

PARTE TERZA

PERCORSI TEMATICI ATTRAVERSO L'ARTE

Introduzione

Dopo aver attraversato i fondamenti teorici della bellezza e il metodo dello sguardo contemplativo, giungiamo ora al cuore pulsante del nostro percorso educativo: l'incontro diretto con le opere d'arte organizzate secondo grandi nuclei tematici. Non si tratta di una galleria encyclopedica, né di una storia dell'arte per temi, ma di veri e propri itinerari dello spirito dove la bellezza artistica diventa compagnia di viaggio nelle domande fondamentali dell'esistenza umana.

La scelta dei percorsi tematici risponde a una precisa intenzione pedagogica: offrire agli educatori e ai giovani degli ambiti di esperienza in cui l'arte possa risuonare con particolare intensità, intercettando le inquietudini, le aspirazioni, i dubbi e le speranze che caratterizzano la stagione dell'adolescenza e della giovinezza. Ogni percorso è concepito come uno spazio di risonanza esistenziale, dove le opere d'arte – antiche e moderne, sacre e profane, occidentali e di altre tradizioni – si intrecciano in un dialogo che attraversa i secoli per raggiungere l'oggi.

La bellezza artistica, infatti, non è mai un fatto puramente estetico, separato dalla vita. Come ci ha insegnato Hans Urs von Balthasar nella sua monumentale opera *Gloria*, la bellezza è una delle forme fondamentali attraverso cui la realtà si manifesta, si dona, si rivela. L'arte autentica non decora l'esistenza dall'esterno, ma la illumina dall'interno, portando alla luce dimensioni dell'esperienza umana che altrimenti rimarrebbero mute, invisibili, inespresse. Guardare un'opera d'arte significa entrare in una relazione trasformante con la realtà stessa.

I percorsi tematici che proponiamo non sono compartimenti stagni, ma si intrecciano continuamente in un gioco di rimandi, echi, corrispondenze. Un'opera che parla del sacro può dire anche del corpo, una scultura che rappresenta il dolore può aprirsi alla contemplazione della natura, un dipinto della croce può rivelare insospettabili dimensioni di bellezza paradossale. La nostra sistemazione tematica vuole essere una guida orientativa, non una gabbia interpretativa. L'arte autentica sfugge sempre alle categorizzazioni troppo rigide, perché nasce da quella dimensione dell'esperienza umana dove le distinzioni nette si dissolvono e tutto comunica con tutto.

Procederemo con quello "stupore metodico" di cui parla Navid Kermani nel suo straordinario libro *Lo stupore e la bellezza*. Il critico iraniano-tedesco, di formazione islamica ma profondamente affascinato dall'arte cristiana occidentale, ci ha mostrato come sia possibile guardare le opere d'arte con occhi insieme sapienti e stupiti, coniugando la conoscenza storica e iconografica con l'apertura contemplativa, l'analisi formale con la risonanza esistenziale. Il suo metodo – che abbiamo fatto nostro nelle parti precedenti – consiste nel lasciarsi colpire dall'opera, nel sostare davanti ad essa senza fretta, nell'interrogarla e nel lasciarsi interrogare, nel cercare di comprendere non solo cosa rappresenta ma cosa *fa* allo sguardo di chi la contempla.

Inizieremo con il tema forse più centrale per la tradizione artistica occidentale: **la bellezza del sacro**. Seguiranno poi gli altri grandi nuclei tematici che strutturano l'esperienza umana e la sua espressione artistica: la bellezza del dolore, la bellezza della natura, la bellezza del corpo umano, la bellezza paradossale della croce, e infine – in un capitolo che ci porterà nelle zone più difficili e necessarie della riflessione contemporanea – la bellezza impossibile, ovvero il rapporto tra arte, genocidio e responsabilità etica dopo Auschwitz.

Ogni percorso seguirà un movimento preciso: dall'ascolto contemplativo delle opere all'analisi formale, dalla comprensione del contesto storico-artistico alla dimensione filosofica e teologica, fino all'apertura di domande esistenziali che sollecitano il giovane a un confronto personale con quanto l'opera gli consegna. Non procederemo mai per imposizione di significati, ma per

accompagnamento maieutico: l'opera stessa deve poter parlare, e il nostro compito educativo consiste nel preparare lo sguardo all'incontro.

CAPITOLO 9

La bellezza del sacro – Quando l'invisibile si fa visibile

9.1 L'arte come teofania: il paradosso dell'immagine sacra

La tradizione artistica occidentale affonda le sue radici più profonde nell'esperienza del sacro. Per oltre un millennio, dal crollo dell'impero romano fino alle soglie della modernità, la stragrande maggioranza delle opere d'arte prodotte in Europa aveva carattere religioso: icone, affreschi, pale d'altare, sculture devozionali, miniature di codici liturgici, architetture sacre. L'arte non era un ornamento accessorio della fede, ma uno dei suoi linguaggi costitutivi, un modo fondamentale attraverso cui la verità cristiana si comunicava, si celebrava, si trasmetteva di generazione in generazione.

Eppure questa centralità dell'immagine sacra nella tradizione cristiana nasconde un paradosso teologico di straordinaria portata. Il cristianesimo, infatti, eredita dal giudaismo il secondo comandamento del Decalogo: "Non ti farai idolo né immagine alcuna di ciò che è lassù nel cielo né di ciò che è quaggiù sulla terra" (Esodo 20,4). Il divieto veterotestamentario dell'immagine nasce dalla preoccupazione fondamentale di preservare la trascendenza assoluta di Dio, la sua irriducibilità a qualsiasi forma creaturale. Dio non può essere contenuto in un'immagine, perché ogni immagine lo ridurrebbe, lo oggettiverebbe, lo renderebbe manipolabile dall'uomo. L'idolatria – il peccato fondamentale denunciato dai profeti – consiste precisamente nello scambiare l'immagine con la realtà, il segno con il significato, la rappresentazione con la presenza.

Come è stato possibile, allora, che il cristianesimo sia diventato la religione dell'immagine per eccellenza? Come si è potuto passare dall'iconoclastia veterotestamentaria alla straordinaria fioritura artistica della cristianità medievale e rinascimentale? La risposta sta nell'evento dell'Incarnazione. Se Dio si è fatto uomo in Gesù Cristo, se l'invisibile si è reso visibile, se l'eterno è entrato nel tempo, allora l'immagine non è più necessariamente idolatrata. L'Incarnazione fonda teologicamente la possibilità dell'arte sacra: rappresentare Cristo significa rappresentare Dio stesso che ha voluto assumere un volto umano, un corpo visibile, una forma determinata.

I Padri della Chiesa dell'VIII e IX secolo, durante le controversie iconoclaste che insanguinarono l'impero bizantino, elaborarono una sofisticata teologia dell'immagine. San Giovanni Damasceno, nel suo trattato *Contra imaginum calumniatores*, distingue tra l'adorazione (*latria*) dovuta solo a Dio e la venerazione (*dulia*) tributata alle immagini sacre. L'icona non è Dio, ma è una finestra sul divino, un tramite che orienta lo sguardo verso la realtà trascendente. Guardare un'icona di Cristo significa guardare attraverso l'immagine verso il Prototipo divino che essa rappresenta. L'immagine è insieme presenza e assenza: presenza perché rende in qualche modo visibile l'invisibile, assenza perché rimanda sempre oltre se stessa, verso un'ulteriorità che non può essere contenuta in nessuna forma.

Questa tensione dialettica tra presenza e assenza, tra manifestazione e nascondimento, tra rivelazione e mistero costituisce il nucleo generativo dell'arte sacra cristiana. L'opera non pretende di esaurire il divino nella rappresentazione, ma di aprire uno spazio di incontro tra l'umano e il trascendente. Come scrive Pavel Florenskij nel suo capolavoro *Le porte regali*, l'icona è il luogo dove "il cielo scende sulla terra e la terra si eleva verso il cielo", dove l'immanenza e la trascendenza si toccano senza confondersi.

Per i giovani contemporanei, cresciuti in una cultura largamente secolarizzata dove l'immagine sacra ha perso la sua evidenza, recuperare il senso autentico dell'arte religiosa richiede uno sforzo particolare. Le opere sacre che incontrano nei musei o nelle chiese rischiano di apparire loro come

reperti archeologici di una fede morta, oggetti estetici svuotati del loro significato originario. Il nostro compito educativo consiste nel riattivare la potenza simbolica di queste opere, nel mostrare come esse continuino a parlare – anche al di là della fede personale di chi guarda – di quella dimensione di ulteriorità, di trascendenza, di senso ultimo che abita costitutivamente l'esistenza umana.

L'arte sacra, infatti, anche quando non viene più "creduta" in senso confessionale, continua a interpellare lo spettatore sulla questione fondamentale del rapporto tra finito e infinito, tra visibile e invisibile, tra immanenza e trascendenza. Un giovane ateo o agnostico può guardare la *Maestà* di Duccio o la *Pietà* di Michelangelo e riconoscervi una profondità di senso, una potenza espressiva, una verità sull'umano che travalica il dato confessionale. L'arte sacra autentica non è propaganda religiosa, ma esplorazione delle dimensioni ultime dell'esistenza attraverso il linguaggio della forma, del colore, dello spazio, della luce.

9.2 L'icona bizantina: la teologia dipinta

Per comprendere la bellezza del sacro nell'arte cristiana, dobbiamo iniziare dalle icone bizantine. L'icona non è semplicemente un dipinto religioso, ma una vera e propria "teologia dipinta", come la definisce Leonid Uspenskij. Ogni elemento dell'icona – dalla scelta dei colori al tipo di prospettiva, dalla postura dei personaggi all'uso dell'oro – è carico di significato teologico e spirituale. Consideriamo uno dei capolavori assoluti dell'iconografia bizantina: la *Trinità* di Andrej Rublëv, dipinta intorno al 1411 e conservata oggi alla Galleria Tret'jakov di Mosca. L'opera rappresenta la visita dei tre angeli ad Abramo presso le querce di Mamre (Genesi 18), ma la tradizione interpretativa cristiana ha sempre letto questo episodio come una prefigurazione della Trinità divina.

Sostando davanti a questa icona, la prima impressione è quella di una straordinaria armonia. I tre angeli sono disposti intorno a una tavola in un movimento circolare che suggerisce l'idea dell'eternità, del movimento senza inizio né fine. I loro corpi sono inclinati l'uno verso l'altro in un gesto di reciproca attenzione, di dialogo silenzioso. I colori – l'azzurro, il porpora, il verde – sono stesi con una delicatezza che sembra smaterializzare le figure, renderle luminose dall'interno.

La composizione è costruita su una geometria sapientissima. Al centro della tavola, dove lo sguardo converge naturalmente, c'è una coppa: il calice eucaristico, simbolo del sacrificio di Cristo. Ma questo centro è anche un vuoto, uno spazio aperto dove l'osservatore è invitato a entrare. La Trinità non è un circolo chiuso su se stesso, ma un movimento d'amore che si apre all'esterno, che accoglie, che invita alla comunione.

La prospettiva dell'icona non segue le leggi della prospettiva rinascimentale. Non c'è un unico punto di fuga verso cui convergono le linee, ma una molteplicità di punti di vista che si intrecciano. Questa "prospettiva rovesciata" – come la chiamano gli studiosi – ha un significato teologico preciso: non è lo sguardo umano che domina lo spazio rappresentato, ma è lo spazio sacro che si dilata verso lo spettatore, che lo avvolge, che lo include. L'icona non è una finestra attraverso cui guardiamo un mondo lontano, ma una porta attraverso cui quel mondo viene verso di noi.

L'uso dell'oro è particolarmente significativo. Lo sfondo dorato non rappresenta uno spazio fisico, ma la luce increata, l'energia divina che pervade tutta la realtà. È la luce del Tabor, la luce della Trasfigurazione, quella luce che non viene da nessuna sorgente creata ma che è Dio stesso in quanto Luce. Le aureole dorate intorno alle teste degli angeli non sono ornamenti decorativi, ma indicazioni visive della santità, della partecipazione alla vita divina.

I volti degli angeli sono caratterizzati da quella che Florenskij chiama "l'assenza di passioni". Non esprimono emozioni psicologiche determinate – gioia, tristezza, collera – ma una serenità che trascende le passioni. Questo non significa inespressività, ma una forma di espressione che appartiene a un ordine diverso rispetto a quello psicologico. È l'espressione della pace interiore, dell'*hesychia* tanto cara alla spiritualità orientale, di quella quiete del cuore che si raggiunge attraverso la purificazione dalle passioni e l'unione con Dio.

L'iconografo – come Rublëv – non è considerato un artista nel senso moderno del termine, ma un mediatore spirituale. Prima di dipingere, pratica il digiuno e la preghiera, si prepara interiormente all'incontro con il sacro. Il suo compito non è esprimere la propria soggettività creativa, ma rendersi trasparente alla verità teologica che deve comunicare. L'icona non è frutto dell'immaginazione individuale, ma segue canoni precisi tramandati dalla tradizione. Eppure, dentro questa fedeltà ai canoni, l'iconografo autentico sa trovare uno spazio per la propria sensibilità spirituale, per la propria profondità contemplativa.

Per i giovani che si avvicinano alle icone, queste opere possono apparire inizialmente fredde, distanti, ripetitive. Siamo abituati all'arte che esprime emozioni, che racconta storie, che cattura l'attenzione con effetti spettacolari. L'icona invece chiede un tipo di sguardo diverso: contemplativo, paziente, disposto a sostare. Non si "consuma" in un'occhiata rapida, ma si dischiude progressivamente a chi accetta di fermarsi davanti ad essa, di entrare nel suo tempo lento, nel suo silenzio eloquente.

L'esperienza dell'icona può insegnare ai giovani contemporanei – abituati alla velocità delle immagini digitali, allo scorrimento frenetico dei feed sui social media – un modo diverso di rapportarsi all'immagine. L'icona non vuole essere guardata, ma contemplata. Non chiede un'attenzione superficiale e distratta, ma un coinvolgimento profondo che impegna non solo gli occhi ma l'intero essere. È un'immagine che resiste alla consumazione immediata, che mantiene la propria alterità, che custodisce un segreto che si rivela solo a chi ha la pazienza di attendere. La tradizione delle icone continua ancora oggi, particolarmente nei monasteri ortodossi. Visitare uno scriptorium dove si dipingono icone secondo i metodi tradizionali può essere un'esperienza educativa straordinaria per i giovani. Vedere l'iconografo preparare la tavola di legno, stendere il gesso, macinare i pigmenti naturali, applicare l'oro in foglia, dipingere con pennelli finissimi seguendo una sequenza rituale precisa – tutto questo rivela come l'icona sia anche un'ascesi, una disciplina spirituale che si esprime attraverso la manualità, attraverso il fare sapiente delle mani.

9.3 La luce divina: Giotto e la rivoluzione dello spazio sacro

Se l'icona bizantina rappresenta la compiutezza teologica dell'arte sacra orientale, il passaggio dall'arte bizantina a quella proto-rinascimentale in Italia segna una trasformazione profonda nel modo di rappresentare il divino. Il protagonista assoluto di questa rivoluzione è Giotto di Bondone (1267 circa - 1337), che il critico Roberto Longhi ha definito "il padre della pittura moderna".

Gli affreschi della Cappella degli Scrovegni a Padova, dipinti da Giotto tra il 1303 e il 1305, costituiscono uno dei vertici assoluti dell'arte sacra occidentale. Entrare in questa cappella – un volume architettonico relativamente piccolo, una sorta di scrigno – significa essere letteralmente avvolti dalla narrazione sacra. Le pareti sono completamente ricoperte di affreschi che raccontano la vita di Maria e di Cristo secondo un programma iconografico unitario che culmina nel monumentale *Giudizio Universale* sulla controfacciata.

Consideriamo la scena della *Deposizione dalla croce*, una delle più commoventi dell'intero ciclo. Cristo è stato appena deposto dalla croce e il suo corpo esanime è sorretto da Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo. La Madonna lo abbraccia in un gesto di straziante tenerezza, tenendo il volto del Figlio accostato al proprio. Intorno, un gruppo di figure – le pie donne, Giovanni, gli angeli – esprimono il dolore attraverso gesti e posture.

La rivoluzione giottesca consiste nel rendere questi personaggi pienamente umani, dotati di peso, di volume, di presenza corporea. Non sono più le figure ieratiche e bidimensionali dell'arte bizantina, ma corpi che occupano uno spazio, che si muovono, che esprimono emozioni riconoscibili. Gli angeli in volo sopra la scena non sono decorazioni simboliche, ma creature che partecipano al dolore cosmico per la morte del Redentore: alcuni si torcono le mani, altri si strappano i capelli, altri ancora raccolgono in coppe il sangue che cola dalle ferite di Cristo.

Eppure questa umanizzazione non significa secolarizzazione. Giotto non sta semplicemente trasformando la storia sacra in cronaca umana, ma sta mostrando come il divino si manifesti

pienamente nell'umano, come l'Incarnazione significhi che Dio ha assunto realmente, concretamente, la condizione umana con tutte le sue dimensioni – compreso il dolore, compresa la morte. Il dolore della Madonna davanti al figlio morto è un dolore autenticamente umano, eppure proprio attraverso questo dolore si rivela qualcosa del mistero stesso di Dio.

Lo spazio giottesco ha una qualità particolare che potremmo definire "spazio teologico". Non è ancora lo spazio geometricamente costruito della prospettiva rinascimentale – quella verrà un secolo dopo con Brunelleschi e Alberti – ma è uno spazio che ha una propria coerenza interna, dove i corpi si dispongono secondo rapporti di peso e di equilibrio che li rendono credibili. È uno spazio che narra, che orienta lo sguardo, che gerarchizza gli elementi secondo la loro importanza teologica. Guardate come Giotto usa il paesaggio. Alle spalle della scena della Deposizione si erge una roccia spoglia, tagliata diagonalmente, che crea una sorta di vuoto, di assenza. Questa roccia non è un elemento decorativo ma un attore drammatico della scena: la sua aridità, la sua durezza esprimono visivamente la desolazione cosmica che accompagna la morte di Cristo. Il Vangelo di Matteo racconta che alla morte di Gesù "la terra tremò, le rocce si spezzarono" (Mt 27,51): Giotto traduce questa narrazione verbale in forma visiva attraverso la roccia squarcianta.

Il colore in Giotto ha una funzione insieme narrativa e simbolica. Gli azzurri intensi ottenuti dal lapislazzuli – un pigmento preziosissimo che veniva dall'Afghanistan – riservati al manto della Madonna e al cielo, indicano la dignità regale e la dimensione celeste. I rossi e i rosa delle vesti di alcune figure creano accenti emotivi, guidano l'occhio dello spettatore. L'oro, usato con parsimonia rispetto all'arte bizantina, marca gli elementi di assoluta sacralità: le aureole, alcuni dettagli degli abiti.

Ciò che rende Giotto un maestro insuperato dell'arte sacra non è solo la sua capacità tecnica o compositiva, ma la sua profondità teologica espressa attraverso mezzi puramente visivi. Ogni gesto, ogni sguardo, ogni piega di un panneggio è studiato per comunicare una verità di fede. Quando la Vergine guarda il volto del Figlio morto nella Deposizione, quello sguardo condensa l'intero mistero del dolore materno, della fede messa alla prova, della speranza che resiste anche nell'oscurità più profonda.

Per gli educatori che accompagnano i giovani davanti agli affreschi di Giotto – o davanti alle loro riproduzioni, quando non è possibile visitare Padova – è importante non limitarsi a una lettura iconografica (identificare i personaggi, spiegare gli episodi evangelici rappresentati), ma sollecitare un'osservazione fenomenologica: cosa vedi? Cosa provi guardando questa scena? Dove va il tuo sguardo? Quali figure ti colpiscono di più? Quali emozioni riconosci nei personaggi rappresentati? Questo tipo di interrogazione aperta permette ai giovani di entrare personalmente nella scena, di stabilire una relazione emotiva e intellettuale con l'opera. Solo dopo questa prima immersione esperienziale si può passare all'approfondimento storico-artistico e teologico, che non sarà più un'imposizione esterna ma un arricchimento di un'esperienza già vissuta.

Un esercizio particolarmente fecondo può essere quello della scrittura ekfrastica: invitare i giovani a scrivere un testo – in prosa o in versi – che descriva l'opera osservata, che esprima le emozioni suscite, che provi a entrare nei pensieri di uno dei personaggi rappresentati. La Madonna della Deposizione cosa sta pensando in quel momento? Cosa potrebbero dirsi Giuseppe d'Arimatea e Nicodemo mentre sorreggono il corpo di Cristo? Quali parole susurrano gli angeli nel loro dolore celeste? Attraverso questo esercizio creativo, l'opera sacra diventa un generatore di significati sempre nuovi, uno spazio di elaborazione personale del mistero.

9.4 La luce come presenza divina: Caravaggio e la rivelazione nel buio

Se Giotto rappresenta l'aurora della pittura moderna nell'arte sacra, Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610) ne segna un vertice drammatico e assoluto all'alba dell'età barocca. La rivoluzione caravaggesca consiste nell'uso radicalmente nuovo della luce, che diventa il vero e proprio protagonista della rappresentazione, il tramite attraverso cui il divino irrompe nella realtà umana.

Nelle tele di Caravaggio la luce non è mai naturalistica, non proviene da una fonte luminosa identificabile all'interno della scena (una finestra, una candela, il sole). È una luce che viene da fuori campo, che taglia il buio con violenza, che seleziona con precisione chirurgica cosa mostrare e cosa lasciare nell'ombra. È una luce teatrale, drammatica, che trasforma la scena sacra in un evento che accade qui e ora, davanti agli occhi dello spettatore.

Consideriamo la *Vocazione di San Matteo*, dipinta tra il 1599 e il 1600 per la Cappella Contarelli nella chiesa romana di San Luigi dei Francesi. La scena rappresenta il momento in cui Cristo chiama Matteo, esattore delle tasse, a seguirlo. Ci troviamo in un ambiente dimesso, sporco, che sembra la taverna malfamata di un quartiere popolare. Intorno a un tavolo sono seduti cinque uomini – Matteo e i suoi compagni – vestiti con abiti contemporanei all'epoca di Caravaggio, non con costumi biblici. Contano monete, sono immersi nelle loro faccende quotidiane.

Da destra entra Cristo, accompagnato da Pietro. Il suo ingresso nella scena è discreto, quasi timido: rimane sulla soglia, nell'ombra. Ma la sua mano destra si protende verso Matteo con un gesto che cita esplicitamente la mano di Dio Padre nel celeberrimo affresco michelangiolesco della Creazione di Adamo nella Cappella Sistina. È un gesto creatore: Cristo sta ri-creando Matteo, sta chiamandolo a una vita nuova.

La luce che entra dalla destra – dalla stessa direzione da cui entrano Cristo e Pietro – illumina con violenza il gruppo intorno al tavolo. È una luce che rivela, che smaschera, che costringe a guardarsi. Matteo si indica con la mano, come a dire: "Stai chiamando me? Proprio me?" Il suo volto esprime sorpresa, incredulità, forse anche timore. Gli altri personaggi reagiscono in modi diversi: alcuni continuano a contare le monete, ignari della chiamata; altri si voltano verso Cristo con curiosità; altri ancora rimangono indifferenti.

Quello che rende questa tela straordinaria dal punto di vista teologico è il modo in cui Caravaggio visualizza l'irruzione della grazia nella vita ordinaria. La chiamata divina non avviene in un contesto sacrale, nel Tempio o in una sinagoga, ma nel luogo più profano immaginabile: il banco delle tasse, il mondo del denaro, della corruzione, del peccato. Cristo non aspetta che Matteo si purifichi, non gli chiede preventivi atti di pentimento: lo chiama così com'è, nella sua miseria morale, nel suo coinvolgimento con il sistema ingiusto dell'esazione fiscale.

E la luce – quella luce che viene da Cristo – è la visualizzazione della grazia, dell'iniziativa divina che precede ogni merito umano, che cerca l'uomo prima ancora che l'uomo cerchi Dio. È una luce che trasforma senza distruggere: Matteo rimane Matteo, con il suo volto scavato, le sue mani rudi da lavoratore, i suoi vestiti dimessi; ma in quel volto illuminato dalla luce di Cristo qualcosa si è già trasformato, una possibilità nuova si è aperta.

Il critico Vittorio Sgarbi ha scritto pagine memorabili sulla "teologia della luce" in Caravaggio, mostrando come il pittore lombardo abbia saputo tradurre in immagini la dottrina paolina e agostiniana della giustificazione per grazia. La luce caravaggesca è la grazia che previene, che illumina, che salva senza che l'uomo possa far nulla per meritarsela. È puro dono, pura iniziativa divina.

Un'altra opera fondamentale per comprendere la spiritualità caravaggesca è la *Conversione di San Paolo* (1600-1601), nella Cappella Cerasi in Santa Maria del Popolo a Roma. Paolo – ancora Saulo, il persecutore dei cristiani – è caduto da cavallo sulla via di Damasco, accecato dalla luce divina. La tela non mostra Cristo in gloria circondato dagli angeli come ci si aspetterebbe da una rappresentazione tradizionale dell'episodio, ma solo Saulo a terra, riverso, con le braccia aperte in una postura che ricorda la crocifissione, e il cavallo enorme che incombe su di lui.

Dove sta Cristo? Dove sta Dio in questa scena? La risposta di Caravaggio è radicale: nella luce stessa. Una luce accecante, violenta, che investe Saulo dal di fuori del campo visivo, che lo butta a terra, che lo annichilisce per poi risollevarlo trasformato. Saulo tiene gli occhi chiusi, non perché stia dormendo ma perché è stato accecato dalla visione. Eppure proprio in questa cecità fisica si apre una nuova vista interiore: Saulo sta "vedendo" Cristo con gli occhi dello spirito, sta facendo l'esperienza diretta del Risorto che lo chiama a una missione nuova.

Il cavallo – dipinto con un realismo impressionante, quasi plebeo – occupa gran parte della tela. È un cavallo da fatica, non un destriero nobile. Alcuni critici hanno letto in questa scelta una provocazione di Caravaggio: il sacro irrompe nella realtà più ordinaria, più umile, più materiale. Non c'è bisogno di idealizzare, di nobilitare, di spiritualizzare. Dio si rivela nel fango della storia, nella concretezza delle esistenze reali.

Per i giovani contemporanei, le tele di Caravaggio possono parlare con una forza particolare proprio per la loro capacità di rendere il sacro drammaticamente presente, attuale, coinvolgente. Non sono immagini edulcorate di una santità irraggiungibile, ma rappresentazioni di uomini e donne concreti – spesso presi dalla strada, dai bassifondi romani, dalle taverne – che vengono raggiunti dalla grazia divina nelle loro situazioni reali.

Caravaggio insegna che la santità non è una fuga dal mondo, ma una trasformazione dentro il mondo. I suoi santi hanno mani callose, volti segnati dalla fatica, corpi stanchi. Ma proprio questi corpi umili, feriti, imperfetti diventano il luogo della manifestazione divina. C'è qui una teologia dell'incarnazione portata alle sue conseguenze estreme: se Dio si è fatto carne, allora ogni carne può diventare sacramento della presenza divina.

Un esercizio educativo particolarmente significativo con i dipinti di Caravaggio consiste nel far riflettere i giovani sul concetto di "chiamata". Ognuno di noi, in qualche momento della propria vita, fa esperienza di essere chiamato: da un compito che ci interpella, da una persona che ha bisogno di noi, da un'aspirazione profonda che chiede di essere realizzata, da una voce interiore che ci spinge a cambiare strada. Come la luce di Caravaggio illumina i suoi personaggi, così queste chiamate illuminano le nostre esistenze, ci rivelano possibilità che non sapevamo di avere, ci costringono a fare i conti con noi stessi.

Guardare la *Vocazione di Matteo* e poi chiedersi: quali sono le "luci" che hanno illuminato la mia vita fino ad ora? Quali chiamate ho ricevuto? Come ho risposto? Quali ho ascoltato e quali ho ignorato? Questo passaggio dall'opera all'esistenza personale non è un uso strumentale dell'arte a fini pedagogici, ma il riconoscimento di come l'arte autentica parli sempre dell'umano universale attraverso il particolare storico. La vicenda di Matteo diventa specchio delle nostre vicende, il suo essere chiamato risuona con le nostre chiamate.

9.5 La bellezza della trascendenza: il Beato Angelico e la pittura come preghiera

Se Caravaggio rappresenta la drammaticità barocca della rivelazione divina nella storia, il Beato Angelico (1395 circa - 1455) incarna un'altra modalità fondamentale dell'arte sacra: la bellezza come contemplazione, la pittura come forma di preghiera, l'immagine come tramite di elevazione spirituale.

Fra Giovanni da Fiesole, questo il nome del frate domenicano prima di essere beatificato, ha dipinto alcuni dei capolavori più straordinari del primo Rinascimento fiorentino. Ma ciò che rende la sua opera unica non è solo la maestria tecnica o la raffinatezza compositiva, ma la trasparenza spirituale che emana da ogni sua creazione. Vasari, nelle sue *Vite*, racconta che l'Angelico non prendeva mai in mano i pennelli senza prima aver pregato, e che dipingeva i crocifissi sempre con le lacrime agli occhi. Questo aneddoto – vero o leggendario che sia – ci dice qualcosa di essenziale sulla concezione angelichiana dell'arte: dipingere è un atto devazionale, un modo di servire Dio attraverso il talento ricevuto.

Il capolavoro assoluto dell'Angelico sono gli affreschi del convento di San Marco a Firenze, dipinti tra il 1438 e il 1445. Cosimo de' Medici aveva fatto ristrutturare il convento affidandone il progetto architettonico a Michelozzo, e l'Angelico fu chiamato a decorarlo. Il risultato è un'opera totale, dove architettura e pittura si fondono per creare uno spazio di preghiera e di contemplazione.

La genialità del progetto consiste nel dipingere in ciascuna delle celle dei frati un affresco di meditazione. Il frate, ritirandosi nella propria cella per la preghiera, si trova davanti un'immagine sacra che diventa il fuoco della contemplazione. Non sono grandi composizioni narrative, ma scene

essenziali, ridotte all'essenziale, dove pochi personaggi – spesso solo Cristo e uno o due santi – sono disposti in uno spazio quasi vuoto, su uno sfondo neutro.

Consideriamo l'*Annunciazione* affrescata nella cella numero tre. La scena si svolge sotto un porticato di architettura rinascimentale, essenziale e perfetta nella sua geometria. A sinistra, l'arcangelo Gabriele si inginocchia davanti a Maria, che è seduta su uno sgabello semplice. Il suo gesto è di umile adorazione, le sue ali sono spiegate in un movimento di grazia eterea. Maria incrocia le braccia sul petto in segno di accettazione: *Ecce ancilla Domini*, ecco la serva del Signore.

I colori sono di una delicatezza suprema. L'azzurro del manto di Maria, il rosa della veste, l'oro delle aureole brillano con una luce che sembra venire dall'interno delle figure stesse. Non c'è violenza drammatica come in Caravaggio, ma una serenità luminosa che emana pace. Lo spazio è costruito secondo le nuove regole della prospettiva brunelleschiana – l'Angelico fu uno dei primi pittori a padroneggiarla – ma questa precisione geometrica non genera freddezza intellettuale. Al contrario, crea un senso di ordine armonioso, di perfezione che rimanda all'ordine divino.

A sinistra dell'affresco, fuori dal porticato, c'è un piccolo giardino chiuso (*hortus conclusus*), simbolo tradizionale della verginità di Maria. Adamo ed Eva vengono cacciati dal paradiso terrestre da un angelo con la spada fiammeggiante: questo dettaglio apparentemente marginale ha un significato teologico preciso. L'*Annunciazione* è il momento in cui si inaugura la redenzione dal peccato originale. Maria, la nuova Eva, accogliendo il Verbo nel suo grembo, apre la possibilità del ritorno al paradiso perduto.

Ciò che colpisce nell'*Annunciazione* dell'Angelico è il silenzio che pervade la scena. Non c'è nulla di superfluo, nulla di teatrale. L'angelo e Maria si guardano in un dialogo silenzioso che è tutto interiore. La parola che conta – il *Fiat* di Maria – non ha bisogno di essere gridato, si intuisce nella postura stessa della Vergine, nella sua disponibilità totale al volere divino.

Per i frati domenicani che abitavano quelle celle, meditare davanti a questo affresco significava partecipare spiritualmente al mistero dell'*Annunciazione*, lasciarsi trasformare dall'esempio di Maria che accoglie Dio nella propria vita. L'immagine non era solo un ausilio devozionale esterno, ma uno strumento di trasformazione interiore. Guardare non era un atto passivo, ma un esercizio spirituale attivo.

Un altro affresco straordinario è la *Trasfigurazione* della cella numero sei. Cristo sta in piedi al centro, vestito di bianco luminosissimo, fiancheggiato da Mosè ed Elia. Ai suoi piedi, in basso, i tre apostoli – Pietro, Giacomo e Giovanni – sono prostrati a terra, abbagliati dalla visione. Due di loro si coprono il volto con le mani, incapaci di sostenere la luce divina.

L'Angelico ha il coraggio di dipingere Cristo completamente bianco, senza ombre, come un'emanaione di luce pura. Il bianco del suo abito si fonde quasi con il bianco del cerchio di luce che lo circonda, creando un effetto di smaterializzazione. Cristo non è più un corpo opaco che riflette la luce, ma è luce esso stesso, è la Luce increata che si manifesta. Questa intuizione pittorica traduce perfettamente la teologia della Trasfigurazione: sul monte Tabor non accade che Cristo riceva una luce dall'esterno, ma che la sua stessa natura divina – normalmente velata dall'umanità – traspare e si manifesta agli apostoli.

I colori dei panneggi di Mosè ed Elia sono più scuri, più terreni, per creare contrasto con il bianco abbagliante di Cristo. Lo sfondo è un oro unito, senza indicazioni paesaggistiche: siamo fuori dallo spazio e dal tempo ordinari, in una dimensione di eternità. L'oro, in questo caso, non è solo un elemento decorativo prezioso, ma la visualizzazione dello spazio celeste, della dimensione divina che irrompe nel mondo.

Per i giovani contemporanei, abituati a un'arte che cerca lo choc, la provocazione, l'effetto immediato, la pittura dell'Angelico può sembrare inizialmente troppo quieta, troppo serena, quasi ingenua. Ma è proprio questa apparente semplicità a nascondere una profondità spirituale straordinaria. L'Angelico insegna che la bellezza non ha bisogno di gridare, che il sacro si manifesta non nel clamore ma nel silenzio, che la profondità non richiede complessità formale ma limpidezza di visione.

Un esercizio educativo particolarmente efficace consiste nel proporre ai giovani un'esperienza di "contemplazione guidata" davanti a un'opera dell'Angelico. Si chiede loro di sedersi in silenzio davanti all'immagine (anche una riproduzione può funzionare), di osservarla senza fretta per almeno dieci minuti, lasciando che lo sguardo vaghi liberamente sulla superficie dipinta, che si soffermi sui dettagli, sui colori, sulle figure. Poi si invitano a scrivere – sempre in silenzio – le proprie impressioni, emozioni, pensieri emersi durante l'osservazione.

Questo tipo di esperienza, apparentemente semplice, ha un potere trasformativo notevole. Nella nostra cultura della distrazione permanente, della sollecitazione continua dell'attenzione, il semplice atto di sostare in silenzio davanti a un'immagine per dieci minuti diventa un atto quasi rivoluzionario. I giovani scoprono che possono rallentare, che il silenzio non è vuoto ma pieno, che l'arte può essere non solo stimolante ma anche calmante, pacificante, contemplativa.

9.6 Il sacro nell'architettura: lo spazio che orienta verso l'alto

Fino ad ora abbiamo parlato principalmente di pittura, ma l'arte sacra si manifesta forse nella sua forma più totale nell'architettura religiosa. Una chiesa, una cattedrale, una moschea, un tempio non sono semplici contenitori di opere d'arte, ma sono essi stessi opere d'arte totali, dove lo spazio architettonico diventa esperienza del divino.

L'architettura sacra cristiana ha attraversato molteplici fasi storiche, ciascuna con una propria concezione teologica dello spazio. La basilica paleocristiana – con il suo sviluppo longitudinale che guida i fedeli dall'ingresso verso l'altare – visualizza l'idea del cammino, del pellegrinaggio verso Dio. La chiesa romanica – con le sue masse possenti, le sue volte a botte, la sua penombra – comunica un senso di protezione, di rifugio, di stabilità nella fede. La cattedrale gotica – con le sue guglie che svettano verso il cielo, le sue vetrate luminose, la sua verticalità ardita – è un inno di pietra alla trascendenza divina.

Consideriamo il capolavoro assoluto del gotico francese: la cattedrale di Notre-Dame di Chartres, costruita principalmente tra il 1194 e il 1220. Entrare in questa cattedrale è un'esperienza che non si dimentica. Lo spazio interno si sviluppa con un'altezza vertiginosa – la navata centrale raggiunge i 37 metri – creando un senso di elevazione fisica che diventa immediatamente metafora dell'elevazione spirituale. Lo sguardo del fedele che entra è naturalmente attratto verso l'alto, verso quelle volte ogivali che sembrano sfidare la gravità.

La struttura portante – pilastri, archi a sesto acuto, contrafforti esterni – è ridotta all'essenziale, in modo da lasciare il massimo spazio possibile alle vetrate. E sono proprio le vetrate di Chartres a costituire uno dei miracoli artistici dell'umanità. Oltre 2.600 metri quadrati di vetri colorati che filtrano la luce naturale trasformandola in una cascata di colori: blu cobalto, rossi rubino, verdi smeraldo, gialli dorati.

La luce che penetra attraverso le vetrate non è più luce naturale, ma luce trasfigurata, luce colorata che crea un'atmosfera di irrealità, di sogno, di visione paradisiaca. I teologi medievali, seguendo lo Pseudo-Dionigi Areopagita, vedevano nella luce il simbolo più appropriato della natura divina. Dio è luce increata, e ogni luce creata partecipa a questa luce divina. Le vetrate della cattedrale gotica trasformano fisicamente la luce solare in un'esperienza di bellezza che orienta verso il divino.

Le vetrate di Chartres non sono solo decorative, ma narrative e didattiche. Raccontano storie bibliche, vite di santi, parabole evangeliche. Per i fedeli medievali, in gran parte analfabeti, le vetrate erano una *Biblia pauperum*, una Bibbia dei poveri che comunicava attraverso le immagini ciò che i testi scritti comunicavano ai dotti. Ma questa funzione didattica non esaurisce il significato delle vetrate. Anche chi non sapeva "leggere" le scene rappresentate poteva lasciarsi avvolgere dalla bellezza dei colori, dalla magnificenza dello spazio, dalla sensazione di trovarsi in un luogo che non appartiene completamente al mondo ordinario.

L'abate Suger, che nel XII secolo fece ricostruire la chiesa abbaziale di Saint-Denis inaugurando lo stile gotico, ha lasciato scritti teorici dove spiega la sua concezione teologica dell'architettura. Per Suger, la bellezza materiale della chiesa – i marmi preziosi, gli ori, le gemme incastonate negli

altari, la luce delle vetrate – non è un lusso superfluo o una concessione alla vanità umana, ma un mezzo legittimo per elevare l'anima verso Dio. La bellezza sensibile è un gradino verso la bellezza intelligibile, lo splendore visibile rimanda allo splendore invisibile della gloria divina.

Questa concezione "anagogica" della bellezza – dal greco *anagogé*, elevazione – è tipicamente medievale, ma conserva una sua validità anche per noi moderni. Un'autentica esperienza estetica davanti a un capolavoro architettonico come Chartres non si esaurisce nel piacere sensibile o nell'ammirazione per la maestria tecnica, ma apre una dimensione di ulteriorità, di trascendenza. Anche chi non è credente può fare, dentro una cattedrale gotica, l'esperienza di essere "sollevato" al di sopra di sé, di percepire una dimensione di grandezza che eccede l'umano.

Per i giovani, visitare una grande cattedrale può essere un'esperienza formativa straordinaria, a patto che non si riduca a una visita turistica frettolosa. Occorre tempo, silenzio, disponibilità a lasciarsi coinvolgere. Un educatore saggio non bombarderà i ragazzi con informazioni storiche e artistiche appena entrati, ma li inviterà prima a sostare, a camminare lentamente nello spazio, a guardare verso l'alto, a sedersi in silenzio lasciando che lo spazio stesso "parli".

Solo dopo questa prima immersione esperienziale si potrà passare alla spiegazione: come è costruita una cattedrale gotica? Quali innovazioni tecniche hanno permesso di raggiungere queste altezze? Cosa rappresentano le vetrate? Qual è il significato teologico dell'orientamento dell'edificio (il coro verso est, da dove sorge il sole, simbolo di Cristo)? Quali sono i simboli ricorrenti nella decorazione scultorea?

Un esercizio particolarmente significativo consiste nel far disegnare ai giovani la "mappa emotiva" dello spazio sacro. Dopo aver visitato la cattedrale, si chiede loro di fare un disegno schematico dell'interno e di marcire con colori diversi le zone che hanno suscitato emozioni diverse: dove ti sei sentito piccolo? Dove hai provato pace? Dove meraviglia? Dove paura? Questo esercizio aiuta a prendere coscienza di come lo spazio architettonico non sia neutro, ma agisca sulle nostre emozioni, orienti i nostri movimenti, influenzi i nostri stati d'animo.

9.7 Il sacro oltre il cristianesimo: dialogo interreligioso attraverso l'arte

Fino ad ora ci siamo concentrati sull'arte sacra cristiana, che è naturale dato il nostro contesto culturale occidentale. Ma sarebbe limitante ridurre la bellezza del sacro alla sola tradizione cristiana. Ogni grande tradizione religiosa ha sviluppato forme artistiche straordinarie attraverso cui esprimere la propria esperienza del divino.

L'Islam, pur avendo un divieto rigoroso della rappresentazione figurativa di Dio e dei profeti, ha creato un'arte decorativa di una raffinatezza sublime. Le moschee islamiche sono capolavori di geometria sacra, dove gli arabeschi, le decorazioni calligrafiche, le piastrelle smaltate creano spazi di bellezza contemplativa. La Grande Moschea di Cordoba, con il suo ipnotico bosco di colonne e archi a ferro di cavallo alternati in pietra bianca e mattone rosso, crea un'esperienza spaziale di infinità orizzontale, molto diversa dalla verticalità gotica ma non meno potente spiritualmente. La calligrafia araba, che trascrive versetti del Corano, diventa essa stessa arte sacra. La parola divina non solo viene letta ma contemplata nella sua forma visiva, nella bellezza dei suoi segni. Questa valorizzazione estetica del testo sacro ci ricorda che la Parola – il *Logos* divino – ha anche una dimensione sensibile, che il significato non è separabile dalla forma.

Il Buddhismo ha sviluppato tradizioni artistiche straordinarie, dalle statue del Buddha ai mandala tibetani, dai giardini zen giapponesi ai templi di Angkor Wat. Consideriamo per esempio i mandala, quelle complesse composizioni geometriche che i monaci tibetani realizzano con sabbie colorate. Il processo di creazione di un mandala può richiedere giorni o settimane di lavoro meticoloso. I monaci tracciano prima il disegno geometrico, poi riempiono pazientemente le diverse sezioni con sabbie finissime di colori diversi, creando un'opera di una complessità e di una bellezza stupefacente.

Ma il momento culminante non è il completamento del mandala, bensì la sua distruzione rituale. Una volta terminato, dopo averlo contemplato e usato per la meditazione, il mandala viene spazzato

via con un semplice gesto. Le sabbie colorate vengono mescolate e disperse, spesso in un fiume o nel mare. Questo atto – che a un occidentale può sembrare incomprensibile, quasi un sacrilegio – ha un significato spirituale profondissimo: insegna l'impermanenza di tutte le cose, anche delle più belle. Nulla dura per sempre, tutto è in costante trasformazione. Attaccarsi anche alla bellezza è una forma di attaccamento che genera sofferenza.

Questa concezione buddhista dell'arte sacra come processo piuttosto che come prodotto permanente può essere molto istruttiva per i giovani contemporanei. Viviamo in una cultura ossessionata dalla conservazione, dall'archiviazione, dal rendere permanente ogni esperienza (si pensi all'ossessione di fotografare tutto, di postare tutto sui social). Il mandala tibetano insegna invece che l'arte può avere un valore anche quando è effimera, che la bellezza può essere vissuta pienamente nel momento presente senza bisogno di cristallizzarla in un oggetto duraturo.

L'induismo ha prodotto templi di una ricchezza decorativa straordinaria, dove ogni centimetro di superficie è scolpito con figure divine, scene mitologiche, motivi vegetali. Il tempio di Khajuraho in India, per esempio, è letteralmente ricoperto di sculture che rappresentano divinità, danzatrici celesti (*apsara*), scene di vita quotidiana e anche scene erotiche esplicite. Per la sensibilità occidentale moderna, abituata a una certa separazione tra sacro e profano, tra spirituale e carnale, queste rappresentazioni possono risultare spiazzanti. Come può l'erotismo essere parte dell'arte sacra?

Ma la teologia induista non conosce la dicotomia occidentale tra corpo e spirito, tra materia e spirito. Il divino pervade ogni dimensione della realtà, compresa quella sessuale. La sessualità, quando è vissuta nella consapevolezza della sua dimensione sacra, può essere via di unione con il divino. Le sculture erotiche di Khajuraho non sono pornografia sacralizzata, ma celebrazione della vita in tutte le sue manifestazioni come epifania del divino.

Per un progetto educativo che voglia essere inclusivo e dialogante, è importante non limitarsi all'arte sacra cristiana ma aprirsi anche alle altre tradizioni. Questo non significa relativismo religioso o sincretismo superficiale, ma riconoscimento che lo spirito umano, nella sua ricerca del divino, ha prodotto in tutte le culture forme artistiche di straordinaria bellezza e profondità. Un giovane cristiano può guardare un mandala buddhista o una miniatura persiana e riconoscervi una ricerca autentica del sacro, pur nella differenza delle forme teologiche e culturali.

Visitare una moschea, un tempio buddhista, una sinagoga può essere un'esperienza formativa straordinaria per i giovani. Li aiuta a relativizzare il proprio punto di vista culturale, a riconoscere che esistono molteplici vie attraverso cui l'umano si apre al divino, a sviluppare quello che il teologo Raimon Panikkar chiamava "dialogo interreligioso": non un dialogo *sulle* religioni fatto dall'esterno, ma un dialogo *tra* le religioni che nasce dall'esperienza viva della propria tradizione e si apre all'incontro rispettoso con l'altra.

L'arte può essere un terreno privilegiato per questo dialogo, perché parla un linguaggio universale – quello della forma, del colore, dello spazio, della bellezza – che può essere compreso anche al di là delle differenze dottrinali. Un giovane musulmano e un giovane cristiano possono non essere d'accordo su questioni teologiche, ma possono riconoscere insieme la bellezza di una miniatura persiana o di un affresco bizantino, e da questo riconoscimento condiviso può nascere un dialogo autentico.

Approfondimento speciale

LA BELLEZZA DELLO SPAZIO SACRO: LA CATTEDRALE GOTICA

INTRODUZIONE: LA CATTEDRALE COME OPERA D'ARTE TOTALE

Esiste un'opera d'arte che integra in sé tutti i linguaggi artistici possibili? Un'opera che è insieme architettura, scultura, pittura, arte del vetro, arte della luce? Un'opera che non si contempla da un punto di vista esterno ma che si abita, si attraversa, si vive? Un'opera che non è stata creata da un

singolo artista ma da intere comunità nel corso di generazioni? Un'opera che non ha come scopo principale il godimento estetico ma la preghiera, la liturgia, la trasformazione spirituale?

Quest'opera esiste: è la cattedrale gotica.

La cattedrale gotica rappresenta forse il vertice più alto dell'arte sacra occidentale, il momento in cui la tensione verso la bellezza come via di accesso al divino ha raggiunto la sua espressione più compiuta e totalizzante. Non è un caso che il periodo gotico (dal XII al XV secolo) sia stato definito "l'età delle cattedrali": in quei secoli, le città europee hanno investito energie, risorse, passioni immense nella costruzione di questi edifici straordinari che dovevano essere, insieme, casa di Dio e simbolo della comunità, luogo di preghiera e manifesto teologico, capolavoro artistico e testimonianza di fede.

Quando Victor Hugo, nel 1831, pubblicò *Notre-Dame de Paris*, contribuì in modo decisivo a salvare la cattedrale parigina dalla demolizione e a risvegliare l'interesse romantico per il gotico. Nel suo romanzo, la cattedrale non è solo lo sfondo della vicenda, ma è il vero protagonista: un organismo vivente, una presenza che respira, che racconta secoli di storia, che custodisce memorie, che parla attraverso le sue pietre. Hugo capì qualcosa di essenziale: la cattedrale gotica non è un "monumento" nel senso moderno del termine, un oggetto del passato da conservare in quanto testimonianza storica. È uno spazio vivo, pulsante, capace ancora oggi di trasformare chi lo attraversa.

Per un percorso di educazione alla bellezza rivolto ai giovani, la cattedrale gotica rappresenta un'esperienza pedagogica di straordinaria ricchezza. Qui non si tratta di guardare un quadro appeso a una parete o una scultura collocata su un piedistallo. Si tratta di entrare in uno spazio che ci avvolge completamente, che modifica la nostra percezione, che ci costringe a rallentare, a alzare lo sguardo, a sostare. La cattedrale gotica educa il corpo prima ancora che la mente: ci insegna che lo spazio non è neutro, che l'architettura non è solo funzionalità, che la bellezza può essere abitata.

Ma la cattedrale gotica pone anche domande difficili, inquietanti. Come può un'epoca che noi spesso immaginiamo come "oscura" (il Medioevo) aver prodotto opere di tale luminosità? Come è possibile che comunità relativamente povere, spesso decimate da guerre e pestilenze, abbiano investito decenni o addirittura secoli nella costruzione di questi edifici monumentali? Che rapporto c'è tra la bellezza della cattedrale e la fede che l'ha generata? E noi, che viviamo in un'epoca secolarizzata, possiamo ancora comprendere pienamente il significato di questi spazi, o ci sono preclusi perché non condividiamo più la visione del mondo che li ha prodotti?

Sono domande che non ammettono risposte semplici, ma che proprio per questo rendono l'incontro con la cattedrale gotica un'esperienza di straordinaria densità intellettuale ed emotiva.

Accompagnare i giovani in questo incontro significa aiutarli a entrare in un mondo altro, in una sensibilità radicalmente diversa dalla nostra, ma proprio per questo capace di ampliare i nostri orizzonti, di relativizzare le nostre certezze, di aprirci a dimensioni dell'esistenza che la modernità ha in gran parte dimenticato.

FONDAMENTI TEOLOGICI DELLO SPAZIO SACRO GOTICO

Prima di analizzare cattedrali specifiche, è necessario comprendere i fondamenti teologici e filosofici che hanno guidato la costruzione di questi edifici straordinari. La cattedrale gotica non è il frutto di scelte estetiche casuali o di pure soluzioni tecniche, ma è l'incarnazione di una precisa visione teologica.

La luce come teologia

Il principio fondamentale che guida l'architettura gotica è la **luce**. Ma non la luce in senso puramente fisico: la luce come simbolo, come teofania, come manifestazione del divino.

Questa teologia della luce ha radici profonde nella tradizione cristiana. Il Prologo del Vangelo di Giovanni identifica Cristo con la Luce: "In lui era la vita e la vita era la luce degli uomini; la luce splende nelle tenebre e le tenebre non l'hanno vinta" (Gv 1,4-5). L'intera tradizione patristica ha

sviluppato questa identificazione: Dio è luce, Cristo è luce del mondo, la grazia è illuminazione interiore, il paradiso è pienezza di luce.

Ma è con l'abate Suger di Saint-Denis, nella prima metà del XII secolo, che questa teologia della luce trova la sua espressione architettonica compiuta. Suger, che fu il principale artefice della prima cattedrale gotica (la basilica abbaziale di Saint-Denis, presso Parigi, ricostruita a partire dal 1140), era profondamente influenzato dalla filosofia neoplatonica cristianizzata dello Pseudo-Dionigi Areopagita, un autore del V-VI secolo che aveva identificato Dio con la Luce increata da cui emanano tutte le cose.

Per Suger, l'architettura della chiesa doveva rendere visibile questa teologia. L'edificio sacro doveva essere inondato di luce, perché la luce fisica è simbolo e veicolo della luce divina. Le pareti dovevano dissolversi in ampie vetrate colorate, perché la luce che attraversa il vetro colorato si trasfigura, diventa luce mistica, luce paradisiaca. Lo sguardo del fedele doveva essere attratto verso l'alto, verso le volte che si perdono nell'ombra, perché anche l'architettura deve insegnare che l'uomo è chiamato a trascendere la terra, a protendersi verso il cielo.

Suger stesso ha lasciato scritti in cui spiega la sua visione. In un testo celebre, racconta come la contemplazione della bellezza luminosa della chiesa lo conducesse alla contemplazione della Bellezza divina stessa: "La mente ottusa si eleva al vero attraverso ciò che è materiale". La bellezza sensibile della cattedrale non è un fine in sé, ma un mezzo, una scala che permette alla mente di salire dal visibile all'invisibile, dal materiale allo spirituale, dal temporale all'eterno.

Questa concezione della luce come via di accesso al divino spiega l'importanza straordinaria delle **vetrate** nella cattedrale gotica. Le vetrate non sono semplici decorazioni colorate: sono testi teologici, narrazioni bibliche, catechesi visive. Ma sono anche, e soprattutto, trasformatori della luce fisica in luce mistica. Quando il sole attraversa i vetri colorati di Chartres, quando i blu profondi e i rossi ardenti si riversano nello spazio interno della cattedrale, creando un'atmosfera di irrealità incantata, il fedele medievale (ma anche il visitatore contemporaneo, se sa sostare e contemplare) fa l'esperienza di un altrove, di una dimensione che non appartiene alla quotidianità terrena.

La verticalità come anelito

Il secondo principio fondamentale dell'architettura gotica è la **verticalità**. La cattedrale gotica vuole salire, slanciarsi verso l'alto, sfidare la gravità, negare la pesantezza della materia.

Tecnicamente, questo diventa possibile grazie a una serie di invenzioni architettoniche: l'arco a sesto acuto (che scarica il peso più verticalmente rispetto all'arco a tutto sesto romanico), la volta a crociera ogivale (che concentra i pesi sui pilastri d'angolo), gli archi rampanti esterni (che controbilanciano le spinte laterali delle volte permettendo di alleggerire le pareti). Ma queste soluzioni tecniche non sono fini a se stesse: sono al servizio di un'intenzione simbolica e teologica. La verticalità della cattedrale gotica parla dell'anelito dell'uomo verso Dio, della tensione dell'anima verso l'alto, del desiderio di trascendere la condizione terrena. Quando si entra in una grande cattedrale gotica e si alza lo sguardo verso le volte che si perdono nell'altezza e nella penombra, si fa l'esperienza fisica di questo anelito. Il corpo stesso è costretto ad assumere una postura di elevazione: la testa si rovescia all'indietro, lo sguardo sale, il respiro si fa più ampio. È un'educazione fisica alla trascendenza.

San Bernardo di Chiaravalle, pur essendo critico verso gli eccessi decorativi di certe chiese, comprendeva perfettamente il valore pedagogico dell'architettura. In una delle sue lettere scriveva che l'altezza delle volte può elevare la mente alla preghiera, può "rapire l'anima dalle cose terrene alle celesti". L'architettura, in altre parole, non è neutrale: forma e trasforma chi la abita.

Questa verticalità gotica si contrappone consapevolmente alla orizzontalità dell'architettura romanica. La chiesa romanica, con le sue volte basse, le sue pareti massicce, le sue finestre strette, comunica solidità, protezione, radicamento terreno. È l'architettura della Chiesa come fortezza, come rifugio sicuro in un mondo pericoloso. La cattedrale gotica, al contrario, comunica slancio,

apertura, aspirazione celeste. È l'architettura della Chiesa come ponte tra terra e cielo, come scala di Giacobbe su cui gli angeli salgono e scendono.

L'armonia come riflesso dell'ordine divino

Il terzo principio che guida l'architettura gotica è quello dell'**armonia proporzionale**. I costruttori di cattedrali gotiche erano profondamente convinti che l'universo fosse ordinato secondo proporzioni matematiche perfette, e che queste proporzioni fossero un riflesso dell'ordine divino impresso nella creazione.

Questa convinzione aveva radici antiche. Platone, nel *Timeo*, aveva descritto il demiurgo che crea il cosmo secondo proporzioni geometriche e musicali. Pitagora aveva scoperto che gli intervalli musicali consonanti corrispondono a rapporti numerici semplici (l'ottava è 2:1, la quinta è 3:2, la quarta è 4:3). Sant'Agostino aveva cristianizzato questa visione, sostenendo che la bellezza consiste proprio nell'ordine, nella misura, nella proporzione, che sono caratteristiche dell'essere stesso in quanto creato da Dio.

Nel XII secolo, questa tradizione viene ripresa e sviluppata. I costruttori di cattedrali utilizzano proporzioni basate su rapporti semplici e "sacri": il quadrato, il cerchio, il triangolo equilatero, il rettangolo aureo, il rapporto 1:2 o 2:3. La pianta della cattedrale, l'alzato delle navate, la disposizione dei pilastri, la forma delle finestre: tutto obbedisce a un sistema proporzionale rigoroso che non è mai arbitrario ma sempre significante.

Questa ricerca dell'armonia proporzionale non è freddo intellettualismo matematico. È la convinzione che la bellezza dell'edificio sacro debba riflettere l'ordine del cosmo, e che questo ordine visibile possa condurre la mente alla contemplazione dell'Ordine divino invisibile. Quando si entra in una cattedrale gotica ben proporzionata, si percepisce – anche senza conoscere i dettagli matematici – un senso di equilibrio, di giustezza, di inevitabilità: ogni elemento sembra essere esattamente dove deve essere, ogni rapporto sembra necessario. Questa percezione di ordine e armonia ha un effetto pacificante, armonizzante anche sulla psiche del visitatore.

La cattedrale come Bibbia di pietra

Un ultimo principio teologico fondamentale è quello della cattedrale come **narrazione visiva della fede**. In un'epoca in cui la maggior parte della popolazione era analfabeta, le immagini erano lo strumento principale di insegnamento religioso. La cattedrale gotica diventa così una vera e propria "Bibbia di pietra" (o di vetro, o di scultura): ogni suo elemento racconta, insegna, catechizza.

I portali scolpiti raccontano le storie dell'Antico e del Nuovo Testamento, culminando spesso nel Giudizio Universale sul portale centrale. Le vetrate narrano la vita di Cristo, le vite dei santi, le parabole evangeliche. I capitelli delle colonne sono decorati con scene bibliche o con simboli teologici. L'intera iconografia della cattedrale segue un programma teologico preciso, solitamente elaborato dai teologi del capitolo della cattedrale in collaborazione con i maestri costruttori.

Ma questa funzione didattica non esaurisce il significato della decorazione scultorea e pittorica. Le immagini non sono solo illustrazioni di testi scritti: sono teologia visiva, hanno una loro autonomia espressiva, comunicano verità che le parole da sole non potrebbero esprimere. La bellezza stessa dell'immagine è parte del messaggio: la bellezza del volto della Madonna, la maestà di Cristo in trono, la drammaticità dei martiri, la mostruosità dei demoni – tutto questo non è ornamento superfluo ma linguaggio teologico.

TRE CATTEDRALI PARADIGMATICHE

Dopo aver delineato i fondamenti teologici e architettonici dello spazio sacro gotico, possiamo ora analizzare tre cattedrali specifiche che rappresentano altrettanti vertici e varianti del gotico: Chartres (gotico francese nella sua pienezza), Notre-Dame de Paris (gotico francese classico ed equilibrato), e il Duomo di Milano (gotico italiano, con le sue peculiarità).

CHARTRES: LA LUCE MISTICA E IL BLU DEL CIELO

La cattedrale di Notre-Dame de Chartres, a circa novanta chilometri a sud-ovest di Parigi, è forse la più perfetta e commovente delle cattedrali gotiche francesi. Costruita principalmente tra il 1194 e il 1220 (dopo che un incendio aveva distrutto la cattedrale romanica precedente, risparmiando miracolosamente la reliquia del velo della Vergine), Chartres rappresenta il momento di equilibrio perfetto del gotico maturo: non più l'esitazione sperimentale delle prime cattedrali, non ancora l'ardimento estremo del gotico fiammeggiante.

Primo sguardo: l'arrivo

Chi arriva a Chartres dalla pianura della Beauce vede la cattedrale da lontano: le due torri asimmetriche (una romanica, più bassa e massiccia; l'altra gotica, più alta e slanciata) si stagliano contro il cielo come un faro. Per secoli, i pellegrini hanno visto questa visione come un'anticipazione del paradiso, come la promessa della Gerusalemme celeste che appare al termine del cammino terreno.

Avvicinandosi, la facciata occidentale si rivela in tutta la sua complessità. Tre portali scolpiti raccontano, da sinistra a destra: l'Ascensione, il Giudizio Universale, e la Vita della Vergine. Ma ciò che colpisce soprattutto è l'armonia dell'insieme, l'equilibrio tra massa muraria e aperture, tra verticalità e orizzontalità. Sopra i portali, una galleria di statue rappresenta i re di Giuda (anticamente si credeva fossero i re di Francia, e durante la Rivoluzione furono in parte decapitati). Ancora più in alto, il rosone: un sole di pietra e vetro che è il cuore pulsante della facciata.

L'interno: l'esperienza della luce blu

Ma è entrando che si fa l'esperienza più straordinaria. Quando si varca la soglia e si entra nello spazio interno della cattedrale di Chartres, si è immediatamente avvolti da una luce che non ha equivalenti in nessun altro luogo al mondo: una luce blu profonda, mistica, quasi irreale.

Questa luce è creata dalle vetrate, e in particolare dal famoso "blu di Chartres", un blu intenso e luminoso la cui composizione chimica è ancora oggetto di studio. Le vetrate di Chartres, per la maggior parte originali del XIII secolo (miracolosamente sopravvissute a guerre, incendi, vandalismi), coprono una superficie di circa 2600 metri quadrati. Sono le vetrate medievali meglio conservate al mondo.

La luce che filtra attraverso questi vetri blu, rossi, verdi, trasforma completamente lo spazio interno. Non è la luce chiara e razionale del giorno: è una luce colorata, vibrante, mutevole a seconda delle ore e delle stagioni. È una luce che smaterializza le pareti, che crea un'atmosfera di sogno, di visione, di altrove. Quando si sta nella navata di Chartres in un pomeriggio di sole, quando i raggi attraversano i vetri e creano sul pavimento e sui pilastri macchie di colore blu e rosso, si fa l'esperienza fisica di ciò che l'abate Suger intendeva: la luce materiale che diventa simbolo della luce divina, lo spazio terreno che si apre sulla dimensione celeste.

Le vetrate non sono solo bellezza astratta: sono anche narrazione. Ciascuna vetrata racconta una storia: la vita di Cristo, le vite dei santi, le parabole, i miracoli. Alcune vetrate sono state donate dalle corporazioni di mestiere della città (i fornai, i macellai, i carpentieri, i vetrai stessi), e alla base di ciascuna vetrata si vedono piccole scene che rappresentano questi mestieri. È un modo bellissimo di integrare la vita quotidiana, il lavoro manuale, nella narrazione sacra: tutto è chiamato a convergere verso il centro, che è Cristo.

Il labirinto: il pellegrinaggio simbolico

Sul pavimento della navata centrale si trova uno degli elementi più enigmatici e affascinanti della cattedrale: il labirinto. Si tratta di un percorso circolare di circa dodici metri di diametro, disegnato con pietre bianche e nere, che dal bordo esterno conduce, attraverso undici cerchi concentrici e numerose inversioni di direzione, fino al centro.

Nel Medioevo, percorrere questo labirinto in ginocchio era considerato un pellegrinaggio simbolico, un'alternativa spirituale al pellegrinaggio reale a Gerusalemme (che molti non potevano permettersi). Il labirinto rappresenta il cammino della vita, con le sue svolte impreviste, i suoi ritorni su se stessi, le sue difficoltà. Ma a differenza di un vero labirinto (che ha vicoli ciechi e può ingannare), questo è un labirinto univario: c'è un solo percorso possibile, che inevitabilmente conduce al centro. È l'immagine della vita cristiana: pur con tutte le sue difficoltà e i suoi meandri, se si segue il cammino con fedeltà, si arriva al centro, che è Cristo.

Percorrere il labirinto di Chartres (cosa che purtroppo oggi è raramente possibile, perché è coperto da sedie) è un'esperienza insieme fisica e spirituale: il corpo che cammina, spesso in modo contorto (ci si allontana dal centro per poi avvicinarsi di nuovo), la mente che si concentra sul percorso, il cuore che si apre alla preghiera. È un esempio perfetto di come l'architettura gotica educhi non solo lo sguardo ma tutto il corpo, tutta la persona.

Dimensione filosofica e teologica

Chartres incarna perfettamente la teologia della luce dello Pseudo-Dionigi e dell'abate Suger. Ma vi si può leggere anche una precisa antropologia e cosmologia. L'essere umano è rappresentato come viator, pellegrino, essere in cammino verso una meta che lo trascende. Lo spazio della cattedrale è lo spazio di questo cammino: si entra dal portale occidentale (l'occidente, dove tramonta il sole, simboleggia la morte, il mondo terreno), si percorre la navata (il cammino della vita), si giunge al coro e all'altare orientato verso est (l'oriente, dove sorge il sole, simboleggia Cristo, la resurrezione, la vita eterna).

La cattedrale è anche immagine del cosmo ordinato. I pilastri che sorreggono le volte sono come gli alberi di una foresta di pietra, ma sono anche come i pilastri che reggono il cielo. Le volte sono il firmamento. Le vetrate, con le loro innumerevoli figure di santi, angeli, profeti, sono come la schiera dei beati che popola il paradiso. Entrare nella cattedrale è entrare in un universo simbolico completo, in cui ogni elemento ha un significato che rimanda ad altro, in cui il visibile è sempre trasparenza dell'invisibile.

Risonanza esistenziale per i giovani oggi

Che cosa può dire Chartres a un giovane del XXI secolo? Che esperienza può fare oggi, in un mondo secolarizzato, dominato dalla velocità e dalla distrazione, uno studente o una studentessa sedicenne o diciottenne che entra per la prima volta nella cattedrale?

Prima di tutto, l'esperienza del **rallentamento**. Chartres costringe a fermarsi, a sostare. La sua bellezza non si consuma in un'occhiata veloce: richiede tempo, pazienza, disponibilità. Questo può essere già un'esperienza trasformativa per giovani abituati allo scrolling infinito dei social media, al consumo rapido di immagini e informazioni.

Poi, l'esperienza della **verticalità**. In un mondo che tende all'orizzontalità (tutto sullo stesso piano, tutto equivalente, nessuna gerarchia di valori), la cattedrale gotica insegna che esiste l'alto e il basso, che esistono direzioni di senso, che la vita umana ha una tensione verso qualcosa che la trascende. Alzare lo sguardo verso le volte di Chartres può essere un gesto liberatorio per chi è abituato a tenere lo sguardo sempre piegato sul piccolo schermo del telefono.

Infine, l'esperienza della **bellezza come interrogazione**. La bellezza di Chartres non è una bellezza consolatoria, facile, rassicurante. È una bellezza che pone domande: perché tanta cura? Perché tanto investimento di energie e risorse? Per chi è stata costruita questa cattedrale? E io, che significato do alla mia vita? Per che cosa vale la pena costruire, creare, dare il meglio di sé?

NOTRE-DAME DE PARIS: L'EQUILIBRIO CLASSICO DEL GOTICO FRANCESE

Se Chartres rappresenta la pienezza mistica del gotico, Notre-Dame de Paris ne rappresenta l'equilibrio classico, la compostezza monumentale. La cattedrale parigina, costruita tra il 1163 e il

1345 (con successivi interventi nei secoli), è probabilmente la cattedrale gotica più famosa al mondo, anche grazie al romanzo di Victor Hugo e alle sue innumerevoli trasposizioni.

La facciata: architettura come geometria sacra

La facciata occidentale di Notre-Dame, completata intorno al 1250, è un capolavoro di equilibrio e proporzione. A differenza di Chartres, dove le due torri sono asimmetriche, qui le due torri sono perfettamente identiche, creando un senso di stabilità e armonia. La facciata è organizzata in tre livelli orizzontali (il livello dei portali, il livello della galleria dei re, il livello delle torri) attraversati da tre assi verticali (corrispondenti alle tre navate interne). Questo incrocio di orizzontalità e verticalità crea una griglia geometrica perfetta.

Al centro della facciata, il grande rosone – uno dei più belli e celebri della Francia – è come un occhio che si apre sul cielo, o come una rosa mistica che fiorisce sulla pietra. Il suo diametro è di quasi dieci metri, e la sua struttura radiale, con i dodici "petali" esterni e il centro costituito da una Madonna con Bambino circondata da angeli e profeti, è di una complessità e di una raffinatezza straordinarie.

I tre portali raccontano, come a Chartres, storie bibliche: il portale centrale è dedicato al Giudizio Universale, quello di sinistra alla Vergine, quello di destra a Sant'Anna (madre della Vergine). Le sculture, purtroppo pesantemente restaurate nel XIX secolo (e in parte rifatte), mantengono comunque una forza espressiva notevole.

L'incendio del 2019 e la questione del restauro

Il 15 aprile 2019, un incendio devastante ha distrutto la guglia ottocentesca di Notre-Dame (opera dell'architetto Eugène Viollet-le-Duc) e gran parte della copertura lignea. Le volte in pietra hanno resistito, impedendo che l'incendio si propagasse all'interno e salvando le vetrate e il patrimonio artistico. Ma l'immagine della guglia che crollava tra le fiamme, trasmessa in diretta televisiva in tutto il mondo, è diventata il simbolo di una perdita che ha toccato non solo i francesi ma l'umanità intera.

Il dibattito sul restauro che è seguito all'incendio è stato intenso e ha toccato questioni fondamentali: cosa significa restaurare un edificio storico? Bisogna ricostruirlo "com'era e dov'era" (com'è stato deciso nel caso di Notre-Dame) o bisogna approfittare dell'occasione per un intervento contemporaneo? Una cattedrale è un "monumento" da conservare intatto o è un organismo vivente che può e deve evolversi?

Queste domande sono importanti anche dal punto di vista educativo. I giovani, cresciuti in un mondo in cui tutto sembra effimero e sostituibile, possono essere sfidati a riflettere sul valore della conservazione, della memoria, della continuità. L'incendio di Notre-Dame ha mostrato quanto anche in un'epoca secolarizzata la cattedrale gotica mantenga una carica simbolica potente: non è solo un edificio turistico, ma un luogo che parla all'identità profonda di una comunità, che custodisce memoria e significato.

L'interno: proporzione e luce controllata

L'interno di Notre-Dame colpisce per la sua monumentalità equilibrata. Le cinque navate (invece delle tre di Chartres) creano uno spazio molto ampio, capace di contenere fino a 9000 persone. I pilastri sono robusti ma non massicci, le volte sono alte (33 metri) ma non vertiginose come in altre cattedrali gotiche più tarde. È un gotico maturo, sicuro di sé, che ha trovato il suo punto di equilibrio tra slancio verticale e stabilità strutturale.

La luce a Notre-Dame è diversa da quella di Chartres. Non ha quel blu mistico e avvolgente, ma una luminosità più chiara, più razionale. I tre grandi rosoni (quello della facciata occidentale, quello del transetto nord, quello del transetto sud) sono i punti focali della luminosità, mentre le vetrate delle navate laterali forniscono una luce più diffusa e uniforme.

Un elemento architettonico caratteristico di Notre-Dame sono gli **archi rampanti** esterni, visibili soprattutto dal lato del fiume Senna. Questi archi, che collegano i pilastri esterni ai contrafforti,

scaricando le spinte laterali delle volte, sono una soluzione tecnica che diventa anche elemento estetico: creano una sorta di "scheletro esterno" della cattedrale, mettendo in evidenza la struttura portante e alleggerendo visivamente le pareti.

Dimensione teologica: la cattedrale come corpo mistico

Notre-Dame de Paris è dedicata alla Vergine Maria (Notre-Dame significa "Nostra Signora").

Questa dedica non è casuale: nel XII e XIII secolo, la devozione mariana conosce un'esplosione straordinaria, e molte delle grandi cattedrali gotiche sono dedicate alla Madonna. Maria è vista come mediatrice tra Dio e l'umanità, come madre della Chiesa, come figura della Chiesa stessa.

La cattedrale può essere letta come corpo mistico: i pilastri sono le membra, le volte sono la testa che si protende verso il cielo, l'altare è il cuore. Questa ecclesiologia incarnata nell'architettura insegna che la Chiesa non è principalmente un'istituzione o un'organizzazione, ma un corpo vivente, un organismo spirituale in cui ciascuno ha un ruolo, in cui tutto è connesso.

Risonanza esistenziale: la fragilità e la resilienza

L'incendio del 2019 ha aggiunto un significato nuovo e doloroso a Notre-Dame. La cattedrale è diventata simbolo della fragilità di tutto ciò che è umano, anche di ciò che sembra più solido e duraturo. Ma è diventata anche simbolo di resilienza: la decisione di ricostruirla, la mobilitazione di risorse e competenze, la solidarietà internazionale testimoniano che l'essere umano non si arrende davanti alla distruzione, ma continua a costruire, a riparare, a credere nel valore di ciò che è bello e significativo.

Per i giovani, Notre-Dame può diventare metafora della propria vita: anche noi portiamo ferite, anche noi siamo stati "bruciati" da esperienze dolorose, anche noi a volte vediamo crollare ciò che sembrava solido. Ma proprio come Notre-Dame può essere ricostruita, anche noi possiamo rinascere, ricostruire, trovare nuova bellezza anche dopo la devastazione.

IL DUOMO DI MILANO: IL GOTICO ITALIANO COME TENSIONE TRA VERTICALITÀ E DECORAZIONE

Se Chartres e Notre-Dame rappresentano il gotico francese, il Duomo di Milano rappresenta la declinazione italiana di questo stile, con tutte le sue peculiarità e le sue contraddizioni affascinanti.

Una costruzione lunghissima: sei secoli di lavoro

La storia costruttiva del Duomo di Milano è straordinariamente lunga e complessa. I lavori iniziano nel 1386, sotto il signore di Milano Gian Galeazzo Visconti, ma la facciata viene completata solo nel XIX secolo (1813, per ordine di Napoleone), e gli ultimi dettagli vengono aggiunti addirittura nel XX secolo. Questa lunghissima durata ha fatto sì che sul Duomo abbiano lavorato generazioni successive di architetti, scultori, maestranze, ciascuna portando la propria sensibilità e il proprio stile.

Un proverbio milanese dice: "La fabbrica del Domm l'è mai finida" (la costruzione del Duomo non è mai finita). Questo è letteralmente vero: ancora oggi la Veneranda Fabbrica del Duomo, l'ente che gestisce la cattedrale, continua lavori di manutenzione, restauro, e persino di completamento di dettagli decorativi.

La foresta di guglie: verticalità esasperata

Ciò che colpisce immediatamente guardando il Duomo di Milano da piazza del Duomo è la sua complessità quasi eccessiva, la moltiplicazione vertiginosa di guglie, pinnacoli, statue. Si contano 135 guglie e più di 3400 statue che popolano l'esterno della cattedrale. È come se l'edificio non volesse mai fermarsi, non volesse mai dire "basta", ma continuasse a crescere, a moltiplicarsi, a slanciarsi verso l'alto.

Questa complessità estrema è caratteristica del gotico italiano tardo, influenzato anche dal gotico fiammeggiante d'oltralpe ma con caratteristiche proprie. Mentre il gotico francese classico cerca l'equilibrio, la proporzione, l'essenzialità strutturale, il gotico del Duomo di Milano cerca la ricchezza, la decorazione, l'accumulo. Ogni superficie disponibile è scolpita, ogni spigolo diventa occasione per aggiungere un pinnacolo, una statua, un traforo.

Sul punto più alto del Duomo, a 108 metri di altezza, si erge la statua della Madonnina, realizzata nel 1774 in rame dorato. È diventata il simbolo di Milano, l'immagine che tutti i milanesi portano nel cuore. Fino al XX secolo, nessun edificio della città poteva superare in altezza la Madonnina (oggi questa regola non è più rispettata, ma rimane il valore simbolico: la Madonna veglia sulla città dall'alto).

La facciata: un compromesso tra gotico e neoclassico

La facciata del Duomo, come detto, è stata completata solo nel XIX secolo. Questo ha creato una situazione particolare: una facciata ottocentesca che cerca di rispettare (ma non del tutto) lo stile gotico trecentesco del resto dell'edificio. Il risultato è un ibrido affascinante ma non del tutto coerente: ci sono elementi gotici (i pinnacoli, le guglie, gli archi a sesto acuto) ma anche elementi neoclassici (la geometria più regolare, certe scelte decorative).

Alcuni critici hanno giudicato severamente questa facciata, considerandola un falso storico, un'imitazione ottocentesca del gotico medievale. Altri l'hanno invece apprezzata come testimonianza del revival neogotico del Romanticismo. In ogni caso, questa stratificazione di epoche diverse è parte dell'identità del Duomo: non è un edificio "puro", nato tutto nello stesso momento secondo un progetto unitario, ma è un edificio stratificato, in cui si leggono i diversi momenti storici che lo hanno prodotto.

L'interno: spazio immenso e luce diffusa

L'interno del Duomo di Milano è uno degli spazi ecclesiastici più vasti d'Europa: può contenere fino a 40.000 persone. La pianta è a croce latina con cinque navate, come Notre-Dame, ma le dimensioni sono maggiori (lunghezza 158 metri, larghezza massima 93 metri).

Lo spazio interno colpisce per la sua immensità, ma anche per una certa penombra. Le vetrate, pur essendo numerose e di grande qualità (alcune quattrocentesche, altre ottocentesche), non creano l'effetto di luce colorata e mistica di Chartres. La luce è più diffusa, più uniforme, meno drammatica. Questo è dovuto in parte alle proporzioni dell'edificio (molto largo rispetto all'altezza), in parte alla presenza di molte cappelle laterali che frammentano lo spazio.

I 52 pilastri che sostengono le volte sono immensi: ciascuno ha un diametro di 3,40 metri. Sono decorati con nicchie che ospitano statue di santi e profeti. Guardando questi pilastri, si ha davvero la sensazione di trovarsi in una foresta di pietra, in cui ogni "albero" è scolpito e abitato da figure sacre.

Un elemento di grande suggestione è il **quadrante solare** sul pavimento della navata centrale, realizzato nel 1786. Un foro nella volta (a 24 metri di altezza) lascia passare un raggio di sole che, a mezzogiorno, colpisce una linea di bronzo e marmo sul pavimento, indicando il giorno dell'anno. È un esempio bellissimo di come la cattedrale integrasse anche funzioni scientifiche: era un modo per regolare gli orologi della città, per calcolare con precisione le date delle feste mobili, per studiare il movimento del sole.

Le terrazze: camminare sul tetto del sacro

Una delle esperienze più straordinarie che il Duomo di Milano offre è la possibilità di salire sulle terrazze, cioè sui tetti della cattedrale. Attraverso scale (o ascensore) si sale fino al livello delle coperture, da dove si può camminare tra le guglie, avvicinarsi alle statue, vedere da vicino i dettagli architettonici che da terra sono invisibili.

È un'esperienza insieme estetica e spirituale. Da un lato, si può ammirare da vicino la perizia tecnica, la bellezza della scultura, la complessità dell'ornamentazione. Dall'altro, ci si trova

letteralmente sospesi tra terra e cielo: sotto i piedi il tetto della cattedrale, attorno le guglie che sembrano voler bucare il cielo, in lontananza la città di Milano che si estende fino alle Alpi all'orizzonte.

Questa possibilità di "entrare" nell'architettura gotica, di camminarci dentro (o sopra), di vederla dall'interno, è pedagogicamente preziosissima. I giovani possono toccare con mano (letteralmente) la materia della cattedrale, possono capire come è costruita, possono sentirsi parte di questo organismo architettonico invece di essere solo spettatori esterni.

Dimensione teologica: la cattedrale come città di Dio

Il Duomo di Milano, per la sua vastità e complessità, può essere letto come immagine della Gerusalemme celeste descritta nell'Apocalisse: una città-tempio in cui abita Dio, popolata da schiere innumerevoli di santi e angeli (le 3400 statue), illuminata dalla luce divina (le vetrate), costruita con materiali preziosi (il marmo di Candoglia, estratto da cave sulle Alpi e trasportato per decenni attraverso il Lago Maggiore e i Navigli fino a Milano).

Sant'Agostino, nella *Città di Dio*, aveva elaborato la visione di due città che attraversano la storia: la città terrena, fondata sull'amore di sé fino al disprezzo di Dio, e la città celeste, fondata sull'amore di Dio fino al disprezzo di sé. La cattedrale può essere letta come anticipazione terrena della città celeste, come spazio in cui già ora la comunità dei credenti vive secondo le leggi del Regno, dove tutto è orientato alla gloria di Dio.

Risonanza esistenziale: la bellezza come pazienza e dedizione

La storia costruttiva lunghissima del Duomo di Milano insegna qualcosa di fondamentale ai giovani di oggi, abituati all'immediatezza digitale e alla gratificazione istantanea: le cose veramente grandi richiedono tempo, pazienza, dedizione generazionale.

Nessuno di coloro che iniziarono a costruire il Duomo nel 1386 ha visto l'opera completata. Hanno lavorato per qualcosa che li trascendeva, per un progetto che non avrebbero mai visto finito. Eppure hanno dato il meglio di sé, hanno scolpito con cura ogni statua, hanno calcolato con precisione ogni arco, perché sapevano che stavano costruendo per Dio e per i posteri.

Questa lezione di pazienza e di progettualità a lungo termine può essere un antidoto potente contro il presentismo che affligge la nostra epoca. Imparare a lavorare per progetti che ci trascendono, a costruire per chi verrà dopo di noi, a investire energie in qualcosa che non darà frutti immediati: questa è una forma di saggezza che la cattedrale gotica può ancora insegnare.

GLI ELEMENTI ARCHITETTONICI E IL LORO SIGNIFICATO SIMBOLICO

Dopo aver analizzato tre cattedrali specifiche, può essere utile soffermarsi brevemente su alcuni elementi architettonici ricorrenti nel gotico e sul loro significato simbolico. Questa sezione può aiutare educatori e giovani a "leggere" qualsiasi cattedrale gotica, riconoscendone gli elementi costitutivi e comprendendone il linguaggio.

Il portale: È la soglia, il passaggio tra il mondo profano esterno e lo spazio sacro interno. Nella simbologia biblica, Cristo stesso si definisce "la porta" (Gv 10,9). Il portale della cattedrale gotica è spesso strombato (cioè si restringe progressivamente dall'esterno verso l'interno), decorato con sculture disposte sugli stipiti e sull'archivolto. Sopra il portale, nella lunetta (timpano), si trova solitamente una scena principale: il Giudizio Universale, la Gloria di Cristo, la Vergine in trono. Varcare il portale significa lasciare il mondo ordinario ed entrare in uno spazio altro, consacrato, dove vigono altre leggi.

La navata: È il cammino, il pellegrinaggio. La parola stessa "navata" deriva dal latino *navis* (nave): la Chiesa è la nave che solca il mare del mondo, portando i fedeli verso la salvezza. Camminare

nella navata, dal portale verso l'altare, è ripercorrere simbolicamente il cammino della vita, dall'ingresso nel mondo (la nascita) fino all'incontro con Dio (rappresentato dall'altare).

I pilastri e le colonne: Sono il sostegno, la forza che sorregge l'edificio. Nella simbologia paolina, i pilastri della Chiesa sono gli apostoli e i profeti, con Cristo come pietra angolare (Ef 2,20). I pilastri della cattedrale gotica sono spesso decorati con statue di apostoli, profeti, santi: sono le figure che nella storia hanno sostenuto la fede, che hanno retto il peso della testimonianza.

Le volte: Sono il cielo, il firmamento. Le nervature delle volte a crociera disegnano una geometria che ricorda le stelle, le costellazioni. Guardare in alto verso le volte significa alzare lo sguardo verso il cielo, verso Dio. Le volte creano anche uno spazio acustico particolare: il canto liturgico, il suono dell'organo risuonano amplificati, creando un'atmosfera di sacralità sonora oltre che visiva.

Il rosone: È il sole, l'occhio di Dio che guarda dentro la cattedrale, ma è anche la rosa mistica (uno dei titoli della Vergine Maria nelle Litanie lauretane). La struttura radiale del rosone, con i suoi "petali" che si aprono dal centro verso l'esterno, rappresenta l'irradiazione della luce divina, la diffusione della grazia dal centro (Cristo) verso la periferia (l'umanità intera).

Le vetrate: Sono la trasformazione della luce. La luce fisica del sole viene trasformata, filtrata, colorata passando attraverso il vetro. Questo è simbolo della grazia divina che, passando attraverso i santi (rappresentati nelle vetrate), si colora delle loro virtù specifiche e illumina i fedeli. Le vetrate sono anche Bibbia illustrata: ciascuna racconta una storia sacra, insegna una verità di fede.

Gli archi rampanti: Sono il sostegno esterno, invisibile dall'interno ma essenziale per la stabilità dell'edificio. Possono essere letti come simbolo della preghiera, del sostegno spirituale invisibile che sorregge la Chiesa: la preghiera dei santi, degli angeli, di tutti i credenti.

La guglia: È lo slancio estremo verso l'alto, il tentativo di raggiungere il cielo, di bucare la separazione tra terra e paradiso. Le guglie del gotico fiammeggiante sembrano sfidare le leggi della fisica, sembra impossibile che strutture così sottili e slanciate possano restare in piedi. Sono immagine dell'ardimento della fede, della tensione estrema verso Dio.

PROPOSTE EDUCATIVE: COME LAVORARE CON I GIOVANI SULLA CATTEDRALE GOTICA

Come può un educatore utilizzare la cattedrale gotica in un percorso con i giovani? Alcune proposte concrete, che integrano e specificano quanto già detto nella Parte Quinta sugli strumenti operativi.

PRIMA DELLA VISITA: Preparazione immaginativa

Prima di portare i giovani a visitare una cattedrale gotica, può essere utile un esercizio di preparazione immaginativa:

1. Mostrare fotografie dell'esterno e dell'interno della cattedrale che si visiterà
2. Chiedere ai ragazzi di immaginare: "Come pensate che ci si senta entrando in questo spazio? Quali emozioni può suscitare? Che differenza c'è con gli spazi che frequentate abitualmente?"
3. Far leggere un breve testo che descriva la cattedrale (può essere un passo del romanzo di Victor Hugo, o una descrizione di un viaggiatore medievale, o un testo poetico contemporaneo)
4. Proporre l'ascolto di musica sacra medievale o gotica (canto gregoriano, polifonia del XII-XIII secolo) per entrare nell'atmosfera

DURANTE LA VISITA: Esercizi specifici

Una volta arrivati alla cattedrale, oltre agli esercizi generali di osservazione già proposti nella Parte Quinta, si possono proporre esercizi specifici per la cattedrale gotica:

Esercizio della luce: Entrare nella cattedrale e sostare per almeno 10 minuti in silenzio, semplicemente osservando come la luce entra attraverso le vetrate, come cambia a seconda delle ore, come crea atmosfere diverse. Poi condividere: "Che differenza c'è tra questa luce e la luce degli spazi che frequentate quotidianamente? Che emozioni suscita questa luce?"

Esercizio della verticalità: Scegliere un punto della navata centrale, sedersi o stare in piedi con la testa rovesciata all'indietro, guardare verso le volte per almeno 5 minuti. Poi condividere: "Che cosa avete provato guardando così in alto? Che sensazione fisica? Che pensieri sono emersi?"

Esercizio del cammino: Camminare molto lentamente dalla porta d'ingresso fino all'altare, prestando attenzione ad ogni passo, ad ogni cambiamento di luce, ad ogni dettaglio che si incontra. Questo cammino dovrebbe durare almeno 10-15 minuti (molto più del tempo che normalmente si impiega). Alla fine, riflettere: "Com'è stato camminare così lentamente? Avete notato cose che ad andatura normale non avreste visto?"

Esercizio delle vetrate: Scegliere una vetrata, sedersi davanti ad essa, osservarla per almeno 10 minuti cercando di decifrarne la storia narrata. Poi, a gruppi, provare a raccontare agli altri la storia vista nella vetrata.

Esercizio del suono: Se possibile (e se non disturba altri visitatori), far produrre ai ragazzi un suono (un canto, un battito di mani, una parola pronunciata forte) e ascoltare come lo spazio lo amplifica, lo modifica, lo moltiplica. Riflettere: "Come cambia il suono in questo spazio? Che importanza aveva il suono (il canto, la parola predicata) nella cattedrale medievale?"

DOPO LA VISITA: Rielaborazione creativa

Dopo la visita, oltre agli esercizi di scrittura ekfrastica già proposti, si possono suggerire rielaborazioni creative specifiche:

Disegno architettonico: Far provare ai ragazzi a disegnare la pianta della cattedrale visitata (anche approssimativamente, senza pretese di precisione tecnica). Questo li costringe a ricordare la disposizione degli spazi, a riflettere sulla struttura architettonica.

Fotografia della luce: Chiedere ai ragazzi di cercare, nei giorni successivi alla visita, esempi di "luce gotica" nel loro ambiente quotidiano: una luce che filtra attraverso una tenda colorata, un raggio di sole che entra da una finestra e crea un'atmosfera particolare, un'illuminazione artificiale che trasforma uno spazio. Fotografare queste luci e condividerle.

Scrittura meditativa: Proporre di scrivere una "lettera alla cattedrale", in cui ciascuno racconta che cosa l'ha colpito, quali domande gli ha suscitato, che cosa se ne porta a casa.

Ricerca storica: Dividere i ragazzi in piccoli gruppi e assegnare a ciascun gruppo un aspetto specifico da approfondire: la storia della costruzione, le vetrate, le sculture, la funzione liturgica, i restauri moderni, ecc. Poi far presentare al gruppo intero quanto scoperto.

CONCLUSIONE DEL CAPITOLO: LA CATTEDRALE COME SCUOLA DI BELLEZZA E DI UMANITÀ

La cattedrale gotica non è un relitto del passato, un monumento da visitare con distratto rispetto turistico. È una scuola ancora viva di bellezza e di umanità, un luogo che può insegnare ai giovani di oggi verità profonde sull'esistenza umana, sulla ricerca di senso, sul rapporto tra immanenza e trascendenza.

Attraverso la sua architettura, la cattedrale insegna che lo spazio non è neutro: può elevare o abbassare, può aprire o chiudere, può educare il corpo e l'anima a gesti di trascendenza o di chiusura.

Attraverso la sua luce, la cattedrale insegna che il visibile può essere trasparenza dell'invisibile, che la bellezza sensibile può essere scala verso la Bellezza assoluta, che la materia può farsi spirito senza cessare di essere materia.

Attraverso la sua storia costruttiva, la cattedrale insegna che i progetti veramente grandi richiedono tempo, dedizione generazionale, capacità di lavorare per qualcosa che ci trascende.

Attraverso la sua funzione liturgica, la cattedrale insegna che la bellezza non è un lusso superfluo ma un nutrimento essenziale per lo spirito umano, e che gli esseri umani hanno sempre sentito il bisogno di creare spazi belli per incontrare il sacro.

Accompagnare i giovani nella cattedrale gotica significa dunque accompagnarli in un'esperienza che è insieme estetica, spirituale, antropologica. Significa aiutarli a scoprire che esistono dimensioni dell'umano che la modernità ha in gran parte dimenticato ma che continuano a vivere, sopite, nel cuore di ciascuno, e che aspettano solo di essere risvegliate dall'incontro con la bellezza.

CAPITOLO 10

La bellezza del dolore – Quando la sofferenza diventa arte

10.1 Il paradosso della bellezza tragica

Esiste un paradosso profondo al cuore dell'esperienza estetica: come è possibile che la rappresentazione artistica del dolore, della sofferenza, della morte – realtà in sé orribili e ripugnanti – possa generare bellezza? Perché ci sentiamo commossi, elevati, persino consolati davanti a opere che rappresentano scene di tortura, di lutto, di distruzione? Questo paradosso attraversa l'intera storia dell'arte occidentale e interroga ancora oggi la nostra sensibilità.

Già Aristotele, nella *Poetica*, aveva identificato questo fenomeno a proposito della tragedia teatrale. La tragedia rappresenta eventi terribili – omicidi, tradimenti, catastrofi familiari – eppure suscita nello spettatore non orrore puro ma una forma particolare di piacere che Aristotele chiama *catarsi*, purificazione. Assistendo alla rappresentazione delle passioni umane portate all'estremo, lo spettatore sperimenta una sorta di liberazione emotiva, un alleggerimento del peso delle proprie angosce.

Ma il fenomeno va oltre la catarsis aristotelica. C'è qualcosa nella forma artistica stessa che riesce a trasfigurare il dolore, a renderlo contemplabile, a estrarne un senso. L'arte non si limita a riprodurre il dolore così come si presenta nella vita – informe, insensato, schiaccIANte – ma lo *forma*, lo inserisce in una struttura di senso (una narrazione, una composizione visiva, una sequenza musicale) che permette di guardarlo, di sostenerlo, di attraversarlo senza esserne annientati.

La tradizione filosofica tedesca, da Schiller a Schopenhauer a Nietzsche, ha riflettuto a lungo su questo potere trasfigurante dell'arte. Nietzsche, in particolare, nella *Nascita della tragedia*, distingue tra l'elemento apollineo dell'arte – che dà forma, misura, bellezza – e l'elemento dionisiaco – che rappresenta la dimensione caotica, dolorosa, irrazionale dell'esistenza. La grande arte tragica nasce dalla fusione di questi due principi: il dolore dionisiaco viene contenuto nella forma apollinea, e da questa tensione nasce la bellezza.

Per la tradizione cristiana, il rapporto tra bellezza e dolore ha una specificità particolare legata alla centralità della Croce. Il cristianesimo è l'unica religione mondiale che ha posto al centro del proprio culto l'immagine di un Dio torturato e ucciso. La croce – strumento di supplizio infame, simbolo di sofferenza estrema – è diventata il simbolo stesso della fede cristiana, oggetto non solo di venerazione ma anche di rappresentazione artistica.

Questo ha creato una tradizione artistica vastissima di raffigurazioni della Passione di Cristo: crocifissioni, deposizioni, pietà, ecce homo, flagellazioni. Gli artisti cristiani hanno dovuto affrontare la sfida paradossale di rendere bello – o almeno contemplabile – l'orrore della tortura e della morte di un innocente. E lo hanno fatto sviluppando un linguaggio formale capace di mostrare il dolore senza compiacersene, di rappresentare la sofferenza riconoscendone il mistero salvifico. Hans Urs von Balthasar, nel suo capolavoro teologico *Gloria*, ha elaborato una "estetica teologica" dove la bellezza di Dio si manifesta proprio nella Croce. Non nonostante la Croce, ma nella Croce stessa. La bellezza divina non è quella classica dell'armonia apollinea, ma è una bellezza paradossale che include in sé la kenosi, lo svuotamento, l'abiezione. Cristo crocifisso è, paradossalmente, la più alta rivelazione della gloria divina proprio nel momento del massimo abbassamento.

Per i giovani contemporanei, abituati a una cultura che rimuove sistematicamente la sofferenza e la morte (gli anziani nascosti negli ospizi, i morti affidati alle imprese funebri, il dolore anestetizzato farmacologicamente), confrontarsi con l'arte che rappresenta il dolore può essere un'esperienza liberatoria. Scoprire che il dolore può essere guardato in faccia, che può essere detto, che può essere trasformato in forma artistica significa riconoscere che la sofferenza – ineliminabile dall'esistenza umana – non è semplicemente un male da rimuovere ma un mistero da attraversare.

10.2 Il Crocifisso di San Damiano: la bellezza che converte

Esiste un'opera d'arte che ha letteralmente cambiato il corso della storia: il Crocifisso di San Damiano, l'icona dipinta su tavola davanti alla quale San Francesco d'Assisi pregava quando ricevette la chiamata a "riparare la sua casa". Questa croce, dipinta da un anonimo artista umbro-siriano nel XII secolo e oggi conservata nella Basilica di Santa Chiara ad Assisi, è un capolavoro di teologia visiva.

A prima vista, il Crocifisso di San Damiano può sembrare strano, quasi naïf, a chi è abituato ai crocifissi realistici del Rinascimento o del Barocco. Cristo è rappresentato frontalmente, con il corpo allungato secondo i canoni dell'arte bizantina. Gli occhi sono aperti, non chiusi come nei crocifissi che rappresentano il momento della morte. Il volto non esprime agonia, ma una strana serenità. Il corpo non è torturato, deformato dal dolore, ma mantiene una dignità regale.

Eppure – e qui sta il paradosso – proprio questa apparente mancanza di realismo comunica una verità teologica profondissima. Il Cristo di San Damiano non è semplicemente un uomo che muore, ma è il Signore glorioso che attraversa la morte per vincerla. Gli occhi aperti indicano che Cristo, anche sulla croce, vede, guarda, incontra lo sguardo di chi lo contempla. Non è una vittima passiva schiacciata dal dolore, ma il protagonista attivo del dramma salvifico.

Intorno al Cristo crocifisso, dipinti sulla stessa tavola, ci sono numerosi altri personaggi: la Madonna e San Giovanni ai lati della croce, secondo l'iconografia tradizionale; Maria Maddalena ai piedi della croce; alcuni santi; e in alto, sopra il braccio orizzontale della croce, la figura di Cristo ascendente al cielo, circondato da angeli. Questa molteplicità di scene suggerisce che la croce non è un momento isolato, ma il centro di un'intera narrazione salvifica che va dalla morte alla resurrezione, dalla discesa agli inferi all'ascensione al cielo.

Il giovane Francesco, entrando nella chiesetta semidistrutta di San Damiano per pregare, si trova davanti a questa icona. E sente una voce che gli dice: "Francesco, va' e ripara la mia casa che, come vedi, è tutta in rovina". Francesco interpreta inizialmente queste parole in senso letterale – ripara materialmente la chiesa di San Damiano – ma gradualmente comprende che la chiamata è più profonda: riparare la Chiesa universale, rinnovare la vita cristiana, riportare il Vangelo alla sua purezza originaria.

Questo episodio ci mostra il potere trasformante dell'arte sacra quando viene incontrata non come oggetto estetico da ammirare distaccatamente, ma come presenza viva che interpella. Francesco non fa un'analisi iconografica del crocifisso, non studia lo stile pittorico, non valuta la qualità artistica. Semplicemente guarda e si lascia guardare. E in questo scambio di sguardi tra l'uomo e l'immagine sacra accade qualcosa che cambia una vita, e attraverso quella vita cambia la storia.

Per i giovani che si interrogano sul senso della propria esistenza, sulla direzione da dare alla propria vita, l'episodio di Francesco davanti al Crocifisso di San Damiano può essere particolarmente significativo. Insegna che le grandi scelte esistenziali non nascono sempre da ragionamenti astratti o da calcoli prudenziali, ma a volte da incontri – con persone, con testi, con opere d'arte – che ci colpiscono in profondità e ci mettono in movimento verso una direzione nuova.

Un esercizio educativo efficace consiste nel proporre ai giovani di sostare in silenzio davanti a un'immagine del Crocifisso di San Damiano (o meglio ancora, se possibile, davanti all'originale ad Assisi) e poi di scrivere una lettera immaginaria a Francesco, raccontandogli cosa vedono in quel crocifisso, cosa li colpisce, quali domande suscita in loro. Questo esercizio permette di

personalizzare l'incontro con l'opera, di stabilire un ponte tra l'esperienza di Francesco otto secoli fa e la propria esperienza oggi.

10.3 Matthias Grünewald: il dolore portato all'estremo

Se il Crocifisso di San Damiano rappresenta una visione teologica della croce dove il dolore è trasfigurato dalla gloria, la *Crocifissione* del Polittico di Isenheim di Matthias Grünewald rappresenta l'altro polo della rappresentazione cristiana della Passione: il dolore portato all'estremo del realismo, della crudezza, quasi dell'insostenibilità.

Il Polittico di Isenheim, dipinto tra il 1512 e il 1516 per il monastero antoniano di Isenheim in Alsazia (oggi al Museo Unterlinden di Colmar), è uno dei capolavori assoluti dell'arte occidentale e insieme una delle opere più disturbanti mai create. Quando il polittico è chiuso, ciò che si vede è la grande Crocifissione che occupa l'intero pannello centrale.

Cristo è rappresentato in uno stato di decomposizione avanzata. Il corpo è livido, verdastro, coperto di piaghe e di spine. Le mani sono contratte in una torsione spasmodica di dolore. I piedi, inchiodati uno sull'altro, sono deformati, gonfi. Il volto è sfigurato dall'agonia. Non c'è nulla di idealizzato, nulla di consolatorio in questa rappresentazione. Grünewald vuole mostrare l'orrore reale della crocifissione, non attenuarlo in nome della decenza estetica.

Ai lati della croce stanno la Madonna, che sviene tra le braccia di San Giovanni Evangelista, e Maria Maddalena, che si torce le mani in un gesto di disperazione. A destra, Giovanni Battista – presenza anacronistica, visto che era già morto al momento della crocifissione – indica Cristo con un dito enorme, sproporzionato, e accanto a lui una scritta recita: *Illum oportet crescere, me autem minui* (Bisogna che lui cresca e io diminuisca). Ai piedi della croce, un agnello regge una croce e versa il proprio sangue in un calice: il simbolo eucaristico dell'Agnello di Dio che toglie i peccati del mondo.

Perché questa crudezza estrema? Il contesto storico ci aiuta a comprendere. Il polittico era destinato all'altare di un ospedale monastico dove venivano curati malati affetti da ergotismo, una malattia terribile causata dall'avvelenamento da segale cornuta che provocava cancrena, allucinazioni, convulsioni. I malati, guardando il Cristo di Grünewald coperto di piaghe simili alle loro, potevano riconoscere che il Figlio di Dio aveva assunto su di sé ogni forma di sofferenza umana, anche la più ripugnante. Non c'era dolore che Cristo non avesse già attraversato. In questo senso, il realismo crudele di Grünewald aveva una funzione terapeutica, consolatoria: mostrava ai sofferenti che non erano soli, che Dio stesso aveva voluto condividere il loro dolore.

Ma c'è anche una dimensione teologica più profonda. Grünewald, contemporaneo di Lutero, appartiene a quella stagione di crisi religiosa che culminerà nella Riforma protestante. La sua Crocifissione esprime la teologia della *theologia crucis* luterana: Dio si rivela non nella gloria ma nell'abbassamento, non nella potenza ma nella debolezza, non nella bellezza ma nella bruttezza della croce. È un Dio che si è fatto peccato per noi, che ha assunto su di sé tutta la negatività del mondo.

Il critico d'arte Tomaso Montanari ha scritto pagine intense su Grünewald, mostrando come quest'opera rappresenti il limite estremo della rappresentazione artistica del dolore. Oltre questo limite, c'è solo l'orrore puro, l'insostenibile. Grünewald sta sull'orlo, sulla soglia, ma non cade nell'abisso proprio perché la sua è ancora *arte*, cioè forma, composizione, colore studiato. Anche nel massimo dell'orrore rappresentato, c'è una dimensione estetica che permette di guardare, che sostiene lo sguardo.

I pannelli laterali del polittico, quando vengono aperti, rivelano scene di gioia: l'Annunciazione, il Concerto degli angeli, la Resurrezione. Il Cristo risorto di Grünewald è un'esplosione di luce, un corpo trasfigurato che ascende verso il cielo in un'aureola abbagliante. Questo contrasto drammatico tra la crocifissione e la resurrezione, tra il dolore estremo e la gioia estrema, rispecchia il ritmo stesso della fede cristiana: la Pasqua passa necessariamente attraverso il Venerdì Santo, la gloria attraverso la croce, la vita attraverso la morte.

Per i giovani confrontarsi con il Grünewald della Crocifissione può essere un'esperienza forte, persino traumatica. Ma è un'esperienza necessaria, perché insegna che il dolore reale non può essere rimosso o edulcorato, ma deve essere guardato in faccia. E insegna anche che l'arte può aiutarci a fare questo: a guardare l'insostenibile rendendolo in qualche modo sostenibile attraverso la forma. Un esercizio educativo significativo consiste nel proporre ai giovani un confronto tra due rappresentazioni della crocifissione molto diverse: il Crocifisso di San Damiano e la Crocifissione di Grünewald. Quali differenze vedono? Quale delle due li colpisce di più? Quale sentono più vicina alla loro sensibilità? Perché? Questo confronto permette di riflettere sul fatto che non esiste un'unica modalità "giusta" di rappresentare il mistero cristiano, ma che ogni epoca, ogni artista, ogni sensibilità trova la propria forma.

10.4 La Pietà di Michelangelo: il dolore fatto marmo

Se Grünewald rappresenta il dolore attraverso il colore e la deformazione espressionistica, Michelangelo Buonarroti lo rappresenta attraverso la perfezione scultorea del marmo. La *Pietà* vaticana, scolpita tra il 1497 e il 1499 quando Michelangelo aveva poco più di vent'anni, è uno dei capolavori assoluti della scultura di tutti i tempi.

La scena rappresentata è quella tradizionale della Pietà: la Madonna tiene sulle ginocchia il corpo morto di Cristo appena deposto dalla croce. Ma il modo in cui Michelangelo interpreta questo tema iconografico tradizionale è rivoluzionario. Innanzitutto, le proporzioni: la Madonna è molto più grande di Cristo, quasi gigantesca. Le sue ginocchia formano una base ampia su cui il corpo del Figlio si adagia con naturalezza. Questa sproporzione non è un errore, ma una scelta simbolica: la Madre deve poter contenere il Figlio, deve poterlo accogliere interamente.

Il corpo di Cristo è perfetto, apollineo, privo di ferite visibili se si esclude il segno discreto del costato trafitto. Non c'è traccia della tortura, della decomposizione, del dolore fisico. È un corpo giovane, bello, che sembra dormire piuttosto che essere morto. Il volto è sereno, rilassato. La mano destra pende mollemente, in un gesto di abbandono totale che è di una naturalezza stupefacente. Il volto della Madonna è giovanissimo, troppo giovane per essere la madre di un uomo trentenne. Anche questa è una scelta precisa di Michelangelo: Maria è eternamente giovane, incorrotta dal peccato, immacolata. Il suo dolore non la invecchia, non la deturpa. Esprime una tristezza infinita, ma composta, trattenuta. Non c'è grido, non c'è disperazione scomposta. C'è l'accettazione profonda del mistero.

Il virtuosismo tecnico di Michelangelo raggiunge qui vette inimmaginabili. Il marmo di Carrara – materiale durissimo, opaco – diventa sotto il suo scalpello morbido come carne, trasparente come velo. Il drappo che copre le gambe della Madonna ha pieghe così sottili, così naturali, che sembra vero tessuto. Il braccio di Cristo, abbandonato, ha una mollezza che sembra impossibile ottenere dalla pietra.

Ma al di là del virtuosismo tecnico, ciò che rende la Pietà michelangiolesca un capolavoro assoluto è la sua capacità di esprimere attraverso la forma pura – senza colore, senza accessori narrativi, senza contesto ambientale – l'essenza del dolore materno e del mistero della morte di Cristo. Tutto è ridotto all'essenziale: due figure, un gesto (la Madre che tiene il Figlio), un sentimento (il dolore che si fa accettazione).

Vasari, nelle sue *Vite*, racconta che Michelangelo, sentendo alcuni visitatori attribuire l'opera a un altro scultore lombardo, in una notte si introdusse nella basilica di San Pietro e incise sul nastro che attraversa il petto della Madonna la scritta: *MICHAEL ANGELUS BONAROTUS FLORENTINUS FACIEBAT* (Michelangelo Buonarroti fiorentino fece). È l'unica opera che Michelangelo abbia mai firmato. Subito dopo si pentì di questo gesto di orgoglio, ma la firma rimase.

Questo aneddoto – vero o leggendario – ci dice qualcosa di importante sulla coscienza artistica rinascimentale. Michelangelo sa di aver creato un capolavoro assoluto, sa che quest'opera lo consegnerà all'immortalità. L'artista rinascimentale non è più l'artigiano anonimo medievale che lavora per la gloria di Dio nascondendo il proprio nome, ma è il genio creatore che rivendica la

paternità della propria opera. Eppure, anche in questa affermazione orgogliosa dell'io artistico, c'è il riconoscimento che il talento è un dono, che la capacità di creare bellezza viene da una fonte che eccede l'umano.

Per i giovani, la Pietà michelangiolesca può parlare in modo particolare del rapporto con i genitori, con le figure di cura, con coloro che ci hanno generato e custodito. Il gesto della Madonna che accoglie il Figlio morto richiama inevitabilmente tutti i gesti di cura materna: la madre che tiene in braccio il neonato, che consola il bambino che piange, che veglia sul figlio malato. La maternità è, in un certo senso, sempre una Pietà: accogliere l'altro nella sua fragilità, nella sua mortalità, nella sua bisognosità.

E c'è anche qualcosa di profondamente commovente nell'inversione dei ruoli: non è più la madre che tiene il bambino, ma che tiene il figlio adulto morto. È l'impossibilità di questa scena – i figli non dovrebbero morire prima dei genitori – che rende il dolore della Pietà così straziante e insieme così universale. Ogni madre che ha perso un figlio, a qualsiasi età, può riconoscersi in questa figura marmorea.

10.5 Francis Bacon: il dolore senza redenzione

Abbiamo attraversato diverse epoche e diversi stili nella rappresentazione artistica del dolore. Ma cosa accade quando il dolore viene rappresentato al di fuori di una cornice teologica che gli dia senso? Cosa accade quando la sofferenza è mostrata senza prospettiva di redenzione, senza orizzonte di speranza?

Francis Bacon (1909-1992), uno dei più grandi pittori del Novecento, ha dedicato la propria opera proprio a questa esplorazione del dolore puro, della carne sofferente, del corpo umano ridotto a materia torturata. Le sue tele – che rappresentano figure urlanti, corpi deformati, carni sanguinolente – sono di una violenza visiva che può risultare insostenibile.

Consideriamo uno dei suoi capolavori: *Tre studi per figure alla base di una crocifissione* (1944). Tre pannelli affiancati mostrano figure mostruose, vagamente antropomorfe, contorte in posizioni innaturali. Hanno bocche spalancate in urli silenziosi, colli allungati come serpenti, corpi informi. Sono dipinte con colori acidi – arancioni violenti, rosa carne, bianchi sporchi – su uno sfondo arancione abbagliante che non dà alcun respiro, alcuna via di fuga allo sguardo.

Il titolo fa riferimento alla crocifissione, ma non c'è qui nulla del pathos cristiano tradizionale, nulla della speranza nella resurrezione, nulla del senso salvifico della croce. Bacon prende l'iconografia cristiana e la svuota completamente del suo contenuto teologico, mantenendo solo la dimensione della tortura, dello strazio, della sofferenza insensata. Le sue figure non sono martiri che soffrono per una causa superiore, non sono vittime innocenti che redimono il mondo con il loro dolore. Sono semplicemente carne che soffre, materia vivente sottoposta a una violenza di cui non si comprende il senso.

Bacon stesso ha dichiarato in più occasioni di essere ateo, di non credere in alcuna trascendenza che possa dare senso alla sofferenza umana. Le sue tele esprimono una visione nichilista dell'esistenza: siamo corpi gettati nel mondo, destinati a soffrire e a morire senza che questo abbia alcun significato ultimo. Eppure – e qui sta il paradosso – queste opere così cupe, così violente, così disperate esercitano un'attrazione magnetica sullo spettatore. Sono brutte nel senso letterale del termine – rappresentano il brutto, il deformi, il disgustoso – eppure c'è in esse una potenza espressiva, un'intensità formale che le rende innegabilmente opere d'arte di altissimo livello.

Come è possibile? Come può la rappresentazione del dolore senza senso, della sofferenza senza redenzione, generare ancora un'esperienza estetica? La risposta forse sta nel fatto che Bacon, proprio attraverso la forma artistica, riesce a dare una forma all'informe, a rendere contemplabile l'insostenibile. Le sue figure urlanti sono terribili, ma sono contenute dentro i limiti della tela, incorniciate, ridotte a immagine. Non sono il dolore reale – che è sempre confuso, caotico, schiacciante – ma la rappresentazione del dolore, e questa rappresentazione crea una distanza che permette di guardare.

Il filosofo Gilles Deleuze ha dedicato un libro fondamentale a Bacon (*Francis Bacon. Logica della sensazione*, 1981), dove analizza il suo metodo pittorico. Bacon non parte da un disegno preparatorio, non costruisce le sue figure secondo un progetto razionale. Lavora direttamente sulla tela, lasciando che il caso, l'accidente, il gesto incontrollato contribuiscano alla formazione dell'immagine. Lancia il colore, lo graffia, lo cancella, lo sovrappone. Il risultato è una pittura della "sensazione pura", dove il corpo non è rappresentato dall'esterno come forma riconoscibile, ma dall'interno come intensità di dolore, di piacere, di angoscia.

Per i giovani contemporanei, l'opera di Bacon può risultare particolarmente significativa perché esprime una sensibilità molto vicina a quella della loro generazione. Viviamo in un'epoca post-metafisica, dove le grandi narrazioni di senso – religiose, politiche, ideologiche – sono entrate in crisi. Molti giovani non credono più che la sofferenza abbia un senso, che il dolore possa essere redento, che esista una prospettiva trascendente che giustifichi il male nel mondo. Eppure il dolore c'è, è reale, è innegabile. E deve essere in qualche modo affrontato, elaborato, attraversato.

Bacon offre una forma di "onestà brutale" che può essere liberatoria. Non consola, non illude, non promette salvezze ultraterrene. Guarda in faccia l'orrore e lo rappresenta senza sconti. Ma proprio questo sguardo implacabile, proprio questa franchezza assoluta ha una sua forma di verità, di autenticità. È come se Bacon dicesse: "Ecco cosa siamo. Ecco cosa è l'esistenza umana quando la si spoglia di tutte le consolazioni. Guardate, se ne avete il coraggio."

Un esercizio educativo particolarmente efficace consiste nel proporre ai giovani un confronto tra tre rappresentazioni della crocifissione molto diverse: il Crocifisso di San Damiano (visione teologica trionfante), la Crocifissione di Grünewald (visione del dolore estremo ma ancora dentro una cornice di fede), e i *Tre studi* di Bacon (visione nichilista del dolore senza redenzione). Questo confronto può aprire una discussione profonda su cosa significhi soffrire, se il dolore possa avere un senso, quale ruolo giochi la fede (o la sua assenza) nel modo di affrontare la sofferenza.

È importante che l'educatore non imponga una lettura "giusta", ma permetta ai giovani di esprimere liberamente le proprie reazioni, le proprie emozioni, le proprie posizioni. Alcuni potrebbero trovarsi più vicini alla visione consolatoria del Crocifisso di San Damiano, altri alla crudezza di Grünewald, altri ancora al nichilismo di Bacon. Non c'è una risposta corretta. L'importante è che ciascuno prenda coscienza della propria posizione esistenziale rispetto al problema del dolore, e riconosca che l'arte può essere un interlocutore prezioso in questa riflessione.

CAPITOLO 11

La bellezza della natura – Il cosmo come opera d'arte

11.1 La natura come teofania: dal paesaggio sacro al sublime romantico

La rappresentazione artistica della natura ha attraversato una lunga evoluzione nella storia dell'arte occidentale. Nell'arte medievale, la natura è quasi assente come soggetto autonomo. Quando appare – un albero, una montagna, un fiume – è sempre funzionale alla narrazione sacra, è lo sfondo di una scena religiosa, mai il soggetto principale. Questo non significa disinteresse per il mondo naturale, ma riflette una concezione teologica precisa: la natura è *creatura*, opera di Dio, e quindi non può essere celebrata per se stessa ma solo in quanto rimanda al Creatore.

Il Rinascimento segna una prima svolta. Leonardo da Vinci studia la natura con occhio scientifico – osserva il volo degli uccelli, il moto dell'acqua, la crescita delle piante – ma anche con sensibilità artistica. Nei suoi dipinti, il paesaggio comincia ad avere un'importanza autonoma, non è più semplice sfondo ma partecipa attivamente all'atmosfera della scena. Si pensi alla *Gioconda*, dove il paesaggio misterioso alle spalle della figura femminile sembra riflettere e amplificare l'enigmaticità del suo sorriso.

Ma è con il Romanticismo che la natura diventa protagonista assoluta dell'arte. I pittori romantici – da Caspar David Friedrich a William Turner, da John Constable a i paesaggisti della Hudson River School in America – fanno del paesaggio non solo un soggetto legittimo ma il soggetto per eccellenza della pittura. E non si tratta di una natura addomesticata, controllata, geometrizzata come nei giardini barocchi, ma di una natura selvaggia, sublime, che incute timore e meraviglia.

Il concetto di *sublime* naturale, elaborato filosoficamente da Edmund Burke e Immanuel Kant, diventa centrale. Il sublime è quella qualità del paesaggio naturale che suscita insieme piacere e terrore, attrazione e repulsione. Le montagne altissime, gli abissi vertiginosi, le tempeste oceaniche, i cieli tempestosi – tutte queste manifestazioni della potenza smisurata della natura producono nell'osservatore un sentimento ambivalente: da un lato la consapevolezza dolorosa della propria piccolezza e fragilità, dall'altro una sorta di esaltazione, di elevazione che viene proprio dal confrontarsi con qualcosa di infinitamente più grande di noi.

Consideriamo uno dei capolavori assoluti della pittura romantica: *Il viandante sul mare di nebbia* (1818) di Caspar David Friedrich. Un uomo, visto di spalle, sta in piedi sulla cima di una roccia. Davanti a lui si estende un oceano di nebbia da cui emergono, come isole, altre cime rocciose. L'orizzonte è lontanissimo, sfumato nell'azzurro. Il cielo è percorso da nubi chiare che lasciano intravedere zone di azzurro luminoso.

La figura umana – il viandante – è in posizione dominante sulla roccia, ma la sua dimensione è minuscola rispetto all'immensità del paesaggio. Questo contrasto esprime perfettamente il sentimento romantico: l'uomo si sente insieme padrone e servo della natura, capace di contemplarla dall'alto ma consapevole della propria infinita piccolezza rispetto alla sua grandezza. La nebbia che copre tutto è insieme mistica e inquietante: nasconde la realtà, la rende enigmatica, suggerisce profondità incommensurabili.

La posizione di spalle del viandante è una scelta geniale di Friedrich. Lo spettatore del quadro si identifica con lui, assume il suo punto di vista, guarda ciò che lui guarda. Ma non vediamo il suo volto, non sappiamo cosa sta provando. Questa assenza del volto crea una sorta di universalità: quel viandante possiamo essere ciascuno di noi, chiunque si fermi a contemplare la grandezza della natura interrogandosi sul proprio posto nel cosmo.

Il critico Philippe Daverio ha scritto pagine memorabili su Friedrich, mostrando come la sua pittura esprima una forma di "religiosità panica", un senso del sacro che non passa attraverso le istituzioni ecclesiastiche ma attraverso l'esperienza diretta della natura. Friedrich era protestante, e la sua spiritualità riflette l'interiorità tipica del protestantesimo: Dio non si incontra principalmente nei sacramenti e nei riti, ma nel silenzio della coscienza individuale posta di fronte all'immensità del creato.

Per i giovani contemporanei, che vivono sempre più in ambienti urbani, artificiali, mediati da schermi, l'esperienza diretta della natura sublime si è drammaticamente rarefatta. Pochi hanno l'occasione di trovarsi realmente di fronte a un paesaggio di montagna, a un oceano tempestoso, a un cielo stellato lontano dall'inquinamento luminoso delle città. E quando capita loro di incontrare la natura, spesso la prima reazione è fotografarla con lo smartphone per postarla sui social, piuttosto che semplicemente contemplarla in silenzio.

Guardare i paesaggi romantici può essere allora una forma di "esperienza vicaria" della natura, un modo di recuperare quella dimensione di stupore, di meraviglia, di confronto con l'infinito che l'incontro diretto con il paesaggio naturale dovrebbe suscitare. E può essere anche uno stimolo a cercare attivamente queste esperienze: organizzare un'escursione in montagna, andare al mare fuori stagione quando è deserto e selvaggio, uscire di notte a guardare le stelle in un luogo buio.

Un esercizio educativo particolarmente fecondo consiste nel proporre ai giovani di fare un'esperienza di "immersione contemplativa" nella natura, seguita da una riflessione artistica. Si porta il gruppo in un luogo naturale significativo – un bosco, una montagna, un lago – e si invitano i ragazzi a sostare in silenzio per almeno mezz'ora, semplicemente guardando, ascoltando, sentendo. Poi si chiede loro di esprimere l'esperienza vissuta attraverso una forma artistica a scelta: un disegno, una fotografia, un testo poetico, una composizione musicale con i suoni naturali registrati.

11.2 William Turner: la luce che dissolve la forma

Se Friedrich rappresenta il sublime romantico attraverso la forma – rocce, montagne, architetture gotiche in rovina – William Turner (1775-1851) lo rappresenta attraverso la dissoluzione della forma nella luce e nel colore. Turner è stato uno degli artisti più radicalmente innovativi della storia dell'arte, un precursore dell'impressionismo e addirittura dell'astrattismo, che ha portato la pittura di paesaggio ai limiti estremi della riconoscibilità figurativa.

Nelle sue ultime opere, Turner dipinge tempeste di mare, incendi, tramonti, nebbie dove le forme si dissolvono quasi completamente in vortici di luce e colore. Ciò che viene rappresentato non è più tanto il paesaggio oggettivo quanto l'*esperienza* del paesaggio, la sensazione di essere investiti dalla luce, dal vento, dalla pioggia, dal movimento degli elementi naturali.

Consideriamo *Pioggia, vapore e velocità* (1844), una delle sue ultime grandi opere. Il quadro rappresenta un treno che attraversa un ponte ferroviario durante una tempesta. Ma bisogna guardare con attenzione per riconoscere questi elementi, perché tutto è avvolto in una foschia dorata, in una pioggia di luce e colore che quasi cancella i contorni delle cose. Il treno è poco più che una massa scura che avanza, il ponte è appena accennato, il paesaggio circostante è un vortice di oro, grigio, azzurro.

L'opera è straordinaria per molte ragioni. Innanzitutto, rappresenta uno dei primi casi in cui un pittore prende come soggetto la tecnologia moderna – la ferrovia, simbolo per eccellenza della rivoluzione industriale. Ma Turner non celebra il treno in modo trionfalista, come macchina che domina la natura. Al contrario, lo immerge negli elementi naturali – la pioggia, il vapore – mostrando come anche la potenza della tecnica moderna sia piccola cosa rispetto alla potenza della natura.

La tecnica pittorica è di un'audacia stupefacente. Turner stende il colore a veli sottilissimi, sovrappone strati trasparenti, gratta la superficie ancora fresca per far emergere gli strati sottostanti, crea effetti di luce che sembrano emanare dall'interno della tela stessa. Il risultato è una pittura che sembra smaterializzarsi, che tende verso la pura luminosità, verso l'impressione ottica piuttosto che la rappresentazione delle cose.

John Ruskin, il grande critico d'arte vittoriano e difensore appassionato di Turner, ha scritto che l'artista inglese sapeva dipingere non le cose ma "la verità delle cose", non la superficie apparente ma l'essenza profonda dei fenomeni naturali. Quando Turner dipinge il mare in tempesta, non ci dà un'immagine statica dell'oceano, ma ci fa *sentire* il movimento delle onde, la forza del vento, l'umidità della schiuma salata. È pittura che coinvolge non solo l'occhio ma tutti i sensi, che aspira a una totalità esperienziale.

C'è un celebre aneddoto su Turner, forse leggendario ma significativo. Si racconta che per dipingere *Tempesta di neve* (1842), uno dei suoi capolavori più astratti, l'artista si fece legare all'albero di una nave durante una tempesta reale, rimanendo lì per quattro ore a osservare il vortice degli elementi. Che l'episodio sia vero o inventato, dice qualcosa di essenziale sul metodo turneriano: per rappresentare la natura bisogna immergersi in essa, bisogna fare esperienza diretta della sua potenza, non basta osservarla da lontano in sicurezza.

Per i giovani, l'opera di Turner può insegnare un modo diverso di rapportarsi alla realtà. Siamo abituati a pensare che conoscere qualcosa significhi definirla con precisione, analizzarla, scomporla nelle sue parti. Turner suggerisce invece che esiste una conoscenza più profonda che passa attraverso l'immersione, attraverso il lasciarsi coinvolgere, attraverso l'esperienza diretta che precede e eccede la concettualizzazione. Prima di sapere cos'è una tempesta, bisogna esserci stati dentro.

Un esercizio educativo ispirato a Turner potrebbe consistere nel proporre ai giovani di rappresentare artisticamente non un oggetto statico ma un'esperienza dinamica: non "un albero" ma "il vento che agita i rami", non "il mare" ma "l'onda che si infrange", non "il fuoco" ma "il calore delle fiamme".

Questo li costringerà a pensare in termini di movimento, di sensazione, di processo piuttosto che di forma fissa.

11.3 Claude Monet e gli Impressionisti: catturare l'istante luminoso

Se Turner è il precursore dell'impressionismo, Claude Monet (1840-1926) e i suoi compagni ne sono i realizzatori compiuti. L'impressionismo segna una rivoluzione nella concezione stessa della pittura di paesaggio. Non si tratta più di riprodurre fedelmente la natura seguendo le regole accademiche, ma di catturare l'*impressione* visiva immediata, il modo in cui la luce si riflette sulle cose in un determinato istante, in determinate condizioni atmosferiche.

Gli impressionisti escono dagli atelier e vanno a dipingere *en plein air*, all'aperto, direttamente di fronte al soggetto. Questa scelta apparentemente banale ha conseguenze enormi. Dipingere all'aperto significa confrontarsi con una luce che cambia continuamente, con condizioni atmosferiche variabili, con l'impossibilità di controllare la situazione come si fa in studio. Significa anche dipingere rapidamente, a tocchi veloci, perché l'istante luminoso che si vuole catturare dura poco, pochi minuti prima che il sole si sposti, le nuvole si addensino, l'ombra si allunghi.

La tecnica impressionista si basa su pennellate rapide, frammentate, giustapposte piuttosto che fuse. I colori non vengono mescolati sulla tavolozza ma accostati direttamente sulla tela, in modo che sia l'occhio dello spettatore a "mescolarli" opticamente a distanza. Questo crea un effetto di vibrazione luminosa, di movimento, di vita che manca nelle pitture più levigate e finite della tradizione accademica.

Monet porta questa ricerca alle sue conseguenze estreme con le sue *serie*: dipinge lo stesso soggetto – i covoni di fieno, la facciata della cattedrale di Rouen, gli stagni delle ninfee – decine di volte, in ore diverse del giorno, in stagioni diverse, con luci diverse. Non è il soggetto che interessa, ma il modo in cui la luce lo trasforma momento per momento.

Consideriamo la serie della *Cattedrale di Rouen* (1892-1894). Monet dipinse più di trenta tele che rappresentano la stessa facciata gotica della cattedrale a ore diverse del giorno. In alcune la cattedrale è avvolta nella nebbia mattutina, in altre è inondata dalla luce piena del mezzogiorno, in altre ancora è dorata dalla luce calda del tramonto. I colori cambiano radicalmente da una tela all'altra: grigi, azzurri, viola, rosa, arancio, oro.

Ciò che Monet sta mostrando è che la "realtà" della cattedrale non sta nella sua forma architettonica permanente – che rimane identica – ma nella sua continua trasformazione sotto l'azione della luce. La stessa pietra gotica diventa rosa all'alba, bianca a mezzogiorno, dorata al tramonto. Quale di queste versioni è la "vera" cattedrale? Tutte e nessuna. La verità sta nel processo, nel divenire continuo, non nella forma fissa.

C'è qui un'intuizione filosofica profonda che anticipa temi della fenomenologia novecentesca. Husserl, Merleau-Ponty mostreranno che la percezione non coglie mai un oggetto "in sé", immutabile, ma sempre un oggetto-in-un-contesto, modificato dalle condizioni di illuminazione, dalla posizione dell'osservatore, dal momento temporale. Monet, senza essere filosofo, arriva intuitivamente alla stessa conclusione attraverso la pratica pittorica.

Nelle ultime opere – le monumentali *Ninfee* che occupano intere stanze all'Orangerie di Parigi – Monet raggiunge un livello di astrazione ancora più spinto. Sono pannelli enormi, lunghi diversi metri, che rappresentano la superficie di uno stagno coperta di ninfee. Ma guardandoli da vicino si vedono solo macchie di colore, pennellate larghe, sgocciolature. La forma riconoscibile emerge solo quando ci si allontana, quando l'occhio riunifica le macchie separate in un'immagine coerente.

Queste Ninfee sono state interpretate come anticipazioni dell'espressionismo astratto americano del dopoguerra (Pollock, Rothko). Effettivamente, c'è qualcosa di quasi astratto in queste superfici vibranti di colore dove l'acqua, il cielo riflesso, le piante acquatiche si fondono in un continuum luminoso senza più distinzioni nette tra figura e sfondo, tra sopra e sotto, tra superficie e profondità. Per i giovani, l'impressionismo può insegnare uno sguardo più attento, più sensibile alle sfumature, alle variazioni, ai cambiamenti impercettibili. Viviamo in un'epoca di immagini digitali ad alta

definizione, nitidissime, dove ogni dettaglio è perfettamente a fuoco. L'impressionismo insegna invece che la realtà non è mai perfettamente nitida, che c'è una bellezza nella sfocatura, nell'indeterminato, nel suggerito piuttosto che nel dichiarato esplicitamente.

Un esercizio educativo ispirato a Monet potrebbe consistere nel proporre ai giovani di fotografare lo stesso soggetto – un edificio, un albero, un angolo di strada – a ore diverse del giorno, cercando di cogliere come cambia l'atmosfera, i colori, le ombre. Poi si chiede loro di riflettere: quale di queste immagini è la "vera"? Cosa ci insegna questo sul rapporto tra realtà e percezione?

11.4 Il paesaggio giapponese: la natura come via spirituale

La nostra esplorazione della bellezza della natura nell'arte sarebbe incompleta senza un accenno alla tradizione artistica giapponese, dove il paesaggio ha avuto da sempre un ruolo centrale non solo estetico ma anche spirituale. La pittura di paesaggio giapponese – in particolare quella della tradizione zen – concepisce la natura non come semplice oggetto di rappresentazione ma come via di illuminazione, come spazio dove si manifesta il Buddha-natura presente in tutte le cose.

Consideriamo le opere di Sesshū Tōyō (1420-1506), uno dei massimi maestri della pittura a inchiostro giapponese. I suoi paesaggi sono dipinti con pochi tratti essenziali di pennello su carta o seta, usando solo inchiostro nero in varie gradazioni. Montagne nebbiose, alberi spogli, capanne isolate, ponti su torrenti: tutto è ridotto all'essenziale, suggerito più che descritto.

La tecnica del pennello nella pittura zen richiede anni di pratica. Il pittore deve essere capace di tracciare una linea con un solo gesto, senza ripensamenti, senza correzioni. Il pennello carico di inchiostro tocca la carta e lascia la sua traccia in un istante. Non c'è possibilità di cancellare, di rifare. Ogni tratto deve essere perfetto al primo colpo. Questo richiede una presenza mentale totale, una concentrazione assoluta, uno stato di "mente vuota" (*mushin*) dove non c'è più separazione tra il pittore, il pennello, l'inchiostro e la carta.

Dipingere un paesaggio, in questa tradizione, non è un'attività puramente estetica ma una forma di meditazione, una pratica spirituale. Attraverso il gesto pittorico, l'artista entra in comunione con la natura, ne coglie l'essenza, ne esprime il ritmo vitale. Il risultato non è una copia della natura ma una sua ri-creazione, una manifestazione dello spirito che anima tutte le cose.

Un elemento caratteristico della pittura di paesaggio giapponese è l'uso del vuoto. Grandi porzioni del rotolo rimangono bianche, non dipinte. Questo vuoto non è semplicemente assenza, ma è parte integrante della composizione. Rappresenta la nebbia, l'aria, lo spazio, ma anche – a un livello più profondo – il *mu*, il vuoto/nulla che nella filosofia zen è la realtà ultima da cui tutto emerge e a cui tutto ritorna.

Per i giovani occidentali, abituati a un'arte che tende a riempire completamente lo spazio, che ha orrore del vuoto, la pittura giapponese può essere spiazzante. Ma proprio questa radicale diversità può essere educativa. Insegna che il vuoto non è negativo, che il silenzio non è assenza di senso, che il non-detto può essere più eloquente del detto.

Un esercizio pratico particolarmente significativo consiste nel far sperimentare ai giovani la pittura a inchiostro su carta di riso, seguendo i principi della pittura zen. Si forniscono pennelli cinesi, inchiostro nero (*sumi*), e si chiede di dipingere un soggetto naturale semplice – un bambù, un ramo fiorito, una montagna – con il minor numero possibile di tratti. L'esercizio diventa meditativo: bisogna concentrarsi, respirare, svuotare la mente, e poi lasciare che il pennello si muova quasi da solo.

11.5 La natura nell'arte contemporanea: dall'Land Art all'ecologia

Nell'arte contemporanea, il rapporto con la natura ha assunto forme radicalmente nuove. Un movimento particolarmente significativo è la *Land Art* (o *Earth Art*), sviluppatasi negli anni Sessanta e Settanta del Novecento negli Stati Uniti. Gli artisti della Land Art non rappresentano più

la natura su tela o su carta, ma intervengono direttamente nel paesaggio naturale, creando opere monumentali a cielo aperto.

Robert Smithson, con la sua celebre *Spiral Jetty* (1970) – una spirale di rocce, terra e cristalli di sale lunga 457 metri costruita nel Great Salt Lake nello Utah – crea un'opera che non può essere esposta in un museo, che non può essere comprata o venduta, che esiste solo in quel luogo specifico e che è destinata a trasformarsi nel tempo sotto l'azione degli elementi naturali. Quando il livello dell'acqua del lago si alza, la spirale viene sommersa e diventa invisibile; quando si abbassa, riappare coperta di cristalli salini che ne modificano l'aspetto.

C'è qui un capovolgimento radicale della concezione tradizionale dell'arte come oggetto permanente, conservabile, possedibile. L'opera di Land Art è effimera (o meglio, mutevole), non può essere staccata dal contesto naturale in cui è inserita, appartiene alla terra più di quanto non appartenga all'artista che l'ha creata. È un modo di affermare che l'arte non deve dominare la natura ma dialogare con essa, inserirsi nei suoi ritmi, accettare la propria precarietà.

Negli ultimi decenni, con l'aggravarsi della crisi ecologica planetaria, molti artisti contemporanei hanno fatto dell'arte uno strumento di denuncia ambientale e di sensibilizzazione ecologica. Il fotografo canadese Edward Burtynsky documenta i paesaggi devastati dall'attività industriale umana: miniere a cielo aperto, discariche di rifiuti elettronici, distese di pneumatici abbandonati, oceani inquinati. Le sue fotografie sono di una bellezza formale innegabile – composizioni perfette, colori saturi, geometrie affascinanti – ma ciò che rappresentano è terribile: la distruzione sistematica del pianeta.

Questo contrasto tra bellezza formale e orrore contenutistico crea un effetto straniante che è precisamente l'intenzione dell'artista. Burtynsky vuole che le sue immagini siano abbastanza belle da attirare lo sguardo, da essere osservate con attenzione, ma poi vuole che lo spettatore si renda conto dell'orrore di ciò che sta guardando e ne tragga una consapevolezza critica. È un uso "politico" della bellezza: la bellezza come esca per catturare l'attenzione, poi la rivelazione dell'orrore per suscitare una presa di coscienza.

Per i giovani della generazione Z, che saranno quelli a dover affrontare in prima persona le conseguenze della crisi climatica, l'arte ecologica contemporanea può essere particolarmente significativa. Offre strumenti per elaborare l'angoscia ecologica, per trasformare il senso di impotenza di fronte alla catastrofe ambientale in energia creativa, per immaginare futuri alternativi. Un progetto educativo particolarmente efficace potrebbe consistere nel proporre ai giovani di realizzare un'opera di *eco-art*: un intervento artistico nel proprio territorio che abbia una valenza ecologica. Potrebbe essere la riqualificazione di un'area degradata, la creazione di un giardino con piante autoctone, un'installazione con materiali riciclati che denunci l'inquinamento, un murale che celebri la biodiversità locale. L'importante è che l'arte non rimanga chiusa nelle gallerie o nei musei, ma esca nel mondo, si confronti con i problemi reali, assuma una responsabilità civica ed ecologica.

CAPITOLO 12

La bellezza del corpo umano – L'incarnazione della forma

12.1 Il corpo come epifania: tra natura e cultura

Il corpo umano è stato, fin dall'alba della storia dell'arte, uno dei soggetti privilegiati della rappresentazione artistica. Ma questa centralità del corpo non è un dato ovvio o naturale: nasconde questioni filosofiche, teologiche, antropologiche di straordinaria complessità. Perché rappresentare il corpo? Cosa significa dare forma artistica alla carne, ai muscoli, alla pelle, al volto? Quale rapporto esiste tra il corpo fisico – materia biologica destinata alla corruzione – e la sua immagine artistica – forma idealizzata, cristallizzata nella permanenza dell'opera?

La filosofia greca antica ha elaborato una concezione del corpo che ha segnato profondamente tutta la cultura occidentale. Per Platone, il corpo è la "prigione dell'anima", il peso materiale che trattiene lo spirito impedendogli di elevarsi verso il mondo delle Idee. Eppure, paradossalmente, proprio la cultura greca ha prodotto la più straordinaria celebrazione artistica del corpo umano mai vista nella storia. Le sculture greche del periodo classico – il *Doriforo* di Policleto, l'*Apollo* del Belvedere, la *Venere* di Milo – rappresentano corpi di una perfezione tale da sembrare non umani ma divini.

Aristotele offre una prospettiva diversa, più equilibrata. Per lui il corpo non è prigione ma condizione necessaria dell'esistenza umana. L'anima è la "forma" del corpo, non una sostanza separata che abita in esso come un ospite provvisorio. Siamo essenzialmente unità psicosomatica, e la bellezza del corpo può essere espressione della bellezza dell'anima. Questa concezione iemorfica (da *hyle*, materia, e *morphé*, forma) fonderà la riflessione medievale sul corpo, particolarmente in Tommaso d'Aquino.

Il cristianesimo introduce una novità radicale nella concezione del corpo. Da un lato eredita dal giudaismo una visione positiva della corporeità: l'uomo è creato "a immagine e somiglianza di Dio" non solo come anima ma come unità di anima e corpo. Dall'altro, la dottrina dell'Incarnazione – "il Verbo si fece carne" (Gv 1,14) – attribuisce al corpo una dignità inaudita: se Dio stesso ha assunto un corpo umano, allora la carne non può essere semplicemente disprezzabile materia da cui liberarsi.

Questa tensione attraversa tutta la storia dell'arte cristiana. Da un lato c'è una corrente ascetica, diffidente verso la rappresentazione del corpo (soprattutto nudo), che vede nella bellezza carnale una tentazione, un richiamo alle passioni da cui il cristiano deve liberarsi. Dall'altro c'è una corrente incarnazionale, che celebra la bellezza del corpo umano come riflesso della bellezza divina, che non teme di rappresentare anche la nudità quando questa è casta, innocente, paradisiaca.

Il Rinascimento segna il trionfo di questa seconda tendenza. Gli artisti rinascimentali, recuperando i modelli classici greci e romani, celebrano il corpo umano nella sua perfezione formale. Ma lo fanno – almeno nelle intenzioni – dentro un orizzonte cristiano: la bellezza del corpo umano rimanda alla bellezza del Creatore, l'armonia delle proporzioni corporee riflette l'ordine divino del cosmo.

Per i giovani contemporanei, il rapporto con il proprio corpo è spesso problematico. Viviamo in una cultura ossessionata dall'immagine corporea, dove il corpo è continuamente esposto, giudicato, confrontato con modelli spesso irrealistici veicolati dai media e dai social network. L'insicurezza corporea, i disturbi alimentari, la dismorfofobia sono fenomeni diffusi, particolarmente tra le ragazze ma sempre più anche tra i ragazzi. In questo contesto, l'arte che rappresenta il corpo può diventare uno strumento educativo prezioso: mostra che i canoni di bellezza sono storicamente variabili, che esistono molteplici modi di essere belli, che la dignità del corpo non dipende dalla sua conformità a standard esterni ma dalla sua unicità irripetibile.

12.2 Il corpo femminile come mistero della vita: dalle Veneri preistoriche a Botticelli

La rappresentazione artistica del corpo femminile ha una storia lunghissima che risale fino al Paleolitico. Le cosiddette "Veneri preistoriche" – piccole sculture in pietra, avorio o terracotta risalenti a 30.000-25.000 anni fa – sono tra le più antiche opere d'arte conosciute. La *Venere di Willendorf*, scoperta in Austria nel 1908, è forse la più celebre: una statuetta alta appena 11 centimetri che rappresenta una figura femminile dalle forme opulente, con seni enormi, ventre gonfio, fianchi larghi, mentre il volto è appena abbozzato e i piedi sono assenti.

Queste opere sono state interpretate in modi diversi. L'interpretazione più diffusa le vede come simboli di fertilità, rappresentazioni della capacità generativa femminile che era oggetto di venerazione nelle società paleolitiche. Il corpo femminile viene celebrato non per la sua bellezza nel senso estetico che noi moderni diamo a questa parola, ma per il suo potere di generare vita, per il mistero della gravidanza e del parto. È un corpo materno, nutrice, fonte di vita.

Altri studiosi hanno proposto interpretazioni diverse: forse sono autoritratti di donne che guardavano il proprio corpo dall'alto verso il basso, il che spiegherebbe la sproporzione tra la parte

superiore (molto grande) e quella inferiore (piccola); forse sono oggetti rituali legati a culti della Grande Madre; forse sono semplicemente giocattoli o oggetti decorativi. La verità è che, data la distanza temporale enorme, non possiamo essere certi della funzione di queste statuette. Ma ciò che rimane indubitabile è che il corpo femminile, fin dall'alba dell'umanità, è stato oggetto di rappresentazione artistica.

Saltando molti millenni, arriviamo all'arte greca classica e alla sua rappresentazione della bellezza femminile. La *Afrodite di Cnido* di Prassitele (IV secolo a.C.), oggi perduta ma conosciuta attraverso copie romane, fu la prima grande scultura greca che rappresentò una divinità femminile completamente nuda. Prima di Prassitele, il nudo era riservato alle figure maschili, mentre le donne erano sempre rappresentate vestite. La scelta di mostrare Afrodite – dea dell'amore e della bellezza – nella sua nudità fu rivoluzionaria e suscitò scandalo.

La dea è colta nel momento in cui si appresta a fare il bagno: ha appena deposto la veste su un'anfora accanto a lei e copre pudicamente il pube con la mano destra, in un gesto che è diventato canonico per la rappresentazione del nudo femminile (il cosiddetto "gesto di Venere pudica"). Ma questo gesto, lungi dall'essere realmente pudico, attira l'attenzione proprio su ciò che vorrebbe nascondere. È una nudità consapevole, che si offre allo sguardo pur simulando di sottrarvisi.

Il corpo dell'Afrodite di Cnido è di una perfezione assoluta: proporzioni armoniose, forme morbide ma non eccessive, pelle levigata, assenza di qualsiasi imperfezione. È un corpo idealizzato, che non corrisponde a nessuna donna reale ma incarna un'idea platonica della bellezza femminile. La bellezza, per i Greci, consiste nella *symmetria* (giusta proporzione delle parti) e nell'*armonia* (accordo perfetto tra le parti e il tutto). Il bello è ciò che è proporzionato, equilibrato, misurato.

La tradizione classica della rappresentazione del nudo femminile viene interrotta dal cristianesimo medievale, che guarda con sospetto alla celebrazione della bellezza carnale. Per quasi un millennio, il corpo femminile nudo quasi scompare dall'arte occidentale. Quando appare – per esempio nelle rappresentazioni di Eva nel giardino dell'Eden o dei dannati nell'Inferno – è spesso connotato negativamente, come simbolo di tentazione o di peccato.

Ma con il Rinascimento il corpo femminile torna trionfalmente al centro della rappresentazione artistica. Gli artisti rinascimentali recuperano i modelli classici ma li rileggono dentro l'orizzonte cristiano. Il risultato sono opere di una bellezza straordinaria dove sacro e profano, spirituale e carnale si intrecciano in modi complessi.

Consideriamo la *Nascita di Venere* di Sandro Botticelli (1485 circa), uno dei quadri più celebri della storia dell'arte. La dea emerge nuda dal mare, in piedi su una conchiglia spinta dai venti, e sta per approdare sulla riva dove una delle Ore la attende con un mantello fiorito per coprirla. Il suo corpo è di una grazia eterea: forme longilinee, collo allungato, spalle strette, ventre piatto, seni piccoli e alti. I capelli biondi lunghissimi si avvolgono intorno al corpo coprendo parzialmente le nudità.

La bellezza della Venere botticelliana è molto diversa dalla bellezza classica. Non c'è qui la robustezza carnale delle Veneri romane, non c'è il realismo anatomico. Il corpo sembra smaterializzato, quasi privo di peso, come se fosse fatto più di luce che di carne. Le linee sono fluide, sinuose, ritmiche, creando un senso di movimento ondulatorio che attraversa tutta la composizione.

Cosa significa questa diversa concezione della bellezza femminile? Botticelli, influenzato dalla filosofia neoplatonica diffusa nella Firenze medicea, vede nella bellezza corporea un riflesso della bellezza spirituale. Il corpo di Venere è bello non per la sua materialità carnale ma perché è veicolo di qualcosa che lo trascende: l'idea platonica della Bellezza, l'amore spirituale che eleva l'anima verso il divino. La nudità di Venere non è erotica ma paradisiaca, rimanda all'innocenza originaria di Eva prima del peccato.

Eppure – e qui sta l'ambiguità affascinante dell'opera – questa Venere è innegabilmente seducente. Il suo sguardo malinconico che si rivolge allo spettatore, la mano che copre il pube con un gesto insieme pudico e invitante, i capelli che accarezzano le forme del corpo: tutto questo crea un'atmosfera di sensualità sottile, contenuta ma innegabile. Botticelli riesce a mantenere una tensione perfetta tra spiritualità e sensualità, tra astrazione idealizzante e presenza carnale.

Per le giovani donne contemporanee, confrontarsi con le diverse rappresentazioni storiche della bellezza femminile può essere liberatorio. Scoprono che i canoni estetici sono storicamente variabili: ciò che era considerato bello in un'epoca (le forme opulente delle Veneri paleolitiche) può essere molto diverso da ciò che è considerato bello in un'altra (la magrezza longilinea della Venere botticelliana). Scoprono che la bellezza non è un dato oggettivo e immutabile ma una costruzione culturale, influenzata da fattori storici, sociali, filosofici.

Questo non significa che la bellezza sia puramente arbitraria o che "tutto è bello". Significa piuttosto che esistono molteplici forme legittime di bellezza, molteplici modi di abitare il proprio corpo femminile con dignità e grazia. Il compito educativo consiste nell'aiutare le giovani donne a liberarsi dalla tirannia dei canoni estetici contemporanei (spesso irrealistici e dannosi per la salute) e a scoprire la propria bellezza unica, irripetibile.

12.3 Tiziano e la carnalità veneziana: il corpo che desidera

Se Botticelli rappresenta il corpo femminile come veicolo di bellezza spirituale, Tiziano Vecellio (1490 circa - 1576) lo rappresenta nella sua piena carnalità, nella sua presenza sensuale, nella sua capacità di suscitare desiderio. La pittura veneziana del Cinquecento – di cui Tiziano è il massimo esponente – celebra la materia, il colore, la luce che accarezza le superfici, in contrasto con la tradizione fiorentina più orientata al disegno, alla forma, all'idea.

La *Venere di Urbino* (1538) è forse il nudo femminile più celebre di Tiziano. Una giovane donna giace nuda su un letto coperto di lenzuola bianche e cuscini rossi, in un'alcova di una casa patrizia veneziana. La sua posizione richiama quella della *Venere dormiente* di Giorgione, ma mentre la Venere di Giorgione dorme in un paesaggio aperto, quella di Tiziano è completamente sveglia e guarda direttamente lo spettatore con uno sguardo tra il languido e il provocante. La mano destra copre il pube, ma non in modo pudico: sembra piuttosto accarezzarlo. Nella mano sinistra tiene un mazzolino di rose, simbolo tradizionale dell'amore.

Sullo sfondo, diviso dalla figura principale da un elemento architettonico, c'è una scena domestica: due ancelle frugano in un cassone, forse cercando abiti per la padrona. Un cagnolino dorme ai piedi del letto. Questi dettagli quotidiani, apparentemente banali, hanno l'effetto di desacralizzare la scena: questa non è una dea mitologica in un Olimpo immaginario, ma una donna reale in un interno domestico reale.

Di fatto, molti storici dell'arte ritengono che il titolo "Venere" sia un'aggiunta posteriore, e che l'opera rappresenti semplicemente una cortigiana veneziana. Il committente, Guidobaldo II della Rovere, duca di Urbino, potrebbe averla richiesta come immagine erotica destinata ai suoi appartamenti privati. L'ambiguità tra sacro e profano, tra dea e prostituta, tra arte alta e pornografia (per usare un termine anacronistico) è costitutiva dell'opera.

Il corpo rappresentato da Tiziano è un corpo pienamente carnale. La pelle ha una consistenza tattile, sembra calda, morbida al tatto. I seni sono pieni, il ventre leggermente arrotondato, i fianchi larghi. Non c'è qui l'idealizzazione astratta di Botticelli: questo è un corpo che esiste nello spazio, che ha peso, calore, presenza fisica. La luce che lo accarezza – quella straordinaria luce veneziana che Tiziano sa rendere come nessun altro – ne esalta la tridimensionalità, la materialità.

Il critico Vittorio Sgarbi ha definito la *Venere di Urbino* "il più bel nudo della storia dell'arte", sottolineando come Tiziano riesca a coniugare perfezione formale e sensualità immediata. Non c'è volgarità, non c'è oscenità, eppure c'è una carica erotica innegabile. Il corpo femminile è qui celebrato nella sua capacità di suscitare desiderio, di essere oggetto di piacere visivo, senza che questo comporti una svalutazione della figura femminile.

Ma proprio qui si apre una questione etica e politica che attraversa tutta la storia dell'arte occidentale: la rappresentazione del corpo femminile nudo da parte di artisti maschi per committenti e spettatori maschi non costituisce una forma di oggettivazione? La donna ridotta a oggetto dello sguardo maschile, a corpo-per-l'altro piuttosto che soggetto autonomo? La critica femminista

dell'arte, sviluppatasi particolarmente dagli anni Settanta del Novecento, ha messo radicalmente in discussione questa tradizione.

La storica dell'arte Linda Nochlin, nel suo celebre saggio *Why Have There Been No Great Women Artists?* (1971), ha mostrato come la tradizione del nudo femminile sia stata per secoli un privilegio maschile: gli uomini dipingevano, le donne posavano. Alle donne artiste era precluso l'accesso ai corsi di disegno dal nudo nelle accademie, il che limitava gravemente le loro possibilità di formazione artistica. Il corpo femminile era oggetto, non soggetto della rappresentazione.

Questa critica è importante e va presa sul serio. Eppure sarebbe riduttivo liquidare tutta la tradizione del nudo femminile nell'arte come semplice strumento di dominio patriarcale. Le opere migliori – e la *Venere di Urbino* di Tiziano è certamente tra queste – hanno una complessità che eccede la semplice oggettivazione voyeuristica. C'è in esse un riconoscimento della bellezza, del mistero, della potenza del corpo femminile che può essere apprezzato anche al di là delle dinamiche di potere di genere che pure hanno condizionato la loro produzione.

Per le giovani contemporanee, confrontarsi con opere come la *Venere di Urbino* significa anche interrogarsi sul proprio rapporto con il desiderio, con la seduzione, con la propria capacità di essere oggetto di sguardo desiderante. In una cultura che oscilla tra ipersessualizzazione del corpo femminile (nella pubblicità, nei video musicali, sui social media) e puritanesimo reattivo, trovare un equilibrio sano non è facile. L'arte può aiutare mostrando che la bellezza sensuale del corpo femminile non è in sé degradante, ma può essere celebrata con dignità, grazia, rispetto.

Un esercizio educativo significativo consiste nel proporre alle giovani (e ai giovani) un confronto tra la *Venere di Urbino* di Tiziano e un'immagine pubblicitaria contemporanea che usa il corpo femminile nudo o seminudo. Quali differenze notano? Come viene rappresentato il corpo nei due casi? Quale sguardo sottende ciascuna rappresentazione? Questo confronto può aprire una discussione sulla differenza tra arte e pornografia, tra rappresentazione che onora il corpo e rappresentazione che lo strumentalizza.

12.4 Rubens e la celebrazione del corpo abbondante

Se Tiziano rappresenta una bellezza femminile sensuale ma ancora contenuta dentro canoni di proporzione classica, Peter Paul Rubens (1577-1640) celebra invece un tipo di bellezza femminile molto diversa: corpi opulenti, carni abbondanti, forme generose che traboccano di vitalità.

Le donne dipinte da Rubens – nelle sue scene mitologiche, nelle sue allegorie, nei suoi ritratti – sono tutt'altro che magre. Hanno seni grandi e cadenti, ventri morbidi e arrotondati, cosce poderose, braccia carnose, doppi menti. La pelle, di una bianchezza lattea tipica delle donne fiamminghe, è resa con pennellate rapide che ne esaltano la morbidezza, la consistenza quasi cremosa. La carne sembra palpitare, vibrare di vita.

Consideriamo *Le tre Grazie* (1635 circa), conservato al Prado di Madrid. Tre giovani donne nude danzano abbracciate in un girotondo, i loro corpi generosi premuti l'uno contro l'altro in un'intimità gioiosa. Le forme sono opulente, ridondanti: seni voluminosi, ventri morbidi, fianchi larghi, glutei prominenti. La carne è resa con una maestria straordinaria: ogni piega, ogni ondulazione del tessuto adiposo sotto la pelle è studiata con attenzione amorosa. Non c'è qui alcun imbarazzo per la corpulenza, alcun tentativo di nascondere o minimizzare l'abbondanza carnale. Al contrario, questa abbondanza è celebrata come segno di bellezza, di salute, di prosperità.

Il contrasto con i canoni estetici contemporanei non potrebbe essere più stridente. Nella nostra epoca, ossessionata dalla magrezza, un corpo come quelli dipinti da Rubens verrebbe probabilmente considerato "sovrapeso", bisognoso di dieta e palestra. Le modelle che sfilano sulle passerelle o che appaiono sulle copertine delle riviste di moda hanno forme completamente diverse: magre, asciutte, con un minimo di tessuto adiposo. Questa divergenza radicale tra i canoni estetici del XVII secolo fiammingo e quelli del XXI secolo globalizzato dimostra in modo inequivocabile che la bellezza non è un dato naturale oggettivo, ma una costruzione culturale storicamente determinata.

Ma perché nel Seicento fiammingo si preferivano corpi così generosi? Le ragioni sono molteplici. Innanzitutto, in un'epoca in cui la maggioranza della popolazione viveva in condizioni di povertà e malnutrizione cronica, la grassezza era un segno di ricchezza, di status sociale elevato. Solo chi poteva permettersi di mangiare abbondantemente poteva sviluppare quelle forme opulente. La magrezza, al contrario, era associata alla povertà, alla malattia, alla fame. In questo contesto, celebrare artisticamente i corpi grassi significava celebrare la prosperità, la vita abbondante, la vittoria sulla scarsità.

C'è poi una dimensione più profonda, legata alla concezione barocca della vita come energia traboccante, come pienezza che supera ogni misura. Il Barocco – movimento artistico di cui Rubens è uno dei massimi esponenti – ama l'eccesso, la ridondanza, la sovrabbondanza. Contro la misura classica e rinascimentale, contro l'equilibrio apollineo, il Barocco afferma l'energia dionisiaca che rompe gli argini, che travolge le proporzioni armoniose, che si manifesta come potenza vitale inarrestabile. I corpi rubensiani sono barocchi nel senso più proprio del termine: traboccano, eccedono, affermano la vita nella sua pienezza carnale.

Rubens non dipinge solo dee mitologiche, ma anche donne reali, a cominciare dalle sue mogli. Il *Ritratto di Hélène Fourment in pelliccia* (1638 circa), conservato a Vienna, rappresenta la seconda moglie dell'artista, che aveva sposato quando lei aveva sedici anni e lui cinquantatré. La giovane donna è ritratta nuda, coperta solo da una pelliccia che tiene stretta intorno al corpo ma che lascia vedere gran parte delle sue forme generose. Lo sguardo è diretto allo spettatore, ma è uno sguardo dolce, quasi timido, molto diverso dalla provocazione diretta della *Venere di Urbino* di Tiziano. Ciò che rende questo ritratto straordinario è la combinazione di intimità domestica e celebrazione sensuale. Hélène non è una dea idealizzata, ma la moglie amata ritratta nella privacy della camera da letto. Rubens la guarda con occhi innamorati, ne celebra la giovinezza, la freschezza carnale, la bellezza che per lui risiede proprio in quelle forme abbondanti. C'è qui un'affermazione gioiosa della sessualità coniugale, del piacere dei sensi dentro la cornice del matrimonio cristiano. Il corpo femminile è dono di cui gioire, non tentazione da cui fuggire.

Per le giovani donne contemporanee che lottano con disturbi alimentari, con l'ossessione per la magrezza, con il rifiuto del proprio corpo che non corrisponde ai canoni mediatici, scoprire i nudi rubensiani può essere liberatorio. Scoprono che esistono – o sono esistite – culture in cui la grassezza era bella, desiderabile, celebrata nell'arte. Scoprono che i corpi simili ai loro, che oggi vengono stigmatizzati come "non conformi", sono stati considerati il vertice della bellezza da uno dei più grandi pittori della storia.

Questo non significa ovviamente promuovere l'obesità patologica o negare i problemi di salute legati al sovrappeso grave. Significa piuttosto riconoscere che esiste un ventaglio molto ampio di forme corporee che possono essere belle, sane, degne di apprezzamento. Significa liberare le giovani donne dalla tirannia di un unico modello estetico impossibile e spesso dannoso.

Un esercizio educativo efficace consiste nel creare una "galleria della bellezza femminile attraverso i secoli", accostando rappresentazioni di epoche diverse: le Veneri paleolitiche, la Venere di Milo, la Venere di Botticelli, la Venere di Tiziano, le Grazie di Rubens, le odalische di Ingres, le donne di Renoir, le figure di Modigliani, fino alle rappresentazioni contemporanee. Osservando questa varietà, i giovani possono riflettere su come ogni epoca abbia avuto i propri canoni estetici, e su come questi canoni siano sempre stati influenzati da fattori culturali, economici, sociali più che da una presunta "natura" immutabile della bellezza.

12.5 Modigliani e l'astrazione della figura femminile

Amedeo Modigliani (1884-1920), pittore italiano attivo a Parigi nei primi decenni del Novecento, sviluppa una rappresentazione del corpo femminile profondamente originale, che si colloca in uno spazio intermedio tra figurazione e astrazione, tra sensualità e spiritualizzazione.

I nudi femminili di Modigliani – dipinti principalmente tra il 1916 e il 1919 – sono caratterizzati da una stilizzazione estrema. I corpi sono allungati in modo innaturale: colli lunghissimi come

colonne, busti sottili, braccia filiformi. I volti sono ridotti a maschere ovali dove gli occhi appaiono spesso come fessure vuote, prive di pupille. I colori sono caldi – ocra, arancio, rosa – stesi in campiture ampie e uniformi che appiattiscono le forme, riducono la tridimensionalità.

Eppure, nonostante questa astrazione formale, i nudi di Modigliani mantengono una straordinaria carica erotica. Le donne sono rappresentate sdraiata, in pose languide, abbandonate. I loro corpi occupano l'intera superficie della tela, non c'è praticamente sfondo, solo il corpo che si offre allo sguardo nella sua nudità completa. Non c'è più il gesto pudico della mano che copre il pube: tutto è mostrato con una franchezza che all'epoca suscitò scandalo (la prima mostra dei nudi di Modigliani, nel 1917, fu chiusa dalla polizia dopo poche ore per oscenità).

Come interpretare questa contraddizione tra astrazione formale e presenza carnale? Modigliani, influenzato dall'arte africana e dall'arte cicladica che aveva studiato al Louvre, cerca una forma di bellezza assoluta, essenziale, liberata dalle contingenze dell'apparenza realistica. Le sue donne non sono ritratti di persone specifiche (anche quando hanno nomi specifici come Jeanne Hébuterne, la sua compagna), ma archetipi, icone della femminilità eterna.

L'allungamento delle forme non è un difetto o una deformazione, ma una scelta estetica consapevole che rimanda a una lunga tradizione: le Madonne bizantine, le figure di Parmigianino, le sculture africane. Modigliani cerca una linea pura, un'essenza formale che vada oltre le particolarità individuali per cogliere qualcosa di universale.

Eppure questa universalizzazione non nega la carnalità. I corpi di Modigliani, pur stilizzati, sono corpi desiderabili, sensuali. La pelle ha una qualità tattile, calda. Le curve – pur semplificate – sono morbide, invitanti. C'è una tensione produttiva tra la tendenza all'astrazione (che spiritualizza) e la persistenza della presenza carnale (che sensualizza). Né l'una né l'altra prevale completamente: il risultato è un'immagine sospesa tra corpo e idea, tra materia e forma.

Lo storico dell'arte Werner Schmalenbach ha scritto che i nudi di Modigliani rappresentano "l'ultima possibilità del nudo tradizionale prima della sua dissoluzione nell'arte astratta". Dopo Modigliani, la rappresentazione figurativa del corpo femminile diventerà sempre più problematica, messa in crisi dalle avanguardie (cubismo, surrealismo, espressionismo) che frammentano, deformato, dissolvono la figura umana.

Per i giovani, i nudi di Modigliani possono parlare della possibilità di una bellezza che non è realistica ma non per questo meno vera. In un'epoca dominata dalla fotografia e dal video, dove siamo abituati a immagini iper-realistiche del corpo, riscoprire la potenza della stilizzazione, dell'astrazione, della semplificazione formale può essere illuminante. La bellezza non richiede necessariamente la riproduzione fedele dell'apparenza, ma può emergere proprio dalla trasformazione, dalla reinterpretazione, dalla visione personale dell'artista.

12.6 Il corpo femminile nell'arte femminista: dalla critica alla riappropriazione

A partire dagli anni Sessanta-Settanta del Novecento, con l'emergere del movimento femminista e della critica femminista dell'arte, la rappresentazione del corpo femminile diventa oggetto di una riflessione radicale. Le artiste donne cominciano a interrogarsi criticamente sulla tradizione del nudo femminile dipinto da uomini per uomini, denunciandone le dinamiche di potere, di oggettivazione, di riduzione della donna a corpo-per-lo-sguardo-maschile.

Alcune artiste scelgono la via della critica decostruttiva: utilizzano l'immagine del corpo femminile tradizionale per rovesciarla, sovertirla, denunciarne l'artificialità. Cindy Sherman, nelle sue *Untitled Film Stills* (1977-1980), si fotografa in pose che richiamano gli stereotipi femminili del cinema hollywoodiano – la casalinga, la segretaria, la femme fatale – mostrandone il carattere costruito, performativo. Non esiste una "femminilità naturale": esistono solo ruoli sociali, maschere che si indossano.

Altre artiste scelgono invece la via della riappropriazione: riprendono il tema del nudo femminile ma dal punto di vista femminile, cercando di rappresentare il corpo della donna così come viene vissuto dall'interno, non come appare allo sguardo esterno. Jenny Saville, pittrice britannica

contemporanea, dipinge corpi femminili monumentali, spesso sovrappeso, ripresi da angolature inconsuete – dal basso, dall'alto, di scorcio – che ne deformano l'immagine. I suoi nudi non sono decorativi o seducenti, ma potenti, carnali, a volte disturbanti. Rivendicano il diritto del corpo femminile di essere rappresentato nella sua realtà materiale, non idealizzata.

Marina Abramović, nell'opera performativa *Rhythm 0* (1974), porta all'estremo la questione del corpo femminile come oggetto. Per sei ore sta immobile in una galleria napoletana mentre il pubblico può interagire con lei usando 72 oggetti disposti su un tavolo, che vanno da una rosa a una pistola carica. Inizialmente le interazioni sono timide, ma gradualmente diventano sempre più aggressive: le strappano i vestiti, le incidono la pelle con una lama, qualcuno punta la pistola alla sua testa. Quando dopo sei ore Abramović si muove e comincia a camminare verso il pubblico, tutti fuggono spaventati.

L'opera è una denuncia radicale di cosa accade quando il corpo femminile viene ridotto a oggetto passivo, disponibile, privo di volontà. Finché Abramović rimane immobile, il pubblico si sente autorizzato a fare di lei ciò che vuole. Ma appena rivendica la propria soggettività, la propria capacità di azione, di sguardo, diventa minacciosa e la gente fugge. È una rappresentazione drammatica delle dinamiche di potere che sottendono la relazione tra soggetto (maschile) e oggetto (femminile) dello sguardo.

Per le giovani contemporanee, confrontarsi con l'arte femminista significa scoprire che altre donne hanno lottato e lottano per rivendicare il controllo sulla rappresentazione del proprio corpo. Significa capire che le immagini non sono mai neutre, ma veicolano sempre relazioni di potere, visioni del mondo, ideologie. Significa imparare a guardare criticamente le rappresentazioni del corpo femminile che ci circondano – nella pubblicità, nei film, sui social media – chiedendosi: chi ha prodotto questa immagine? Per quale sguardo? Quali interessi serve?

Un esercizio educativo particolarmente potente consiste nel chiedere alle giovani donne (ma anche ai giovani uomini) di produrre loro stesse un autoritratto – fotografico, pittorico, performativo – che rappresenti il proprio corpo secondo la propria visione, non secondo gli stereotipi mediatici. Come ti vedi? Come vorresti essere vista? Quale aspetto del tuo corpo vuoi celebrare, quale nascondere, quale trasformare? Questo esercizio di auto-rappresentazione può essere liberatorio, permettendo di riappropriarsi del proprio corpo e della propria immagine.

12.7 Il corpo maschile: da Doriforo al David

Se abbiamo dedicato ampio spazio al corpo femminile, non possiamo trascurare la rappresentazione del corpo maschile, che ha una sua storia parallela e altrettanto significativa. Nella tradizione artistica occidentale, il corpo maschile è stato rappresentato secondo modalità diverse rispetto al femminile, riflettendo le diverse concezioni culturali della mascolinità.

L'ideale greco del corpo maschile trova la sua espressione canonica nel *Doriforo* (Portatore di lancia) di Policleto (440 a.C. circa), oggi conosciuto solo attraverso copie romane. Questa scultura non rappresenta un dio o un eroe mitologico, ma un giovane atleta in posizione di riposo dopo la gara. Eppure è un corpo di perfezione assoluta: ogni muscolo è definito con precisione anatomica, le proporzioni seguono rapporti matematici rigorosi (la testa è 1/7 dell'altezza totale, secondo il canone policleoteo), la postura – con il peso su una gamba e l'altra leggermente flessa – crea un equilibrio dinamico chiamato *contrapposto*.

Il corpo maschile greco ideale è un corpo atletico, muscoloso ma non ipertrofico, giovane (tra i venti e i trent'anni), glabro (senza peli), nudo. La nudità maschile, nel contesto greco, non ha connotazioni erotiche negative ma è segno di libertà, di cittadinanza (gli schiavi e i barbari si coprivano), di partecipazione alla vita della *polis* attraverso la palestra e i giochi atletici. È un corpo che esprime virtù morali e civiche: il coraggio (*andreia*), l'autocontrollo (*sophrosyne*), la misura (*metron*).

Il cristianesimo medievale, come abbiamo visto, guarda con sospetto alla celebrazione del corpo, e questo vale anche per il corpo maschile. Il nudo quasi scompare, sostituito da rappresentazioni di

santi vestiti, di martiri che subiscono torture, di monaci ascetici che mortificano la carne. Quando il corpo maschile nudo appare, è soprattutto nella figura di Cristo crocifisso, ma è un corpo sofferente, umiliato, straziato dal dolore – l'opposto dell'atleta greco trionfante.

Il Rinascimento riporta al centro il corpo maschile nella sua perfezione classica, ma reinterpretandolo in chiave cristiana. Il capolavoro assoluto di questa sintesi è il *David* di Michelangelo (1501-1504), la scultura in marmo alta più di cinque metri che rappresenta l'eroe biblico nel momento che precede lo scontro con Golia.

David è rappresentato nudo, in contrapposto, con una muscolatura possente ma armoniosa che rimanda ai modelli classici. Ma non è un atleta greco: è un giovane pastore ebreo che sta per affrontare un gigante armato fidando solo in Dio. La sua nudità non è quella gloriosa dell'atleta vincitore, ma quella vulnerabile di chi va in battaglia senza armatura. Eppure proprio questa vulnerabilità diventa segno di forza spirituale: David non ha bisogno di armi perché ha la fede. Il volto di David, con le sopracciglia aggrottate e lo sguardo fisso verso il nemico invisibile, esprime una tensione interiore, una concentrazione assoluta. La mano destra pende lungo il fianco ma è contratta, pronta a scattare. Il corpo è rilassato ma carico di energia potenziale, come un arco teso prima di scoccare la freccia. Michelangelo riesce a rappresentare il momento della decisione, l'istante prima dell'azione, quando la volontà si sta raccogliendo per l'impresa.

Il *David* michelangiolesco è diventato un'icona della cultura occidentale, simbolo di Firenze, della Repubblica fiorentina che si oppone ai nemici esterni, dell'umanesimo rinascimentale che celebra la dignità dell'uomo. Ma è anche un'immagine della bellezza maschile che ha influenzato profondamente l'immaginario collettivo: il corpo maschile ideale è atletico, muscoloso, proporzionato, esprime forza fisica e morale.

Eppure anche questo canone è storicamente determinato e culturalmente costruito. In epoche diverse, altri tipi di corpo maschile sono stati considerati belli. Nel Settecento rococò, per esempio, si preferivano corpi maschili più esili, meno muscolosi, più androgini. Nell'Ottocento romantico, il pallore malaticcio del poeta tubercolotico poteva essere considerato affascinante. Oggi assistiamo a una moltiplicazione dei modelli: dal corpo ipermuscoloso del bodybuilder al corpo magro e androgino del modello di moda, dalle forme "dad bod" (corpo da papà, leggermente sovrappeso) rivendicate da alcuni movimenti di accettazione corporea ai corpi queer che sovvertono le categorie tradizionali di maschile e femminile.

Per i giovani uomini, che subiscono anch'essi pressioni estetiche crescenti (l'ossessione per la palestra, gli steroidi, i disturbi alimentari che non sono più solo femminili), confrontarsi con la storia della rappresentazione del corpo maschile può essere liberatorio. Scoprono che la mascolinità non ha una forma univoca, che esistono molti modi legittimi di abitare un corpo maschile, che la bellezza maschile non si riduce alla massa muscolare.

12.8 Il corpo morto: tra memento mori e dignità ultima

Tra tutte le rappresentazioni del corpo umano nell'arte, quella del cadavere occupa un posto particolare e inquietante. Il corpo morto è insieme massimamente presente – è ancora lì, ha ancora forma, peso, consistenza materiale – e massimamente assente: la vita che lo animava se n'è andata, ciò che costituiva la persona è scomparso. Questa tensione tra presenza e assenza, tra ciò che rimane e ciò che si è perduto, rende la rappresentazione del corpo morto uno dei temi più carichi di significato nella tradizione artistica occidentale.

La cultura medievale aveva sviluppato un genere specifico: il *memento mori*, letteralmente "ricordati che devi morire". Teschi, scheletri, cadaveri in decomposizione apparivano frequentemente nell'arte religiosa come ammonimento sulla vanità delle cose terrene, sulla fugacità della vita, sulla necessità di prepararsi alla morte. Le *danze macabre* – cicli di affreschi o incisioni diffusi soprattutto nel XIV-XV secolo dopo le grandi epidemie di peste – mostravano la Morte personificata che danza con rappresentanti di tutti i ceti sociali, dal papa all'imperatore al contadino, ricordando che davanti alla morte tutti sono uguali.

In queste rappresentazioni, il corpo morto non è trattato con particolare dignità o rispetto. È ridotto a simbolo, a strumento didattico per veicolare un messaggio morale. Gli scheletri danzanti delle danze macabre sono spesso raffigurati in modo quasi grottesco, con movimenti innaturali, in pose che vogliono essere insieme inquietanti e ammonitorie. Il cadavere diventa memento, promemoria della nostra mortalità costitutiva.

Ma esiste anche un'altra tradizione, particolarmente forte nella pittura fiamminga e tedesca del XV-XVI secolo, che rappresenta il corpo morto con un realismo anatomico impressionante e insieme con una forma di pietà, di rispetto per la dignità del defunto. Hans Holbein il Giovane, nel suo *Cristo morto nella tomba* (1521-1522), dipinge un cadavere di dimensioni reali, visto di profilo, disteso in uno spazio strettissimo quasi claustrofobico. Il corpo mostra tutti i segni della morte: la rigidità cadaverica, il colorito verdastro della decomposizione iniziale, la bocca semiaperta, gli occhi socchiusi e vitrei. Le ferite della Passione – ai piedi, alle mani, al costato – sono rappresentate con crudezza anatomica.

L'opera è disturbante proprio per il suo realismo implacabile. Holbein non idealizza, non spiritualizza, non attenua l'orrore della morte. Questo è un cadavere vero, un corpo che si sta decomponendo. Il critico d'arte svizzero Werner Hofmann ha scritto che guardando questo Cristo morto è difficile credere nella resurrezione: sembra davvero finita, la morte sembra avere l'ultima parola. Dostoevskij, che vide il quadro a Basilea nel 1867, ne rimase così turbato che la moglie temette gli venisse un attacco epilettico. Nel romanzo *L'idiot*, il principe Myškin dice: "Guardando quel quadro, si può perdere la fede."

Eppure proprio questa franchezza brutale ha una sua forma di onestà teologica. Holbein sta dicendo: sì, Cristo è morto davvero, la sua morte è stata reale come quella di qualsiasi essere umano, non è stata una messinscena divina. Se la resurrezione ha senso, deve essere resurrezione *da questo*, da questa morte reale, da questa decomposizione della carne. Una fede che non passa attraverso il riconoscimento della morte reale di Cristo rimane astratta, disincarnata.

La tradizione anatomico rinascimentale ha prodotto un genere artistico particolare: gli *écorchés*, i corpi scorticati. Sono rappresentazioni anatomiche dove la pelle è stata rimossa per mostrare i muscoli, i tendini, le ossa sottostanti. Il più celebre è forse quello di Juan Valverde de Amusco nel suo trattato anatomico del 1556: un uomo scorticato che tiene in mano la propria pelle come fosse un abito che si è tolto. Queste immagini, originariamente create per scopi scientifici ed educativi (insegnare l'anatomia ai medici e agli artisti), hanno una potenza visiva inquietante. Il corpo è ridotto a pura materialità, a meccanismo biologico, ma insieme mantiene una posa quasi eroica, una dignità che resiste alla violazione subita.

Rembrandt, nel suo *La lezione di anatomia del dottor Tulp* (1632), rappresenta un cadavere – quello di un criminale giustiziato, Aris Kindt – sezionato pubblicamente davanti a un gruppo di chirurghi. Il corpo giace sulla tavola anatomica, il braccio sinistro è stato scorticato per mostrare i muscoli e i tendini che il dottor Tulp sta spiegando con un forcipe. Il volto del morto è in ombra, quasi cancellato, ridotto a pura materialità corporea oggetto di studio. Eppure Rembrandt introduce un elemento di pietà: la luce che illumina il cadavere ha la stessa qualità della luce che illumina i soggetti sacri nei suoi dipinti religiosi. È come se l'artista volesse restituire dignità a quel corpo violato, ricordare che non è solo un oggetto anatomico ma è stato un essere umano, una persona con una storia.

Théodore Géricault (1791-1824) ha dipinto una serie straordinaria di *Nature morte con teste di giustiziati e membra amputate*, oggi conservate a Stoccolma e Montpellier. Sono quadri di piccolo formato che mostrano teste mozzate, braccia e gambe amputate, disposte su lenzuoli bianchi o tavole di legno. Géricault otteneva questi "modelli" dall'obitorio e dalle sale operatorie degli ospedali parigini, e li dipingeva con una precisione quasi scientifica ma anche con una sensibilità pittorica straordinaria. I colori delle carni morte – grigi, verdi, gialli, con venature violacee – sono resi con una delicatezza che contrasta straniante con la macabra materialità del soggetto.

Perché Géricault dipingeva queste cose orribili? Le interpretazioni sono molteplici. Alcuni storici dell'arte vi vedono uno studio preparatorio per il grande quadro *La zattera della Medusa*, che

rappresenta naufragi e cadaveri. Altri vi leggono un interesse quasi scientifico per l'anatomia e per i processi di decomposizione del corpo. Altri ancora interpretano queste opere come meditazioni sulla morte, sul destino ultimo del corpo umano, sulla fragilità della carne. Ciò che è certo è che Géricault non dipinge questi frammenti corporei con disgusto o con compiacimento macabro, ma con una forma di rispetto, quasi di tenerezza. Ogni testa mozzata è stata un volto che guardava il mondo, ogni braccio amputato ha toccato, accarezzato, lavorato. Il frammento morto conserva memoria della vita che lo ha abitato.

Nel Novecento, la fotografia ha trasformato radicalmente la rappresentazione del corpo morto. Prima della fotografia, la stragrande maggioranza delle persone non aveva mai visto l'immagine di un cadavere al di fuori del proprio circolo familiare. Le immagini pittoriche dei morti erano idealizzate, stilizzate, mediate dall'interpretazione artistica. La fotografia invece può documentare il cadavere con una precisione e un'immediatezza che nessun'altra tecnica permette.

Le fotografie dei campi di concentramento nazisti, scattate dai soldati alleati alla liberazione nel 1945, hanno mostrato al mondo cataste di cadaveri emaciati, fosse comuni, corpi scheletrici ammazzati come rifiuti. Sono immagini di una violenza visiva difficilmente sostenibile, eppure necessarie: testimoniano l'orrore del genocidio, costringono a vedere ciò che si vorrebbe negare o rimuovere. Il filosofo Georges Didi-Huberman, nel suo libro *Immagini malgrado tutto*, ha riflettuto sulla necessità etica di guardare queste immagini insostenibili, di non voltarsi dall'altra parte, anche quando lo sguardo brucia e ferisce.

Ma la fotografia del corpo morto pone anche problemi etici acuti. Quando è legittimo fotografare un cadavere? Chi ha il diritto di decidere se e come un corpo morto debba essere rappresentato? Le fotografie di corpi di migranti annegati nel Mediterraneo, di vittime di attentati terroristici, di bambini morti in zone di guerra: servono a sensibilizzare l'opinione pubblica o sono forme di pornografia del dolore, di voyeurismo necrofilo mascherato da impegno civile?

Il caso della fotografia di Alan Kurdi, il bambino siriano di tre anni annegato nel 2015 il cui corpicino fu trovato su una spiaggia turca, ha scatenato un dibattito mondiale. La fotografia del piccolo corpo riverso sulla sabbia, con la maglietta rossa e i pantaloncini blu, ha fatto il giro del mondo, diventando simbolo della tragedia dei rifugiati. Molti hanno sostenuto che quella fotografia era necessaria, che solo mostrando l'orrore concreto si poteva scuotere l'indifferenza. Altri hanno obiettato che era osceno esporre così il corpo di un bambino morto, che si violava la sua dignità e quella della sua famiglia, che si strumentalizzava la sua morte per fini politici.

Non c'è una risposta facile a queste domande. Ciò che è certo è che la rappresentazione del corpo morto – sia essa pittorica, scultorea o fotografica – non è mai neutra. Veicola sempre un messaggio, esplicito o implicito, sulla morte, sul valore della vita umana, sul rispetto dovuto ai defunti. E richiede da parte dell'artista, del fotografo, dello spettatore una responsabilità etica che deve confrontarsi continuamente con la tensione tra il diritto/dovere di vedere e il rispetto per la dignità del morto.

Per i giovani contemporanei, che vivono in una cultura dove la morte è stata largamente rimossa dalla vista (i morti vengono nascosti negli ospedali e negli obitori, le agenzie funebri si occupano di tutto, raramente si assiste a un decesso), confrontarsi con rappresentazioni artistiche del corpo morto può essere un'esperienza formativa importante. Li aiuta a prendere coscienza della propria mortalità, a riflettere sul significato della morte, a sviluppare un rapporto meno angosciato e più maturo con questa dimensione ineliminabile dell'esistenza.

Un esercizio delicato ma significativo consiste nel visitare un cimitero monumentale (come il Père-Lachaise a Parigi, o il Cimitero Monumentale di Milano, o il Verano a Roma) e osservare le sculture funerarie: come viene rappresentato il corpo del defunto? Quali emozioni esprimono le figure scolpite? Quali messaggi veicolano le iscrizioni? Questo tipo di esperienza può aprire una riflessione sulla memoria dei morti, sul lutto, sul modo in cui le diverse epoche hanno elaborato culturalmente l'esperienza della perdita.

12.9 Il corpo oltre il binarismo: le rappresentazioni queer e trans

La riflessione contemporanea sul corpo non può ignorare le questioni poste dalle teorie queer e dagli studi di genere. Cosa succede quando il corpo non si lascia facilmente classificare nelle categorie binarie di maschile/femminile? Come rappresentare artisticamente i corpi trans, intersex, non-binari? Quale spazio dare alle esperienze corporee che eccedono o sovvertono le norme di genere tradizionali?

L'arte contemporanea ha cominciato a esplorare queste questioni con una ricchezza di approcci e di linguaggi. L'artista americana Cassils, che si identifica come non-binario, ha realizzato performance dove il proprio corpo muscoloso e androgino diventa strumento di interrogazione delle categorie di genere. In *Becoming an Image* (2012-2013), Cassils colpisce per 12 minuti un blocco di 900 kg di argilla al buio, mentre un fotografo scatta immagini solo nei brevissimi lampi di luce del flash. Il risultato sono immagini dove il corpo appare frantumato, moltiplicato, sfuggente, mentre l'argilla porta i segni della violenza subita.

L'opera può essere letta come metafora del corpo trans che si auto-plasma, che si costruisce attraverso un lavoro faticoso e violento (gli interventi medici, la transizione), che sfida le forme prestabilite. Ma è anche una riflessione più generale sul corpo come materia plasmabile, non data una volta per tutte, aperta alla trasformazione.

Zanele Muholi, fotografa sudafricana che si identifica come lesbica e usa i pronomi they/them, ha realizzato una serie monumentale di ritratti fotografici in bianco e nero di persone LGBTQ+ sudafricane. I soggetti sono ritratti con una dignità solenne, frontalmente, con un'illuminazione drammatica che esalta i tratti del volto e del corpo. Muholi parla del proprio lavoro come di "attivismo visivo": dare visibilità a corpi che sono stati storicamente resi invisibili, marginalizzati, negati. Rappresentare la bellezza di corpi queer e trans in un contesto – il Sudafrica – dove le persone LGBTQ+ subiscono ancora violenze terribili.

Le fotografie di Muholi sono di una potenza straordinaria perché rovesciano lo sguardo tradizionale. Non sono immagini prodotte da un osservatore esterno che "studia" i soggetti come fossero esemplari esotici, ma sono autoritratti collettivi di una comunità che rivendica il diritto di rappresentarsi secondo i propri termini. I corpi ritratti non sono conformi ai canoni estetici mainstream – sono corpi neri, grassi, magri, muscolosi, androgini, femminili, maschili, indefinibili – eppure sono bellissimi proprio nella loro diversità, nella loro affermazione orgogliosa di esistere. L'artista transgender Del LaGrace Volcano (nato Della Grace nel 1957) lavora da decenni sulla fotografia di corpi trans, intersex, gender-variant. Le sue immagini mostrano cicatrici di mastectomie, peli sul volto di persone con cromosomi XX, anatomie ambigue che sfidano le categorie mediche. Ma non sono immagini cliniche o voyeuristiche: sono celebrazioni della bellezza radicale di corpi che esistono fuori dalla norma, che rivendicano il diritto di non essere "corretti" chirurgicamente per conformarsi al binarismo di genere.

Per i giovani contemporanei – particolarmente per quelli che si interrogano sulla propria identità di genere, che non si riconoscono nelle categorie tradizionali, che vivono esperienze di disforia corporea – scoprire queste rappresentazioni artistiche può essere vitale. Significa vedere riflessa nell'arte la propria esperienza, che altrimenti rischia di rimanere invisibile, non rappresentata, non nominabile. Significa scoprire che altri prima di loro hanno attraversato percorsi simili, che esistono comunità di appartenenza, che il proprio corpo – anche quando non corrisponde alle norme – può essere bello, degno di essere celebrato nell'arte.

Un esercizio educativo delicato ma importante consiste nel creare uno spazio dove i giovani possano esprimere la propria esperienza corporea al di là delle categorie precostituite. Si può proporre di completare la frase: "Il mio corpo è..." lasciando massima libertà di espressione. Alcuni scriveranno frasi conformi agli stereotipi di genere, altri invece potrebbero esprimere esperienze più complesse, ambivalenti, non categorizzabili. L'importante è che lo spazio educativo sia accogliente, non giudicante, aperto alla molteplicità delle esperienze possibili.

12.10 La bellezza del corpo che invecchia: dalla negazione alla celebrazione

La nostra cultura contemporanea è ossessionata dalla giovinezza. L'industria cosmetica, la chirurgia estetica, i filtri digitali: tutto mira a nascondere, cancellare, negare i segni dell'invecchiamento. Rughe, capelli bianchi, pelle rilassata, corpo che cambia forma sono visti come difetti da correggere, nemici da combattere. Eppure il corpo umano è costitutivamente temporale: nasce, cresce, matura, invecchia, muore. Negare questa dimensione significa negare una parte essenziale della nostra umanità.

L'arte, storicamente, ha avuto un rapporto ambivalente con il corpo che invecchia. Da un lato c'è una tradizione che celebra la giovinezza come apice della bellezza fisica: gli dei greci sono eternamente giovani, le Veneri rinascimentali hanno corpi adolescenziali, i santi barocchi mantengono una bellezza giovanile anche in età avanzata. Dall'altro c'è una tradizione – particolarmente forte nel Nord Europa protestante – che rappresenta la vecchiaia come memento mori, ammonimento sulla vanità delle cose terrene.

Albrecht Dürer, nel celebre *Autoritratto come uomo dei dolori* (1522), si rappresenta a cinquant'anni, nudo, emaciato, con il corpo segnato dalle sofferenze. Non c'è qui alcun tentativo di mascherare l'età, di idealizzare le forme. I muscoli sono rilassati, la pelle è rugosa, il ventre è leggermente prominente. È un corpo reale di uomo maturo, rappresentato con spietata onestà. Eppure Dürer non si limita a documentare il declino fisico: inserisce il proprio corpo invecchiato in un contesto cristologico (le mani incrociate sul petto richiamano la posizione di Cristo morto), suggerendo che proprio attraverso la sofferenza e la corruzione della carne si può partecipare al mistero della redenzione.

Rembrandt van Rijn (1606-1669) ha lasciato una serie straordinaria di autoritratti che documentano il proprio invecchiamento nel corso di decenni. Dai ritratti giovanili, dove si rappresenta con tratti idealizzati e in costumi fantasiosi, agli autoritratti della maturità e della vecchiaia, dove guarda in faccia con implacabile onestà la propria decadenza fisica. *L'Autoritratto all'età di 63 anni* (1669), dipinto l'anno della morte, mostra un uomo anziano, stanco, con il volto segnato dalle rughe, le borse sotto gli occhi, la pelle flaccida. Ma lo sguardo è vivo, penetrante, consapevole. È come se Rembrandt dicesse: "Ecco cosa sono diventato. Questo è il mio volto vero, senza maschere. E c'è una bellezza anche in questo."

La bellezza dell'opera non sta nell'idealizzazione delle forme, ma nell'autenticità dello sguardo, nella profondità psicologica, nella maestria pittorica con cui Rembrandt rende ogni ruga, ogni macchia della pelle, ogni pelo della barba. È una bellezza che nasce dall'accettazione della propria finitezza, dal riconoscimento che la vita è processo, trasformazione continua, e che ogni età ha la propria forma di dignità.

Nell'arte contemporanea, alcune artiste hanno fatto del corpo femminile che invecchia un soggetto esplicito di riflessione. Louise Bourgeois (1911-2010), scultrice francese naturalizzata americana, ha lavorato per tutta la vita sul tema del corpo, della sessualità, della memoria. Nelle sue ultime opere, realizzate quando aveva più di ottant'anni, rappresenta corpi frammentati, seni cadenti, vulve rugose, usando materiali morbidi come tessuto e gomma che evocano la carne invecchiata. Non c'è autocommisurazione in queste opere, ma una rivendicazione fieramente orgogliosa del diritto del corpo anziano di esistere, di essere rappresentato, di essere riconosciuto come ancora dotato di dignità e di potenza espressiva.

L'artista tedesca Katharina Sieverding ha realizzato una serie di autoritratti fotografici che documentano la propria trasformazione fisica nel corso di cinquant'anni. Dalle prime immagini degli anni Sessanta – dove appare come una giovane donna androgina dai tratti perfetti – fino alle immagini più recenti che mostrano il volto segnato dall'età, Sieverding costruisce un'epopea visiva dell'identità che si trasforma nel tempo. Non cerca di nascondere l'invecchiamento, ma lo documenta con la stessa attenzione formale, la stessa cura estetica che dedicava alle immagini giovanili. Afferma così che ogni fase della vita merita di essere rappresentata, che la bellezza non è monopolio della giovinezza.

Per i giovani, che vivono in una cultura che glorifica ossessivamente la giovinezza, confrontarsi con rappresentazioni artistiche del corpo che invecchia può essere educativo in modi multipli.

Innanzitutto, permette loro di sviluppare empatia verso le generazioni più anziane, di riconoscere che le persone anziane non sono relitti del passato ma soggetti dotati di dignità, di storia, di bellezza propria. In secondo luogo, li aiuta a prepararsi psicologicamente al proprio futuro invecchiamento, a non viverlo come catastrofe ma come processo naturale che può essere attraversato con grazia e consapevolezza.

Un esercizio particolarmente significativo consiste nel proporre ai giovani di intervistare e fotografare una persona anziana della propria famiglia o del proprio ambiente – un nonno, una vicina, un insegnante in pensione – cercando di catturarne non solo l'aspetto fisico ma la storia, la personalità, la saggezza accumulata nel tempo. Il corpo anziano diventa così non oggetto di pietà o di disgusto, ma soggetto di narrazione, portatore di memoria, testimone di un percorso di vita che merita rispetto e celebrazione.

CAPITOLO 13

La bellezza paradossale della croce – Lo scandalo che diventa gloria

13.1 Il paradosso cristologico: bellezza e abiezione

La croce rappresenta il paradosso più radicale della tradizione artistica occidentale. Come può uno strumento di tortura, il simbolo stesso della sofferenza e della morte più infamante, diventare oggetto di rappresentazione artistica e addirittura di bellezza? Come può la religione cristiana, che afferma di adorare un Dio d'amore e di vita, porre al centro del proprio culto l'immagine di un uomo torturato e ucciso?

Questo paradosso ha radici teologiche profonde. San Paolo, nella Prima Lettera ai Corinzi, scrive: "Noi predichiamo Cristo crocifisso, scandalo per i Giudei e stoltezza per i pagani" (1Cor 1,23). La croce è scandalo perché contraddice tutte le aspettative umane riguardo a come dovrebbe manifestarsi Dio. I Giudei attendevano un Messia glorioso, un re vittorioso che avrebbe liberato Israele dai nemici. I Greci cercavano la saggezza, la bellezza apollinea, l'immortalità degli dei olimpici. E invece il cristianesimo presenta un Dio che si fa uomo per morire sulla croce, nel modo più ignominioso possibile.

Ma proprio in questo scandalo, afferma Paolo, si rivela "la potenza di Dio e la sapienza di Dio" (1Cor 1,24). La croce rovescia tutti i criteri umani di giudizio: ciò che appare come debolezza è in realtà forza, ciò che sembra follia è in realtà sapienza suprema, ciò che si manifesta come sconfitta è in realtà vittoria. La morte di Cristo sulla croce non è un fallimento da cui la resurrezione ci salva, ma è essa stessa l'evento salvifico: è proprio morendo che Cristo vince la morte, è proprio svuotandosi (*kenosis*) che manifesta la pienezza della divinità.

Hans Urs von Balthasar, nel suo capolavoro teologico *Gloria*, ha sviluppato questa intuizione paolina in una "estetica teologica" sistematica. Per Balthasar, la bellezza di Dio non è quella dell'armonia classica, della perfezione formale, della luce senza ombre. È una bellezza paradossale che include in sé la kenosi, l'abiezione, la discesa agli inferi. Il Cristo crocifisso è, paradossalmente, la più alta rivelazione della *gloria* divina proprio nel momento del massimo abbassamento. La croce è il luogo dove l'amore di Dio si manifesta nella sua radicalità assoluta: amore che arriva fino alla fine (*eis telos*), che non rifugge dalla sofferenza e dalla morte pur di raggiungere l'amato.

Questa teologia della croce pone un problema enorme all'arte. Come rappresentare visivamente questo mistero paradossale? Come rendere in forma sensibile – colori, linee, volumi – la coincidenza di opposti che la croce rappresenta: morte e vita, sconfitta e vittoria, abiezione e gloria? Gli artisti cristiani, nel corso dei secoli, hanno dato risposte diverse a questa sfida, creando una

molteplicità straordinaria di crocifissioni che riflettono diverse sensibilità teologiche, spirituali, culturali.

13.2 Il Cristo trionfante: la croce come trono di gloria

Nelle prime rappresentazioni paleocristiane, la croce appare raramente con Cristo inchiodato su di essa. Quando viene rappresentata, è soprattutto come simbolo astratto, un segno geometrico carico di significato ma privo della crudezza della crocifissione reale. I cristiani delle prime generazioni, molti dei quali avevano visto crocifissioni reali – la croce era ancora usata come pena capitale fino al IV secolo – erano riluttanti a rappresentare il loro Signore in quella posizione di massima umiliazione.

Quando finalmente, intorno al V-VI secolo, comincia ad apparire la rappresentazione del Cristo crocifisso, questo è mostrato come *Christus triumphans*, Cristo trionfante. Non è un corpo sofferente, torturato, ma una figura regale, vestita di una tunica lunga (*colobium*), con gli occhi aperti, il volto sereno, le braccia distese in un gesto che sembra più di benedizione che di agonia. La croce non è strumento di tortura ma trono di gloria, il luogo da cui Cristo regna sull'universo.

Un esempio magnifico di questa iconografia è il *Crocifisso di San Damiano* che abbiamo già incontrato nel capitolo sul sacro. Cristo ha gli occhi aperti, guarda chi lo contempla, è vivo anche nella morte. Il corpo non mostra segni di tortura se non il sangue che scorre discretamente dalle ferite delle mani, dei piedi e del costato. È un Cristo vittorioso che ha già attraversato la morte ed è risorto, anche se tecnicamente la rappresentazione dovrebbe mostrare il momento della crocifissione.

Questa iconografia del *Christus triumphans* riflette una teologia che enfatizza la vittoria di Cristo sulla morte più che la sua sofferenza. La croce è il luogo della vittoria, il momento in cui si compie la redenzione. Non è necessario indugiare sui dettagli cruenti della tortura perché ciò che conta è il risultato: la morte è stata vinta, il peccato è stato sconfitto, l'umanità è stata liberata.

13.3 Il Cristo sofferente: la croce come luogo del dolore

A partire dal XII-XIII secolo, con l'emergere di una spiritualità più centrata sull'umanità di Cristo e sulla compassione per le sue sofferenze, l'iconografia cambia radicalmente. Appare il *Christus patiens*, il Cristo sofferente, che sostituisce gradualmente il Cristo trionfante. Ora Cristo è rappresentato morto, con gli occhi chiusi, il capo reclinato sul petto, il corpo abbandonato nel peso della morte. Il *colobium* scompare, sostituito da un semplice perizoma che lascia vedere il corpo nudo, le costole sporgenti, i muscoli contratti dal dolore.

Questo cambiamento iconografico riflette una trasformazione teologica e spirituale profonda. La spiritualità francescana, in particolare, enfatizza l'importanza della *compassio*, del patire-con Cristo, dell'identificazione affettiva con le sue sofferenze. San Francesco riceve le stigmate, le ferite di Cristo impresse nel proprio corpo: è il segno di una conformazione totale al Cristo crocifisso.

Meditare sulla Passione non significa solo ricordarla intellettualmente, ma riviverla emotivamente, sentire nel proprio cuore il dolore di Cristo.

Questa spiritualità trova espressione artistica in crocifissioni sempre più realistiche, che non risparmiano allo spettatore nessun dettaglio della sofferenza. Il *Crocifisso* di Cimabue nella chiesa di Santa Croce a Firenze (1272 circa), gravemente danneggiato dall'alluvione del 1966, mostra un Cristo dalle forme pesanti, il corpo arcuato sotto il peso della morte, il volto sfumato dal dolore. Non c'è più nulla della serenità regale del Cristo trionfante: qui c'è solo la crudezza della sofferenza e della morte.

Matthias Grünewald, di cui abbiamo già parlato nel capitolo sul dolore, porta questa tendenza alle sue conseguenze estreme. Il suo Cristo è un cadavere in decomposizione, coperto di piaghe, con le mani contratte in spasmi di dolore. È la rappresentazione più cruda, più insostenibile della crocifissione mai dipinta. Eppure proprio questa crudezza ha una funzione teologica: mostrare che

Cristo ha assunto su di sé tutta la negatività dell'esistenza umana, compresa la malattia, la bruttezza, la decomposizione della carne.

13.4 La tensione irrisolta: bellezza e bruttezza sulla croce

La storia dell'arte cristiana oscilla continuamente tra questi due poli: il Cristo bello e il Cristo brutto, il Cristo trionfante e il Cristo sofferente, la croce come trono di gloria e la croce come strumento di tortura. Questa oscillazione non è un difetto o un'incertezza, ma riflette la natura paradossale del mistero stesso della croce, che non può essere ridotto a un'unica rappresentazione.

Alcuni artisti hanno cercato di tenere insieme i due poli in una sola opera. Il *Crocifisso* di Giotto nella chiesa di Santa Maria Novella a Firenze (1290 circa) mostra un Cristo morto, con il corpo abbandonato e il capo reclinato, ma di una bellezza formale straordinaria. Le proporzioni sono perfette, la muscolatura è definita con precisione anatomica, il volto – pur nella morte – mantiene una nobiltà regale. È come se Giotto dicesse: sì, Cristo è morto, ha sofferto realmente, ma anche nella morte la sua divinità traspare attraverso la bellezza della forma.

Michelangelo, nella *Pietà* vaticana, affronta il mistero da un'angolazione diversa. Non rappresenta Cristo sulla croce ma il momento immediatamente successivo, quando il corpo è stato deposto e giace sulle ginocchia della Madre. Il corpo di Cristo è perfetto, giovane, bello, senza tracce evidenti della tortura se non il segno discreto del costato trafitto. È un corpo che sembra dormire piuttosto che essere morto. Eppure il dolore è tutto concentrato nel volto della Madonna, nella sua giovinezza impossibile (troppo giovane per essere madre di un uomo trentenne), nel gesto con cui sorregge il Figlio morto.

La critica d'arte si è a lungo interrogata su questa scelta michelangiolesca di rappresentare un Cristo morto ma bellissimo. Alcuni l'hanno interpretata come incapacità di Michelangelo di rinunciare all'ideale classico di bellezza anche dove sarebbe stato più appropriato un realismo cruento. Altri l'hanno vista come espressione di una teologia incarnazionale: se Dio si è fatto uomo, allora anche il suo corpo morto mantiene la bellezza divina. Altri ancora vi hanno letto un'affermazione della resurrezione: questo corpo è destinato a risorgere, e la sua bellezza è anticipazione della gloria futura.

Probabilmente tutte queste letture colgono aspetti di verità. L'opera d'arte autentica è sempre plurivoca, aperta a molteplici interpretazioni. Ciò che è certo è che la *Pietà* michelangiolesca rappresenta uno dei tentativi più riusciti nella storia dell'arte di rendere visibile l'invisibile, di dare forma al mistero, di far coesistere nella stessa immagine morte e vita, dolore e bellezza, umano e divino.

13.5 La croce nell'arte contemporanea: provocazione e scandalo

Nell'arte contemporanea, la croce continua ad essere un soggetto ricorrente, ma spesso in modi che provocano scandalo e controversia. In un'epoca largamente secolarizzata, dove i simboli religiosi hanno perso per molti la loro evidenza, alcuni artisti usano l'immagine della croce in modi dissacranti, provocatori, che intendono scandalizzare il pubblico e interrogare criticamente la tradizione cristiana.

Il caso più celebre è probabilmente *Piss Christ* (1987) di Andres Serrano: una fotografia di un crocifisso di plastica immerso in un contenitore di urina dell'artista. L'opera scatenò polemiche furiose quando fu esposta, con accuse di blasfemia, tentativi di censura, attacchi fisici all'opera stessa. I critici conservatori vi videro un oltraggio intollerabile al simbolo più sacro del cristianesimo. Serrano si difese affermando che l'opera non era blasfema ma era una critica alla commercializzazione del sacro, alla riduzione di Cristo a oggetto kitsch di consumo (il crocifisso di plastica).

Al di là delle intenzioni dell'artista, l'opera pone una questione seria: dove sta il limite tra libertà artistica e offesa religiosa? Ha senso parlare ancora di "blasfemia" in una società pluralista e

secolarizzata? O ogni simbolo religioso deve poter essere oggetto di critica, parodia, sovversione come qualsiasi altro simbolo culturale?

Un'altra opera controversa è la *Ninth Hour* (1999) di Maurizio Cattelan: una scultura iperrealistica di Papa Giovanni Paolo II colpito da un meteorite, che giace a terra sotto il peso di una roccia. L'opera può essere letta in molti modi: come commento satirico sulla Chiesa che crolla sotto il peso dei propri peccati, come riflessione sulla fragilità anche delle istituzioni che sembrano più solide, come meditazione sulla morte che colpisce anche i più potenti. Ma certamente ha una carica provocatoria, un elemento di irriferenza che disturba.

Accanto a queste opere provocatorie, esistono però anche rappresentazioni contemporanee della croce che mantengono una profondità spirituale autentica pur usando linguaggi artistici nuovi. Marc Chagall, artista ebreo, ha dipinto numerose crocifissioni dove Cristo appare come simbolo della sofferenza del popolo ebraico perseguitato. In *White Crucifixion* (1938), dipinta mentre in Germania infuriavano le persecuzioni naziste, Cristo sulla croce indossa un tallit (lo scialle di preghiera ebraico) e intorno a lui si svolge una scena di pogrom: sinagoghe in fiamme, profughi in fuga, bandiere naziste. La croce diventa qui simbolo universale della sofferenza innocente, dell'ingiustizia subita, della persecuzione.

Francis Bacon, di cui abbiamo parlato nel capitolo sul dolore, ha dipinto numerosi *Studi per una crocifissione* dove la figura di Cristo è ridotta a carne informe, a materia torturata, a grido silenzioso. Non c'è qui alcuna prospettiva di redenzione, alcun senso teologico. C'è solo l'orrore della carne che soffre senza perché. Eppure proprio questa franchezza brutale, proprio questo rifiuto di ogni consolazione può avere una sua forma di verità: dice che la sofferenza è reale, che il dolore non può essere facilmente sublimato in discorsi edificanti.

Per i giovani contemporanei, molti dei quali non hanno una formazione religiosa e per cui la croce è un simbolo culturale svuotato di significato vivente, confrontarsi con queste diverse rappresentazioni artistiche può essere un modo di riscoprirne la potenza simbolica. La croce non è solo un ornamento da portare al collo o un simbolo identitario da rivendicare polemicamente. È il luogo di un mistero profondo che interroga ogni essere umano, credente o non credente: il mistero della sofferenza innocente, del male ingiustificabile, della morte che sembra avere l'ultima parola. E la domanda che la croce pone è sempre la stessa: è possibile che da questa morte venga vita? Che da questa sconfitta venga vittoria? Che da questo abisso di dolore emerga un senso? La risposta cristiana è: sì, la resurrezione. Ma anche chi non crede nella resurrezione può riconoscere che la croce pone una domanda ineludibile sul senso (o non-senso) della sofferenza umana, e che l'arte che rappresenta la croce ci costringe a confrontarci con questa domanda.

CAPITOLO 14

La bellezza impossibile – Arte, genocidio e responsabilità etica dopo Auschwitz

14.1 Il problema di Adorno: può esserci poesia dopo Auschwitz?

Nel 1949, il filosofo tedesco Theodor W. Adorno scrisse una frase destinata a diventare una delle più citate e dibattute del pensiero del Novecento: "Scrivere una poesia dopo Auschwitz è un atto di barbarie". Questa affermazione – che Adorno stesso avrebbe in seguito parzialmente ritrattato e riformulato – pone una questione radicale che attraversa tutta la riflessione sull'arte dopo la Shoah: è ancora possibile l'arte dopo l'esperienza dei campi di sterminio? E se è possibile, quale forma può o deve assumere?

La questione non riguarda solo la poesia, ovviamente, ma tutte le forme d'arte. Può esistere una pittura dopo Auschwitz? Una scultura? Una musica? E soprattutto: è possibile rappresentare artisticamente l'orrore assoluto del genocidio, o ogni tentativo di rappresentazione tradisce

necessariamente ciò che dovrebbe rappresentare, riducendo l'indicibile a immagine, l'irrappresentabile a forma, l'orrore assoluto a oggetto estetico contemplabile?

Il problema ha radici teologiche ed estetiche profonde. Dal punto di vista teologico, i campi di sterminio nazisti rappresentano quella che il teologo Johann Baptist Metz ha chiamato "l'interruzione della teodicea": la fine di ogni tentativo di giustificare razionalmente la presenza del male nel mondo. Dopo Auschwitz, non si può più parlare di un Dio onnipotente e buono che governa la storia secondo un disegno provvidenziale. O Dio non è onnipotente (e allora non ha potuto impedire la Shoah), o non è buono (e allora l'ha voluta o l'ha permessa), o non esiste. Le categorie teologiche tradizionali sembrano frantumarsi di fronte all'abisso di Auschwitz.

Dal punto di vista estetico, il problema è altrettanto radicale. L'estetica occidentale, da Platone in poi, ha sempre collegato il bello al buono, la bellezza alla verità, l'armonia formale all'ordine morale. Anche quando rappresentava il brutto, il deforme, il tragico, l'arte lo faceva dentro cornici di senso che permettevano di elaborare, comprendere, in qualche modo "redimere" attraverso la forma. Ma l'orrore di Auschwitz sembra resistere a ogni tentativo di elaborazione estetica. Come si può dare "forma" all'informe, "senso" all'insensato, "bellezza" all'abominio assoluto?

Eppure – e qui sta il paradosso – l'arte dopo Auschwitz non solo è esistita, ma ha prodotto opere di straordinaria potenza che hanno contribuito in modo decisivo a mantenere viva la memoria della Shoah, a elaborare il trauma collettivo, a interrogare le generazioni successive. Romanzieri come Primo Levi e Elie Wiesel, poeti come Paul Celan e Nelly Sachs, registi come Claude Lanzmann e Roberto Benigni, artisti visivi come Anselm Kiefer e Gerhard Richter hanno trovato linguaggi per dire l'indicibile, per mostrare l'irrappresentabile, per far risuonare il silenzio delle vittime.

La questione allora non è se l'arte dopo Auschwitz sia possibile – la storia ha dimostrato che lo è – ma *come* sia possibile, *quale* arte sia eticamente legittima, *quale* forma possa rendere testimonianza senza tradire, possa rappresentare senza ridurre, possa mostrare senza banalizzare. È questa la domanda che attraverserà tutto il nostro capitolo.

Hans Jonas, filosofo tedesco di origine ebraica sopravvissuto perché emigrato in Palestina prima della guerra, ha proposto una riformulazione del problema di Adorno. La questione non è se si possa fare arte dopo Auschwitz, ma piuttosto: quale concetto di Dio è ancora possibile dopo Auschwitz? E, per estensione: quale concetto di bellezza è ancora possibile? Quale arte può nascere dall'esperienza del male assoluto senza mentire, senza tradire, senza consolare a buon mercato? Per i giovani contemporanei, nati decenni dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale, la Shoah rischia di diventare un evento storico tra i tanti, sempre più lontano, sempre meno capace di interpellare esistenzialmente. L'arte – la letteratura, il cinema, la pittura, la fotografia – può essere uno strumento fondamentale per mantenere viva la memoria, per trasmettere alle nuove generazioni non solo i fatti (che si possono apprendere dai libri di storia) ma l'esperienza, l'orrore, l'incomprensibilità di ciò che è accaduto. Ma deve essere un'arte che non tradisce, che non banalizza, che non trasforma l'orrore in spettacolo consumabile.

14.2 Il divieto dell'immagine: tra testimonianza necessaria e oscenità della rappresentazione

Esiste una corrente di pensiero – particolarmente forte nella tradizione ebraica – che sostiene l'impossibilità radicale e l'illegittimità etica di ogni rappresentazione della Shoah. Questa posizione si fonda su diverse argomentazioni, tutte degne di seria considerazione.

La prima argomentazione è di tipo ontologico: l'orrore assoluto dei campi di sterminio è *per definizione* irrappresentabile. Ogni rappresentazione – per il semplice fatto di essere rappresentazione, cioè trasposizione in forma sensibile, in immagine, in narrazione – tradisce necessariamente ciò che vorrebbe rappresentare. Riduce l'incomprensibile a comprensibile, l'indicibile a dicibile, l'assoluto a relativo. La realtà di Auschwitz eccede costitutivamente ogni possibilità di rappresentazione. Come ha scritto il filosofo francese Jean-François Lyotard, Auschwitz è "il terremoto che ha distrutto tutti gli strumenti di misura": non possiamo più misurare, comprendere, rappresentare con le categorie e gli strumenti che avevamo prima.

La seconda argomentazione è di tipo etico: rappresentare l'orrore significa in qualche modo renderlo contemplabile, trasformarlo in oggetto estetico fruibile da uno spettatore che mantiene una distanza di sicurezza. Ma questa distanza è oscena, è una forma di tradimento delle vittime. Come può uno spettatore contemporaneo, al sicuro nella sua sala cinematografica o nel suo museo, pretendere di "vedere" ciò che è accaduto nei lager? Ogni rappresentazione rischia di trasformare il dolore reale in spettacolo, la sofferenza autentica in emozione estetica controllata e momentanea.

La terza argomentazione è di tipo teologico, e rimanda al secondo comandamento del Decalogo: "Non ti farai idolo né immagine alcuna". Questo divieto, nella tradizione ebraica, non riguarda solo le immagini di Dio ma, in senso più ampio, ogni tentativo di ridurre l'assoluto a immagine. La Shoah, in quanto male assoluto, partecipa di questa dimensione di assolutezza che rifugge la rappresentazione. Dare un'immagine della Shoah significa in qualche modo "idolatrirla", trasformarla in oggetto gestibile dal pensiero e dallo sguardo umani.

Il sopravvissuto Elie Wiesel, premio Nobel per la pace nel 1986, ha sempre mantenuto una posizione di estrema diffidenza verso ogni rappresentazione artistica della Shoah. Ha scritto: "Auschwitz nega ogni letteratura come nega ogni teoria. Parlare di letteratura ad Auschwitz è una contraddizione in termini". Per Wiesel, solo il silenzio sarebbe una risposta adeguata all'abisso di Auschwitz. Eppure – paradossalmente – Wiesel stesso ha scritto, ha testimoniato, ha prodotto opere letterarie di straordinaria potenza. Come spiegare questa contraddizione?

La risposta forse sta nel riconoscere che esiste una differenza fondamentale tra la *testimonianza* e la *rappresentazione estetica*. La testimonianza – soprattutto quella dei sopravvissuti come Primo Levi, come Wiesel stesso, come Jean Améry – non pretende di essere "letteratura", non cerca la bellezza formale, non aspira al capolavoro artistico. È un atto di responsabilità etica: dire ciò che si è visto, trasmettere la memoria, impedire che l'orrore venga dimenticato o negato. La testimonianza è necessaria proprio perché i nazisti avevano programmato anche la cancellazione delle tracce: "Nessuno vi crederà", dicevano ai prigionieri. "E se qualcuno sopravviverà, il mondo non gli creerà. La gente dirà che queste cose sono troppo mostruose per essere vere".

La rappresentazione estetica invece – quella che cerca la bellezza, che costruisce narrazioni, che usa gli strumenti della retorica e della forma artistica – rischia sempre di tradire. Il film *La vita è bella* di Roberto Benigni (1997), pur vincitore di premi internazionali e commovente per milioni di spettatori, è stato criticato ferocemente da molti sopravvissuti e storici della Shoah. L'accusa: trasformare l'orrore del lager in favola, usare la comicità per rendere "digeribile" l'indigeribile, cercare una redenzione attraverso l'amore paterno là dove non c'è stata redenzione ma solo orrore e morte.

Eppure anche questa critica va ponderata con attenzione. *La vita è bella* non pretende di essere un documentario storico, ma una favola che usa il lager come sfondo per raccontare la forza dell'amore paterno. E forse proprio questa mediazione favolistica ha permesso a milioni di persone – compresi molti giovani – di avvicinarsi per la prima volta al tema della Shoah, di interrogarsi, di cominciare un percorso di conoscenza. La questione allora diventa: è meglio il silenzio assoluto (che rischia di portare all'oblio) o una rappresentazione imperfetta, discutibile, ma capace di raggiungere un pubblico vasto?

Claude Lanzmann, regista del monumentale documentario *Shoah* (1985), ha sempre sostenuto l'impossibilità di ogni rappresentazione "diretta" dei campi di sterminio. Il suo film dura nove ore e mezza e non contiene nemmeno un'immagine d'archivio dei lager. Solo testimonianze orali di sopravvissuti, di carnefici, di testimoni; solo luoghi come sono oggi, decenni dopo; solo il tentativo di far emergere attraverso le parole e i silenzi ciò che nessuna immagine può mostrare. Lanzmann ha criticato ferocemente *Schindler's List* di Steven Spielberg (1993) proprio perché usa gli strumenti della fiction hollywoodiana – attori, ricostruzioni scenografiche, narrativa drammatica – per rappresentare ciò che dovrebbe rimanere irrepresentabile.

La tensione tra la necessità della testimonianza e l'impossibilità della rappresentazione rimane irrisolta. E forse deve rimanere tale. Forse è proprio questa tensione a costituire il "luogo" etico

dove l'arte dopo Auschwitz può situarsi: nell'incessante interrogarsi sui propri limiti, nell'ammissione della propria insufficienza, nel tentativo di dire sapendo che ogni dire è inadeguato.

14.3 Le fotografie dei Sonderkommando: immagini dall'inferno

Nell'agosto 1944, alcuni membri del *Sonderkommando* di Auschwitz-Birkenau – i prigionieri ebrei costretti a lavorare nelle camere a gas e nei forni crematori – riuscirono a scattare clandestinamente alcune fotografie dell'interno del campo, poi fatte uscire attraverso la resistenza polacca. Sono solo quattro fotografie sfocate, quasi illeggibili, scattate in condizioni impossibili (la macchina fotografica era nascosta, non si poteva mirare con calma). Eppure sono di un'importanza storica ed etica straordinaria.

Due di queste fotografie mostrano cadaveri nudi di donne appena uscite dalla camera a gas, ammassati all'aperto in attesa di essere bruciati. Un'altra mostra prigionieri del Sonderkommando che trasportano corpi verso i forni. La quarta, ancora più sfocata, sembra mostrare l'interno di una camera a gas o di un crematorio. Sono immagini di una violenza insostenibile, quasi impossibili da guardare. Eppure hanno un valore testimoniale unico: sono l'unica traccia fotografica diretta del processo di sterminio scattata dall'interno, dai prigionieri stessi.

Il filosofo Georges Didi-Huberman ha dedicato un libro fondamentale a queste quattro fotografie: *Immagini malgrado tutto* (2003). Il titolo è programmatico: queste immagini esistono "malgrado tutto" – malgrado l'impossibilità apparente di fotografare, malgrado il rischio mortale corso da chi ha scattato, malgrado la loro illeggibilità tecnica, malgrado l'orrore che mostrano. E noi dobbiamo guardarle "malgrado tutto" – malgrado il dolore che procurano, malgrado la tentazione di distogliere lo sguardo, malgrado l'inadeguatezza di ogni sguardo di fronte a ciò che mostrano.

Didi-Huberman si oppone fermamente alla posizione di chi sostiene che queste immagini non andrebbero mostrate, che violerebbero la dignità dei morti, che trasformerebbero l'orrore in spettacolo. Al contrario, sostiene che abbiamo il *dovere* di guardarle, proprio perché sono state strappate all'inferno a rischio della vita, proprio perché rappresentano un atto di resistenza, un rifiuto di lasciare ai nazisti il monopolio dell'immagine. I membri del Sonderkommando che hanno scattato quelle foto sapevano che sarebbero stati uccisi (come infatti avvenne), ma hanno voluto lasciare una traccia, una testimonianza visiva dell'orrore. Rispettare la loro memoria significa guardare ciò che hanno voluto mostrarci.

Ma come guardare? Non certo con lo sguardo distaccato dello storico che "studia" un documento, né con lo sguardo morboso di chi cerca emozioni forti. Didi-Huberman propone la categoria dello "sguardo che brucia": guardare sapendo che lo sguardo verrà ferito, ustionato da ciò che vede, ma accettare questa ferita come necessaria. Guardare senza capire (perché l'orrore non è comprensibile), ma anche senza distogliere lo sguardo. Sostenersi nell'insostenibile.

Queste fotografie dei Sonderkommando pongono una questione centrale per tutto il nostro capitolo: qual è il rapporto tra immagine e verità quando si tratta di rappresentare l'orrore estremo? Le quattro fotografie di Birkenau sono tecnicamente pessime: sfocate, mosse, parziali. Eppure sono più "vere" di qualsiasi ricostruzione cinematografica perfettamente illuminata e messa a fuoco. La loro stessa imperfezione tecnica testimonia delle condizioni impossibili in cui sono state scattate, e quindi dell'autenticità di ciò che mostrano.

Questo pone un problema per l'arte contemporanea che cerca di rappresentare la Shoah. Ogni immagine troppo "bella", troppo perfetta tecnicamente, troppo costruita esteticamente rischia di mentire, di tradire la verità dell'orrore. La bruttezza tecnica, l'imperfezione, il frammentario possono essere paradossalmente più vicini alla verità dell'orrore che non la perfezione formale.

14.4 Anselm Kiefer: i paesaggi della memoria e della colpa

Anselm Kiefer (nato nel 1945, l'anno della fine della guerra) è probabilmente l'artista tedesco che ha lavorato più ossessivamente sul trauma della Shoah e sulla responsabilità tedesca. Le sue opere

monumentali – tele enormi, installazioni, sculture – affrontano la memoria nazista, i miti germanici che il nazismo ha distorto e strumentalizzato, i luoghi della storia tedesca carichi di colpa.

Una delle sue opere più potenti è la serie di dipinti intitolati *Occupazioni* (1969), realizzati quando aveva appena ventiquattro anni. Kiefer si fece fotografare in vari luoghi storici europei – davanti al Colosseo a Roma, in Place de la Concorde a Parigi, su una spiaggia in Francia – mentre eseguiva il saluto nazista. Le fotografie vennero poi trasformate in dipinti. L'opera suscitò scandalo: come poteva un giovane artista tedesco permettersi di fare il saluto hitleriano in pubblico, vent'anni dopo la fine della guerra?

Ma l'intenzione di Kiefer non era provocatoria in senso gratuito. Era un atto di assunzione di responsabilità generazionale. Kiefer, nato alla fine della guerra da genitori che avevano vissuto il nazismo, si interrogava su cosa significasse essere tedesco dopo Auschwitz, su quale fosse la responsabilità delle generazioni successive, su come elaborare una colpa collettiva. Il saluto nazista nelle sue fotografie/dipinti non è celebrativo ma critico: è un modo di dire "questo è ciò che i miei padri hanno fatto, e io devo fare i conti con questa eredità".

Nei decenni successivi, Kiefer ha continuato a esplorare questi temi con opere sempre più complesse. I suoi dipinti sono carichi di materia: non solo pittura, ma paglia, cenere, piombo, argilla, vetro rotto. La superficie è spessa, stratificata, come se portasse i sedimenti della storia. I paesaggi che rappresenta sono desolati, bruciati, post-apocalittici: campi arsi, rovine, cieli plumbei. Sono i paesaggi della Germania dopo la catastrofe, ma sono anche paesaggi mentali, interiori, che rappresentano la devastazione morale, il vuoto lasciato dall'orrore.

In opere come *Sulamith* (1983), Kiefer rappresenta l'interno di un edificio monumentale nazista – l'architettura di Albert Speer – trasformato in memoriale. Lo spazio è vuoto, le pareti sono annerite dal fuoco, l'atmosfera è cupa e desolata. Il titolo fa riferimento a Sulamita, la figura femminile del Canto dei Cantici, ma anche a tutte le donne ebree uccise nella Shoah. L'architettura nazista, costruita per celebrare il potere e l'eternità del Reich millenario, diventa tomba, memoriale delle vittime.

Ciò che rende l'opera di Kiefer eticamente legittima, nonostante la sua potenza estetica innegabile, è il suo rifiuto di ogni consolazione. I suoi paesaggi non sono belli in senso tradizionale: sono cupi, pesanti, opprimenti. Non offrono redenzione, non promettono superamento. Mostrano il peso della memoria, il carico della colpa, l'impossibilità di dimenticare. La bellezza – se di bellezza si può parlare – è una bellezza tragica, dolorosa, che nasce dal riconoscimento onesto dell'orrore.

Kiefer usa anche i miti germanici – Sigfrido, la Valchiria, i Nibelunghi – ma li mostra nella loro ambiguità, nella loro pericolosità. Il nazismo aveva strumentalizzato questi miti per costruire un'identità nazionale razzista e violenta. Kiefer non li rimuove né li condanna semplicemente, ma li ri-attrae criticamente, mostrando come possano essere pericolosi, come possano essere usati per fini mortiferi.

Per i giovani tedeschi – ma non solo tedeschi – l'opera di Kiefer può essere un modello di come elaborare artisticamente un passato traumatico senza né rimuoverlo né rimanerne schiacciati. La memoria della Shoah non può essere "superata" in senso hegeliano (*aufgehoben*), non può essere metabolizzata e lasciata alle spalle. Deve rimanere come ferita aperta, come peso che si porta, come responsabilità che si assume. L'arte può aiutare in questo processo non consolando, non redimendo, ma mantenendo viva la memoria in forme che impediscono l'oblio.

14.5 Gerhard Richter: *Birkenau*, l'impossibile testimonianza della pittura

Gerhard Richter (nato nel 1932) è considerato uno dei più grandi pittori viventi. La sua opera attraversa molteplici stili – dal realismo fotografico all'astrazione pura – in un'incessante interrogazione sui limiti e le possibilità della pittura contemporanea. Nel 2014, all'età di ottantadue anni, ha realizzato quello che molti critici considerano il suo testamento artistico: il ciclo *Birkenau*, quattro grandi tele astratte direttamente ispirate alle fotografie dei Sonderkommando di cui abbiamo parlato.

La genesi dell'opera è complessa e rivelatrice. Richter ha preso le quattro fotografie dei Sonderkommando e le ha dipinte su tela con tecnica realistica, riproducendole nelle loro imperfezioni, nella loro sfocatura, nella loro frammentarietà. Ma poi – e qui sta il gesto decisivo – ha coperto completamente questi dipinti figurativi con strati di pittura astratta, usando la sua tecnica caratteristica del raclage: stesure di colore poi raschiate, sovrapposte, mescolate con una spatola fino a creare superfici di pura astrazione dove nulla è più riconoscibile dell'immagine sottostante. Il risultato sono quattro grandi tele (ciascuna 260 x 200 cm) di astrattismo gestuale, con campiture di grigi, neri, rossi, bianchi che si sovrappongono e si mescolano. A prima vista, non c'è nulla che rimandi esplicitamente a Birkenau o alla Shoah: sono "semplicemente" dipinti astratti. Solo conoscendo la genesi dell'opera – e solo vedendo le piccole riproduzioni fotografiche delle quattro fotografie originali che Richter ha esposto accanto ai dipinti – lo spettatore può capire il rapporto tra le immagini dei Sonderkommando e le tele astratte.

Perché questo gesto di coprire, di cancellare? Richter stesso ha spiegato in varie interviste che non si sentiva legittimato a mostrare direttamente quelle fotografie riprodotte pittoricamente. Sarebbe stato un atto di appropriazione indebita, di estetizzazione dell'orrore. Le fotografie dei Sonderkommando hanno un valore testimoniale unico proprio perché scattate dai prigionieri stessi in condizioni estreme. Lui, Richter, artista tedesco nato durante il nazismo, che diritto aveva di "tradurle" in pittura, di trasformarle in opere d'arte firmata? Il gesto di coprire è un gesto di rispetto, un riconoscimento dell'impossibilità di rappresentare, un'ammissione di impotenza.

Ma è anche qualcosa di più. Coprendo le immagini, Richter non le cancella completamente: esse rimangono lì, sotto gli strati di pittura, invisibili ma presenti. È come se l'artista dicesse: la Shoah è irrapresentabile direttamente, ma non può nemmeno essere ignorata. Sta lì, sotto la superficie della nostra cultura, della nostra storia, della nostra arte. Non possiamo vederla direttamente senza tradirla, ma non possiamo nemmeno fare come se non fosse accaduta. L'astrazione delle tele di *Birkenau* porta dentro di sé il peso dell'immagine nascosta, è un'astrazione "carica" di memoria e di dolore.

Il critico d'arte italiano Tomaso Montanari ha scritto che *Birkenau* di Richter rappresenta "il fallimento necessario della pittura davanti all'orrore assoluto". Ma è un fallimento fecondo, un fallimento che testimonia più di quanto non farebbe un presunto successo. La pittura non può rappresentare Auschwitz, non può dire l'indicibile, non può mostrare l'irrapresentabile. Ma può testimoniare della propria impotenza, può portare il peso della memoria, può costruire uno spazio visivo dove l'orrore rimane presente anche nella sua assenza.

Per i giovani che si avvicinano a quest'opera, la prima reazione può essere di spiazzamento. Guardando le tele astratte senza conoscerne la genesi, potrebbero sembrare "normali" dipinti astratti espressionisti. Ma quando si spiega il processo, quando si mostrano le fotografie di riferimento, quando si racconta la storia dei Sonderkommando, le tele cambiano completamente di senso. Non sono più "semplici" astrazioni formali, ma portatori di una memoria tragica, testimoni di un'impossibilità che è insieme formale ed etica.

Un esercizio educativo particolarmente efficace consiste nel mostrare prima le tele astratte senza spiegazioni, chiedendo ai giovani cosa vedono, cosa provano. Poi raccontare la genesi dell'opera, mostrare le fotografie originali, spiegare chi erano i Sonderkommando e cosa hanno rischiato per scattare quelle foto. Infine tornare a guardare le tele: cosa è cambiato? Come si guarda diversamente un'opera astratta quando si sa cosa c'è "sotto"? Questo esercizio può insegnare che il significato di un'opera non sta solo nella sua superficie visibile, ma anche nella sua storia, nel suo processo di creazione, nelle intenzioni dell'artista, nel contesto storico e culturale.

14.6 Il Memoriale dell'Olocausto di Berlino: l'architettura del vuoto

Nel 2005, a Berlino, nel cuore della capitale tedesca a poca distanza dalla Porta di Brandeburgo, è stato inaugurato il *Memoriale per gli ebrei d'Europa assassinati* (comunemente chiamato Memoriale dell'Olocausto), progettato dall'architetto americano Peter Eisenman. È un'opera

monumentale che occupa 19.000 metri quadrati: un campo di 2.711 stele di cemento grigio di altezze diverse (da pochi centimetri fino a quasi 5 metri) disposte su un terreno leggermente ondulato secondo una griglia regolare.

L'opera ha suscitato – e continua a suscitare – reazioni contrastanti. Alcuni la considerano uno dei memoriali più riusciti e commoventi mai realizzati. Altri la criticano come troppo astratta, troppo fredda, incapace di comunicare l'orrore della Shoah. Alcuni sopravvissuti hanno criticato l'assenza di simboli ebraici esplicativi (stelle di David, menorah, scritte in ebraico). Altri hanno apprezzato proprio questa universalità, questo rifiuto di una retorica monumentale troppo esplicita.

L'esperienza di attraversare il memoriale è straniante e potente. Si entra dal bordo, dove le stele sono basse, quasi a livello del suolo. Gradualmente, man mano che si procede verso il centro, le stele si alzano, il terreno si abbassa, e ci si trova immersi in un labirinto di corridoi stretti tra monoliti alti diversi metri. La luce naturale filtra dall'alto, i rumori della città si attutiscono, ci si trova soli (anche quando ci sono altri visitatori, ognuno segue il proprio percorso tra le stele). Si crea un senso di disorientamento, di smarrimento, quasi di angoscia claustrofobica.

È questo che Eisenman voleva: non un monumento che "spiega" la Shoah, ma uno spazio che fa sperimentare qualcosa dell'angoscia, dello smarrimento, della perdita di orientamento che le vittime devono aver provato. Le stele non rappresentano nulla di specifico: non sono lapidi (non c'è nessun nome inciso), non sono bare (sono troppo strette), non sono vagoni (anche se qualcuno le ha paragonate ai vagoni piombati dei treni della deportazione). Sono forme astratte che creano uno spazio emotivo, un'atmosfera, un'esperienza.

Il filosofo tedesco Peter Sloterdijk ha parlato, a proposito del memoriale, di "architettura atmosferica": un'architettura che non comunica attraverso simboli o narrazioni esplicative, ma attraverso la creazione di atmosfere emotive. Camminare tra le stele, perdersi nei corridoi, emergere in punti inaspettati, cercare l'uscita: tutto questo crea un'esperienza corporea, fisica, non solo intellettuale, della dimensione di smarrimento e di perdita.

Sotto il campo di stele, accessibile da un'entrata separata, c'è un centro documentazione con testimonianze, fotografie, documenti storici. Questa parte è più tradizionale, più esplicitamente didattica. Serve a contestualizzare, a informare, a dare nomi e volti alle vittime. Il contrasto tra la parte sotterranea (narrativa, documentaria, storica) e quella in superficie (astratta, esperienziale, atmosferica) crea una tensione feconda tra la necessità della memoria storica precisa e l'impossibilità di rappresentare adeguatamente l'orrore.

Una delle critiche più interessanti al memoriale è venuta da alcuni artisti e intellettuali che hanno fatto notare un paradosso: il memoriale, con le sue stele ordinate su una griglia perfetta, con il suo cemento levigato e perfetto, con la sua pulizia e manutenzione impeccabile, è troppo "bello", troppo ben fatto. Il campo di sterminio era caos, sporcizia, disordine, bruttezza assoluta. Come può un'opera così pulita, così ordinata, così "ben progettata" rappresentare quell'orrore?

La questione è seria e non ha risposte facili. Forse la risposta sta nel riconoscere che non esiste *una* forma giusta, *un* linguaggio adeguato per rappresentare la Shoah. Servono molteplici approcci, molteplici linguaggi, molteplici memoriali. Alcuni più narrativi e didattici (come lo Yad Vashem a Gerusalemme), altri più esperienziali e astratti (come il memoriale di Berlino). Alcuni più esplicativi, altri più allusivi. La molteplicità stessa è necessaria, perché nessuna singola opera può esaurire il compito della memoria.

Per i giovani visitatori, il memoriale di Berlino può essere un'esperienza potente proprio per la sua capacità di coinvolgere il corpo, non solo la mente. Non si "guarda" il memoriale da fuori come si guarderebbe una statua o un monumento, ma lo si attraversa, lo si abita temporaneamente, ci si perde al suo interno. Questa esperienza fisica può lasciare un'impronta più profonda di quanto non farebbero mille parole o immagini.

Un esercizio educativo particolarmente significativo consiste nel proporre ai giovani, dopo aver visitato il memoriale (o dopo averne visto immagini e documentazione), di progettare loro stessi un ipotetico memoriale per le vittime della Shoah, o per le vittime di altri genocidi. Quale forma darebbe? Quali materiali userebbe? Quali emozioni vorrebbe suscitare? Quali simboli includerebbe

o escluderebbe? Questo esercizio costringe a confrontarsi concretamente con la difficoltà di rappresentare l'irrappresentabile, con le scelte etiche ed estetiche che ogni memoriale comporta, con la responsabilità di chi costruisce luoghi di memoria.

14.7 La fotografia documentaria: James Nachtwey e l'etica dello sguardo testimone

James Nachtwey (nato nel 1948) è considerato uno dei più grandi fotografi di guerra e di conflitti contemporanei. Per oltre quarant'anni ha documentato guerre, genocidi, carestie, epidemie in tutto il mondo: dal Rwanda al Kosovo, dalla Somalia all'Afghanistan, dal Darfur alla Siria. Le sue fotografie sono di una potenza visiva straordinaria e di un'intensità emotiva devastante. Mostrano corpi mutilati, vittime di violenze indicibili, sofferenze estreme. Eppure sono anche, innegabilmente, "belle" nel senso formale del termine: composizioni perfette, uso magistrale della luce, inquadrature studiate.

Questo pone un problema etico fondamentale che Nachtwey stesso ha affrontato in numerose interviste e nel documentario *War Photographer* (2001) che lo ritrae al lavoro. È legittimo cercare la bellezza formale quando si fotografa l'orrore? Non è una forma di estetizzazione della sofferenza, di tradimento delle vittime ridotte a soggetti di composizioni artistiche?

La risposta di Nachtwey è articolata e merita attenzione. Lui sostiene che la forma, la composizione, la ricerca della "buona fotografia" non sono fini a se stesse ma strumenti per raggiungere un obiettivo etico preciso: far sì che le immagini vengano guardate, che non vengano scartate immediatamente dallo spettatore che distoglie lo sguardo dall'orrore. Se una fotografia è tecnicamente brutta, sfocata, mal composta, il lettore del giornale la salterà senza fermarsi. Se invece è formalmente potente, lo costringerà a fermarsi, a guardare, e solo allora – una volta catturata l'attenzione attraverso la forma – il contenuto potrà fare il suo lavoro, potrà trasmettere l'orrore, suscitare l'empatia, spingere eventualmente all'azione.

Nachtwey usa spesso una metafora illuminante: le sue fotografie sono come "aghi ipodermici" che devono bucare la corazza di indifferenza che protegge lo spettatore occidentale dalla sofferenza lontana. Per bucare questa corazza, l'ago deve essere appuntito, deve essere affilato. La forma perfetta è l'affilatura dell'ago che permette di penetrare, di raggiungere il cuore dello spettatore.

C'è però un rischio, di cui Nachtwey è consapevole e che molti critici hanno evidenziato. Il rischio è che la bellezza formale diventi fine a se stessa, che lo spettatore si fermi a contemplare la perfezione estetica dell'immagine senza più vedere realmente la sofferenza che rappresenta. Susan Sontag, nel suo libro *Davanti al dolore degli altri* (2003), ha riflettuto a lungo su questo paradosso delle immagini dell'orrore: da un lato sono necessarie per testimoniare, per informare, per suscitare solidarietà; dall'altro rischiano di creare assuefazione, di trasformare la sofferenza in spettacolo consumabile, di generare quella che lei chiama "la compassione a distanza" – un sentimento superficiale che si esaurisce nel momento stesso in cui si prova, senza tradursi in azione.

Un caso particolarmente emblematico è la celebre fotografia di Kevin Carter che ritrae una bambina sudanese ridotta a uno scheletro vivente, accovacciata a terra, mentre alle sue spalle un avvoltoio attende. La fotografia vinse il premio Pulitzer nel 1994 e fece il giro del mondo, diventando simbolo della carestia in Sudan. Ma Carter fu anche duramente criticato: perché aveva fotografato invece di aiutare la bambina? Perché aveva aspettato che l'avvoltoio si avvicinasse per avere uno scatto più "drammatico"? Carter, tormentato dalle critiche e forse da sensi di colpa, si suicidò pochi mesi dopo aver ricevuto il Pulitzer.

Questo tragico episodio pone in forma estrema la questione etica del fotografo testimone: qual è il suo ruolo? Deve intervenire per aiutare, diventando attore della situazione, o deve mantenere la distanza del testimone che documenta senza interferire? Quando il dovere di testimoniare entra in conflitto con il dovere di soccorrere, quale prevale?

Non ci sono risposte facili. Nachtwey stesso ha raccontato di situazioni in cui ha dovuto scegliere tra fotografare e aiutare, e di come queste scelte lo tormentino ancora a distanza di anni. La sua posizione generale è che il fotografo di guerra ha una responsabilità specifica: testimoniare ciò che

accade, portare al mondo le immagini di orrori che altrimenti rimarrebbero nascosti, invisibili. Se nessuno testimonia, se nessuno documenta, i crimini possono essere negati, le vittime dimenticate, i responsabili mai chiamati a rispondere. Il fotografo testimone assume su di sé il peso di guardare l'insostenibile per permettere ad altri di vedere, di sapere, di non poter dire "non sapevamo".

Per i giovani contemporanei, cresciuti in un'epoca di sovrabbondanza di immagini dove ogni evento viene immediatamente documentato e diffuso sui social media, la riflessione sull'etica della fotografia documentaria è particolarmente importante. Quando è legittimo fotografare? Quando è invece osceno, voyeuristico? Quale responsabilità ha chi diffonde immagini di sofferenza? Quale responsabilità ha chi le guarda?

Un esercizio educativo significativo consiste nel confrontare diverse fotografie che documentano sofferenze o tragedie – alcune di fotografi professionisti come Nachtwey, altre scattate da smartphone e diffuse sui social – e riflettere sulle differenze: quali ci sembrano eticamente accettabili e quali no? Perché? Quali criteri usiamo per giudicare? Questo può aprire una discussione importante sulla responsabilità etica nell'era delle immagini digitali ubique e istantanee.

14.8 Il cinema di Claude Lanzmann: *Shoah* e il rifiuto dell'immagine

Shoah, il film documentario di Claude Lanzmann uscito nel 1985, dura nove ore e mezza ed è considerato una delle opere cinematografiche più importanti mai realizzate sulla Shoah. La sua caratteristica più straordinaria – e più discussa – è che non contiene *nessuna immagine d'archivio* dei campi di sterminio. Niente fotografie storiche, niente filmati dei liberatori alleati, niente documenti visivi dell'epoca. Solo tre elementi: testimonianze orali di sopravvissuti, carnefici e testimoni; riprese dei luoghi come sono oggi, decenni dopo; e lunghi silenzi, attese, vuoti.

Questa scelta radicale di Lanzmann nasce da una convinzione profonda: le immagini d'archivio dei campi, per quanto terribili, non mostrano realmente ciò che è accaduto. Mostrano i risultati (i cadaveri ammassati, i sopravvissuti scheletrici), ma non il processo, non l'esperienza vissuta, non il prima e il durante. E soprattutto, quelle immagini sono state quasi tutte girate dai liberatori, quindi da uno sguardo esterno, posteriore, che arriva quando tutto è già finito. Lanzmann vuole invece far emergere l'esperienza dall'interno, attraverso le parole di chi l'ha vissuta.

Il film è costruito attraverso lunghe interviste, spesso estenuanti per chi le guarda. Lanzmann interroga i testimoni con una insistenza quasi crudele, chiede dettagli tecnici minuziosi (come funzionavano le camere a gas? Quanto tempo ci voleva? Come venivano caricati i corpi nei forni?), torna più volte sugli stessi punti, non accetta risposte generiche. Alcuni testimoni piangono, si bloccano, chiedono di fermare la camera. Lanzmann insiste, vuole che dicano, che raccontino, che non si rifugino nel silenzio.

Questa metodologia è stata criticata da alcuni come violenta, come una forma di tortura psicologica inflitta ai sopravvissuti costretti a rivivere l'orrore. Lanzmann si è sempre difeso sostenendo che solo attraverso questa testimonianza dettagliata, per quanto dolorosa, si può trasmettere qualcosa della realtà dell'esperienza. Le parole – anche quando si inceppano, anche quando vengono sostituite dal pianto o dal silenzio – dicono più delle immagini, perché sono parole che vengono da dentro, che portano l'esperienza vissuta.

Le riprese dei luoghi – i binari di Treblinka oggi coperti di erba, il bosco dove sorgeva Chelmno, i villaggi polacchi intorno ad Auschwitz – servono a mostrare l'assenza, il vuoto lasciato dall'orrore. Non c'è più nulla da vedere: i nazisti hanno fatto saltare in aria le camere a gas prima di fuggire, hanno cercato di cancellare ogni traccia. Ciò che Lanzmann mostra è questa cancellazione, questo vuoto che urla più di qualsiasi presenza.

Il titolo stesso – *Shoah*, che in ebraico significa "catastrofe" o "distruzione" – è stato una scelta precisa di Lanzmann. Rifiutava il termine "Olocausto" perché etimologicamente significa "sacrificio bruciato", e questo potrebbe implicare che ci fosse un senso, un valore religioso nello sterminio degli ebrei. La Shoah non è stata un sacrificio, non ha avuto alcun senso, non può essere

riscattata o redenta attraverso nessuna categoria religiosa o metafisica. È stata pura distruzione, puro male, punto.

Il film di Lanzmann ha avuto un'influenza enorme sul modo di rappresentare la Shoah nel cinema e nell'arte. Ha dimostrato che si può fare un grande film sulla Shoah senza mostrare le immagini più ovvie, senza ricorrere alla fiction, senza cercare una redenzione narrativa. Il suo metodo – basato sulla testimonianza orale, sulla lentezza, sul rifiuto della spettacolarizzazione – è diventato un punto di riferimento per chiunque affronti il tema.

Lanzmann ha sempre criticato feroemente i film di fiction sulla Shoah, in particolare *Schindler's List* di Steven Spielberg. La sua critica fondamentale è che la fiction – per quanto ben intenzionata – inevitabilmente mente, perché deve costruire una narrazione con inizio, sviluppo e fine, con personaggi con cui identificarsi, con una struttura drammatica che crea tensione e poi risoluzione.

Ma l'esperienza dei campi non aveva questa struttura narrativa. Non c'era un eroe, non c'era una redenzione, non c'era un senso. C'era solo l'orrore quotidiano, ripetitivo, insensato.

La scena finale di *Schindler's List* – dove i sopravvissuti salvati da Schindler, insieme agli attori che li interpretano nel film, sfilano davanti alla tomba di Schindler a Gerusalemme – è per Lanzmann l'esempio perfetto di come la fiction tradisca necessariamente la realtà. Quella scena offre una consolazione, un senso: questi sono stati salvati, la loro vita è continuata, il bene ha in qualche modo trionfato. Ma i sei milioni di morti non hanno avuto questa sorte. Concentrarsi sui pochi salvati significa in qualche modo rimuovere i molti morti, cercare una redenzione dove non c'è stata redenzione.

Per i giovani che si avvicinano al tema della Shoah principalmente attraverso i film – che sono più accessibili e immediati dei libri o delle visite ai memoriali – la differenza tra l'approccio di Lanzmann e quello di Spielberg (o di altri registi di fiction come Benigni) è fondamentale da comprendere. Entrambi gli approcci hanno una loro legittimità e una loro funzione. I film di fiction possono raggiungere un pubblico vastissimo, possono coinvolgere emotivamente, possono essere un primo approccio al tema. Ma devono essere integrati da approcci più rigorosi, più documentari, più attenti a non tradire la complessità e l'irriducibilità dell'esperienza.

Un esercizio educativo molto efficace consiste nel far vedere ai giovani sia *Schindler's List* che almeno una parte di *Shoah* (il film completo di nove ore e mezza è difficilmente proponibile in un contesto scolastico, ma si possono mostrare alcune sezioni significative), e poi discutere le differenze: quale dei due film li ha colpiti di più? Perché? Quale sentono più "vero"? Quale più "giusto" eticamente? Quali sono i vantaggi e i limiti di ciascun approccio?

14.9 Arte e altri genocidi: Rwanda, Bosnia, Cambogia

Finora ci siamo concentrati sulla Shoah, ma il Novecento e l'inizio del XXI secolo hanno visto altri genocidi terribili: gli Armeni nel 1915, i Cambogiani sotto i Khmer Rossi negli anni Settanta, i Tutsi in Rwanda nel 1994, i Bosniaci musulmani a Srebrenica nel 1995, e molti altri. Anche questi genocidi pongono alla rappresentazione artistica problemi simili a quelli posti dalla Shoah: come testimoniare senza tradire? Come rappresentare senza banalizzare? Come mantenere viva la memoria senza trasformare l'orrore in spettacolo?

Il fotografo sudafricano Pieter Hugo ha realizzato un progetto fotografico potente sui sopravvissuti del genocidio rwandese. Le sue fotografie ritraggono vittime e carnefici – sì, anche i carnefici – che si sono incontrati nel processo di riconciliazione nazionale promosso dal governo rwandese dopo il genocidio. Vittime e carnefici posano insieme, fianco a fianco, davanti alla macchina fotografica. Il risultato è straordinario e disturbante: come possono stare insieme, come possono guardarsi, queste persone legate da un rapporto di violenza assoluta?

Le fotografie di Hugo non offrono risposte facili, non celebrano acriticamente la "riconciliazione". Mostrano invece la complessità, l'ambiguità, il disagio di questa coesistenza forzata. Nei volti fotografati si legge tutto: il dolore, la rabbia, la fatica di perdonare, la difficoltà di convivere. Non

c'è redenzione facile, non c'è happy ending. C'è solo il tentativo difficilissimo, probabilmente impossibile eppure necessario, di ricostruire una convivenza dopo l'orrore assoluto.

Il Museo del Genocidio di Tuol Sleng a Phnom Penh, Cambogia, è uno dei luoghi di memoria più impressionanti e disturbanti al mondo. L'edificio era una scuola superiore, trasformata dai Khmer Rossi in centro di detenzione, tortura e uccisione. Oggi è un museo che conserva tutto così com'era: le aule trasformate in celle, i letti di ferro dove venivano torturati i prigionieri, gli strumenti di tortura, e soprattutto le migliaia di fotografie delle vittime.

I Khmer Rossi, con una meticolosità burocratica che ricorda quella nazista, fotografavano ogni prigioniero all'arrivo. Le fotografie – scattate con una macchina fissa, sempre dalla stessa angolazione, con la stessa illuminazione – mostrano volti terrorizzati, spesso tumefatti dalle percosse. Uomini, donne, anziani, bambini. Tutti sarebbero stati uccisi nei giorni o nelle settimane successive. Queste fotografie tappezzano le pareti del museo, migliaia di volti che guardano il visitatore. L'effetto è devastante.

Qui l'arte si riduce al minimo, quasi scompare. Le fotografie non sono "artistiche", sono documenti burocratici della macchina di morte. Eppure proprio questa loro assenza di artisticità, proprio la loro fredda serialità burocratica testimonia dell'orrore meglio di quanto potrebbe fare qualsiasi rappresentazione artistica elaborata. Come nel caso delle fotografie dei Sonderkommando, l'imperfezione formale, il carattere documentario grezzo è più eloquente della perfezione estetica. Il Memoriale di Srebrenica, in Bosnia, presenta un problema particolare: come commemorare un genocidio che è stato a lungo negato, minimizzato, contestato? Come costruire un luogo di memoria quando ancora molti – anche in Europa – negano che a Srebrenica sia avvenuto un genocidio, parlando invece di "scontri etnici" o di "eccessi di guerra"? Il memoriale, inaugurato nel 2003, è relativamente semplice: un cimitero dove vengono sepolti i resti delle vittime man mano che vengono identificati (il processo di identificazione attraverso il DNA è ancora in corso), e un muro con i nomi delle vittime identificate.

La forza di questo memoriale sta proprio nella sua semplicità, nella sua concretezza fattuale. Non sono astrazioni, non sono simboli: sono corpi reali sepolti, nomi reali incisi sulla pietra. È difficile negare il genocidio davanti a migliaia di tombe. Il memoriale diventa così non solo luogo di lutto e commemorazione, ma anche strumento politico di verità contro il negazionismo.

Per i giovani contemporanei è importante capire che il problema della rappresentazione dell'orrore genocidario non riguarda solo il passato – la Shoah, la Cambogia, il Rwanda – ma anche il presente e il futuro. Genocidi e pulizie etniche continuano ad accadere: in Darfur, in Myanmar contro i Rohingya, nello Yemen. Come testimoniarli? Come documentarli? Come impedire che vengano dimenticati o negati?

L'arte – intesa in senso ampio: fotografia, cinema documentario, letteratura testimoniale, memoriali – ha un ruolo fondamentale in questo processo. Non può impedire i genocidi (la storia dimostra tristemente che le immagini dell'orrore non bastano a fermare la violenza), ma può mantenere viva la memoria, può impedire il negazionismo, può contribuire – nel lungo periodo – a costruire una coscienza collettiva che renda più difficile il ripetersi dell'orrore.

14.10 Educare alla memoria: responsabilità pedagogica dopo Auschwitz

"Educare dopo Auschwitz" è il titolo di un celebre saggio di Theodor W. Adorno del 1966. Il filosofo tedesco sostiene che l'imperativo categorico per l'educazione dopo la Shoah deve essere: fare in modo che Auschwitz non si ripeta. Tutta l'educazione, in tutti i suoi aspetti, deve essere orientata a questo obiettivo fondamentale. Ma come si educa in modo che Auschwitz non si ripeta? E quale ruolo può avere l'arte in questo processo educativo?

La prima tentazione da evitare è quella della retorica facile, delle formule consolatorie, dei messaggi edificanti. Frasi come "non dimentichiamo perché questo non accada mai più" rischiano di essere vuote se non vengono riempite di contenuti concreti, di conoscenza storica precisa, di riflessione critica sui meccanismi che hanno reso possibile il genocidio. L'educazione alla memoria

non può ridursi a celebrazioni rituali del Giorno della Memoria (27 gennaio), per quanto queste abbiano la loro importanza simbolica.

Adorno individua alcuni elementi fondamentali di un'educazione che voglia davvero impedire il ripetersi di Auschwitz. Il primo è lo sviluppo della capacità critica, del pensiero autonomo, del rifiuto di obbedire ciecamente all'autorità. I carnefici nazisti, nella loro grande maggioranza, non erano mostri psicopatici ma persone "normali" che hanno obbedito agli ordini, che hanno fatto il loro "dovere", che hanno seguito le regole del sistema in cui vivevano. Hannah Arendt ha parlato, a proposito del gerarca nazista Adolf Eichmann, di "banalità del male": il male assoluto può essere commesso da persone mediocri, burocrati efficienti, funzionari zelanti che non si pongono domande ma eseguono.

Educare significa allora insegnare a porsi domande, a dubitare, a non accettare acriticamente ciò che viene imposto dall'alto. Significa coltivare quello che Kant chiamava *Sapere audet*, "abbi il coraggio di servirti della tua propria intelligenza". Un'educazione che si limiti a trasmettere contenuti senza sviluppare lo spirito critico non solo è insufficiente, ma è potenzialmente pericolosa perché forma individui docili, manipolabili, pronti a obbedire.

Il secondo elemento è lo sviluppo dell'empatia, della capacità di mettersi nei panni dell'altro, di riconoscere l'umanità comune al di là delle differenze. Il genocidio è sempre preceduto da un processo di disumanizzazione delle vittime: gli ebrei vengono rappresentati come Untermenschen, sub-umani; i Tutsi vengono chiamati "scarafaggi"; i Rohingya vengono descritti come invasori illegali. Quando l'altro viene privato della propria umanità, diventa più facile ucciderlo.

L'arte può avere un ruolo fondamentale nello sviluppo dell'empatia. Leggere la testimonianza di Primo Levi, guardare le fotografie di James Nachtwey, ascoltare le interviste del film di Lanzmann significa entrare in contatto con l'esperienza delle vittime, vedere il mondo attraverso i loro occhi, sentire qualcosa del loro dolore. Non si tratta di un'empatia sentimentale e superficiale, ma di un coinvolgimento profondo che può trasformare il modo stesso in cui vediamo gli altri esseri umani. Il terzo elemento è la conoscenza storica precisa, fattuale, documentata. Il negazionismo della Shoah (e di altri genocidi) prospera nell'ignoranza, nelle semplificazioni, nelle distorsioni. Solo una conoscenza solida dei fatti storici – quando è accaduto, come è accaduto, chi erano i responsabili, quali meccanismi hanno portato al genocidio – può costituire un antidoto contro il revisionismo e il negazionismo.

Ma la conoscenza storica deve essere integrata con la riflessione filosofica, etica, teologica. Non basta sapere *cosa* è accaduto, bisogna interrogarsi sul *perché*, sul *come è stato possibile*, su *quali condizioni* hanno reso possibile l'orrore. Questa riflessione non porta a risposte definitive – il male assoluto resta in ultima analisi incomprensibile – ma mantiene viva l'inquietudine, impedisce la chiusura consolatoria, tiene aperta la ferita.

L'arte, in questo contesto educativo, non è un ornamento o un'illustrazione dei contenuti storici, ma è uno strumento conoscitivo ed etico di primaria importanza. Le opere d'arte che affrontano la Shoah e gli altri genocidi non si limitano a "mostrare" ciò che è accaduto, ma aprono spazi di riflessione, sollevano domande, costringono a confrontarsi con dimensioni dell'esperienza che sfuggono alla narrazione storica tradizionale.

Un curricolo educativo sulla memoria della Shoah dovrebbe quindi integrare molteplici approcci:

1. **Studio storico rigoroso:** date, eventi, documenti, meccanismi di funzionamento del sistema concentrazionario, storia dell'antisemitismo, contesto storico europeo degli anni Trenta e Quaranta.
2. **Lettura di testimonianze:** Primo Levi (*Se questo è un uomo*), Elie Wiesel (*La notte*), Anne Frank (*Diario*), Viktor Frankl (*Uno psicologo nei lager*), e altri. Le testimonianze dirette dei sopravvissuti hanno un'insostituibile forza di verità.
3. **Visione di film e documentari:** sia i grandi documentari come *Shoah* di Lanzmann, sia – con le dovute cautele critiche – film di fiction come *Schindler's List* o *La vita è bella*.
4. **Confronto con opere d'arte visiva:** le fotografie dei Sonderkommando, *Birkenau* di Richter, le opere di Kiefer, e altre opere che abbiamo analizzato in questo capitolo.

5. **Visite ai luoghi della memoria:** quando possibile, visitare i memoriali (Auschwitz, Dachau, Mauthausen in Europa; Yad Vashem a Gerusalemme; il Memoriale dell'Olocausto a Berlino; i musei della Shoah sparsi nel mondo). L'esperienza fisica dello spazio ha una forza che nessun libro o film può sostituire.

6. **Incontri con testimoni:** finché è ancora possibile (i sopravvissuti sono sempre meno e sempre più anziani), organizzare incontri diretti con chi ha vissuto l'esperienza. La testimonianza orale diretta ha una forza particolare.

7. **Riflessione etica e filosofica:** cosa significa il male? Come è possibile? Dove era Dio ad Auschwitz? Quale responsabilità abbiamo noi oggi? Come possiamo impedire che si ripeta? Ma forse l'elemento più importante è la creazione di uno spazio educativo dove sia possibile fare domande difficili, esprimere dubbi, manifestare le proprie emozioni senza vergogna. I giovani, confrontandosi con l'orrore della Shoah, provano emozioni intense e a volte contraddittorie: incredulità (come è possibile che sia davvero accaduto?), orrore, rabbia, angoscia, senso di impotenza. Hanno bisogno di uno spazio sicuro dove queste emozioni possano essere espresse ed elaborate, dove le domande difficili possano essere poste senza paura di essere giudicati.

L'educatore deve resistere alla tentazione di avere tutte le risposte, di chiudere troppo in fretta le domande, di offrire consolazioni facili. Alcune domande – "Perché?" su tutte – non hanno risposta, e va bene così. Educare alla memoria significa anche educare alla capacità di sostare nelle domande senza risposta, di convivere con l'incomprensibile, di mantenere aperta la ferita senza cercare di rimarginarla prematuramente.

Questo conclude il Capitolo 14 sulla bellezza impossibile dopo Auschwitz. Abbiamo affrontato la questione più difficile e necessaria: come l'arte possa (o non possa) rappresentare l'orrore assoluto del genocidio, quale responsabilità etica gravi su chi rappresenta e su chi guarda, come la memoria possa essere trasmessa alle nuove generazioni attraverso l'arte senza tradire le vittime.

Con questo si conclude anche la PARTE TERZA sui Percorsi Tematici. Abbiamo attraversato i grandi temi della bellezza del sacro, del dolore, della natura, del corpo umano, della croce, e infine della bellezza impossibile dopo i genocidi.