



L'estetica di Romano Guardini (I): Le origini vitali dell'estetica di Guardini

Juan G. Ascencio, L.C.

A chi conosce anche solo parzialmente l'opera di Romano Guardini (1885-1968), risulta evidente il suo interessamento per l'arte, per l'estetica, e per il mondo della bellezza in genere. Non solo: sarà anche evidente la profondità delle sue vedute, la loro originalità e la loro potenza suggestiva. Apparirà dunque utile uno studio sull'argomento.

In questo articolo, il primo di una serie, presenterò i presupposti del pensiero estetico di Guardini¹. Si tratta anzitutto di elementi appartenenti all'ordine dell'esperienza personale e storica, che col passare degli anni hanno raggiunto la loro maturazione concettuale fino a svilupparsi in scritti di grande valore teorico. Tuttavia prima di affrontare l'argomento è necessario premettere alcune considerazioni di carattere generale che riguardano le fonti della riflessione estetica del grande pensatore italo-tedesco, i termini cronologici entro i quali è possibile comprenderlo e suddividerlo, nonché l'apparente disinteresse, da parte della critica, nei confronti di questo particolare settore della speculazione guardiniana.

¹ Il senso in cui utilizzo in questo articolo il termine "estetica" ottiene un senso più allargato al momento di applicarlo al lavoro di Guardini. Esso include perlomeno in due accezioni: riflessione sulla bellezza in genere (naturale e artistica), e riflessione sull'opera d'arte.

Prima parte. L'accendersi dell'interesse di Guardini per il mondo dell'arte e della bellezza

1. Le fonti e i periodi dell'estetica di Guardini

Non mancano scritti a partire dai quali strutturare la visione guardiniana dell'estetica. È possibile identificarne quattro tipi.

Accenni sulla bellezza e sul senso delle opere d'arte, lasciati cadere quasi di sfuggita ma mai invano, appaiono frequentemente negli scritti di Guardini, e costituiscono un primo tipo di fonti. Il secondo tipo consiste in capitoli o sezioni che, all'interno di opere dedicate ai più svariati argomenti, riguardano direttamente il tema dell'estetica. Su un piano diverso si trovano le opere di Guardini dedicate al commento di grandi opere letterarie (Dante, Hölderlin, Rilke, Mörike, Dostojewskij, Pascal). Queste sono il terzo tipo di fonti. In esse, la riflessione sulla bellezza poetica e letteraria è presente al modo di un commento che si sviluppa quasi sempre dal punto della "visione del mondo" – uno dei "metodi" prediletti di Guardini. Visto, però, il loro carattere funzionale, non si ricava facilmente da queste opere un aiuto significativo per conoscere la visione generale di Guardini sull'arte e la bellezza. Infine, il quarto tipo di fonti è quello che ci interesserà più direttamente: le opere consacrate per intero all'arte. Ne possediamo soltanto due, peraltro piuttosto brevi. Il testo principale da considerare è *L'opera d'arte*². Si tratta di una conferenza svolta da Guardini all'Accademia delle Arti Figurative di Stoccarda e pubblicata dopo alcune aggiunte nel 1947. A questo testo si può aggiungere la lettera indirizzata da Guardini a uno storico dell'arte in risposta a una sua opera. La lettera è stata pubblicata nel 1939 con il titolo *Immagine di culto e immagine di devozione*³.

Veniamo ora a parlare dell'aspetto cronologico. La riflessione estetica di Guardini conosce quattro periodi. La loro identificazione assicura una giusta interpretazione delle fonti in vista della costruzione dell'estetica guardiniana.

Il primo periodo inizia nel 1906, anno dell'ingresso di Guardini nella facoltà di teologia di Tubinga, e finisce nel 1918, anno della

² R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 2003².

³ R. GUARDINI, *Kultbild und Andachtsbild. Brief an einen Kunsthistoriker*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1939.

pubblicazione del famoso saggio *Lo spirito della liturgia*⁴. In questo periodo appaiono le linee maestre che domineranno l'intero sviluppo dell'estetica guardiniana. Il secondo periodo è segnato da un doppio accento, pedagogico e filosofico. Si tratta dell'arco temporale che va dal 1920 fino al 1939, e vede Guardini attivamente impegnato nella pastorale giovanile centrata nel castello di Rothenfels, e contemporaneamente nell'insegnamento universitario a Berlino. Questi due filoni dell'azione di Guardini sono stati interrotti dal governo nazionalsocialista. Verso la fine di questo periodo, Guardini porta a maturazione le sue idee estetiche. Il terzo periodo (1939 – 1945) copre gli anni del suo "silenzio forzato" ed è caratterizzato tra l'altro dall'approfondimento delle radici platoniche del suo pensiero. Questi tre periodi confluiscono nella conferenza del 1947 sull'essenza dell'opera d'arte. Le opere posteriori alla conferenza costituiscono il quarto ed ultimo periodo. In esso si osserva un movimento di maturazione generale, nonché la rivisitazione di alcuni punti specifici.

2. *L'enigma del disinteresse, da parte della critica, nei confronti dell'estetica di Guardini*

A dire il vero, le fonti sull'estetica di Guardini non mancano, e si costata una progressiva maturazione delle idee di fondo attraverso un lungo arco temporale. Per quale motivo l'estetica di Guardini non abbia ricevuto finora l'attenzione che merita, è una questione aperta che richiede una risposta. Sarebbe forse l'estetica un tema così periferico e, per dirla con Kant, "rapsodico", dell'opera guardiniana, tanto da trascurarlo a vantaggio di altre tematiche (liturgia, visione del mondo, cristologia...) considerate maggiormente dominanti? Si pensa forse che Guardini sia stato anzitutto un teologo, un pioniere del movimento liturgico, magari anche un filosofo, ma difficilmente uno che abbia sviluppato un pensiero estetico dalle linee originali e ben definite, e dunque meritevole di considerazione? Queste parole di Joseph Ratzinger, acuto conoscitore e sincero ammiratore di Guardini, rendono l'idea della situazione generale: «Guardini non fu di certo né un cultore dell'estetica né addirittura un esteta, come gli è stato talvolta rinfacciato»⁵.

⁴ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007¹¹.

⁵ J. RATZINGER, *Elogio del presidente dei ministri Dr. H.C. Alfons Goppel per il conferimento del premio Romano Guardini 1978*, in ID., *Perché siamo ancora nella Chiesa*, Rizzoli, Milano 2008, 228.

Una risposta plausibile all'enigma del disinteresse nei confronti del pensiero estetico di Guardini sembra affacciarsi non appena si ricordi che Martin Heidegger pronunciò nel 1935 la celebre conferenza *Sull'origine dell'opera d'arte*⁶. L'estetica, che dal tempo della grande scuola neokantiana di Marburgo tra l'Ottocento e il Novecento non conosceva una vera stagione di sviluppo, riprendeva slancio e attualità grazie a Heidegger. La sua conferenza apriva nuove strade ai filosofi e agli studiosi di estetica in Europa e negli Stati Uniti.

Uno sguardo veloce potrebbe rilevare evidenti parallelismi tra la conferenza del 1935 di Heidegger, e quella del 1947 di Guardini, a cominciare dalla somiglianza dei due titoli. È anche presente in entrambe le opere l'invito a "entrare nell'opera", che si rivela come qualcosa di "aperto" e che procura a chi vi entra un "sapere" particolare. La terminologia filosofica è pure simile: in entrambe ci si occupa dell'opera d'arte alla luce dell'esistenza (*Dasein*), del "mondo" (*Welt*), della totalità (*Ganze*), e della formazione (*nachformen*) dell'opera stessa. In entrambe, i capolavori di Vincent van Gogh sono additati tra gli esempi più significativi. Naturalmente, l'elenco delle somiglianze potrebbe continuare.

Se poi si tiene conto del forte impatto della filosofia di Heidegger nella cultura coeva, chi mai potrebbe meravigliarsi di vedere Guardini dialogare con le idee estetiche e metafisiche del grande discepolo di Husserl tramite un'apposita conferenza?

Dunque, Guardini, come commentatore, uno fra i tanti, di Heidegger?⁷ L'idea non coglie nel segno, anche se in prima battuta sembra andare da sé. Anzi, può trarre in inganno. In realtà, accanto ai termini presi da Heidegger, occorre notare che una parte non indifferente della terminologia che appare nella conferenza di Guardini era già quasi interamente sviluppata prima del 1935. Non solo. Guardini possiede prospettive sue proprie che precedono di almeno due decenni l'intervento di Heidegger. Detto ciò, è vero che solo nel 1938 appaio-

⁶ Quest'opera è apparsa in M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950 (tr. it., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 2000, 3-69).

⁷ Nel 1998, Miguel Baptista Pereira ha pubblicato nella *Rivista filosófica de Coimbra* (n. 13 e 14) un lungo studio in due parti, dal titolo «A essência da obra de arte no pensamento de M. Heidegger e de R. Guardini». Più recentemente, Alfonso López Quintás ha dedicato alcune pagine allo stesso argomento (cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *La experiencia estética y su poder formativo*, Universidad de Deusto, Bilbao 2010³, 308-310). Questi sono i soli scritti finora pubblicati che studiano in modo diretto l'estetica di Guardini. Pereira e López Quintás ribadiscono più volte tanto l'interdipendenza quanto l'indipendenza esistente tra le concezioni teoriche di Guardini e di Heidegger in merito all'essenza dell'opera d'arte.

no le strutture definitive dell'estetica di Guardini, ma esse obbediscono perlopiù a un autonomo sviluppo del suo pensiero, e solo in modo parziale alla spinta heideggeriana. Questa spinta, senz'altro esistente, è stata accolta e ripensata da Guardini; non si tratta di una banale *ripetizione*, bensì di un'*appropriazione*.

3. *Le esperienze fondanti della riflessione estetica di Guardini*

Considerate le fonti e i periodi della riflessione estetica di Guardini, e fugata l'idea che sia Heidegger a dominare tacitamente il suo pensiero, possiamo portare lo sguardo verso le radici della sua riflessione. Esse si trovano nel contesto di una esperienza vitale non sprovista di una forte carica intellettuale. Perciò dobbiamo rivolgerci in prospettiva storica alla vita del nostro autore, allo scopo di cogliere le prime esperienze e i pensieri ad esse legati.

a. *In attesa di una luce: i primi anni di Guardini all'Università*

Ci collochiamo negli anni irrequieti della vita universitaria del giovane Guardini, prima della sua "conversione" e dell'ingresso nella facoltà di Teologia nel semestre estivo del 1906. Nei suoi *Appunti per un'autobiografia*⁸, Guardini ricorda le amare esperienze dei suoi primi passi come studente universitario. Non sapeva che cosa studiare. I semestri trascorsi alla facoltà di Chimica lasciarono in lui una vaga impressione di smarrimento. Non era riuscito a orientarsi nel mondo delle scienze naturali, studiate a Monaco⁹. Il trasferimento al campo del diritto e dell'economia non comportò un grande cambiamento: c'era sempre la scomoda sensazione di estraneità per la mancanza di orizzonti chiari. A chi dare la colpa? Di certo i docenti non ne vanno esenti. Guardini ricorderà più volte negli *Appunti* il loro disinteressamento nei suoi confronti. Nessuno di loro riuscì a risvegliare il suo interesse.

Alla base delle difficoltà del giovane studente c'era forse un'esigenza non soddisfatta di comprensione. I docenti non fornivano

⁸ R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, Morcelliana, Brescia 1986. Il testo è stato pubblicato nel 1985 a Düsseldorf. Guardini lo scrisse tra il 1943 e il 1945 a Mooshausen, dove trascorse gli ultimi anni della guerra.

⁹ Negli *Appunti per un'autobiografia*, Guardini racconta significativamente che durante gli studi di economia a Monaco strinse delle amicizie, non con i compagni di studio, ma con gli studenti di storia dell'arte e di letteratura. Allo stesso modo, trasferitosi a Berlino per continuare lo studio dell'economia, Guardini frequentò i corsi del famoso storico dell'arte Heinrich Wölfflin.

il tipo di contesto storico e concettuale di cui la sua mente aveva bisogno. E poi, nessuno gli aveva offerto quel genere di esperienze primarie che, sole, possono motivare stabilmente allo studio. Lo spirito di Guardini languiva nelle aule universitarie tedesche in attesa della fiamma in grado di accenderlo. Da dove poteva venire quella spinta capace di fargli scoprire la propria strada? Non dai libri, ma da ciò che, decenni più tardi, Guardini concepirà filosoficamente sotto la categoria dell'*incontro*.

Il rinnovato incontro con Dio, con la fede cristiana, ha portato una svolta nella sua vita. Gli sposi Wilhelm e Josefina Schleussner lo aiutarono a ritrovare la via dello sviluppo spirituale e culturale. La fede ritrovata lo spinse a cambiare ancora una volta l'indirizzo di studio: dopo la Chimica e le Scienze politiche si sarebbe iscritto nella facoltà di teologia¹⁰. Più tardi sarebbe entrato in seminario. Era finalmente approdato nel mondo mentale e spirituale più congeniale alla sua personalità.

La fortuna gli sorrise anche per ciò che riguarda i docenti. Non mancarono gli uomini il cui modo di insegnare e di praticare la teologia a Tubinga fu di stimolo per Guardini. Tra questi, la figura di Wilhelm Koch, docente di dogmatica, è stata decisiva.

Anche l'amicizia verso i colleghi di studio contribuì in misura significativa al risveglio del pensiero di Guardini. Egli aveva stretto con Karl Neundörfer un rapporto di grande vicinanza fin dal primo giorno di scuola a Magonza. Nonostante il fatto che le loro prime direzioni di studio universitario fossero diverse, alla fine entrambi approdarono alla facoltà di teologia. I dialoghi con Neundörfer, prima e dopo l'inizio dello studio teologico, sono all'origine di una delle due intuizioni fondamentali del pensiero di Guardini: la "polarità" – di cui si dirà più avanti. L'altro grande amico di Guardini ai tempi di Tubinga è stato Josef Weiger. Guardini lo conobbe nell'inverno del 1906¹¹. Il suo influsso fu determinante. Weiger, ex novizio benedettino, mise in contatto il giovane studente con il mondo della vita monastica, ricco di tradizione e di pensiero. Qui il destino aveva preparato per Guardini una scoperta decisiva: la liturgia di Beuron.

¹⁰ Inizialmente scelse l'università di Würzburg ma controversie dottrinali tra i docenti di questa università fecero sì che Guardini iniziasse gli studi a Friburgo (semestre estivo del 1906). Poi, egli si trasferì a Tubinga, dove rimase tra il 1907 e il 1908 (cf. H.-B. GERL, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana 1988, 57-59).

¹¹ Cf. *Ibid.*, 71.

b. Gli incontri a Beuron e l'intuizione sulla liturgia

L'arciabbazia di Beuron non era lontana da Tubinga. All'epoca, Beuron e Maria Laach erano tra i più celebri centri del rinnovamento liturgico tedesco. Era forte il loro influsso sui movimenti giovanili, ma non solo¹². L'interesse con cui venivano coltivate le forme artistiche e liturgiche dell'espressione spirituale aveva in queste abbazie benedettine un orientamento parzialmente diverso dallo stile francescano (più vicino alla natura e più libero nelle espressioni) e dallo stile gesuitico (incline all'apologetica e all'atteggiamento di interiorità insegnato da Tommaso da Kempis)¹³.

Weigner portò Guardini a Beuron. Durante la prima visita, la sensibilità di Guardini fu attratta eloquentemente dalla celebrazione comunitaria della liturgia delle ore. Nella chiesa, i monaci recitavano i salmi in piedi ai loro posti. Guardini fu profondamente colpito da questa visione. Non si trattava solo di un'esperienza estetica compiuta da uno studente dalla sensibilità particolarmente desta. Guardini trovava, piuttosto, una risposta a una domanda che da tempo assillava il suo spirito. Scrive Guardini: «Avevo sempre pensato che vi dovesse essere necessariamente pure un'altra mistica, in cui l'intimità del mistero fosse legata alla grandezza delle forme oggettive: la trovai a Beuron e nella sua liturgia»¹⁴.

Il vincolo tra “mistero” e “forme oggettive”, tra verità ed espressione sensibile, sarà forse il nodo decisivo e caratteristico del pensiero estetico di Guardini, nonché uno dei concetti fondamentali del suo pensiero teologico¹⁵. Prima della visita a Beuron, tale vincolo tra il mistero e le forme oggettive non era che un presagio ancora inespresso nello spirito di Guardini, qualcosa la cui esistenza doveva (“necessariamente”!) verificarsi da qualche parte, come un'esigenza intrinseca della perfezione del mistero cristiano. Nella preghiera corale dei monaci di Beuron, questa relazione aveva trovato la sua evidenza: era diventata esperienza, impressa fortemente nello spirito del giovane visi-

¹² Perfino Heidegger frequentò l'arciabbazia, tenendo in essa diverse conferenze filosofiche (cf. M.B. PEREIRA, «A essência da obra de arte...», *Revista Filosófica de Coimbra*, 14 (1998), 181-280, qui 181-183).

¹³ *Ibid.*, 237.

¹⁴ R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, 114.

¹⁵ L'accento a “un'altra mistica” ci rimanda al circolo che si riuniva attorno ai coniugi Schleussner, dentro i quali Guardini venne per primo a conoscenza della mistica (tedesca e spagnola). La mistica avrà per Guardini un valore indubbio, ma resta incompleta se le mancherà un'espressione “oggettiva”, appunto quella liturgica.

tatore. La riflessione che farà seguito a quell'esperienza accompagnerà Guardini lungo tutta la vita.

A uno scritto del 1950, dunque 44 anni dopo l'esperienza di Beuron, Guardini sembra consegnare l'impressione ricevuta allora, senza attenuare il senso della "felice scoperta", tanto necessaria quanto inattesa: «L'uomo cerca nella liturgia, consapevolmente o meno, l'epifania, l'apparire luminoso della realtà sacra nell'azione liturgica; l'apparire sonoro dell'eterna parola nel discorso e nel canto; la presenza d'un sacro Spirito nella corporeità delle cose tangibili»¹⁶.

Il chiostro di Beuron diede a Guardini l'opportunità di risiedervi temporalmente con l'amico Karl Neundörfer¹⁷. Ciò assicurò la conoscenza personale di monaci il cui pensiero e consiglio si rivelarono determinanti per il cammino intellettuale di Guardini. Spicca tra questi la figura di Odilo Wolff. L'informazione che possediamo al riguardo riferisce che questo monaco e sacerdote benedettino fosse attivo nella docenza interna all'arciabbazia¹⁸. Ludwig Winterswyl precisa il capitale insegnamento che Guardini apprese dalla lezione di Odilo Wolff: «comprendere le idee platoniche come forma vivente (*lebendige Gestalt*), come immagine (*Bild*)»¹⁹. Hanna-Barbara Gerl indica opportunamente che questa è «la prima traccia di influsso del pensiero platonico su Guardini»²⁰. Il nesso tra questi tre elementi (idee platoniche – forma vivente – immagine) conoscerà anche sviluppi sostanziali nel pensiero estetico e liturgico di Guardini. Lo porterà, altresì, a sviluppare una peculiare interpretazione dei principali dialoghi platonici. Altrettanto diremo fra poco sul conto dell'aggettivo "vivente", destinato ad esercitare sull'intera riflessione guardiniana un tono caratteristico.

¹⁶ R. GUARDINI, *La funzione della sensibilità nella conoscenza religiosa*, in Id., *Scritti filosofici* (vol. II), Fratelli Fabbri Ed., Milano 1964, 166.

¹⁷ Cf. R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 2008, 39.

¹⁸ La traduzione italiana del libro di H.-B Gerl manca di precisione a questo punto, facendo capire che ci fosse stato un contatto diretto (forse una conversazione privata) tra Wolff e Guardini già al momento della prima visita di questi a Beuron con Josef Weiger. L'articolo dal quale la Gerl trae questa informazione non permette di affermare altrettanto. Esso riferisce soltanto il fatto che Wolff insegnava alcune dottrine alquanto particolari ai giovani studenti. Se Guardini ebbe modo di ascoltarlo in dialogo personale, o mischiandosi agli studenti, è cosa incerta.

¹⁹ Il testo tedesco lascia imprecisato il nesso tra "forma vivente" e "immagine" (*Odilo Wolff den jungen Studenten die platonische Idee als lebendige Gestalt, als Bild verstehen lehrte*). Soltanto lo studio dei testi di Guardini potrà chiarire questo.

²⁰ H.-B. GERL, *Romano Guardini*, 72.

c. I dialoghi con Karl Neundörfer e l'intuizione sulla polarità

Mantenendoci sul piano biografico di Guardini, volgiamo ora l'attenzione allo studio dell'altra intuizione fondamentale del suo pensiero: la "polarità". La sua genesi si colloca forse pochi mesi prima della visita a Beuron, visto che Guardini la situa, senza altra precisazione, «nell'inverno del 1905»²¹.

Che cosa ebbe luogo allora? Quale fu l'origine di tale intuizione? Non è facile dirlo. Perlopiù, l'ombra avvolge l'argomento. Guardini non ha consegnato al testo scritto un'esperienza concreta, facilmente databile e spiegabile, le cui coordinate storiche la rendano paragonabile in qualche modo all'esperienza avuta il giorno della visita a Beuron. Ciò è comprensibile, perché la genesi della "polarità" si trova, non in una visita puntuale, bensì in alcuni colloqui tra Guardini e Neundörfer su certe "questioni" poco precisate. D'altra parte, è lecito pensare che l'intuizione della "polarità" non sia priva di utilità per Guardini allo scopo di comprendere le antitesi presenti in lui stesso²².

Sappiamo che Neundörfer studiava scienze politiche a Monaco mentre Guardini soffriva con la chimica a Tubinga. Su consiglio di Neundörfer, Guardini lasciò la chimica a favore delle scienze politiche. I contatti tra i due amici s'intensificarono. Entrambi riabbracciarono la fede dopo un periodo d'incertezza religiosa. Si moltiplicarono tra loro i confronti e le ricerche in vista della soluzione. Il momento della grazia, registrato attentamente negli *Appunti per un'autobiografia*, giunse in modo praticamente simultaneo per i due²³.

È probabile che il nucleo della riflessione svolta da Guardini e Neundörfer riguardasse il superamento di una *visione sulla vita* che, nelle sue manifestazioni conoscitive, appariva troppo improntata all'idealismo razionalista o al neokantismo. Il bisogno di elaborare e oltrepassare il piano dei concetti "scientifici", per ricollocarsi sul piano originale della vita e dell'esistenza illuminata dalla fede, sembra costituire una spia sicura per cogliere il punto nevralgico dei colloqui tra Guardini e Neundörfer²⁴. Non dalle strutture concettuali, ma

²¹ R. GUARDINI, *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia 1997, *Premessa*, 7

²² La dottrina degli opposti «si può considerare la struttura del pensiero guardiniano ed è quindi fondamentale, avendo essa anche servito nella vita del filosofo a resistere di fronte agli opposti, alle antitesi in lui stesso» (H.B. GERL, Romano Guardini, 287).

²³ Cf. R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, 91 ss.

²⁴ «La "vita" è dunque per Guardini quel processo che rappresenta il correttivo del pensiero, e con questo anche della scienza. Se la vita concreta è una "pienezza" conformata, la

dall'intima esperienza delle esigenze e delle strutture della vita, si deve partire se si vuol raggiungere una posizione viva e convincente, dagli orizzonti aperti alla creatività. Tale posizione aveva poco da spartire con il meccanicismo, il razionalismo e l'individualismo, le tre correnti che dominavano l'ambiente intellettuale tedesco negli anni precedenti la prima guerra mondiale.

L'esito di questi colloqui è parzialmente visibile da un'altra pagina degli *Appunti*. Verso il 1907, Guardini e Neundörfer, allora studenti di teologia a Tubinga, sembra si accordassero per lavorare assieme a un progetto di comprensione della vita della Chiesa, a partire da due prospettive differenti: quella sociologico - giuridica (a carico di Neundörfer, mai scritta), e quella liturgica (portata a compimento da Guardini con la pubblicazione di *Lo spirito della liturgia*). La convinzione fondamentale, elaborata e condivisa dai due, riguardava «una teoria dei tipi psicologici, ai quali dovevano corrispondere le strutture fondamentali della vita culturale»²⁵.

In sintesi, sembra fondato affermare che Guardini e Neundörfer consacrarono tutta la loro energia giovanile all'ingente problema del rapporto tra la vita e il pensiero, alla luce di certe strutture generali ispirate alla filosofia cristiana. I due giovani studenti condividevano l'esigenza di raggiungere una soluzione soddisfacente, e l'amicizia incoraggiava e sosteneva il confronto aperto.

Che cosa poteva nascere da un tale confronto? Che tipo di questioni hanno occupato la mente di Guardini dal 1905 al 1912, l'anno in cui questi conferì una prima forma al complesso delle idee così maturate?²⁶ Senza avventurarci nel campo delle ipotesi, possiamo dire che Guardini trovò, non tanto un contenuto o un sistema di concetti, bensì un orientamento di fondo, un *modo di pensare i fenomeni umani, cioè le realtà viventi*²⁷. Tale scoperta gli apriva una volta per tutte la strada per superare le contraddizioni che da ogni punto di vista sembravano presentarsi: tali contraddizioni si congiungevano, facevano sistema, venivano organizzate in coppie e situate su diversi piani organicamen-

scienza ne afferra, per considerarlo, solo un lato, quello della forma, ma pensa invece di "possedere" tutta la realtà nella formazione dei concetti» (H.B. GERL, *Romano Guardini*, 298).

²⁵ R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, 30.

²⁶ Cf. R. GUARDINI, *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia 1997, *Premessa*, 7.

²⁷ "No se debe buscar en las obras de Guardini un repertorio exhaustivo de cuestiones, sino un *estilo de pensar*" (A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente. Estudio metodológico*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1966, 87).

te strutturati. Perciò, in ogni questione si poteva scoprire un rapporto tra le diverse esigenze in gioco.

In sintesi, tali esigenze, al modo di punti di forza che esercitano un'attività loro propria, venivano articolate alla luce dell'unità che le supera. La loro tensione non veniva azzerata. Essa rimaneva, ma ora poteva servire al vivente, e spiegare la sua dinamicità. Guardini utilizzerà il termine "polarità", oppure "opposizione polare", per indicare questo gioco di forze presenti nella vita che, essendo un fenomeno unitario, è anche complesso. La polarità e la liturgia costituiscono le intuizioni fondamentali di Guardini. Entrambe segneranno in modo inconfondibile la sua intera produzione intellettuale.

d. Il rapporto tra la liturgia e la polarità

Nel contesto della faticosa ricerca di un proprio spazio autonomo nel mondo del pensiero e della cultura, Guardini cominciò a maturare le sue intuizioni fondamentali. Abbiamo indicato i due momenti decisivi: l'esperienza liturgica a Beuron, e le riflessioni con Karl Neundörfer sulla "opposizione polare" propria di ogni vivente. Col passare del tempo, quelle due intuizioni sono diventate i veri pilastri dell'intera costruzione intellettuale ed estetica di Romano Guardini. Infatti, ognuna ha generato un testo di riferimento.

L'opera del 1918, *Lo spirito della liturgia*, è il primo approdo sistematico del filone liturgico. Ciò valse subito a Guardini la notorietà nel campo teologico. Da parte sua, la polarità trovò la prima espressione scritta quattro anni prima, in un'opera pubblicata nel 1914: *Opposizione e opposti. Schizzo di un sistema di dottrina dei tipi*. Questa, però, passò praticamente inosservata²⁸. Nel 1925 Guardini riprese le idee presentate nell'opera del 1914 e ne diede un'espressione completamente nuova nel volume *L'opposizione polare*.

Il rapporto tra l'una e l'altra corrente è profondo e complesso. Non si tratta di due filoni indipendenti. Infatti, la loro scoperta avviene, come abbiamo affermato, nel breve periodo compreso tra il 1905 e il 1906.

Se invece analizziamo gli effetti di reciprocità fra queste due intuizioni e di conseguenza ci domandiamo quale di esse influisca maggiormente sull'altra, si può dire con sicurezza che la polarità domina il

²⁸ Ciò aiuta a comprendere il fatto che per lungo tempo l'immagine di Guardini consolidatasi nell'ambito culturale europeo sia stata piuttosto quella del rinnovatore liturgico che quella del filosofo.

pensiero liturgico²⁹: ne è il metodo e la stella polare. Quasi tutti i capitoli di *Lo spirito della liturgia* sono “pensati” in modo polare: Guardini cerca le giuste misure e i ritmi in cui diverse qualità o dimensioni della liturgia sono debitrice nei confronti di due forze contrastanti ma componibili.

D'altra parte, la liturgia esercita pure un influsso sulla polarità. Certo, risulta difficile trovare accenni espliciti alla liturgia nella prima versione dell'opera sulla polarità (1914). Nella seconda versione (1925), l'orientamento liturgico si riscontra più facilmente, e non solo a titolo di argomento o di esempio. La liturgia agisce a modo di lievito, come una premessa occulta, e come una convinzione che conferma i risultati di non poche pagine della polarità.

Da questi rilievi si può intuire facilmente che Guardini è un pensatore in grado di elaborare un'estetica eccellente, in quanto appare dotato di due qualità particolari. Da un lato, il suo interessamento alla liturgia gli ha permesso di sviluppare una fine sensibilità per le diverse forme di espressione e per il loro significato profondo, collegando in questo modo la bellezza dell'apparenza con la bellezza del contenuto vero e significativo. Dall'altro, il lavoro filosofico sulla polarità del vivente ha portato la sua capacità teorica alla scoperta di ampie e solide prospettive di lavoro, spesso inedite, che gli hanno consentito di mettere in luce l'intero campo dei fenomeni umani – ivi compresa l'arte – ai quali ha dedicato interi decenni di lavoro.

Seconda parte. *Lo spirito della liturgia* e le linee caratterizzanti dell'estetica di Guardini

Le esperienze biografiche che hanno acceso nella mente di Guardini un vivo interesse per il mondo dell'arte e della bellezza, e in particolare quelle nate a partire dal suo incontro con il mondo della liturgia benedettina nell'arciabbazia di Beuron, erano destinate a svilupparsi. Infatti, sfociarono nell'opera del 1918 *Lo spirito della liturgia*.

Quest'opera è alla base della notorietà di Guardini nel campo della teologia liturgica. Ma si può dire a ragione che contenga *in nuce* anche le linee portanti dell'intera riflessione guardiniana sulla bellezza.

²⁹ “La dottrina dell'opposizione polare si trova all'inizio del pensiero di Guardini” (H.-B. GERL, *Vita che regge alla tensione. La dottrina di Romano Guardini sull'opposizione polare*, in R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 219).

Per questo motivo l'opera merita un'attenzione particolare nel contesto dello studio delle basi del suo pensiero estetico.

1. *Visione globale*

Iniziamo con una visione globale dei contenuti di *Lo spirito della liturgia* al fine di mettere in evidenza le rispondenze tra liturgia e arte.

Occupandosi del mondo liturgico, Guardini non era lontano dal mondo artistico ed estetico. Oltre i diversi esempi tratti dal mondo artistico che si trovano all'interno di alcune questioni liturgiche, la commistione tra liturgia ed arte diventa palese nel fatto che *Lo spirito della liturgia* contiene numerose idee di fondo e termini essenziali che riappariranno nella conferenza del 1947 *Sull'essenza dell'opera d'arte*. Alcuni tra questi sono: l'espressione, il simbolo, il servizio all'esistenza, la possibilità aperta all'osservatore di entrare in contatto con l'opera, il fatto che l'opera non abbia scopo ma abbia senso, la creatività, la necessità che la vita ha dell'opera d'arte come opera dotata di stile, lo sforzo richiesto per la sua comprensione.

L'importanza dell'opera liturgica del 1918 è imprescindibile per valutare il pensiero estetico di Guardini. In quattro dei sette capitoli, la bellezza e l'arte occupano un posto di rilievo nelle sue considerazioni sulla liturgia. Analizziamo brevemente i nessi tematici che li percorrono.

Nel terzo capitolo, dove si discute sullo stile liturgico, Guardini si occupa attentamente del rapporto tra l'universale e il particolare. L'arte offre lo spunto per questa riflessione e la valorizza costantemente. Universale e particolare riguardano l'arte e la liturgia a pari titoli.

Nel quarto capitolo, centrato sul rapporto tra lo spirituale e il materiale, vengono collocate le basi per la comprensione del simbolo. Naturalmente, la dimensione simbolica è presente sia in campo liturgico, sia in campo artistico.

Nel quinto capitolo si parla delle due modalità della finalità: scopo e senso. Chi vuol comprendere l'arte e la liturgia per quel che esse sono veramente, si deve collocare nella prospettiva del senso, mentre lo scopo è solo una dimensione concomitante e subordinata.

Nel sesto capitolo si discute direttamente il significato della bellezza nella liturgia, contro l'estetismo liturgico. Viene assicurata la priorità del contenuto della liturgia sul modo della sua espressione. E

contemporaneamente, viene raggiunto il nucleo della teoria estetica di Guardini.

Questo incessante movimento dalla liturgia all'arte, e dall'arte alla liturgia, è dovuto non solo alla sensibilità di Guardini e al suo personale modo di approfondire le dimensioni del mistero liturgico. Conta anche il fatto che diversi, coevi scritti sulla liturgia ne mettevano fortemente in rilievo il lato artistico³⁰. Guardini intuiva un rischio: quello di favorire una considerazione puramente estetica, a danno dei contenuti spirituali e della prospettiva teologica confacente alla liturgia. Infine Guardini scopriva lo strettissimo rapporto tra l'arte e la liturgia, come campi uniti da un profondo legame. Dall'interno della liturgia c'è un nesso verso l'arte, come da questo verso la liturgia. L'analisi sulla reversibilità di questo nesso fa sì che Guardini si elevi, aiutato dal "pensiero polare", fino a raggiungere prospettive molto profonde: le sole in grado di abbracciare in modo giusto gli ambiti della sua riflessione. Cerchiamo ora di analizzare singolarmente i quattro capitoli prima indicati.

2. *La dimensione estetica presente nei capitoli*

a. *L'universale e il particolare*

Il terzo capitolo di *Lo spirito della liturgia* parte con un insieme di considerazioni sull'arte. La prospettiva di studio è quella della polarità della vita che vuole esprimersi. In quel contesto Guardini mette a fuoco il problema di fondo: in quale modo un essere particolare (*Einzelwesen*) – e Guardini porta come esempi un'opera d'arte, una personalità, ma anche una costituzione politica, cioè delle realtà concrete e viventi³¹ – può essere portatore di un significato universale (*allgemeine Bedeutung*)?

Si tratta di un problema di rapporto polare. Tra l'una e l'altra dimensione non c'è contraddittorietà. Alla base della soluzione c'è il fatto che ogni individuo include nella sua struttura ontologica l'universalità e la particolarità. Di conseguenza, nulla vieta che nelle sue espressioni si specchi l'una o l'altra delle due componenti.

Quando si può dire che una cosa abbia "stile"? Quando appare in essa l'universalità divenendo predominante. Naturalmente, l'universa-

³⁰ Guardini ricorda esplicitamente il libro *Spirito del cristianesimo* di A. Staudenmeier (docente di Guardini), e *L'oblat* di Huysmans (cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 83).

³¹ Cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 47.

lità di cui parla Guardini non va intesa in senso strettamente logico, come fosse applicata ai soli concetti. Guardini si occupa dell'universalità dei viventi. Perciò il termine acquisisce una varietà di gradi. C'è l'universalità propria della specie umana, ma anche quella propria di un popolo, di un'epoca, e perfino delle realtà universali in senso stretto. «Noi non siamo soltanto esseri individuali: facciamo parte anche di una comunità. Non siamo solo 'storia'; bensì qualcosa di noi appartiene anche all'ordine intemporale. È a questa esigenza che provvede la liturgia»³².

“Stile” significa allora che «nella figura considerata il singolare passa in seconda linea lasciando emergere l'universale»³³. Grazie alla genialità di una persona (l'artista singolo, ma anche la comunità credente che ha forgiato la liturgia lungo i secoli), una situazione spirituale trova la sua espressione felice tramite un processo che per il momento non viene meglio chiarito. Una volta «sublimata nella forma»³⁴, cioè stilizzata, la situazione spirituale ottiene una serie non disprezzabile di vantaggi: viene semplificata, acquisisce chiarezza ed essenzialità, diventa comprensibile a tutti nel suo significato, obbedisce immediatamente alla sua normativa interiore. Un determinato sentimento o pensiero ha trovato la sua espressione connaturale: è stato “stilizzato”. Tutto ciò trova la sua radice e la sua spiegazione nella sublimazione che avviene quando la forma universale domina sul particolare, come avviene nella liturgia e nell'autentica opera d'arte.

Queste riflessioni sono già dettate dalla logica della polarità. Ciò diventa più evidente quando Guardini – sempre lungo le sue riflessioni sull'universale e sul particolare in ordine allo stile – si sofferma a considerare gli eccessi che sono in agguato. Infatti, il rapporto polare tra il particolare e l'universale presuppone, come condizione della sua vitalità, che nessuno dei due debba prevalere sull'altro fino a farlo sparire.

Che succede qualora la sublimazione nella forma supera la giusta misura e viene spinta all'eccesso? Si ottiene non lo stile vivente, bensì la figura generica, vuota e morta³⁵. In questo caso, il processo creativo non è scaturito da una necessità interiore: l'universalità di cui l'opera si è fatta portatrice è solo quella dell'elaborazione concettuale, e non quella originale della struttura polare dotata di vita che trova la sua e-

³² *Ibid.*, 57.

³³ “Das Einzelhafte vor dem Allgemeinen zurücktritt” (*ibid.*, 48).

³⁴ *Ibid.*, 50. Guardini parla anche di una “trasvalutazione formale”.

³⁵ Cf. *ibid.*, 50.

spressione felice. Al contrario, «il vero stile, anche nelle sue forme più severe, conserva la forza suggestiva di un'espressione matura. Solo ciò ch'è vivente ha stile: il mero cerebralismo, il nudo schema non ne possiede affatto»³⁶.

Il punto estremo, diametralmente opposto, sarebbe quello in cui il particolare non raggiunge la forza espressiva dell'universale. Rimane chiuso, e perciò anche confuso e imperfetto. Appare esclusivamente nella sua irripetibilità, senza farsi portatore di tratti comuni che possano interessare gli altri. Non c'è stile, e dunque né vera arte né vera utilità per la liturgia.

b. Ciò che è materiale e ciò che è spirituale

La struttura del quarto capitolo di *Lo spirito della liturgia* è squisitamente dominata dall'idea della polarità. L'avvio presenta la scorrettezza di un'impostazione, piuttosto diffusa, basata sul principio di contraddittorietà: essa fa presagire una contraddizione laddove regna una polarità. Tale presunta contraddizione, nata a partire dalla constatazione che la liturgia è piena di «segni e immagini dense di contenuto»³⁷, si presenterebbe nel momento in cui il segno liturgico viene posto in relazione con l'anima nel suo rapporto con Dio.

Se Dio è concepito come Colui che è al di là di ogni spazio, di ogni tempo, di ogni complessità legata a gesti, movimenti e oggetti; e se l'uomo, nonostante la sua costituzione di anima e di corpo, guarda a quest'ultimo come a una "deficienza" che si trascina impazientemente lungo la vita, la risposta è chiara: il mondo dei segni liturgici, con la sua concretezza materiale, appare inutile e superfluo.

È allora che si pone la domanda cruciale. Essa riguarda direttamente l'elemento materiale: «Che valore ha per noi l'elemento materiale come mezzo di ricezione e di traduzione di realtà spirituali, come mezzo di impressione ed espressione spirituale?»³⁸. A questo punto Guardini adotta la prospettiva esistenziale propria del vivente concreto, preferendola a considerazioni metafisiche poco connaturali al suo stile di pensiero. Questa prospettiva gli suggerisce che il nucleo della questione «sta nel modo in cui l'io vive nell'ambito del proprio essere

³⁶ *Ibid.*, 50.

³⁷ *Ibid.*, 59.

³⁸ *Ibid.*, 60 (la versione originale fa portare il senso della domanda non sul valore ma sul significato dell'elemento materiale: "Was bedeutet das Körperliche für uns – als Mittel geistiger Aufnahme und geistiger Aussprache, als Eindrucks- und Ausdrucksmittel?").

spirituale – materiale»³⁹. Non basta sapere che l'uomo è costituito di corpo e anima. Occorre saper adattarsi a questa situazione; occorre trarre il maggiore profitto possibile della condizione offerta da una vita spirituale vissuta nel corpo⁴⁰.

Guardini cerca la risposta partendo dall'analisi degli estremi contraddittori, cioè quei punti che non conservano il benché minimo, polare rapporto tra l'io e la materialità. Si tratta dunque di mettere in luce due atteggiamenti vitali, che possono anche manifestarsi come due filosofie. Guardini cerca di coglierli entrambi sul piano dell'esperienza immediata.

Il primo punto contraddittorio è quello dello spiritualismo. Le persone che vivono in questo modo la religiosità cercano di esprimersi per vie meramente spirituali. Trovano scomodo e, in fondo, anche estraneo il mondo dei segni liturgici. Non solo: questa mentalità «non avrà neppure l'esigenza di esprimere in forme sensibili il contenuto della sua vita spirituale»⁴¹.

All'estremo opposto si trova il temperamento per il quale il materiale e lo spirituale si fondono senza difficoltà. L'esperienza corporale è vissuta come un'esperienza di valore spirituale. Viceversa, le realtà spirituali si traducono presto in gesti e sentimenti del corpo. Solo in apparenza questo tipo di sensibilità è affine alla liturgia. In realtà, provando un'esigenza di gesti sempre nuovi, rispondenti all'esperienza attualmente vissuta, trova fredda e rigida l'espressione materiale che è propria della liturgia. Come legare il proprio vissuto a forme che altri hanno forgiato, e che si mantengono per lo più senza cambiamento?

Guardini prova ora a ricomporre i due estremi⁴², generando un autentico rapporto polare. Non si tratta dunque di escludere i due temperamenti con un colpo di spugna per lasciar il posto libero ad altri atteggiamenti meno radicali. Si tratta bensì di accettare di ognuno ciò che esso porta di positivo, liberandolo dagli eccessi.

³⁹ *Ibid.*, 60.

⁴⁰ “Si no se pliega el pensamiento a la dialéctica jerárquica de alma y cuerpo –que constituye, en su profunda misteriosidad, la verdad del hombre- se pierde el sentido de la vitalidad específicamente espiritual, con la necesidad consiguiente de acogerse a la abstracción racionalista que disuelve y desvirtúa la imagen del ser humano” (A. LÓPEZ-QUINTÁS, *Romano Guardini*, 156).

⁴¹ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 61.

⁴² Si trova qui un fenomeno abituale in Guardini: l'oscillazione dei modi di denominare un fenomeno. Esso può venir colto sul piano psicologico (più immediato: gli atteggiamenti) oppure sul piano della sua espressione filosofica (più riflesso: i correnti). Cf. R. GUARDINI, *La funzione della sensibilità nella conoscenza filosofica*, 164.

A codesta creazione del simbolo hanno dunque parte ambedue i temperamenti considerati. L'uno, mediante il suo sentimento dell'affinità esistente tra spirituale e corporeo, offre, per così dire, la materia, quale prima condizione preliminare della creazione simbolica. L'altro vi contribuisce con la sua capacità di distinzione e la sua consapevolezza della distanza tra i due domini, assicurando chiarezza e determinazione formale⁴³.

Questo espediente metodologico è di beneficio non solo ai due temperamenti: essa permette di spiegare più chiaramente che cosa sia il simbolo stesso. Quest'ultimo richiede, infatti, una relazione e una distinzione⁴⁴; nasce cioè dall'incontro tra il primo e il secondo tipo di sensibilità. Scrive Guardini: «Un simbolo sorge quando qualcosa d'interiore, di spirituale, trova la sua espressione nell'esteriore, nel corporeo»⁴⁵.

C'è nella natura del simbolo, nella sua produzione, fissazione e comprensione, una tacita richiesta ad entrambi i tipi perché sia intrapreso un cammino di formazione in grado di colmare le lacune e di potenziare gli elementi positivi già presenti. Va da sé che si deve trattare di un vero simbolo: dotato di validità generale, con forza universale, scaturito da una necessità essenziale. Tutto ciò è stato spiegato nel capitolo precedente.

Guardini sottolinea che alla vera comprensione e accettazione del simbolo liturgico (e anche artistico) è necessario accostarsi con pazienza, e muniti di una formazione adeguata. Gli spunti offerti in merito sono ricchi di valore pedagogico per trovare la strada verso l'arte e la liturgia: entrambi questi domini condividono il legame intrinseco tra l'elemento corporeo e quello spirituale.

Il temperamento che conduce all'identificazione dei due domini, liturgico e artistico, permettendo il passaggio dall'uno all'altro, è naturalmente creativo di simboli. Tuttavia non riesce ad accogliere nel modo giusto i simboli creati da altri.

D'altro canto, il temperamento che separa i due ambiti non trova grandi difficoltà nel servirsi di simboli per raggiungere contenuti spirituali. Sa bene che ogni simbolo deve essere dominato dallo spirito, chiamato con le sue forze di discernimento e riflessione a far sì che

⁴³ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 66.

⁴⁴ *Ibid.*, 63.

⁴⁵ *Ibid.*, 64. S'intuisce con facilità il valore che questa osservazione comporta anche per la creatività artistica.

nel simbolo un preciso contenuto spirituale ottenga la sua espressione adeguata⁴⁶.

Queste persone sono invitate a «riconoscere l'effettiva affinità del corporeo con lo spirituale»⁴⁷. È per loro di grande aiuto imparare a esprimere in modo concreto il proprio vissuto. Esistono, infatti, contenuti spirituali ed emotivi che si traducono a malapena in concetti o in movimenti morali, che portano piuttosto alla diminuzione del contenuto originale. S'intuisce la mancanza di un mezzo più diretto che, anziché smorzare il vissuto, possa intensificarlo, essendo per così dire la sua estensione, il suo punto culminante.

Le riflessioni di Guardini sul simbolo e sul giusto modo di rapportarsi ad esso offrono una grande varietà di prospettive incrociate. Il tutto presenta una visione sicura e matura con valore teorico, pedagogico e psicologico. Nonostante questa visione sia stata elaborata con il proposito di spiegare la vita liturgica, i contenuti si possono applicare al mondo estetico. In verità, Guardini stesso lo ha fatto in modo magistrale nella conferenza *Sull'essenza dell'opera d'arte*.

c. Lo scopo e il senso

Il quinto capitolo della sua riflessione sulla liturgia inizia con la messa a fuoco del concetto di "scopo". Egli scrive: «Scopo, in senso proprio, noi denominiamo quel principio d'ordine, per cui cose e azioni si subordinano le une alle altre, in modo che l'una serva all'altra, l'una si presenti in funzione dell'altra»⁴⁸. Questo concetto ha un campo di applicazione nella tecnica, nel diritto, nella vita economica. Altre realtà, invece, cadono solo parzialmente sotto il concetto di scopo. Guardini pensa all'arte, alla liturgia, alla natura con le sue mille forme e colori. Queste non sono prive di finalità, ma la loro finalità si presenta piuttosto sotto la modalità del "senso".

La differenza tra lo scopo e il senso consiste nel fatto che «il concetto di scopo pone il centro di gravità d'una cosa al di fuori e al di là di essa; tale concetto la considera quale tramite per un movimento che va oltre e precisamente si dirige alla metà»⁴⁹. Invece, le cose dotate di sen-

⁴⁶ Cf. *ibid.*, 64-65. Tale lavoro assicurerà l'apertura del simbolo ad altri e, dunque, la sua capacità di perdurare nel tempo senza perdere il suo valore e il suo significato.

⁴⁷ *Ibid.*, 67.

⁴⁸ *Ibid.*, 69-70.

⁴⁹ *Ibid.*, 71.

so non hanno bisogno di produrre qualcosa che si colloca oltre: essendo quel che sono, raggiungono il loro significato pieno, il loro *sensu*.

Naturalmente, scopo e senso esistono assieme nel vivente. Si tratta di una coppia polare, e non di due concetti contraddittori. C'è bisogno dell'uno e dell'altro se si vuole capire una realtà vivente come quella della Chiesa e, più particolarmente, la sua liturgia.

Avendo a disposizione queste prospettive, Guardini le utilizza magistralmente per cogliere un profondo nesso tra l'arte e la liturgia. Egli muove dalla tensione tra l'essere e il dover essere che ognuno di noi sperimenta sin dalla giovinezza, sollecitata dalla ricerca di scopi che lacerano la beata unità tra l'essere e il dover essere del bambino. Guardini suggerisce che l'arte sia un modo per ristabilire l'unità. Tanto l'artista quanto colui che contempla l'opera, trovano nell'arte un alveo di senso dove è stata superata la contraddizione. C'è però un limite: tale riconciliazione si situa nell'ambito dell'irreale.

Guardini volge allora lo sguardo verso la liturgia. Essa appare come il compimento di ciò che l'arte concede in modo limitato. Nella liturgia avviene il superamento della tensione tra l'essere e il dover essere; e ciò, nell'ambito del reale, sebbene nel contesto della fede. Chi capisce e vive la liturgia, vi trova la possibilità di vivere la propria realtà di figlio di Dio. Nel momento della celebrazione, il credente esiste davanti al Padre in pienezza di senso, dispiegando davanti a Lui gratuitamente tutte le sue forze spirituali, e godendone in profondità.

La liturgia è quel contesto di pienezza di senso dove semplicemente "si è" e "si agisce" davanti a Dio, al di là di ogni ricerca utilitaria di scopi, e al di sopra di ogni preoccupazione per il "dover essere" non ancora raggiunto. Si capisce allora per quale motivo essa debba attingere dall'arte le sue forme ed immagini. La liturgia eleva tutto ciò che prende dall'arte. Così facendo, concede al mondo artistico un'ulteriore perfezione:

Questo pertanto il fatto mirabile che si offre nella liturgia: arte e realtà diventano un'unica cosa nella condizione soprannaturale del figlio e fanciullo insieme, sotto lo sguardo di Dio. Ciò che altrimenti è dato solo nel regno dell'irreale, nell'immaginazione artistica, vale a dire le forme dell'arte come espressione della vita umana pienamente consapevole, qui è realtà⁵⁰.

⁵⁰ *Ibid.*, 79.

d. Verità e bellezza

Il sesto capitolo di *Lo spirito della liturgia* è forse quello più importante per il pensiero estetico di Guardini a motivo delle acute riflessioni che contiene. Esso segue il filo logico del quinto capitolo, in cui arte e liturgia si trovavano profondamente uniti. Eppure, Guardini sembra intuire un problema: se tale unità diventa troppo forte, si presenta il rischio che il punto di vista estetico sia predominante in ambito liturgico. E ciò implica una caduta nell'*estetismo*: la liturgia diverrebbe così il campo degli *esteti*.

Guardini trova parole dure per criticare un tale esito. L'estetismo non è ammissibile in ambito liturgico – come non lo è in campo artistico: «Anche il solo considerare esteticamente l'opera d'arte le fa torto»⁵¹. E gli esteti non meritano un trattamento più mite. Per caratterizzarli, escono dalla penna del mite e riflessivo Guardini alcune espressioni inusuali. Egli non esita a chiamare gli esteti «cattivi ospiti, scrocconi che partecipano da parassiti alla vita»⁵².

L'estrema vicinanza dell'estetica alla liturgia, sentita come un grave rischio, spinge Guardini ad affinare lo sguardo per cogliere bene l'intreccio e anche la differenza tra bellezza e liturgia. Inizia allora una riflessione attorno al detto scolastico *Pulchritudo est splendor veritatis*: «il bello è lo splendore del vero», nel quale Guardini sembra trovare uno spiraglio per risolvere la questione. Si potrebbe formulare il problema in questo modo, anche se Guardini non utilizza queste parole. È essenziale alla liturgia (e all'opera d'arte) l'essere bella?

La risposta sarà negativa. In linea di massima può esistere una liturgia non bella, così come può esistere un'opera d'arte non bella – ma Guardini quasi non considera questo esito. Infatti, lungi dal voler condurre alla separazione di liturgia e bellezza, la non necessità del rapporto fra la bellezza e l'opera d'arte soltanto intende evitare un tipo di unione indistinta. L'importante in questa riflessione, però, è la base che permette a Guardini di articolare i due ambiti. La si raggiunge applicando due prospettive.

La prima è quella che opera la separazione tra bellezza e liturgia. Guardini raggiunge questa distinzione applicando un criterio: riportare ogni realtà alla sua origine, donde essa trae la sua *validità*. Come risultato egli può scrivere: «La verità vale in sé, perché è verità, il diritto

⁵¹ *Ibid.*, 83.

⁵² *Ibid.*, 84.

perché è diritto, la bellezza perché è e nella misura in cui è bellezza. Nessuna cosa che rientri in questo ambito può ottenere la sua validità da una cosa che appartenga a un'altra cerchia»⁵³. Dunque, il criterio della validità originale serve a tracciare una linea di demarcazione tra bellezza e verità (ovvero tra bellezza e liturgia).

La seconda prospettiva deve assicurare il rapporto tra ambiti che godono di validità autonoma – come la bellezza e la verità. In questo caso, il criterio applicato da Guardini è la possibilità dell'ordine esistente in questi ambiti. Il risultato è appunto la scoperta di un ordine naturale che sostiene la priorità del vero sul bello. Non si tratta di un primato di dignità o di validità (su questi piani, bellezza e verità sono alla pari), bensì solo “di ordine”. La scolastica lo esprimeva nella frase *pulchritudo est splendor veritatis*, cogliendo qui appunto un ordine tra la *veritas* e la *pulchritudo*. Detto in altri termini, c'è un ordine da rispettare tra il “che cosa” (la *veritas* della liturgia o dell'opera d'arte) e il suo possibile “modo” (la bellezza).

L'errore dell'estetismo consiste nel voler cogliere la bellezza *direttamente*. L'esteta rivolge la sua attenzione al “modo”, riducendo ad esso il “che cosa”. Qui, l'ordine naturale è stato violato. La pena è grande: «Sorge così l'ombratile struttura della forma assoluta, un *quomodo* senza *quid*, uno splendore senza fiamma, un'azione in cui non pulsa alcun vigore»⁵⁴. Di conseguenza, si smarrisce la via di accesso alla vera profondità della liturgia e dell'arte. «L'anima della bellezza è la verità. Chi non guarda a questa luce, alla luce di ciò che realmente è e realmente vale, costui degrada il suo gioco gioioso e pure tanto profondamente serio a vano diletterismo»⁵⁵. La vera bellezza è casta; si rivela solo nella misura in cui la verità gli fa da guida e da custode.

Il rischio dell'estetismo è stato esorcizzato. E un tesoro è apparso nel concetto di *ordine*, che è in grado di assicurare la giusta articolazione tra l'ambito dei contenuti (il “che cosa”, la *veritas*) e quello della bellezza (il “modo”). C'è, però, ancora un passo da compiere. Per Guardini quell'*ordine* concepito in modo spiccatamente scolastico sembra richiedere una “traduzione” nella terminologia esistenziale-personale, propria dell'essere vivente, e propria anche del suo personale stile di pensiero.

⁵³ *Ibid.*, 87.

⁵⁴ *Ibid.*, 90.

⁵⁵ *Ibid.*, 90.

La chiave di tale “traduzione” si trova nel concetto di espressione (*Ausdruck*)⁵⁶. Esso svolge il ruolo di nesso dinamico tra una specifica *veritas* e il suo rendersi visibile: «Deve esserci qualcosa che possa rivelarsi all'esterno, una verità essenziale che urga all'espressione, un fatto intimo che voglia tradursi in forme concrete, perché la bellezza possa aver luogo»⁵⁷.

In questo testo, Guardini ha parlato di una “verità essenziale”. Altrove egli preferisce parlare semplicemente di “vita”⁵⁸. I due termini si chiariscono a vicenda: la verità essenziale si trova solo nel contesto dell'uomo, vivente di una vita interiore possente e dinamica.

Il fatto che l'uomo sia capace di rivelarsi esprimendosi, anzi, che chieda di farlo, invita Guardini a chiarire cosa s'intenda per “verità” in questo contesto antropologico, che non è quello delle scienze esatte. Egli scrive:

«“Verità” non significa arida precisione di concetti, bensì adeguato inserimento nell'essere, interiore validità vitale; significa forza e pienezza integrale di un'esistenza ricca di contenuto. E la bellezza è il gioioso splendore che ne promana, quando la verità nascosta all'ora giusta può rivelarsi, quando l'apparenza esteriore in ogni suo particolare è la pura e piena espressione della realtà interiore. Dunque, perfezione espressiva e non solo in superficie, ma dall'inizio primo dell'attività formante: si può forse definire con maggior profondità e insieme brevità l'essenza del bello?»⁵⁹

Detto in altri termini: «Bella è un'opera d'arte oppure una cosa reale, se l'intima sua essenza e significazione risulta perfettamente espressa nelle sue fattezze esteriori. Il fatto della bellezza implica questo “essere espressi in modo perfetto”»⁶⁰.

La teoria estetica di Guardini raggiunge così il suo punto di maturazione. Essa sgorga da una verità profonda, quella della forma intima dell'oggetto. Tale forma vuole trovare un'espressione⁶¹. Ma non è detto che ci riesca. La bellezza autentica che non è semplice ornato senza

⁵⁶ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente*, 282-283.

⁵⁷ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 88.

⁵⁸ «Ogni strutturazione genuina e significativa [...] porta il contrassegno del fatto che un elemento della vita ha trovato la sua espressione verace ed esauriente» (*ibid.*, 47).

⁵⁹ *Ibid.*, 88.

⁶⁰ *Ibid.*, 87.

⁶¹ Guardini parlerà di una «necessità che scaturisce dalla sua essenza (*Wesensnotwendigkeit*)» (*ibid.*, 64). La comprensione di questa “necessità essenziale” sarà sviluppata teoricamente nell'opera del 1925 *L'opposizione polare*, come parte della dottrina sulla vita.

fondo, proporzioni e armonie senza anima, è per forza una bellezza “condizionale”: essa ha luogo «se l’intima sua essenza... risulta perfettamente espressa».

Su queste basi ontologiche Guardini non trova difficoltà ad accogliere la visione corrente di bellezza estetica. Nell’esporsi, essa appare interamente permeata e come derivante dal concetto di espressione. Si ottiene così ciò che potremmo chiamare il livello strettamente estetico dell’opera d’arte o della liturgia, ovvero la definizione fenomenologica che Guardini fa della bellezza:

«Che tutto l’essere della cosa o dell’azione, quindi anche la sua relazione con la realtà tutta e col mondo spirituale, al primo sguardo, assuma forma dai limiti intimi del suo essere, che questa struttura interiore sia entrata pure in un’apparenza, in un fenomeno dotato di forza espressiva e si sia chiusa in una compiuta unità plastica; che sia detto tutto quanto dev’essere detto e niente di più; che siano impiegati tutti gli elementi formali che necessitano e solo questi; che nulla di morto e di vuoto rimanga nella figura esteriore, bensì tutto vi risulti animato e parlante; che ogni nota, ogni parola, ogni superficie, colore, movimento ubbidisca a un’esigenza interiore, contribuisca alla rivelazione del contenuto complessivo, s’articoli con gli altri a comporre un’unità matura e senza strutture, questa espressione piena, limpida, necessaria della verità interiore nell’apparenza esterna costituisce la bellezza»⁶².

3. *Visione sintetica. I fondamenti dell’estetica di* Lo spirito della liturgia

Riassumiamo i principali progressi di Guardini apparsi nell’arco dei capitoli studiati. Per prima cosa, si può dire che nel sesto capitolo di *Lo spirito della liturgia* Guardini abbia articolato una teoria della bellezza fondata sul concetto di espressione. Questa teoria è capace di riconoscere una misura maggiore e una minore di bellezza, a seconda della riuscita espressiva raggiunta da una particolare essenza. Di più: essa è aperta alla diversità richiesta dal tipo d’espressione che è proprio di un essere naturale (la sua forma essenziale risplende nella sua figura esteriore) e di un’opera d’arte, nella quale interviene l’artista per assicurare la riuscita dell’espressione.

A sua volta, il concetto di espressione è la chiave per entrare nel modo guardiniano per capire il simbolo e il comportamento simbolico, che sono alla base dei capitoli terzo e quarto del libro. Infatti, un sim-

⁶² *Ibid.*, 87.

bolo sorge «quando qualcosa d'interiore, di spirituale, trova la sua espressione nell'esteriore, nel corporeo»⁶³. Nel vero simbolo, frutto di un'espressione essenziale (perché il singolo uomo è anche portatore di un'essenza comune a tutti), «il singolare passa in seconda linea lasciando emergere l'universale»⁶⁴. Di conseguenza, emerge «il tipico», ovvero il simbolo, cioè quello che nel suo essere definito diventa portatore dell'universale.

Infine, non viene dimenticata la prospettiva dello «spettatore». Infatti, davanti al simbolo (sia come opera d'arte, sia come simbolo liturgico), è aperta la strada affinché ogni persona, al di là del trascorrere del tempo, possa chiarire a se stessa il nesso esistente tra la forma interiore e la sua espressione esteriore: «Nell'avvenimento storico e singolare vien fatta emergere la significazione permanente e universale della vita»⁶⁵. In questo modo, ogni persona ha la possibilità di penetrare in profondità nella dimensione simbolica della liturgia e dell'arte, senza che il tempo trascorso tra il formarsi del simbolo e l'incontro con il medesimo sia un ostacolo insuperabile.

La teoria estetica sviluppata da Guardini nelle pagine de *Lo spirito della liturgia* si dimostra capace di abbracciare diverse coppie di elementi di segno opposto: universale e particolare, opera d'arte e bellezza naturale, storia e permanenza, piano ontologico e piano estetico, significato esistenziale e verità oggettiva. Spesso è dato di riconoscere il merito di una teoria dal modo in cui riesce a equilibrare elementi potenzialmente dispari. Questo fatto riconduce all'applicazione del concetto di polarità (che nel 1914 aveva trovato sbocco in un piccolo saggio) al campo estetico qui considerato.

In conclusione, appare fondato ritenere che già nel 1918, a 33 anni di età, siano apparsi i lineamenti caratterizzanti dell'estetica di Romano Guardini. Ma la decade compresa tra 1920 e il 1930 porterà il suo carico di novità. Appariranno sviluppi per ora difficilmente prevedibili. Ad essi sarà dedicato il secondo articolo di questa serie.

⁶³ *Ibid.*, 64.

⁶⁴ *Ibid.*, 48.

⁶⁵ *Ibid.*, 49.

Summary: *This article, the first of a series, brings up a question: why has Romano Guardini's aesthetic theory remained unexamined? In the first part, after pointing out Guardini's writings on art and beauty, a possible cause is found in his nearness to Heidegger's aesthetic thought. Yet, the author argues that Guardini's position is grounded in his own life experience and in his ongoing aesthetic reflection, which developed independently from Heidegger. Two theoretic paths, proper to Guardini, are thus identified: his interest in catholic liturgy and his work on "polar opposition". In the second part, Guardini's "The Spirit of the Liturgy" (1918) is analyzed in order to show the basis of his aesthetic thought.*

Key words: Art, Aesthetics, Beauty, Guardini, Liturgy.

Parole chiave: Arte, Estetica, Bellezza, Guardini, Liturgia.