



L'estetica di Romano Guardini (III) La maturità del 1938

Juan G. Ascencio, L.C.

Introduzione

In un articolo precedente – il secondo di questa serie – ho potuto presentare le novità apparse fra il 1923 e il 1925 in merito alla riflessione di Guardini sull'arte. In quegli anni si verifica un progresso – pur nell'evidente continuità – nei confronti delle posizioni assunte nell'importante opera del 1918, *Lo spirito della liturgia*. Se in quest'opera regnava ancora un'impostazione di tipo prevalentemente estetico e il punto di riferimento era la bellezza, nelle opere dei primi anni Venti l'attenzione di Guardini si sposta verso l'opera d'arte in prospettiva polare-esistenziale per comprenderne il senso. Tale processo, però, non aveva raggiunto ancora il suo punto di maturazione. Esso arriverà solo nel 1938. A questo decisivo frangente del pensiero guardiniano viene dedicato il presente articolo.

Prima parte. La riflessione sull'arte raggiunge la maturità

1. Il 1938 e la sintesi del pensiero di Guardini sull'arte

Quali novità sono apparse fra il 1925 e il 1939 nella vita di Guardini? Se è lecito rischiare il paradosso, la novità è consistita perlopiù nella non-novità, cioè nella *stabilità*, nel lavoro proficuamente condotto nel contesto di ciò che Guardini amava di più: la vita accanto ai

suoi giovani di Rothenfels, e la docenza universitaria¹. Lavoro esigente, certo, ma che gli portava soddisfazioni profonde. Si tratta, dunque, di anni pieni di quel tipo di vita che forse Guardini avrebbe voluto prolungare indefinitamente. Le circostanze politiche della Germania, però, glielo resero sempre più difficile, fino al punto di vietarglielo in modo definitivo. Nel marzo del 1939 egli fu allontanato dalla sua cattedra universitaria, e sei mesi dopo ogni attività al castello di Rothenfels fu soppressa².

Per quanto riguarda la sua produzione letteraria, due opere sono da segnalare. Nel 1927 vede la luce *I santi segni*³. Si tratta di un piccolo volume che nasce dal filone liturgico coltivato senza sosta da Guardini a contatto con i giovani di Rothenfels. L'opuscolo mira in qualche modo a concretizzare le idee contenute in *Formazione liturgica* e in *Lo spirito della liturgia*. Invece, dal filone del suo impegno universitario nasce nel 1939, quale frutto maturo di un lungo processo, *Mondo e persona*⁴. Si tratta di un volume molto più consistente, giustamente considerato dallo studioso S. Zucal il «manifesto personalistico» di Guardini⁵, ovvero la sintesi in chiave antropologica del suo primo periodo d'insegnamento universitario.

Visto nella specifica prospettiva dello sviluppo del suo pensiero sull'arte, il 1938 occupa un posto di primo piano. Risale, infatti, a quell'anno un saggio dal titolo *Gli ambiti della creatività umana*⁶. Nel sesto capitolo – lungo solo cinque pagine nell'edizione italiana – Guardini presenta una visione sintetica dell'essenza dell'arte. La cosa è degna di nota perché era da circa vent'anni, cioè da *Lo spirito della*

¹ Guardini ne parla come dei due «punti di riferimento che sino allora avevano attirato il mio lavoro e le sollecitudini, anzi avevano riempito anche la mia vita con la coscienza di una fruttuosa attività e di un vincolo umano profondo» (cf. *Appunti per un'autobiografia*, Morcelliana, Brescia 1986, 67)

² Cf. *Ibid.*, 65-66.

³ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007¹¹.

⁴ R. GUARDINI, *Mondo e persona*, Morcelliana, Brescia 2007³.

⁵ *Ibid.*, *Premessa*, 2.

⁶ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, in *Natura – Cultura – Cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 1983, 174-190. Questo volume presenta la traduzione di alcuni dei saggi dell'opera di Guardini *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien* (1923-1935), M. Grünwald, Mainz 1935. Nella seconda edizione tedesca, ampliata e pubblicata nel 1963 (Bd 1: *Aus dem Bereich der Philosophie*, Grünwald/Schöningh, Mainz-Paderborn 1994), appare il testo di *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, pubblicato per la prima volta in *Schildgenossen*, 17 (1938), 321-334. La traduzione italiana cui ho fatto riferimento contiene anche alcune delle opere della seconda edizione tedesca di *Unterscheidung des Christlichen*.

liturgia (1918), che Guardini non dedicava più la sua attenzione in modo specifico al tema dell'arte⁷.

Non solo. Quel capitolo di *Gli ambiti della creatività umana* contiene già una sintesi matura del suo pensiero sull'arte. In futuro, Guardini non introdurrà novità essenziali. Si tratta perciò di un *punto di arrivo pressoché definitivo*. In esso, il suo pensiero sull'arte dimostra di essere giunto a un'impostazione che gli sembrava soddisfacente. Quel testo merita di essere letto con ogni attenzione. Tuttavia, prima di volgere ad esso l'attenzione per scrutarne il contesto, il senso e la struttura, si vuole dare qualche notizia storica al riguardo.

2. La centralità di *Gli ambiti della creatività umana* a confronto con altre opere

Il posto singolare da attribuire al testo del 1938 verrà giustificato nel modo migliore qualora lo si confronti con testi posteriori, in cui Guardini ha voluto trasmettere la sua visione sull'arte. L'attenzione si posa su tre opere in particolare. Giacché di seguito si farà continuamente riferimento a queste opere, è opportuno presentarle subito.

La prima è la giustamente celebre conferenza *L'opera d'arte*, del 1947. Il testo è senz'altro l'opera di Guardini sull'arte che risulta più conosciuta al pubblico⁸. Difatti, si sarebbe tentati di considerare questa conferenza come il vero punto di riferimento per lo studio del pensiero guardiniano sull'arte –ma, come si vedrà poco più avanti, l'opera del 1938 determina profondamente questa conferenza del 1947.

La seconda opera di cui bisogna tener conto, posteriore di un anno alla conferenza appena segnalata, è *Libertà Grazia Destino*⁹. Si tratta di un libro di carattere filosofico-religioso. Metodologicamente, è un chiaro esempio di applicazione della sua *Weltanschauung*. Esso

⁷ C'è un'eccezione degna di nota: nel saggio del 1927 *La libertà vivente* (in *Natura Cultura Cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 1983, 67) si trova un breve brano che contiene già in nuce la nuova impostazione che apparirà più chiaramente nel saggio del 1938.

⁸ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Morcelliana, 2003² (*Über das Wesen des Kunstwerkes*, Rainer Wunderlich Verlag, Stuttgart und Tübingen 1948). Nell'*Avvertenza* che serve come introduzione al libro, Guardini segnala: «La conferenza che qui viene pubblicata fu tenuta all'Accademia delle Arti Figurative di Stoccarda». Tale conferenza risale al 1947, e l'*Avvertenza* è firmata a Tubinga nell'agosto del 1947. Quest'anno è dunque da preferirsi a quello della data di pubblicazione (1948).

⁹ R. GUARDINI, *Libertà – Grazia - Destino*, Morcelliana, Brescia 2000³.

contiene alcune pagine – pochissime in realtà, ma di grande valore – in cui Guardini riflette specificamente sull’arte.

La terza opera è l’*Etica*¹⁰. In essa sono raccolte le lezioni tenute all’Università di Tubinga (1945-1948) e a Monaco in Baviera (1950-1962)¹¹. Un capitolo intero dell’*Etica* versa sull’arte, la cui seconda sezione è dedicata esplicitamente all’essenza dell’opera d’arte¹².

Ad ogni modo, *Gli ambiti della creatività umana e L’opera d’arte* (se è lecito prescindere per un momento da *Lo spirito della liturgia*) sono le opere più importanti per lo studio del pensiero di Guardini sull’arte. Collocate cronologicamente a distanza di nove anni (1938 – 1947) l’una dall’altra, esse appartengono in realtà a due periodi diversi della vita di Guardini. Le separa il periodo della guerra, la chiusura del castello di Rothenfels e la soppressione della cattedra universitaria a Berlino.

Al fine di comprendere il rapporto tra quelle due opere, è di importanza cruciale questo dato: per la preparazione della conferenza del 1947, Guardini *prese a modello il testo del 1938*. Anzi, con poche eccezioni – che saranno indicate più avanti – se ne fece guidare in modo assai diretto. Tale dipendenza si verifica non solo sul piano della struttura generale e dei contenuti principali: per la redazione del testo del 1947, Guardini non esitò a prendere alla lettera espressioni, frasi e interi brani del testo del 1938. Dunque, lo studio comparativo dei testi indica, al di là di ogni possibile dubbio, che nel 1947 Guardini scelse di “commentare” il suo testo del 1938, seguendolo da vicino laddove esso gli sembrava comprensibile, aggiungendo spiegazioni quando si poteva temere che il senso non fosse chiaro all’uditorio e, infine, aggiungendo esempi qua e là¹³. Perciò l’opera del 1947 appare comprensibilmente più lunga di quella del 1938.

¹⁰ R. GUARDINI, *Etica*, Morcelliana, Brescia 2001.

¹¹ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente. Estudio metodológico*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1966, 29.

¹² Risulta difficile datare queste pagine. Ma dal fatto che si collocano verso la conclusione del libro, è lecito pensare che esse abbiano avuto origine nel periodo d’insegnamento a Monaco, e dunque in data posteriore alla conferenza del 1947.

¹³ Un confronto analitico tra il quinto paragrafo dell’opera del 1938 e la conferenza del 1947 permette di affermare che, a prescindere dal brano introduttivo e dai brani dedicati alle “immagini”, circa il 90% del primo testo sia stato utilizzato – spesso in modo assai diretto – per la stesura del secondo.

D'altronde, il fenomeno di ciò che si potrebbe denominare un "autocommento" non è infrequente in Guardini. È ben noto che egli si serviva spesso e in modo abbastanza libero di opere precedenti se ciò sembrava utile allo sviluppo di nuovi lavori. Il testo antico gli offriva uno spunto per la riflessione; talvolta, magari anche una possibile struttura da seguire. Il nuovo lavoro, da parte sua, apportava chiarimenti e approfondimenti. Questo si verifica puntualmente nei due testi che ci occupano.

Per evidenziare tale fatto, il confronto di alcuni brani sarà istruttivo. Mi limito a fornire al lettore tre campioni significativi¹⁴.

Consideriamo le battute iniziali di entrambe le opere.

Gli ambiti della creatività umana

Una persona dotata di talento artistico incontra un oggetto della natura: un albero, un animale, un paesaggio.

Il suo intimo creativo si mette in moto

e cerca di afferrare ciò che sta fuori,

per riprodurlo.

L'opera d'arte

Chi ha talento artistico o, più precisamente, talento pittorico incontrandosi con un oggetto della realtà esterna, un albero, un animale, una figura umana, si sente toccato [...].

Il suo intimo allora entra in un movimento peculiare [...].

In questo stato l'artista si protende verso ciò che si trova al di fuori di lui non per metterlo al servizio di uno scopo pratico, come farebbe un tecnico, bensì per ricrearlo di nuovo.

Confrontiamo ora l'inizio del quarto capitolo di *L'opera d'arte*.

Gli ambiti della creatività umana

Ogni opera d'arte ha la qualità d'essere un tutto; non un dettaglio, come il fenomeno percepito immediatamente.

L'opera d'arte

Un'autentica opera d'arte non è come qualsiasi fenomeno immediatamente percepito, una semplice porzione di ciò che esiste, ma è una totalità.

¹⁴ Prendo come base il testo in italiano, ben consapevole che il confronto degli originali tedeschi rende meglio il senso del confronto, spesso attenuato dal lavoro di traduzione.

La sedia che vedo davanti a me, sta in un contesto che continua da tutte le parti.

Ma quando van Gogh vede la sedia, si compie già al primo sguardo il processo di completamento. Forma un tutto, un intero in se stesso [...].

Questa sedia dinanzi a me si trova in un contesto che si espande da ogni lato. [...]

Se però la vede Vincent van Gogh, inizia fin dal suo primo sguardo un processo particolare: la sedia diventa il centro attorno cui si riunisce nello spazio tutto il resto [...].

Confrontiamo, infine, l'inizio del settimo capitolo: *L'opera d'arte*.

Gli ambiti della creatività umana

Qui però è importante qualcosa: il fatto che l'opera d'arte non sta nella realtà.

Sono reali in essa il materiale, i suoni, ecc.

Lo specifico, quell'intreccio della essenza umana che parla in funzione vicaria per tutti, e della essenza della cosa, rivelata dall'artista, non si trova nello spazio reale, ma in quello dell'intuizione.

L'opera d'arte

Infine una proprietà essenziale dell'opera d'arte è di non risiedere, col suo nucleo più proprio, nella realtà.

Reali sono i suoi colori, i suoni che sono uditi, i materiali con cui sono costruiti gli edifici; però tutto questo non le è peculiare.

La sua specificità consiste in quella compenetrazione fra essenza dell'uomo ed essenza dell'oggetto che abbiamo sopra illustrato e che emerge nel manifestarsi dell'espressione.

Essa non si trova nell'ambito della realtà, bensì in quello della rappresentazione.

C'è un'ultima cosa da segnalare nel contesto del confronto tra queste due opere. Nell'agosto del 1947 Guardini scrisse una breve osservazione preliminare a *L'opera d'arte*. Là, egli dichiara di aver agitato alla conferenza, in vista della sua pubblicazione, i capitoli terzo e sesto. Il terzo, dedicato alle "immagini", s'ispira (ma senza farsene guidare da vicino) al capitolo che in *Gli ambiti della creatività umana* precede immediatamente il capitolo che riguarda l'arte. Dunque si è sempre nel contesto dell'"autocommento".

I capitoli quinto e sesto di *L'opera d'arte* non seguono il testo di *Gli ambiti della creatività umana*. Essi nascono bensì da *Lo spirito della liturgia*. Si tratta chiaramente di due eccezioni, ovvero di due aggiunte provenienti da altre fonti. Vediamone brevemente la portata.

Il quinto capitolo de *L'opera d'arte* porta il titolo “Scopo e senso”, e s'ispira al quinto capitolo de *Lo spirito della liturgia*: “La liturgia come gioco”. Infatti, nonostante il titolo non lo faccia presagire, il contenuto è imperniato sulla distinzione tra scopo (*Zweck*) e senso (*Sinn*). Da parte sua, il sesto capitolo di *L'opera d'arte* (“L'esigenza etica e la bellezza”) s'ispira, nella sua seconda parte, al sesto capitolo de *Lo spirito della liturgia*; nella sua prima parte (assai breve e dai contenuti alquanto generici), Guardini si serve di diversi suoi testi scritti in precedenza¹⁵.

3. L'impostazione di *Gli ambiti della creatività umana*

a. L'incontro come contesto generale per la riflessione sull'arte

Il testo del 1938 che stiamo considerando inizia con queste parole: «Prendiamo come punto di partenza l'incontro dell'uomo con il mondo delle cose e degli eventi e chiediamo: quali tipi d'incontro ci sono? E che cosa ne sorge?»¹⁶.

Incontro – uomo – mondo. Ecco i tre assi portanti dell'intero testo. Non sono nuovi: li troviamo a più riprese nelle *Lettere dal lago di Como*. Nuova in Guardini è, semmai, la scelta di collocare consapevolmente l'arte come uno degli ambiti (*Bereiche*) che sorgono da un tale *incontro*. Con ciò viene data un'impostazione precisa per la riflessione filosofica sull'arte.

Nella famosa intervista rilasciata a *Der Spiegel* nel 1976, Heidegger metteva in evidenza l'importanza di sapere in quale contesto piazzare una riflessione sull'arte moderna. All'intervistatore che parlava dell'isolamento dell'uomo, dell'artista e dei veri capolavori, Heidegger rispose: «Ma questa è appunto la grande questione: dove si colloca l'arte. Quale è il suo luogo?»¹⁷.

Davanti a questa “grande questione”, Guardini aveva espresso anni prima del 1976 la sua risposta: l'arte si colloca *nell'incontro*

¹⁵ Penso in modo particolare ad alcune pagine di *Lo spirito della liturgia* (capitolo V, 78 e 93), e di *Formazione liturgica* (56 e 132, cf. R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 2008).

¹⁶ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 174.

¹⁷ M. HEIDEGGER, *Ormai solo un dio ci può salvare. Intervista con lo Spiegel*, Guanda, Parma 1987, 154.

dell'uomo con il mondo. A ciò è arrivato dopo un lavoro durato circa due decenni, in cui diverse prospettive sono state messe alla prova. Con ciò non intendo dire che la prospettiva del 1938 neghi quelle precedenti; si tratta piuttosto di una continua scoperta di prospettive più ampie, entro le quali vengono illuminati ulteriormente i tentativi compiuti in precedenza.

Per capire la scelta in favore dell'incontro, occorre tenere presente che il testo de *Gli ambiti della creatività umana* è contemporaneo delle fasi finali della stesura di *Mondo e persona*, apparso nel 1939 come frutto di un'intensa attività didattica.

Mondo e Persona parte naturalmente dalle conclusioni acquisite nei lavori precedenti, ma impone nuovo stile e nuova profondità alla riflessione sui modi della conoscenza. La novità risiede nel fatto che il rapporto tra soggetto ed oggetto può evolversi, secondo Guardini, in rapporto tra un *io* e un *tu*. La condizione perché ciò accada è questa:

L'amore personale ha inizio decisamente non con un movimento che si dirige all'altro, ma che se ne ritrae. Nello stesso momento muta anche il mio atteggiamento proprio. Nella misura in cui io do libertà all'essere, visto dapprima come oggetto, di assumere l'atteggiamento dell'io che si presenta movendo dal proprio centro, e gli consento di divenire il mio tu, trapasso anch'io, dall'atteggiamento del soggetto che utilizza o lotta, in quello dell'io.¹⁸

Guardini pensa qui al rapporto tra soggetto ed oggetto, non più come uno schema astratto, bensì *in modo personalista*. Non sarà più il rapporto personale ad essere illuminato dallo schema filosofico "soggetto-oggetto"; piuttosto, questo riceverà luce da una realtà che gli è superiore: il rapporto "io-tu". Ecco la prospettiva che permette a Guardini di ottenere una comprensione del rapporto tra soggetto ed oggetto pienamente adeguata all'uso che egli voleva farne in campo antropologico, sociale e culturale. Il "rapporto", essendo modellato in chiave personalista, diventa "incontro"¹⁹.

¹⁸ R. GUARDINI, *Mondo e persona*, Morcelliana, Brescia 2007³, 163-4.

¹⁹ Il tema dell'incontro, come maturato da Guardini nei primi anni Venti, è stato fatto oggetto di studio nell'articolo precedente di questa serie.

L'impronta personalista non preclude la possibilità di applicare questa luce ai casi in cui davanti all'io compare un oggetto non-personale. Guardini parla di «un rapporto di quasi 'io-tu'; là, cioè, dove io pongo una cosa, un albero, un paesaggio, o il mondo in genere nell'atteggiamento di un essere con carattere di persona cui posso rivolgere la parola»²⁰. Si tratta sempre di evitare l'atteggiamento moderno, meccanicista o utilitarista che sia, per assumere un atteggiamento il cui primo movimento è quello del rispetto, del "ritirare le mani". Così, l'io-soggetto «lascia libero lo spazio in cui può farsi valere il carattere della persona di servire da fine a se stessa»²¹, cioè lo spazio in cui un'essenza possa manifestare la sua incompiutezza che attende, al modo di una tendenza latente, l'occhio saggio del soggetto in grado di portarla a compimento tramite un intervento saggio e rispettoso.

In sintesi, la ricerca attorno al rapporto tra soggetto ed oggetto, adombrata nelle *Lettere dal lago di Como*, esce profondamente rinnovata in *Mondo e Persona*. La prospettiva dell'incontro in chiave personalista appare a Guardini come quella più adeguata al suo intento, e come quella che meglio di altre rivela la vera diversità dei modi di porsi davanti all'altro. Questo importante traguardo sembra averlo persuaso circa l'opportunità di privilegiare la categoria dell'incontro come contesto per la comprensione dell'arte, espressione privilegiata della creatività umana.

b. La creatività come dinamismo fondamentale per comprendere l'arte

Volgiamo ora lo sguardo verso il *titolo* dell'opera del 1938 che stiamo analizzando. Si fa riferimento alla *creatività umana*. A tale qualità va originalmente attribuita la forza dinamica che nell'incontro tra uomo e mondo genera i diversi ambiti.

Se scegliamo di appurarne il senso nel contesto del pensiero di Guardini, non si può non volgere l'attenzione ad alcune pagine dell'opera del 1925, *L'opposizione polare*. Essa è fondamentale per la comprensione del suo stile di pensiero. Avendone fatto un ampio

²⁰ R. GUARDINI, *Mondo e persona*, 165. Negli scritti di Guardini, l'albero è forse un esempio migliore di oggetto di contemplazione estetica, forse a causa dell'influsso di un poema di Mōrike sul "bel faggio" più volte da lui citato.

²¹ *Ibid.*, 163.

commento nell'articolo precedente, basterà segnalare qui che delle tre polarità transempiriche, la prima è quella i cui due poli costitutivi sono la *produzione* (ovvero la *creazione*) e la *disposizione*. Illustrando la portata di questa polarità, Guardini ricorre al contesto dell'artista che crea un'opera d'arte.

Che nello scritto del 1938 Guardini abbia scelto la creatività umana come argomento principale, e dunque come presupposto e chiave di lettura dell'incontro, mostra che per lui l'arte si deve capire nel contesto della polarità della vita. La vita è organizzata secondo l'asse dentro-fuori. Il "dentro" è la capacità umana di creare; il "fuori" è la realtà; l'incontro è, infine, l'unione di entrambi, in grado di aprirli al fenomeno dell'espressione²².

Ecco che in questo modo Guardini raggiunge la cornice suprema, anzi, la struttura fondamentale, per la sua riflessione sull'arte. Viene così confermata in *Gli ambiti della creatività umana* l'impostazione "polare", vale a dire, esistenziale e personalistica, per comprendere l'arte. Già dai primi anni Venti, Guardini privilegiò tale impostazione a quella prevalentemente estetica, utilizzata nel 1918.

Non si insisterà mai abbastanza su questo: la creatività, lungi dall'essere per Guardini una qualità umana fra tante altre, è in realtà la grande alternativa all'atteggiamento tecnico e allo sguardo teorico- astratto sulla realtà. L'arte, in quanto innestata nella creatività umana – della quale è un'espressione privilegiata – acquisisce un alto valore sotto il profilo della significatività antropologica. L'arte non si riferisce anzitutto a un "passatempo" opzionale né tantomeno alla produzione di oggetti per l'ornato o per allestire mostre pubbliche. Qualcosa di essenziale per l'uomo, per il suo benessere globale e per il suo sviluppo armonico, sta o cade con la presenza o l'assenza della vera arte.

4. La struttura in quattordici punti di *Gli ambiti della creatività umana*

Torniamo a riflettere sulla somiglianza tra il saggio del 1938 e il testo della conferenza del 1947. È da notare che tale somiglianza interessa il piano dei contenuti teorici e la loro struttura portante. Infatti, è

²² Massimo Borghesi ha indicato in questo intreccio di elementi la base per «la possibile genesi dell'estetica guardiniana»; cf. M. BORGHESI, *Romano Guardini. Dialettica e antropologia*, Edizioni Studium, Roma 1990, 147.

sorprendente constatare la presenza in entrambe le opere di ciò che vorrei chiamare una “collana di contenuti”. Nell’uno e nell’altro testo si trovano in sequenza pressappoco identica, *quattordici punti o nodi tematici*.

Questi quattordici punti strutturali, dal fatto che si ripetono in due opere scritte a nove anni di distanza l’una dall’altra, possono a buon titolo rappresentare la *sintesi di ciò che di più maturo* Romano Guardini possa offrire alla riflessione sull’arte. È dunque naturale concentrare ora su di essi l’attenzione.

Occorre segnalare che il saggio del 1938 è da preferire alla conferenza del 1947 anche per ciò che riguarda *l’ordine della strutturazione* dei quattordici punti. Infatti, *Gli ambiti della creatività umana* presenta un testo più unificato, nel quale l’interconnessione dei singoli punti risulta più evidente; si direbbe che il lavoro di strutturazione sia riuscito più chiaro a Guardini nel primo testo. Non che nel testo di *L’opera d’arte* i punti appaiano in modo sconnesso; certo è, però, che in quest’opera gli sforzi di commento per dare più chiarezza ai contenuti hanno oscurato talvolta i nessi strutturali.

Ecco i quattordici punti²³, raccolti in quattro capi principali²⁴:

- A. **La polarità tra l’artista e la cosa:** L’opera d’arte nasce da (1) *un incontro* tra l’essenza dell’artista e quella della cosa. L’artista mira a (2) *tradurre l’essenza della cosa in una forma plastica*, il che comporta la produzione di un’opera che è (3) *un “secondo mondo”* che palesa l’essenza del mondo naturale. Una tale opera è al contempo (4) *una parte, e un tutto*.
- B. **Le immagini:** in fondo, come si vede nell’antichità, l’arte esiste (5) *per rivelare e rendere operanti le immagini*; nella modernità, però, l’arte è (6) *espressione dell’essenza*, senza che le immagini siano rese del tutto inoperanti.

²³ Nell’identificazione di questi quattordici punti – spesso intrecciati gli uni con gli altri, oppure subordinati sono naturalmente presenti delle scelte interpretative. Nell’individuazione dei punti mi sono fatto guidare, tra l’altro, da un criterio linguistico-concettuale: riconoscere la presenza di un punto là dove nei testi di Guardini compare un *nome* o un’*espressione* che possa dirsi “consolidato” (oppure anche “coniato”) nello stile di pensiero e di scrittura di Guardini.

²⁴ Essi vengono ora presentati in quattro capi, desunti dall’organizzazione del testo di *Gli ambiti della creatività umana*.

- C. **Lo spettatore:** chi guarda l'opera, può (7) *compiere insieme* all'artista l'incontro originale di questo con la cosa; così lo spettatore può (8) *entrare nel mondo* dell'opera tramite la rappresentazione artistica, traendo diversi benefici.
- D. **Il rapporto tra la realtà e l'opera:** lo specifico dell'opera d'arte (9) *non sta nella realtà, bensì nell'intuizione* dell'artista; questi, però, imprime sui materiali (10) *un sistema di segnali* che lo spettatore può capire, trovando così, come dono, (11) *la pace e la libertà* che promanano dall'opera. D'altra parte, si può dire che l'opera d'arte (12) *partecipa alla realtà* dal fatto che essa fa nascere la speranza di un mondo perfetto. Da ciò deriva (13) *il carattere religioso* dell'opera; in esso sfocia (14) la sua *autentica comprensione*, la quale non consiste in altre funzioni o dimensioni che, come il godimento o l'utilità didattica, sono pure presenti nell'opera.

Questi quattordici punti sono presenti in modo quasi completo in *Libertà – Grazia – Destino* e nell'*Etica*, le altre due opere di Guardini posteriori alla conferenza del 1947, di cui sopra abbiamo presentato l'indole.

In *Libertà – Grazia – Destino*, il riferimento all'arte è lungo solo due pagine nell'edizione italiana²⁵. L'arte compare come un semplice esempio per facilitare la comprensione di alcuni aspetti della dinamica della libertà. In quei pochi paragrafi sull'arte, però, Guardini riesce a tracciare una sintesi convincente dei quattordici punti, utile come riferimento interpretativo. L'ordine dei punti in questo testo è il seguente²⁶: 15, 3, 1, (2), 4, (5, 6, 7), 8, [9, 10], 11, [12], 13, [14].

Nell'*Etica*, la sezione dedicata all'essenza dell'arte è lunga cinque pagine nell'edizione italiana. Essa ripropone in modo alquanto più libero i quattordici punti. Troviamo qui un altro punto di riferimento per la loro interpretazione. L'ordine dei punti è il seguente: (13-14²⁷); 1, 2, (5), 3, (6), 7, 4, 8, 15, 9, 10, 11, [12].

²⁵ R. GUARDINI, *Libertà – Grazia – Destino*, 44-45.

²⁶ I numeri tra parentesi tonde indicano che il testo fa riferimento al tema del punto nonostante le parole specifiche manchino. I numeri tra parentesi quadre non compaiono nel testo in nessun modo.

²⁷ I punti 13-14 costituiscono il tema generale della prima sezione del capitolo. Servono come contesto e fondamento per la spiegazione dell'essenza dell'opera d'arte.

Identificando i quattordici punti sulla base di quattro importanti testi di Guardini sull'arte, abbiamo stabilito un nucleo solido per comprendere il suo pensiero maturo. Su tale nucleo è possibile avviare diverse ricerche²⁸.

Seconda parte. Senso e origine storica dei quattordici punti sull'arte

Vorrei presentare ora due linee di discorso. La prima e principale mira a dare una spiegazione dei singoli punti della “collana speculativa”, evidenziandone il senso principale sulla base di *Gli ambiti della creatività umana* (1938) e *L'opera d'arte* (1947). La seconda vuole presentare in modo breve l'esito delle ricerche da me condotte per tentare di stabilire in prospettiva storiografica il momento in cui ognuno dei quattordici punti appare per la prima volta negli scritti di Romano Guardini. Apparirà con chiarezza questo fatto: la riflessione sulla *liturgia*, che domina l'attenzione di Guardini negli anni Venti, è la *fonte delle principali intuizioni* che sono servite per dare vita a quella filosofia dell'arte di stampo personalista-esistenziale che è stata da lui sviluppata a partire dal 1938. Una continuità nella discontinuità emerge dunque in fondo all'intero percorso liturgico-artistico di Guardini.

1. L'incontro

Contenuto essenziale

Guardini ha scelto “l'incontro” (*Begegnung*) come punto di partenza per sviluppare la comprensione dell'opera d'arte. Come si è visto nella prima parte di questo articolo, quella è stata una scelta carica di conseguenze. Facendo ciò, Guardini vuol dire che forza significativa, specificità e novità abitano nell'opera non per diritto proprio, non come qualità originarie, bensì come effetti di qualcosa di precedente: un incontro, cioè un modo specifico in cui l'uomo dotato di talento artistico si è rapportato a un elemento del mondo circostante.

²⁸ Al lettore si raccomanda la lettura diretta del testo originale di *Gli ambiti della creatività umana*, e successivamente di *L'opera d'arte*, come modo più efficace per comprendere le riflessioni che seguono.

Questo significa in effetti l'“incontro” a differenza del semplice “imbat-
tersi”: vediamo una cosa, ne percepiamo la caratteristica peculiare, la
grandezza, la bellezza, la necessità – e subito, come un'eco vivente,
qualcosa risponde in noi stessi, si ridesta, s'innalza, si sviluppa.²⁹

È stato grande lo sforzo compiuto da Guardini per guadagnare la
prospettiva aperta dalla categoria dell'incontro. Vi si opponeva, innan-
zitutto, l'abitudine mentale che vede la teoria scientifica come unico
modo possibile dello sguardo umano sulle cose della natura. Conse-
guentemente, lo sguardo artistico resterebbe confinato nel contesto della
sola soggettività, delle forme espressive prive di valore oggettivo.

Guardini ha contrastato quella prospettiva con la polarità. Questa
ha rivelato l'esistenza di ben due forme originali di porsi davanti alla
natura: la forma *teorica* che sfocia nella scienza, e la forma *creativa*
che genera l'arte³⁰. In questa seconda forma il contatto tra l'uomo e la
cosa è profondo. Le essenze di entrambi si dischiudono l'una davanti
all'altra. Avviene l'incontro.

Come si snoda la dinamica dell'incontro? La prima mossa spetta
alla cosa. Essa possiede la capacità di “toccare” l'artista, provocando
la messa in moto di qualcosa nel suo intimo. Le qualità esteriori della
cosa – linee, sagoma, colori – rivelano la sua essenza. Similmente
l'artista risponderà alla cosa non in modo superficiale bensì a partire
dal proprio nucleo creativo. Esso, che prima era assopito, è stato ri-
svegliato. Entrando in se stesso grazie al tocco della cosa, l'artista tro-
va l'accesso alla propria profondità. Cosa e artista si aprono l'una
all'altro. Si stabilisce allora tra i due una relazione originale e incon-
fondibile che collega le essenze di entrambi. Ecco la pienezza
dell'incontro, da cui sgorgherà ciò che conosciamo come “opera
d'arte”.

Detto sinteticamente, l'incontro rappresenta per la riflessione e-
stetica di Guardini il momento iniziale sul piano conoscitivo. Tale in-
contro è strutturato polarmente, e si distingue da altri tipi di rapporto
tra l'uomo e le cose. Una volta entrato in possesso di questo strumen-
to, Guardini non lo dimenticherà più. Lo si troverà ripetutamente nei
suoi scritti antropologici, sociali, etici e religiosi. A testimonianza del-

²⁹ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 17-18.

³⁰ Di questi due modi ho dato una spiegazione sufficiente nel secondo degli articoli di
questa serie.

la centralità dell'incontro nel suo pensiero, Guardini gli dedicherà nel 1956 un saggio monografico³¹.

Storia

Non è dato di trovare l'incontro e la sua dinamica negli scritti di Guardini prima del 1923. Essa appare in modo chiaro in *Formazione liturgica* nel contesto della riflessione sulla capacità simbolica dell'uomo.

Ciò va letto come un rinvio al celebre scritto del 1918, *Lo spirito della liturgia*³². La tematica dell'incontro è pure visibile, sebbene in grado minore, nelle *Lettere dal lago di Como*³³. Guardini scrive in *Formazione liturgica*:

Ogni volta che l'uomo *incontra* una cosa, subito si risveglia in lui la duplice sensazione sia dell'estraneità sia di una particolare affinità. Alcunché di collegato con questa cosa ne avverte in lui l'appello, vi risponde e si sforza di fare di quella forma un'espressione del proprio essere³⁴.

Poco più avanti, appare forse il brano più significativo sull'incontro in *Formazione liturgica*. In esso è dato di vederne la polarità, l'elemento cognitivo (le due essenze dischiuse) e persino il riferimento esplicito alla loro applicazione in campo artistico:

In questo sta anche il compito di una formazione di simboli veramente creativa: che l'uomo non faccia violenza alle cose, ma piuttosto, rivelando se stesso in esse, dischiuda contemporaneamente

³¹ R. GUARDINI, *L'incontro*, in C. Fedeli (a cura di), *Persona e libertà. Saggio di una fondazione della teoria pedagogica*, La Scuola, Brescia 1987, 27-47.

³² Nel contesto delle riflessioni condotte sul simbolismo liturgico in quest'opera, sono state forgiate le categorie e aperte le prospettive che cinque anni dopo sarebbero state messe a frutto per generare la teoria dell'incontro.

³³ Per quanto riguarda le *Lettere dal lago di Como* (cf. R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, Morcelliana, Brescia, 2001), le riflessioni riguardano l'incontro tra l'uomo e il mondo naturale come base per creare la cultura. Guardini individua gli elementi costitutivi dell'incontro, le sue modalità e i suoi presupposti, ma non con la chiarezza raggiunta nelle pagine di *Formazione liturgica*. Le *Lettere dal lago di Como* presentano piuttosto un'applicazione dell'incontro che fuoriesce dal contesto liturgico e simbolico in cui si collocano gli altri due scritti accennati.

³⁴ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 86 (il corsivo è mio).

la loro essenza più profonda. Come è nell'essenza dell'arte, per la quale l'uomo manifesta nella forma disinteressata, in pura presenza, la più intima specificità essenziale della propria anima³⁵.

2. La traduzione in forma

Contenuto essenziale

Se l'incontro rappresenta il momento cognitivo iniziale che si snoda tra l'artista e la cosa, la traduzione in forma (*Gestaltung*) rappresenta il momento successivo, segnato dall'operatività artistica. Infatti, nella misura in cui l'incontro rivelerà l'essenza della cosa, l'artista sarà in grado di percepirne le tendenze, le possibilità latenti, i limiti fattuali. Nella cosa semplicemente data, l'essenza non appare in modo pieno. Allora l'artista può intervenire per riprodurre la cosa nel materiale da lui scelto per la creazione artistica: legno, marmo, tela, ecc. L'artista semplifica la cosa incontrata, la purifica, la rende piena e perfetta, vi mette ordine. Tutto ciò, naturalmente, al fine di accrescere, nella riproduzione artistica, la capacità espressiva dell'essenza della cosa incontrata; ovvero, con le parole di Guardini, per «rendere visibile ciò che è proprio e autentico». Ecco la “traduzione in forma”³⁶.

I modi di questo intervento, così come i modi di percepire ciò che è essenziale della cosa, sono naturalmente condizionati dall'epoca e dalla personalità dell'artista:

L'interesse di alcuni artisti si rivolge alla sostanzialità dell'oggetto, alle forme nei loro rapporti e nella loro imponenza, come nell'antichità; altri invece si orientano verso l'atmosfera che si stabilisce fra le forme, verso la luce, la tonalità d'insieme, come avviene per esempio negli impressionisti³⁷.

Storia

La traduzione in forma appare per la prima volta nel terzo capitolo de *Lo spirito della liturgia*, dedicato allo stile liturgico. Guardini

³⁵ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 88; cf. anche 118-124.

³⁶ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 185.

³⁷ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 19.

sviluppa in quelle pagine la dinamica dell'espressione artistica. Essa conosce due poli: quello che mira a far apparire l'individuale e irripetibile, e quello in cui, invece, l'individualità sembra scomparire per mettere in evidenza ciò che vale per «molte epoche, molti luoghi e persone»³⁸. In questo secondo caso, «la semplice realtà che si presenta sempre particolare è trasfigurata in modo da farne *emergere il tipico*, vale a dire, essa è sublimata nella forma [*überformt*], *stilizzata*»³⁹.

Le espressioni “trasfigurata” e “sublimata nella forma” equivalgono sostanzialmente a “traduzione in forma”. Esse non indicano un risultato qualunque dell'azione dell'artista; l'accento cade piuttosto sullo sforzo compiuto dall'artista per mettere in evidenza la cosa con la sua essenza profonda e la sua significazione.

3. Un mondo di nuova specie

Contenuto essenziale

Dopo l'incontro e la traduzione in forma, la comparsa di un'opera d'arte indica certamente lo sbocco oggettivo della creatività artistica, il suo risultato specifico. Questo è scontato. Ma ciò che Guardini vuol propriamente indicare è il fatto che l'opera d'arte non sta semplicemente “là”, sul muro o sul tavolo, come uno fra tanti oggetti del mondo. Parlando in prospettiva esistenziale, l'opera d'arte appartiene a un “mondo” specifico: al mondo artistico. Quando l'autentica creatività è in atto, le sue opere sono cariche di una novità che le colloca su un piano diverso da quello in cui si trovano le cose della natura e gli strumenti del “mondo della scienza”. Ulteriori chiarimenti su questo argomento verranno dati in seguito.

Storia

Anche in questo caso, il punto di partenza è quello liturgico⁴⁰. Nati dall'espressione dello spirito che ha incontrato qualcosa di essenziale, i simboli liturgici sono l'antefatto dell'opera d'arte e del suo specifico “mondo”. Nelle pagine delle *Lettere dal lago di Como* Guardini oltre-

³⁸ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 49; cf. anche 67, 87-88.

³⁹ *Ibid.*, 50. Corsivi nell'originale.

⁴⁰ Cf. *ibid.*, 60-65; *Formazione liturgica*, 63, 86-89.

passa lo specifico campo liturgico e opera il passaggio verso l'ambito che sorge dall'incontro dell'uomo con la natura. Egli distingue allora il mondo naturale da quell'altro mondo, creato dall'uomo, nel quale stanno le realtà culturali⁴¹. Si distingue similmente il mondo delle entità astratte (mondo matematico e tecnico, che sacrifica la vitalità dell'individuo) da quello culturale-artistico, che conserva la vitalità e coglie l'essenza della realtà in modo giusto⁴².

4. L'opera d'arte come un tutto

Contenuto essenziale

Questo elemento, il quarto della serie, chiude il cerchio iniziato con l'incontro in quanto offre importanti chiarimenti sull'elemento precedente. Affermare che l'opera d'arte appartenga a un "mondo" specifico trova la sua giustificazione nel fatto che Guardini ha capito questo: l'arte è soggetta alla struttura polare costituita dai poli "forma" e "pienezza". Là dove c'è il polo "forma" (che nella fattispecie vuol dire «esattezza plastico-strutturale»⁴³, cioè la raffigurazione di un contenuto ben definito), non può essere assente il polo contrario "pienezza" che fa riferimento, tra l'altro, a una totalità, a un contesto, a un residuo che non viene mai plasmato. Tutto ciò è impossibile da cogliere in modo diretto⁴⁴, ma non per questo è meno presente.

Nel testo del 1938 e in quello del 1947, questa polarità si gioca anzitutto tra "la parte" e "il tutto". Guardini porta l'esempio della sedia che vede davanti a sé. Essa può diventare un "frammento" se, astraendola dal contesto in cui si trova, l'artista la vuol rappresentare da sola. Il vero sguardo artistico, però, non si limiterà a riprodurre la sedia senza separarla dal contesto della stanza. Quello è un contesto vero ma immediato e limitato. Vi è un'altra totalità che alleggia sulla sedia e sulla stanza: la totalità dell'esistenza. L'occhio artistico sa coglierla e riesce a farla apparire in modo energico nell'opera d'arte. Pare che sia questa la totalità presente nell'opera d'arte – quella che fa sì che essa

⁴¹ Cf. R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, 16.

⁴² *Ibid.*, 26-28 et passim.

⁴³ R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, Morcelliana, Brescia 1997, 46.

⁴⁴ *Ibid.*, 45.

sia da considerare come appartenente a un mondo diverso da quello naturale e da quello scientifico-tecnico.

Storia

In questo caso, l'origine liturgica è piuttosto accidentale. Lo si trova nel terzo capitolo di *Formazione liturgica*. In esso, Guardini sviluppa un argomento di carattere piuttosto culturale. Dice che l'uomo configura lo spazio da lui abitato. Vuole umanizzarlo. Se riesce a farlo, avrà davanti a sé «un surrogato, una rappresentanza della totalità del mondo in cui l'incalcolabile sovrabbondanza esterna è selezionata e formata a partire dall'uomo; il tutto e ciascuna parte sono ordinati a partire dall'uomo e a lui riferiti»⁴⁵.

Nell'ultima delle *Lettere dal lago di Como* questa idea trova il suo naturale sviluppo allorché Guardini mette a fuoco la totalità dell'esistenza. Questa, ora in declino, consiste nel rapporto che l'uomo ha con il mondo che egli ha saputo creare sulla base della realtà naturale: «il mondo ora in procinto di scomparire non esisteva che in virtù [dell'uomo che lo aveva creato] ed egli, a sua volta, non esisteva che per mezzo di questo mondo»⁴⁶. Le idee di entrambi i testi hanno trovato nelle pagine di *L'opposizione polare* la loro spiegazione adeguata grazie alla polarità tra forma e pienezza.

5. L'arte come rivelazione delle immagini

Contenuto essenziale

Dopo il primo nucleo teorico (i primi quattro punti), attento all'incontro e al processo creativo, il quinto elemento e il sesto formano il secondo nucleo della teoria estetica di Guardini. Qui è in discussione il senso globale dell'arte. Mentre, a giudizio di Guardini, nella modernità il senso dell'arte si presenta come rivelazione dell'esistenza (sesto punto), nell'antichità esso si presentava come rivelazione delle immagini⁴⁷ (quinto punto).

⁴⁵ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 76.

⁴⁶ R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, 93.

⁴⁷ Se colpisce il fatto che Guardini trovi nella rivelazione d'immagini il nodo essenziale dell'arte, c'è da dire che per lui l'arte non può essere compresa separatamente dalla liturgia e

Nell'antichità l'arte si collocava sul piano esistenziale, in vicinanza alla natura e all'esperienza vitale profonda. Infatti, le immagini cui Guardini si riferisce appartengono a questa sfera. È dunque comprensibile che egli cerchi di definire le immagini riferendosi a tale ambito. Che cosa sia un'immagine (*Bild*), Guardini lo spiega in un saggio del 1954: «Le immagini sono rappresentazioni, che sorgono dall'incontro con una determinata cosa o processo, il cui significato però si estende attraverso l'intera esistenza. Esse rischiarano l'esistenza. Esprimono i modi in cui l'uomo si orienta in essa»⁴⁸. Le immagini sono «gli elementi primi del mondo immaginario», riposti in uno strato collocato nel profondo del senso che esibiscono immediatamente le diverse forme naturali⁴⁹.

Tali immagini vengono percepite e conservate anzitutto all'interno dell'ambito liturgico e religioso; è là dove esse esercitano principalmente il loro potere⁵⁰. In modo subordinato, le immagini esistono anche nell'arte⁵¹. Si fa esperienza del potere religioso e artistico delle immagini nel profondo dello spirito che le accoglie. Infatti, una volta accolte nello spirito, le immagini «rischiarano la confusione dell'esistenza»⁵² perché l'interpretano a partire dall'ordine primigenio ed esistenziale che è conservato in esse. In questo senso, le immagini offrono «un mezzo per raccapezzarsi: non agendo praticamente, come nella tecnica o nella scienza, ma spiritualmente, in direzione del senso e della linea d'orientamento»⁵³.

Il rapporto delle immagini con l'esistenza è una delle chiavi fondamentali del pensiero estetico di Guardini. L'espressione “servizio all'esistenza” vuole accennare sinteticamente all'intero rapporto tra le

dalla religione che le assicurano l'apertura alla trascendenza; e neanche si può comprendere l'arte senza un rapporto all'esistenza umana, che ricava orientamento e luce dalle immagini artistiche. Ogni tipo di visione puramente estetica dell'arte è esclusa, così come ogni tentativo di dare alla critica d'arte l'ultima parola sull'opera d'arte e sul suo senso.

⁴⁸ R. GUARDINI, *La situazione dell'uomo*, in *Natura-Cultura-Cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 1983, 204.

⁴⁹ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 21.

⁵⁰ Cf. R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 184-186; *L'opera d'arte*, 23-24.

⁵¹ Il profondo nesso che le immagini fondano tra la liturgia e l'arte fa capire perché Guardini abbia sempre trovato una profonda affinità tra quelle due sfere. Si può affermare senza titubanza che il suo pensiero estetico sia stato condizionato dal suo pensiero liturgico, sia in positivo – per le grandi intuizioni di cui si è arricchito – sia in negativo – per l'inevitabile parzialità delle prospettive adoperate.

⁵² R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 182.

⁵³ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 22.

immagini e la vita umana. Da ciò deriva che le immagini abbiano un significato *sapientziale*, cioè una capacità di esercitare un influsso positivo sul piano esistenziale dell'uomo. Questo nucleo, anche se in modo sminuito, sarà conservato nell'epoca moderna.

Storia

Il vincolo delle immagini con la liturgia che le accoglie, le potenzia e le rivela, appare a più riprese nelle pagine di *Lo spirito della liturgia*⁵⁴. In quel testo Guardini sviluppa la teoria dell'opera d'arte come qualcosa che viene creato per esistere e per rivelare⁵⁵; egli getta altresì le basi per comprendere l'interpretazione dell'esistenza che l'uomo può ricavare dalle immagini riposte nella liturgia e nell'opera d'arte⁵⁶.

In *Formazione liturgica* si legge: «È venuta meno l'arte come interpretazione dell'esistenza ed elevazione della vita, come scuola di contemplazione e di saggezza»⁵⁷. Infine, nella *Prefazione dell'autore* e nella *Premessa* al suo scritto del 1927, *I santi segni*, Guardini riflette abbondantemente sulla realtà delle immagini, sul loro carattere originario e sul modo in cui la liturgia le conserva a vantaggio dell'uomo⁵⁸. È dunque chiaro che la comprensione dell'arte come rivelazione delle immagini sgorga come frutto maturo della riflessione liturgica compiuta da Guardini nelle sue prime opere.

6. L'arte come rivelazione di essenze

Contenuto essenziale

È da secoli che il nesso tra l'immagine e l'arte si è allentato. Guardini lo sa bene. Così, all'antica visione dell'arte come rivelazione

⁵⁴ Cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 65-67 et passim.

⁵⁵ «L'opera d'arte non ha scopo, bensì ha un senso, e precisamente quello *ut sit*, d'essere concretamente, e che in essa l'essenza delle cose, la vita interiore dell'uomo-artista ottenga un'espressione sincera e pura» (*ibid.*, 73).

⁵⁶ Cf. *ibid.*, 49.

⁵⁷ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 63.

⁵⁸ Parlando del carattere originario delle immagini e di altre strutture naturali, Guardini si domanda: «Puoi forse modificare la struttura della ruota o quella del martello? Esse sono corrispondenti all'essenza; appena sono viste, sono anche foggiate, e rimangono» (*I santi segni*, 122).

delle immagini è subentrata la teoria moderna che vede nella rivelazione o espressione di essenze ciò che c'è di più nobile e caratteristico nell'arte. Naturalmente, le essenze che vengono rivelate sono quella dell'uomo artista e quella della cosa che egli incontra; e ciò propizia al tempo stesso la rivelazione dell'esistenza umana.

La distinzione fatta da Guardini tra l'arte come rivelazione delle immagini e come rivelazione di essenze non è di natura puramente storica. Il passaggio dalla rivelazione di immagini alla rivelazione di essenze è interpretata da Guardini alla stregua di una *caduta*, di una riduzione che impoverisce il senso profondo dell'arte. Anzi, Guardini segnala che la comprensione dell'arte che parte dall'incontro tra l'artista e la cosa risponde piuttosto all'arte come rivelazione di essenze⁵⁹.

Tale distinzione non toglie, però, che sia proprio dell'arte l'aver un senso anziché uno scopo – sia che si parli dell'arte come rivelazione d'immagini o come rivelazione di essenze. L'arte, in una qualunque delle sue modalità autentiche, esiste per *essere* e per *rivelare* (*damit es sei und offenbare*)⁶⁰. In questo senso l'opera d'arte si distingue chiaramente dalle opere della tecnica e della scienza il cui senso consiste nell'utilità che apportano in vista di certi scopi.

C'è da segnalare che nell'arte come rivelazione di essenze non è del tutto sparito il vincolo tra l'arte e le immagini. Guardini afferma che la forza delle immagini è ancora presente nell'opera d'arte, e si può far sentire nell'inconscio dello spettatore. Ecco per quale motivo, a suo avviso, «l'arte ha ancor sempre l'energia di toccare, di scuotere, consolare [...] a partire dal mondo delle immagini»⁶¹. Il servizio che l'arte rende all'esistenza è dunque ancora in piedi, nonostante il senso primigenio dell'arte come rivelazione delle immagini sia andato perduto.

Storia

Non diversamente dalla visione religiosa che era centrata sulle immagini, la visione dell'arte come rivelazione – manifestazione – espressione di essenze nasce dalla riflessione liturgica di Guardini. Nel terzo capitolo di *Lo spirito della liturgia*, dedicato allo stile liturgico,

⁵⁹ Cf. R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 185.

⁶⁰ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 32.

⁶¹ *Ibid.*, 186.

egli spiega i due modi in cui si può verificare l'espressione di una persona che incontra la realtà: quella in cui domina il particolare irripetibile (cioè il modo personale di fare esperienza), e quella in cui l'incontro porta a galla l'essenza di entrambi. In questo secondo caso l'espressione assurge al livello di "tipo" che mostra un'universalità sconosciuta al primo modo d'incontro⁶².

Guardini ha proseguito a lungo la riflessione circa l'incontro e le sue due modalità. In *Formazione liturgica* egli scrive:

In questo sta anche il compito di una formazione di simboli veramente creativa: che l'uomo non faccia violenza alle cose, ma piuttosto, rivelando se stesso in esse, dischiuda contemporaneamente la loro essenza più profonda. Come è nell'essenza dell'arte, per la quale l'uomo manifesta nella forma disinteressata, in pura presenza, la più intima specificità essenziale della propria anima, così nella manifestazione di ciò che è nell'oggetto, avviene esattamente questo, la stessa relazione con il simbolo appropriato: l'immagine essenziale dell'uomo che si esprime e l'essenza della cosa espressa, si esprimono reciprocamente⁶³.

Più avanti nella stessa opera egli studia la doppia modalità sotto la prospettiva dell'espressione, che può essere soggettiva od oggettiva⁶⁴. La polarità sottostante ha trovato nelle pagine di *L'opposizione polare* il suo chiarimento decisivo⁶⁵.

Nel riflettere sull'espressione congiunta dell'uomo e della cosa non è possibile passare sotto silenzio un'intuizione biblica di Guardini, consegnata in un capitolo di *I santi segni*. Si tratta del passo della Genesi in cui Adamo denomina gli animali che Dio gli conduce davanti. Guardini commenta:

L'uomo con aperti sensi e anima veggente spinse lo sguardo attraverso la figura nell'essenza, ed espresse quest'ultima nel nome. E la sua anima rispose alla creatura. Si sentì toccata in qualcosa che stava in particolare relazione con l'essenza di quella creatura,

⁶² Cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 47-48.

⁶³ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 88.

⁶⁴ Cf. *ibid.*, 115-119.

⁶⁵ Si veda in particolare il modo in cui questa polarità è applicata alla libertà (cf. R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 171-173).

giacché nell'uomo si presenta la sintesi e l'unità della creazione intera. E questi due elementi: l'essenza della cosa, fuori, e la risposta a quest'ultima nell'uomo, dentro – elementi ambedue vitalmente uniti – espresse egli nel nome⁶⁶.

Si è visto che Guardini distingue due epoche artistiche: l'arte come manifestazione dell'immagine, e l'arte come manifestazione dell'essenza. Nelle pagine di *Formazione liturgica* egli aggiunge una terza epoca: quella contemporanea in cui l'arte appare come manifestazione dell'individualità. Guardini manterrà immutato questo schema di tre tappe generali nella comprensione dell'arte⁶⁷.

7. Compiere insieme

Contenuto essenziale

È già apparsa l'idea che l'artista possa manifestare la propria essenza unitamente all'essenza della cosa. Guardini ha capito che in quel rapporto era riposta una possibilità per altre persone: «Chi non è artisticamente creativo, comprendendo [l'opera d'arte], può partecipare al processo da cui è sorta. In tal modo l'artista “nato per vedere, chiamato a contemplare” ha compiuto qualcosa che riguarda non solo lui personalmente, bensì l'uomo in generale»⁶⁸.

Con questo concetto inizia il terzo nucleo dell'estetica di Guardini. Si considera l'arte, non più in rapporto all'artista che la crea, bensì alla luce della sua contemplazione aperta a tutti – senza dover perciò abbandonare la prospettiva esistenziale per una prospettiva semplicemente estetica. La porta che apre a questo campo è appunto il “compiere insieme” (*mitvollziehen*) che è concesso allo spettatore ben di-

⁶⁶ R. GUARDINI, *I santi segni*, 199.

⁶⁷ Così appare nella sua *Etica*, che raccoglie le sue lezioni universitarie fino al 1962 ed è quindi l'ultimo frutto della sua riflessione sull'arte. Là, Guardini osservava: «L'accentuazione del carattere meramente soggettivistico dell'opera d'arte si fa sentire soltanto in epoche tarde: così è stato per l'ellenismo, e poi nuovamente per l'epoca moderna. Quanto più addietro risaliamo nella storia dell'arte, tanto più forte balza in primo piano il momento obiettivo; e noi ci precluderemmo l'accesso a un grande ambito dell'arte – e forse persino a ciò che l'arte è in se stessa – se prendessimo le mosse dalla rappresentazione oggi corrente della sua essenza» (760).

⁶⁸ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 33.

sposto⁶⁹. I diversi aspetti che accompagnano e chiariscono il “compiere insieme” verranno presentati nei seguenti punti.

Storia

In diversi passi di *Lo spirito della liturgia* Guardini riflette sulla possibilità data a ogni credente di capire quei simboli liturgici che sono diventati tipici. Giacché tali simboli racchiudono in sé un significato universale, di ogni opera che li conserva si può dire che «essa si è resa comprensibile a tutti»⁷⁰. D'altra parte, il carattere pratico del testo *Formazione liturgica* presenta più occasioni per mettere in chiaro il fatto che la ricchezza dei segni liturgici deve essere accessibile a tutti. Guardini ne ha fatto viva esperienza in occasione di una visita a Palermo. Egli racconta come si è meravigliato nel vedere i fedeli raccolti in duomo: seguivano attentamente ogni gesto, ogni movimento del ministro. Anzi, «l'osservare del popolo era esso stesso un agire, che vi si associava nello svolgere i sacri processi»⁷¹. C'è da lamentarsi del fatto che la formazione che abilita le persone a “compiere assieme” i gesti liturgici è venuta sempre meno⁷², ma ciò non toglie che essa resti una possibilità pronta ad attuarsi per chi scruta il mondo dei segni religiosi con occhio vigile.

8. Entrare nel mondo

Contenuto essenziale

Il terzo punto della collana affermava l'appartenenza dell'opera d'arte a un “mondo” umano-artistico, diverso da quello naturale e da quello tecnico. Il quarto punto faceva vedere che l'opera d'arte era una “totalità”. Infine, il sesto punto sosteneva che l'artista, incontrando una realtà, portava se stesso e la realtà incontrata verso una situazione di apertura reciproca, il cui risultato consisteva nella manifestazione della propria essenza unitamente a quella della realtà. Se in virtù del “compiere insieme” è dato allo spettatore – e non solo all'artista – di

⁶⁹ Cf. R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 186.

⁷⁰ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 49.

⁷¹ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 31.

⁷² *Ibid.*, 47.

rapportarsi all'opera d'arte in cui sussiste quel mondo aperto, allora è lecito dire con Guardini che lo spettatore possa «entrare e divenir partecipe del mondo che vi è sorto»⁷³.

La possibilità di entrare nel mondo, visto come esito o conseguenza dei passi precedenti, è una realtà che Guardini dichiara solo di sfuggita nel testo de *Gli ambiti della creatività umana*. Invece, in *L'opera d'arte* egli ha presentato un ampio sviluppo di quello strano “entrare nel mondo”.

Se all'uomo è dato di entrare nel mondo dell'opera d'arte, ciò vuol dire che «in esso le cose e l'uomo sono aperti»⁷⁴, mentre nell'esistenza ordinaria essi rimangono in uno stato di chiusura. Che le cose e l'uomo siano “aperti”, significa per Guardini che «l'interno è ora 'esterno', è apparire e può essere osservato; viceversa l'esterno è ora anche 'interno', viene percepito e vissuto e può essere assunto nella propria esperienza»⁷⁵. Si tratta, dunque, di un fenomeno di espressione che facilita allo spettatore la comprensione della realtà. Se le cose e gli uomini si sono “fatti aperti” in quel mondo, lo spettatore che vi entra può muoversi, respirare liberamente, trattare con quelle realtà a proprio vantaggio⁷⁶.

Il costante ricorso alle metafore (apertura – entrare – muoversi – trattare...) in queste riflessioni di Guardini non ci deve sorprendere. Egli cerca di spiegare una realtà di tipo esistenziale, una possibilità umana ben più profonda del puro compiacersi nella bellezza estetica di un'opera d'arte. Vi si accede solo a patto che si sia capaci di “contemplazione”. Scrive Guardini: «L'autentico rapporto con l'opera d'arte (...) consiste nel mettersi in silenzio, raccogliersi, entrare, guardare con sensi desti e anima aperta, spiare, rivivere. Allora si dischiude il mondo dell'opera d'arte»⁷⁷.

Storia

L'origine liturgica di questo “entrare nel mondo” è chiara e ricca. Quel mondo in cui Guardini già dai tempi dei suoi studi universitari è

⁷³ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 186.

⁷⁴ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 34.

⁷⁵ *Ibid.*, 34.

⁷⁶ Cf. *ibid.*, 35.

⁷⁷ *Ibid.*, 35.

riuscito a entrare per trovare in esso la manifestazione della verità propria e della realtà creata, è appunto il mondo delle realtà della fede che gli si apriva nella liturgia benedettina all'abbazia di Beuron. Avendo scoperto questo mondo, egli ha cercato di indicare ad altri la strada che vi conduce. Si tratta, naturalmente, di una strada esistenziale e culturale: non si entra in quel mondo senza una formazione specifica, né senza la fondamentale disponibilità a uscire da sé per entrare in un contesto nuovo. Tali pensieri sono ricorrenti nell'opera del 1918, *Lo spirito della liturgia*⁷⁸.

In *Formazione liturgica* la riflessione sulle condizioni per entrare nel mondo liturgico diventa più concreta. Analogamente all'ingresso nel mondo dell'opera d'arte, che richiede di essersi formati alla contemplazione, l'ingresso nell'autentico mondo liturgico presuppone che si sia capaci di compiere "l'atto liturgico"⁷⁹. Quest'atto liturgico è il vero antecedente dell'"atto di contemplazione". L'uno e l'altro atto danno accesso a due mondi analoghi: il primo atto, a quello della fede; il secondo atto, a quello dell'opera d'arte. Guardini ha voluto scandagliarli entrambi, diventando maestro di liturgia e di comprensione esistenziale del mondo artistico.

9. Lo specifico dell'opera d'arte non sta nella realtà

Contenuto essenziale

Il fatto che lo spettatore sia entrato nell'opera fa parte del dinamismo che va dall'opera d'arte verso le persone. Ora Guardini volge l'attenzione a un dinamismo complementare: quello che, partendo dall'opera d'arte, si protende verso la realtà.

⁷⁸ «Compito dell'individuo è inoltre di 'realizzare' il mondo delle idee liturgiche; deve uscire dalla cerchia consueta dei propri pensieri e appropriarsi di un mondo spirituale più vasto e comprensivo; deve andare oltre i suoi scopi personali per accogliere le finalità formative della grande comunità liturgica umana» (R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 40). L'espressione "realizzare", frequente negli scritti di Guardini, è desunta da J. H. Newman. Essa vuol indicare appunto un "entrare" nella realtà della fede per capire e ottenere l'autentica pienezza personale (cf. R. GUARDINI, *La vita della fede*, Morcelliana, Brescia 2008, 75). È evidente l'analogia del "realizzare" con l'entrata nel mondo dell'opera d'arte.

⁷⁹ Cf. R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 46. Si veda anche la lettera inviata da Guardini al III Congresso Liturgico, tenutosi nel 1964 a Magonza (cf. *ibid.*, 27). In essa, Guardini pone in modo acuto la domanda se l'uomo contemporaneo sia capace di compiere quell'atto.

Si pone così una domanda: se lo specifico dell'opera d'arte consiste nell'intreccio dell'essenza umana e dell'essenza della cosa, occorre dire che il nocciolo dell'opera d'arte non sta nella realtà empirica? È così, e Guardini precisa: lo specifico dell'opera d'arte sta anzitutto nell'interiorità dell'artista. «Lì deve inoltrarsi lo spettatore, indirizzato dai segni visibili»⁸⁰. Perciò, tramite la mediazione della materia, lo specifico dell'opera verrà a trovarsi anche nell'interiorità dello spettatore⁸¹.

L'unità totale che è caratteristica dell'opera d'arte appare così costituita da due elementi in relazione: quello "reale" (superfici, colori, suoni...) e quello "non-reale" che si colloca nell'ambito dell'intuizione. Certo, tra l'uno e l'altro c'è un intimo intreccio. L'intuizione dell'artista determina e configura la materia. Questo aspetto sarà considerato nel punto successivo.

Storia

Che lo specifico dell'arte non sia da trovare nella realtà empirica, sembra una precisazione difficile da rintracciare in modo preciso nei primi scritti di Guardini. Non mancano, però, aspetti del mondo liturgico la cui affinità al punto qui discusso sull'arte è evidente. Si pensi anzitutto al tema del simbolo, ampiamente sviluppato in *Lo spirito della liturgia* e in *Formazione liturgica*.

Il simbolo è costituito da una parte materiale e di un'altra parte spirituale. È indubbio negli scritti di Guardini che sia la seconda a determinare la prima⁸². Si potrebbe dire che lo specifico del simbolo risieda non nella parte materiale, bensì in quella spirituale. E ciò sarebbe l'analogo liturgico del fatto che in campo artistico l'aspetto specifico sussista nell'interiorità della persona.

⁸⁰ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 44.

⁸¹ In *Gli ambiti della creatività umana*, Guardini afferma che lo specifico dell'arte si trovi nell'"intuizione" (*Anschauung*), mentre in *L'opera d'arte* egli utilizza il termine "rappresentazione" (*Vorstellung*). La differenza non crea problemi. In ogni caso si tratta dell'interiorità dello spettatore, che è venuta in possesso di un contenuto in virtù dell'espressione-creatività dell'artista.

⁸² «Lo spirito deve dominare con sguardo vigile e chiaroveggenza ogni linea della sua creazione, discernere con sicurezza, delimitare con fine sensibilità, ponderare illuminatamente, affinché determinati *contenuti spirituali* ottengano la loro inequivocabile *espressione sensibile*» (R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 64-65; cf. anche *Formazione liturgica*, 59-60. I corsivi sono aggiunti).

10. La realtà materiale dell'opera d'arte è un sistema di segnali

Contenuto essenziale

Il decimo elemento della collana che ora esaminiamo intende completare quanto è stato appena detto. Se lo specifico dell'opera non sta nella realtà, che cosa è allora ciò che si trova nella realtà empirica, e qual è il suo ruolo? Guardini risponde: «Questa realtà – colori, forme corporee, suoni, parole stampate o parlate – costituisce però solo un sistema di segnali, grazie ai quali l'artista informa il contemplante di quanto propriamente intendeva»⁸³. L'abilità tecnica dell'artista deve fare in modo che il sistema di segnali guidi lo spettatore con sufficiente precisione verso ciò che s'intende comunicare. Infatti, quel sistema agisce da ponte fra l'artista e lo spettatore. Da ciò dipende la possibilità del “compiere assieme”, la partecipazione dello spettatore all'esperienza dell'artista.

Per spiegare questo fatto, nello scritto del 1947 Guardini ha scelto l'esempio del fregio del Partenone che rappresenta una processione durante la festa delle Panatenee. Di reale (nel senso empirico) nel fregio c'è solo la pietra scolpita, non le figure dei giovani e delle fanciulle. Un animale che passa davanti al Partenone non vede quelle figure. Esse appaiono soltanto allo sguardo attento dello spettatore. Perciò – aggiunge Guardini – «se ci si chiede dove siano state [tali figure] dopo la morte dell'artista e dove rimangano quando il visitatore non pensa più a esse, si può solo rispondere: in tal caso esse stesse non ‘ci’ sono assolutamente più, ma sussiste solo la loro possibilità»⁸⁴.

Storia

Come nel punto precedente, il simbolo liturgico è il principale an-
tefatto. La sua struttura materiale-spirituale permette il passaggio dall'aspetto materiale verso il suo significato profondo.

Certo è che tale struttura riguarda il simbolo nella sua particolarità. Però, anche il riferimento all' “insieme di segni” ha una fonte litur-

⁸³ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 187. Il fatto che Guardini parli di un sistema di segnali, corrobora la convinzione che l'opera d'arte sia una totalità, e che quella totalità custodisca un significato globale accessibile allo spettatore ben disposto.

⁸⁴ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 42.

gica secondo il pensiero di Guardini. Nei riti della Chiesa, i simboli dimostrano di poter «svilupparsi più riccamente oppure intrecciarsi e combinarsi l'un con l'altro»⁸⁵. Infine, un'intera serie di simboli intrecciati genera l'azione rituale nella sua totalità. E nella misura in cui l'uomo liturgicamente istruito è capace di partecipare all'azione sacra che si svolge davanti ai suoi occhi comprendendone il significato⁸⁶, si scopre che un sistema di simboli è capace di portare l'osservatore verso un significato unico.

11. Pace e libertà promanano dall'opera

Contenuto essenziale

Al discorso appena svolto sui due aspetti dell'opera d'arte (specificità nell'intuizione, sistema di segnali nella materia) fa seguito un discorso sul rapporto che si stabilisce fra lo spettatore e una tale opera d'arte. Di questo rapporto si è già detto che abbia inizio quando lo spettatore “entra nel mondo” dell'opera (ottavo punto), e ora sappiamo che tale mondo è, nel suo nucleo specifico, “irreale”.

A questo punto si pone la domanda: cosa succede a chi entra nel mondo dell'opera d'arte? Guardini risponde: l'opera gli concede uno dei doni più preziosi, cioè la sua pace⁸⁷. Ciò si spiega considerando che l'opera contiene significati di alto valore, contenuti di profonda vitalità. Essi scuotono lo spettatore, suscitando diversi movimenti nel suo animo. Però, dal fatto che tali significati e contenuti si trovano nell'ambito del mondo irreale dell'opera, la loro minaccia non è simile a quella provocata dalle cose del mondo reale che possono far male allo spettatore; né si deve dire, per lo stesso motivo, che la loro pienezza di senso abbia quella realtà che potrebbe spingere lo spettatore a possederle o a servirsene per i propri scopi⁸⁸.

Dunque, l'irrealtà dei contenuti dell'opera serve a rivelare un senso. Lo spettatore che accetta una tale rivelazione non si fa più prede-

⁸⁵ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 65.

⁸⁶ Cf. R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 60.

⁸⁷ Cf. R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 187.

⁸⁸ Balza agli occhi la sintonia di questo elemento con la dottrina della *Critica del giudizio*. Per Kant, l'assenza di finalità pratiche o conoscitive garantisce il tipo di approccio disinteressato richiesto dalla bellezza.

re dallo spavento, né si lascia guidare dalla logica del possesso. Il suo rapporto con il senso presente nell'opera è dominato dalla pace e dalla libertà.

Storia

L'origine di questo “dono della pace” è chiaramente presente in *Lo spirito della liturgia*. Guardini pensa all'uomo che, alle prese con la vita, fa esperienza del logorante scarto tra ciò che egli è e ciò che potrebbe essere. Quale via si può seguire per superare tale scarto? La risposta definitiva, secondo Guardini, si trova nella liturgia. Ciò non toglie che una risposta parziale – quasi una sosta in mezzo al cammino verso la liturgia – sia già presente nel mondo artistico:

il superamento può aver luogo in un altro ordine di realtà, nel mondo irreali dell'immaginazione, dell'arte. Nell'arte l'uomo cerca di ristabilire l'unità tra ciò che vuole e ciò che ha; tra ciò che dev'essere e ciò che è. [...] Nell'arte l'artista non mira ad altro che a risolvere questa tensione interiore, a dar espressione nel mondo dell'immaginazione a quella vita superiore a cui anela e che nella realtà raggiunge solo approssimativamente. [...] E anche chi contempla l'opera d'arte non deve proporsi null'altro che di soffermarsi in essa, respirarvi, muoversi liberamente, prendere consapevolezza della parte migliore del suo essere, anelare al compimento della propria brama intima⁸⁹.

12. L'opera d'arte partecipa alla realtà

Contenuto essenziale

Gli elementi precedenti (dal settimo all'undicesimo) hanno presentato il modo in cui lo spettatore si rapporta all'opera d'arte. In conclusione si è detto che l'opera concede allo spettatore che vi entra un dono di libertà e di pace. Questo fatto non va inteso come una facile

⁸⁹ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 78. La metodologia della Weltanschauung, seguita qui da Guardini, chiede che le risposte date dalla Rivelazione alle domande che pone il mondo vengano spesso adombrate da alcune realtà umane. Nella fattispecie, l'arte offre un tipo di soluzione parziale all'uomo che prova il peso dell'esistenza incompiuta. La soluzione più alta si trova nella liturgia (cf. *ibid.*, 79).

evasione dal mondo per trovare riposo in un mondo ideale. Né tantomeno indica un punto di arrivo oltre al quale non è dato andare. In quella pace del senso rivelato, Guardini scopre un «rinvio in avanti»⁹⁰. Con ciò si apre l'ultima parte dello studio sull'arte, consistente in un'altra dinamica che abbraccia gli ultimi quattro elementi (dal dodicesimo al quattordicesimo). Nel testo del 1947, Guardini li ha radunati sotto il titolo "la promessa"⁹¹.

Il "rinvio in avanti" scopre il modo in cui l'opera d'arte partecipa alla realtà. È un rinvio verso la *realtà*. Questa "realtà", però, non è più quella in cui si trovava il "sistema di segni" elaborato dall'artista e incontrato dallo spettatore. Si tratta piuttosto di una realtà non ancora esistente. Una realtà in cui «l'ente raggiunge la sua piena verità e la realtà è sottomessa all'essenziale»⁹². Di tale realtà l'opera d'arte è pegno e promessa come si vedrà negli elementi successivi.

Storia

L'antefatto storico di questo elemento non fa che seguire la logica indicata nella "storia" dell'elemento precedente. Nelle pagine di *Lo spirito della liturgia*, Guardini indicava che la pace e la libertà venivano offerte nell'ambito dell'arte all'uomo provato dalla tensione mai risolta tra l'essere e il dover-essere. Il limite di tale offerta è evidente dal fatto che l'arte è un ambito *irreale*. Invece, la liturgia si presenta come l'ambito *reale* (di quella "realtà" che è propria del soprannaturale) in cui la suddetta tensione può venire superata⁹³. Nella liturgia «arte e realtà diventano un'unica cosa»⁹⁴.

A differenza di *Lo spirito della liturgia*, opera di natura teologica, le opere del 1938 e del 1947 sono filosofiche. Perciò il passaggio dall'arte alla liturgia non poteva proporsi seguendo le stesse modalità dell'opera del 1918. Nonostante il cambiamento di piani concettuali, quel "rinvio in avanti" che scaturisce dall'arte non è stato cancellato.

⁹⁰ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 188.

⁹¹ Cf. R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 47-50.

⁹² *Ibid.*, 47.

⁹³ «[Nella liturgia] viene offerta all'uomo l'occasione di realizzare, sostenuto dalla grazia, il senso più singolare e proprio del suo essere, d'essere quale egli dovrebbe e vorrebbe essere in conformità alla sua vocazione divina: un "figlio di Dio"» (R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 79).

⁹⁴ *Ibid.*, 79.

In assenza della sua realizzazione in ambito liturgico, il rinvio perde sì di chiarezza ma non sparisce⁹⁵. Esso diventa bensì una *promessa*, un «anelito verso il mondo, come dovrebbe essere»⁹⁶. Ecco la “partecipazione alla realtà” (quella essenziale e definitiva) che è possibile scorgere a partire dall’arte.

13. Il carattere religioso dell’opera d’arte

Contenuto essenziale

Il “rinvio in avanti” nasce strutturalmente dall’opera d’arte. Interpretando tale rinvio come qualcosa che è rivolto al futuro, anzi, come compimento della promessa⁹⁷, Guardini trova il carattere religioso che è proprio di ogni opera d’arte.

Applicandolo all’arte, Guardini intende dare al termine “religioso” un senso largo: «Secondo l’interpretazione che qui presentiamo, esso non deriva da contenuti immediatamente religiosi della singola opera»⁹⁸. D’altra parte, è chiaro che il *compimento* della promessa (e non solo il suo presentarsi) può venire soltanto da Dio e non dall’ordine naturale⁹⁹. Quest’ordine, senza l’intervento di Dio, rimane frustrato: «non ottiene da se stesso quello a cui mira. Ciò, il vero futuro, deve realmente “arrivare” a noi da Dio»¹⁰⁰. Il carattere religioso dell’opera d’arte riceve un senso più specifico qualora sia visto dalla prospettiva del suo compimento e non dal rinvio ancora incerto che nasce dall’opera¹⁰¹.

⁹⁵ «Dietro ogni opera d’arte si dischiude per così dire qualcosa. Qualcosa s’innalza. Non si sa né che cosa, né dove, ma nel più profondo si sente la promessa» (R. GUARDINI, *L’opera d’arte*, 48).

⁹⁶ R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 187.

⁹⁷ In *Gli ambiti della creatività umana*, a questi due motivi del carattere religioso (compimento e rinvio) viene aggiunto un terzo: le immagini (188). Di quest’ultimo, però, si è trattato precedentemente.

⁹⁸ R. GUARDINI, *L’opera d’arte*, 49.

⁹⁹ «L’opera d’arte riceve il suo senso vero e proprio solo da Dio. La rivelazione parla del sorgere di un nuovo mondo in seguito alla rovina e al giudizio finale. Ciò non è possibile da parte del mondo naturale stesso. In quanto tale esso rimane sigillato in quella chiusura di cui parla il prologo del vangelo di Giovanni» (*ibid.*, 48).

¹⁰⁰ *Ibid.*, 48.

¹⁰¹ Nel rapporto tra il rinvio dell’opera e il compimento che arriva da Dio è dato di vedere un’applicazione concreta del rapporto tra ragione e fede come è stato elaborato da Guardini nella sua “metodologia” della *Visione del mondo* (Weltanschauung). Laddove la natura,

Storia

La dimensione religiosa dell'arte è ovviamente presente in diversi modi nell'opera *Lo spirito della liturgia*. È questo un tema frequente e non c'è bisogno di insistervi. Del resto, nella spiegazione del dodicesimo elemento abbiamo già notato che in quell'opera l'arte si presentava come un'anticipazione della liturgia.

14. La comprensione definitiva dell'opera d'arte

Contenuto essenziale

Negli elementi quinto e sesto (l'arte come rivelazione d'immagini e di essenze) si è detto che il "senso dell'arte" consiste, appunto, nel rendere possibile una "rivelazione". In questo modo si escludeva che l'arte avesse uno "scopo", come avviene nella tecnica e nella scienza: all'arte s'addice piuttosto l'averne un "senso".

Con questo elemento, l'ultimo della collana teorica di Guardini, si precisa ulteriormente il senso globale dell'opera d'arte affermando che esso non consiste nel godimento estetico. Guardini si oppone all'estetismo come prospettiva adeguata alla natura dell'opera d'arte. Però, ciò che viene maggiormente criticato all'estetismo è la sua segreta decisione di «volgersi indietro ai dati e (...) stabilirvisi»¹⁰², disconoscendo con ciò il "rinvio in avanti" che scaturisce dall'opera. Comprendere l'arte come oggetto da gustare, come stimolo per il piacere estetico si oppone dunque al comprenderla religiosamente, come un invito a superare il mondo sensibile grazie alla struttura intrinseca dell'opera d'arte:

Le riflessioni precedenti hanno mostrato che io non rendo giustizia all'opera d'arte se la "gusto", ma devo rivivere l'incontro dell'artista creatore con l'oggetto. Io entro nello spazio che qui sorge e vivo nel mondo più puro che s'innalza. Guardandolo, ne vengo conquistato. In me stesso viene evocato "il meglio", che si libera dai vincoli e dall'oppressione sotto cui lo tiene l'esistenza

interrogata dalla ragione, non è più capace di fornire una risposta piena, si passa legittimamente a considerare se la rivelazione abbia una risposta in merito.

¹⁰² R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, 188.

quotidiana. Proprio così però ho il presentimento di quello che sono in verità e sento la promessa che un giorno potrò raggiungere questo nocciolo peculiare¹⁰³.

Storia

La critica all'estetismo risale al capitolo sesto di *Lo spirito della liturgia*. Le ragioni fatte valere in quell'opera sono simili a quelle presenti nelle opere del 1938 e del 1947. Scrive Guardini: «Anche il solo considerare esteticamente l'opera d'arte le fa torto. Ciò che essa significa dal punto di vista puramente estetico, può essere valutato pienamente solo se lo si mette in relazione con la vita intera»¹⁰⁴.

Conclusione

I quattordici punti della collana teorica di Guardini sull'arte offrono a chi li considera un quadro ben consolidato. Vi si trovano all'opera diverse dinamiche nel cui sviluppo trovano un preciso posto la realtà, l'artista, lo spettatore, le opere d'arte e le profondità che in esse e da esse scaturiscono.

Si è avuto modo di notare, inoltre, un doppio piano di maturazione: quella iniziale, che dal campo liturgico trapassa in modo quasi naturale nel campo artistico, e quella successiva, specificamente artistica, che trova nel testo di *Gli ambiti della creatività umana* del 1938 la sua prima manifestazione. La felice occasione arrivata nove anni dopo con la conferenza da cui è nata *L'opera d'arte* ha confermato, con opportuni chiarimenti e sviluppi, la maturità raggiunta nel 1938 da Romano Guardini in merito alla sua teoria sull'arte.

Summary: *This article –the third of a series- studies the developments in Romano Guardini's aesthetic thought around 1938, thus reaching the point of his mature thought. Special attention is given to the relation between the well known 1947 conference "The work of art" and*

¹⁰³ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, 49-50.

¹⁰⁴ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 83.

the synthesis obtained in 1938. A series of fourteen conceptual elements is established and analyzed in order to bring to light Guardini's own aesthetic theory.

Parole chiave: Bellezza, arte, incontro, creatività, polarità.

Key words: Beauty, art, encounter, creativity, polarity.