

**ESTETICO ED ESTATICO:
UNO PER L'ALTRO, UNO NELL'ALTRO.
L'ESPERIENZA ESTETICA E IL CARISMA DELL'UNITÀ**

Aprile 1999, Centro Mariapoli di Castel Gandolfo; una folla spiccatamente variopinta gremisce gli spazi della struttura congressuale del Movimento dei Focolari; è la volta degli artisti al loro primo congresso internazionale. In quell'occasione si è mostrato come fin dagli inizi del Movimento gli artisti hanno sentito l'attrazione e la spinta a partecipare alla vita del carisma dei Focolari; un'attrazione e una partecipazione particolarmente sentite proprio per il fatto che questo carisma mostra Dio come bontà, verità ma anche come bellezza. Eppure la relazione fra l'arte e il carisma dell'unità può ancora sembrare una proposta rischiosa: il terreno che ospita quest'incontro sembra particolarmente predisposto agli scivoloni di un filosofeggiare leggero; per contro, la relazione può sembrare fin troppo facile: una varietà di consonanze e affinità sparse è più che sufficiente alla messa in scena di una facciata fatta di concordismi.

Nello stesso anno ho iniziato a lavorare per il dipartimento didattico della GAM (Galleria d'Arte Moderna) di Bologna avvicinando grandi e piccoli al mondo dell'arte contemporanea con un metodo didattico e pedagogico alternativo: in luogo della classica spiegazione, l'opera d'arte viene avvicinata tramite una particolare esperienza estetica da vivere in prima persona. Sperimentando e provocando questo tipo di approccio all'opera non solo ho visto trasformarsi in prassi ciò che per me sarebbe rimasta soltanto una teoria sospesa sopra i fatti e i manufatti dell'arte; in questa stessa prassi ho dapprima avvistato e poi verificato tali e tante corrispondenze con il carisma dell'unità da intuirvi un intimo legame. Le righe che seguono altro non sono che lo studio e

lo sviluppo di questa intuizione; uno sviluppo che è andato di pari passo al “farsi” dell’esperienza estetica.

Su questa rivista si è già mostrato a più riprese il carattere di un carisma capace di rinnovare con la propria luce ogni tipo di disciplina; questo carattere è l’amore che «fa nuove tutte le cose», ma nel carisma dell’unità si mostra con un’ascetica e una mistica tutte proprie, già proposte su queste stesse pagine attraverso lo studio di alcuni scritti tratti da quello che è stato definito il «paradiso del ’49».

Nella seconda parte di questo articolo toccheremo vari testi legati proprio a quella particolare esperienza che Chiara Lubich ha vissuto nell'estate del 1949; esperienza mistica vissuta «nel seno del Padre»; *luogo di vita, luogo teologico*, come si è già presentato su queste pagine. In questa sede guarderemo tale esperienza da un punto di vista ancora diverso; il «seno del Padre» in qualità di «luogo estetico».

Sarà proprio l'estetica, più ancora della bellezza, il termine di paragone chiamato in causa. Il bello è infatti un termine troppo ambiguo sul quale si scaricano i significati più diversi, inoltre non è rispondente alla “Bellezza” propria di Dio; tale bellezza non coincide con la categoria del bello “romantico” legato per lo più a fenomeni di gusto e quindi, più o meno indirettamente, deviante su questioni di diletto e piacere. La bellezza in questione non è un rivestimento di superficie; è piuttosto sostanza stessa di Dio che all'apparenza può indossare le vesti del piacevole come dell'orrido, del brutto e del *kitsch*, della soavità e della cacofonia. È la bellezza di un Dio che prima ancora che nella gloria della Risurrezione si è mostrato sull'orrore della croce, dolente, abbandonato, morto. L'ampiezza di questo spettro di polarità è rispettata dalla categoria dell'estetico più che da quella del bello; l'estetico inoltre presenta intatta la possibilità, se non proprio il principio, dell'unità degli opposti; un principio che di volta in volta rivela le diverse polarità come facce diverse di una stessa medaglia. Dovendo inoltre affrontare la questione con un certo rigore scientifico, il termine «estetico» risulta particolarmente appropriato in quanto rientra nel vocabolario degli “addetti ai lavori” con una sfera di significato dall'ampio respiro, ma sempre precipuo e mai vagolante.

Naturalmente ci si rifà alla riflessione estetica contemporanea, libera dalla corrispondenza univoca con la categoria del bello tipicamente romantica e idealista; un'estetica per lo più di impostazione fenomenologica che riconosce il proprio caposaldo in A.G. Baumgarten, il padre dell'estetica, colui che ne ha coniato il termine nel 1735 riprendendo la radice verbale greca *aisth* e il verbo derivato *aisthonomai* che significa «rapportarsi a qualcosa attraverso i sensi»; nasce così la *scientia cognitionis sensitivae* che si lega all'idea del *sentire* con una valenza sensistica; un sentire che coinvolge tutta la rete delle percezioni fisiche. In questo «ritorno alle origini» si può far convergere tutta la riflessione estetica contemporanea che si dica fenomenologica, pragmatica, strutturalista; personaggi di punta quali Dewey, Ancheshi, Pareyson, Barilli e altri, al di là delle etichette e dei diversi approcci, dialogano e si riecheggiano a vicenda in una comunanza di intenti e soluzioni.

Saltiamo a piè pari le varie nozioni di arte, tecnica, estetica, poetica, nozioni basilari ma che da sole costituirebbero materiale sufficiente alla stesura di un piccolo trattato. Andiamo invece a toccare direttamente quei nodi di pratiche e metodologie che intessono la trama di relazione tra l'estetica e il carisma dell'unità.

ABITUDINE, EMOZIONE, STUPORE

Per vivere un'esperienza estetica che, seguendo l'etimo della parola, è un'esperienza in cui i nostri sensi “sentono” e interagiscono vicendevolmente e intensamente in un modo che noi percepiamo come “nuovo”, si deve uscire dall'esperienza comune, o meglio, dall'esperienza “abitudinaria”. I fattori che causano questa uscita possono essere accidentali o “voluti”, provocati, in ogni caso ci deve essere un'e-mozione che ci scosti dal nostro vivere secondo “routine”; se invece di procedere con fine strumentale e analitico (esperienza scientifica) per allontanare l'impaccio e tornare all'esperienza comune, si riesce a riconsiderare la situa-

zione in modo più ampio, intenso, con fare sintetico, senza fare economia di energie affettive, possiamo avere un'esperienza estetica; è allora che si incomincia a percepire e a vivere in modo "nuovo". Il primo difficile passo è quindi quello di disporsi all'emozione uscendo dai binari dell'abitudine.

Viviamo in una società dove troppo spesso subiamo passivamente il bombardamento di immagini e stimoli che i media ci propinano – ci siamo, appunto, abituati; ogni stimolo sembra scivolarci addosso determinando un'esistenza poco incline agli slanci e alle emozioni; si vive sotto "anestesia"; viviamo, appunto, "an-estetici" (da notare che nel termine «anestetico», usato nel linguaggio odierno, sopravvive la radice etimologica; quell'alfa privativo indica l'ottundimento o il parziale annullamento temporaneo delle facoltà sensoriali, l'esatto contrario dell'*estetico* che invece indica un'intensificazione delle facoltà percettive).

«L'esperienza ordinaria è spesso pervasa dall'apatia, dalla stanchezza e dalla ripetizione meccanica. Non ci rendiamo conto né della forza della qualità attraverso i sensi né del significato delle cose attraverso il pensiero. Siamo oppressi dalle cose che ci circondano e siamo ad esse insensibili»¹.

Una critica affine a quella di John Dewey può essere colta da chi si imbatte in una radicale e nuova proposta di vita: abbandonare il quieto vivere senza pena e senza gloria per abbracciare una vita con la "v" maiuscola; tale denuncia e tale proposta è avanzata da Chiara Lubich con parole che sembrano riecheggiare quelle di Dewey:

«Noi spesso non viviamo la vita, noi sorvoliamo la vita»².

«Rompere con questo quieto e noioso vivere umano per arginare la corsa nella comune corrente del mondo e risalire le vette pure del divino»³.

¹ J. Dewey, *Art as Experience*, Minton, Balch & Co., New York 1934; tr. it. di C. Maltese: *L'Arte come esperienza*, La Nuova Italia, Firenze 1967, p. 306.

² C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, Città Nuova, Roma 1997⁴, p. 238.

³ C. Lubich, *Scritti spirituali/2*, Città Nuova, Roma 1997², p. 87.

«Molti si annoiano. La noia è il secondo pane dell'uomo. E non può essere che così finché lasceremo ai margini della vita chi ci poteva far luce: la Luce»⁴.

«Quante volte, quasi sempre per qualcuno, si vive come fos-simo poveri; di qui la tristezza e la noia e lo sguardo sulla vita appannato. E intanto portiamo in noi stessi un tesoro che, conosciuto, potrebbe farci tripudiare di gioia, riempirci, saziarci, dissetarci»⁵.

Chiara denuncia questo «sguardo appannato sulla vita» per chiamare tutti a una vita in Dio, ad avere in Lui «occhi nuovi» che vedono nuove persone e cose; chiama a essere “nuovi”, ad avere nuova vita in Lui, «l'uomo nuovo». Chi accoglie questo invito è portato, anche se con fine diverso, a quello «sguardo nuovo» e a quella «vita nuova» che caratterizza l'esperienza estetica.

«La funzione morale dell'arte stessa è quella di rimuovere i pregiudizi, eliminare le scaglie che impediscono all'occhio di vedere, strappare i veli imposti dall'abitudine e dalle costumanze, perfezionare la capacità di percezione»⁶.

Il concetto di Dewey si ripresenta nel pensiero di Renato Barilli:

«L'emozione, lo sconvolgimento (...) ci troviamo immersi in un'indagine che ci porta a vedere con “altri occhi”. In quel momento nasce l'esigenza di superare la routine, la ripetitività meccanica, e di cercare “nuovi” comportamenti. (...) Il suo scopo [dell'esperienza estetica] sarebbe di introdurre in terra uno stato paradisiaco ove si possano vivere i vari aspetti del mondo, appunto, con la massima intensità, senza la preoccupazione di economizzare energie. Potrebbe anche essere il ritrovamento del paradiese terrestre»⁷.

⁴ C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, cit., p. 156.

⁵ C. Lubich, *Scritti spirituali/2*, cit., p. 47.

⁶ J. Dewey, *op. cit.*, p. 379.

⁷ R. Barilli, *Corso di estetica*, il Mulino, Bologna 1989, pp. 32-33.

Questi «nuovi comportamenti» e questa “intensità” di vita vengono sottolineati anche da Chiara Lubich che però allo stesso tempo addita una strada preferenziale per “praticare” questa nuova pienezza di vita; un’esperienza o un’azione qualsiasi acquista dignità, qualità, intensità, pienezza, se è intesa come ciò che Dio vuole da ognuno in quel determinato momento, si tratti di un atto eroico o dell’azione più semplice e banale; il soggetto che vede un’azione o un’esperienza come «volontà di Dio» è portato ad applicarvisi con tutta la partecipazione, l’intensità, il talento e l’amore di cui è capace; vive, percepisce tutto come nuovo, bello; tutto il vissuto acquista colore e sapore.

«Chi saprà mai dire le infinite bellezze e novità, gli orizzonti sterminati che contempla un’anima abbandonata all'avventura della divina volontà?»⁸.

L’esperienza ordinaria diventa così foriera di novità e bellezza. È su un piano diverso quel sentimento di pienezza e compiutezza che caratterizza il passaggio dall’esperienza comune all’esperienza estetica:

«Ho cercato di dimostrare come l'estetico, nei riguardi dell'esperienza, non sia un intruso proveniente dall'esterno per lusso ozioso o per un'idealità trascendente, ma che è lo sviluppo chiarificato e intensificato di tratti che appartengono normalmente ad ogni esperienza completa. Considero tale fatto come la sola base sicura su cui possa svilupparsi una teoria estetica»⁹.

«È questo grado di compiutezza della vita nell’esperienza del fare e del percepire che fa la differenza tra ciò che è arte e ciò che non è»¹⁰.

Risulta chiaro dalle parole di Dewey che l’esperienza estetica ha come base l’esperienza comune, ordinaria, così come la vo-

⁸ C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, cit., p. 239.

⁹ J. Dewey, *op. cit.*, p. 58.

¹⁰ *Ibid.*, p. 35.

lontà di Dio vissuta nel presente si deve incarnare nella vita, nel quotidiano, per non cadere in un'aura misticheggiante. La proposta estetica contemporanea, ormai è chiaro, può essere sperimentata fuori dalle mura del museo o della galleria, basta “sentire”, sperimentare, vivere appunto “esteticamente”. L'opera d'arte resta comunque un unico ed eccezionale *Big Bang* dell'esperienza estetica; sblocca il nostro “sentire” ordinario e porta a sperimentare il mondo in modo “nuovo”. Quindi anche l'esperienza estetica scaturita dal contatto con l'opera può riportare all'esperienza comune ma per rileggerla in un modo fuori dall'ordinario, in un modo appunto “estetico”.

«L'opera d'arte (...), proprio perché è una completa e intensa esperienza, mantiene vivo il potere di sperimentare il mondo comune nella sua pienezza»¹¹.

Alle parole di Dewey fanno da contraltare quelle di Barilli:

«La fruizione di un'opera d'arte riceve un senso, un riempimento solo sullo sfondo di una più ampia fruizione del mondo, che è poi qualcosa di strettamente connaturato alla condizione umana»¹².

In quest'ottica l'opera non viene intesa solamente come “testo” di apprendimento, di studi e riflessioni, ma come “pre-testo”, occasione per assumere un atteggiamento estetico capace di staccarsi dall'arte e dall'opera d'arte per rivolgersi con sguardo rinnovato a tutto ciò che sta nel mondo. Ancora Dewey riconosce all'opera d'arte la proprietà di diventare pretesto di un'esperienza quando afferma che:

«Il prodotto artistico (...) è una sostanza così costituita da poter entrare nell'esperienza di altri e metterli in grado di

¹¹ *Ibid.*, p. 158.

¹² R. Barilli, *Informale oggetto comportamento*, vol. I, Feltrinelli, Milano 1998, p. 41.

derivarne esperienze proprie più intense e più pienamente definite delle precedenti»¹³.

L'esperienza estetica può quindi a buon diritto *abbattere* le mura del museo per riversarsi all'esterno e dare alla vita un supplemento di "qualità". Similmente il carisma dell'unità apre i muri delle chiese per estendere ovunque la pienezza tipica di una vita in Dio. Tale pienezza non è confinata nell'eccellenza di pochi attimi e poche azioni, ma si dilata a ogni momento. La coscienza di fare ogni cosa compiendo la volontà di Dio toglie anche all'azione più semplice quell'alone di banalità per sostituirlo con una nota di intensità, solennità, sacralità. «Sacralizzare tutto» è l'esito sinergico di questa dilatazione di vita che si fa qualitativa e quantitativa insieme. Ogni attimo presente è quindi sfruttato per impegnare, appunto, tutta la nostra "presenza", come se in quel momento non esistesse altro; questa è l'ascetica dell'attimo presente.

«Occorre fermarsi ogni attimo nel presente»¹⁴.

«Compire ogni nostra azione nel modo migliore possibile, perché consci di fare di essa un prolungamento dell'azione creatrice di Dio e redentrice di Gesù, per l'attuazione dei piani di Dio sul mondo»¹⁵.

«Ora vedo che ogni atto mio, ogni momento è d'una importanza mai pensata, (...) ogni mio respiro avrà una proiezione nell'Eterno»¹⁶.

«Parlare, telefonare, ascoltare, aiutare, studiare, pregare, mangiare, dormire, senza curarci di nient'altro; far azioni intere, pulite, con tutto il cuore, la mente e le forze, è questo il modo di amare Dio»¹⁷.

¹³ J. Dewey, *op. cit.*, p. 131.

¹⁴ C. Lubich, *Scritti spirituali/2*, cit., p. 125.

¹⁵ N. Dallapiccola - E.M. Fondi (edd.), *Pregare come angeli*, Città Nuova, Roma 1990, p. 11.

¹⁶ C. Lubich, Manoscritto inedito su Gesù Abbandonato.

¹⁷ C. Lubich, *Cercando le cose di lassù*, Città Nuova, Roma 1992, p. 150.

L'ESTETICA COME PRASSI E COME CONTEMPLAZIONE

Sperimentata l'esperienza che facendo la volontà di Dio, quasi come "prassi" di Dio, è possibile "elevare" anche le azioni apparentemente banali come mangiare, dormire, respirare, suggerite da Chiara, non stupisce il fatto che per fornire esempi di esperienza estetica i nostri estetologi si servano anch'essi di azioni banali vissute "esteticamente": rifarsi il letto (Dewey), gustare un pranzo, l'atto di respirare (Barilli). Vediamo quindi che l'estetica oggi non si pone più esclusivamente nell'ambito di una *cognitio*; non vige più un principio teoretico, speculativo, cognitivo, com'è stato nell'epoca dello stesso Baumgarten e poi in quella di Croce. Oggi vige piuttosto un principio di tipo pragmatico: vivere, agire, muoversi nel mondo vuol dire innanzitutto "fare", esercitare una *praxis* che non si porrà più all'insegna di una conoscenza intesa in senso stretto. D'altro canto, a questa consonanza se ne affianca una che sembra andare in senso opposto, ma che è invece il completamento e la conseguenza della prima. Chiara sostiene questo "principio pratico" di vita in Dio ma allo stesso tempo afferma: «Noi dovremmo essere dei contemplativi perenni»¹⁸. Questo invito alla contemplazione sembra cozzare contro lo spirito pratico e laico fin qui proposto; l'attività che caratterizza la "prassi", il fare, il vivere, solitamente non si sposa con la passività con cui si potrebbe caratterizzare l'atto contemplativo. L'apparente dicotomia si scioglie se si approfondisce il discorso oltre la superficie delle parole; si parla qui di una contemplazione che si incarna nella nostra vita quotidiana portando a quella che Chiara definisce «conoscenza esperienziale»¹⁹; allo stesso modo l'esperienza che è vita, "praxis", "fare", quando si apre alla dimensione estetica, introduce lo stupore di uno sguardo nuovo sulle cose e sul mondo; tutto viene sperimentato in modo nuovo, più pieno e intenso, più "vero"; un'esperienza che qui si vuole

¹⁸ C. Lubich, *Scritti spirituali/2*, cit., p. 53.

¹⁹ C. Lubich, *Risposte ai responsabili delle comunità locali del Movimento dei Focolari*, Montet, estate 1998 (registrazione).

proporre come «visione del mondo». Tutto ciò che viene toccato da questo nuovo sguardo diventa “contemplazione”.

«L'arte è inserita nel processo stesso che costituisce la vita della persona; anzi è arte soltanto se penetra nella pulsazione interna di quella vita, facendosi atto che crea un'opera che definisce la persona, realizzando la persona con un atto di decisione, di dedizione, di interesse e definendo la persona con un atto che la rende oggetto di contemplazione e la rivela a sé stessa, elevando la persona a soggetto d'arte creante e oggetto d'arte contemplante»²⁰.

ESTETICO – ESTATICO

Luigi Pareyson riprende e integra quanto già trovato in Dewey e Barilli. È ormai chiaro che per vivere un'autentica esperienza estetica bisogna uscire da sé, dalle proprie consuetudini, dal modo abituale di sentire, di vivere, di rapportarsi al mondo; per “essere” pienamente bisogna essere “altrove”, fuori di sé. Per questo possiamo azzardare l'affermazione che ogni esperienza estetica debba necessariamente essere un'esperienza estatica (estatico = fuori di sé).

«L'aspetto mistico del profondo abbandono estetico (...) così affine all'esperienza che i religiosi indicano con il termine di comunione estatica»²¹.

L'affinità evidenziata da Dewey non sfugge a Chiara che rivolgendosi agli artisti introduce la sua esperienza estetica di fronte alla *Pietà* di Michelangelo parlando proprio di “estatico”.

²⁰ L. Pareyson, *Teoria dell'Arte. Saggi di estetica*, Marzorati, Milano 1965, p. 122.

²¹ J. Dewey, *op. cit.*, p. 37.

«E il bello e la nostra considerazione del bello si sono affacciati poi, di tempo in tempo, quando ad esempio, estatici di fronte ad uno scritto, ad una pittura, ad una scultura, non si poteva non esprimere incanto e profonda ammirazione»²².

Ma prima ancora, fuori dall'ambito artistico, Chiara invita ad essere “estatici”, fuori di sé, per essere nella vita piena, in Dio. La strada indicata è precisa e concreta, fuori da ogni vagolante sentimentalismo:

«“Dimenticarsi”, per guardare solo a Dio, alla sua volontà, a Gesù nei fratelli, esser costantemente “fuori di noi” (...). Maria Desolata ha perduto ogni cosa e quindi anche se stessa e, tutta persa in Dio, che riempie tale abisso vuoto, è maestra anche in quest’opera di “dimenticanza” di noi, e di vita in Dio»²³.

«L’“essere la tua Parola viva” ci toglie ogni scoria, ci fa uscire attimo per attimo nuovi, come una noce dal guscio. “Essere la tua Parola” significa essere un altro, far la parte dell’Altro che vive in noi; trovare la nostra libertà nella libertà da noi, dai nostri difetti, dal nostro non essere»²⁴.

Perdere, dimenticarsi per essere fuori di sé in un Altro; un’ascetica che Chiara ha espresso con splendida sintesi:

«Noi siamo se non siamo (...) se siamo non siamo»²⁵.

Anche chi si vuole disporre a un’esperienza estetica deve fare questo salto nell’oblio di sé, deve “disabituarsi” all’abitudine per “rinascere” nuovamente, deve perdere “la propria sensibili-

²² C. Lubich, *Dio Bellezza e il Movimento dei Focolari*, in «Nuova Umanità», XXI (1999/3-4) n. 123-124, pp. 317-330.

²³ C. Lubich, *Scritti spirituali*/2, cit., p. 86.

²⁴ C. Lubich, *Scritti spirituali*/1, cit., pp. 263-264.

²⁵ Cit. in P. Coda, *Viaggiare il Paradiso*, in «Nuova Umanità», XIX (1997/2) n. 110, p. 217.

tà” (di sensi, sentimento, intelletto) per ricominciare a “sentire” tutto come fosse la prima volta. Per questo gli animatori impegnati nel tentativo di suscitare e animare l’esperienza estetica usano far precedere al “fare” estetico alcuni “esercizi” volti alla perdita e alla riappropriazione sensoriale; per aprire nuove esperienze ai canali sensoriali ed emotivi risulta utile prima “chiuderne” qualcuno, per esempio la vista, l’occhio, l’organo di senso più sfruttato nella nostra percezione del mondo. Si scopre così il valore e la potenzialità del tatto, dell’udito, dell’olfatto e, con vari espedienti, l’utente si accorge di poter vedere ad occhi chiusi, e di più; si realizzano le parole di Diderot nelle sue lettere sui ciechi e i sordomuti: sentiamo con gli occhi, vediamo con le mani, tocchiamo grazie allo spirito...; è chiudendo una finestra che si apre una dimensione più ampia, e “Altra”. Interessante notare simili consigli pratici nelle indicazioni che Chiara suggerisce per incontrare Dio nella propria anima ed “essere” in Lui:

«Bisogna chiudere “le imposte”, cioè chiudere i sensi per potersi raccogliere nel centro dell’anima dove c’è Dio, per esempio chiudere gli occhi»²⁶.

RI-CREAZIONE

Altro passo per entrare in comunione con l’opera, che è “altro” da noi, è quello di “ri-fare” l’opera, di ri-crearla attraverso un atto di descrizione o di ricostruzione materiale. In questo modo il piccolo o grande trauma causato dallo stupore o dall’emozione iniziale viene risolto attraverso la possibilità di impossessarsi delle categorie scatenanti insite nell’opera; queste vengono riconosciute, condivise, “mangiate” e rielaborate; fatte proprie con il pro-

²⁶ C. Lubich, *L’amore eleva*, in *Una via nuova. La spiritualità dell’unità*, Città Nuova, Roma 2002.

prio ri-fare, ri-creare, che quindi non è un copiare ma un «ripercorrere, rivivere in maniera attiva»²⁷.

«Per percepire uno spettatore deve creare la propria esperienza. La sua creazione deve includere relazioni paragonabili a quelle a cui il produttore originale si è assoggettato (...). Senza un atto di ricreazione l'oggetto non è percepito come opera d'arte»²⁸.

La fruizione estetico-artistica può quindi trovare un buon canale di concretizzazione nel ricreare processi affini a quelli della produzione artistica; una fruizione che porta alla comprensione dello stesso «fare arte». Ciò è legittimato dal fatto che il processo di fruizione estetica è strettamente legato all'atto di produzione artistica. Ecco come Dewey presenta tale legame:

«Il processo della produzione artistica è organicamente collegato alla percezione estetica: allo stesso modo come Iddio Onnipotente nella creazione contemplò la sua opera e se ne compiacque. L'artista finché non è soddisfatto della percezione di ciò che elabora continua a modellare e a rimodellare. Il creare giunge al termine quando il suo prodotto è sperimentato come buono, e quell'esperienza sopraggiunge non attraverso un mero giudizio intellettuale ed esteriore ma mediante una percezione diretta»²⁹.

Interessante notare come l'esempio di creazione-fruizione estetica, che Dewey riferisce a Dio stesso, coincida con quanto troviamo ancora in Chiara: un Dio che si ricrea nella propria creazione, nel proprio capolavoro: l'uomo.

«L'uomo è la creazione, e redento lui, tutto è redento. E poi è lui il destinatario ad essere un altro Dio. È lui il capolavo-

²⁷ M. Dallari - C. Francucci, *L'esperienza pedagogica dell'arte*, La Nuova Italia, Firenze 1998, p. 17.

²⁸ J. Dewey, *op. cit.*, p. 67.

²⁹ *Ibid.*, p. 61.

ro “in fieri” di Dio, la Ricercazione di Dio, l’immagine e somiglianza Sua, il che significa altro Lui»³⁰.

Un Dio quindi che redimendo l’uomo lo rinnova, lo ri-crea e allo stesso tempo si ri-crea in esso. Il paragone valido nella relazione fra la creazione dello spettatore e quella del «produttore originale» proposta da Dewey, è valida a maggior ragione nella relazione di creazione e ricreazione fra Dio e l’uomo: se Dio si ricrea nell’uomo anche l’uomo può ri-crearsi in Dio, “ricrearsi Dio” o, forse più appropriato, lasciarsi ricreare Dio (in quanto è solo Dio che redime e ricrea; nulla è dovuto alla capacità dell’uomo; all’uomo è richiesta la scelta della partecipazione o del rifiuto a tale redenzione-ricreazione); con la stessa dinamica si svolge il processo di fruizione estetica – ricreazione: il fruitore si ri-crea nell’opera, così l’opera si ri-crea (o viene ricreata) nella fruizione estetica. Il primo passaggio è ben rilevato da Dewey quando sottolinea che un’opera d’arte è tale solo in *in fieri*; potenzialmente resta solo un oggetto se non viene ri-creata con una fruizione estetica:

«Un’opera d’arte, non importa quanto vecchia e classica, è attualmente e non solo potenzialmente un’opera d’arte quando vive in qualche esperienza individualizzata (...) come opera d’arte essa viene ricreata ogni volta che viene sperimentata esteticamente»³¹.

In questo “ricreare” è data all’opera la possibilità di venire ri-creata “di nuovo”, un’altra volta, e il suo stato “potenziale” diventa “attuale” ed effettivo, ma non è tutto: allo stesso tempo le è data la possibilità di essere ricreata “nuova”; è questa un’altra caratteristica peculiare dell’opera d’arte:

«Il Partenone, o qualsiasi cosa [opera d’arte], è universale

³⁰ Cit. in P. Coda, *Dio e la creazione*, in «Nuova Umanità», XX (1998/1) n. 115, p. 82.

³¹ J. Dewey, *op. cit.*, p. 130.

perché può continuamente inspirare nuove realizzazioni personali nell'esperienza»³².

Anche questo passaggio di Dewey può riflettersi nelle parole di Chiara Lubich così come ci vengono spiegate da Piero Coda:

«“Ricreazione di Dio” significa certamente in prima battuta che l’umanità è la possibilità che Dio ha di “creare” un altro Sé stesso (ri-creare = creare di nuovo); ma anche, in senso traslato, che l’uomo è ciò che dà gioia e “rinnova” Dio stesso»³³.

Nello scritto *Il Ricreatore* Chiara presenta l’artista che a modo del Creatore può ri-creare Dio nella propria opera purché vi esprima ciò che ha contemplato nella propria anima (alla fine dello scritto definisce l’anima dell’artista una delle più belle opere della creazione), mentre il fruitore si può ri-creare nell’opera d’arte. Ci fa così intravedere l’altissima potenzialità insita nell’opera e nel saperla fruire, ri-creare, “godere”.

«L’artista s’avvicina in certo modo al Creatore (...). Per cui, negli infiniti limiti della sua piccolezza di uomo a confronto con Dio, e quindi nella infinita diversità delle due cose “create” (passi la parola), l’artista è in certo modo uno che ricrea, crea nuovamente: e una vera “ricreazione” per l’uomo potrebbero essere i capolavori d’arte che altri uomini hanno prodotto»³⁴.

Vengono quindi riconosciuti due atti ricreativi strettamente affini: quello dell’artista e quello del fruitore; la stessa affinità è colta dagli studiosi di estetica. Così Dewey:

³² *Ibid.*, p. 130.

³³ P. Coda, *Dio e la creazione*, cit., p. 82.

³⁴ C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, cit., p. 195.

«L'artista seleziona, semplifica, chiarifica, abbrevia e condensa secondo il suo interesse. Lo spettatore deve passare per queste operazioni secondo il suo punto di vista e il suo interesse. In entrambi si realizza un atto di astrazione, che è di estrazione di ciò che è significativo. In entrambi vi è comprensione nel suo significato letterale, che è il raccogliere insieme dettagli e particolari, materialmente sparpagliati, in un tutto sperimentato come tale»³⁵.

Sempre ne *Il Ricreatore* Chiara scrive:

«Le opere dei grandi artisti non muoiono e qui è il termometro della loro grandezza, perché l'idea dell'artista s'è espressa in certo modo perfettamente sulla tela o sulla pietra componendo alcunché di vivo»³⁶.

RICREAZIONE E POLISEMIA; IL «GIÀ E NON ANCORA»

E poche righe dopo ci parla di un'«arte universale»; Chiara coglie quelle caratteristiche peculiari dell'opera d'arte che ci sono già state presentate da Dewey: universalità e inesauribilità chiamano il fruttore di ogni tempo e luogo a ri-fare, ri-creare e così rinnovare l'opera che comunque rimane sempre se stessa.

«La fase risolutiva ricorre per tutta l'opera d'arte, e nell'esperienza di una grande opera d'arte i punti in cui essa incide mutano nelle successive osservazioni di essa»³⁷.

«Un altro atto visivo, con nuovi accessori e con un ulteriore incremento di significato e di valore, e così di seguito in una

³⁵ J. Dewey, *op. cit.*, p. 67; vedi anche L. Pareyson, *Conversazioni di Estetica*, Mursia, Milano 1966, p. 72.

³⁶ C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, cit., p. 196.

³⁷ J. Dewey, *op. cit.*, p. 165.

continua costruzione dell'oggetto estetico. Quella che si dice inesauribilità di un'opera d'arte è una funzione di questa continuità dell'atto totale della percezione»³⁸.

A Dewey fa eco Pareyson:

«L'opera non muta se muta l'aspetto da cui è considerata o la prospettiva da cui è guardata, anzi essa è accessibile solo attraverso interpretazioni sempre diverse, sì che queste non ne compromettono l'identità, ma piuttosto ne realizzano l'infinità, ed essa, lungi dal subirle, le desidera, le suscita, le sollecita»³⁹.

«Non c'è interpretazione definitiva ed esclusiva, ma non c'è nemmeno interpretazione provvisoria e approssimata: non si tratta né di presumere una comprensione ultima ed assoluta né di accontentarsi di avvicinamenti periferici: si coglie, ma nella forma del dovere approfondire ancora; si sa di dovere approfondire, ma qualcosa che si possiede interamente»⁴⁰.

Abbiamo quindi un rifacimento, una ri-creazione, una piena interpretazione dell'oggetto estetico che resta però aperta alla possibilità di sempre nuovi rifacimenti, ri-creazioni, interpretazioni; lo stesso accade nella nostra ricreazione in Dio, nella nostra partecipazione alla sua vita: sempre piena, intera, ma mai esaurita, finita; una realtà già presente ma non ancora compiuta, oggi così come nei secoli di storia e di vita della Chiesa. E qui si apre l'ennesima corrispondenza: Chiara, maestra di unità, ha sempre insegnato a guardare al fratello più che a noi stessi, a Gesù nel fratello, ad amarlo, ad accoglierlo in noi; ha sempre spinto e spronato con l'esempio alla comunicazione fra i carismi, allo scambio tra i diversi "sguardi", le diverse "partecipazioni", le sempre nuove "ricreazioni" di Dio nell'uomo. Ogni punto di vista, se viene dallo Spirito Santo, guarda a Dio tutto intero ma, essendo diversi i punti di vista, ricreano un'interezza, un Uno

³⁸ *Ibid.*, p. 260.

³⁹ L. Pareyson, *op. cit.*, p. 166.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 162.

sempre nuovo. La possibilità di mettere in comunione le diverse ri-creazioni porta a una ricchezza e a una partecipazione che si rinnova all'infinito; quel «già e non ancora» diventa un «già e ancora di più», e ancora di più... all'infinito.

COMUNIONE DELLE RICREAZIONI;
IL CIRCOLO ERMENEUTICO DELL'ESTETICA

Nella riflessione estetica fin qui presentata possiamo trovare gli stessi intenti di comunione fra le diverse ri-creazioni; abbiamo già sottolineato con Pareyson come ogni singola interpretazione possegga interamente l'oggetto estetico, ma non lo esaurisca. Vediamo ora a che cosa può portare l'audace proposta di mettere in comunione le diverse interpretazioni: ogni ri-creazione dell'oggetto artistico, ogni interpretazione, se messa in comune, può continuare a ri-creare, a ri-formare nuovi significati e nuove direzioni di senso, a seconda dell'incontro con l'esperienza di significazione e di ricreazione dell'altro; si crea così un circolo all'interno del quale ciascuno dà il proprio contributo alla formazione del senso dell'opera e del "farsi" dei linguaggi che lo veicolano; ognuno diventa protagonista di quel fenomeno che Hans Robert Jauss definisce il *circolo ermeneutico dell'estetica*, il luogo in cui «l'opera di ciascuno può diventare l'orizzonte che dischiude il senso del mondo a partire dalla visuale dell'altro»⁴¹.

All'interno di questa esperienza l'animatore e la persona colta agiscono sullo stesso piano del più piccolo e giovane frutto-re; è un'avventura aperta a tutti e chi vi entra si dispone con gli altri al rischio, allo scacco della tranquilla e rassicurante fissità del significato. Così Marco Dallari e Cristina Francucci:

«È chiaro che la scelta vada consapevolmente nella direzione del *rischio* dell'immersione, nel farsi del senso e dei signifi-

⁴¹ H.R. Jauss, *Estetica della ricezione*, Guida, Napoli 1998, p. 147.

ficati, provando a determinare insieme il senso dello stare nel circolo ermeneutico con le opere, gli autori, i critici, “lavorando” al senso intenzionale e alle direzioni interpretative che il processo via via può determinare»⁴².

Si tratta quindi di un’esperienza “alta”, ma fatta dal “popolo”, da tutti: dagli artisti e dai critici come dai bambini con le loro mamme in visita al museo; questa apertura d’orizzonte risulta consonante con quella che in Chiara è stata definita la «democratizzazione dello spirito»:

«Noi, le nostre compagne, i bianchi, i neri, l’uomo di due secoli fa, quello del Duemila, la mamma e il deputato, il contadino e il carcerato, il bimbo e il nonno: ogni uomo venuto al mondo avrebbe potuto vivere la parola di Dio, ogni parola di Dio»⁴³.

Questo chiamare in causa anche l’uomo che non è «qui e ora», «l’uomo di due secoli fa», insieme a «quello del Duemila», simpatizza con quanto affermato dagli “addetti ai lavori” del circolo ermeneutico dell’estetica:

«Chiunque partecipi all’esperienza estetica e si avvicini all’opera d’arte attraverso il suo stupore e fornendo il proprio contributo attivo alla sua interpretazione, entra da protagonista nel circolo ermeneutico e finirà, anche se in misura magari impercettibile, per influenzare un nuovo modo di usare il linguaggio dell’arte per sé e per qualcuno che vi si accosterà domani o dopodomani»⁴⁴.

Questa attenzione all’altro, alla sua interpretazione e ricreazione, possiamo ritrovarla nel carisma dell’unità come attenzione

⁴² M. Dallari - C. Francucci, *op. cit.*, p. 29.

⁴³ Cit. in F. Ciardi, *Ogni parola di vita contiene il Verbo*, in «Nuova Umanità», XVIII (1996/5) n. 107, p. 526.

⁴⁴ M. Dallari - C. Francucci, *op. cit.*, p. 34.

all'altro, alla presenza di Gesù nel fratello e non tanto all'individuo che può attirarci o respingerci. Sin dalle origini del carisma c'è stata la spinta ad amare Gesù nell'altro, ad accoglierlo come un dono e a entrare in comunione con lui, fino a «farsi uno» con lui per entrare in quella ricreazione che è Gesù in lui, così da attuare un'accoglienza totale che si fa allo stesso tempo donazione totale. Così Chiara:

«Ho sentito che io sono stata creata in dono a chi mi sta vicino e chi mi sta vicino è stato creato in dono per me. Come il Padre nella Trinità è tutto per il Figlio e il Figlio è tutto per il Padre»⁴⁵.

E ancora Chiara, paragonando la presenza di Dio in ciascuno a un fiore sempre diverso:

«Dio – per la spiritualità collettiva che Egli ci ha donato – chiede a noi di guardare tutti i fiori perché in tutti è Lui e così, osservandoli tutti, si ama più Lui che i singoli fiori»⁴⁶.

«Bisogna amare Dio nel fratello; Dio distinto dal fratello ma nel fratello. E amare significa donarsi: pensare al fratello, vivendolo»⁴⁷.

Sembra spiegare un assunto che può essere valido anche per l'estetica: l'interpretazione dell'altro non è l'opera; si distingue da essa e la ricrea. Per questo è utile guardare all'opera nell'altro, alla sua ricreazione donando la propria. E come ogni ricreazione particolare basta a ricreare l'opera intera così basta amare un «Gesù particolare» (presente in un fratello o nell'eucaristia) per trovare “tutto” Gesù.

⁴⁵ Cit. in G. Rossé, *La spiritualità “collettiva” di Chiara Lubich nella luce di Paolo*, in «Nuova Umanità», XVIII (1996/5) n. 107, p. 538.

⁴⁶ C. Lubich, *Guardare tutti i fiori*, in «Nuova Umanità», XVIII (1996/2) n. 104, p. 133.

⁴⁷ Cit. in G. Rossé, *art. cit.*, p. 538.

«Come basta un'Ostia santa, dei miliardi d'Ostie sulla terra, per cibarsi di Dio, basta un fratello (quello che la volontà di Dio ti pone accanto) per comunicarci con Gesù mistico»⁴⁸.

E questo «Gesù mistico» presentatoci da Chiara non può forse ricordare il comporsi di tante “membra” diverse in un unico corpo, così com’è costituito il circolo ermeneutico? E ancora:

«La vita intima è alimentata dalla vita esterna. Di quanto penetro nell’anima del fratello di tanto penetro in Dio dentro di me; di quanto penetro in Dio dentro di me di tanto penetro nel fratello. Dio – io – il fratello: è tutt’uno mondo, tutt’uno regno e l’io, ogni io, è mediatore fra Dio e fratello ed è sacramento, per il fratello, di Dio»⁴⁹.

Così come la propria ricreazione è alimentata dalla comunione con le altre ricreazioni: di tanto partecipo all’altra, di tanto “ri-creo” la mia, e quanto più ricreo la mia, tanto più ricreò l’altra. Ogni ricreazione è mediazione tra l’oggetto estetico e l’altro; partecipazione per l’altro all’oggetto estetico e all’opera d’arte. Tale comunione introduce le ri-creazioni in una dinamica trasformante sempre nuova e crescente; è in questa comunione che quel «già e non ancora» si fa «già e ancora di più» secondo la dinamica tipica dell’amore di Dio Uno e Trino.

«Allora non amo solo il silenzio, ma anche la parola, la comunicazione cioè del Dio in me col Dio nel fratello. E se i due cieli si incontrano ivi è un’unica Trinità, ove i due stanno come Padre e figlio e tra essi è lo Spirito Santo.

Occorre sempre raccogliersi anche in presenza del fratello, ma non sfuggendo la creatura, bensì raccogliendola nel proprio Cielo e raccogliendo sé nel suo Cielo»⁵⁰.

«Tutta l’unità che lo Spirito Santo vuole portare, per noi dipende da noi e da te. E richiede che si lasci passare Dio at-

⁴⁸ *Ibid.*

⁴⁹ *Ibid.*, pp. 538-539.

⁵⁰ C. Lubich, *Guardare tutti i fiori*, cit., p. 133.

traverso di noi: ed ogni qualvolta passa (e passa se vi rinunciamo) va nel fratello e lo illumina vivificandolo come altro membro di Cristo»⁵¹.

PERDITA DEL CENTRO E RICREAZIONE CONTINUA

Ancora un «essere mediazione» che ri-crea l'altro, ma quelle ultime parole tra parentesi aprono una breccia sulla rinuncia e la perdita a cui deve essere disposto chi veramente vuole mettere in gioco la propria ricreazione per parteciparla agli altri e per accogliere pienamente la ricreazione altrui – *Dio passa se vi rinunciamo* –; si ripercorre così il mistero dell'incarnazione nella sua interpretazione più profonda: il Figlio di Dio, l'uomo nuovo, la ri-creazione di Dio per eccellenza, si abbassa alla condizione umana fino ad annientarsi, si svuota della gloria e dello splendore divino fino a gridare in croce il proprio abbandono. Gesù si dona completamente provando la separazione dal Padre, dal suo stesso essere divino, ma è proprio in quel vuoto d'amore che il “non-essere” diventa “essere”; è nel mostrarsi solamente come uomo che Gesù rivela l'amore infinito di Dio, di un Padre che dona il Figlio fino a “perderlo”, del Figlio che “abbandonato” rimette il proprio spirito nelle mani del Padre; è allora che diventa visibile quella dinamica di amore e donazione reciproca che caratterizza l'unità di Dio.

È, questa, una donazione totale che, se rivissuta sul modello divino, porta al suo stesso “essere”. Si ripercorre in certo modo la strada di ombra e di luce già segnata da Gesù crocifisso e abbandonato: perdere tutto, fino a “perdersi” per poi “trovarsi” pienamente; è l'unico modo perché il proprio “essere” possa donarsi e accogliere l’“essere” dell'altro, e con l'altro divenire nuovo, rigenerantesi, trasformante.

⁵¹ Cit. in G. Rossé, *art. cit.*, p. 538.

All'interno del circolo ermeneutico dell'estetica il fenomeno interpretativo ripercorre gli stessi movimenti: perché la ricreazione sia sempre tale, e quindi sempre nuova, si deve improntare alla stessa dinamica: la propria interpretazione, ricreazione, direzione di senso deve continuare a perdere e formarsi nell'incontro con quella dell'altro. Il rischio, lo scacco, la «perdita del centro» sono la porta di accesso anche per la ricreazione continua del circolo ermeneutico dell'estetica.

«L'importante è che nulla sia “centrale”, che ogni parte sia consapevolmente tale. La girandola ermeneutica sposta, perde, ritrova e ripercorre continuamente il suo centro. L'unica costante fra tante variabili è il “filo di senso” individuabile nel rapporto esistente fra ciò che è già (l'opera d'arte) e ciò che si fa»⁵².

«L'estetica che, riflettendo sulla sua funzione e sulla sua materia, si serve della figura del circolo ermeneutico, giunge a descrivere una situazione contestuale all'interno della quale né l'artista né l'opera possono essere considerati centro dell'avvenimento artistico e/o estetico perché nel circolo ermeneutico nulla è più centro di alcunché (...). Il paradigma fenomenologico e la concezione ermeneutica all'interno della quale nasce la figura del circolo ermeneutico sanciscono dunque la centralità metodologica del processo che è di per sé un non-centro»⁵³.

Come nel pensiero di Dallari e Francucci, anche in quello di Chiara si potrebbe dire “centrale” il *processo*: la “dinamica trinitaria” che si verifica solo passando per la “perdita di Dio”, la perdita del “centro”:

«In uno stupendo passo dove parla di come, per poter donare Dio agli altri, e lasciarlo passare attraverso di noi, dobbiamo “rinunciare” a Lui, Chiara spiega come facendo sem-

⁵² M. Dallari - C. Francucci, *op. cit.*, p. 60.

⁵³ *Ibid.*, p. 33.

pre “un continuo salto nel vuoto dopo aver trovato il Pieno”, “nella tenebra dopo aver visto la Luce” (proprio perché il vuoto, la tenebra, è Gesù Abbandonato e Maria Desolata), “siamo sempre nel Pieno che genera nuova pienezza (...), sempre nella Luce, che è fonte di nuova Luce, Trinità più una e più trina che così possiamo intendere”»⁵⁴.

Queste parole, anche se riferite a una particolare esperienza mistica, sembrano gettare una luce supplementare anche sulla dinamica di scambio e comunione fra le diverse ricreazioni nell’esperienza estetica: perdere la propria ricreazione, fare questo salto nel vuoto, lasciare il proprio “pieno”, il proprio “centro” per vivere in quello dell’altro e scoprire una nuova ricreazione che ri-crea continuamente, un nuovo centro che continua a generare nuova centralità mai statica perché inserita appunto in un processo, in una dinamica di donazione reciproca, una dinamica... “trinitaria”.

UNA MISTICA PER L’ESTETICA

Dalla riflessione sulla prassi estetica siamo gradualmente passati a una riflessione più interna alle dinamiche di fruizione, interpretazione e partecipazione all’opera, così come dall’ascetica trabocante dei primi scritti spirituali siamo passati alla “legge intima” che la anima; gli ultimi testi di Chiara presi in esame, così come quelli che seguiranno, presentano un’esperienza e un linguaggio che si fanno sempre più marcatamente mistici. Questi testi, pur nei limiti di una comprensione umana che si fa necessariamente proporzionale alla partecipazione di tale esperienza, possono continuare a illuminare l’esperienza estetica e, più ancora, le sue dinamiche interne. Su questo “versante interno” anche le parole di estetologi e “addetti ai lavori” si fanno parche; pos-

⁵⁴ J. Povilus, “Più in alto, più in dentro”. Spunti sul concetto matematico di “infinito” a raffronto con alcuni scritti di Chiara Lubich, in «Nuova Umanità», XXI (1999/3-4) n. 123-124, p. 341.

siamo comunque continuare a battere un percorso che non è ancora stato tracciato, ma che lascia intravvedere una direzione di senso segnata almeno “in tratteggio” sulla scorta delle corrispondenze già sottolineate. I testi riferiti a questa esperienza mistica possono fornire la luce necessaria a riempire quegli spazi vuoti all’interno del “tratteggio”, unire le nuove tracce di questo percorso sulle dinamiche “intime” dell’esperienza estetica. Contestualmente ritorneremo sugli ultimi nodi già incontrati, ma guardandoli in questa nuova ottica più interna, un po’ sullo stile delle scatole cinesi; aperta una se ne trova un’altra, magari la stessa ma sotto forma “concentrata”.

Recuperando il concetto dell’inesauribilità dell’opera d’arte e delle singole ricreazioni come espressioni dell’opera intera (concetti già visitati in Dewey e Pareyson), un testo di Chiara può aiutare a sviscerare la dinamica sottesa a tale principio: ogni parola contenuta nel Vangelo è Parola di Dio; in ogni parola possiamo trovare la Parola intera, il Verbo, il Figlio di Dio:

«“Ogni Parola (...) è Parola di Dio”. (...) ogni Parola è tutto il Verbo. (...) “in ogni Parola è tutta la Parola come nella Parola è ogni Parola”. (...) “quaggiù quando ci nutriamo d’una sola Parola di vita è come nutrirsi di tutto”»⁵⁵.

Parafrasando potremmo dire che in ogni singola ricreazione è contenuta tutta l’opera d’arte così come nell’opera è già presente ogni possibile e potenziale ricreazione. La partecipazione a una sola ricreazione dell’opera equivale alla partecipazione di tutta la ricreazione che è l’opera stessa.

Compiendo un passo in avanti, le singole ricreazioni, come abbiamo già detto, possono entrare in relazione fra loro; le radici di questa proprietà di relazione si possono trovare compiendo un corrispondente passo in avanti, che è anche un passo “in dentro”, in merito alla genesi e alla natura delle Parole, della Parola. Ancora Chiara:

⁵⁵ Cit. in F. Ciardi, *art. cit.*, pp. 529-530.

«Il Padre dice “Amore” in infiniti toni e genera la Parola, che è amore, dentro di Sé, il Figlio, e il Figlio quale è, eco del Padre, dice “Amore” e torna al Padre! Ma tutte le anime che sono nel Seno del Padre (...essendo Gesù) rispondono all'eco del Padre (= rispondono al Padre), anzi sono anche esse Parola del Padre, che risponde al Padre... Così tutto il Paradiso è un canto che risuona d'ogni dove “Amor, amor, amor, amor, amor...”»⁵⁶.

La reciprocità sembra essere il DNA di questa configurazione fatta di atti generativi e di risposte “in ritorno”, di echi che si chiamano l'un l'altro per ricomporsi in un unico canto, ma quel “paradiso” che risuona d'ogni dove in un unico canto, non può forse rimandare, proporzioni fatte, all'esperienza del circolo ermeneutico dell'estetica dove le varie ricreazioni scaturite dall'opera risuonano in «infiniti toni» nell'unica ricreazione che è l'opera stessa? Ogni ricreazione è per partecipazione quell'unica ricreazione che è l'opera creata dall'artista. Così come tutte le anime (creature), essendo altro Gesù, sono anch'esse Parola del Padre.

Una sfasatura sembra però frapporsi fra l'oggetto “creato” e ricreativo riferito alla sfera artistico-estetica e l'atto “generativo” che caratterizza il rapporto del Padre con il Figlio, con la Parola, eco dello stesso Padre che a Lui ritorna. La sfasatura si colma con l'incarnazione che vede il Figlio generato farsi creatura. Se le creature, abbiamo già visto come, possono essere la ricreazione del Padre, il Figlio fatto creatura è la “ricreazione” per eccellenza del Padre. Ecco quindi che come le anime, se sono parole vive, possono “ricreare” la Parola, Gesù, e quindi rispondere al Padre essendo la “ricreazione” del Padre, così le singole ricreazioni, seguendo questa direttiva di reciprocità, possono nel circolo ermeneutico dell'estetica ricomporsi in un'unica ricreazione, “una”, com'è l'opera stessa, ma che a sua volta può apparire nelle sue infinite sfumature, per ritornare all'artista come un unico e diversi-

⁵⁶ Cit. in G. Rossé, *art. cit.*, pp. 539-540.

ficato *feedback* “ricreativo”. Questa dinamica si esprime e si chiarifica ulteriormente nel testo di Chiara che segue:

«In quell'anima vuota [Gesù crocifisso e abbandonato] la Luce di Dio si spiegò a ventaglio e penetrò in ogni anima (che si sarebbe aperta) in modo vario ma uno, come sono vari i colori della stessa sostanza luminosa. Non illuminò due anime ugualmente – come i Tre nella Trinità sono Persone distinte – ed a ciascuna diede la sua bellezza perché fossero desiderabili e amabili dalle altre e nell'amore (che era la sostanza comune nella quale si riconoscevano uno e se stesse in ciascun'altra) si ricomponessero nell'Uno che le aveva ricreate con la sua Luce che è Se stesso. E quella Luce toccata a ciascuno divinizzò la natura umana, soprannaturalizzò la natura e nell'uomo tutto il creato. Cosicché il tutto è in marcia verso Dio...»⁵⁷.

La densità del testo offre vari e nuovi puntelli a sostegno di quanto già detto: è sul modello di unità e distinzione della Trinità che ogni anima viene ricreata unica, diversa e distinta dalle altre, ma quella varia bellezza che viene dall'Uno e che caratterizza le anime è tale che ciascuna di esse si riconosca nell'altra e con le altre si riconosca una sola cosa, così da attirare le anime le une alle altre e ricomporsi nell'Uno che le ha ricreate. Nel pensiero di Chiara questa «legge d'amore» informa tutte le cose e, alla luce di quanto già detto, pare impressa in modo eminente anche nel rapporto tra l'opera e le sue ricreazioni: l'opera “illumina” i fruitori con ricreazioni sempre diverse, ma la Bellezza dell'opera, presente in ciascuna sotto forme diverse, fa sì che ogni ricreazione si riconosca nell'altra e si riconosca parte di un «unico corpo»; ciascuna sarà attratta dall'altra «diversa e uguale», sì da ricomporsi nell'unica ricreazione da cui sono venute: l'opera d'arte che è “una”. Il fruitore che asseconda questa «legge inscritta», disponendo e reallizzando la comunione della propria ricreazione con le altre, rea-

⁵⁷ *Ibid.*, p. 540.

lizza per sé anche la comprensione dell'universalità, della polisemia e della sostanziale unità che caratterizzano l'opera d'arte.

«E quella Luce toccata a ciascuno divinizzò la natura umana, soprannaturalizzò la natura e nell'uomo tutto il creato. Cosicché il tutto è in marcia verso Dio».

Continuando a vedere i “fatti estetici” sostenuti da questa “legge” troviamo un fruitore che, oltre a godere della ricreazione di cui è partecipe e portatore, viene egli stesso “ricreato”, e attraverso lui tutto il creato è ricreato, tutta la natura è soprannaturalizzata; è quell'esperienza estetica che diviene «visione del mondo», paradigma di conoscenza, sguardo “estetizzante” su tutto il creato.

Nelle prime righe di questo testo si ripresenta un'analogia ormai ricorrente: l'opera, passi l'aridità del paragone, sta ai fruitori e alle ricreazioni come Gesù sta alle anime, ma questo Gesù è qui presentato come “Gesù abbandonato”, «anima vuota» attraverso la quale Dio spiega a ventaglio i colori della propria luce. Quel vuoto già additato nella «perdita del centro», che si verifica all'interno del circolo ermeneutico dell'estetica, potrebbe quindi non limitarsi all'esperienza del fruitore; percorrendo fino in fondo l'analogia che abbiamo suggerito, la stessa opera d'arte dovrebbe essere in certo modo quel vuoto attraverso il quale l'artista riesce a toccare diversamente tutti i fruitori, quel prisma che permette alla luce di frazionarsi nei vari colori. Acquista ora nuovo spessore l'asserzione di Dewey:

«La sua [del fruitore] creazione deve includere relazioni paragonabili a quelle a cui si è assoggettato il produttore originale»⁵⁸.

Anche la «perdita del centro» a cui si deve disporre il fruitore ripercorre quindi quel processo di perdita e di «vuoto catalizzatore» che si trova nell'opera e che si deve trovare anche nel-

⁵⁸ J. Dewey, *op. cit.*, p. 67.

l'esperienza dello stesso artista che ha dovuto imprimere tale "vuoto" nell'opera. In fondo se possiamo dire che Gesù ha potuto sperimentare la separazione dal Padre col quale era una cosa sola, se possiamo dire che in certo modo Dio stesso, che è Uno, ha provato in sé la frattura, possiamo anche dire che l'artista nel creare l'opera quasi la "genera" da sé, ma la deve in certo modo perdere fino in fondo per poterla generare «fuori di sé». È qui che l'opera creata, completamente distinta dall'artista-creatore, rappresenta quel vuoto attraverso il quale l'unica ricreazione che è l'opera stessa si dispiega nelle varie ricreazioni che da essa possono essere attinte, così come proprio nell'abbandono di Gesù la luce di Dio si dispiega penetrando in ogni anima. Il mistero di Gesù abbandonato si pone quindi come porta d'accesso alla comprensione della polisemia e dell'unità dell'opera d'arte, della convivenza di tanti significati in un unico significante, in un unico corpo materiale. Ancora Chiara:

«“Fu Gesù Abbandonato a renderci la possibilità di comprendere come in una Parola evangelica ci fosse tutto il vangelo”. (...) “Mai Gesù è parola più viva di quando là in croce grida: ‘Dio mio, Dio mio...’. Là parla l'Amore, esprime l'Amore, l'Amore che è Dio”. (...) “Gesù Abbandonato ci era apparso come la Parola per eccellenza, la Parola tutta spiegata, la Parola aperta completamente”. (...) “Chi punta l'occhio del cuore su di Lui trova... il Vangelo puro”»⁵⁹.

E ancora una volta la realtà "contemplata" va a "informare" la vita diventando suggerimento pratico; proposta per fare di quel "vuoto" l'occasione eminente per compiere un salto in quella pienezza che ci porta a superare i nostri limiti dilatandoli su quelli dell'"essere" vero.

«Gesù Abbandonato perché non è, è. Noi siamo se non siamo. Se siamo non siamo»⁶⁰.

⁵⁹ Cit. in F. Ciardi, *art. cit.*, pp. 531 e 533.

⁶⁰ Cit. in P. Coda, *Viaggiare il Paradiso*, cit., p. 217.

«Dobbiamo essere “spensierati” perché figli di Dio. I figli di Dio non hanno pensieri. Solo quando non avremo pensieri (cioè quando siamo distaccati dal nostro modo di pensare), la nostra mente sarà tutta aperta e riceverà costantemente la Luce di Dio, e sarà canale. Così dobbiamo essere senza volontà (volontà nostra nel senso possessivo della parola) per avere la capacità della volontà di Dio. E senza memoria per ricordare solo l'attimo presente e vivere “estatici” (fuori di noi). Senza fantasia per vedere il paradiso anche con la fantasia, ché il paradiso è il Sogno dei sogni»⁶¹.

Le parole fra parentesi spiegano la modalità di quell’«essere senza pensieri»: è il “distacco”; un distacco che bisogna mantenere anche dalla propria fantasia per vedere con la Fantasia, con lo sguardo di Dio. Sul binario parallelo del circolo ermeneutico dell'estetica si trova la “sospensione” della propria ricreazione che avviene nel momento in cui, distinta dal fruitore-ricreatore, viene offerta alla comunione-contaminazione delle ricreazioni. È questa sospensione il luogo nel quale si possono accogliere tutte le varie ricreazioni, diverse e distinte dalla propria. Queste non possono trovare lo “spazio” per ricomporsi nell'unica dinamica ricreazione se non tramite una «sospensione del giudizio». Ecco quindi che la sospensione della propria ricreazione porta alla Ricreazione; la sospensione della fantasia porta alla Fantasia che apre lo sguardo su una ricreazione mai definitiva ma sempre nuova e sempre rinnovata dall'incontro dinamico con le varie ricreazioni. Un processo che si può cogliere in un nuovo passo di Chiara che non presentiamo *in primis*, ma già supportato da commento. La dinamica di unità, distinzione e rinnovamento prende qui il nome della stessa dinamica trinitaria della quale è “informata”:

«Ogni tanto tutte le anime si uniranno intorno ad un “centro” a formare un tutt’uno, come un bocciolo d’una “mistica rosa”. Poi, in un processo che altrove Chiara chiama “trinitizzazione” (perché ricorda la vita della trinità), tutte si distin-

⁶¹ C. Lubich, *Ogni momento è un dono*, Città Nuova, Roma 2001.

gueranno di nuovo, ognuna portando in sé la realtà del tutto, dell'uno, come in tanti petali, ognuno dei quali si formerà in rosa, in bocciolo di rosa con altri petali suddividentesi, snodantesi e formanti a loro volta altri boccioli... Il tutto poi tornerà al bocciolo cuore... La rosa poi s'aprirà ancora in altri modi, secondo altri rapporti che passano fra le anime, e i disegni e le armonie saranno perennemente nuovi... Così il cielo sarà sempre nuovo... Il bello sempre nuovo»⁶².

«Per passare in cieli nuovi lo Spirito Santo distingue la realtà precedente (...) poi trinitizza ogni Realtà distinta e la mette in unità»⁶³.

Immediata è la corrispondenza con la «perdita del centro»; la “trinitizzazione” sembra la legge inscritta di quel continuo spostarsi, perdersi e ritrovarsi del significato che caratterizza la vita all'interno del circolo ermeneutico. È così che sul «binario gemello» dell'estetica possiamo scorgere tutta la potenzialità insita nella comunione “trinitaria”; un fenomeno che in modo unitario vede l'incontrarsi e il distinguersi delle varie ricreazioni, ciascuna capace di portare in sé tutta l'opera e la ricchezza delle altre «uguali e diverse» e pronta a una sempre nuova generazione di senso; significati che nascono insieme e si distinguono per generarne altri di nuovi... all'infinito.

COMUNIONE E COMUNICAZIONE

Passiamo ora alla delicata questione della “comunicazione” nell'arte. A più riprese Chiara Lubich, parlando espressamente della propria visione dell'arte, ha dichiarato che un'opera d'arte deve comunicare un “messaggio”. Nel campo dell'indagine estetica questo “messaggio” ha rappresentato un nodo ambiguo at-

⁶² Cit. in J. Povilus, *art. cit.*, p. 336.

⁶³ *Ibid.*, p. 339.

torno al quale sono sorti dissensi fra estetologi e semiologi dell'arte. Iniziamo presentando la questione secondo la linea estetica fin qui espressa. Prendiamo le parole di Dallari e Francucci:

«Per noi la figura del circolo ermeneutico rappresenta comunque, al di là delle sottigliezze filosofico-epistemologiche che accompagnano il successo contemporaneo di questo termine, la possibilità di affermare la superiorità dell'idea di comprensione su quella di spiegazione, e di ribadire come comprendere non sia mai un'operazione passiva ma attiva, un laboratorio del pensare, quanto meno, se non proprio del fare»⁶⁴.

Accettare la sfida dell'esperienza estetica e della girandola ermeneutica significa anche abbandonare la tranquilla e rassicurante “spiegazione” che si impone spesso come statica “decodificazione” di un'opera d'arte intesa esclusivamente come “testo”, decodificazione univoca e definitiva che reprime e censura la dinamica di continua generazione di senso. Tra l'altro la spiegazione diventa spesso estrazione parziale di significato dall'opera, riduzione a un preteso messaggio, portando così a quella che è stata definita l'«eresia della parafrasi»⁶⁵. Si vuole quindi abbandonare i consueti modi di “apprendere” la cultura per “comprenderla” vivendola e “facendola”, costruendola nella propria esperienza.

«Estetica non significa scienza del bello o l'antica questione concernente l'essenza dell'arte, bensì la questione, a lungo trascurata, dell'esperienza dell'arte, e quindi della prassi estetica che sta a fondamento di tutte le manifestazioni dell'arte in quanto produttiva, ricettiva, comunicativa»⁶⁶.

Jauss ci mostra una comune prassi riferita rispettivamente all'artista, al fruitore e alla fruizione estetica dell'opera; le parole

⁶⁴ M. Dallari - C. Francucci, *op. cit.*, p. 32.

⁶⁵ R. Barilli, *op. cit.*, p. 166.

⁶⁶ H.R. Jauss, *op. cit.*, p. 135.

“produttiva”, “ricettiva”, “comunicativa” potrebbero però portare il lettore ingenuo a quella pretesa trasmissione e decodificazione di messaggi che nel campo estetico abbiamo già denunciato come “eresia”, un’eresia in cui sembra cadere anche Chiara, sull’onda di tanto pensiero romantico e neoplatonico sull’arte. Riportiamo ora alcuni stralci tratti da un momento di dialogo ancora inedito e che qui citiamo “testualmente” per conservare il tono genuino ed informale del discorso diretto:

«Io mi sono resa conto che un’opera d’arte ha due qualità. Una: è eterna, cioè muore un artista, essa rimane. L’altra: dà un messaggio, parla. (...) Ecco, se un’opera d’arte non esprime un messaggio, non è un’opera d’arte»⁶⁷.

Cerchiamo il senso profondo di queste parole. Gli operatori scientifici dell’estetica parlano sì di comunicazione, ma non si riferiscono mai alla mera trasmissione e ricezione di messaggi, anzi, combattono apertamente una simile concezione; si tratta invece di una comunicazione da leggersi come partecipazione, come comunione; riporto alcuni stralci di rilievo:

«L’esperienza è il risultato, la traccia, il compenso di quella interazione dell’organismo con l’ambiente che, quando è portata alla sua pienezza [quando diviene estetica], è una trasformazione della interazione in partecipazione e comunicazione»⁶⁸.

«Io non sostengo che comunicare con gli altri sia lo scopo dell’artista. Ma questa è la conseguenza del suo lavoro, che invero vive solo nella comunicazione, quando opera nell’esperienza degli altri (...). Le opere d’arte sono i soli tratti possibili di completa e libera comunicazione tra uomo e uomo, in un mondo pieno di abissi e di muri che limitano una comunità di esperienza»⁶⁹.

⁶⁷ C. Lubich, *Incontro col Gen Rosso*, 2 gennaio 1999.

⁶⁸ J. Dewey, *op. cit.*, p. 30.

⁶⁹ *Ibid.*, p. 125.

E questi abissi, questi muri sono spesso rappresentati proprio dai messaggi verbali quando questi vogliono sostituirsi alla comunicazione insita nell'esperienza (estetica) declamata da Dewey; la contrapposizione si fa esplicita in un altro passo:

«I bisogni della vita quotidiana hanno dato una maggiore importanza pratica ad un modo di comunicazione, quello del discorso. Questo fatto ha purtroppo dato origine ad una impressione assai comune secondo la quale i significati espressi in architettura, scultura, pittura e musica possono essere tradotti in parole con perdite nulle o trascurabili. Di fatto ogni arte parla un idioma che esprime ciò che non può essere detto in altra lingua senza essere alterato»⁷⁰.

Questa affermazione di Dewey, largamente confermata e condivisa da altre fonti, non lascia vie di scampo alla “traduzione” dell'arte in messaggi verbali; Barilli a riguardo è ancora più esplicito:

«L'opera non è mai uguale al così detto “messaggio”, all'ideologia che veicola; anche se, conviene ancora ripeterlo, una tale componente ideologica non appare sconveniente, irrilevante, estrinseca; è sconveniente estrarla, scartando l'accompagnamento contestuale, magari gli effetti “decorativi” (le figure stilistiche, le analogie, la polisemia) che la circondano. Da questo punto di vista conviene predicare contro le interpretazioni dell'arte in chiave strettamente “comunicativa”. L'arte non comunica, non trasmette messaggi. (...) l'arte, semmai, esige un processo di comunione; pretende cioè che il fruttore simpatizzi con l'autore, si disponga con tempo, rilassatezza, scioltezza mentale ai percorsi tortuosi, tutt'altro che rettilinei, imposti dall'opera, “viva” cioè un'esperienza»⁷¹.

L'affermazione di Chiara sembrerebbe inequivocabilmente sbagliata ma, a ben guardare, il “messaggio” di cui ci parla, lungi

⁷⁰ *Ibid.*, p. 127.

⁷¹ R. Barilli, *op. cit.*, p. 166.

dall'essere un messaggio verbale tradotto, estrapolato a forza, si rivela essere un qualcosa che simpatizza fortemente con il «processo di comunione» proposto da Barilli e la «partecipazione completa e libera» di Dewey.

Tornando al dialogo già citato di Chiara, dopo aver presentato i due fattori dell'«essere eterna» e del «dare un messaggio», prosegue:

«Se uno fa pittura e crede che sia un'opera d'arte e non ha queste due qualità, non è arte: stufa, annoia dopo un po'; perché non dura, dura di meno dell'artista. Se poi non è tale da essere una nuova incarnazione, che come Gesù nell'incarnazione ha espresso Dio, come era Dio, Dio Amore, ma occorreva che Lui si incarnasse...»⁷².

Cos'è questa «nuova incarnazione» che sul modello dell'incarnazione di Gesù esprime Dio Amore, se non quella “ri-creazione” che è piena partecipazione alla persona di Gesù e, sul piano estetico, partecipazione all'opera, ricreazione sempre nuova? Non è forse quel vivere un'esperienza di comunione «completa e libera»? Questa «nuova incarnazione» non può forse richiamare la stessa persona di Gesù e quindi la stessa opera che è fonte di tante altre incarnazioni quanti sono gli sguardi, le interpretazioni, le ricreazioni che da lei nascono, ricreazioni che si generano e moltiplicano ed entrano in ogni piega del vissuto? Chiara aggiunge:

«Di fronte a Dio è tutto piccolo, ma deve essere tutto, deve essere un'incarnazione che deve mandare un messaggio, che deve essere eterno...»⁷³.

È quindi da questa incarnazione totale che viene il “messaggio”; il messaggio è quel “contenuto” che è la stessa incarnazione così come il contenuto dell'opera è l'opera stessa che è già in sé “ricreazione”. E ancora:

⁷² C. Lubich, *Incontro col Gen Rosso*, cit.

⁷³ *Ibid.*

«Pensa che possiamo fare delle stanze nostre un'opera d'arte, delle casette nostre un'opera d'arte. Il fatto che si convertono, vuol dire che c'è stato un messaggio, c'è stato un messaggio, è partito un messaggio. E siccome è partito un messaggio, si convertono, hanno capito, hanno accolto il messaggio»⁷⁴.

L'insolita proposta di una “conversione” scaturita da stanze e case sistemate “ad arte” viene presentata come prova della presenza e dell'accoglienza del “messaggio”, ma che cos'è questa conversione se non l'adesione e la partecipazione a un qualcosa di totalmente nuovo? È chiaro qui che il “messaggio” di cui parla Chiara è proprio quella nuova incarnazione che genera la comunione, è la Vita che chiama a vivere, così come la ricreazione che è l'opera stessa genera altre e sempre nuove ricreazioni. Anche in Chiara quindi, ciò che lei stessa chiama messaggio, non è uno slogan o un concetto da estrapolare, bensì una nuova incarnazione con una propria vita, diremmo noi una “ricreazione” che chiama a nuova vita, a nuova ri-creazione; si comunica all'altro e lo mette a sua volta in comunione. Tale passaggio risulta chiaro anche in un altro scritto: *La Madonna di Michelangelo*. Chiara, di fronte alla *Pietà* di Michelangelo in San Pietro, esprime la propria esperienza di “comunicazione” senza carpire dall'opera una qualche parola o un “messaggio” inteso in senso stretto; un'esperienza di “comunicazione” che si apre a un livello molto più profondo, tale da farsi “com-unione”:

«Sembra che tu [la Madonna della *Pietà*] tocchi il fondo di ogni anima umana, il fondo dell'anima umana, e questo raggio celeste, che da te parte, bacia il centro immortale dell'uomo, di ogni uomo, di ieri, di oggi, di sempre». [E qui troviamo anche il carattere di eternità e universalità dell'opera d'arte]⁷⁵.

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ C. Lubich, *Scritti spirituali/1*, cit., p. 203.

Non dice «sembra che tu parli» o «sembra che tu dica», ma «sembra che tu tocchi il fondo di ogni anima». La stessa esperienza di fronte alla Madonna di Michelangelo farà dire a Chiara:

«L'arte è saper trasfondere in un bel dipinto, in una scultura, in un'architettura, in una musica... qualcosa di quel che nell'anima non muore»⁷⁶.

L'opera è vista come “incarnazione” (ricreazione) dell'anima dell'artista, di «ciò che nell'anima non muore»; per questo va a toccare il fondo dell'anima umana e si “comunica”.

Per rigore scientifico si è evitato fin qui di citare il pensiero di artisti limitandosi ai soli teorici dell'arte (per quanto questi facciano teoria immersi nell'esperienza artistica e non certo astratti da essa), ma qui non possiamo non citare Wassily Kandinsky che, oltre a essere artista, è stato un fine teorico. L'insegnamento al Bauhaus e i numerosi saggi scritti risultano ancora attuali e continuano a stimolare la ricerca contemporanea. Già in altre occasioni⁷⁷ ho avuto modo di associare quest'ultimo scritto di Chiara a una frase di Kandinsky che, oltre a presentarci l'arte come profonda esperienza dell'anima (anima che si “nutre” di anima), ci offre forse il primo appunto scientifico sull'inadeguatezza (se non l'impossibilità) di trasferire il contenuto di un'opera da una forma a un'altra, da un linguaggio a un altro, in sintesi l'aderenza tra contenuto e forma.

«L'arte non è l'inutile creazione di cose che svaniscono nel vuoto, ma è una forza che ha un fine e deve servire sensatamente allo sviluppo e all'affinamento dell'anima. È un linguaggio che parla all'anima con parole proprie, di cose che per l'anima sono il pane quotidiano e che solo così può ricevere»⁷⁸.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 204.

⁷⁷ Cf. IDEALARTE, *Catalogo della mostra*, Quartiere S. Stefano, Bologna, 27 aprile - 2 maggio 1998.

⁷⁸ W. Kandinsky, *Lo spirituale nell'arte*, SE, Milano 1989, p. 88.

L'ESTETICA IN *RISURREZIONE DI ROMA*

Altri spunti si offrono quali materiali atti a nutrire la nostra riflessione: la natura sinestetica di ogni esperienza estetica⁷⁹, il rapporto “triadico” tra artista, opera e fruitore⁸⁰, e così per altri nodi di connessione, ma rinviamo il loro sviluppo a un altro momento; in questa sede ci avviamo invece alla conclusione riportando innanzitutto alcuni stralci tratti da *La Risurrezione di Roma*. Sulle righe di quest’ultimo testo, scritto da Chiara Lubich nel 1949, sembrerà di ripercorrere tutto d’un fiato quanto detto fin qui: abbandonare il “solito” sguardo sul mondo per avere uno sguardo di diverso “valore” e che in tutto trova il valore del vero e del bello; guardare l’opera e il mondo con questo nuovo sguardo; ricrearsi nell’opera e ricrearla nella propria esperienza, in quella dell’altro, ricreando l’altro e ricreandosi nell’altro; sentirsi parte di un tutto e scoprire questo tutto dentro sé; sperimentare la pienezza come risposta al proprio silenzio-vuoto.

«Passo per Roma e non la voglio guardare. Guardo al mondo che è dentro di me e m’attacco a ciò che ha essere e valore (...). E prendo contatto col Fuoco che, invadendo tutta l’umanità mia donatami da Dio, mi fa altro Cristo, altro uomo-Dio per partecipazione, cosicché il mio umano si fonde col divino ed i miei occhi non sono più spenti, ma, attraverso la pupilla che è vuoto sull’anima, per il quale passa tutta la luce che è di dentro (se lascio vivere Dio in me),

⁷⁹ Ogni esperienza realmente estetica è, per propria natura, sinestetica, in quanto ogni parte interagisce con il tutto, ogni percezione ne muove un’altra anche in organi sensoriali non coinvolti direttamente, ma per via “simpatica”; così dai sensi alla sfera emotiva, all’intelletto, ecc. Cf. J. Dewey, *op. cit.*, p. 144; R. Barilli, *op. cit.*, pp. 75, 86.

⁸⁰ Ci limitiamo a citare Dewey: «L’opera dell’artista è completa solamente in quanto opera nell’esperienza di esseri distinti dall’individuo che l’ha creata. Così il linguaggio implica quello che i logici chiamano un rapporto triadico. Vi è colui che parla, la cosa detta, e colui al quale vien detta. L’oggetto esterno, il prodotto artistico, è il vincolo che unisce l’artista all’uditore. Anche quando l’artista lavora in solitudine tutti e tre i termini sono presenti» (J. Dewey, *op. cit.*, p. 127).

guardo al mondo e alle cose, però non più io guardo, è Cristo che guarda in me (...). Vedo e riscopro la mia stessa Luce negli altri, la Realtà vera di me, il mio vero io negli altri (...) e, ritrovata me stessa, mi riunisco a me risuscitandomi – Amore che è Vita – nel fratello. (...) Bisogna far rinascere Dio in noi, tenerlo vivo e traboccarlo sugli altri come fiumi di vita e risuscitare i morti. E tenerlo vivo fra noi amandoci (e per amarsi non occorre strepito: l'amore è morte a noi, e la morte è silenzio, e vita in Dio, e Dio è il silenzio che parla). Allora tutto si rivoluziona: politica e arte, scuola e religione, vita privata e divertimento, tutto. (...) Ed egli dall'intimo detta ogni cosa, ci insegna – Maestro eterno – l'eterno e il contingente e a tutto dà valore. Ma non capisce questo se non chi Lo lascia vivere in sé vivendo negli altri, che la vita è amore e se non circola non vive»⁸¹.

La contemplazione procede in azione; la mistica si riversa nello stampo della vita e ne assume tutte le forme. Davvero «tutto si rivoluziona» e quella partecipazione alla vita di Dio, quell'essere «nel seno del Padre», così come prende la forma di *luogo teologico*, di *luogo di vita*, prende anche la forma di *luogo estetico* e forse in maniera eminenti. La comunanza di percorsi, tangenze ed effetti finali stretti fra il carisma dell'unità e l'esperienza estetica sembra essere la conferma, l'esempio e l'incarnazione di quanto afferma Dewey che ancora sull'estetica ci parla con parole particolarmente illuminate e, col senno di poi, profetiche:

«Un'opera d'arte evoca ed accentua questa qualità di essere un tutto e di appartenere ad un tutto più grande, che tutto include e che è l'universo nel quale viviamo. Questo fatto, io penso, è la spiegazione di quel sentimento di squisita intelligenza e chiarezza che noi abbiamo in presenza di un oggetto sperimentato con intensità estetica. Esso spiega anche il sentimento religioso che accompagna un'intensa per-

⁸¹ C. Lubich, *La Risurrezione di Roma*, in «Nuova Umanità», XVII (1995/6) n. 102, pp. 5-8.

cezione estetica. Noi siamo, per così dire, introdotti in un mondo al di là di questo mondo, che è nondimeno la più profonda realtà del mondo in cui viviamo nella nostra ordinaria esperienza. Siamo portati a trovare noi stessi oltre noi stessi»⁸².

...«oltre noi stessi», in un *luogo* che nel carisma dell'unità si è rivelato essere Gesù, Gesù nell'altro, Gesù Abbandonato se guardiamo a quella «perdita del centro» sperimentata da chi si dispone alla completa comunione con l'altro e da chi accetta la sfida del circolo ermeneutico dell'estetica; un «vuoto di senso» che si apre sulle sempre nuove direzioni di senso della Bellezza.

Nello scritto che chiude questa dissertazione Chiara Lubich ci addita quel vuoto come il *luogo* nel quale possiamo davvero vedere e partecipare a «quel mondo al di là di questo mondo»:

«Gesù è Gesù Abbandonato. Perché Gesù è il Salvatore, il Redentore, e redime quando versa sull'umanità il Divino, attraverso la Ferita dell'Abbandono, che è pupilla dell'Occhio di Dio sul mondo: un Vuoto Infinito attraverso il quale Dio guarda noi: la finestra di Dio spalancata sul mondo e la finestra dell'umanità attraverso la quale (si) vede Dio»⁸³.

Renato Barilli ci ha presentato l'esperienza estetica come l'introduzione in terra di uno stato paradisiaco, il ritrovamento del Paradiso terrestre. Con queste ultime righe Chiara trasporta quella che potrebbe restare l'utopia del «cielo in terra» sul piano di una realtà sperimentata e ancora possibile: un vuoto, una finestra attraverso la quale la Bellezza si mostra non come una caratteristica ma come l'anima della nostra stessa realtà. A tutti la proposta e la sfida di affacciarsi a questa finestra e vedere il mondo ri-creato, ri-animato; il mondo “salvato” dalla Bellezza.

DANIELE FRACCARO

⁸² J. Dewey, *op. cit.*, p. 230.

⁸³ C. Lubich, *Il Grido*, Città Nuova, Roma 2000, p. 127.