato dai colpi, il corpo è ridotto a carne straziata.

Come può tutto questo essere "bello"? **La teologia cristiana ha dovuto elaborare una nozione paradossale di bellezza, che include il dolore, la sofferenza, persino la morte.** Non una bellezza estetica superficiale, che si esaurisce nell'armonia formale e nella piacevolezza sensibile, ma una bellezza più profonda: quella dell'amore che si dona fino all'estremo, quella della fedeltà che resiste anche nella prova, quella della dignità umana che non viene meno nemmeno nella degradazione.

Sant'Agostino stesso, nel commentare il Salmo 44 ("Tu sei il più bello tra i figli dell'uomo"), deve confrontarsi con questo paradosso. Come può Cristo essere "il più bello tra i figli dell'uomo" se Isaia dice che "non ha né apparenza né bellezza"? Agostino risponde che Cristo possiede due bellezze: **la bellezza divina, eterna, immutabile, che appartiene alla sua natura divina; e la bellezza-bruttura della sua umanità sofferente, che assume su di sé la deformità del peccato per trasformarla.**

"Bello nel cielo, bello sulla terra; bello nel seno materno, bello tra le braccia dei genitori; bello nei miracoli, bello sotto i flagelli; bello nell'invitare alla vita, bello nel non curarsi della morte; bello nell'abbandonare la vita e bello nel riprenderla; bello sulla croce, bello nel sepolcro, bello nel cielo". **La bellezza di Cristo attraversa tutte le condizioni dell'esistenza umana, anche le più abiette, anche le più dolorose, e le trasforma dall'interno.**

Questa teologia della bellezza paradossale ha plasmato profondamente l'arte cristiana. **Dall'arte bizantina all'arte medievale, dal Rinascimento al Barocco, gli artisti cristiani hanno dovuto confrontarsi con il problema di come rappresentare la bellezza del dolore, la bellezza della croce, la bellezza del martirio.** E hanno sviluppato soluzioni diverse, che rivelano sensibilità teologiche ed estetiche diverse.

Pensiamo all'arte bizantina delle icone. L'icona del **Cristo Pantocrator** – il Cristo onnipotente e giudice – rappresenta il volto di Cristo con una frontalità assoluta, con occhi spalancati che fissano chi guarda, con un'espressione di maestà severa. **Non c'è realismo naturalistico, non c'è imitazione della bellezza fisica umana.** I colori sono simbolici (l'oro dello sfondo rappresenta la luce divina, il rosso e il blu delle vesti rappresentano l'umanità e la divinità), le proporzioni sono ieratiche, lo spazio è appiattito. Eppure, queste icone possiedono una bellezza profonda, una bellezza che non seduce i sensi ma eleva lo spirito, che non imita la natura ma rivela il soprannaturale.

La teologia ortodossa dell'icona, sviluppata particolarmente da **Pavel Florenskij** e dalla scuola russa, sostiene che **l'icona non è rappresentazione ma presenza**. Non è un'immagine che rimanda a un'altra realtà assente, ma è il luogo dove quella realtà si rende presente. Quando il credente venera l'icona di Cristo, non sta venerando una tavola dipinta ma Cristo stesso che si rende presente attraverso quell'immagine. **La bellezza dell'icona è bellezza sacramentale:** rende visibile l'invisibile, presente l'assente, terrestre il celeste.

Ma l'Occidente cristiano ha sviluppato un'altra via per rappresentare la bellezza paradossale di Cristo. **A partire da Giotto, e poi in modo sempre più drammatico con il Rinascimento e con Caravaggio, l'arte occidentale ha scelto la via del realismo:** rappresentare Cristo con corpo umano reale, con emozioni umane riconoscibili, con dolore fisicamente visibile. Non più la stilizzazione ieratica dell'icona, ma la carne concreta, il sangue vero, le lacrime autentiche.

Guardiamo la **Crocifissione di Matthias Grünewald**, dipinta per l'altare di Isenheim tra il 1512 e il 1516. È forse la rappresentazione più cruda, più violenta, più "brutta" in senso estetico della passione di Cristo nell'intera storia dell'arte occidentale. **Il corpo di Cristo è sfigurato in modo terribile:** la pelle è verdognola, coperta di piaghe suppuranti, le dita sono contorte dallo spasmo, la bocca è aperta in un urlo silenzioso di agonia, il torace è scavato dall'asfissia. Non c'è nulla che possa piacere all'occhio, nulla che corrisponda ai canoni tradizionali della bellezza.

Eppure, **proprio questa "bruttura" è portatrice di una bellezza più profonda.** L'opera era destinata a un ospedale dove venivano curati malati di ergotismo, una malattia terribile che provocava cancerena, allucinazioni, dolori atroci. I malati che guardavano quella Crocifissione potevano riconoscere nel corpo sfigurato di Cristo il proprio corpo sofferente. **Cristo non era rappresentato come un eroe impassibile, come un dio olimpico indifferente al dolore umano: era veramente "uomo dei dolori", veramente partecipe della condizione umana nella sua dimensione più abietta.**

E proprio questa solidarietà di Cristo con la sofferenza umana, questa discesa di Dio nell'abisso del dolore, rivela una bellezza che trascende l'estetica: **la bellezza dell'amore che non abbandona, della fedeltà che resiste fino alla morte, della speranza che attraversa il buio senza spegnersi.** La bellezza della croce non è armonia formale ma rivelazione teologica: Dio è con noi anche nella sofferenza, anzi soprattutto nella sofferenza.

Il teologo svizzero **Hans Urs von Balthasar**, forse il più grande teologo della bellezza del Novecento, ha dedicato un'opera monumentale in sette volumi – *Gloria. Una estetica teologica* – a esplorare la bellezza come chiave interpretativa dell'intera rivelazione cristiana. Per Balthasar, **la teologia occidentale moderna ha commesso un errore fatale separando la bellezza dalla verità**

e dalla bontà, riducendo la teologia a razionalità argomentativa (teologia della verità) o a imperativo morale (teologia del bene), e dimenticando la dimensione estetica, contemplativa, della fede.

Ma la rivelazione cristiana è innanzitutto manifestazione di una **Forma bella**: la forma di Cristo, che rivela la gloria di Dio. Il termine greco *doxa*, che traduciamo con "gloria", indica insieme lo splendore, la bellezza, la manifestazione radiosa. Quando i Vangeli parlano della gloria di Cristo – nella Trasfigurazione, nella Risurrezione, nell'Ascensione –, stanno parlando di una bellezza che si manifesta, di uno splendore che si rivela.

Balthasar sostiene che la prima risposta dell'essere umano davanti alla rivelazione non è la comprensione razionale, non è l'impegno morale, ma è lo stupore ammirato, il "rapimento" davanti alla bellezza della Forma rivelata. È ciò che accade ai pastori davanti alla gloria che risplende nella notte di Betlemme, è ciò che accade ai discepoli sul Tabor davanti a Cristo trasfigurato, è ciò che accade a Maria Maddalena davanti al Risorto nel giardino. **Prima di capire, prima di agire, si resta attoniti, rapiti, attratti dalla bellezza che si manifesta.**

E questa bellezza della forma cristiana ha il potere di trasformare chi la contempla. **Non è una bellezza neutra, indifferente, che lascia immutato chi guarda.** È una bellezza che "rapisce" – termine teologico che indica insieme l'attrazione irresistibile e l'elevazione verso l'alto –, che strappa l'essere umano dalla sua chiusura egoistica, che lo apre alla trascendenza, che lo trasforma dall'interno.

Balthasar riprende l'antica massima agostiniana: "La bellezza è così antica e così nuova" (*Tam antiqua et tam nova*). **Dio è la Bellezza eterna, sempre esistita, "tanto antica"; ma è anche la Bellezza che si fa sempre nuova nell'incontro con ciascun essere umano, "tanto nuova".** Ogni volta che un'anima si apre alla contemplazione di Dio, fa esperienza di una bellezza che è insieme riconoscimento di qualcosa già noto (perché l'anima porta in sé l'immagine di Dio) e scoperta di qualcosa di assolutamente nuovo (perché Dio è sempre oltre ciò che possiamo immaginare). Questa prospettiva teologica ha conseguenze decisive per comprendere la *via pulchritudinis*, il cammino della bellezza come via privilegiata verso Dio. **Accanto alla via veritatis – il cammino della ragione che cerca la verità attraverso l'argomentazione, la dimostrazione, la speculazione filosofica – e accanto alla via caritatis – il cammino dell'amore che cerca Dio attraverso la pratica della carità, l'impegno per la giustizia, la solidarietà con i poveri –, esiste la via pulchritudinis: il cammino della bellezza che cerca Dio attraverso la contemplazione della sua gloria manifestata nel creato e nell'arte.**

Questa via non è inferiore alle altre due, non è una via secondaria o accessoria. Per molte persone, soprattutto nel contesto contemporaneo, può essere la via più immediata, più diretta, più capace di toccare il cuore. In un'epoca segnata dal razionalismo che ha reso sospetta la ragione metafisica, e dall'individualismo che ha reso difficile la carità disinteressata, la bellezza può ancora parlare, può ancora commuovere, può ancora aprire una breccia nel cuore indurito dalla cultura contemporanea.

Papa Benedetto XVI, teologo raffinato prima di diventare pontefice, ha più volte sottolineato l'importanza della *via pulchritudinis* per l'evangelizzazione contemporanea. In un discorso agli artisti nel 2009, ha affermato: "La bellezza ferisce, ma proprio così richiama l'uomo al suo destino ultimo". **La bellezza autentica non è consolatoria, non è rassicurante, non è confortevole: è una "ferita", un'irruzione che disturba la quiete, che interroga, che non lascia in pace.**

E Benedetto XVI aggiunge: "La via della bellezza ci conduce a cogliere il Tutto nel frammento, l'Infinito nel finito, Dio nella storia dell'umanità". **Questa è precisamente la dinamica della via pulchritudinis:** partire dalla bellezza concreta, particolare, finita – un dipinto, una scultura, un edificio, un volto umano –, e riconoscere in essa la traccia, il riflesso, la manifestazione di una Bellezza infinita che la trascende.

Pensiamo a un esempio concreto di come questa via può operare nella vita di un giovane contemporaneo. Immaginiamo un adolescente che non ha una formazione religiosa, che vive in un contesto secolarizzato, che considera la religione qualcosa di estraneo, forse di oppressivo,

certamente di irrilevante per la propria vita. Questo ragazzo entra, magari per caso durante una gita scolastica, nella **Basilica di San Francesco ad Assisi**. Sale alla Basilica Superiore e si trova circondato dagli affreschi di **Giotto** che narrano la vita del santo.

Il primo impatto può essere di semplice curiosità turistica: sono dipinti antichi, famosi, che "bisogna vedere". Ma se l'educatore che accompagna sa creare le condizioni perché possa accadere un vero incontro – se sa far sostenere il gruppo in silenzio, se sa indicare senza imporre, se sa rispettare i tempi della contemplazione –, **può accadere qualcosa di inaspettato**.

Il ragazzo comincia a guardare con attenzione. Nota la semplicità monumentale delle figure, la chiarezza della narrazione, la tenerezza dei gesti. Nell'affresco della **Predica agli uccelli**, Francesco è rappresentato mentre si china verso gli uccellini che lo circondano, con un'espressione di gioia infantile, di meraviglia fraterna. **C'è una dolcezza in quella scena, una bellezza che non è solo formale ma emotiva, spirituale.**

E magari, davanti all'affresco della **Rinuncia ai beni paterni** – dove Francesco si spoglia pubblicamente delle vesti restituite al padre, e il vescovo lo copre con il proprio mantello mentre Francesco alza lo sguardo verso il cielo da cui una mano divina lo benedice –, **il ragazzo sente qualcosa muoversi dentro di sé**. C'è una radicalità in quel gesto che interroga, c'è una libertà che affascina, c'è una fiducia che commuove.

Non è ancora fede, forse. Non è ancora adesione consapevole al Vangelo. Ma è un'**apertura, una breccia nel cuore**. È l'intuizione che esiste qualcosa di grande, di bello, di vero in quella storia dipinta sulle pareti. È il riconoscimento che la vita può essere più di ciò che la cultura consumistica propone: può essere dono, può essere gratuità, può essere abbandono fiducioso a qualcosa che ci trascende.

Questa è la via pulchritudinis in azione: la bellezza dell'arte sacra che apre il cuore alla dimensione spirituale, che prepara il terreno per un possibile incontro con Dio. Non è manipolazione, non è seduzione ingannevole: è rivelazione di una possibilità, è invito a considerare una dimensione dell'esistenza che forse non era mai stata presa sul serio.

Ma la *via pulchritudinis* non passa solo attraverso l'arte sacra esplicitamente cristiana. **Ogni vera bellezza, anche quella creata da artisti non credenti, anche quella che non ha intenzioni religiose, può diventare via verso Dio.** Perché ogni vera bellezza partecipa della Bellezza divina, ogni splendore della forma rivela, anche inconsapevolmente, lo Splendore assoluto.

Pensiamo a un fotografo come il giapponese **Hiroshi Sugimoto**, buddhista zen, che ha dedicato decenni a fotografare i mari del mondo. Le sue fotografie sono di una semplicità estrema: metà dell'immagine è mare, metà è cielo, e in mezzo una linea orizzontale sottilissima separa i due elementi. **Non c'è nulla di esplicitamente religioso in queste immagini, eppure possiedono una qualità contemplativa profonda.**

Il mare e il cielo, ridotti alla loro essenza formale, diventano archetipi, simboli dell'infinito. Il grigio vellutato delle stampe in bianco e nero crea un'atmosfera di silenzio, di sospensione, di eternità. **Chi contempla queste fotografie fa esperienza di qualcosa che trascende l'oggetto rappresentato:** fa esperienza del mistero, dell'immensità, del limite tra visibile e invisibile.

Un cristiano che contempla queste immagini può riconoscervi una traccia della Creazione, un riflesso della sapienza divina che ha separato le acque dal cielo, un invito alla contemplazione del Creatore attraverso la grandezza del creato. **La bellezza di queste fotografie può diventare via pulchritudinis anche se l'artista non aveva intenzioni religiose cristiane**, perché ogni vera bellezza rinvia, per sua natura, alla Bellezza assoluta.

Ma la *via pulchritudinis* richiede anche un'educazione dello sguardo, una formazione della sensibilità, una purificazione del desiderio. **Non basta essere esposti alla bellezza perché la bellezza operi la sua trasformazione:** occorre che il cuore sia aperto, che lo sguardo sia disponibile, che l'anima sia preparata. E questo è precisamente il compito dell'educazione.

Sant'Agostino, ancora lui, racconta nelle *Confessioni* di aver amato appassionatamente la bellezza già prima della conversione. Ma era una bellezza cercata per se stessa, goduta egoisticamente, posseduta invece che contemplata. **La conversione non ha cancellato questo amore per la**

bellezza, ma lo ha purificato, orientato, ordinato. Dopo la conversione, Agostino continua ad amare la bellezza, ma ora la ama "in riferimento" (*in ordine ad*) alla Bellezza divina. La bellezza creata non è più fine ma mezzo, non è più termine ma via.

Questa purificazione del desiderio estetico è uno degli obiettivi dell'educazione attraverso la *via pulchritudinis*. Non si tratta di reprimere il desiderio di bellezza – che è naturale, sano, voluto da Dio stesso che ha creato l'essere umano come essere estetico –, ma di ordinarlo, di orientarlo verso la sua vera finalità. Il desiderio di bellezza è desiderio di Dio, anche quando non lo sa, anche quando si illude di potersi saziare con le bellezze create.

Il filosofo francese **Jacques Maritain**, che abbiamo già incontrato, ha sviluppato una distinzione preziosa tra **bellezza artistica e bellezza morale**. La bellezza artistica riguarda la perfezione dell'opera in quanto opera: un dipinto può essere artisticamente perfetto anche se rappresenta una scena immorale. La bellezza morale riguarda invece la perfezione della persona in quanto persona: una vita virtuosa possiede una bellezza morale anche se non produce opere d'arte.

Ma Maritain aggiunge che **la bellezza autentica, quella che veramente nutre l'anima e orienta verso Dio, deve essere insieme bellezza artistica e bellezza morale**. Un'opera tecnicamente perfetta ma moralmente corrotta – come i film di propaganda nazista che abbiamo menzionato – possiede bellezza artistica ma manca di bellezza morale, e proprio per questo non può essere pienamente bella. Al contrario, **un'opera che unisce perfezione tecnica e orientamento morale possiede una bellezza integrale, capace di trasformare chi la contempla**.

Pensiamo alla **Pietà Rondanini** di Michelangelo, l'ultima scultura a cui lavorò fino a pochi giorni prima della morte, lasciata incompiuta. Dal punto di vista della perfezione tecnica, è inferiore alla Pietà giovanile di San Pietro: le proporzioni sono allungate quasi in modo innaturale, la superficie del marmo è lasciata grezza in molti punti, le figure sembrano emergere dal blocco invece che esserne completamente liberate.

Eppure, questa "imperfezione" tecnica è portatrice di una bellezza spirituale straordinaria. La Madre e il Figlio sono fusi in un unico abbraccio verticale, quasi indistinguibili l'uno dall'altra. Non c'è più la separazione netta tra chi sostiene e chi è sostenuto: c'è una comunione totale nel dolore. Il non-finito della scultura sembra esprimere l'indicibile del mistero: **il dolore della Madre che partecipa alla passione del Figlio non può essere completamente espresso, può solo essere alluso, suggerito attraverso la materia incompiuta**.

Chi contempla la Pietà Rondanini fa esperienza di una bellezza che trascende la perfezione formale. È la bellezza della compassione, della partecipazione al dolore, dell'unione mistica tra Madre e Figlio. È una bellezza che non seduce i sensi ma purifica il cuore, che non intrattiene ma trasforma, che non piace ma redime. È, in senso pieno, bellezza della *via pulchritudinis*.

Ma la *via pulchritudinis* ha anche una dimensione comunitaria ed ecclesiale che non può essere trascurata. **La contemplazione della bellezza non è un'esperienza puramente individuale, intimistica, separata dalla comunità credente.** Al contrario: è un'esperienza che si compie pienamente all'interno della tradizione viva della Chiesa, nel dialogo con i credenti di ogni tempo che hanno contemplato le stesse opere, che si sono lasciati trasformare dalla stessa bellezza.

Quando entriamo in una cattedrale gotica – pensiamo a **Notre-Dame di Chartres** o alla **Cattedrale di Reims** – e veniamo avvolti dalla luce colorata che filtra attraverso le vetrate istoriate, non stiamo semplicemente facendo un'esperienza estetica individuale. **Stiamo partecipando a una tradizione secolare di contemplazione, ci stiamo inserendo in una comunità di credenti che per secoli hanno pregato in quegli spazi, hanno alzato lo sguardo verso quelle volte altissime, hanno lasciato che quella luce trasformasse il loro cuore.**

Le vetrate delle cattedrali gotiche non sono solo opere d'arte da ammirare: sono **Bibbie di luce**, catechesi visive che narrano la storia della salvezza. Ogni finestra racconta episodi dell'Antico o del Nuovo Testamento, vite di santi, parabole evangeliche. E la luce che attraversa quelle vetrate colorate trasforma lo spazio interno della cattedrale in un'anticipazione della Gerusalemme celeste, dove "non vi sarà più notte" perché "il Signore Dio li illuminerà" (Ap 22,5).

Chi entra in una cattedrale gotica e si lascia avvolgere da quella luce colorata, da quell'architettura che sembra sfidare la gravità elevandosi verso il cielo, da quell'atmosfera di sacralità solenne, **fa esperienza della via pulchritudinis nella sua dimensione ecclesiale**. Non è solo un'anima individuale che incontra Dio attraverso la bellezza: è un membro del Corpo di Cristo che partecipa a una liturgia cosmica, che si unisce al canto di lode che sale dalla terra al cielo.

Il **Concilio Vaticano II**, nel documento sulla sacra liturgia *Sacrosanctum Concilium*, ha ribadito l'importanza dell'arte sacra per la vita della Chiesa: "Le belle arti sono giustamente annoverate tra le più nobili attività dell'ingegno umano; ciò vale soprattutto per l'arte religiosa e per il suo vertice, l'arte sacra. Esse per loro natura hanno relazione con l'infinita bellezza divina, che deve essere in qualche modo espressa dalle opere dell'uomo, e sono tanto più orientate a Dio e all'incremento della sua lode e della sua gloria, in quanto nessun altro fine è loro assegnato se non di contribuire il più efficacemente possibile, con le loro opere, a indirizzare piamente le menti degli uomini a Dio".

L'arte sacra non è ornamento superfluo, decorazione opzionale della liturgia: è parte integrante della preghiera della Chiesa, è mediazione necessaria tra terra e cielo, è linguaggio attraverso cui la comunità credente esprime la propria fede e si apre alla trascendenza. E proprio per questo, educare i giovani alla contemplazione dell'arte sacra è anche educarli alla fede, introdurli nel mistero, renderli partecipi della grande tradizione della Chiesa.

Ma qui occorre fare una precisazione importante. **La via pulchritudinis non è un metodo di evangelizzazione manipolativo, che usa la bellezza come esca per catturare anime.** Non si tratta di sedurre con la bellezza per poi imporre una dottrina. La bellezza autentica non manipola: rivela. Non impone: propone. Non costringe: invita.

Quando un giovane entra in una chiesa barocca romana – pensiamo alla **Chiesa del Gesù** o a **Sant'Ignazio di Loyola** – e resta folgorato dalla magnificenza degli affreschi di **Andrea Pozzo** che rappresentano la gloria di Sant'Ignazio, con quelle architetture dipinte che sembrano sfondare il soffitto aprendo il cielo, con quelle prospettive vertiginose che creano l'illusione dello spazio infinito, con quelle nuvole su cui volano santi e angeli – **quel giovane non sta subendo una manipolazione emotiva.**

Sta facendo esperienza di una bellezza che rivela una visione del mondo, una concezione della realtà in cui cielo e terra non sono separati ma comunicano, in cui la gloria divina non è lontana ma si manifesta qui e ora, in cui i santi non sono morti ma vivi e presenti. Questa visione del mondo può essere accolta o rifiutata, può suscitare adesione o distanza. Ma non è imposta: è offerta. **E proprio questa libertà è essenziale alla via pulchritudinis.**

La bellezza autentica rispetta la libertà di chi guarda. **Non costringe l'assenso, non impone la conversione, non obbliga alla fede.** Semplicemente si offre, si manifesta, attende di essere riconosciuta. E se il cuore è aperto, se lo sguardo è disponibile, se l'anima è preparata, allora può accadere l'incontro. Ma può anche non accadere, e questa possibilità del rifiuto non invalida la bellezza: la conferma nella sua gratuità.

Romano Guardini, ancora lui, ha scritto pagine luminose sulla relazione tra bellezza e libertà. La bellezza, sostiene Guardini, è la forma più alta di rivelazione proprio perché è la meno coercitiva. **La verità dimostrata razionalmente tende a imporsi con la forza dell'evidenza logica; il bene comandato moralmente tende a imporsi con la forza dell'obbligo; ma la bellezza si offre senza imporsi, invita senza obbligare, attrae senza costringere.**

E proprio per questo, **la conversione che nasce dalla via pulchritudinis è la più libera, la più autentica, la più personale.** Non è adesione a una dottrina compresa razionalmente (anche se la ragione avrà poi il suo ruolo nel chiarire e approfondire); non è sottomissione a un imperativo morale (anche se la morale avrà poi il suo posto nel guidare la vita). È **riconoscimento ammirato, stupore grato, attrazione libera verso una Bellezza che si è manifestata e che ha toccato il cuore.**

Questo è ciò che racconta **Navid Kermani** nella sua esperienza davanti all'arte cristiana. Musulmano praticante, Kermani non si è convertito al cristianesimo contemplando gli affreschi di Beato Angelico o le pale d'altare di Caravaggio. **Ma la sua fede musulmana si è arricchita,**

approfondita, purificata attraverso quell'incontro con la bellezza cristiana. Ha imparato a riconoscere la presenza del divino anche in forme che la sua tradizione teologica rifiuta (l'immagine di Dio, l'immagine del Profeta). Ha scoperto dimensioni della compassione divina, dell'amore misericordioso, della tenerezza di Dio che la sua formazione islamica aveva forse lasciato in ombra. **La via pulchritudinis può dunque operare anche al di là dei confini confessionali.** Può diventare luogo di dialogo interreligioso, spazio di incontro tra tradizioni diverse, terreno comune dove credenti di fedi diverse possono riconoscersi parte di un'unica umanità che cerca Dio attraverso la bellezza. In un'epoca di conflitti religiosi, di chiusure identitarie, di muri tra le fedi, **l'arte può offrire ponti, aperture, possibilità di comunione.**

Un giovane musulmano che contempla la *Pentecoste* di **El Greco**, con quelle lingue di fuoco che scendono sugli apostoli riuniti intorno a Maria, può riconoscere qualcosa della propria fede: **Io Spirito che scende, che trasforma, che illumina.** Un giovane ebreo davanti al *Sacrificio di Isacco* di **Caravaggio** può riconoscere la propria tradizione narrata con una forza drammatica che forse non aveva mai visto. Un giovane buddhista davanti alla *Deposizione* di **Rogier van der Weyden** può riconoscere la compassione per la sofferenza umana che è centrale anche nella sua tradizione spirituale.

La bellezza unisce ciò che la dottrina divide, crea comunione dove l'appartenenza confessionale crea separazione. Questo non significa cadere in un relativismo superficiale che nega le differenze teologiche reali tra le religioni. Significa riconoscere che **esiste un livello più profondo, quello dell'esperienza del sacro attraverso la bellezza, dove gli esseri umani di tradizioni diverse possono incontrarsi senza tradire la propria identità.**

Concludendo questo capitolo, possiamo affermare che **la via pulchritudinis è una delle vie più promettenti per l'educazione religiosa e spirituale dei giovani contemporanei.** In un contesto culturale segnato dalla crisi delle grandi narrazioni, dalla sfiducia verso le istituzioni religiose, dalla difficoltà di accedere ai linguaggi tradizionali della fede, **la bellezza dell'arte può ancora parlare, può ancora commuovere, può ancora aprire il cuore alla trascendenza.**

Ma questa via richiede educatori capaci di accompagnare, di indicare senza imporre, di creare le condizioni perché l'incontro possa accadere. Richiede tempo, pazienza, rispetto dei tempi di ciascuno. Richiede formazione dello sguardo, educazione del gusto, purificazione del desiderio.

Richiede, in fondo, quella stessa contemplazione amorosa che si vuole suscitare nei giovani: gli educatori devono essere essi stessi contemplativi, devono aver fatto esperienza personale della *via pulchritudinis*, devono poter testimoniare con la propria vita che la bellezza trasforma.

Abbiamo esplorato, in questo capitolo, **la via pulchritudinis come cammino privilegiato verso Dio attraverso la contemplazione della bellezza.** Abbiamo visto come la tradizione cristiana riconosca nella bellezza una rivelazione del divino, una traccia luminosa che conduce al Creatore, una via che sta accanto alla via della verità e alla via del bene.

Ma prima di entrare nella dimensione pratica del metodo – *come* guardare un'opera d'arte, *quali* domande porre, *quale* ruolo dare alla conoscenza storica – **dobbiamo affrontare una questione radicale che il Novecento ha posto con violenza insopportabile alla coscienza occidentale:** è ancora possibile parlare di bellezza dopo Auschwitz? Può l'arte ancora redimere in un mondo che ha conosciuto il genocidio industriale, lo sterminio organizzato, il male nella sua forma più radicale?

Questa domanda non è optional, non è questione che possiamo rimandare o evitare. Se vogliamo educare i giovani di oggi alla bellezza con onestà intellettuale e rigore etico, dobbiamo attraversare questo interrogativo nella sua drammaticità. Non possiamo offrire un discorso sulla bellezza estetizzante e irresponsabile, che ignori l'orrore del mondo reale. **Dobbiamo chiederci: quale bellezza è ancora possibile e lecita in un mondo ancora pieno di Auschwitz?**

Solo dopo aver sostato in questa domanda difficile e necessaria – che affronteremo nel capitolo che segue – potremo procedere con serenità ma senza ingenuità all'esplorazione del metodo contemplativo. **Perché lo sguardo che vogliamo educare deve essere capace insieme di lasciarsi rapire dalla bellezza autentica e di riconoscere quando la bellezza diventa tradimento, quando l'armonia nasconde l'orrore, quando la forma estetica cancella la verità etica.**

Capitolo 4

La bellezza dopo Auschwitz – arte, genocidio e responsabilità etica

Nel 1949, quattro anni dopo la liberazione dei campi di sterminio nazisti, il filosofo tedesco Theodor W. Adorno scrisse una frase destinata a diventare una delle più discusse e tormentate della filosofia contemporanea: "Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie" (*Nach Auschwitz ein Gedicht zu schreiben, ist barbarisch*). Questa affermazione, contenuta nel saggio *Critica della cultura e società*, non era una provocazione retorica né un giudizio estetico sulla qualità della poesia contemporanea. Era un grido di dolore filosofico, un interrogativo radicale sulla possibilità stessa dell'arte di fronte all'abisso del male che il Novecento aveva rivelato.

Auschwitz – nome che nella riflessione filosofica e teologica contemporanea è diventato simbolo di ogni genocidio, di ogni male radicale, di ogni orrore che sfida la comprensione umana – ha spezzato qualcosa di essenziale nella cultura occidentale. Non solo la fiducia nel progresso, non solo la fede nell'umanità illuminata dalla ragione, ma anche, forse soprattutto, la possibilità di continuare a parlare di bellezza come se nulla fosse accaduto. Come si può celebrare l'armonia, la proporzione, lo splendore della forma mentre milioni di esseri umani sono stati ridotti a cenere nei forni crematori? Come si può creare opere d'arte destinate a durare nei secoli mentre bambini vengono assassinati nelle camere a gas? **Come si può parlare di bellezza mentre il mondo brucia?**

Questa domanda non riguarda solo Auschwitz, non riguarda solo la Shoah, per quanto quella rimanga nella coscienza occidentale la ferita più profonda e insanabile. **Riguarda ogni genocidio:** il Rwanda nel 1994, dove in cento giorni furono massacrati circa un milione di tutsi; Srebrenica nel 1995, dove ottomila musulmani bosniaci furono uccisi mentre i caschi blu guardavano impotenti; il Cambodia di Pol Pot, dove quasi due milioni di persone morirono nei campi di sterminio dei Khmer rossi; l'Armenia nel 1915, il primo genocidio del Novecento che gli storici riconoscono come tale ma che ancora oggi molti statuti rifiutano di chiamare con il suo nome.

Riguarda le guerre contemporanee che i giovani vedono scorrere sugli schermi dei loro smartphone: le immagini dei bambini siriani morti sotto i bombardamenti, i corpi dei migranti annegati nel Mediterraneo, le macerie di città rase al suolo in Ucraina, le vittime civili a Gaza, lo Yemen dimenticato dove da anni muoiono bambini di fame mentre il mondo guarda altrove. Riguarda la violenza strutturale che produce ogni giorno migliaia di morti invisibili: **i bambini che muoiono di malattie curabili perché sono nati dalla parte sbagliata del mondo, le persone che muoiono di fame mentre i granai sono pieni, le vittime della tratta degli esseri umani, gli schiavi contemporanei che producono le merci che consumiamo.**

Di fronte a tutto questo, la domanda di Adorno ritorna con una forza devastante: può l'arte continuare a esistere? Può la bellezza ancora avere senso? Non è osceno dipingere quadri armoniosi, scolpire statue aggraziate, comporre musiche consolatorie mentre il mondo è pieno di orrore? **Non è tradimento delle vittime ogni tentativo di creare bellezza invece di urlare, di denunciare, di mostrare l'orrore nella sua nudità insopportabile?**

Per comprendere la radicalità di questo interrogativo, dobbiamo anzitutto capire cosa Adorno intendeva precisamente. **Non stava affermando un divieto formale, non stava chiedendo la fine di ogni attività artistica.** Stava ponendo una domanda etica più profonda: quale arte è ancora possibile dopo che l'umanità ha rivelato la propria capacità di organizzare scientificamente, burocraticamente, industrialmente lo sterminio di massa? Quale bellezza è ancora lecita dopo che la cultura occidentale – quella stessa cultura che aveva prodotto Goethe e Beethoven, Dante e Bach – ha prodotto anche le camere a gas?

Il problema che Adorno individua è duplice. Da un lato, **l'arte tradizionale, con la sua ricerca di armonia, proporzione, bellezza formale, rischia di diventare una falsificazione della realtà,** una consolazione menzognera che nasconde l'orrore invece di rivelarlo. Scrivere poesie belle, armoniose, consolatorie mentre milioni di persone vengono assassinate significa **tradire la verità,**

significa rendere sopportabile l'insopportabile, significa in qualche modo collaborare con l'orrore attraverso il silenzio estetico.

Dall'altro lato, **anche l'arte che tenta di rappresentare l'orrore rischia di tradirlo**. Perché ogni rappresentazione artistica trasforma ciò che rappresenta, lo sottopone a una forma, lo inserisce in una struttura che inevitabilmente introduce un elemento di ordine, di senso, di bellezza formale. Anche il grido più disperato, quando viene trasformato in poesia, acquista una forma metrica, una musicalità, una struttura che lo rendono in qualche misura bello. **E questa bellezza formale non rischia di tradire l'esperienza autentica dell'orrore, che è informe, caotica, priva di senso?**

Pensiamo a un esempio concreto che può aiutarci a comprendere la difficoltà. Il fotografo brasiliano **Sebastião Salgado**, di cui abbiamo parlato nei capitoli precedenti lodando la bellezza delle sue immagini, è stato duramente criticato da alcuni intellettuali proprio per questo. Le sue fotografie di lavoratori sfruttati, di migranti, di popolazioni affamate possiedono una **perfezione formale straordinaria**: la composizione è studiata con cura maniacale, la luce è controllata magistralmente, il bianco e nero crea contrasti drammatici di grande impatto estetico.

Ma la critica sostiene: **è lecito rendere "bella" la sofferenza altrui? Non c'è qualcosa di osceno nell'estetizzare il dolore di persone reali, che stanno veramente soffrendo?** La critica più dura venne dalla scrittrice **Susan Sontag**, che accusò Salgado di trasformare la sofferenza umana in spettacolo estetico, di rendere le vittime degli oggetti di contemplazione invece che soggetti di cui riconoscere la dignità violata. "Rendere belle le immagini dell'orrore", scrisse Sontag, rischia di "anestetizzare invece che stimolare la coscienza".

Salgado si difese sostenendo che **senza la perfezione formale le sue fotografie non verrebbero guardate, non raggiungerebbero il pubblico, non svolgerebbero la loro funzione di denuncia**. La bellezza non è tradimento ma strategia comunicativa: attira lo sguardo, lo trattiene, e solo così può trasmettere il messaggio di dolore e di ingiustizia. Ma il problema rimane: **dove passa il confine tra arte che testimonia il dolore e arte che lo sfrutta? Tra bellezza che rende visibile l'invisibile e bellezza che tradisce la verità dell'orrore?**

Torniamo ad Adorno e alla sua affermazione su Auschwitz. Ciò che rende questa affermazione ancora più drammatica è che **Adorno stesso, sedici anni dopo, la ritrattò parzialmente**. Nella *Dialectica negativa* (1966), scrisse: "La sofferenza perenne ha lo stesso diritto di esprimersi quanto il torturato ha di urlare; perciò potrebbe essere stato sbagliato affermare che dopo Auschwitz non si può più scrivere poesia".

La sofferenza ha diritto di esprimersi. Le vittime hanno diritto che il loro dolore non venga cancellato dal silenzio. E se la poesia, se l'arte è uno dei modi attraverso cui la sofferenza può trovare espressione, allora forse l'arte non solo è possibile dopo Auschwitz, ma è **necessaria**. Non l'arte che consola, non l'arte che armonizza, non l'arte che restituisce un senso all'insensato. Ma **l'arte che testimonia, che grida, che si fa voce dei senza voce, che tiene aperta la ferita invece di chiuderla con false consolazioni**.

Esiste un esempio straordinario di questa arte-testimonianza che nasce proprio dall'interno dell'abisso: **Paul Celan**, poeta ebreo rumeno sopravvissuto alla Shoah mentre i suoi genitori venivano assassinati nei campi nazisti. Celan scrisse poesia dopo Auschwitz, e la scrisse **in tedesco**, la lingua degli assassini, la lingua che aveva ordinato lo sterminio. Ma la sua poesia non ha nulla di armonioso, di consolatorio, di bello nel senso tradizionale.

La sua opera più celebre, *Fuga di morte (Todesfuge)*, è un testo di una violenza verbale straordinaria, costruito attraverso ripetizioni ossessive, immagini straniante, una lingua che si piega e si spezza sotto il peso dell'indicibile. Il verso più famoso – "La morte è un maestro che viene dalla Germania" (*Der Tod ist ein Meister aus Deutschland*) – ha la forza di uno schiaffo. **Non c'è bellezza consolatoria in questi versi, c'è solo la testimonianza nuda dell'orrore.**

Celan stesso rifletteva sulla possibilità della poesia dopo Auschwitz. In un discorso del 1960, affermò che **la lingua tedesca era passata attraverso l'orrore nazista ma era sopravvissuta, "arricchita"** – termine amaro, quasi sarcastico – da tutto ciò che era accaduto. La poesia

doveva attraversare questo orrore, doveva passare attraverso il buio senza nasconderlo, doveva farsi testimonianza anche quando le parole sembravano inadeguate, insufficienti, tradenti.

E in effetti, la poesia di Celan diventa progressivamente sempre più oscura, frammentaria, enigmatica, fino a essere quasi incomprensibile. È come se la lingua stessa si rifiutasse di significare chiaramente dopo Auschwitz, come se le parole non potessero più pretendere di dire la verità in modo diretto. La poesia diventa allora **balbettio, frammento, silenzio carico di senso invece che discorso compiuto**.

Questa dimensione del silenzio come unica risposta possibile all'orrore è stata esplorata in modo straordinario dall'arte contemporanea. Pensiamo al **Memoriale per gli ebrei assassinati d'Europa** a Berlino, progettato dall'architetto americano **Peter Eisenman** e inaugurato nel 2005. È un'opera di una semplicità sconvolgente: **2.711 stele di cemento grigio, di altezze diverse, disposte su un terreno ondulato nel centro di Berlino**.

Non c'è nessuna iscrizione che spieghi cosa rappresentano quelle stele. Non ci sono nomi, non ci sono date, non ci sono statue o bassorilievi narrativi. Solo cemento grigio, silenzio, assenza.

Camminare tra quelle stele è un'esperienza straniante: all'inizio sembrano basse, quasi innocue, ma man mano che si procede diventano sempre più alte, fino a superare la testa di chi cammina. I corridoi tra le stele si fanno angusti, claustrofobici. Il terreno ondulato crea un senso di instabilità, di disorientamento.

Non c'è bellezza in senso tradizionale in questo memoriale. Non c'è armonia, non c'è proporzione nel senso classico, non c'è splendore della forma. C'è solo l'esperienza dello smarrimento, della solitudine, dell'angoscia. Eppure, proprio questa assenza di bellezza tradizionale è la forma più onesta di rispetto per le vittime. **Il memoriale non pretende di dare senso all'insensato, non pretende di consolare, non pretende di rendere sopportabile ciò che è insopportabile.** Semplicemente testimonia, attraverso il silenzio del cemento.

Un altro esempio straordinario di arte che rinuncia alla bellezza tradizionale per testimoniare l'orrore è l'opera del pittore tedesco **Anselm Kiefer**. Kiefer, nato nel 1945 quando la Germania nazista crollava, ha dedicato tutta la sua vita artistica a confrontarsi con il trauma della Shoah e con la responsabilità tedesca. Le sue opere sono di dimensioni monumentali, realizzate con materiali pesanti, cupi, carichi di significato simbolico: **piombo, cenere, paglia bruciata, terra**.

I suoi paesaggi sono devastati, bruciati, deserti. Non c'è traccia di vita umana, solo rovine, campi arsi, architetture distrutte. **Non c'è consolazione in queste opere, non c'è promessa di redenzione, non c'è speranza.** C'è solo la testimonianza della catastrofe, la memoria ostinata di ciò che non deve essere dimenticato. Kiefer non nasconde l'orrore dietro la bellezza: lo rende presente attraverso la materia stessa, pesante, grigia, morta.

Ma esiste anche un'altra strada che l'arte contemporanea ha percorso per confrontarsi con l'orrore senza tradirlo: **l'astrazione radicale che rinuncia a ogni rappresentazione figurativa.** Il pittore tedesco **Gerhard Richter**, nel 2014, ha presentato una serie di quattro grandi tele astratte intitolate *Birkenau*. Il titolo rimanda immediatamente ad Auschwitz-Birkenau, il più grande campo di sterminio nazista.

Ma le opere non rappresentano nulla di riconoscibile. Sono superfici di colore stratificate, graffiate, sovrapposte in modo apparentemente casuale. **Non c'è nessuna immagine dell'orrore, nessuna rappresentazione della Shoah, nessuna figura umana.** Solo colore astratto, materia pittorica che si accumula e si cancella.

Richter ha spiegato che queste opere nascono da quattro fotografie scattate clandestinamente da membri dei *Sonderkommando* – i prigionieri ebrei costretti a lavorare nelle camere a gas e nei forni crematori – nell'estate del 1944 a Birkenau. **Sono le uniche fotografie esistenti scattate all'interno del processo di sterminio, immagini di una violenza insostenibile:** corpi nudi di donne che vengono spinti verso la camera a gas, cadaveri bruciati ammucchiati fuori dai forni.

Richter ha dipinto queste fotografie, poi ha coperto la pittura figurativa con strati di colore astratto, **cancellando l'immagine.** Perché? Perché ha riconosciuto che **rappresentare direttamente quell'orrore era impossibile, osceno, tradente.** L'unico modo onesto di relazionarsi a quelle

fotografie era coprirle, nasconderle, ma conservando la traccia della loro presenza sotto gli strati di colore. **L'astrazione diventa così testimonianza del limite della rappresentazione, riconoscimento dell'impossibilità di dire l'indicibile.**

Queste diverse strategie artistiche – la poesia frammentaria di Celan, il silenzio del cemento nel memoriale di Berlino, i paesaggi devastati di Kiefer, l'astrazione che copre l'orrore in Richter – rivelano che **l'arte dopo Auschwitz è possibile, ma deve essere un'arte radicalmente diversa dall'arte pre-Auschwitz**. Non può più pretendere di armonizzare, di consolare, di restituire senso. Deve invece testimoniare, denunciare, tenere aperta la ferita.

Ma qui emerge un problema pedagogico cruciale per il nostro progetto educativo. **Come presentare ai giovani questa arte dell'orrore? Come educare lo sguardo non solo alla bellezza che eleva ma anche alla "bellezza impossibile" che testimonia il male radicale?**

I giovani tra i quattordici e i vent'anni sono quotidianamente esposti a immagini di violenza.

Vedono sui loro smartphone fotografie di guerre, di attentati, di massacri. Vedono video di esecuzioni, di torture, di violenze che un tempo sarebbero state nascoste ma che oggi circolano liberamente sui social media. Questa sovraesposizione alla violenza produce spesso due effetti opposti e ugualmente problematici: **o l'assuefazione, la desensibilizzazione, l'incapacità di essere ancora toccati dall'orrore; o il trauma, l'angoscia paralizzante, l'impossibilità di sopportare il peso del male del mondo.**

Educare attraverso l'arte dopo Auschwitz significa aiutare i giovani a trovare una **terza via tra l'assuefazione e il trauma**: la capacità di guardare l'orrore senza esserne distrutti, ma anche senza diventare indifferenti. La capacità di testimoniare il dolore altrui senza estetizzarlo, di ricordare le vittime senza trasformarle in oggetti di contemplazione, di denunciare l'ingiustizia senza perdere la speranza.

Ma come si fa concretamente? Anzitutto, **creando uno spazio protetto per l'incontro con queste opere difficili**. Non si può esporre i giovani a *Fuga di morte* di Celan o alle fotografie di guerra senza preparazione, senza accompagnamento, senza la possibilità di elaborare emotivamente ciò che vedono. L'educatore deve creare un contesto in cui sia possibile parlare, condividere le emozioni, elaborare l'angoscia.

In secondo luogo, **fornendo strumenti critici per distinguere tra rappresentazione che testimonia e rappresentazione che sfrutta**. I giovani devono imparare a riconoscere la differenza tra le fotografie di guerra di **James Nachtwey** – che documenta con rigore etico i conflitti contemporanei, che rispetta la dignità delle vittime, che si pone al servizio della verità – e le immagini sensazionalistiche che circolano sui social media, che estetizzano la violenza per ottenere visualizzazioni, che trasformano il dolore altrui in intrattenimento.

Quali sono i criteri di questo discernimento etico? **Primo criterio: il rispetto per la dignità delle vittime.** Un'opera d'arte che rappresenta la sofferenza umana deve sempre preservare la dignità di chi soffre. Non può ridurre le persone a oggetti, a masse indistinte, a numeri. Deve restituire loro il volto, la storia, l'unicità irriducibile di ciascuno.

Pensiamo alla differenza tra le fotografie dei cumuli di cadaveri scattate alla liberazione dei campi nazisti – immagini necessarie come documento storico ma terribili nella loro violazione della dignità dei morti – e il **Muro dei Nomi** nel memoriale della Shoah a Parigi, dove sono incisi i nomi di tutti i 76.000 ebrei deportati dalla Francia. **I nomi restituiscono l'individualità, sottraggono le vittime all'anonimato della massa, testimoniano che ciascuna di quelle persone aveva un nome, una storia, una vita unica e irripetibile.**

Secondo criterio: la funzione dell'opera. Perché questa immagine viene mostrata? Quale scopo serve? Se lo scopo è testimoniare, denunciare, impedire che l'orrore venga dimenticato, allora la rappresentazione può essere legittima anche se dolorosa. Se lo scopo è invece intrattenere, shockare, ottenere visualizzazioni o vendite, allora la rappresentazione diventa sfruttamento del dolore altrui. Le fotografie di **Kevin Carter** del bambino sudanese moribondo per fame mentre un avvoltoio attende nelle vicinanze – foto che gli valse il premio Pulitzer nel 1994 ma che lo tormentò fino al suicidio un anno dopo – sollevano proprio questo interrogativo drammatico. **Carter aveva**

fotografato invece di aiutare immediatamente il bambino. La foto è di un'efficacia straordinaria nel denunciare la carestia, ha suscitato commozione mondiale, ha forse contribuito a salvare altre vite. Ma il fotografo stesso non riuscì mai a perdonarsi di non aver agito prima di fotografare.

Terzo criterio: l'assenza di estetizzazione compiaciuta. La rappresentazione della sofferenza non deve mai diventare bella in modo che il fruitore ne goda esteticamente. Deve invece provocare disagio, interrogazione, responsabilità. Il regista francese **Claude Lanzmann**, nel suo film monumentale *Shoah* (nove ore e mezza di durata, 1985), ha fatto una scelta radicale: **nessuna immagine d'archivio dei campi, nessuna fotografia dei cadaveri, nessuna ricostruzione drammatica.**

Solo testimonianze orali dei sopravvissuti, riprese dei luoghi com'erano negli anni Ottanta (spesso verdi, pacifici, apparentemente innocui), documenti burocratici letti ad alta voce. **Lanzmann riteneva che ogni immagine dell'orrore rischiasse di estetizzarlo, di renderlo rappresentabile quando invece deve rimanere irrapresentabile.** L'unico modo onesto di testimoniare era dare voce ai sopravvissuti, lasciare che le loro parole – spesso interrotte dal silenzio, dalle lacrime, dall'impossibilità di continuare – dicessero l'indicibile.

Ma accanto a questi criteri etici per discernere tra arte che testimonia e arte che sfrutta, **i giovani hanno bisogno anche di una prospettiva di speranza.** Non si può educare solo all'orrore, solo alla denuncia, solo al lamento. Perché senza speranza non c'è futuro, non c'è possibilità di agire, non c'è energia per cambiare il mondo.

E qui entriamo nella dimensione più delicata e difficile della nostra riflessione: **quale speranza è possibile dopo Auschwitz? Quale bellezza può ancora redimere senza tradire?**

La tradizione biblica conosce una forma di espressione che può illuminare questa domanda: **il lamento.** I Salmi di lamento, il libro delle Lamentazioni, le proteste di Giobbe sono testi che gridano a Dio il dolore, che non nascondono la rabbia, che non cercano false consolazioni. "Fino a quando, Signore, mi dimenticherai?" (Sal 13,2). "Perché ti tieni lontano, Signore, ti nascondi nel tempo dell'angoscia?" (Sal 10,1). **Il lamento biblico non è rassegnazione passiva ma protesta attiva, non è disperazione ma invocazione, non è perdita della fede ma la sua forma più radicale.**

Il filosofo ebreo **Emmanuel Lévinas**, sopravvissuto alla Shoah mentre quasi tutta la sua famiglia veniva sterminata, ha scritto che **dopo Auschwitz non è più possibile teodicea**, non è più possibile giustificare Dio di fronte al male. Ogni tentativo di spiegare perché Dio abbia permesso l'Olocausto è osceno, è tradimento delle vittime. Ma Lévinas non conclude che Dio non esiste o che la fede è impossibile. Conclude che **la fede deve farsi responsabilità etica radicale per l'altro**, deve farsi testimonianza che mai più questo orrore si ripeta.

L'arte dopo Auschwitz può allora assumere la forma del lamento che non rinuncia alla speranza, della denuncia che non cede alla disperazione, della memoria che non si paralizza nel trauma ma si fa impegno per il futuro.

Pensiamo al **Requiem tedesco** di **Johannes Brahms**. Non è un'opera nata dopo Auschwitz – fu composta nel 1868 – ma la sua particolare struttura può illuminare la possibilità di un'arte che attraversa il dolore senza nasconderlo e senza disperare. A differenza dei Requiem tradizionali, che includono il *Dies irae* con le sue immagini terribili del giudizio finale, **Brahms sceglie testi biblici di consolazione:** "Beati coloro che piangono perché saranno consolati". "Come una madre consola un figlio, così io vi consolerò".

Non c'è negazione del dolore in questa musica. I passaggi in minore sono di una tristezza struggente, il peso del lutto è palpabile. **Ma attraverso il dolore passa una speranza, non facile, non superficiale, ma reale.** La bellezza di questa musica non nasconde la morte ma la attraversa, non evita il lamento ma lo trasforma in preghiera.

Forse questa può essere **una forma di bellezza ancora possibile dopo Auschwitz:** non la bellezza che armonizza l'insopportabile, ma la bellezza che attraversa il dolore senza negarlo e senza perdere la speranza. Non la bellezza che consola a buon mercato, ma la bellezza che accompagna il lamento e lo sostiene.

La prospettiva teologica cristiana introduce qui una dimensione ulteriore e paradossale: la Croce. Il cristianesimo ha al suo centro un Dio che muore torturato, un Dio che grida l'abbandono, un Dio che passa attraverso l'abisso del dolore e della morte. **Se c'è un dopo-Auschwitz nella storia umana, c'è anche un dopo-Croce nella storia divina.**

Il teologo tedesco **Jürgen Moltmann**, nel suo *Il Dio crocifisso* (1972), ha affrontato radicalmente questa questione. **Dopo Auschwitz, dice Moltmann, non è più possibile credere in un Dio onnipotente che permette il male rimanendo impassibile.** L'unico Dio credibile dopo Auschwitz è il Dio della Croce, il Dio che soffre con le vittime, che partecipa al loro dolore, che grida con loro l'abbandono.

Questa prospettiva non risolve il problema del male – nessuna teodicea è più possibile dopo Auschwitz –, ma **offre una forma di solidarietà divina con le vittime.** Dio non è lontano dall'orrore, non è indifferente alla sofferenza. È presente nel grido del torturato, nella camera a gas, nel forno crematorio. **Soffre con chi soffre, muore con chi muore.**

E la Resurrezione? Può la speranza cristiana nella Resurrezione offrire una prospettiva dopo Auschwitz senza tradire le vittime? Moltmann sostiene di sì, ma solo se la Resurrezione viene compresa **non come cancellazione del dolore ma come sua trasformazione, non come dimenticanza delle vittime ma come loro definitiva redenzione.** Le vittime non vengono dimenticate nella Resurrezione: vengono ricordate, riscattate, restituite alla vita. **I loro nomi, le loro storie, il loro dolore non vengono cancellati ma assunti nell'eternità di Dio.**

Questa prospettiva teologica può illuminare anche **la possibilità di un'arte cristiana dopo Auschwitz.** Non un'arte che rappresenta la Resurrezione come trionfo facile, come happy ending che fa dimenticare la Croce. Ma un'arte che tiene insieme Croce e Resurrezione, dolore e speranza, lamento e promessa.

Pensiamo al **Crocifisso di Marc Chagall** (1938), dipinto mentre le persecuzioni naziste contro gli ebrei si intensificavano. Chagall, ebreo russo, rappresenta Cristo in croce circondato da scene di pogrom, di sinagoghe che bruciano, di ebrei in fuga. **Cristo crocifisso non è separato dal dolore del popolo ebraico: ne è parte, lo condivide, lo assume.** Ai piedi della croce, invece del tradizionale perizoma, Cristo indossa il *tallit*, lo scialle di preghiera ebraico. **Il Dio crocifisso è ebreo, è solidale con le vittime della persecuzione, muore con loro.**

Questa opera non offre consolazioni facili. **Non promette che tutto andrà bene, non nasconde l'orrore della persecuzione, non giustifica Dio.** Ma testimonia una solidarietà divina con le vittime, una presenza di Dio nel cuore stesso dell'orrore. E questo, forse, è l'unica forma di speranza ancora onesta dopo Auschwitz.

Concludendo questo capitolo difficile e necessario, dobbiamo riconoscere che **non esistono risposte definitive alla domanda di Adorno.** La bellezza dopo Auschwitz rimane una questione aperta, una ferita che non si chiude, un interrogativo che ogni generazione deve affrontare di nuovo. Ma possiamo indicare alcune coordinate per orientarci in questo territorio minato:

1. L'arte dopo Auschwitz è possibile e necessaria, ma deve essere un'arte radicalmente diversa: non consolatoria ma testimoniale, non armonizzante ma denunciante, non bella nel senso tradizionale ma vera.

2. Esiste un confine etico invalicabile: l'arte non può mai estetizzare il dolore altrui, non può mai rendere le vittime oggetti di contemplazione, non può mai trasformare l'orrore in intrattenimento.

3. I criteri per discernere tra arte che testimonia e arte che sfrutta sono: rispetto per la dignità delle vittime, chiarezza sullo scopo dell'opera, assenza di estetizzazione compiaciuta.

4. Il lamento biblico offre un modello: protesta che non rinuncia alla fede, dolore che non cede alla disperazione, memoria che si fa impegno per il futuro.

5. La Croce cristiana, se compresa non come giustificazione del male ma come solidarietà divina con le vittime, può offrire una prospettiva di speranza che attraversa il dolore senza negarlo.

6. Educare i giovani a questa "bellezza impossibile" significa aiutarli a guardare l'orrore senza esserne distrutti, a testimoniare il dolore senza estetizzarlo, a sperare senza mentire.

Nel prossimo capitolo passeremo alla dimensione più pratica del nostro percorso: il metodo dello sguardo contemplativo. Ma porteremo con noi la consapevolezza acquisita in questo capitolo: **lo sguardo educato alla bellezza deve essere anche uno sguardo capace di riconoscere quando la bellezza diventa tradimento, quando l'armonia nasconde l'orrore, quando la forma estetica cancella la verità etica.**

Solo uno sguardo così educato – capace insieme di lasciarsi rapire dalla bellezza autentica e di riconoscere le sue falsificazioni – può veramente servire all'educazione integrale dei giovani che vivono in un mondo ancora pieno di Auschwitz, di genocidi, di guerre, di violenza strutturale che produce ogni giorno migliaia di vittime invisibili.

La bellezza, dopo Auschwitz, non è morta. Ma è diventata più esigente, più radicale, più responsabile. E questo, forse, è l'unico modo in cui può ancora redimere senza tradire.

Nel prossimo capitolo, entreremo nella dimensione più pratica del nostro percorso: **come guardare un'opera d'arte? Quale metodo seguire perché la contemplazione non rimanga superficiale ma diventi incontro trasformante?** Esploreremo l'arte dello sguardo contemplativo, le domande che l'opera pone, il ruolo della conoscenza storica al servizio della contemplazione.
