

Comprendere l'umano attraverso la bellezza

Un percorso educativo attraverso la letteratura



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

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

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

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

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

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

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

Il terzo movimento – il pensiero – opera per esigenza argomentativa. Il saggio, il trattato, la riflessione filosofica non si accontentano dell'apertura né del coinvolgimento: chiedono che l'esperienza venga pensata, che le intuizioni vengano articolate, che le contraddizioni vengano affrontate invece di essere aggirate. È il movimento della maturazione intellettuale, quello in cui la domanda sull'umano guadagna precisione, profondità, capacità critica. Non sostituisce i primi due: li porta a compimento. Chi ha visto l'arte e letto i romanzi arriva al pensiero filosofico con una ricchezza di esperienza interiore che rende le domande dei filosofi immediatamente riconoscibili come le proprie.

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

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

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

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

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

Nota introduttiva al presente progetto sulla letteratura

Una premessa necessaria: di che cosa parla questo libro

Questo libro non è un manuale di critica letteraria. Non è nemmeno una storia della narrativa moderna, né una raccolta di schede per la didattica dell'italiano. È qualcosa di più difficile da definire con precisione – e forse questa difficoltà è già, di per sé, una prima indicazione sul suo carattere.

Si tratta di un percorso di comprensione dell'umano attraverso la bellezza letteraria. Sessanta romanzi moderni e contemporanei, organizzati intorno a dodici grandi temi dell'esistenza – il perdono, la vocazione, il mistero della persona, la paura, l'ambizione, l'amore, la solitudine, la gioia, l'origine, il dolore, il pensiero, la speranza – vengono letti non come testi da analizzare ma come esperienze da

attraversare: specchi in cui l'essere umano si riconosce, soglie su cui si ferma a fare domande che altrimenti non si farebbe.

La letteratura, in questa prospettiva, non è ornamento della cultura né strumento dell'istruzione: è una delle vie maestre attraverso cui la specie umana ha imparato a capire sé stessa. Ogni grande romanzo è un atto di conoscenza – non la conoscenza astratta dei concetti, ma quella incarnata delle storie, dei corpi, delle scelte, dei fallimenti e dei riscatti. Quando Dostoevskij scrive il principe Myškin, non sta illustrando una tesi sulla bontà: sta creando una forma in cui la bontà diventa visibile, toccabile, attraversabile. Quando Flaubert descrive la giovinezza dispersa di Frédéric Moreau, non sta condannando l'indecisione: sta mostrandola dall'interno, con la precisione di un chirurgo e la pietà di un testimone.

Questo è ciò che la grande narrativa sa fare meglio di qualsiasi trattato: abitare il reale da dentro, senza semplificarlo.

Il primo sussidio: la bellezza visiva come punto di partenza

Questo secondo lavoro è la continuazione diretta di un percorso già avviato. Il primo sussidio ha esplorato dodici grandi opere d'arte visiva – dipinti, sculture, architetture – come chiavi di lettura dei medesimi temi umani: la *Pietà* di Michelangelo per il dolore e la compassione, il *Bacio* di Klimt per l'amore e il rischio del sé, *Nighthawks* di Hopper per la solitudine e l'incontro, la *Sagrada Família* di Gaudí per la speranza e l'incompiuto.

La scelta di cominciare dall'arte visiva non era casuale: l'immagine ha una capacità di impatto immediato che la parola non possiede, e per chi lavora con i giovani questa immediatezza è spesso la soglia più accessibile. Un dipinto colpisce prima di essere capito. Crea una domanda nel corpo – una reazione estetica che precede l'interpretazione – e questa domanda è già l'inizio del percorso.

Il secondo sussidio mantiene questo ancoraggio: ogni tema si apre con un richiamo all'opera d'arte corrispondente del primo sussidio, non come semplice richiamo citazionista ma come gesto di continuità metodologica. La bellezza visiva e la bellezza letteraria non sono due linguaggi separati: sono due modi di fare la stessa cosa – avvicinare l'essere umano a sé stesso attraverso la forma.

Il metodo: fenomenologico e narrativo

Il metodo che attraversa entrambi i volumi è quello che si potrebbe chiamare fenomenologico-narrativo – con una consapevolezza pedagogica di fondo.

Fenomenologico, perché ogni romanzo viene incontrato nella sua particolarità irriducibile, senza ridurlo a illustrazione di una tesi preesistente. Si comincia dal testo – da una scena, da un incipit, da un'immagine che apre – e si lascia che sia il testo stesso a indicare la direzione. Non si porta il romanzo a confermare ciò che si sa già: si entra nel romanzo disponibili a essere sorpresi, modificati, interrogati. Narrativo, perché il pensiero che questo percorso pratica non è quello della dimostrazione logica ma quello del racconto. Le grandi domande sull'umano – chi sono? come devo vivere? cosa devo fare del dolore? cosa significa amare? – non ammettono risposte in forma di sillogismo: ammettono risposte in forma di storia, di figura, di immagine che resta. Non si dice "*il perdono è necessario perché senza di esso la vita comunitaria è impossibile*": si dice "*guarda il padre del figlio prodigo che vede il figlio tornare da lontano e corre verso di lui*". La differenza non è di contenuto: è di efficacia di trasformazione.

Pedagogico, perché tutto in questo libro è orientato non alla conoscenza in sé ma alla formazione: alla crescita di persone capaci di pensare, di sentire, di stare con la complessità senza semplificarla. Ogni scheda si chiude con una nota di risonanza educativa che non moralizza – non dice ai giovani come

devono comportarsi – ma suggerisce dove il romanzo tocca la vita reale, dove la domanda letteraria incontra la domanda esistenziale dell'adolescente o del giovane adulto di oggi.

I pensatori che accompagnano questo cammino – Lévinas, Ricoeur, Guardini, Marcel, Heidegger, Weil, Arendt, tra gli altri – non sono ornamento accademico: sono citati quando illuminano davvero, quando aggiungono precisione concettuale a ciò che il romanzo ha già mostrato in forma narrativa. La filosofia viene dopo la letteratura, non prima: aiuta a nominare ciò che la storia ha già fatto sentire.

I temi: dodici cifre dell'umano

I dodici temi di questo sussidio non sono stati scelti per esaurire la mappa dell'esperienza umana – nessuna mappa può farlo. Sono stati scelti perché corrispondono ad altrettante domande che ogni essere umano, prima o poi, si trova a fare: domande sull'identità e sulla colpa, sul desiderio e sull'origine, sull'amore e sulla perdita, sulla speranza e sul limite.

Ciascun tema è abitato da cinque romanzi – talvolta sei, come nel caso di *Infinite Jest* che viene evocato ma non svolto integralmente, perché la sua complessità merita un incontro diretto che questo percorso non può sostituire. I romanzi scelti per ciascun tema non illustrano tutti la stessa prospettiva: spesso si contraddicono, si interrogano reciprocamente, offrono risposte diverse o opposte alla medesima domanda. Questa pluralità non è disordine: è rispetto per la complessità del reale e per la libertà del lettore.

Dostoevskij e Stifter nello stesso sussidio: il primo che mostra la bontà come forza che il mondo crocifigge, il secondo che mostra la bontà come legge del mite che trasforma lentamente ciò che tocca. Camus e Salinger nello stesso tema: l'uno che descrive una solitudine ontologica senza uscita, l'altro che mostra come anche nella solitudine più cocente sia possibile un incontro autentico. Flaubert e Calvino sull'ambizione: l'uno che anatomizza l'incapacità di scegliere, l'altro che celebra la scelta radicale come forma di libertà.

I romanzi dialogano tra loro attraverso i secoli e le lingue: la letteratura russa accanto a quella americana, quella italiana accanto a quella latinoamericana, quella del primo Ottocento accanto a quella della fine del Novecento. Questa ampiezza geografica e temporale non è erudizione: è la dimostrazione che le domande fondamentali dell'umano non appartengono a nessuna epoca in particolare, e che ogni epoca le riformula nel proprio linguaggio senza esaurirle.

I destinatari: per chi è questo sussidio

Questo sussidio è scritto per educatori, insegnanti, animatori giovanili e operatori della pastorale. È scritto, più precisamente, per chi lavora *con* i giovani e *per* i giovani – e che sa quanto sia difficile, nell'epoca della distrazione di massa, della comunicazione frammentata, dell'identità liquida, aiutare una persona giovane a fermarsi, a scendere in profondità, a fare le domande che contano.

Non è richiesta una formazione letteraria specialistica per usare questo sussidio. È richiesta la disponibilità a fare propri i testi – a leggerli prima di proporre, a lasciarsi interrogare prima di interrogare, a riconoscere nella propria esperienza qualcosa di ciò che questi romanzi descrivono. Un educatore che ha attraversato personalmente la fatica del pensiero o il rischio dell'amore o il peso del dolore – e ne porta ancora i segni – è l'interlocutore ideale per questi romanzi, molto più di chi li conosce solo per via accademica.

I giovani sono i destinatari secondari e diretti – secondari perché questo sussidio parla anzitutto agli adulti che li accompagnano, diretti perché molte schede possono essere portate in un gruppo giovanile, in un ritiro, in un corso di formazione, in un incontro di catechesi o di educazione civica, come punto di partenza per una conversazione che vale la pena fare.

L'età di riferimento – sedici-venticinque anni – non è un limite rigido. Alcuni romanzi possono essere proposti a ragazzi più giovani, attraverso mediazione; altri richiedono una maturità che a volte arriva tardi, o non arriva mai, e questo non è un problema: ogni persona incontra il libro giusto nel momento giusto, e il compito dell'educatore è creare le condizioni dell'incontro, non garantirne l'esito.

Come usare questo sussidio

Ci sono almeno tre modi di usare questo lavoro, e probabilmente non si escludono a vicenda.

Il primo è la lettura personale dell'educatore: un percorso di formazione individuale, lento, da fare con i romanzi in mano – leggendo prima il romanzo, poi la scheda, confrontando la propria lettura con quella proposta, lasciandosi contraddire. Questo modo di usare il sussidio non produce immediatamente qualcosa da portare in un gruppo: produce una persona più ricca, più capace di abitare la complessità, più attrezzata per accompagnare gli altri.

Il secondo è l'utilizzo in contesti formativi per adulti: corsi di aggiornamento per insegnanti, ritiri per animatori, percorsi di formazione per educatori pastorali. Ogni scheda tematica può diventare la base di un incontro di tre-quattro ore: si comincia dall'opera d'arte del primo sussidio, si entra in uno o due dei romanzi proposti attraverso la lettura condivisa di un brano, si apre la conversazione sul tema esistenziale, si conclude con la nota di risonanza educativa come aggancio alla pratica professionale.

Il terzo è l'utilizzo diretto con i giovani: in gruppi di lettura, in percorsi di educazione alla cittadinanza, in contesti di pastorale giovanile, in laboratori di scrittura creativa. In questo caso è necessaria una mediazione da parte dell'educatore – non una spiegazione del romanzo, ma una sua presenza nel testo, una sua capacità di stare con le domande che il testo apre senza fretta di chiuderle. I giovani sentono quando un adulto parla di un libro che ha davvero letto, che lo ha davvero toccato. E questa autenticità – più di qualsiasi tecnica didattica – è la condizione perché la bellezza letteraria faccia il suo lavoro.

Una nota finale: la bellezza come via

Questo percorso nasce dalla convinzione che la bellezza – artistica, letteraria, musicale – non sia un lusso della cultura ma una necessità antropologica. L'essere umano è, tra tutte le creature conosciute, l'unico che produce e cerca la bellezza: l'unico che dipinge le pareti di una caverna, che scolpisce un corpo nel marmo, che mette in forma narrativa il dolore e la gioia e la morte.

Questo fare bellezza non è separabile dal fare senso: l'arte è il luogo in cui l'uomo cerca di capire la propria vita costruendo forme che la rendano visibile, comunicabile, condivisibile. Ogni grande romanzo è una proposta di senso – non una risposta definitiva, ma una domanda formulata con tanta precisione e tanta cura da rendere il lettore capace di fare la propria domanda con maggiore profondità. In un'epoca in cui i giovani sono bombardati di stimoli e poveri di silenzio, ricchi di informazioni e digiuni di significato, questo percorso propone qualcosa di controcorrente: la lentezza della lettura, la profondità dell'incontro con un testo, la disponibilità a essere cambiati da un libro. Non come esercizio nostalgico di un'educazione che non c'è più, ma come proposta concreta e urgente per il presente.

La bellezza è una via. Non l'unica, ma una delle più sicure: perché non si impone, non convince con argomenti, non costringe. Attrae. E chi è attratto dalla bellezza – chi ha imparato a riconoscerla, a cercarla, a lasciarsi interrogare da essa – porta dentro di sé qualcosa che nessuna circostanza esterna può togliergli: la capacità di meravigliarsi, di sostare, di fare le domande che contano.

Questo, in fondo, è ciò che ogni educatore desidera per i giovani che accompagna. E questo è ciò che la grande letteratura – da Dostoevskij a Calvino, da Toni Morrison a Marilynne Robinson, da Manzoni a Saramago – sa ancora fare, con una forza che i secoli non hanno consumato.

Il percorso è aperto. I libri aspettano.

Il perdono e l'identità ritrovata

Primo tema – da Rembrandt, *Il ritorno del figliol prodigo*

Introduzione: il tema e la sua ombra

Nel primo sussidio di questo percorso, le mani asimmetriche del padre di Rembrandt – una forte e maschile, l'altra morbida e quasi femminile – ci hanno insegnato che il perdono non è un atto giuridico ma un gesto ontologico: non cancella un debito, restituisce un nome. Il figlio inginocchiato non torna come era partito: torna attraverso una crisi che lo ha svuotato di tutto tranne dell'essenziale, e in quello svuotamento – paradossalmente – trova finalmente se stesso.

La letteratura moderna e contemporanea ha esplorato questo territorio con una profondità e una varietà straordinarie. Non sempre con il lieto fine. Non sempre con il padre che corre incontro. Spesso con il perdono che arriva tardi, o che non arriva, o che arriva in forme così inattese da non essere riconoscibile. Ma sempre – nelle opere che valgono – con la consapevolezza che il perdono non è debolezza né ingenuità: è la forma più esigente e più trasformativa della relazione umana. È il luogo in cui l'identità si rifa, o si perde per sempre.

Cinque romanzi, cinque modi di attraversare questa esperienza. Uno viene dalla Russia del diciannovesimo secolo e porta il peso di tutta la tradizione cristiana ortodossa. Uno viene dall'America del sud del Novecento e parla di una ferita così profonda che il perdono deve inventarsi un linguaggio nuovo per avvicinarla. Uno viene dal Messico della persecuzione religiosa e mostra un sacerdote che scopre il perdono proprio nel momento in cui sembra averlo perduto tutto. Uno viene dall'Italia del dopoguerra e racconta come si perdona – o non si perdona – dentro una famiglia. Uno viene dalla Francia cattolica e borghese e ha il coraggio di far desiderare il perdono a un uomo che non lo ha mai cercato.

Fëdor Dostoevskij, *I fratelli Karamazov* (1880)

Esiste un capitolo nella letteratura mondiale che da solo basterebbe a giustificare l'intera esistenza del romanzo come forma d'arte. Si trova nel libro quinto de *I fratelli Karamazov* e si intitola *Il Grande Inquisitore*. Ivan Karamazov – il fratello intellettuale, il razionalista, l'ateo lucido e sofferente – racconta al fratello Alëša un poema in prosa di sua invenzione: Cristo torna a Siviglia nel sedicesimo secolo, durante l'Inquisizione, e viene arrestato dal Grande Inquisitore, un vecchio cardinale di novant'anni che lo riconosce e lo imprigiona. Nella cella, il Cardinale gli spiega perché deve morire di nuovo: perché la libertà che ha portato agli uomini è un peso insostenibile, perché gli uomini preferiscono il pane alla libertà, perché la Chiesa ha corretto la sua opera sostituendo la libertà con l'obbedienza, il mistero con il miracolo, la responsabilità con l'autorità.

Cristo ascolta in silenzio. Non risponde. Quando il Cardinale ha finito, lo bacia sulle labbra esangui. Il vecchio lo lascia andare, tremando.

Questo bacio – il gesto di Cristo al Grande Inquisitore – è uno degli atti di perdono più straordinari della letteratura universale, proprio perché non è preceduto da nessuna richiesta di scusa, da nessun riconoscimento della colpa, da nessuna conversione. Il Cardinale non si pente: continua a credere di avere ragione. Eppure Cristo lo perdona. Non perché la colpa non esista, non perché il male fatto non conti: ma perché il perdono – in questa visione che Dostoevskij elabora con tutto il peso della sua esperienza di galeotto e di epilettico e di giocatore d'azzardo – è anteriore alla colpa. La precede. La contiene. La trasforma senza cancellarla.

Ma il romanzo non si esaurisce in quel capitolo folgorante. La sua architettura complessiva è un'esplorazione a tutto campo del problema del perdono come problema dell'identità. Dmitrij Karamazov – il fratello passionale, quello che sembra il meno spirituale dei tre – è condannato ingiustamente per un crimine che non ha commesso, e nella condanna trova paradossalmente qualcosa che cercava da sempre: la purificazione attraverso la sofferenza accettata. Non la giustizia, ma qualcosa di più grande della giustizia. Alëša – il fratello che porta in sé l'immagine dello starec Zosima, il monaco che ha fatto del perdono la sua forma di vita – è il personaggio attraverso cui Dostoevskij dice che il perdono non è un atto straordinario riservato ai santi: è la struttura normale di ogni relazione umana che vuole durare.

La domanda che il romanzo pone agli educatori è diretta e scomoda: siamo capaci di perdonare non solo chi ci chiede scusa, ma chi non lo farà mai? E ancora più in profondità: siamo capaci di aiutare i giovani a distinguere tra il perdono – che libera chi perdona ancora prima di chi è perdonato – e la resa, che rinuncia alla verità in nome della pace?

Paul Ricoeur, nel suo ultimo grande saggio *La memoria, la storia, l'oblio*, ha scritto che il perdono è «la difficile risposta all'accusazione che costituisce l'identità». Non si può perdonare senza prima riconoscere che la colpa è reale. Non si può perdonare senza il rischio di essere fraintesi. Ma non si può nemmeno vivere senza perdono – perché l'identità che si costruisce solo sulla difesa da ciò che ha fatto male è un'identità prigioniera del passato, incapace di futuro.

Graham Greene, *Il potere e la gloria* (1940)

C'è un sacerdote senza nome nel Messico degli anni Trenta, durante la persecuzione religiosa del governo di Calles, che fugge di villaggio in villaggio cercando di non essere catturato. È l'ultimo prete rimasto nella sua provincia. È anche – lo sa lui, lo sa il lettore – un uomo mediocre: ha bevuto, ha avuto una figlia da una donna del luogo, ha paura, si sente indegno. Eppure continua a celebrare la messa, a portare i sacramenti, a rischiare la vita – non per eroismo ma per una forma di fedeltà che lui stesso non riesce a spiegarsi del tutto.

Graham Greene costruisce intorno a questa figura uno dei romanzi più onesti e più teologicamente profondi del Novecento. La grandezza del *Potere e la gloria* sta precisamente nel rifiuto di ogni idealizzazione: il protagonista non diventa un martire perché è diventato migliore. Diventa un martire rimanendo quello che è – imperfetto, spaventato, pieno di senso di colpa – e scoprendo che è proprio in quella debolezza che qualcosa di più grande di lui passa.

Il tema del perdono in questo romanzo ha una struttura particolare: non è il perdono che il sacerdote riceve dagli altri, ma il perdono che fatica a ricevere da se stesso. È perseguitato non solo dal tenente di polizia che lo cerca, ma dal proprio senso di indegnità – dalla certezza di non essere all'altezza di ciò che porta. E questa auto-condanna – che Greene mostra nella sua ambiguità, perché può essere umiltà autentica ma anche orgoglio rovesciato, anche rifiuto di credere che la grazia possa operare attraverso la fragilità – è il nodo da sciogliere.

La scena più commovente e più teologicamente densa del romanzo è quella della confessione, quando il sacerdote – arrestato, in attesa dell'esecuzione – si confessa a un compagno di cella che non è un prete, non può assolvere, non capisce nemmeno bene di cosa stia parlando. È un gesto privo di efficacia sacramentale nel senso canonico: eppure ha tutta la forza di un atto reale, perché mette il sacerdote nella posizione di chi si riconosce bisognoso di perdono invece che soltanto dispensatore di perdono. Per i giovani che faticano a perdonare se stessi – e sono molti, in un'epoca che misura ogni cosa in termini di prestazione e di successo – questa figura del prete-fuggiasco è una compagnia preziosa. Dice che l'indegnità non è un ostacolo alla grazia: può essere, paradossalmente, il luogo in cui la grazia trova più spazio. E dice che il perdono di sé non è autoassoluzione: è accettare che la propria storia – con tutto il peso di ciò che non è andato bene – continua ad avere un senso e una direzione.

Toni Morrison, *Beloved* (1987)

Sethe è una schiava fuggita dal Kentucky nell'Ohio, qualche anno prima della guerra civile americana. Quando i suoi ex padroni vengono a riprenderla, commette l'atto più estremo e più inimmaginabile che una madre possa compiere: uccide la sua bambina – la più piccola, quella che non sa ancora camminare – piuttosto che vederla ricadere in schiavitù. Viene fermata prima di uccidere gli altri figli.

Toni Morrison costruisce intorno a questo fatto storico – ispirato alla vicenda reale di Margaret Garner, schiava fuggita nel 1856 – uno dei romanzi più grandi del Novecento americano. *Beloved* non è un romanzo sul crimine di Sethe: è un romanzo su ciò che quel crimine lascia nella carne e nella memoria, su come si vive con qualcosa di insopportabile, su come – se mai è possibile – ci si perdona.

La bambina morta torna. Non come fantasma metaforico ma come presenza concreta, fisica, che occupa la casa, che porta la marca della ferita alla gola, che ha l'età che avrebbe avuto se fosse cresciuta. Si chiama Beloved – Amata – come stava scritto sulla lapide. E la sua presenza è insieme la punizione di Sethe e la sua possibilità di redenzione: perché solo attraverso il confronto con ciò che ha fatto – non l'oblio, non la negazione, ma il confronto diretto, fisico, devastante – Sethe può cominciare a capire qualcosa di quello che è successo.

Il perdono in *Beloved* non è una categoria cristiana nel senso convenzionale. Morrison viene da una tradizione più complessa, che mescola il protestantesimo afroamericano con memorie africane di antenati e spiriti. Ma la struttura antropologica del perdono che il romanzo esplora è universale: il perdono come processo – non come atto istantaneo ma come lavoro lungo, doloroso, che richiede la comunità (è la comunità di donne nere del quartiere che alla fine libera Sethe dalla presenza ossessiva di Beloved), che richiede il riconoscimento della verità senza difese, che richiede la volontà di continuare a vivere nonostante.

Per gli educatori che lavorano con giovani segnati da traumi profondi – abusi, perdite, violenze subite o commesse – questo romanzo dice qualcosa di essenziale: che il perdono non cancella la memoria. Non deve cancellarla. La memoria è la materia di cui è fatto il perdono: non si perdona ciò che non si ricorda, non si perdona ciò che non si è stati capaci di guardare in faccia. Il lavoro del perdono è inseparabile dal lavoro della verità.

Erri De Luca, *Tu, mio* (1998)

Siamo nell'estate del 1954, su un'isola del Mediterraneo meridionale – riconoscibilmente Ischia, dove De Luca trascorse l'infanzia. Un ragazzo di sedici anni incontra Caia, una giovane donna di origine ebrea scampata alla Shoah, che porta tatuato un numero sul braccio e nel corpo una ferita che nessuna estate può guarire. Tra loro nasce un'amicizia – quasi un amore, trattenuto con una pudicizia che è rispetto – attraverso cui il ragazzo comincia a capire qualcosa che la sua educazione italiana del dopoguerra non gli ha insegnato: che cosa è successo, davvero, ai suoi contemporanei ebrei, e che cosa significa portare quella storia nel corpo.

Tu, mio è il romanzo più breve di questo gruppo – poco più di cento pagine – e forse il più intimo. Erri De Luca scrive in una lingua che ha la precisione e la densità della poesia: ogni frase è pesata, ogni parola è scelta. E il tema del perdono vi è trattato in modo laterale, obliquo, come si addice alla sua natura: non è il perdono di Caia verso i carnefici della sua famiglia – lei esplicitamente non perdona, e De Luca non la giudica per questo – ma il perdono che il ragazzo deve imparare a offrire a se stesso, alla sua ignoranza, alla sua incapacità di capire prima.

C'è una scena – che non citerò per intero per rispetto al testo – in cui il ragazzo chiede a Caia se riesce a stare in mare senza avere paura. Lei risponde che il mare è l'unico luogo in cui si sente libera, perché non ha nazionalità, non ha confini, non ricorda niente. Il mare non sa che cos'è successo. E il ragazzo

capisce – senza che nessuno glielo spieghi – che quella libertà nell'acqua è la forma che prende per Caia qualcosa che non si chiama perdono ma che ne ha la struttura: la capacità di trovare un luogo – fisico, mentale, spirituale – in cui il peso non sparisce ma si allenta. In cui si può respirare. Per i giovani italiani in particolare, questo romanzo ha la qualità rara di parlare della Shoah senza retorica, senza distanza storica, senza il senso di colpa generico e inoperante che spesso accompagna l'educazione alla memoria. La pone come qualcosa di vicino: un'estate, un'isola, una ragazza, un ragazzo. Qualcosa che potrebbe essere capitato alla propria famiglia, alla propria città, al proprio mare.

François Mauriac, *Il nodo di vipere* (1932)

Louis è un vecchio avvocato di Bordeaux, ricco, intelligente, amaro. Tutta la vita ha vissuto chiuso nel risentimento verso la moglie, verso i figli, verso la società cattolica e borghese che lo circonda e che disprezza con la stessa intensità con cui ne dipende. Sta scrivendo un diario-lettera destinato alla moglie, da leggere dopo la sua morte, in cui vuole spiegarle il male che le ha fatto e le farà ancora – perché vuole privarla dell'eredità, lasciare tutto a un bastardo lontano, vendicarsi di decenni di incomprensione e di freddezza.

Ma scrivendo – e questo è il miracolo romanzesco che Mauriac costruisce con una maestria tecnica straordinaria – Louis comincia a capire se stesso. Non tutto in una volta, non con una conversione fulminante: lentamente, con resistenze e ricadute, con momenti di lucidità seguiti da nuovi accessi di odio. Comincia a vedere come la sua durezza è nata da una ferita d'amore infantile che non ha mai guarito. Come il suo ateismo è stato, per tutta la vita, una forma di dialogo con Dio – una disputa violenta, ma pur sempre un dialogo. Come la moglie che ha odiato era forse l'unica persona che lo avrebbe potuto salvare, se lui avesse lasciato che lo salvasse.

Il nodo di vipere è un romanzo sul desiderio di perdono che arriva tardi – quando i capelli sono bianchi, quando i figli sono già lontani, quando la moglie muore prima che Louis abbia finito di scrivere la lettera. Eppure quella tardività non è sconfitta: è la forma che il perdono prende per chi ha resistito tutta la vita. Arriva come arriva la grazia, secondo Mauriac: non come premio ma come dono inatteso, non attraverso il merito ma attraverso la disponibilità a lasciarsi trasformare.

Gabriel Marcel – il filosofo dell'esistenza a cui questo romanzo è in qualche modo gemello spirituale – ha scritto che la speranza autentica è sempre speranza *nonostante*: nonostante l'evidenza contraria, nonostante i fallimenti accumulati, nonostante la propria indegnità. Louis, nel finale del romanzo, impara a sperare nonostante se stesso. È la conversione più difficile: quella di chi ha odiato così a lungo che l'amore gli sembra quasi una lingua straniera, eppure comincia, goffamente, a balbetarla.

Per gli educatori, questo romanzo pone una domanda che riguarda chiunque lavori con persone difficili, ostili, chiuse in un risentimento che sembra impermeabile: è possibile accompagnare qualcuno verso il perdono senza forzarlo, senza predicarglielo, lasciandogli la libertà di arrivarci – o non arrivarci – attraverso la sua propria storia? La risposta di Mauriac è sì. Ma richiede tempo, pazienza e la disponibilità a non vedere i risultati.

Nota di risonanza educativa

Il perdono, in questi cinque romanzi, non è mai semplice e non è mai gratuito. Non è la cancellazione del male ma la sua trasformazione. Non è l'oblio ma una forma nuova di memoria – quella che Ricoeur chiama *memoria felice*: non la memoria che paralizza ma quella che libera, perché ha attraversato il dolore senza essere distrutta da esso.

Per chi educa i giovani, la lezione più preziosa di questo tema è forse questa: il perdono si impara. Non si insegna con le parole, non si trasmette con le spiegazioni. Si impara vedendolo praticato, abitando contesti in cui è possibile sbagliare senza essere definitivamente giudicati, sperimentando relazioni in

cui il fallimento non è la fine ma un momento del cammino. La più grande cosa che un educatore può fare per un giovane – più di qualunque contenuto trasmesso – è mostrargli, con la propria vita, che il perdono è reale. Che esiste. Che è possibile, anche quando tutto sembra dire il contrario.

Opere citate: Fëdor Dostoevskij, I fratelli Karamazov (1880); Graham Greene, Il potere e la gloria (1940); Toni Morrison, Beloved (1987); Erri De Luca, Tu, mio (1998); François Mauriac, Il nodo di vipere (1932).

Riferimenti filosofici: Paul Ricoeur, La memoria, la storia, l'oblio (2000); Gabriel Marcel, Essere e avere (1935).

La vocazione e il nome

Secondo tema – da Caravaggio, La vocazione di san Matteo

Introduzione: il tema e la sua ombra

Nella prima parte di questo percorso, il dito teso di Caravaggio attraversava i secoli con una domanda che non invecchia: *tu, sì tu, dove sei?* Non una domanda che giudica, ma una domanda che sveglia. E la figura di Matteo – quell'uomo qualunque seduto al tavolo del denaro, che forse si indica con un gesto incredulo – ci mostrava che la vocazione non presuppone qualità speciali: accade, e basta. Interrompe. Chiama per nome.

La letteratura moderna e contemporanea ha esplorato questo tema con una ricchezza e una varietà che stupisce: perché la vocazione – intesa non necessariamente in senso religioso, ma nel suo senso più ampio di *essere chiamati a qualcosa che ci precede e ci eccede* – è una delle esperienze più universali e più difficili da narrare. È difficile da narrare perché è silenziosa: non ha la drammaturgia dell'avventura né la visibilità del successo. È una trasformazione interiore che spesso si riconosce solo dopo, guardando indietro. Eppure la letteratura ha trovato il modo di mostrarla – di farla accadere davanti agli occhi del lettore con una precisione che nessun trattato psicologico o teologico riesce a eguagliare. Cinque romanzi, cinque modi di attraversare questa esperienza. Un curato di campagna francese che scopre la propria vocazione attraverso la malattia e l'incomprensione. Un gesuita portoghese nel Giappone del Seicento che deve decidere che cosa significa fedeltà quando tutto tace. Una famiglia italiana del Novecento in cui il nome – il lessico familiare appunto – è la forma più concreta della trasmissione di un'identità. Un pastore presbiteriano dell'Iowa che scrive lettere al figlio che non vedrà crescere. Un copista di New York che oppone al mondo intero la formula più enigmatica e più radicale della letteratura americana.

Georges Bernanos, *Diario di un curato di campagna* (1936)

Il romanzo comincia con una frase che è già tutto il programma: «La mia parrocchia è una parrocchia come le altre. Tutte le parrocchie si assomigliano.» È il diario di un giovane prete – non ha nome, è semplicemente «il curato di Ambricourt» – che vive in un villaggio della Piccardia francese, incomprenduto dai parrocchiani, malato di uno stomaco che non tollera quasi niente, assillato dal senso della propria inadeguatezza. Non fa nulla di straordinario. Non compie miracoli. Non converte masse. Vive e basta – e in quel vivere basta, consumandosi lentamente, scopre qualcosa sulla propria vocazione che non avrebbe potuto scoprire altrimenti.

Bernanos costruisce il romanzo nella forma del diario non per un vezzo stilistico ma per una necessità tematica: la vocazione, in questo libro, è qualcosa che si comprende solo scrivendo – solo nel processo di mettere in parole ciò che accade dentro e fuori, solo nel confronto tra la propria percezione e la realtà. Il diario non è documento ma strumento di conoscenza. Il curato scrive per capire, e capisce scrivendo, e il lettore assiste a questo processo con la sensazione rara di essere testimone di qualcosa di reale.

La scena più famosa del romanzo – quella con la contessa, una donna di classe aristocratica chiusa in un lutto ostinato e in un rifiuto di Dio che si è trasformato nel tempo in una corazza – è tra le più alte della letteratura religiosa del Novecento. Il giovane curato, con una franchezza che sembra quasi scortesia, dice alla contessa qualcosa che nessuno le ha mai detto: che il suo dolore è diventato un idolo, che ha scelto di non perdonare Dio piuttosto che rischiare di amarlo di nuovo. Non lo dice con sicumera: lo dice con la vulnerabilità di chi sa di poter sbagliare, di chi parla al limite delle proprie forze. Eppure quella parola – fragile, incerta, pronunciata da un ragazzo malato che non sa se arriverà alla prossima estate – fa qualcosa che nessuna parola eloquente aveva fatto. Tocca.

Questa è la struttura della vocazione che Bernanos esplora: non la forza ma la debolezza come luogo di passaggio. Non la competenza ma la disponibilità. Il curato non è bravo nel senso in cui lo è un professionista: è fedele nel senso in cui lo è qualcuno che ha capito che la propria vita non appartiene interamente a se stesso. E quella fedeltà – consumata nell'oscurità, senza riconoscimento, spesso senza risultati visibili – è la forma più autentica e più esigente di vocazione.

La frase finale del romanzo – riferita da un sacerdote amico che assiste alla morte del curato, quando questi non riesce a ricevere l'assoluzione in forma regolare e mormora le ultime parole – è diventata una delle più citate della letteratura cristiana del Novecento. Non la riporto qui per rispetto al testo e all'accuratezza filologica che questo progetto richiede: chi conosce il romanzo sa di cosa si tratta, e chi non lo conosce ha un motivo in più per leggerlo. Basti dire che in quella frase è contenuta l'intera teologia della grazia che Bernanos ha costruito nel corso del romanzo: non come tesi dimostrabile, ma come esperienza vissuta fino in fondo.

Per gli educatori, questo romanzo dice qualcosa di essenziale su che cosa significa svolgere un lavoro di cura in condizioni di oscurità – quando i risultati non si vedono, quando il riconoscimento non arriva, quando si è tentati di pensare che il proprio lavoro non serva a niente. La risposta di Bernanos non è l'ottimismo né la rassegnazione: è la fedeltà come forma di speranza incarnata.

Shusaku Endo, *Silenzio* (1966)

Il Giappone del 1638. Due giovani gesuiti portoghesi – Sebastião Rodrigues e Francisco Garrpe – sbarcano clandestinamente sulle coste giapponesi per cercare notizie del loro maestro Cristóvão Ferreira, che secondo le voci ha apostatato sotto tortura. Il Giappone del Tokugawa ha appena concluso il massacro di Shimabara – quarantamila cristiani uccisi – e sta sistematicamente eradicando ogni traccia di cristianesimo con metodi di una raffinatezza sadica: non uccidono i preti subito, ma li costringono a calpestare un'immagine sacra – il *fumie* – pena la tortura e la morte dei fedeli che li ospitano.

Silenzio è uno dei romanzi più dolorosi e più necessari del Novecento – necessario proprio perché pone la domanda più difficile che si possa porre alla fede: perché Dio tace mentre i suoi fedeli soffrono? È la domanda di Giobbe, è la domanda di ogni credente che ha attraversato una prova che sembra eccedere qualunque senso. Endo – scrittore cattolico giapponese, cresciuto in una cultura in cui il cattolicesimo era per definizione una pianta straniera, difficile da trapiantare nel terreno dell'anima asiatica – la pone con una onestà che non ha paura delle sue stesse conseguenze.

Rodrigues – il protagonista, la cui vicenda si rispecchia in quella del maestro Ferreira – affronta la scelta del *fumie* in una scena che è uno dei vertici della narrativa religiosa mondiale. Deve decidere:

calpestare l'immagine di Cristo per salvare i fedeli giapponesi che vengono torturati per causa sua, oppure mantenere la fedeltà formale alla propria fede lasciando che altri muoiano. E in quel momento – nella traduzione italiana di Atsuko Ricca Suga, che è la versione disponibile in italiano – sente una voce. Non il silenzio, finalmente: una voce. E quella voce gli dice di calpestare. Che è per questo che lui è qui. Che anche lui può farlo.

La struttura della vocazione che *Silenzio* esplora è quella dell'abbandono: non l'abbandono della fede, ma l'abbandono di ogni certezza su come la fede debba apparire, su come Dio debba manifestarsi, su che cosa significhi essere fedeli. Rodrigues scopre – attraverso la sofferenza, attraverso il tradimento, attraverso la scelta che sembrava la negazione di tutto – che la vocazione non coincide con l'immagine che ne aveva. Che Dio non è dove pensava. Che il silenzio era già una risposta, ma lui non aveva gli orecchi per sentirla.

Per i giovani di oggi – cresciuti in una cultura che chiede risposte immediate e non sa stare nel silenzio – questo romanzo è una compagnia preziosa e difficile. Insegna che le domande più vere non hanno risposte rapide. Che il silenzio di Dio non è assenza: può essere la forma più esigente della sua presenza. E che la fedeltà autentica non è la ripetizione di un gesto imparato, ma la disponibilità a essere trasformati – anche in modi che non si erano previsti né desiderati.

Natalia Ginzburg, *Lessico familiare* (1963)

Questo è il romanzo più italiano e, in un certo senso, il più inaspettato di questo gruppo. *Lessico familiare* non parla di vocazione nel senso religioso o eroico del termine: non c'è nessuna chiamata drammatica, nessun dito di Caravaggio teso nel buio. Eppure è forse il romanzo italiano del Novecento che ha capito meglio che cosa significa ricevere un nome – un nome nel senso pieno, il nome che la famiglia dà alle cose, alle persone, al mondo, e che diventa la struttura portante dell'identità.

La famiglia Levi di Torino – il padre Giuseppe, la madre Lidia, i figli tra cui la stessa Natalia – ha un linguaggio suo, fatto di espressioni ricorrenti, di citazioni, di frasi fatte che nel corso degli anni hanno assunto un significato che solo chi le ha vissute dall'interno può capire. «Non fare il Teppista.» «L'uomo raffinato.» «Magari nevicasse.» Queste espressioni non sono vezzi stilistici: sono il tessuto connettivo di un'identità collettiva. Sono il modo in cui una famiglia – ebraica, antifascista, colta, litigiosa, affettuosa – tramanda se stessa ai propri figli senza farlo esplicitamente, senza programmi educativi, senza intenzione pedagogica dichiarata.

Il lessico familiare è – in termini filosofici – la forma più concreta di ciò che Heidegger chiamava *Dasein* situato: non siamo gettati nel mondo in astratto, ma in un mondo già parlato, già nominato da qualcuno prima di noi. La lingua della famiglia è il primo orizzonte in cui il sé si forma. È la prima vocazione – non nel senso di una chiamata a fare qualcosa, ma nel senso di una chiamata a essere qualcuno: qualcuno che appartiene a una storia che lo precede e che lo eccede.

Natalia Ginzburg scrive questo romanzo come memoir, con una voce che è insieme autobiografica e impersonale – quasi che la distanza stilistica fosse il modo di onorare ciò che racconta senza sentirsene schiacciata. Il padre che grida, la madre che ride, i fratelli che litigano, le amicizie, gli arresti, la guerra, la morte del marito Leone Ginzburg in carcere sotto i fascisti: tutto questo è narrato con una sobrietà che non è freddezza ma forma di rispetto verso la realtà. Le cose grandi non si urlano: si dicono con la stessa voce con cui si dicono le cose piccole.

Per gli educatori, questo romanzo pone una domanda che riguarda direttamente il loro lavoro quotidiano: quale lessico stiamo costruendo insieme ai giovani? Quali parole stiamo mettendo in circolazione? Quali espressioni – anche involontarie, anche banali nella loro origine – stanno diventando il tessuto di un'identità condivisa? Perché il lessico non è neutro: è il luogo in cui si trasmettono i valori, le priorità, il modo di guardare il mondo. E i giovani che frequentano un gruppo,

una scuola, una comunità non escono da quell'esperienza soltanto con nozioni o competenze: escono con un lessico. Con parole che porteranno per sempre.

Marilynne Robinson, *Gilead* (2004)

John Ames ha settantasette anni, un cuore che non reggerà ancora a lungo, un figlio di sei anni nato da un matrimonio tardivo e inaspettato. Sa che non vedrà il figlio crescere. Allora scrive – una lettera lunghissima, un libro – per il figlio che leggerà queste pagine da adulto, quando il padre sarà da molto tempo morto. È una lettera che attraversa tutto: la teologia e il ricordo, la storia americana e la natura dell'Iowa, la luce del mattino e il problema della grazia, i sogni e i rimpianti e la gioia.

Marilynne Robinson ha scritto con *Gilead* uno dei romanzi americani più belli del Novecento entrante – un libro che parla di Dio senza imbarazzo, con una naturalezza e una profondità che nella letteratura contemporanea è diventata rara. Non perché Robinson sia ingenua o apologetica: al contrario, il romanzo è pieno di domande, di dubbi, di tensioni irrisolte. Ma è scritto da qualcuno che ha la certezza operante – non la certezza dimostrativa – che la realtà ha un senso, e che quel senso si manifesta nei dettagli più ordinari: la luce sulle foglie, il sapore del pane, la mano di un bambino nella mano di un vecchio.

La vocazione di John Ames – pastore presbiteriano come suo padre e suo nonno prima di lui, in una linea di trasmissione che è il tema portante del romanzo – non è mai stata in discussione nel senso di una crisi drammatica da risolvere. È qualcosa che ha ricevuto, che ha abitato, che ha consumato senza riserve. Eppure scrivendo al figlio si accorge di non averla mai spiegata – non a se stesso, non agli altri – perché era talmente intrecciata con la sua vita da non sembrare separabile da essa. La vocazione autentica, Robinson suggerisce, non si sceglie: si riconosce. È qualcosa che era già lì, che aspettava di essere visto.

Il personaggio di Jack Boughton – il figlio del migliore amico di Ames, il figliol prodigo di questa storia, l'uomo che ha fatto del male e che torna cercando qualcosa che non sa nemmeno lui nominare – introduce nel romanzo la tensione necessaria tra vocazione e fallimento, tra grazia e resistenza alla grazia. Ames non lo ama facilmente: c'è qualcosa in Jack che lo disturba, che lo mette in conflitto con se stesso, che lo costringe a confrontarsi con i limiti della propria carità. E in questa difficoltà – nella difficoltà di amare ciò che è difficile da amare – si rivela qualcosa sulla vocazione che la sua vita ordinata e devota non aveva mai messo così a nudo.

Per chi lavora con i giovani, *Gilead* offre una cosa rara: il modello di un adulto che trasmette qualcosa – fede, valori, modo di guardare il mondo – senza imporre, senza esigere, sapendo che non vedrà i risultati. La lettera al figlio è il gesto educativo per eccellenza: si dà tutto quello che si ha, si lascia l'altro libero di farne ciò che vuole, e ci si congeda con speranza ma senza pretese.

Herman Melville, *Bartleby lo scrivano* (1853)

Bartleby è un copista assunto in uno studio legale di Wall Street. Lavora bene, inizialmente. Poi, un giorno, quando il suo datore di lavoro gli chiede di riesaminare un documento – cosa ordinaria, parte del lavoro – risponde: «*Preferirei di no.*» E da quel momento in poi – con una coerenza che è al tempo stesso comica e terrificante – risponde allo stesso modo a qualunque richiesta. Preferirebbe di no. Non dice no: dice che preferirebbe di no. La sfumatura è tutto.

Bartleby lo scrivano è un racconto lungo – tecnicamente non un romanzo, ma la sua densità antropologica è tale da giustificare la presenza in questo percorso – e uno dei testi più discussi della letteratura americana. È stato letto come allegoria del capitalismo, come parabola della depressione, come critica del lavoro alienato, come meditazione sulla morte. Tutte queste letture hanno qualcosa di vero. Ma ciò che interessa in questo contesto è un'altra prospettiva: Bartleby come figura di una

vocazione al *no*, di una fedeltà radicale a ciò che non si è – fedeltà che è, a suo modo, una delle forme più estreme di risposta a una chiamata.

Perché Bartleby dice di no? Il testo non lo spiega. Melville rifiuta deliberatamente qualunque psicologizzazione: non c'è backstory, non c'è trauma rivelato, non c'è spiegazione ultima. Bartleby è semplicemente qualcuno che un giorno ha smesso di obbedire alla logica del mondo – non per ribellione, non per ideologia, ma per una forma misteriosa di fedeltà a qualcosa che non si riesce a nominare. La sua formula – «*Preferirei di no*» – non è un rifiuto aggressivo: è una dichiarazione di preferenza. Di soggettività. Di presenza irriducibile.

Giorgio Agamben, nel suo saggio su Bartleby, ha letto questa figura come la forma letteraria più pura della *potenza* nel senso aristotelico: la capacità di fare e di non fare, che è costitutiva della libertà umana. Bartleby non sceglie di agire: sceglie di custodire la propria potenzialità senza esibirla, senza consumarla, senza lasciarsi ridurre a ciò che produce. È una forma di vocazione al contrario – non la risposta a una chiamata, ma il rifiuto di essere definiti da qualunque chiamata che non venga dal proprio centro più profondo.

Per i giovani che vivono in una cultura della prestazione e dell'iper-produttività – in cui il valore di una persona sembra misurarsi dalla sua utilità, dalla sua visibilità, dalla sua capacità di rispondere alle aspettative degli altri – Bartleby è una compagnia scomoda e necessaria. Non un modello da imitare: una domanda da abitare. Che cosa succederebbe se, almeno una volta, rispondessi: preferirei di no? Non per pigrizia, non per capriccio, ma per fedeltà a qualcosa di essenziale che la richiesta esterna minaccia?

Nota di risonanza educativa

La vocazione, in questi cinque romanzi, non è mai un fatto privato. È sempre una relazione: con Dio, con la comunità, con la storia, con la lingua che si è ricevuta, con il silenzio che si è attraversato. E non è mai definitivamente acquisita: richiede di essere ricercata e ritrovata continuamente, in forme sempre diverse, attraverso crisi che non la distruggono ma la approfondiscono.

Per chi educa i giovani, la lezione più preziosa di questo tema è forse questa: ogni persona ha qualcosa che la chiama – una direzione, una forma di eccellenza, un modo di essere nel mondo che le è proprio e che non appartiene a nessun altro. Il compito dell'educatore non è indicare quella direzione – non lo sa – ma creare le condizioni perché il giovane possa sentirla. Possa stare in silenzio abbastanza a lungo da udire quella voce che non grida mai, che non si impone, che aspetta pazientemente di essere ascoltata. Il dito di Caravaggio tende verso di noi attraverso i secoli. La domanda che porta – *tu, sì tu* – non ha una risposta unica né definitiva. Ma i cinque romanzi di questo tema ci mostrano che rispondere – anche goffamente, anche tardi, anche attraverso la perdita e il silenzio – è possibile. E che quella risposta, qualunque forma prenda, è il gesto più libero e più pieno che un essere umano possa compiere.

*Opere citate: Georges Bernanos, **Diario di un curato di campagna** (1936); Shusaku Endo, **Silenzio** (1966); Natalia Ginzburg, **Lessico familiare** (1963); Marilynne Robinson, **Gilead** (2004); Herman Melville, **Bartleby lo scrivano** (1853).*

*Riferimenti filosofici: Martin Heidegger, **Essere e tempo** (1927); Giorgio Agamben, **Bartleby o della contingenza** (1993).*

Il mistero della persona

Terzo tema – da Vermeer, *La ragazza con l'orecchino di perla*

Introduzione: il tema e la sua ombra

Nella prima parte di questo percorso, lo sguardo di tre quarti della ragazza di Vermeer ci ha insegnato che la persona è sempre più di quanto si riesce a contenere in uno sguardo – che la sua profondità è costitutivamente inesauribile, che ogni tentativo di possederla la distrugge, che la bellezza autentica resiste alla riduzione. Quella perla falsa che splende nell'ombra ci diceva qualcosa di essenziale: non è la sostanza dell'oggetto a fare la bellezza, ma la relazione con la luce. Ogni essere umano è, in questo senso, una perla che risponde – o non risponde – alla luce che lo raggiunge.

La letteratura moderna e contemporanea ha esplorato il mistero della persona con una varietà di strategie formali che è essa stessa significativa: il monologo interiore, il flusso di coscienza, il punto di vista multiplo, la voce narrante che sa di non sapere tutto. Queste non sono scelte stilistiche arbitrarie: sono la forma in cui la narrativa ha risposto alla scoperta novecentesca che il sé è più complesso, più frammentato, più misterioso di quanto la tradizione avesse supposto. Freud, Bergson, James, Husserl – in modi diversi e con linguaggi diversi – avevano mostrato che la coscienza non è un punto fermo ma un fiume, che l'identità non è una sostanza ma un processo, che l'altro non è mai del tutto conoscibile. Cinque romanzi, cinque modi di stare davanti a questo mistero. Una scrittrice inglese che reinventa la forma del romanzo per restituire la pluralità irriducibile delle voci interiori. Un poeta tedesco che in un romanzo di formazione scopre che il sé si forma attraverso il contatto con la morte e la bellezza. Una scrittrice italiana che racconta un'amicizia femminile come specchio in cui due donne si riconoscono e si perdono. Una brasiliana che porta la prosa al limite del silenzio in un'esperienza mistica di dissoluzione e di ritrovamento del sé. Un americano che attraverso la figura di una donna intelligente e libera esplora il prezzo della soggettività in un mondo che non la tollera.

Virginia Woolf, *Le onde* (1931)

Esiste un momento, verso la metà de *Le onde*, in cui Bernard – uno dei sei personaggi del romanzo – dice qualcosa che potrebbe servire da epigrafe all'intero progetto che stiamo costruendo: che le parole non arrivano mai fino in fondo, che c'è sempre qualcosa che sfugge, che il sé è come un'onda che non finisce mai di formarsi e di dissolversi. Non cito direttamente perché la precisione testuale richiederebbe una verifica che in questo contesto non posso garantire: ma questa è la struttura profonda del romanzo, e chi lo ha letto la riconosce.

Le onde è il romanzo più radicale di Virginia Woolf – e probabilmente uno dei più radicali dell'intera letteratura occidentale del Novecento. Non ha trama nel senso convenzionale. Ha sei voci – Bernard, Susan, Rhoda, Neville, Jinny, Louis – che si alternano dalla prima infanzia alla vecchiaia in monologhi interiori separati da descrizioni della luce sul mare, dall'alba al tramonto, in una struttura che imita il ritmo delle onde del titolo. Questi monologhi non si dialogano direttamente: si affiancano, si illuminano a vicenda, si contraddicono, rivelano che la stessa esperienza vissuta da persone diverse produce interni radicalmente diversi.

La genialità formale di Woolf è inseparabile dalla sua intuizione antropologica: che non esiste un punto di vista privilegiato, neutro, oggettivo sulla persona. Ogni sé è una prospettiva sul mondo – legittima, parziale, irriducibile alle altre. Bernard, che è lo scrittore del gruppo, è anche il personaggio che più esplicitamente riflette sul problema dell'identità: si chiede che cosa rimanga di lui quando nessuno lo

guarda, se esista un sé che persiste al di sotto delle maschere sociali, se la narrazione che fa di se stesso corrisponda a qualcosa di reale. La risposta del romanzo non è confortante: no, non c'è un sé stabile e fondato. Ma c'è qualcosa che continua – come le onde – anche senza una forma fissa.

Il personaggio di Rhoda è forse il più straziante del romanzo: è la voce che non riesce a formarsi un'identità, che vive nella dispersione, che non ha un volto da guardare allo specchio senza paura. Il suo destino – che il romanzo lascia intuire più che dichiarare – è la sparizione, l'incapacità di reggere il peso di esistere senza un centro che tenga. Woolf stessa, che soffriva di episodi depressivi gravi e che si sarebbe tolta la vita dieci anni dopo la pubblicazione di questo romanzo, aveva messo in Rhoda qualcosa di se stessa: la fragilità di un sé che non trova dove appoggiarsi.

Per chi educa i giovani, *Le onde* pone una domanda che è al tempo stesso formale e pratica: come si accompagna qualcuno nella formazione di un'identità che sia solida senza essere rigida, radicata senza essere chiusa, capace di ricevere la realtà senza dissolversi in essa? La risposta di Woolf non è esplicita – il romanzo non dà ricette – ma la sua struttura suggerisce che l'identità si forma nell'ascolto delle altre voci, nel confronto con le altre prospettive, nel riconoscere che il proprio sguardo è sempre parziale e che questa parzialità è una ricchezza, non un difetto.

Romano Guardini, riflettendo sul mistero della persona, scriveva che ogni essere umano è un *inizio assoluto* – qualcosa che non è mai esistito prima e che non esisterà mai più nella stessa forma. *Le onde* è la forma romanzesca più fedele che conosca a questa intuizione: sei inizi assoluti che si affiancano, si sfiorano, si perdono e si ritrovano nel tempo, nell'amicizia, nella morte. Sei modi unici e irripetibili di essere al mondo, nessuno dei quali esaurisce la risposta alla domanda: che cosa è una persona?

Rainer Maria Rilke, *I quaderni di Malte Laurids Brigge* (1910)

Malte Laurids Brigge è un giovane nobile danese a Parigi, all'inizio del Novecento. Vive in una stanza misera, osserva la città con occhi che non riescono a filtrare nulla – ogni cosa che vede lo colpisce direttamente, senza mediazione, senza distanza protettiva – e scrive. Scrive quello che vede: i moribondi negli ospedali, le donne sole sulle panchine, i bambini che giocano nei cortili bui, i volti che passano nella folla. E scrive quello che ricorda: la casa d'infanzia in Danimarca, il nonno che muore, la madre che amava i travestimenti, la nonna che aveva un diverso modo di stare nel mondo.

I quaderni di Malte Laurids Brigge è tecnicamente un romanzo, ma funziona come una serie di prose poetiche – frammenti di percezione e di memoria che non costruiscono una trama ma un'esperienza. L'esperienza di un uomo che sta imparando a vedere. Non vedere nel senso ordinario – Malte vede già troppo, vede anche quello che preferirebbe non vedere – ma vedere nel senso che Rilke aveva elaborato attraverso il suo incontro con il pittore Cézanne: guardare le cose fino a quando rivelano qualcosa di sé che la percezione superficiale non coglie.

Il tema del mistero della persona in questo romanzo si declina principalmente in due direzioni. La prima è la fragilità dell'identità: Malte è un personaggio che non ha un sé consolidato, che si dissolve facilmente nella realtà che lo circonda, che teme di perdere i propri contorni a contatto con il dolore e la bruttezza di Parigi. Questa fragilità non è debolezza morale: è ipersensibilità estetica e spirituale, la condizione necessaria di chi vuole davvero vedere il mondo invece di costruirsi una protezione da esso. La seconda direzione è il mistero dell'altro: Malte è ossessionato dai volti delle persone che incontra, dalla loro irriducibilità, dalla distanza incolmabile che separa anche le persone più vicine. C'è una pagina straordinaria – che cito nella sua struttura senza pretendere di riportarne le parole esatte – in cui Malte descrive una donna che ha perso il volto, che cammina tenendoselo tra le mani. È un'immagine che suona surreale ma che Rilke tratta con assoluta serietà: il volto come qualcosa che si può perdere, che non è automaticamente dato, che richiede di essere custodito e rifatto continuamente nel rapporto con gli altri.

Lévinas, che non aveva letto Rilke ma che pensava in una direzione sorprendentemente parallela, aveva fatto del volto dell'altro la categoria filosofica centrale della sua etica: il volto che mi chiama, che mi responsabilizza, che mi dice *non uccidere* semplicemente con la sua vulnerabilità esposta. Il volto di Rilke è lo stesso volto di Lévinas: qualcosa di fragile, di prezioso, di irriducibile che può andare perduto se nessuno lo custodisce.

Per i giovani, questo romanzo offre qualcosa di raro: la legittimazione della sensibilità come forma di conoscenza. In una cultura che tende a valorizzare la durezza, l'efficienza, la capacità di non lasciarsi colpire, Malte è la figura di chi si lascia colpire – e in questo farsi colpire conosce qualcosa che gli altri non vedono. L'educatore che riesce a trasmettere ai giovani la dignità della propria sensibilità – invece di insegnargli a proteggersi da essa – fa qualcosa di fondamentale per la formazione del loro sé più autentico.

Elena Ferrante, *L'amica geniale* (2011)

Elena Greco – Lenù – e Lila Cerullo crescono insieme in un rione popolare di Napoli negli anni Cinquanta. Sono amiche nel modo in cui si è amici nell'infanzia: totalmente, senza riserve, con una intensità che non si ripeterà mai nella vita adulta. Ma sono anche specchi l'una dell'altra – e specchi deformanti, specchi che mostrano non quello che si è ma quello che si vorrebbe essere o che si teme di essere.

L'amica geniale – il primo volume della tetralogia napoletana di Ferrante – è il romanzo italiano più letto e più discusso degli ultimi vent'anni. Il suo successo globale ha sorpreso molti, perché è un libro profondamente radicato in un contesto specifico – la Napoli del dopoguerra, la sua violenza, la sua bellezza, la sua stratificazione sociale implacabile – eppure parla di qualcosa di universale: la formazione dell'identità femminile nel rapporto con un'altra donna, il modo in cui ci si forma attraverso il confronto con qualcuno che si ammira e che si teme, il mistero di un'amicizia che è anche rivalità, che è anche amore, che è anche la più intensa esperienza di sé che si possa fare.

Il mistero della persona in questo romanzo ha una struttura particolare: non è il mistero di un individuo isolato – come in Woolf o in Rilke – ma il mistero di una relazione. Lenù non capisce Lila: non capisce come una bambina così intelligente, così capace, così viva possa scegliere di restare nel rione invece di fuggire come lei ha fatto. E non capisce nemmeno se stessa: se la sua riuscita scolastica e poi accademica è autentica o è soltanto il frutto di aver guardato Lila e aver cercato di imitarla, di superarla, di sottrarsi alla sua ombra.

Ferrante costruisce questo doppio mistero con una precisione psicologica che non ha nulla di analitico: è una precisione narrativa, incarnata nei gesti e nelle parole e nei silenzi delle due protagoniste. Non spiega: mostra. E in questo mostrare lascia al lettore lo spazio di riconoscere qualcosa di proprio – la propria amicizia difficile, la propria dipendenza da qualcuno che si ammira e si teme, la propria incapacità di essere pienamente se stesso in presenza di qualcuno che sembra più reale di noi.

Il concetto di *smarginatura* – introdotto da Ferrante attraverso la voce di Lila – è uno dei contributi più originali di questo romanzo alla riflessione sull'identità: l'esperienza di perdere i propri contorni, di non sapere più dove finisce il sé e dove comincia il mondo, di sentirsi dissolvere nella realtà circostante. È un'esperienza di terrore, per Lila. Ma è anche – e qui Ferrante è più sottile di quanto sembri – una forma di conoscenza: chi perde i propri contorni sa qualcosa sulla permeabilità della persona che chi li mantiene rigidamente non potrà mai sapere.

Per gli educatori che lavorano con adolescenti – e in particolare con le ragazze, che attraversano spesso esperienze di amicizia intensa e conflittuale simili a quella di Lenù e Lila – questo romanzo offre un vocabolario per nominare quello che succede: la dipendenza affettiva, il confronto che nutre e che distrugge, il bisogno dell'altro come specchio e il bisogno di uno specchio che rifletta fedelmente invece di deformare. Non sono esperienze patologiche: sono esperienze normali della formazione

dell'identità. Ma riconoscerle e nominarle – come fa Ferrante con una chiarezza che toglie il respiro – è il primo passo per abitarle con maggiore libertà.

Clarice Lispector, *La passione secondo G.H.* (1964)

G.H. è una scultrice benestante di Rio de Janeiro. Un mattino, mentre pulisce la stanza della domestica che ha appena licenziato, apre l'armadio e trova uno scarafaggio. Lo osserva. Lo schiaccia nella porta dell'armadio – a metà, senza ucciderlo del tutto. E in quel momento – in quel gesto assurdo, in quella presenza orribile e vitale dello scarafaggio a metà morto – qualcosa si rompe. O si apre. O entrambe le cose.

La passione secondo G.H. è uno dei romanzi più difficili e più straordinari del Novecento. Clarice Lispector – brasiliana di origine ucraina, ebrea, una delle voci più originali della letteratura mondiale del suo secolo – scrive un testo che è al limite tra la narrativa e la mistica, tra il romanzo e la preghiera, tra la prosa e la poesia. Non racconta una storia nel senso convenzionale: racconta un'esperienza interiore – la dissoluzione del sé borghese e controllato di G.H. a contatto con qualcosa di primordiale, di neutro, di anteriore a qualunque categoria umana.

Lo scarafaggio è il centro simbolico del romanzo. Non come metafora di qualcosa d'altro – Lispector è esplicita nel rifiutare le metafore facili – ma come presenza reale di una forma di vita che esiste da milioni di anni, che non ha bisogno dell'umano per esistere, che è radicalmente altra rispetto all'universo dei significati e dei valori costruito dalla civiltà. G.H. lo guarda e si vede guardata – non dagli occhi dello scarafaggio, che non la vede, ma da qualcosa che lo scarafaggio incarna: la realtà nella sua indifferenza, nella sua anteriorità a qualunque senso.

Il mistero della persona, in questo romanzo, si esplora attraverso la sua negazione temporanea: G.H. perde se stessa – la sua identità sociale, i suoi gusti, le sue certezze, il suo nome (che rimane nell'ambiguità di una sigla) – e in quella perdita trova qualcosa di più essenziale. Non il nulla, ma il prima: la vita come fatto grezzo, anteriore a qualunque interpretazione. È un'esperienza mistica nel senso tecnico del termine – un'esperienza di unione con qualcosa che supera il sé – ma una mistica senza Dio nel senso convenzionale, o con un Dio così primordiale da essere quasi irriconoscibile. Edith Stein – filosofa, allieva di Husserl, carmelitana, martire ad Auschwitz – aveva riflettuto sulla struttura dell'esperienza interiore come via di accesso alla verità. Non in modo così radicale come Lispector, e in una direzione molto diversa: ma la struttura è parallela. Il sé che si svuota non si perde: si apre. La perdita dei contorni non è morte dell'identità ma condizione per una forma di conoscenza più profonda.

Per i giovani – e per gli educatori che li accompagnano – questo romanzo è una sfida. Non si legge facilmente, non si capisce di prima lettura, non offre il conforto di una trama che si risolve. Ma offre qualcosa di più raro: l'esperienza diretta, attraverso la prosa, di uno stato di coscienza alterato che non è patologia ma apertura. L'esperienza di qualcuno che ha avuto il coraggio di perdere se stesso per un momento e di raccontarlo – con un'onestà e una precisione che richiedono anni di rielaborazione per essere pienamente comprese.

Henry James, *Ritratto di signora* (1881)

Isabel Archer arriva dall'America in Europa con tutto il peso di un'intelligenza viva, di una libertà desiderata e ancora non vissuta, di un'idealità sull'esistenza umana che l'Europa – con la sua storia, la sua bellezza e il suo cinismo – non tarderà a mettere alla prova. Eredita una fortuna, rifiuta due buoni partiti, e sposa Gilbert Osmond – un americano espatriato a Firenze, raffinato, affascinante, e profondamente vuoto. Scopre troppo tardi che il matrimonio è stata una trappola: Osmond vuole la sua intelligenza come ornamento, non come vita.

Ritratto di signora è forse il più grande romanzo di Henry James – e uno dei più grandi della letteratura vittoriana, sebbene James si considerasse già oltre il realismo vittoriano. La sua grandezza sta precisamente nel modo in cui tratta il mistero della persona: non come categoria filosofica astratta ma come problema pratico, vissuto, dolorosissimo. Isabel è una persona nel senso pieno del termine – con una vita interiore straordinariamente ricca, con una capacità di giudizio morale acuta, con una libertà che non è capriccio ma conquista. Eppure questa pienezza non la protegge dall'errore. Anzi: è proprio la sua ricchezza interiore – la sua capacità di proiettare grandezza sugli altri – che la rende vulnerabile alla manipolazione di chi è vuoto e lo sa.

La scena più celebre del romanzo – quella in cui Isabel, seduta di notte davanti al fuoco, riflette sulla propria situazione e comincia a capire la natura del proprio errore – è considerata da molti critici una delle prime grandi scene di coscienza della letteratura moderna, anticipatrice del monologo interiore woolfiano e joyciano. James descrive il processo del pensiero di Isabel con una precisione che è al tempo stesso psicologica e fenomenologica: non quello che Isabel pensa in forma di proposizioni, ma il movimento stesso del pensiero, le sue esitazioni, le sue scoperte parziali, il modo in cui la verità si avvicina e si allontana.

Il mistero della persona, in questo romanzo, ha una struttura tragica: Isabel è misteriosa agli altri – incluso a se stessa, in certi momenti – ma la sua profondità non la rende invulnerabile. Al contrario: la rende più vulnerabile, perché chi è profondo rischia sempre di essere frainteso, di essere amato non per quello che è ma per quello che sembra, di diventare lo specchio delle proiezioni altrui invece che il soggetto della propria storia.

La scelta finale di Isabel – che non svelo per rispetto a chi non ha ancora letto il romanzo – è stata discussa a lungo dalla critica come atto di libertà o come resa. James lascia la questione aperta. Forse perché sa che questa apertura è la forma più onesta di rispettare il mistero del personaggio: non chiuderlo in una spiegazione, non ridurlo a un simbolo, lasciarlo irriducibilmente se stesso – con tutta l'ambiguità che questo comporta.

Per gli educatori, questo romanzo pone la domanda più difficile che ci sia sul rapporto tra intelligenza e saggezza: è possibile essere molto intelligenti e fare scelte sbagliate? La risposta di James è sì – e questa risposta ha una valenza pedagogica fondamentale. L'intelligenza non protegge dall'errore. La libertà non garantisce la felicità. La formazione di una persona non si esaurisce nello sviluppo delle sue capacità cognitive: richiede anche il coraggio di confrontarsi con la realtà – con la sua durezza, con il suo cinismo, con la possibilità del fallimento – senza perdere la propria integrità. Isabel Archer ci mostra che questa impresa è possibile, anche quando costa tutto.

Nota di risonanza educativa

Il mistero della persona, in questi cinque romanzi, si rivela come qualcosa di strutturalmente resistente alla riduzione: non si lascia spiegare, non si lascia possedere, non si lascia esaurire in nessuna descrizione – per quanto acuta, per quanto amorevole. Woolf lo dice attraverso la molteplicità delle voci; Rilke attraverso la fragilità dei contorni; Ferrante attraverso la relazione che forma e deforma; Lispector attraverso la dissoluzione che apre; James attraverso la profondità che non protegge.

Per chi lavora con i giovani, questa consapevolezza è al tempo stesso umiliante e liberante. Umiliante perché dice che non si può conoscere completamente nessuno dei giovani che si accompagna – che c'è sempre qualcosa che sfugge, che la nostra comprensione è sempre parziale, che le categorie che usiamo per descriverli non li contengono mai del tutto. Liberante perché dice che questo è normale, che questa irriducibilità non è un fallimento dell'educatore ma una proprietà della persona.

Il rispetto per il mistero dell'altro – che Romano Guardini indicava come la virtù fondamentale di ogni vera relazione educativa – non è passività né rinuncia alla conoscenza. È la disponibilità a essere

sorpresi, a rivedere i propri giudizi, a non chiudere troppo presto il libro di qualcuno che non ha ancora finito di scrivere la propria storia.

La perla di Vermeer splende perché qualcuno si è fermato a guardarla. I giovani che accompagniamo splendono – o potrebbero splendere – quando trovano qualcuno disposto a fermarsi abbastanza a lungo da scoprire la luce che portano dentro.

*Opere citate: Virginia Woolf, **Le onde** (1931); Rainer Maria Rilke, **I quaderni di Malte Laurids Brigge** (1910); Elena Ferrante, **L'amica geniale** (2011); Clarice Lispector, **La passione secondo G.H.** (1964); Henry James, **Ritratto di signora** (1881).*

*Riferimenti filosofici: Romano Guardini, **Mundo y persona** (1939); Emmanuel Lévinas, **Totalità e infinito** (1961); Edith Stein, **La struttura della persona umana** (1932–33).*

La paura e il potere

Quarto tema – da Goya, Saturno che divora uno dei suoi figli

Introduzione: il tema e la sua ombra

Nella prima parte di questo percorso, gli occhi spalancati di Saturno ci hanno mostrato che la paura – quando raggiunge una certa intensità e non trova un argine – si trasforma in violenza. Non la violenza del predatore che gode, ma quella del terrorizzato che distrugge per non essere distrutto. Il dio che divora i propri figli non li odia: li teme. E in quel timore che si fa atto c'è tutta la logica del potere che si perpetua attraverso la soppressione di ciò che potrebbe rinnovarlo.

La letteratura del Novecento ha esplorato questo territorio con un'urgenza che nessun altro secolo aveva conosciuto, perché nessun altro secolo aveva prodotto regimi totalitari di quella dimensione, stermini di quella portata, meccanismi di controllo di quella raffinatezza. Ma i romanzi che questo tema convoca non sono soltanto testimonianze storiche: sono esplorazioni della struttura antropologica della paura e del potere – di come il potere si nutre della paura altrui, di come la paura trasforma chi la subisce, di come si sopravvive – o non si sopravvive – quando l'uno e l'altro si concentrano in forme che sembrano non lasciare scampo.

Cinque romanzi, cinque modi di stare dentro questa esperienza. Un inglese che anticipa il totalitarismo digitale con una lucidità profetica. Un americano che percorre un paesaggio post-apocalittico con suo figlio cercando di trasmettergli qualcosa che sopravviva alla fine del mondo. Un italiano – sopravvissuto lui stesso – che testimonia con una precisione scientifica e una pietà senza sentimentalismi ciò che accade quando il potere decide che alcune persone non sono persone. Un portoghese che immagina un futuro in cui la vista scompare e con essa scompare quasi tutto ciò che si era creduto di essere. E un'italiana – la più grande narratrice italiana del Novecento – che fa della storia minuscola di una famiglia napoletana lo specchio della Storia maiuscola che la attraversa e la distrugge.

George Orwell, 1984 (1949)

Winston Smith lavora al Ministero della Verità di Oceania – un regime totalitario che controlla non solo i comportamenti ma i pensieri, non solo il presente ma il passato, riscrivendo continuamente la storia in modo che corrisponda alle esigenze del potere attuale. Il suo lavoro consiste nel correggere i documenti storici – articoli di giornale, statistiche, registrazioni – per eliminare qualunque traccia di ciò

che non si può più dire, di ciò che il Partito ha deciso di non ricordare. È una figura del mondo rovesciato: lavora al Ministero della Verità per produrre menzogne.

1984 è il romanzo più citato del Novecento quando si parla di totalitarismo, di controllo, di manipolazione. La sua fortuna è talmente grande – e talmente inflazionata dall'uso politico di ogni parte – da rischiare di oscurarne la profondità. Perché Orwell non scrisse soltanto un pamphlet politico contro lo stalinismo: scrisse un'esplorazione della struttura psicologica del potere assoluto, del modo in cui il potere non si limita a controllare i corpi ma tende a colonizzare la mente, a svuotare il linguaggio, a rendere impossibile il pensiero stesso.

Il meccanismo centrale del romanzo – il *bispensiero*, la capacità di tenere simultaneamente due credenze contraddittorie e di non avvertire la contraddizione – è una delle diagnosi più acute che la letteratura abbia mai prodotto sulla natura del totalitarismo. Non è soltanto una tecnica di propaganda: è una deformazione della struttura cognitiva, un'alterazione della capacità di distinguere il vero dal falso che rende il soggetto incapace di resistere perché incapace di nominare ciò a cui dovrebbe resistere. Winston tenta la resistenza – con il diario, con la relazione con Julia, con il contatto con O'Brien che crede essere un dissidente. Ogni tentativo si rivela una trappola. Il Partito sa tutto: non perché sia onnisciente ma perché ha costruito un sistema in cui qualunque atto di ribellione si trasforma automaticamente in conferma della propria potenza. La tortura finale di Winston – la stanza 101, con i topi – non ha lo scopo di ottenere informazioni: ha lo scopo di distruggere l'identità, di produrre un essere che ami il Grande Fratello non per paura ma per convinzione. La paura, portata al suo estremo, si trasforma in amore: questa è la scoperta più oscura del romanzo.

Hannah Arendt, nella sua monumentale *Le origini del totalitarismo*, aveva analizzato la struttura dei regimi totalitari del Novecento con una precisione filosofica che si affianca e si integra con la visione narrativa di Orwell. Il totalitarismo, scriveva Arendt, non mira soltanto al controllo politico: mira alla trasformazione della natura umana, alla creazione di un tipo d'uomo che non abbia più bisogno di libertà perché non ne conosce più il sapore. *1984* è la versione narrativa di questa analisi: mostra dall'interno, attraverso la coscienza di Winston, come si svolge questa trasformazione.

Per i giovani di oggi, che vivono in sistemi molto diversi da Oceania ma che sperimentano forme sottili di controllo – attraverso i social network, gli algoritmi, la profilazione dei comportamenti – questo romanzo pone domande che non sono affatto retoriche: chi decide che cosa è vero? Chi controlla il passato e quindi il futuro? E soprattutto: siamo ancora capaci di pensare un pensiero che non sia già stato pensato per noi?

Cormac McCarthy, *La strada* (2006)

Non ci sono nomi, in questo romanzo. Non ci sono date, non ci sono luoghi identificabili. C'è un uomo e un bambino – padre e figlio – che percorrono una strada in un'America post-apocalittica, grigia di cenere, svuotata di quasi tutta la vita. Si spostano verso sud, verso il mare, spingendo un carrello con le loro poche cose, cercando cibo nei supermercati saccheggianti e nelle case abbandonate, evitando le bande di sopravvissuti che si nutrono degli altri sopravvissuti.

La strada di Cormac McCarthy è uno dei romanzi più difficili da leggere della letteratura americana contemporanea – non per complessità stilistica, ma per la sua implacabilità. Non concede tregue. Non offre sollievo. Eppure è, paradossalmente, uno dei romanzi più toccanti sulla paternità e sulla trasmissione dei valori in condizioni estreme. Perché l'apocalisse che McCarthy descrive – della cui causa non si dice nulla – non è soltanto lo sfondo della storia: è la condizione limite in cui si rivela ciò che davvero conta, ciò che resiste quando tutto il resto è stato tolto.

La struttura della paura in questo romanzo è diversa da quella di Orwell: non è la paura del potere che controlla, ma la paura del caos – del mondo in cui il potere è crollato e ciò che rimane è la violenza nuda, senza regole, senza limiti. È la paura hobbesiana nella sua forma più pura: la guerra di tutti

contro tutti, il *bellum omnium contra omnes* in cui la sopravvivenza diventa l'unico imperativo. E in questo contesto estremo, l'uomo deve decidere ogni giorno – ogni ora – che cosa è disposto a fare per sopravvivere, e dove è il limite che non attraverserà anche a costo della vita.

Il bambino è la chiave morale del romanzo. Non perché sia ingenuo o idealista: è un bambino che ha visto cose che nessun bambino dovrebbe vedere, che sa benissimo che cosa accade agli esseri umani quando la paura si impadronisce di loro. Eppure continua a voler aiutare gli altri, continua a porsi domande morali, continua a chiedere al padre se sono davvero «i buoni» – la formula con cui i due si identificano lungo tutto il cammino. E il padre, che per sopravvivere ha dovuto fare scelte che non avrebbe mai pensato di fare, risponde sempre di sì: sì, siamo i buoni. Non perché ne sia sempre certo, ma perché quella certezza – anche quando è fragile, anche quando è quasi una menzogna – è l'unica cosa che lui ha ancora da trasmettere al figlio.

Per gli educatori, questo romanzo pone una domanda che non si fa spesso abbastanza: che cosa trasmettiamo ai giovani quando tutto il resto è stato tolto? Quando non ci sono più istituzioni, quando non ci sono più risorse, quando il contesto è diventato ostile – che cosa rimane? McCarthy risponde con una semplicità brutale: rimane la relazione. Rimane la capacità di continuare a guardare l'altro come qualcuno che merita di essere curato. Rimane – nei momenti migliori – qualcosa che si potrebbe chiamare grazia, anche in un mondo senza Dio.

Primo Levi, *Se questo è un uomo* (1947)

Primo Levi aveva venticinque anni quando fu deportato ad Auschwitz nel febbraio del 1944. Era un chimico torinese, ebreo, laureato con lode. Sopravvisse al campo per poco più di un anno, fino alla liberazione da parte dell'Armata Rossa nel gennaio del 1945. Tornò a Torino e scrisse questo libro in pochi mesi, con l'urgenza di chi sa che quello che ha da dire non può aspettare.

Se questo è un uomo è tra i libri più importanti del Novecento – non solo come testimonianza storica, ma come opera letteraria e come riflessione antropologica. Levi non scrisse un grido di dolore né un atto di accusa: scrisse con la precisione dello scienziato, con la cura dello scrittore, con la volontà di capire prima ancora che di condannare. La domanda che guida tutto il libro – quella che dà il titolo al romanzo stesso, anche se Levi non la pose mai in forma di risposta ma sempre in forma di interrogazione – è: che cosa rimane dell'umano quando il sistema ha fatto di tutto per toglierlo?

La struttura del potere in Auschwitz – che Levi analizza con una lucidità che non ha ancora trovato eguali – non è semplicemente quella di chi comanda e di chi obbedisce. È molto più complessa e più oscura: è una struttura in cui le vittime vengono cooptate nel meccanismo della propria distruzione, in cui si creano gerarchie tra i prigionieri, in cui il sistema si perpetua non solo attraverso la violenza diretta dei carnefici ma attraverso la degradazione morale delle vittime. La zona grigia – il concetto che Levi elabora soprattutto nel successivo *I sommersi e i salvati* – è già presente qui: l'area in cui le distinzioni nette tra bene e male si dissolvono, in cui le persone fanno cose che non avrebbero mai creduto di poter fare, non per malvagità ma per sopravvivenza.

La paura in questo contesto non è un'emozione psicologica individuale: è una condizione strutturale, prodotta deliberatamente e sistematicamente dal potere per ridurre la capacità di resistenza. Levi mostra come la fame, il freddo, l'umiliazione, la privazione del nome – sostituito da un numero tatuato sul braccio – siano tutti strumenti di un progetto coerente: trasformare le persone in cose, ridurle a una soglia di sopravvivenza in cui il pensiero morale è quasi impossibile.

Eppure – e questo è il cuore di tutto – qualcosa resiste. Non sempre, non in tutti, non nelle stesse forme. Ma c'è un capitolo – quello su Lorenzo, il muratore italiano che portava a Levi un po' di minestra in più ogni giorno, senza guadagno, senza alcuna ragione utilitaristica – in cui Levi dice qualcosa che vale più di qualunque trattato filosofico sulla natura del bene: che quell'atto, piccolo e gratuito, era la prova che il mondo dei valori non era del tutto scomparso. Che esiste una forma di bontà che non si spiega, che

non si programma, che semplicemente accade. E che quella forma di bontà può salvare – non necessariamente la vita, ma qualcosa che vale più della vita.

Per i giovani, *Se questo è un uomo* è un libro che si deve leggere – non per obbligo scolastico, non come vaccino contro il razzismo, ma come esperienza di incontro con la realtà nella sua forma più estrema. È un libro che insegna a non dare per scontato ciò che si ha, a non dare per scontata l'umanità propria e altrui, a capire che i meccanismi che portarono ad Auschwitz non furono un'eccezione nella storia umana ma una possibilità sempre presente – che richiede vigilanza, resistenza, e la capacità di restare umani anche quando tutto spinge in direzione contraria.

José Saramago, *Cecità* (1995)

Un uomo si ferma al semaforo e improvvisamente diventa cieco. Non il buio normale della cecità: un bianco abbagliante, come se il mondo fosse diventato tutto luce. La cecità si diffonde rapidamente, come un'epidemia. Le autorità reagiscono rinchiudendo i ciechi in un manicomio abbandonato – in quarantena, con guardie armate che sparano a chi si avvicina al recinto. All'interno, senza controllo, senza organizzazione, senza memoria di chi erano prima, i ciechi scivolano rapidamente verso la barbarie.

Cecità di José Saramago è un romanzo distopico che non ha bisogno di essere ambientato in un futuro lontano per produrre il suo effetto: è ambientato in un presente riconoscibilissimo, in una città qualunque, con persone qualunque. La cecità non è una metafora della condizione umana in generale – Saramago era troppo preciso per le metafore vaghe – ma una condizione specifica: la perdita della capacità di vedere l'altro. Di vederlo davvero, come persona, con una storia e un nome e una dignità. La struttura della paura e del potere in questo romanzo è particolarmente interessante per il nostro percorso, perché mostra come il potere non richieda necessariamente un'ideologia elaborata o un sistema organizzato: si instaura spontaneamente, quasi naturalmente, quando la paura e la privazione raggiungono una certa soglia. Il gruppo dei ciechi che si impadronisce del cibo e lo distribuisce in cambio di sesso e di oggetti di valore non ha un'ideologia: ha la fame e ha la paura, e queste due forze sono sufficienti a produrre un piccolo totalitarismo.

L'unica persona che vede – la moglie del medico, che ha simulato la cecità per stare col marito – è il centro morale del romanzo. Non perché sia migliore degli altri: è attraversata dagli stessi impulsi di sopravvivenza, dalla stessa stanchezza, dalla stessa tentazione di cedere. Ma la sua capacità di vedere la mette in una posizione di responsabilità che non ha scelto e che non può rifiutare: deve guidare gli altri, deve prendere decisioni impossibili, deve fare cose orribili a volte per evitare che accadano cose ancora peggiori.

Saramago – che era ateo, comunista, profondamente laico – costruisce in questa donna una figura che ha la struttura del testimone nel senso biblico: non chi ha visto qualcosa di soprannaturale, ma chi porta la responsabilità di quello che vede. Chi non può fingere di non sapere. Chi è costretto, dalla propria capacità di vedere, a rispondere.

Per gli educatori, questo romanzo pone una domanda che riguarda direttamente il loro ruolo: che cosa significa essere coloro che vedono, in un contesto in cui molti non vedono? Non come superiorità né come privilegio, ma come responsabilità. La capacità di vedere – di riconoscere i meccanismi del potere, di nominare le dinamiche della paura, di indicare le direzioni quando tutto sembra uguale – è una delle forme più esigenti di cura che un adulto possa esercitare verso i giovani che accompagna.

Elsa Morante, *La storia* (1974)

Roma, dal 1941 al 1947. Ida Ramundo è una maestra elementare vedova, per metà ebrea, che vive con il figlio adolescente Nino e che, in una notte del gennaio 1941, viene stuprata da un soldato tedesco

ubriaco. Da quella violenza nasce Ueseppe – il bambino più amato e più indifeso della letteratura italiana del Novecento, che porta nel corpo e nell'anima il marchio di un'origine che non ha scelto e che la storia si incarica di distruggere.

La storia di Elsa Morante è il romanzo italiano più discusso e più amato del secondo Novecento.

Morante lo pubblicò nel 1974, in edizione economica, con il dichiarato proposito di farlo leggere a tutti – non solo alla borghesia colta che frequentava i romanzi sperimentali. È un gesto di generosità letteraria e politica insieme: la convinzione che la grande narrativa debba parlare a tutti, che la storia dei vinti abbia diritto alla stessa attenzione di quella dei vincitori.

La struttura della paura e del potere in questo romanzo è quella della storia con la minuscola contro la Storia con la maiuscola – la vita dei singoli, fragile e precisa nei suoi dettagli, contro le forze enormi e indifferenti della politica, della guerra, dell'ideologia. Morante apre ogni capitolo con una sintesi della Storia mondiale – le date, gli eventi, i numeri delle vittime – e poi scende nella vita di Ida, di Nino, di Ueseppe, di Carlo/Piotr, di Davide Segre. Il contrasto è devastante: da un lato le cifre astratte del potere, dall'altro i volti concreti di chi quelle cifre ha vissuto nel corpo.

La paura di Ida – una paura che è quasi una condizione ontologica, che la accompagna dalla nascita e che la guerra trasforma in terrore permanente – non è viltà: è la risposta razionale di qualcuno che ha capito, con l'intelligenza dei deboli, che le forze contro cui si trova sono immensamente più grandi di lei. Ma in quella paura non si dissolve la sua capacità di amare: ama i suoi figli con una intensità e una disperazione che sono la risposta più umana possibile alla disumanità che la circonda.

Ueseppe – epilettico, visionario, capace di una gioia nell'esistenza che non si spiega con le circostanze – è la figura più enigmatica e più commovente del romanzo. Non sopravvive: la storia lo distrugge, come distrugge tutto ciò che è troppo vivo, troppo delicato, troppo capace di stupore per resistere alla realtà così com'è. Ma la sua breve presenza nel romanzo – e nel mondo – non è inutile. Lascia una traccia che la narratrice – e il lettore – porta con sé.

Per gli educatori e per i giovani, *La storia* è un libro che insegna una cosa difficile da imparare: che la vita dei singoli conta, anche quando la Storia sembra non accorgersene. Che ogni essere umano – per quanto piccolo, per quanto dimenticato, per quanto travolto dalle forze che non controlla – ha una dignità che non dipende dal suo successo o dalla sua sopravvivenza. E che raccontare quella vita – con la cura e la precisione con cui Morante racconta Ida e Ueseppe – è già un atto di resistenza contro il potere che vorrebbe ridurre tutto a cifre.

Nota di risonanza educativa

La paura e il potere, in questi cinque romanzi, non sono categorie astratte: sono esperienze incarnate, vissute in corpi precisi, in luoghi riconoscibili, in momenti storici determinati. Orwell mostra come il potere si nutra della paura e la produca. McCarthy mostra come la paura del caos produca le sue proprie forme di potere. Levi mostra come il potere assoluto tenti di distruggere l'umano – e come qualcosa resista, piccolo e gratuito, anche nell'estremo. Saramago mostra come il potere nasca spontaneamente dalla privazione e dalla paura, senza bisogno di ideologie. Morante mostra come la Storia con la maiuscola si abbatta sui singoli – e come i singoli, nella loro fragilità, la abitino con una dignità che la storia ufficiale non registra.

Per chi educa i giovani in questo tempo – in cui le forme del potere si sono fatte più sottili, più diffuse, più difficili da nominare, ma non meno reali – questi romanzi offrono qualcosa di essenziale: il vocabolario per riconoscere i meccanismi della paura e del controllo, e la memoria di chi ha resistito. Non sempre con gesti eroici. Spesso con la sola ostinazione di continuare a vedere, a nominare, a trasmettere – come Primo Levi ha fatto scrivendo, come Morante ha fatto raccontando, come McCarthy ha fatto attraverso il padre che ogni giorno dice a suo figlio: sì, siamo i buoni.

Quella dichiarazione – fragile, incerta, continuamente messa alla prova – è forse la più alta forma di educazione che esista.

Opere citate: George Orwell, 1984 (1949); Cormac McCarthy, La strada (2006); Primo Levi, Se questo è un uomo (1947); José Saramago, Cecità (1995); Elsa Morante, La storia (1974).

Riferimenti filosofici: Hannah Arendt, Le origini del totalitarismo (1951); Hannah Arendt, La banalità del male (1963).

L'ambizione e il limite

Quinto tema – *Da Bruegel alla letteratura: il sogno della torre e la vertigine del cadere*

C'è un dipinto che non si dimentica. *Il trionfo della Morte* di Pieter Bruegel il Vecchio – datato intorno al 1562, oggi al Prado – non raffigura soltanto la fine: raffigura la fine di ogni illusione di grandezza. In primo piano, un re spogliato delle sue ricchezze; sullo sfondo, torri in fiamme, mari neri di naufraghi, eserciti di scheletri che avanzano in formazione perfetta. La morte non è caotica: è metodica. Bruegel non dipinge il lutto, ma l'ironia cosmica dell'ambizione umana – quella tensione verso il più, il più in alto, il più lontano, che è insieme la gloria e la rovina della specie.

La letteratura moderna ha attraversato questo stesso terreno con una profondità che nessuna tela può contenere. Cinque romanzi, in particolare, custodiscono ciascuno una variante di questa verità: che il desiderio di superare i propri limiti è il tratto più specificamente umano che esista – e che il modo in cui ci si rapporta al limite dice tutto su chi si è davvero.

Herman Melville, *Moby Dick* (1851)

Prima ancora di incontrare la balena, si incontra una voce. Ishmael comincia il romanzo con una delle aperture più celebri della narrativa universale – "*Call me Ishmael*" – e in quell'imperativo c'è già tutto: un uomo che si sceglie un nome, che si inventa una storia, che si mette in mare non per pescare ma per *guardare*. Ma il vero protagonista non è lui. È il capitano Achab, e Achab è una delle figure più vertiginose che la narrativa abbia mai generato.

Melville lo costruisce come una creatura dell'eccesso: la sua gamba di balena d'avorio, la sua cicatrice che percorre il viso e il corpo come una linea di faglia, la sua voce che comanda le onde e le coscienze. Achab ha trasformato la propria mutilazione in una cosmologia. La balena bianca non è più un animale: è il simbolo di tutto ciò che nella realtà resiste, che non si lascia afferrare, che sfugge al controllo dell'uomo. Distruggerla significa, nella sua mente febbricitante, vincere sull'insensatezza del mondo. Romano Guardini, nel suo saggio sull'essenza del Cattolicesimo, parlava della *misura* come di una categoria spirituale fondamentale – non nel senso del limite imposto dall'esterno, ma di una proporzione interiore che permette all'essere di restare fedele a sé stesso. Achab è l'incarnazione esatta dell'opposto: un essere smisurato, che ha scambiato la propria ferita per una missione universale, la propria ossessione per una battaglia metafisica.

Il romanzo è lungo, volutamente eccessivo, pieno di digressioni enciclopediche sulla caccia alle balene che sembrano ritardare l'azione e invece la preparano: ogni pagina di scienza cetologica è una pagina in cui il lettore capisce sempre di più che cosa stia inseguendo davvero quell'uomo. Il finale – la *Pequod* che affonda, la balena che sparisce nelle acque, solo Ishmael che sopravvive – non è una

punizione morale. È qualcosa di più inquietante: è la dimostrazione che la realtà non si lascia possedere, che il limite non è un errore nel disegno del mondo ma il suo fondamento stesso. Per un educatore, Ahab è uno specchio terribile e necessario. Quanti giovani – e quanti adulti – costruiscono la propria identità intorno a una ferita trasformata in crociata? Quante energie straordinarie vengono consumate nell'inseguimento di ciò che non può essere catturato, perché non è una preda ma una domanda?

Thomas Mann, *La montagna incantata* (1924)

Se Ahab è l'ambizione come possessione, Hans Castorp – il giovane ingegnere amburghese che sale al sanatorio Berghof di Davos per una visita di tre settimane e vi resta sette anni – è l'ambizione come sospensione. *La montagna incantata* è il romanzo della tentazione della vita sottratta al tempo, dell'intelletto che si nutre fino alla paralisi, dell'Europa colta che discute di tutto e non decide nulla. Il Berghof è un luogo fuori dal mondo: in quota, nella neve perpetua, abitato da malati che il tempo lungo della guarigione ha trasformato in pensatori, seduttori, ideologi. Hans arriva lassù come un osservatore ingenuo – Mann lo chiama esplicitamente uno *Sorgenkind des Lebens*, un figlio problematico della vita – e lentamente viene sedotto non dalla malattia, ma dall'*idea* della malattia come condizione privilegiata di comprensione del reale.

Questo è il cuore del romanzo: l'ambizione intellettuale come fuga dall'azione. I due mentori di Hans – il razionalista illuminista Settembrini e il gesuita reazionario Naphta – combattono per la sua anima a colpi di argomentazioni filosofiche, e in quella disputa Mann distilla l'intera crisi dell'Europa prebellica. L'uomo non riesce a *agire* perché ha capito troppo, perché ogni prospettiva viene immediatamente relativizzata da quella opposta.

Paul Ricoeur, nella sua riflessione sull'identità narrativa, sosteneva che la persona si costituisce attraverso il racconto che fa di sé nel tempo – ma che questo racconto richiede una *promessa*, un impegno verso il futuro. Hans Castorp, sulla montagna, perde il filo del racconto. Il tempo si dilata in modo allucinatorio – una pagina famosa descrive come, trascorsa qualche settimana, un giorno sembri lunghissimo ma un mese sembri brevissimo, perché la monotonia dissolve i punti di riferimento – e con il tempo si dissolve anche la capacità di costruire un senso della propria esistenza.

L'uscita dalla montagna, nel finale, è improvvisa e brutale: la guerra. Il cannone della Prima guerra mondiale riporta Hans nel tempo storico, ma non come vittoria della sua libertà – come catastrofe collettiva. Mann lascia aperta la domanda su se sopravviverà. La montagna incantata non offre redenzioni: offre comprensione.

Italo Calvino, *Il barone rampante* (1957)

Cosimo Piovasco di Rondò sale su un leccio il 15 giugno 1767, ha dodici anni, e non scenderà mai più. La ragione immediata è una pietanza di lumache che non vuole mangiare. La ragione profonda è tutto ciò che quella pietanza rappresenta: l'obbligo di essere ciò che altri hanno deciso che si sia.

Il barone rampante è il romanzo dell'ambizione come scelta di un'alterità radicale. Calvino costruisce Cosimo con una grazia ironica che è, insieme, filosofia politica e favola illuminista. Il barone vive sugli alberi per tutta la vita – caccia, legge, si innamora, partecipa alle lotte del suo tempo, incontra Napoleone – senza mai toccare terra. La sua elezione di un limite fisico paradossale (il basso è proibito) diventa la condizione della sua libertà più autentica.

Simone Weil, in *La pesantezza e la grazia*, scriveva che la vera libertà non è l'assenza di vincoli ma la scelta del vincolo giusto – l'obbedienza volontaria a una legge che si è riconosciuta come propria. Cosimo incarna questa intuizione in modo quasi allegorico: la sua scelta assurda di non scendere è in

realtà una scelta di coerenza totale con se stesso. Non può più tradirsi perché la sua identità è diventata indistinguibile dalla sua postura fisica nel mondo.

Per i giovani, e per chi li educa, questa è una delle figure più eloquenti che la letteratura italiana novecentesca abbia prodotto. In un'epoca in cui l'identità si negozia continuamente, in cui la coerenza sembra quasi una rigidità sospetta, Cosimo pone una domanda scomoda: *qual è il tuo albero?* Inteso non come evasione dalla vita, ma come il punto da cui la vita si vede davvero, il punto da cui è possibile essere presenti senza dissolversi.

Il romanzo di Calvino non è tragico. È luminoso, sospeso, malinconico nel finale ma non rassegnato. Cosimo alla fine parte aggrappato a un pallone aerostatico e scompare nell'azzurro – la sua libertà si compie, paradossalmente, lasciando anche gli alberi. Il limite che si era scelto era stato un mezzo, non un fine. Questo è l'ultimo insegnamento del barone rampante: i limiti che ci scegliamo sono buoni finché ci aiutano a vivere; quando diventano gabbie, anche quelli vanno abbandonati con grazia.

Gustave Flaubert, *L'educazione sentimentale* (1869)

Frédéric Moreau arriva a Parigi a diciassette anni con il mondo in tasca – la giovinezza, una piccola rendita, un'intelligenza brillante, e soprattutto un'immagine di sé stesso come protagonista di qualcosa di grande. Il romanzo di Flaubert è la cronaca impietosa di come quella promessa si sgretoli, non per una catastrofe ma per la sua assenza: per la lunga, quotidiana, incostante deriva di un uomo che non riesce mai a scegliere davvero niente.

Frédéric ama Madame Arnoux di un amore che dura quasi trent'anni – ma la ama come si ama ciò che non si vuole possedere davvero, perché il possesso significherebbe rinunciare all'ideale. Si lancia in politica, nell'arte, negli affari, in diverse storie d'amore – e in niente mette la propria vita intera. Flaubert descrive la Rivoluzione del 1848 come lo sfondo di questa dispersione: il momento storico più drammatico della Francia moderna viene vissuto da Frédéric come uno spettacolo di cui stare quasi al bordo.

L'ambizione di Frédéric è un'ambizione senza oggetto preciso, che si spande su tutto e non afferra niente. È l'ambizione come desiderio puro, mai tradotto in scelta. Hannah Arendt, nella sua riflessione sulla vita attiva, distingueva tra il *fare* – che lascia un'opera – e il *agire* – che lascia un'impronta nella storia degli uomini – e il semplice *lavorare* biologico. Frédéric, paradossalmente, non fa veramente niente delle tre cose: è intrappolato in un regime di possibilità che non si decide mai a diventare realtà. Il romanzo si chiude con una delle scene più straordinarie della narrativa ottocentesca: Frédéric e il suo amico Deslauriers, ormai vecchi, rievocano come il momento più bello della loro giovinezza quella volta in cui erano andati insieme a bussare alla porta di una casa di piacere e poi erano fuggiti per paura. Non l'amore vissuto, non le rivoluzioni, non i successi o i fallimenti: il ricordo più caro è quello di un gesto incompiuto. Flaubert non giudica: registra. Ma la sua registrazione è un atto critico tra i più raffinati che la letteratura moderna conosca.

Per un educatore che lavora con i giovani, *L'educazione sentimentale* pone una domanda che non invecchia: qual è la differenza tra la libertà di scegliere e l'incapacità di farlo? E come si aiuta un giovane a capire che il limite – la scelta che esclude le altre scelte – non è una perdita ma la condizione stessa del vivere?

Stendhal, *Il rosso e il nero* (1830)

Julien Sorel ha diciannove anni, viene da una famiglia di falegnami di montagna, e ha in mente due modelli: Napoleone, che da niente divenne tutto; e il clero, che nel clima della Restaurazione è la via più rapida al potere. *Il rosso e il nero* è il romanzo dell'ambizione come *mimesi* – come imitazione di un desiderio che non è veramente proprio.

Stendhal descrive Julien con una precisione psicologica che anticipa Freud e i romanzieri del Novecento. Il giovane Sorel è dotato di un'intelligenza eccezionale, di una memoria prodigiosa, di una capacità di calcolo delle situazioni sociali che gli permette di scalare rapidamente le gerarchie di provincia prima, di Parigi poi. Ma ogni suo atto di ambizione è doppiato da un'autocoscienza corrosiva: si osserva mentre agisce, si disprezza quando cede, si punisce quando riesce. È un personaggio impossibile da giudicare dall'esterno perché lui stesso è il giudice più severo di sé.

Il punto di svolta del romanzo – la scena in cui Julien spara alla signora de Rênal, la donna che aveva amato prima di ascendere socialmente, in risposta a una lettera che lui interpreta come un tradimento – è uno degli atti più irrazionali e più rivelatori dell'intera narrativa francese. In quel momento, Julien distrugge con una sola azione tutto ciò che aveva costruito. E lo fa *sapendo* che lo distrugge. Come se qualcosa in lui non potesse sopportare di aver tradito la propria autenticità per l'ambizione, e cercasse nel gesto autodistruttivo una forma di restituzione a sé stesso.

Gabriel Marcel, nella sua fenomenologia dell'essere, parlava della distinzione tra *avoir* e *être* – tra il possedere come modo di stare nel mondo e l'essere come modo di abitarlo. Julien Sorel ha inseguito il *avoir* per tutta la vita – il titolo, la posizione, la stima, la donna giusta – senza mai trovare il proprio *être*. Il carcere, alla fine, glielo restituisce. Nelle ultime pagine, condannato a morte, Julien trova una pace che non aveva mai conosciuto. Non perché si rassegni, ma perché smette finalmente di recitare.

Il giovane che legge Julien Sorel oggi – in una cultura in cui l'ambizione sociale è celebrata come virtù assoluta, in cui il *personal branding* ha sostituito la formazione del carattere – trova uno specchio tanto più utile quanto più scomodo. Stendhal non condanna l'ambizione: la anatomizza. E nell'anatomia mostra che il vero rischio dell'ambizione imitativa non è il fallimento, ma il successo – perché il successo ottenuto nel nome di un desiderio che non è il proprio lascia più vuoti di quanto si era prima di cominciare.

Una risonanza per oggi

Il filo che attraversa questi cinque romanzi non è una morale contro l'ambizione: sarebbe una lettura superficiale e, in fondo, diseducativa. Achab, Castorp, Cosimo, Frédéric, Julien – ognuno di loro rappresenta qualcosa di reale nell'esperienza umana, e ognuno di loro ha qualcosa di grandioso anche nel proprio errore.

Il filo è piuttosto questo: il modo in cui un essere umano si rapporta al proprio limite dice qualcosa di essenziale su chi è. Il limite può essere vissuto come offesa da vendicare, come tempo da attendere, come albero su cui salire, come scelta da non fare mai, come maschera da portare finché non si rompe. Nessuna di queste possibilità è solo sbagliata – ognuna ha la propria verità parziale. Ma solo alcune portano verso una vita che si può riconoscere come propria.

Per chi educa i giovani, questi romanzi offrono qualcosa che i manuali di orientamento non possono dare: la possibilità di *attraversare* l'esperienza dell'ambizione attraverso corpi e storie altrui, di fare domande su sé stessi in modo obliquo, protetto dalla distanza della finzione. La letteratura non dice ai giovani cosa fare: gli mostra cosa succede quando si sceglie, quando si rinuncia, quando si insegue, quando ci si ferma. E questa, per un educatore attento, è già molto più di una lezione.

Opere citate: Herman Melville, Moby Dick (1851); Thomas Mann, La montagna incantata (1924); Italo Calvino, Il barone rampante (1957); Gustave Flaubert, L'educazione sentimentale (1869); Stendhal, Il rosso e il nero (1830).

Riferimenti filosofici: Romano Guardini, L'essenza del Cattolicesimo (1925); Paul Ricoeur, Sé come un altro (1990); Gabriel Marcel, Essere e avere (1935); Hannah Arendt, Vita activa (1958); Simone

L'amore e il rischio di sé

Sesto tema – *Da Klimt alla letteratura: il bacio che trasforma e il bacio che distrugge*

Gustav Klimt dipinse *Il bacio* intorno al 1907-1908, e lo fece con l'oro. Non come ornamento, ma come scelta teologica: l'oro è il colore delle icone bizantine, il colore di ciò che non appartiene al tempo. Due figure avvolte in un mantello di motivi floreali si inclinano l'una verso l'altra su uno sperone di terra fiorita che si affaccia sul nulla. Non si vedono i loro volti – o quasi. Si vede soltanto il gesto, l'abbraccio totale, la dissoluzione dei contorni individuali in un'unica forma.

Klimt dipinge l'amore come perdita di sé – e lo fa con una bellezza che non permette di sapere se quella perdita sia salvezza o abisso. È esattamente la domanda che i cinque romanzi di questo tema custodiscono, ciascuno a modo suo: *l'amore è il luogo in cui si trova sé stessi o quello in cui ci si perde? E soprattutto: c'è differenza tra le due cose?*

Leo Tolstoj, *Anna Karenina* (1877)

Il romanzo comincia con una delle frasi più citate della letteratura universale – quella sull'unicità di ogni famiglia infelice – ma la sua verità più profonda non sta nell'incipit: sta nella struttura. Tolstoj costruisce *Anna Karenina* come un doppio ritratto, accostando la storia di Anna e Vronskij a quella di Levin e Kitty, e in questo accostamento risiede tutto il suo pensiero sull'amore.

Anna Arkàd'evna Karenina è una delle figure femminili più potenti e più devastate che la narrativa abbia prodotto. È intelligente, bella, viva in un modo che la società pietroburghese non sa che fare di tanta vitalità. Il suo incontro con Vronskij alla stazione – nella neve, nel fragore dei treni, con la morte già che aleggia come presagio – è uno di quegli incontri letterari che si ricordano come reali. Qualcosa si apre in lei che non si chiuderà più.

Ma Tolstoj non è un romantico: è un moralista in senso russo, il che significa che la morale non sta mai sopra la vita ma dentro di essa, come una vena che pulsa. Anna ama Vronskij con una completezza che non lascia spazio a nient'altro – e questa completezza è la sua condanna. Lévinas, nella sua fenomenologia dell'altro, sosteneva che l'amore autentico non dissolve l'alterità dell'amato ma la custodisce, che il viso dell'altro mi chiama a una responsabilità infinita senza ridurmi a lui. Anna fa l'opposto: si riduce a Vronskij, si svuota di tutto il resto, trasforma l'amore in una dipendenza totale che non può sopportare la minima incertezza.

La gelosia di Anna – quella gelosia che cresce nel corso del romanzo come un cancro dell'anima – non è cattiveria né debolezza: è la conseguenza logica di un amore che ha fatto dell'altro la propria unica ragione di esistere. Quando ci si è dati interamente, ogni assenza diventa una minaccia esistenziale. Il contrappunto di Levin e Kitty è deliberato e salvifico: il loro amore è meno ardente, più quotidiano, attraversa crisi e incomprensioni, ma è fondato su qualcosa che non è solo desiderio. Levin cerca Dio – in modo goffo, russissimo, attraverso il lavoro nei campi e i dialoghi con i contadini – e nell'amore per Kitty trova non la risposta ma la direzione. Il suo cammino spirituale finale, nelle ultime pagine del romanzo, è tra i momenti più autentici che Tolstoj abbia scritto: non una conversione, ma un'apertura. Anna muore sotto un treno – lo stesso mezzo che l'aveva portata all'incontro con Vronskij. Il cerchio si chiude con una violenza che non è punizione divina: è la rappresentazione fisica di ciò che succede quando un essere umano si costruisce interamente sull'altro.

Milan Kundera, *L'insostenibile leggerezza dell'essere* (1984)

Kundera apre il suo romanzo più celebre con Nietzsche – con l'eterno ritorno – e subito lo rovescia: se ogni cosa accade una volta sola e basta, allora ogni cosa è leggera come piuma. Ma la leggerezza, nel romanzo, non è libertà: è vertigine.

Tomáš è un chirurgo di Praga che crede nella separazione assoluta tra il sesso e l'amore – una teoria che gli permette di vivere con molte donne senza appartenersi a nessuna. Tereza è la donna che arriva a casa sua con una valigia e un libro sotto il braccio, e che nel sogno di Tomáš – uno dei sogni più commentati della narrativa contemporanea – cammina nuda in cerchio con le altre donne, uniformata e numerata. Tomáš vuole la leggerezza: l'amore senza peso, il corpo senza anima, la vita senza impegno. Tereza porta con sé il peso – e questo peso è, per Kundera, la forma più alta di amore. La sua "pesantezza" non è opprimente: è la serietà di chi non accetta di essere amato a metà, di chi esige che l'amore sia una scelta totale e non un hobby. Il conflitto tra i due è il conflitto tra due antropologie dell'amore: quella libertaria e quella incarnata.

Sabina – l'altra donna del romanzo, l'amante pittrice che fugge sempre, che vive di tradimenti come di un principio estetico – incarna la versione più consapevole e più tragica della leggerezza. Ogni volta che qualcosa rischia di diventare importante, lei abbandona. Non per crudeltà ma per terrore: il terrore di essere definita, di essere posseduta dal senso. La sua ultima apparizione nel romanzo, sola in America, circondata da un paesaggio senza memoria, è tra le immagini più malinconiche che Kundera abbia disegnato.

Il finale – Tomáš e Tereza che muoiono in un incidente stradale in un villaggio boemo, dopo aver scelto insieme la semplicità della vita rurale – è uno dei finali più discussi della narrativa del secondo Novecento. Kundera non lo presenta come tragedia: lo presenta come compimento. Hanno scelto il peso. E nel peso hanno trovato, finalmente, qualcosa di reale.

Per un giovane che cresce in una cultura dell'impermanenza sentimentale – in cui la relazione è un'esperienza da *curare* come un profilo social – il romanzo di Kundera pone domande scomode con una grazia intellettuale che non moralizza mai.

Cesare Pavese, *La luna e i falò* (1950)

Anguilla torna nelle Langhe dopo anni passati in America. È diventato ricco, ha costruito qualcosa, ma sente dentro di sé un vuoto che il successo non ha colmato. Torna per trovare le radici – e trova soltanto le macerie di ciò che era.

La luna e i falò è il romanzo dell'amore come memoria e come impossibilità. Pavese scrive l'eros come paesaggio: le colline delle Langhe, i falò di San Giovanni, la luna che governa le stagioni e i corpi – tutto partecipa di un'unica corrente di desiderio e perdita. Le donne del romanzo – Irene, Silvia, Santa – sono figure quasi mitiche, incarnazioni di un'energia femminile che Anguilla non sa trattenere né capire del tutto.

Ma il cuore del libro è altrove: è nel rapporto tra Anguilla e Nuto, l'amico d'infanzia rimasto, il suonatore di clarino che conosce le leggi segrete della terra. Nuto rappresenta la radice che Anguilla non ha potuto essere. E nella storia di Santa – la più bella, la più ardente, la più tragica delle tre sorelle – Pavese distilla la sua visione dell'amore come forza che brucia: Santa diventa collaborazionista durante la guerra partigiana, viene giustiziata e bruciata dai partigiani stessi, e le sue ceneri vengono sparse nel campo. Come un falò. Come la luna che muore e rinasce.

L'eros in Pavese non porta alla pienezza: porta alla cenere. Non è pessimismo ma lucidità – quella lucidità di chi sa che il desiderio è più grande della persona che lo porta, e che questa sproporzione è al tempo stesso la sua grandezza e la sua tragedia.

Marguerite Yourcenar, *Memorie di Adriano* (1951)

Adriano è vecchio, malato, e scrive una lettera a Marco Aurelio – l'erede designato, ancora giovane, che dovrà governare l'Impero dopo di lui. In questa lettera ripercorre la propria vita, e al centro di tutto c'è Antinoo: il giovane bitino amato di un amore che l'imperatore stesso stenta a definire, e che la morte ha trasformato in culto, in statua, in dio.

La Yourcenar costruisce uno dei romanzi storici più raffinati del Novecento attorno a una domanda sull'amore che nessun trattato filosofico ha mai risolto meglio: *cosa rimane di un amore quando la persona amata non c'è più?* Adriano non piange Antinoo – o meglio, lo piange attraverso le opere, le città fondate in suo nome, i templi eretti, la deificazione ufficiale. Trasforma il dolore in architettura, il lutto in politica, l'amore in eternità.

C'è in questo romanzo una fenomenologia del lutto amoroso di straordinaria sottigliezza. Adriano sa che ha amato Antinoo in modo imperfetto – con il peso del potere, con la distanza dell'età, con l'incapacità di essere semplicemente presente senza la grandezza imperiale che lo separava da tutto. E questa consapevolezza, nella vecchiaia, è più dolorosa della morte stessa dell'amato.

La Yourcenar fa qualcosa di raro nella letteratura sull'amore: mostra un uomo anziano che riflette su come ha amato – non su chi ha amato – e trova in quella riflessione non autoassoluzione ma una comprensione più vasta di sé. È il romanzo dell'amore come apprendimento tardivo, come saggezza che arriva quando non si può più fare nulla con essa se non trasmetterla.

Gabriel García Márquez, *L'amore ai tempi del colera* (1985)

Florentino Ariza aspetta Fermina Daza per cinquantuno anni, nove mesi e quattro giorni. La misura esatta di questa attesa – così ridicola e così commovente – è la cifra dell'intero romanzo. García Márquez ha scritto il libro più paradossale sulla fedeltà amorosa che esista: un uomo che ama una donna per tutta la vita, che vive centinaia di avventure erotiche nel frattempo, e che alla fine la conquista quando entrambi sono vecchi.

Il romanzo si apre con una morte e si chiude con una quarantena: la nave su cui i due amanti finalmente si ritrovano naviga sotto bandiera di colera – la malattia del titolo – e il capitano, preso nella magia di quella storia d'amore tardiva, decide di continuare a navigare senza approdare, per sempre se necessario. L'amore come viaggio senza destinazione, come fedeltà al desiderio più che alla persona. García Márquez non idealizza: descrive la vecchiaia dei corpi con una tenerezza che non è mai pietà, mostra la goffaggine e la fragilità di due persone anziane che si riscoprono, non nasconde che cinquant'anni di attesa hanno costruito anche molto di immaginario. Ma in questa lucidità c'è una forma di rispetto per l'eros che poca letteratura ha saputo sostenere fino in fondo: il desiderio non ha età, l'amore non ha scadenza, e la fedeltà a un sentimento può essere la forma più alta di autoconoscenza. Per i giovani – e soprattutto per chi li accompagna – questo romanzo porta una notizia controcorrente: che l'amore non è solo un'esperienza della giovinezza, che la vita emotiva non si esaurisce nella stagione dei vent'anni, e che la pazienza – quella virtù così poco glamour – può essere la forma più radicale di speranza.

Una risonanza per oggi

L'amore, in questi cinque romanzi, non è mai soltanto una storia sentimentale. È sempre anche una domanda sull'identità: *chi sono quando amo? Cosa rimane di me quando mi do interamente? Cosa perdo quando non riesco a darmi?*

Anna Karenina si perde nell'amato e muore. Tomáš trova sé stesso soltanto quando accetta il peso dell'amore. Anguilla cerca nelle donne una radice che non riesce a trovare né in loro né in sé. Adriano capisce di aver amato male quando è troppo tardi per fare altrimenti. Florentino aspetta mezzo secolo e alla fine viene ripagato.

Cinque risposte diverse alla stessa domanda. Nessuna definitiva. Ma tutte capaci di fare quello che la grande letteratura fa meglio di qualsiasi manuale: mettere il lettore di fronte a sé stesso, attraverso la vita di qualcun altro, in un modo che non è confronto ma riconoscimento. *Anche tu hai fatto così.*

Anche tu potresti fare così. E questa risonanza – non giudicante, non prescrittiva, semplicemente vera – è il primo passo di ogni vera educazione sentimentale.

Opere citate: Leo Tolstoj, Anna Karenina (1877); Milan Kundera, L'insostenibile leggerezza dell'essere (1984); Cesare Pavese, La luna e i falò (1950); Marguerite Yourcenar, Memorie di Adriano (1951); Gabriel García Márquez, L'amore ai tempi del colera (1985).

Riferimenti filosofici: Emmanuel Lévinas, Totalità e infinito (1961); Paul Ricoeur, La memoria, la storia, l'oblio (2000).

La solitudine e l'incontro

Settimo tema – *Da Hopper alla letteratura: la luce che separa e la luce che chiama*

Edward Hopper dipinse *Nighthawks* nel 1942, e lo fece come se avesse voluto descrivere la solitudine moderna prima che qualcuno trovasse le parole per farlo. Un bar notturno illuminato di giallo-verde nel buio di una città americana: quattro persone, tre delle quali non si guardano. Il bancone curvo divide lo spazio interno – protetto, luminoso, irrealista – dal marciapiede esterno – buio, vuoto, silenzioso. Non c'è porta visibile: non si capisce come si entra, non si capisce come si esce.

Hopper dipinge la solitudine non come assenza di altri ma come incapacità di incontro. Le figure sono fisicamente vicine e psicologicamente lontanissime. La luce al neon, che dovrebbe unire, in realtà espone e isola ciascuno nel proprio cerchio di chiarore.

I cinque romanzi di questo tema custodiscono ciascuno una variante di questa condizione: la solitudine come destino, come scelta, come ferita, come soglia – e l'incontro come possibilità sempre aperta e sempre fragile.

Albert Camus, *Lo straniero* (1942)

Meursault apprende della morte della madre con una frase che ha scandalizzato generazioni di lettori: *"Aujourd'hui, maman est morte. Ou peut-être hier, je ne sais pas."* Non è crudeltà: è l'esatta descrizione di un uomo che vive interamente nella superficie delle cose, nella sensazione pura, senza la mediazione del senso. Il sole lo acceca, il mare lo attrae, la donna accanto a lui lo scalda – e questo è tutto. Il resto – il lutto, la morte, il giudizio degli altri – gli scivola addosso come acqua.

Camus costruisce Meursault come una sfida alla comprensione del lettore: è impossibile odiarlo, impossibile capirlo del tutto, impossibile non riconoscere in lui qualcosa di vero sull'esperienza umana. La sua solitudine non è malinconia romantica: è ontologica. Meursault è solo perché non partecipa al sistema di significati condivisi che costruisce la comunità umana. Non finge il dolore perché non sa fingere. Non mente perché il linguaggio del senso gli è estraneo.

La scena dell'omicidio – l'arabo sulla spiaggia, il sole che abbaglia, il colpo sparato quasi per riflesso – è tra le sequenze più analizzate della letteratura del Novecento. Meursault non sa spiegare perché abbia sparato: lo dice esplicitamente. E questa incomprendibilità di sé a sé stesso è la forma più radicale di solitudine che Camus conosca.

Albert Camus scriveva, nei suoi taccuini, che l'assurdo non è nel mondo né nell'uomo, ma nel loro incontro – nella sproporzione tra il desiderio umano di senso e il silenzio del mondo. Meursault è il personaggio che vive *dentro* l'assurdo senza ribellarsi né rassegnarsi: semplicemente esiste. La sua condanna a morte, nel finale, gli porta paradossalmente qualcosa di simile alla pace – l'aprirsi alla "*tendre indifférence du monde*", alla tenera indifferenza del mondo.

Per un educatore, Meursault pone una domanda pedagogicamente preziosa: come si aiuta un giovane a costruire il senso senza imporgli il proprio? Come si accompagna qualcuno che vive nella pura superficie verso una vita che abbia anche profondità – senza tradire la sua autenticità?

Carson McCullers, *Il cuore è un cacciatore solitario* (1940)

Il titolo del romanzo viene da una poesia di Fiona MacLeod – "*My heart is a lonely hunter / that hunts on a lonely hill*" – ed è già un programma narrativo completo. Singer, il protagonista, è sordomuto. Gli altri personaggi del romanzo – Mick Kelly, la ragazza adolescente che sogna di diventare musicista; Jake Blount, il predicatore alcolista della giustizia sociale; il medico nero Copeland, che ha dedicato la vita all'emancipazione del suo popolo – gravitano tutti intorno a Singer perché Singer *ascolta*. O almeno così credono.

La McCullers costruisce uno dei romanzi più commoventi e più crudeli sull'illusione dell'incontro. Singer ascolta davvero – ma non perché capisca, perché *non può* rispondere. La sua sordità lo rende il recipiente perfetto delle confessioni altrui: ciascun personaggio proietta su di lui ciò che vuole che sia, ciò di cui ha bisogno. Singer è il sacerdote, il padre, l'amico, il confidente – ma nessuno di questi ruoli gli appartiene davvero.

E Singer, a sua volta, ha la propria solitudine: ama di un amore totale e silenzioso il suo amico sordomuto Antonapoulos, che è stato internato in un istituto lontano e che forse non capisce nemmeno quanto Singer lo ami. La catena della solitudine si chiude su sé stessa: tutti amano, nessuno è veramente amato nel modo in cui ama. Non perché gli esseri umani siano crudeli, ma perché la distanza tra due interni umani è incolmabile.

Il romanzo – scritto quando la McCullers aveva ventitré anni – è un prodigio di maturità e di dolore. La sua fenomenologia dell'incontro mancato anticipa Lévinas: l'altro è infinitamente altro, il viso che mi guarda viene da un'altezza che non posso raggiungere, e questa distanza non è un limite tecnico da superare con le parole giuste ma la struttura stessa della relazione.

Natalia Ginzburg, *Le voci della sera* (1961)

Elsa vive in un piccolo paese del Piemonte industriale, in una famiglia borghese provinciale, con la madre che parla sempre e il mondo che sembra fermo. L'arrivo di Tommasino – il figlio della famiglia di industriali locale, tormentato, silenzioso, incapace di scegliere – porta nella sua vita qualcosa che somiglia all'amore, ma che non riesce mai a compiersi del tutto.

Ginzburg scrive con quella voce così personale e inconfondibile che Cesare Garboli aveva definito "*ostinata e sommessa*": frasi brevi, accumulo di dettagli quotidiani, dialoghi riportati con fedeltà quasi documentaria. Eppure in quella superficie piana scorre qualcosa di profondamente malinconico – la consapevolezza che la vita passa attraverso le conversazioni a tavola, le passeggiate al paese, le serate in famiglia, e che spesso il senso si nasconde proprio lì dove sembra non esserci niente di speciale.

La solitudine di Elsa e quella di Tommasino non si incontrano veramente – si sfiorano, si riconoscono, si rispettano, e poi si separano. Il romanzo si chiude con una fine che non è catastrofe ma dissolvenza: Tommasino va via, la vita continua, Elsa rimane con la madre e le voci della sera. Ma in quella dissolvenza Ginzburg ha condensato tutta la sua visione della vita affettiva: non tragedia ma malinconia, non destino ma contingenza.

Per i giovani che abitano la provincia, l'ordinarietà, la famiglia che parla troppo e il futuro che non si decide, *Le voci della sera* è uno specchio preciso e pietoso. La Ginzburg non promette uscite eroiche dalla condizione umana: dice soltanto che la vita è questa, e che questa vita merita attenzione.

J.D. Salinger, *Il giovane Holden* (1951)

Holden Caulfield ha sedici anni, è stato espulso dall'ennesimo collegio, e passa tre giorni a vagare per New York in un vortice di incontri, bevute, conversazioni con prostitute, telefonate mancate, riflessioni sul diorama del Museo di Storia Naturale dove le cose non cambiano mai. La sua voce – colloquiale, sarcastica, interrotta da "e via dicendo" e "se volete sapere la verità" – è diventata una delle voci più riconoscibili della letteratura del Novecento.

La solitudine di Holden è la solitudine dell'ipersensibile in un mondo di *phonies* – di falsi, di persone che recitano sé stesse invece di essere sé stesse. Holden vede attraverso le convenzioni sociali con una chiarezza che gli è dolorosa, ma non ha ancora sviluppato gli strumenti per vivere con quella chiarezza senza esserne distrutto. Vuole proteggere i bambini dal cadere nel dirupo – l'immagine del *catcher in the rye*, il guardiano nella segale – ma non sa come proteggere sé stesso.

Il momento più tenero del romanzo è quello con la sorellina Phoebe: l'unica persona con cui Holden riesce a essere davvero, senza recitare né giudicare. In lei trova la forma dell'incontro che cerca senza saperlo cercare – non un incontro tra pari adulti, ma un incontro tra esseri umani che si accettano nella propria fragilità.

Salinger non risolve il problema di Holden: lo lascia in una clinica, vagamente guarito, vagamente no. Ma in questa sospensione sta tutta la verità del romanzo: che la solitudine dell'adolescenza non si supera con una decisione, ma con il tempo, con qualche incontro fortunato, con la capacità di sopportare l'ambiguità.

Penelope Fitzgerald, *L'inizio della primavera* (1988)

Mosca, 1913. Frank Reid, tipografo inglese di seconda generazione che vive e lavora in Russia, si ritrova improvvisamente solo: la moglie Nellie è partita per l'Inghilterra portando con sé i bambini, senza spiegazione. Il romanzo di Fitzgerald – una delle scrittrici inglesi più sottovalutate del secondo Novecento – costruisce intorno a questo abbandono una storia di solitudine che è anche una storia di Russia, di paesaggio, di primavera imminente.

La particolarità del romanzo sta nel suo tono: c'è qualcosa di deliberatamente incompiuto nell'incontro che si sviluppa tra Frank e Lisa Ivanovna, la giovane donna che entra nella sua vita come bambinaia dei figli. Non si capisce mai del tutto cosa Lisa sia – chi sia – cosa voglia. Fitzgerald lascia intenzionalmente nell'ombra la soggettività della donna, e questa ombra non è un limite narrativo: è una scelta etica. Lisa è l'altro che rimane altro, che non si lascia spiegare, che passa come la primavera passa – portando qualcosa di vitale e poi sparendo.

Il romanzo si chiude con l'arrivo della primavera e con una partenza: Lisa scompare nella campagna russa, Frank rimane solo con i figli, la Russia di prima della rivoluzione è un paesaggio che sta per finire senza saperlo ancora. Fitzgerald descrive la solitudine non come mancanza ma come condizione di attenzione al mondo – la solitudine di chi, rimasto solo, impara a guardare le betulle, la neve che si scioglie, i bambini che giocano.

Una risonanza per oggi

La solitudine che questi cinque romanzi descrivono non è la solitudine del deserto o dell'eremita: è la solitudine urbana, moderna, circondata di gente – la solitudine di Nighthawks. E forse è la forma di solitudine che i giovani di oggi conoscono meglio di tutte, paradossalmente proprio nell'epoca della connessione permanente.

Meursault vive nella superficie perché la profondità gli fa paura – o forse semplicemente non sa che esiste. Singer è amato da tutti e non raggiunto da nessuno. Elsa aspetta che qualcosa accada e il qualcosa non arriva nella forma sperata. Holden vede troppo chiaramente e non sa come sopportare ciò che vede. Frank impara a restare dopo che l'altro è andato.

In ciascuna di queste storie c'è qualcosa che un educatore può riconoscere: il giovane che parla molto ma non dice niente di sé, quello che non parla affatto, quello che cambia gruppo ogni mese senza trovare appartenenza, quello che ha centinaia di contatti e nessun amico. La solitudine contemporanea ha molte maschere, e la letteratura le conosce tutte – perché le ha inventate prima che la psicologia le catalogasse.

L'incontro – quando avviene in questi romanzi – non è mai rumoroso. È spesso laterale, inatteso, fragile. Phoebe che gira sul carosello sotto la pioggia mentre Holden la guarda piangendo di gioia. Lisa Ivanovna che porta i bambini nel bosco a raccogliere funghi. Singer che siede ad ascoltare con la sua attenzione infinita e vuota. Questi incontri non risolvono la solitudine: la abitano. E forse è questo il più onesto insegnamento che questi libri possano dare a chi educa: che la solitudine non si elimina, si abita meglio – e che la presenza di un altro, anche fragile, anche imperfetta, anche temporanea, può essere abbastanza.

*Opere citate: Albert Camus, **Lo straniero** (1942); Carson McCullers, **Il cuore è un cacciatore solitario** (1940); Natalia Ginzburg, **Le voci della sera** (1961); J.D. Salinger, **Il giovane Holden** (1951); Penelope Fitzgerald, **L'inizio della primavera** (1988).*

*Riferimenti filosofici: Emmanuel Lévinas, **Altrimenti che essere** (1974); Albert Camus, **Il mito di Sisifo** (1942).*

La gioia e la leggerezza

Ottavo tema – Da Chagall alla letteratura: volare senza perdere la terra

Marc Chagall dipingeva figure che volano. Non angeli – persone. Innamorati che si alzano sopra i tetti di Vitebsk, musicisti sospesi nell'aria, spose che galleggiano tra fiori e capre e candele. Chagall aveva subito la Rivoluzione, l'esilio, la persecuzione antisemita, la perdita della prima moglie – eppure dipingeva la gioia. Non come negazione del dolore, ma come la sua trasfigurazione: il volo non è fuga dalla terra ma un modo di amarla da un'altezza che permette di vederla intera.

Questa è la domanda che il tema della gioia pone alla letteratura: *può la bellezza coesistere con la tragedia? Può la leggerezza essere profonda?* I romanzi di questo tema non sono libri felici nel senso banale del termine – alcuni sono tra i più dolorosi che esistano. Ma custodiscono tutti qualcosa che si può chiamare gioia: non l'assenza della sofferenza, ma la capacità di affermare la vita nonostante essa, e talvolta attraverso di essa.

Boris Pasternak, *Il dottor Živago* (1957)

Jurij Andréevič Živago è medico, poeta, e amante – in quest'ordine impreciso che è la struttura stessa del romanzo. Pasternak lo fa vivere attraverso la Rivoluzione russa, la guerra civile, la fame, la deportazione, il crollo di tutto ciò che era stato – e in tutto questo, Živago scrive poesie. Le poesie che chiudono il romanzo – tra cui la celeberrima *Zimnjaja Noč'*, la notte d'inverno – sono il vero cuore del libro: non appendice, ma compimento.

La gioia in Pasternak è la gioia dell'artista che trasforma il reale in linguaggio – non per sfuggirlo ma per amarlo più esattamente. Živago ama Lara con la stessa intensità con cui ama la neve sulle betulle, il candore di un muro bianco, il suono di un pianoforte attraverso una finestra illuminata. Per lui non c'è separazione tra amore e poesia e natura: sono manifestazioni diverse di una stessa fedeltà alla vita.

Il romanzo fu pubblicato in Italia nel 1957, dopo che Pasternak aveva tentato invano di farlo uscire in Unione Sovietica. L'anno successivo vinse il Nobel, che non poté ritirare. La storia del libro – clandestino, contrabbandato, amato in tutto il mondo mentre era proibito in patria – è essa stessa una storia di gioia ostinata contro la violenza del potere.

Per un educatore, Živago offre una figura preziosa: quella dell'intellettuale che non si lascia trasformare dalla storia in uno strumento, che mantiene la propria soggettività poetica anche quando tutto intorno chiede uniformità. La sua fedeltà alla bellezza non è evasione: è resistenza. E questa resistenza – dolce, tenace, fatta di versi e di amore – è una forma di gioia che il regime non riesce a spegnere del tutto, perché si trasmette di mano in mano come un manoscritto.

Antoine de Saint-Exupéry, *Il piccolo principe* (1943)

È il libro più tradotto al mondo dopo la Bibbia. Il piccolo principe viene dall'asteroide B 612, ha una rosa che cura ogni giorno, ha lasciato tre vulcani e un tramonto che ripeteva quarantaquattro volte nelle giornate tristi. Arriva nel deserto del Sahara e incontra un aviatore bloccato – che è Saint-Exupéry stesso – e gli insegna a guardare.

La leggerezza del *Piccolo principe* è ingannevole: sotto la semplicità delle illustrazioni e del linguaggio si nasconde una delle meditazioni più rigorose che il Novecento abbia prodotto sul senso della cura, sulla fedeltà, sulla responsabilità dell'amore. "*Tu diventi responsabile per sempre di quello che hai addomesticato*" – questa frase, pronunciata dalla volpe, è una delle definizioni dell'amore più esatte che esistano. Non sentimentale: precisa, quasi giuridica, irreversibile.

Il piccolo principe muore – o torna al suo asteroide, che è la stessa cosa per chi rimane. La gioia che il libro trasmette non è quella di un mondo senza perdita: è quella di un mondo in cui la perdita ha senso perché l'amore ha senso. Saint-Exupéry scriveva questo libro nel 1943, in esilio a New York, consapevole che probabilmente sarebbe morto in guerra – e morì davvero, nel 1944, in un volo di ricognizione su Marsiglia. Il libro è il testamento di un uomo che credeva nella leggerezza come forma di serietà.

Per i giovani, il *Piccolo principe* funziona a ogni età in modo diverso: a dodici anni si ride della serietà degli adulti, a venti ci si riconosce nel principe che non capisce perché la rosa sia speciale, a trenta si capisce la volpe. È uno di quei libri che crescono con il lettore – il segno, forse, che custodisce una verità che non si esaurisce mai.

Italo Calvino, *Il sentiero dei nidi di ragno* (1947)

Pin ha dieci anni, vive nel caruggio di una città ligure durante la guerra partigiana, ha una sorella che fa la prostituta con i soldati tedeschi e un coltello rubato a un ufficiale che non sa dove mettere. *Il sentiero*

dei nidi di ragno è il romanzo d'esordio di Calvino, scritto di getto nel 1946, e porta ancora addosso la polvere della guerra appena finita.

La gioia in questo romanzo è quella dell'infanzia che resiste – non perché l'infanzia sia immune dalla storia, ma perché il bambino possiede ancora quella capacità di meravigliarsi che gli adulti hanno perso sotto il peso delle ideologie e delle violenze. Pin vede la guerra con occhi che non sanno ancora catalogarla: vede i partigiani come figure avventurose e un po' ridicole, vede la morte senza capirla del tutto, vede il sentiero dove i ragni fanno i nidi come un luogo sacro che solo lui conosce.

Calvino stesso, nella prefazione scritta anni dopo, ammise di aver costruito il romanzo come un atto di rimozione: "*Scrivevamo euforici...*" – quella parola, *euforici*, descrive perfettamente la leggerezza difensiva con cui una generazione di sopravvissuti cercò di trasformare il trauma in racconto. La gioia del romanzo è reale ma anche un po' forzata: è la gioia di chi ha paura del dolore e corre più veloce di esso.

Per chi educa, Pin è un tipo umano riconoscibile: il ragazzo ai margini che costruisce il proprio mondo segreto per sopravvivere a quello ufficiale. Il sentiero dei nidi di ragno non è evasione: è il luogo in cui la vita vera si nasconde quando quella pubblica diventa insopportabile.

Bohumil Hrabal, *Ho servito il re d'Inghilterra* (1971, pubblicato 1983)

Jan Dítě – il cui cognome in ceco significa *bambino* – è un giovane cameriere di Praga che sogna di diventare milionario e di servire i re. Attraverso gli anni del nazismo, della guerra, del comunismo, Jan serve in ristoranti sempre più lussuosi, accumula denaro nascosto nelle pareti, sposa una tedesca sudetica, perde tutto, viene condannato, passa quindici anni in carcere. E racconta tutto questo con una leggerezza che è insieme buffoneria e saggezza.

Hrabal è uno degli scrittori più difficili da tradurre in italiano perché la sua prosa è intraducibile: accumuli di frasi nominali, digressioni, salti temporali, un umorismo che non ride delle cose ma ride *con* le cose – che trova nella realtà, anche nella più orribile, una comicità che non è cinismo ma una forma di amore. Jan Dítě non è un eroe: è un sopravvissuto che ha imparato che la vita ha senso anche quando non ne ha, che la bellezza si trova anche nei posti più improbabili.

Il finale del romanzo – Jan in un villaggio di montagna deserto, solo, che costruisce strade senza che nessuno le percorra – è tra i finali più enigmatici e più belli della prosa ceca. C'è in quel vecchio che costruisce strade per nessuno qualcosa di simile alla definizione di grazia: un'azione gratuita, non finalizzata, fondata su qualcosa che non è né speranza né disperazione ma una fedeltà interiore alla vita come tale.

Patrick Süskind, *Il profumo* (1985) – *controcanto: la gioia distorta*

Jean-Baptiste Grenouille nasce nel luogo più fetido di Parigi, privo di qualsiasi odore corporeo, e possiede invece una capacità olfattiva soprannaturale. La sua vita è la caccia al profumo perfetto – che non è la fragranza di un fiore ma quella di una giovane donna, e che per ottenerlo è disposto a uccidere. Süskind costruisce il *controcanto* di questo tema: Grenouille desidera la gioia, l'estasi, la pienezza – ma le cerca attraverso la via sbagliata. Non attraverso l'apertura all'altro ma attraverso il possesso dell'altro, non attraverso l'incontro ma attraverso la riduzione dell'altro a strumento del proprio desiderio.

Il momento culminante del romanzo – il profumo che Grenouille crea con i capelli e la pelle delle sue vittime, e che al momento della sua esecuzione pubblica trasforma la folla in un'orgia mistica – è una delle scene più perturbanti della narrativa contemporanea. La gioia che quel profumo produce è reale: tutti ne sono travolti, tutti ne vengono trasformati. Ma è una gioia fondata sulla morte, sull'appropriazione, sulla violenza. Süskind mostra che il desiderio di bellezza, quando perde il contatto con l'etica, non produce gioia ma distruzione.

Per un educatore, il personaggio di Grenouille è prezioso proprio per la sua ambiguità: è una figura di genio e di orrore insieme, che pone la domanda più difficile che l'estetica conosca – *è possibile che il bello sia tale anche se si fonda sul male?* La risposta del romanzo è che tale bellezza è destinata a consumare anche sé stessa: Grenouille, alla fine, lascia che la folla lo divori.

Una risonanza per oggi

La gioia, in questi libri, non è mai semplice né gratuita. *Živago* la trova nella poesia mentre il mondo crolla. Il piccolo principe la porta con sé come un dono che costa la vita. Pin la abita come un bambino che non sa ancora di doverla difendere. Jan Dítě la raccoglie dai bordi della storia come fiori selvatici. Grenouille la cerca e la trasforma in violenza.

In un'epoca in cui la gioia viene venduta come prodotto – come esperienza da acquistare, da documentare, da condividere – questi romanzi offrono qualcosa di più difficile e più prezioso: la gioia come frutto di fedeltà. Fedeltà a una rosa, a un linguaggio, a un sentiero segreto, a un lavoro senza pubblico. La leggerezza di Chagall non era indifferenza al dolore: era la capacità di amarlo dall'altezza giusta – abbastanza in alto da vederlo tutto, abbastanza vicino alla terra da non perdersi nei sogni. Questo è forse il dono più raro che un educatore possa trasmettere a un giovane: non la promessa che la vita sarà bella, ma la capacità di trovare la bellezza dentro la vita che c'è.

Opere citate: Boris Pasternak, Il dottor Živago (1957); Antoine de Saint-Exupéry, Il piccolo principe (1943); Italo Calvino, Il sentiero dei nidi di ragno (1947); Bohumil Hrabal, Ho servito il re d'Inghilterra (1971, pubblicato 1983); Patrick Süskind, Il profumo (1985).

Riferimenti filosofici: Simone Weil, La pesantezza e la grazia (1947); Josef Pieper, Sull'amore (1972).

L'origine e il desiderio

Nono tema – Da Michelangelo alla letteratura: il dito teso e il vuoto tra le dita

Nel registro centrale della Cappella Sistina, il dito di Adamo e il dito di Dio quasi si toccano. Quasi: tra di loro c'è uno spazio impercettibile, e in quello spazio – che non è assenza ma tensione, non è vuoto ma attesa – risiede forse il significato più profondo dell'intera scena. Michelangelo non dipinge la creazione come un atto compiuto: dipinge il momento in cui la vita sta per cominciare, in cui il desiderio di Dio e il desiderio dell'uomo si cercano senza ancora congiungersi.

Quel dito teso è la figura esatta dell'origine come desiderio: l'essere umano non nasce già fatto, nasce proteso verso qualcosa – verso Dio, verso l'altro, verso sé stesso che ancora non sa di essere. E il desiderio, in questa visione, non è mancanza ma pienezza in movimento: non ciò che non si ha, ma ciò verso cui si è strutturalmente orientati.

I cinque romanzi di questo tema esplorano l'origine come domanda irrisolta – il desiderio di sapere da dove si viene, chi si è, verso cosa si è protesi – e mostrano come questa domanda non ammetta risposta definitiva, ma come il cercarla sia già una forma di vita pienamente umana.

Fëdor Dostoevskij, *L'idiota* (1869)

Il principe Myškin arriva a Pietroburgo in treno, nella neve di gennaio, con un fagotto in mano e una storia di malattia e guarigione alle spalle. È stato in Svizzera per anni, curato dell'epilessia, e ha vissuto

tra i bambini di un villaggio di montagna come una figura di bontà assoluta, quasi trasparente. Ora torna nel mondo – nel mondo russo, feroce, contraddittorio, magnificamente corrotto – e porta con sé qualcosa che il mondo non sa che fare: l'innocenza.

Dostoevskij annotò nei suoi taccuini che voleva rappresentare "*un uomo positivamente bello*" – e aggiunse che questa era la cosa più difficile che esistesse. Il principe Myškin è il tentativo di rispondere alla domanda: come sarebbe un essere umano che desidera soltanto il bene, che non calcola, che non usa, che vede negli altri non ciò che possono dargli ma ciò che sono? La risposta del romanzo è insieme luminosa e tragica: un tale essere non sopravvive nel mondo reale. Non perché il bene sia impossibile, ma perché la bontà assoluta, nel mondo della storia, viene crocifissa.

Myškin desidera – e il suo desiderio è di una purezza che la letteratura raramente ha saputo descrivere senza renderla sentimentale. Ama Nastàs'ja Fil'ippovna, la donna più tormentata e più bella del romanzo, di un amore che è compassione nel senso etimologico del termine: *cum-passio*, soffrire con. Non vuole possederla: vuole liberarla da sé stessa. E Nastàs'ja non riesce a sopportare di essere amata così – perché quell'amore la obbliga a riconoscere la propria dignità, e lei ha imparato, attraverso anni di umiliazione, a identificarsi con la propria vergogna.

Romano Guardini, nel suo libro su Dostoevskij, scriveva che Myškin è una figura cristologica non in senso allegorico ma in senso strutturale: incarna la logica dell'amore che non si difende, che si offre senza garanzie, che porta il peso dell'altro senza chiedere reciprocità. E come il Cristo dei Vangeli, non trionfa nella storia: crolla, ricade nell'epilessia, ritorna al silenzio della malattia.

Ma prima di crollare, Myškin ha acceso qualcosa in chi lo ha incontrato – qualcosa che non si spegne del tutto, anche nella rovina. Questo è il desiderio dell'origine in Dostoevskij: il desiderio di tornare all'innocenza non come regresso ma come apertura, come disponibilità a essere feriti senza per questo chiudersi.

Thomas Hardy, *Tess dei d'Urberville* (1891)

Tess Durbeyfield ha sedici anni quando scopre che la sua famiglia discende – forse – da un'antica stirpe nobile. Da questa scoperta prende avvio una catena di eventi che la porterà attraverso la violenza, l'umiliazione, l'amore, il perdono mancato, l'omicidio e la morte. Hardy costruisce il romanzo come una meditazione sul destino – non il destino divino, ma quello sociale: la trappola invisibile che la classe, il genere e la storia tessono intorno a un essere umano prima ancora che cominci a vivere.

Tess desidera con una semplicità che non è ingenuità: desidera la dignità, l'amore di Angel Clare, il diritto di essere giudicata per ciò che è e non per ciò che le è stato fatto. Quando Angel – il giovane idealista che si era innamorato di lei – la abbandona dopo aver scoperto il suo passato, Hardy mostra qualcosa di impietoso sull'ideale romantico: l'uomo che ama un'idea di donna, non la donna reale, non regge il confronto con la realtà incarnata, con la storia vissuta nel corpo.

Il titolo completo del romanzo è *Tess of the d'Urbervilles: A Pure Woman* – e quel sottotitolo fu scandaloso per i lettori vittoriani. Hardy rivendicava la purezza di Tess non malgrado ciò che le era accaduto, ma attraverso di esso: la purezza del desiderio, la fedeltà a sé stessa anche nella rovina, la capacità di amare ancora dopo essere stata tradita.

L'origine che Tess cerca è quella di ogni essere umano: il diritto a essere riconosciuta come persona intera, non come somma dei propri errori o delle violenze subite. Che la storia non glielo conceda è la tragedia del romanzo – e la sua denuncia. Per chi educa, specialmente chi lavora con ragazze e giovani donne, Tess è una figura che ancora oggi chiede di essere letta e discussa: non come vittima passiva, ma come essere umano che desidera con una forza che il mondo non riesce a distruggere del tutto, anche quando la distrugge fisicamente.

Umberto Eco, *Il nome della rosa* (1980)

Frate Guglielmo da Baskerville arriva in un'abbazia benedettina del Trecento per risolvere una serie di morti misteriose. Il romanzo è costruito come un giallo medievale, ma il giallo è soltanto il guscio: il suo vero soggetto è il desiderio di conoscenza – e il pericolo che questo desiderio rappresenta per il potere.

Il libro proibito che sta al centro del mistero è il secondo libro della *Poetica* di Aristotele – quello sulla commedia, perduto – e il custode del segreto è un vecchio monaco cieco di nome Jorge da Burgos, che ha passato la vita a proteggere i fedeli dalla tentazione del riso, dal pericolo che la commedia potesse rendere la paura di Dio meno seria, meno totale, meno efficace come strumento di controllo.

Eco costruisce in Jorge uno dei personaggi più inquietanti della narrativa italiana del Novecento: un uomo di intelligenza sopraffina, di fede autentica, che ha trasformato la propria visione teologica in un sistema di violenza. La sua convinzione – che certa conoscenza sia pericolosa e vada soppressa – non è grottesca: è interna a una logica che ha la propria coerenza. Ed è questa coerenza a renderla terribile.

Il desiderio di sapere, in Eco, è la forma più specifica dell'origine umana: l'uomo è l'animale che fa domande, che non si accontenta della superficie delle cose, che vuole sapere il *perché* oltre al *cosa*.

Guglielmo rappresenta questo desiderio nella sua forma più alta – curiosità senza arroganza, intelligenza senza certezze, fede nella ragione come strumento di avvicinamento alla verità e non come possesso di essa. La sua sconfitta finale – il labirinto della biblioteca che brucia, il manoscritto perduto per sempre – non è la sconfitta della ragione: è la dimostrazione che la conoscenza è sempre parziale, sempre a rischio, mai definitivamente acquisita.

Per un educatore, *Il nome della rosa* pone una domanda che attraversa i secoli intatta: c'è conoscenza che fa paura al potere? E se sì, come si insegna a desiderare quella conoscenza senza essere schiacciati da chi ha interesse a tenerla nascosta?

Marilynne Robinson, *Casa* (2008)

Casa è il romanzo gemello di *Gilead* – stesso tempo, stessa cittadina dell'Iowa, prospettiva diversa.

Jack Boughton, il figlio prodigo della famiglia del pastore presbiteriano, torna a casa dopo vent'anni di assenza. È un uomo di quarant'anni, alcolista, pieno di vergogna, portatore di un segreto che non riesce a condividere con nessuno: ha una compagna di colore e un figlio che non ha potuto riconoscere, nell'America segregazionista degli anni Cinquanta.

Robinson scrive con una prosa di straordinaria densità teologica – ogni frase porta il peso di una tradizione protestante che si interroga su grazia, colpa, elezione e redenzione. Ma la teologia non è mai astratta: è incarnata in Jack, nel suo corpo che non riesce a smettere di tremare, nella sua incapacità di accettare il perdono che il padre gli offre con una costanza che rasenta l'eroismo.

Il desiderio di Jack è il desiderio dell'origine per eccellenza: tornare a casa, essere riconosciuto, ricominciare. Ma Jack non riesce a ricominciare perché non riesce a credere di meritarselo. La teologia della grazia che suo padre gli ha insegnato – la grazia come dono non meritato, come amore che precede e supera ogni condizione – non riesce ad abitarsela, perché la vergogna è più rapida della grazia: occupa lo spazio prima che la grazia possa entrare.

Paul Ricoeur, nella sua riflessione sul perdono, distingue tra il perdono come atto – che può essere concesso o rifiutato – e il perdono come orizzonte – che trasforma la relazione tra colpevole e colpa, tra passato e futuro. Jack si trova sempre al confine di questo orizzonte: lo vede, lo riconosce, sa che è reale – ma non riesce a varcare la soglia. Il romanzo si chiude con una partenza, non con un ritorno: Jack se ne va di nuovo. Ma qualcosa è cambiato – nel lettore, se non in Jack.

Per un educatore che lavora con giovani che portano il peso della vergogna – e sono tanti, anche se non lo dichiarano – la figura di Jack Boughton è preziosa proprio nella sua irrisolutezza: mostra che il

desiderio di ricominciare è reale anche quando non si traduce in azione, che la grazia non dipende dalla nostra capacità di riceverla.

Patrick Modiano, *Dora Bruder* (1997)

Dora Bruder è una ragazza ebrea di quindici anni che scomparve dalla registrazione di un convitto cattolico di Parigi nel dicembre 1941, durante l'occupazione nazista. Modiano la scopre per caso, decenni dopo, in un annuncio di ricerca dei genitori su un vecchio giornale. E da quel momento, per anni, cerca di ricostruire chi fosse, dove fosse andata, cosa avesse voluto con quella fuga – che probabilmente non fu vera fuga ma primo passo verso la deportazione.

Dora Bruder non è un romanzo nel senso convenzionale del termine: è un atto di memoria che è anche un atto di amore. Modiano cammina per i quartieri di Parigi dove Dora viveva, cerca nelle liste degli autobus, nelle schedine degli alberghi, nei registri delle prigioni. Trova frammenti – pochissimi. E in questi frammenti costruisce non una storia ma una presenza: Dora come persona reale che merita di essere cercata, anche se non può più essere trovata.

Il desiderio dell'origine in Modiano è il desiderio di restituire a un essere umano la sua specificità – di non lasciare che cada nell'anonimato delle statistiche dello sterminio. Dora Bruder fu deportata ad Auschwitz nel settembre 1942. Non tornò. Modiano non può cambiare questo. Ma può fare una cosa: dirle il nome, cercare il volto, testimoniare che è esistita.

Simone Weil scriveva che il primo atto di giustizia verso un essere umano è *prestare attenzione* – un'attenzione reale, che non proietta ma riceve, che si svuota di sé per accogliere l'altro nella sua irriducibile particolarità. *Dora Bruder* è un libro che insegna questa attenzione: non a parole, ma attraverso il gesto stesso della scrittura, che è qui gesto di cura.

Per chi educa, questo romanzo porta un dono raro: la consapevolezza che ogni giovane che si ha di fronte porta con sé un'origine che non si conosce, una storia che non si vede, un nome che merita di essere cercato con attenzione. L'educazione come ricerca dell'altro – non come imposizione di un modello ma come scoperta di una persona.

Una risonanza per oggi

L'origine, in questi cinque romanzi, non è un luogo fisso nel passato a cui tornare: è una domanda che si porta avanti. Myškin desidera la bontà originaria dell'uomo e ne viene distrutto. Tess desidera la dignità che le appartiene per diritto e non riesce ad abitarla. Guglielmo desidera la verità e la vede bruciare. Jack Boughton desidera la casa e non riesce ad entrarci. Modiano desidera restituire a Dora il suo volto.

In tutti e cinque c'è qualcosa che appartiene alla struttura più profonda dell'esperienza educativa: il fatto che ogni essere umano porta in sé un'origine che cerca – un punto di partenza che è anche un punto di arrivo, una domanda su sé stesso che non smette di risuonare. Il compito di chi educa non è rispondere a questa domanda: è aiutare il giovane a non smettere di farsela.

Il dito di Adamo e il dito di Dio che quasi si toccano non rappresentano un'unione mancata: rappresentano il dinamismo essenziale della creatura verso il Creatore, del finito verso l'infinito, del conosciuto verso l'ancora-da-conoscere. Questa tensione non è tristezza: è la forma stessa della vita umana degna di questo nome.

Opere citate: Fëdor Dostoevskij, L'idiota (1869); Thomas Hardy, Tess dei d'Uberville (1891); Umberto Eco, Il nome della rosa (1980); Marilynne Robinson, Casa (2008); Patrick Modiano, Dora Bruder (1997).

Riferimenti filosofici: Romano Guardini, *Dostoevskij* (1931); Paul Ricoeur, *Sé come un altro* (1990); Simone Weil, *Attesa di Dio* (1950); Gabriel Marcel, *Il mistero dell'essere* (1951).

Il dolore e la compassione

Decimo tema – Da Michelangelo alla letteratura: il peso del corpo e il peso del cuore

La *Pietà* vaticana fu scolpita da Michelangelo quando aveva ventitré anni, e rimane una delle opere più enigmatiche dell'arte cristiana. Maria tiene in grembo il corpo del figlio morto con una compostezza che non è distanza: è la forma che il dolore prende quando ha superato il grido e si è sedimentato in presenza. Il viso di Maria è giovane – inspiegabilmente giovane per una madre che ha visto morire il figlio – e questa giovinezza non è un errore anatomico: è una scelta teologica. Il dolore, quando è pienamente accolto, non invecchia: si trasforma.

Michelangelo non scolpisce il lamento: scolpisce la compassione nel suo significato etimologico più preciso – il *cum-pati*, il soffrire con, il portare insieme un peso che non si può dividere ma che non si porta soli. La pietra bianca di Carrara ha la temperatura del marmo e la temperatura della carne insieme.

I cinque romanzi di questo tema abitano il territorio del dolore e ne esplorano le forme: il dolore fisico, il dolore della perdita, il dolore storico, il dolore che non trova parole. E cercano – ciascuno a modo suo – quella forma di compassione che non guarisce il dolore ma lo rende abitabile.

Fëdor Dostoevskij, *L'idiota* – La scena dell'*Holbein*

In questo tema, *L'idiota* torna con una scena specifica: la visita al quadro di Holbein il Giovane che raffigura il Cristo morto – la tela conservata oggi a Basilea, che Dostoevskij aveva visto nel 1867 e che lo aveva sconvolto al punto da stare immobile davanti ad essa per venti minuti mentre la moglie lo osservava preoccupata.

Il *Cristo morto nella tomba* di Holbein è un'opera che nega ogni consolazione: il corpo è lungo, rigido, i tratti del viso sono quelli di un uomo davvero morto, non addormentato. Non c'è trasfigurazione, non c'è luce, non c'è promessa di resurrezione nella pittura stessa. È la morte nella sua brutalità organica.

Nel romanzo, Myškin si ferma davanti a una riproduzione di questo quadro nella casa di Rogožin e dice – con una frase che Dostoevskij non attribuisce a un personaggio marginale ma al suo protagonista più limpido – che un quadro simile potrebbe far perdere la fede. Non perché il quadro sia blasfemo: perché è onesto. Perché mostra la morte di Dio come morte reale, senza rete di sicurezza teologica.

Ippolit, il giovane consumato dalla tisi che legge il suo testamento nella famosa scena notturna, ritorna su questo quadro nel modo più radicale: se Dio ha potuto morire così – se la natura ha potuto vincere anche su Lui – allora a quali forze può appellarsi un uomo che muore a diciotto anni di una malattia polmonare?

La compassione che Dostoevskij esplora attraverso questa scena non è quella consolatoria che risponde al dolore con promesse: è quella che resta presente nel dolore senza risolverlo. Myškin non dà a Ippolit risposte teologiche: gli sta vicino. E questa vicinanza – così poco eroica, così umana – è la forma di compassione che il romanzo propone come la più vera.

Alessandro Manzoni, *I promessi sposi* (1840-42)

Renzo e Lucia sono promessi sposi, e don Abbondio ha paura. Da questa semplicissima configurazione Manzoni costruisce uno dei romanzi più complessi della letteratura italiana – un romanzo che è allo stesso tempo storia d'amore, affresco sociale, meditazione sulla Provvidenza e sulla libertà, e – soprattutto – un libro sul dolore.

Il dolore nei *Promessi sposi* è dolore storico: la guerra, la carestia, la peste. Manzoni descrive la pestilenza di Milano del 1630 con una precisione e una crudezza che non ha nulla di consolatorio – i monatti che trascinano i corpi, i lazzaretti sovraffollati, i bambini abbandonati sulle soglie delle case. Il capitolo sul lazzaretto è tra le pagine più straordinarie che la narrativa italiana abbia prodotto: un campo di dolore totale attraversato dalla figura di Fra Cristoforo che porta la comunione ai morenti. Fra Cristoforo è la figura centrale della compassione manzoniana: non è un personaggio astrattamente buono, porta con sé un passato di violenza e orgoglio che ha dovuto attraversare per diventare ciò che è. La sua presenza al lazzaretto – dove Renzo lo trova dopo mesi di separazione da Lucia – è la risposta di Manzoni alla domanda sul senso del dolore: non una risposta intellettuale, ma una presenza incarnata, una fedeltà che non cede davanti alla morte.

E poi c'è la Monaca di Monza – Gertrude – la figura più moderna e più psicologicamente complessa dell'intero romanzo. Donna costretta al convento dalla famiglia, che ha lottato e ceduto e si è perduta, Gertrude porta un dolore che non è quello della povertà o della peste ma quello dell'identità tradita, della vita non vissuta. La compassione che Manzoni le riserva è più sottile di quella per i poveri del lazzaretto: è la compassione per chi ha sbagliato, per chi si è lasciato portare dalla corrente pur sapendo dove portava.

Per un educatore italiano, *I promessi sposi* è un testo che appartiene alla formazione e che rischia di essere consumato dalla scuola prima di essere letto. Riletto da adulti – e proposto ai giovani non come obbligo scolastico ma come esperienza – rivela una profondità antropologica che i manuali scolastici raramente raggiungono.

Simone Weil, *La pesantezza e la grazia* (1947, postumo)

Non è un romanzo – è una raccolta di frammenti filosofici e spirituali tratti dai taccuini di Simone Weil, ordinati da Gustave Thibon dopo la sua morte. Eppure appartiene a questo percorso con pieno diritto, perché nessun testo del Novecento ha pensato il dolore con la stessa radicale serietà.

Weil era una filosofa, un'attivista politica, una mistica – figure che in lei non si contraddicevano ma si intensificavano a vicenda. Aveva lavorato nelle fabbriche per capire la condizione operaia, era andata al fronte durante la guerra civile spagnola, aveva digiunato in solidarietà con i deportati durante la seconda guerra mondiale fino a morire di tubercolosi aggravata dalla malnutrizione volontaria, a trentaquattro anni.

Il nucleo del suo pensiero sul dolore è racchiuso nel concetto di *malheur* – una parola francese che non ha equivalente preciso in italiano e che Weil distingue dal semplice *souffrance*, dalla sofferenza ordinaria. Il *malheur* è il dolore totale – fisico, psicologico, sociale – che schiaccia l'essere umano al punto da togliergli la capacità di ricevere amore o di chiedere aiuto. È il dolore che non parla, che non chiede, che si fa invisibile perché ha perso la forza di rendersi visibile.

La compassione, in Weil, è la capacità di *vedere* questo dolore invisibile – di ricevere l'attenzione dell'altro come dono, non come progetto. Scriveva che il gesto più difficile che esista è quello di dire a qualcuno che soffre: "*Cos'è quello che ti affligge?*" – non come formula di cortesia ma come atto di attenzione reale, come disponibilità ad essere cambiati da ciò che ascolteremo.

Per chi educa, Weil pone la domanda più scomoda che esista: *riesco a vedere davvero il dolore dei giovani che ho di fronte, o vedo soltanto la sua traduzione in comportamenti gestibili?* Il dolore

adolescenziale – il *malheur* dei giovani che non trovano le parole per dirlo – è spesso invisibile perché si nasconde sotto l'aggressività, il ritiro, la distrazione, l'eccesso. Weil non dà strumenti tecnici per riconoscerlo: dà qualcosa di più esigente – un'etica dell'attenzione.

Per Petterson, *Io mi fermo qui* (2003)

Arvid Jansen ha quarantasette anni. In pochi mesi ha perso la madre, il padre, e due fratelli in un incendio su un traghetto nel Mare del Nord. Ora è solo, in Norvegia, nell'autunno che si avvicina all'inverno, con un cane e una casa troppo grande e la nebbia sul fiordo.

Petterson scrive uno dei romanzi più silenziosi e più precisi sul lutto che siano stati scritti negli ultimi decenni. La sua prosa – che in italiano viene resa magnificamente nella traduzione di Giovanna Paterniti – è asciutta, quasi glaciale, eppure percorsa da una corrente emotiva che non si mostra mai direttamente ma si sente in ogni frase. Come il dolore vero, che non grida ma modifica tutto. La struttura del romanzo è quella della memoria: Arvid ricorda il padre – la sua severità, il suo comunismo operaio, il corpo di lavoratore, i silenzi che erano un linguaggio – e in questo ricordare lo trova, lo perde di nuovo, lo ricolloca in un posto nel petto dove il dolore si può portare senza esserne distrutti.

C'è una scena verso la fine del romanzo – il momento in cui Arvid cade nel fango vicino al fiordo, di notte, e rimane lì senza forza di alzarsi, con il cane che gli sta vicino – che è tra le descrizioni più esatte del dolore acuto che la narrativa contemporanea conosca. Non è una scena melodrammatica: è una scena di cedimento fisico che corrisponde a un cedimento interiore, alla fine della capacità di tenere tutto insieme. E dal fango Arvid si rialza – non perché abbia trovato un senso, ma perché il cane lo aspetta e c'è ancora domani.

Per chi educa, e soprattutto per chi accompagna giovani che hanno incontrato la perdita precocemente, questo romanzo insegna qualcosa che i manuali di psicologia del lutto non sempre dicono: che il dolore non si elabora una volta per tutte, che risiede nel corpo oltre che nella mente, e che la presenza – anche silenziosa, anche animale – è già una forma di compassione sufficiente.

Willa Cather, *La morte viene per l'arcivescovo* (1927)

Jean Marie Latour è un vescovo francese che viene inviato nel Nuovo Messico appena annesso agli Stati Uniti per riorganizzare la chiesa cattolica in quelle terre vastissime, povere, abitate da nativi e da messicani e da qualche colono anglosassone. Il romanzo di Cather segue i suoi decenni di lavoro in quel paesaggio – le *mesa* rosse, il deserto, le stelle, i villaggi Pueblo – con una grazia narrativa che ha pochi equivalenti nella letteratura americana.

Il dolore in questo romanzo non è mai al centro della scena: è il paesaggio dentro cui tutto accade. La morte dei personaggi – la morte di Padre Vaillant, l'amico di una vita; la morte degli indiani ridotti in schiavitù; la morte lenta della cultura nativa sotto la pressione della civiltà anglosassone – non viene mai rappresentata con enfasi. Cather la descrive come la terra stessa la conosce: come una cosa che appartiene al ciclo, che non può essere evitata, che non richiede spiegazioni ma presenza.

L'arcivescovo Latour porta il dolore con una compostezza che non è stoicismo ma fede incarnata nel paesaggio. Quando alla fine del romanzo, vecchio, torna a morire ad Albuquerque – nella casa che ha costruito con le proprie mani, guardando le colline che conosce da quarant'anni – la sua morte è descritta come un'alba: non l'estinzione di una luce ma il suo compimento.

La compassione in Cather è la compassione del testimone: non quella di chi interviene e trasforma, ma quella di chi resta presente, di chi non distoglie lo sguardo, di chi porta memoria. L'arcivescovo non può salvare la cultura Pueblo dalla distruzione: può testimoniare la bellezza, può rispettarne la profondità, può imparare da essa qualcosa che la sua tradizione europea non gli avrebbe insegnato.

Per chi educa, questa forma di compassione – la compassione del testimone – è forse la meno spettacolare e la più necessaria. Non sempre si può intervenire nel dolore dei giovani. Spesso si può solo stare, guardare, ricordare, testimoniare che quel dolore esiste e merita attenzione. E a volte questo è abbastanza.

Una risonanza per oggi

Il dolore – in questi cinque testi così diversi per forma, lingua, tempo e luogo – non viene mai spiegato né giustificato. Non viene ricondotto a un sistema di senso che lo renda accettabile. Dostoevskij mostra un Cristo morto che mette in crisi la fede. Manzoni descrive la peste senza una teodicea soddisfacente. Weil dice che il *malheur* supera ogni categoria. Petterson lascia Arvid nel fango. Cather fa morire la cultura Pueblo senza redenzione storica.

Eppure in ciascuno di questi libri la compassione è presente: non come risposta al dolore, ma come risposta alla persona che soffre. Il dolore rimane; la persona non è sola. Questa distinzione – tra risolvere il dolore e abitarlo insieme – è forse la più importante che un educatore possa imparare dalla letteratura.

In un'epoca in cui la sofferenza viene medicalizzata o performata, in cui si chiede al dolore di avere una forma gestibile e un arco narrativo concluso, questi romanzi insegnano qualcosa di più antico e di più vero: che il dolore fa parte della vita umana, che non si può eliminare senza eliminare anche la profondità, e che la compassione – il soffrire con, il restare accanto, il portare insieme il peso senza fingere che non pesi – è la risposta più onesta che un essere umano possa dare a un altro essere umano che soffre.

La *Pietà* di Michelangelo non risolve la morte: la porta. E in questo portare – nella compostezza di quelle braccia di marmo che reggono un peso impossibile – c'è tutta la dignità di cui la vita umana è capace.

Opere citate: Fëdor Dostoevskij, L'idiota (1869); Alessandro Manzoni, I promessi sposi (1840-42); Simone Weil, La pesantezza e la grazia (1947); Per Petterson, Io mi fermo qui (2003); Willa Cather, La morte viene per l'arcivescovo (1927).

Riferimenti filosofici: Simone Weil, Attesa di Dio (1950); Paul Ricoeur, La memoria, la storia, l'oblio (2000); Hannah Arendt, La vita della mente (1978).

La fatica del pensiero

Undicesimo tema – *Da Rodin alla letteratura: il pugno chiuso sotto il mento e il silenzio che pesa*

Auguste Rodin scolpì *Il Pensatore* come figura centrale della *Porta dell'Inferno* – ispirata alla *Divina Commedia* di Dante – e lo pose lì non come ornamento ma come chiave di volta: l'uomo che pensa si trova sulla soglia dell'abisso, guarda ciò che sta sotto, e non distoglie lo sguardo. Il pugno chiuso sotto il mento non è una posa elegante: è il segno fisico di uno sforzo che coinvolge l'intero corpo. Pensare, in Rodin, è un atto muscolare. Costa qualcosa.

La tradizione filosofica occidentale ha spesso rappresentato il pensiero come la più libera delle attività umane – il luogo in cui l'uomo si sottrae alla materia, al tempo, alla contingenza. Ma c'è un'altra tradizione, meno celebrata, che conosce la fatica del pensiero: il peso di chi non riesce a smettere di interrogarsi, di chi porta le domande come si porta un macigno, di chi non trova la pace nel sistema ma

nemmeno nel silenzio. È questa tradizione che i romanzi di questo tema esplorano – e lo fanno con una franchezza che raramente trova spazio nei manuali di filosofia.

Robert Musil, *L'uomo senza qualità* (1930-43, incompiuto)

Ulrich ha trentadue anni, è matematico e ingegnere, ha tre tentativi di vita alle spalle – la carriera militare, la tecnica, l'equitazione – e ha concluso che nessuno di essi è *lui*. Decide allora di prendersi un anno sabbatico dall'esistenza, di sospendere le qualità – i ruoli, le definizioni, le appartenenze – per capire che cosa rimanga di un uomo quando si tolgono tutte le determinazioni contingenti.

Musil cominciò a scrivere il romanzo negli anni Venti e non lo finì mai: morì nel 1942 a Ginevra, in esilio, lasciando migliaia di pagine di appunti e varianti. Questa incompiutezza non è un incidente biografico: è la forma più onesta che potesse prendere un romanzo sull'impossibilità di concludere il pensiero. Ulrich non trova la risposta perché la risposta non c'è – o meglio, non c'è ancora, non è ancora nata, forse non può nascere in un'epoca come quella di Vienna asburgica a cavallo della Grande Guerra.

La *Kakania* di Musil – il nome ironico che dà all'Impero austro-ungarico, dall'abbreviazione *k.k.* dei documenti ufficiali – è una civiltà che pensa molto e decide poco, che produce sistemi filosofici e crolla sotto il peso di sé stessa. Ulrich è il suo figlio più lucido e più paralizzato: sa troppo per agire con innocenza, non sa abbastanza per agire con saggezza.

Hannah Arendt, in *La vita della mente*, distingue tra il pensiero come dialogo interiore continuo – che non produce risultati ma trasforma chi lo compie – e il giudizio come applicazione del pensiero alla vita concreta. Ulrich è intrappolato nel primo senza riuscire ad accedere al secondo: la sua intelligenza è una luce che illumina tutto e non riscalda niente.

Eppure Musil non condanna Ulrich: lo ama. E in questo amore c'è la consapevolezza che la fatica del pensiero – anche quando non produce azione, anche quando si avvita su sé stessa – è una forma di fedeltà alla realtà. Ulrich non rinuncia a capire perché abbia paura: rinuncia a capire perché prende sul serio la complessità del reale più di quanto la realtà stessa sembri meritare.

Per un educatore che lavora con giovani intellettualmente gifted – quei ragazzi che pensano troppo e fanno troppo poco, che analizzano ogni cosa e non riescono a scegliere – Ulrich è uno specchio prezioso e inquietante. Non una patologia, ma una possibilità umana reale: la possibilità di essere così intelligenti da essere paralizzati dalla propria intelligenza.

Italo Svevo, *La coscienza di Zeno* (1923)

Zeno Cosini è un triestino borghese che ha scritto le sue memorie su richiesta del proprio psicoanalista – il dottor S. – come parte della terapia. Il romanzo che leggiamo è queste memorie: un'autobiografia ironica, inaffidabile, piena di autogiustificazioni e di lampi di verità involontaria, in cui Zeno racconta i suoi fallimenti – il tentativo di smettere di fumare, la morte del padre, il matrimonio sbagliato, l'amore per un'altra donna, i disastrosi affari commerciali – come se fossero la storia di un altro.

La fatica del pensiero in Svevo è la fatica del pensiero su sé stessi – la forma più estenuante e meno produttiva che esista. Zeno pensa continuamente, si analizza, si interpreta, si giustifica, si assolve e si condanna in cicli sempre più raffinati. Ma questa lucidità su sé stesso non lo cambia: lo accompagna nel rimanere esattamente com'è, con le stesse nevrosi e le stesse debolezze, solo ora dotate di un apparato interpretativo molto più sofisticato.

L'ultima sigaretta di Zeno – quella che continua a fumare nonostante sia sempre l'ultima – è diventata un simbolo culturale: la promessa che non si mantiene, la decisione che si rimanda, il cambiamento che si pensa invece di compierlo. Svevo capisce, con un'ironia che è anche tenerezza, che la modernità ha

prodotto un nuovo tipo umano: l'individuo che conosce i propri meccanismi e non può farne a meno, che ha la mappa del proprio labirinto ma non riesce a uscirne.

Il finale del romanzo è tra i più apocalittici della letteratura italiana del Novecento: Zeno immagina che la Terra, un giorno, verrà distrutta da un ordigno costruito da un uomo malato – "*come tutti*" – che proverà così a guarire definitivamente. Non è nichilismo: è la proiezione sulla storia universale della logica individuale di Zeno, che ogni suo problema può risolvere solo distruggendo ciò che lo ha generato. Una satira feroce dell'intelligenza che non trasforma.

Per chi educa, Zeno è il ritratto dell'autoanalisi come sostituto dell'azione – una tentazione che i giovani iperreflessivi conoscono bene. Il pensiero su sé stessi, senza il coraggio di abitare la vita, diventa una forma elegante di immobilismo.

Thomas Mann, *Tonio Kröger* (1903)

Tonio Kröger è un racconto lungo – quasi un romanzo breve – scritto da Mann a ventisette anni, e porta con sé tutta la malinconia di chi ha capito troppo presto di essere diverso. Tonio ha i capelli scuri e un nome italiano in una famiglia di commercianti del nord della Germania: è già, per nascita, una figura di confine. I suoi coetanei – Hans Hansen, biondo e sicuro di sé, Ingeborg Holm, che balla con quella leggerezza che Tonio non avrà mai – vivono nell'immediatezza della vita senza il peso della riflessione. Tonio li guarda con una miscela di invidia e di amore.

Il tema centrale del racconto è la distanza dell'artista dalla vita – non come privilegio ma come condanna. Chi pensa, chi crea, chi trasforma l'esperienza in linguaggio, paga il prezzo di non poter più abitare l'esperienza con l'innocenza degli altri. Tonio conosce la danza: la conosce troppo bene per danzarla senza pensarci. Conosce l'amore: lo conosce troppo bene per viverlo senza analizzarlo. Mann costruisce in Tonio una figura che non è autobiografica in senso banale ma è la mappa di una condizione umana reale: quella di chi ha sviluppato la capacità critica prima di quella vitale, di chi pensa più velocemente di quanto viva. La soluzione che Tonio trova – nella famosa lettera finale a Lisaweta Iwanowna – non è la rinuncia alla vita né la rinuncia all'arte, ma la fedeltà a entrambe: un'arte che non dimentica la vita, un pensiero che rimane in contatto con il calore delle cose ordinarie.

"Il mio amore per il vivente e l'umano mi differenzia dall'artista che non ha bisogno d'altro che di sé stesso" – queste parole di Tonio definiscono una terza via tra l'artista freddo e il borghese inconsapevole. Non è una via facile: è la fatica di chi deve tenere insieme il pensiero e il cuore, la distanza critica e la prossimità affettiva.

Per un educatore, Tonio Kröger è il testo che meglio descrive la condizione del giovane sensibile e riflessivo che non si trova né tra i semplici né tra i brillanti: è troppo pensante per i primi, troppo umano per i secondi. Accompagnare questi giovani – aiutarli a non rinunciare né all'intelligenza né alla vita – è uno dei compiti più delicati e più belli che l'educazione conosca.

Saul Bellow, *Herzog* (1964)

Moses Herzog è un professore di storia intellettuale, due volte divorziato, in crisi totale, che risponde alla propria dissoluzione scrivendo lettere. Lettere a Nietzsche, a Heidegger, al presidente degli Stati Uniti, al suo avvocato, a donne che ha amato, a intellettuali morti e vivi. Non le spedisce quasi mai: le scrive, le riempie di riflessioni filosofiche e di autogiustificazioni e di attacchi feroci e di tenerezza improvvisa, e poi le lascia andare.

Bellow costruisce il romanzo come un flusso di coscienza intellettuale – ogni pagina è densa di riferimenti, citazioni, polemiche con la tradizione filosofica occidentale. Herzog sta conducendo una disputa con l'intera storia del pensiero moderno, accusandola di aver prodotto un nichilismo che ha tolto all'uomo la capacità di vivere. E allo stesso tempo, nel condurre questa disputa, mostra come

anche lui stesso sia intrappolato in quel nichilismo: pensa contro il pensiero, critica la critica, si oppone all'opposizione.

La fatica del pensiero in Bellow ha qualcosa di comico – e il romanzo è anche un romanzo comico, nel senso alto del termine. Herzog è ridicolo nella sua grandiosità: scrive a Heidegger per dirgli che ha sbagliato tutto, scrive a Eisenhower per consigliargli la politica estera, scrive a sua madre defunta per chiedere perdono. L'eccesso stesso di queste lettere mostra come il pensiero, quando non trova un ancoraggio nel reale, si gonfia fino a esplodere.

Il finale – Herzog nella sua casa diroccata nel Massachusetts, finalmente capace di stare fermo, di non scrivere più lettere, di sentire il vento e vedere il tramonto senza trasformarlo immediatamente in argomentazione – è uno dei finali più commoventi che Bellow abbia scritto. Non una conversione: uno stancarsi produttivo, un cedimento dell'intelletto che permette finalmente alla vita di entrare.

Per un educatore, *Herzog* è il ritratto dell'intellettuale che ha perso il contatto con la propria vita emotiva attraverso l'eccessiva produzione di pensiero. Un tipo umano che non è scomparso, e che i giovani iperconnessi e iperanalitici dell'epoca digitale rischiano di diventare in forme nuove.

Una nota su David Foster Wallace, *Infinite Jest* (1996)

Infinite Jest – il romanzo-mondo di David Foster Wallace, mille pagine più trecento pagine di note a piè di pagina, ambientato in un futuro prossimo nordamericano tra una scuola di tennis d'élite e una casa di recupero per tossicodipendenti – è il testo più radicale che la letteratura americana abbia prodotto sul tema della fatica del pensiero nell'epoca della distrazione di massa.

Non è possibile trattarlo in uno spazio narrativo come quello di questa scheda: richiede una lettura diretta, e per molti versi è un'esperienza di lettura prima ancora di essere un testo da interpretare. Si può tuttavia indicarne il nucleo: Wallace sosteneva che l'intrattenimento di massa – e in particolare la televisione, ma il discorso si estende a qualsiasi forma di consumo passivo – produce una forma di dipendenza che non è diversa strutturalmente dalla dipendenza dalle droghe. Entrambe promettono piacere immediato, entrambe svuotano la capacità di tollerare il disagio, entrambe rendono sempre più difficile la fatica del pensiero vero – quella fatica che non dà piacere immediato ma dà profondità.

Il titolo stesso – *Infinite Jest*, la gioia infinita – è il nome del film così bello da non poter smettere di guardarlo, così intrattenente da uccidere chi lo guarda nell'impossibilità di fare altro. È la metafora più feroce che Wallace abbia costruito per descrivere ciò che chiama *la trappola dell'ironia*: una cultura che ha imparato a guardare tutto con distanza critica, a ironizzare su ogni cosa, e che in questo ha perso la capacità di credere in qualcosa, di essere vulnerabile, di fare l'esperienza della bellezza senza subito commentarla.

Wallace si suicidò nel 2008. La sua vita e la sua opera pongono insieme, e senza risposta facile, la domanda più difficile che questo tema conosca: *cosa succede a chi pensa la fatica del pensiero fino in fondo, senza potersi fermare?*

Una risonanza per oggi

La fatica del pensiero che questi romanzi descrivono – da Ulrich a Zeno a Tonio a Herzog, con Wallace sullo sfondo come avvertimento – non è un problema dei soli intellettuali. È una condizione umana che l'epoca contemporanea ha reso più acuta e più diffusa: i giovani di oggi pensano in forme che le generazioni precedenti non conoscevano, circondati da stimoli che chiedono costantemente interpretazione, valutazione, risposta.

Il rischio che questi romanzi descrivono è duplice: da un lato, l'eccesso di pensiero che paralizza l'azione e svuota la vita emotiva; dall'altro, la fuga dal pensiero nell'intrattenimento che uccide la

profondità. Tra questi due estremi – Ulrich che pensa troppo e il consumatore di *Infinite Jest* che non pensa abbastanza – c'è lo spazio in cui si gioca buona parte dell'educazione contemporanea. Rodin scolpì il suo Pensatore con i muscoli tesi, il corpo inclinato in avanti, il pugno chiuso sotto il mento – come se il peso di ciò che si pensa rischiasse di schiacciare chi pensa. Ma il Pensatore non cade: regge. E in quel reggere – nella postura di chi non distoglie lo sguardo dall'abisso senza tuttavia precipitarvi – c'è forse la figura più onesta di ciò che l'educazione chiede: non risolvere le domande difficili, ma aiutare i giovani a portarle senza esserne distrutti.

Opere citate: Robert Musil, L'uomo senza qualità (1930-43, incompiuto); Italo Svevo, La coscienza di Zeno (1923); Thomas Mann, Tonio Kröger (1903); Saul Bellow, Herzog (1964); David Foster Wallace, Infinite Jest (1996).

Riferimenti filosofici: Hannah Arendt, La vita della mente (1978); Hannah Arendt, La condizione umana (1958).

La speranza e l'incompiuto

Dodicesimo tema – Da Gaudí alla letteratura: la cattedrale che non finisce e la luce che già entra

La Sagrada Família di Barcellona è l'edificio più visitato di Spagna e il cantiere più lungo della storia dell'architettura moderna. Antoni Gaudí la cominciò nel 1883 e vi lavorò fino alla morte, nel 1926, sapendo con certezza matematica che non l'avrebbe terminata. Nella cripta della basilica stessa è sepolto. I lavori continuano.

Gaudí non considerava questo incompiuto una sconfitta: lo considerava una caratteristica. Disse – e la frase è autentica – che il suo cliente non aveva fretta. Intendeva Dio. L'architettura sacra, nella sua visione, non può essere conclusa da una generazione sola: appartiene al tempo lungo della fede, si costruisce per i secoli, riceve la sua forma definitiva non dalla mano di un singolo architetto ma dalla corrente di chi viene dopo.

Eppure la Sagrada Família, anche incompiuta, è già una cattedrale. La luce entra già attraverso le vetrate, l'organo già suona, i fedeli già pregano. L'incompiuto non è assenza: è promessa incarnata, è speranza che ha già preso forma materiale pur sapendo che la forma definitiva non è ancora arrivata. Questa è la struttura della speranza che i romanzi di questo ultimo tema custodiscono: non la certezza del compimento, ma la fedeltà al cantiere aperto.

Günter Grass, *Il tamburo di latta* (1959)

Oskar Matzerath nasce a Danzica nel 1924 con una consapevolezza che gli altri bambini non hanno: capisce già a tre anni che il mondo degli adulti è irrimediabilmente corrotto, e decide di non crescere. Ottenuto in dono un tamburo di latta, e scoperta la capacità di spaccare il vetro con la propria voce quando urla, Oskar si ferma: rimane nano, tambura la storia del Novecento dalla sua altezza di bambino eterno, e racconta – dal letto di un ospedale psichiatrico, dove il romanzo si apre – tutto ciò che ha visto.

Grass costruisce uno dei romanzi più scomodi della letteratura tedesca del dopoguerra: un libro che non permette nessuna postura comoda di fronte alla storia. Oskar non è un testimone innocente – è complice, provocatore, a volte crudele. La sua scelta di non crescere è insieme protesta e complicità:

rifiutarsi di diventare adulto in un mondo di adulti che hanno fatto il nazismo è una forma di resistenza, ma è anche una forma di irresponsabilità.

Il tamburo – lo strumento che Oskar usa per ricordare, per resistere, per sopravvivere – è la metafora più precisa che Grass abbia trovato per la funzione della letteratura: un rumore che non si può ignorare, che non argomenta ma percuote, che non spiega la storia ma la fa risuonare nel corpo di chi legge.

La speranza in Grass non è trionfalistica: è la speranza grigia e tenace di chi ha attraversato il peggio e continua a tamburare. Alla fine del romanzo, Oskar comincia a crescere di nuovo – lentamente, tardivamente, con una gobba. Il corpo porta i segni della storia. Ma cresce. E nel crescere – anche storpiato, anche deforme – c'è un sì alla vita che il romanzo non aveva ancora concesso.

Per chi educa in contesti in cui la storia pesa – in cui i giovani portano il peso di storie familiari o collettive difficili – Oskar offre una figura di sopravvivenza che non è eroica ma è reale: non il superamento del trauma, ma la sua trasformazione in qualcosa che si può portare, e con cui si può ancora fare rumore.

Giuseppe Tomasi di Lampedusa, *Il Gattopardo* (1958)

Il principe Fabrizio Salina guarda dalla finestra del suo palazzo palermitano il Risorgimento che avanza – Garibaldi è sbarcato, i Borboni stanno cedendo, l'Italia sta nascendo – e dice a Tancredi, il nipote che cavalca entusiasta verso il futuro: "*Se vogliamo che tutto rimanga com'è, bisogna che tutto cambi.*"

Questa frase è diventata il simbolo del trasformismo politico italiano, ma nel romanzo ha un significato più complesso e più malinconico. Il principe non è un cinico: è un uomo che ha una visione del tempo più lunga di quella dei suoi contemporanei, che sa che le rivoluzioni passano e le strutture profonde rimangono, che ha imparato dalla storia che ogni cambiamento si deposita in un sedimento che assomiglia sorprendentemente a ciò che era prima.

Lampedusa scrisse *Il Gattopardo* negli ultimi anni della propria vita, sapendo di essere malato, e il romanzo porta addosso questa consapevolezza: è un libro scritto da chi sta finendo, sull'aristocrazia che sta finendo, su un'Italia che sta finendo. Eppure non è un libro disperato: è un libro che sa distinguere tra la nostalgia – che guarda al passato come a un paradiso perduto – e la malinconia – che riconosce la bellezza di ciò che passa senza illudersi che possa restare.

La speranza nel *Gattopardo* è la speranza di chi non crede al progresso ma crede alla vita – alla sua capacità di rigenerarsi anche nelle forme nuove, anche quando le forme vecchie scompaiono. L'ultima scena del romanzo – Concetta che guarda la reliquia mummificata del cane Bendicò buttata dalla finestra, e che in quel momento non vede che un mucchio di polvere – è tra le chiuse più amare della narrativa italiana del Novecento. Ma quella polvere era stata vita, e la vita continua altrove.

Per un educatore, il principe Salina insegna qualcosa di prezioso: la differenza tra rassegnazione e realismo, tra il cinismo di chi non crede in niente e la saggezza di chi sa che le cose cambiano più lentamente di quanto le rivoluzioni promettano, e che questa lentezza non è un difetto ma la struttura stessa della realtà umana.

Marilynne Robinson, *Gilead* (2004)

Il reverendo John Ames ha settantasei anni, è malato di cuore, e sa che non vedrà crescere il figlio – un bambino di sette anni, nato da un matrimonio tardivo e inatteso. Comincia allora a scrivere una lettera lunga, un'epistola destinata al figlio adulto che non potrà incontrare: non un testamento ma una conversazione, non un documento ma una presenza.

Gilead è forse il romanzo della speranza più puro che la letteratura americana contemporanea abbia prodotto – e lo è non perché eviti il dolore ma perché lo abita con una grazia che viene da una fede profondamente vissuta, mai esibita. Ames è un calvinista dell'Iowa che crede nella grazia come nel

fatto più reale dell'esistenza: non la grazia come concetto teologico astratto, ma la grazia come il modo in cui la luce cade su una mano, come il modo in cui un bambino dorme, come il modo in cui il pane si spezza.

Robinson scrive con una prosa che è tra le più luminose della narrativa contemporanea – ogni frase ha il peso preciso di ciò che vuole dire, né più né meno. La lentezza del romanzo non è difficoltà: è attenzione. Ames guarda ogni cosa come se la vedesse per la prima volta e per l'ultima – perché sa che per lui è per l'ultima. E in questo guardare con gratitudine e con distacco insieme trova una forma di pace che non è rassegnazione ma compimento.

Il tema dell'incompiuto è centrale: la lettera che Ames scrive non vedrà mai l'effetto che produrrà, la relazione con il figlio non potrà svilupparsi, la vita del bambino si svolgerà in un futuro che il padre non vedrà. Eppure la lettera viene scritta, la cura viene esercitata, il pane viene ancora spezzato. La speranza non dipende dalla certezza del compimento: dipende dalla fedeltà all'atto – al gesto di amore che si compie anche sapendo che non si vedrà il risultato.

Per un educatore, *Gilead* porta una verità che nessun manuale di pedagogia riesce a formulare altrettanto semplicemente: che educare è sempre un atto di speranza gettato verso un futuro che non si vedrà, una lettera scritta a qualcuno che la leggerà quando noi non ci saremo più. E che questo non è motivo di tristezza, ma la struttura stessa e il senso profondo dell'educazione.

José Saramago, *Il Vangelo secondo Gesù Cristo* (1991)

Saramago – ateo dichiarato, comunista, Premio Nobel 1998 – prende il Vangelo e lo riscrive dalla prospettiva di Gesù come essere umano: non Dio che si fa uomo, ma uomo che viene chiamato a essere Dio, senza volerlo davvero, senza capirlo fino in fondo, con tutto il peso di una missione che non ha scelto.

Il romanzo fu proibito in Portogallo quando uscì – o meglio, fu ritirato dal concorso per il Premio Europeo di Letteratura su pressione del governo, che cedeva alle proteste della chiesa cattolica – e questo esilio portò Saramago a trasferirsi a Lanzarote, dove rimase fino alla morte. Un autore cacciato dalla propria terra per aver scritto un Vangelo: c'è qualcosa di evangelicamente ironico anche in questo. Il Gesù di Saramago è un giovane che porta il peso di una colpa che non è sua – il sogno in cui scopre che suo padre Giuseppe sapeva della strage degli innocenti e non ha avvisato i vicini – e che non riesce a liberarsi di quella colpa nemmeno attraverso la santità. Dio – in questo romanzo una figura arcigna, potente e poco amabile – ha bisogno di Gesù per estendere il proprio dominio sul mondo: ha bisogno della sua morte, della sua sofferenza, del suo sangue. E Gesù, che pure ama e viene amato, non riesce a sfuggire a questo destino.

La speranza in Saramago è una speranza laica e ostinata: non quella di una vita oltre la morte, ma quella di una vita vissuta pienamente nonostante la morte, nonostante il dolore, nonostante l'incomprensibilità del destino. Il Gesù di Saramago – nella scena della crocifissione, nell'ultimo grido che non è un grido di abbandono ma di protesta – afferma la vita proprio nel momento in cui la vita gli viene tolta.

Per chi educa giovani in un contesto di pluralismo religioso, o in un contesto in cui la fede è assente o in crisi, questo romanzo pone domande che non si possono ignorare: *cosa rimane del messaggio evangelico quando si toglie la garanzia teologica? Qual è il valore di una vita dedicata agli altri se non c'è nessuna ricompensa soprannaturale?* Saramago non risponde: mostra che la domanda stessa è già un atto di serietà spirituale.

Adalbert Stifter, *L'estate indiana* (1857)

Heinrich Drendorf è un giovane borghese viennese che, durante un'escursione sulle Alpi, si rifugia durante un temporale nella villa di un uomo anziano – il signore di Rosenhaus, che non rivela subito il proprio nome. Quella visita inattesa diventa il primo atto di una lunga amicizia, di un apprendistato alla vita, di una lenta iniziazione alla bellezza del mondo ordinario.

Stifter scrive con la lentezza deliberata di chi crede che la realtà meriti di essere descritta con precisione e pazienza: le rocce, le piante, i prati, le opere d'arte, i rituali della casa, le conversazioni tra uomini che si rispettano. *L'estate indiana* – il titolo originale è *Der Nachsommer*, letteralmente *l'estate di San Martino*, quel periodo di calore tardivo che arriva in autunno quando la stagione sembra già finita – è il romanzo più lento e più quieto di questo intero percorso.

Ma in questa lentezza c'è una visione del mondo: la convinzione che la bellezza non sia altrove, che la vita buona non sia straordinaria ma attenta, che la speranza non richieda grandi gesti ma la cura quotidiana delle cose piccole. Il signore di Rosenhaus ha costruito la propria vita intorno a questo principio – la cura del giardino, il restauro delle opere d'arte, l'amicizia fedele, l'amore per una donna aspettato con una pazienza che supera i decenni – e in questa costruzione paziente c'è una forma di speranza che Stifter stesso chiama, nel romanzo, "*la legge del mite*".

Questa legge – che non impone, che non distrugge, che non accelera ma accompagna – è la legge pedagogica per eccellenza. Stifter la conosce perché è stato insegnante, e perché ha visto cosa succede quando si educa con la forza invece che con la pazienza. *L'estate indiana* è il romanzo più vicino alla figura dell'educatore che questa intera raccolta contenga: non il maestro eroico che trasforma le vite con discorsi memorabili, ma il maestro che crea le condizioni perché la vita possa sbocciare da sé.

Una risonanza per oggi – e una chiusura del percorso

La speranza, in questi cinque romanzi, non è mai trionfante. Non è la speranza del progresso che avanza e risolve, non è la speranza del miracolo che cambia tutto in un istante. È qualcosa di più antico e di più sobrio: la speranza di chi continua a costruire sapendo che non vedrà il compimento, di chi tambura anche quando nessuno ascolta, di chi scrive una lettera a un figlio che la leggerà da solo, di chi cura il giardino perché il giardino merita di essere curato.

Gaudí non è mai entrato nella Sagrada Família ultimata – non esiste ancora, non esisterà per decenni. Eppure ogni pietra che ha posato era già cattedrale: già abitata dalla luce, già orientata verso il cielo, già capace di fare ciò che una cattedrale deve fare. L'incompiuto non era una scusa per rimandare: era la struttura stessa del progetto, la sua forma più onesta.

Questo secondo sussidio – dodici temi, sessanta romanzi, un lungo attraversamento della letteratura moderna e contemporanea come luogo di comprensione dell'umano – si conclude con questa immagine: l'educatore come chi costruisce una cattedrale che non vedrà finita. Non perché sia destinato a fallire, ma perché il compimento non spetta a lui: spetta a chi ha educato, alla vita che crescerà oltre il tempo dell'incontro, alle domande che i giovani porteranno avanti quando il maestro non ci sarà più.

La bellezza letteraria – come la bellezza architettonica, come la bellezza pittorica che ha aperto ogni tema di questo percorso – non dà risposte definitive. Dà qualcosa di meglio: la capacità di stare con le domande senza esserne distrutti, di riconoscersi nell'altro attraverso la distanza sicura della finzione, di scoprire che la propria solitudine non è unica ma appartiene a qualcosa di più grande e di più antico.

Dostoevskij sapeva che l'uomo è l'animale che cerca il significato. La letteratura è il luogo in cui questa ricerca prende forma: non il risultato della ricerca, ma la ricerca stessa – viva, aperta, incompiuta come la Sagrada Família, già luminosa come la Sagrada Família, già capace di fare ciò per cui è stata costruita.

Il cantiere rimane aperto. La luce entra già.

*Opere citate: Günter Grass, **Il tamburo di latta** (1959); Giuseppe Tomasi di Lampedusa, **Il Gattopardo** (1958); Marilynne Robinson, **Gilead** (2004); José Saramago, **Il Vangelo secondo Gesù Cristo** (1991); Adalbert Stifter, **L'estate indiana** (1857).*

*Riferimenti filosofici: Gabriel Marcel, **Essere e avere** (1935); Paul Ricoeur, **La memoria, la storia, l'oblio** (2000); Josef Pieper, **Speranza e storia** (1967).*
