



L'estetica di Romano Guardini (II): Gli sviluppi dei primi anni Venti. Verso una comprensione matura dell'arte

Juan G. Ascencio, L.C.

Introduzione

In un articolo precedente – il secondo di una serie – ho presentato le basi del pensiero estetico di Guardini, come appaiono già nell'opera del 1918, *Lo spirito della liturgia*. Concludevo quell'articolo segnalando il fatto che le posizioni allora raggiunte da Guardini avrebbero conosciuto sviluppi significativi all'inizio degli anni Venti. Allo studio di questa importante tappa è dedicato il presente articolo.

Questo era da aspettarsi, perché in quell'arco di tempo si verificano nella vita di Guardini *due avvenimenti* che la segneranno profondamente: l'insegnamento universitario e l'incontro con i gruppi del Movimento giovanile cattolico.

Arrivò per primo l'incontro con i giovani: dopo un timido inizio nel 1920, l'impegno di Guardini nei loro confronti divenne sempre più intenso. Conferenze, raduni, colloqui, lo portarono a diventare, verso il 1924, la figura centrale nella direzione del Movimento, incentrato nel famoso castello di Rothenfels. Questo rapporto con i giovani cattolici tedeschi – che potrebbe considerarsi come un impegno pastorale con un marcato rilievo *pedagogico* – fece sì che i principi teorici presenti ne *Lo spirito della liturgia* trovassero un'applicazione educativa

pratica. Il primo risultato lo si trova nel volume del 1923 *Formazione liturgica*¹. Nello stesso anno cominciano ad apparire nella rivista *Schildgenossen*, organo del Movimento giovanile, le nove lettere che ora conosciamo come *Lettere dal lago di Como*². L'ultima è del 1925³. In queste lettere, dirette ai suoi giovani, il rapporto con il filone liturgico-pedagogico cede il passo alla preoccupazione nei confronti del mondo e della cultura in generale.

L'insegnamento universitario costituisce la seconda novità che l'inizio degli anni Venti portò a Guardini. Egli stesso ha raccontato nei suoi appunti autobiografici per quali vie traverse si trovò nel 1923 all'Università di Berlino, roccaforte dei luterani tedeschi, con l'incarico di offrire agli studenti cattolici un corso sulla «filosofia della religione e visione del mondo cattoliche»⁴. Ad ogni modo, le esigenze didattiche portarono Guardini a potenziare le riflessioni di carattere metodologico e filosofico attorno al concetto di *polarità*. Così vide la luce nel 1925 *L'opposizione polare*, giustamente considerata come la chiave di volta del suo stile di pensiero.

In questo modo, tra il 1920 e il 1925 la vita di Guardini prende una nuova direzione. Di conseguenza, appaiono tre opere decisive: *Formazione liturgica*, *Lettere dal lago di Como*, e *L'opposizione polare*. In queste viene portata a maturazione l'impostazione fondamentale dell'estetica guardiniana, apparsa per la prima volta con *Lo spirito della liturgia*.

Per cogliere il senso di quella maturazione si può sollevare una domanda: quali novità appaiono nelle tre opere dei primi anni Venti di fronte alle posizioni raggiunte nell'opera del 1918? Cercherò di mettere in luce per prima cosa le novità che riguardano l'impostazione generale, per considerare in un secondo momento le novità strutturali. Concluderò presentando in modo specifico *L'opposizione polare*⁵.

¹ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 2008.

² R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Morcelliana, Brescia 2001³. In seguito alla morte di suo padre, avvenuta nel 1919, sua madre, Paola Maria Bernardinelli si era trasferita a Varenna, sulla riva ovest del lago di Como. Perciò Guardini si recò in quella zona. Le *Lettere* portano, accanto alla data, il nome di Varenna come luogo di stesura.

³ Il libro con l'insieme delle lettere è stato pubblicato nel 1927. Nel presente articolo, visto che è certa la data di stesura delle lettere (1-8, nel 1923; 9, nel 1925), le considero nel contesto della prima metà degli anni Venti.

⁴ R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, Morcelliana, Brescia 1986, 51.

⁵ Fra le tre opere proposte ho scelto di presentare soltanto *L'opposizione polare* vista la sua importanza generale per il pensiero di Guardini. Invece, nel caso di *Formazione liturgica* e delle *Lettere dal lago di Como*, i riferimenti espliciti al mondo dell'arte e della bellezza sono

a) La maturazione nell'impostazione generale: visione d'insieme

Lasciando a un'analisi successiva le dovute precisazioni, vorrei azzardare un giudizio generale. Lo faccio al fine di far cogliere subito il senso generale del cambiamento avvenuto tra l'opera del 1918 e le opere apparse tra il 1920 e il 1925. Se nel 1918 il tema della *bellezza* predominava su quello dell'*arte* e dell'*opera d'arte*, dopo il 1920 il predominio è capovolto; e se nel 1918 la prospettiva *estetica* predominava su quella *esistenziale*, dopo il 1920 anche questo predominio è capovolto. Per questo motivo si potrebbe affermare che dopo il 1920 il pensiero di Guardini si collochi più decisamente entro i parametri di una *filosofia dell'arte* che non di un'*estetica* – termine, questo, che può applicarsi con proprietà solo ad alcuni tra i risultati dell'opera del 1918.

A giustificare tali spostamenti di prospettiva subentra naturalmente la spinta educativa innescata dal lavoro di Guardini con i giovani a Rothenfels. Ma c'è un secondo fattore che non può venire sottovalutato: Guardini perviene gradualmente a distinguere due modi di porsi davanti alla realtà. Da una parte è il punto di vista scientifico, il cui impatto crescente non passa inosservato; dall'altra è quello *creativo*⁶, che vive nell'arte e nelle scienze dello spirito coltivate dalla grande tradizione occidentale.

Non vorrei lasciare nell'ombra un altro elemento che dà ulteriore forza agli sviluppi ora indicati. Si tratta della maturazione riguardante il concetto della polarità. Infatti, tra il 1923 e il 1925 Guardini riattiva con forza i suoi lavori sull'opposizione polare e sulle conseguenze metodologiche, epistemologiche e antropologiche che ne derivano. Certo, ne *Lo spirito della liturgia* la polarità è onnipresente. Ma la sua applicazione appare ancora alquanto "astratta". Anziché applicarsi alle tensioni presenti nel singolo uomo⁷, essa ha a che fare con poli astratti: si

scarsi. Il tema si trova presente in modo diffuso – nel senso che sono le sue premesse a venire direttamente studiate. Perciò mi limiterò a considerarle soltanto in quanto portatrici delle novità strutturali.

⁶ Questo termine è da comprendersi nel senso che riceve nel contesto della polarità. Il suo uso per designare questo secondo modo appare già in *Formazione liturgica* (si dice che quel tipo «è creativo nel senso particolare della parola», *ibid.*, 123) e diventa sempre più frequente. Ciò nonostante, spesso si trovano altri modi di nominare il secondo modo di conoscere, oppure si presenta il modo senza darle un nome.

⁷ Questo avviene solo in un caso, peraltro confinato a una nota a piè di pagina; cf. *ibid.*, 47, 1. È comunque significativo che questo unico caso riguardi appunto la "persona geniale" e "l'opera d'arte".

ricordino per esempio le due posizioni opposte (ovvero “tipi psicologici”⁸) nel modo di percepire il rapporto tra il corpo e lo spirito – dalla cui collaborazione nasce il simbolo. Invece, all’inizio degli anni Venti la polarità viene applicata allo studio della *vita concreta* e delle sue tensioni. Con ciò essa guadagna una dimensione contenutistica, che si aggiunge alla dimensione predominantemente metodologica del 1918.

b) Il progresso nella strutturazione della base dell’arte nell’insieme delle tre opere

L’accento esistenziale e fenomenologico degli scritti prodotti all’inizio degli anni Venti determina un graduale abbandono del concetto di *espressione* come chiave dell’estetica di Guardini. Non che esso sia revocato o che scompaia⁹; si tratta piuttosto dell’affermarsi di una prospettiva più profonda e, per certi versi, nuova. Alla sua luce, l’espressione viene ricontestualizzata e ridimensionata. A prendere ora il posto di concetto chiave è quello di *incontro*, strettamente vincolato all’identificazione di *due modi di conoscere*.

Guardini sviluppa, dunque, una prospettiva più profonda. Questo vuol dire – ed è importante capirlo – che ciò che stiamo per presentare, *non riguarda soltanto l’arte*. Il rinnovamento della base antropologica che si è verificato tra il 1920 e il 1925 serve per comprendere l’arte e, al tempo stesso, un ampio ventaglio di attività e dimensioni umane¹⁰. Perciò gli argomenti che stiamo per sviluppare possono dare l’impressione di non avere a che fare con una filosofia dell’arte. Questo è vero solo in parte: si tratta, come detto, di una base più generale. A partire da tale base l’arte sarà compresa in modo profondo – anche se questa applicazione esplicita al fenomeno artistico si verificherà soltanto negli scritti della fine degli anni Trenta.

⁸ Questa prospettiva è stata sviluppata al tempo dei lavori per la tesi dottorale su san Bonaventura (cf. R. GUARDINI, *Appunti per un’autobiografia*, 30).

⁹ Esso svolge ancora un ruolo centrale, ad esempio, nel quinto capitolo di *Formazione liturgica* (115-121).

¹⁰ Ciò diventa palese, per esempio, in un importante saggio del 1938. In esso Guardini colloca l’arte come una tra le varie dimensioni umane che dipendono dall’incontro e dal modo creativo di conoscere; le altre dimensioni sarebbero: la conoscenza teorica, l’attività pratica e tecnica, il mondo culturale, le immagini e la religione rivelata (cf. R. GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, in *Natura – Cultura – Cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 1983, 174-190).

Veniamo dunque a presentare la nuova struttura. Essa si presenta ben articolata in *sei concetti* portanti. Vediamoli nel loro insieme ordinato. Dall'incontro (1) con la realtà si aprono i due modi di conoscere (2); il modo "creativo" presenta una struttura polare che rientra nel tipo Produzione – Disposizione (3), dentro il quale trova la sua collocazione definitiva il concetto di espressione. L'incontro creativo, nella sua applicazione al campo dell'arte, implica un atto di formazione (4); esso consente di interpretare l'esistenza (5) e permette allo spettatore di partecipare al modo in cui l'artista vede il mondo (6).

1. *L'incontro*

Cominciamo con il tema dell'*incontro*¹¹. Esso è maggiormente visibile nelle *Lettere dal lago di Como*. Appare nel confronto tra l'uomo e la natura. Lo sguardo umano non è paragonabile a quello dell'animale, che fa tutt'uno con la natura. Nell'uomo è presente lo spirito¹², dunque sin dall'origine esiste un distacco nei confronti della natura. Grazie a tale distacco l'uomo incontra la natura per plasmare, in essa, un *suo mondo*: la cultura. «Questa cultura è naturale. Perché, in verità, ogni creazione umana suppone che un oggetto venga tratto dal rapporto immediato con la natura e fatto entrare nel campo dell'artificiale»¹³.

Lo stare di fronte alla natura è un rapporto originale (*Ur-Bezug*), un qualcosa d'irriducibile ad altro. In esso affiora la specificità spirituale dell'uomo. Ma affiora ugualmente il fatto che il mondo sembra *accogliere* ben volentieri questo intervento dell'uomo quando esso sia ben ordinato. Egli osserva come la natura "ubbidisca" alla mano dell'uomo, assumendo così le sue forme più nobili¹⁴. Questa è una persuasione che andrà approfondendosi nella mente di Guardini.

In *Formazione liturgica* l'incontro appare nel contesto del rapporto tra l'anima e il corpo. L'anima non esaurisce la sua potenzialità nel dar forma al corpo. Essa, a dire di Guardini,

vuole diventare *forma* anche del mondo esterno. [...] E in questo sta anche il compito di una formazione di simboli veramente crea-

¹¹ Il concetto di incontro fa la sua comparsa nelle opere degli anni Venti. Ma la sua piena maturazione tarderà a venire. Solo nel 1956 Guardini gli dedicherà un saggio specifico: *L'incontro* (tr.it., in C. FEDELI (a cura di), *Persona e libertà. Saggi di fondazione della teoria pedagogica*, La Scuola, Brescia 1987, 27-47).

¹² Cf., R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, 16.

¹³ *Ibid.*, 79.

¹⁴ Cf., *ibid.*, 56.

tiva: 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 anima¹⁵.

In questo brano è dato di osservare con chiarezza come gli sbocchi del rapporto originale tra uomo e natura possano rappresentare per entrambi una possibilità di perfezionamento. In un altro passo della stessa opera, Guardini afferma che nel contesto dell'incontro, l'essenza umana e quella della cosa che viene incontrata «crescono insieme per giungere ad una unità colma di vita»¹⁶. L'incontro dimostra così la sua grande capacità di illuminare il fenomeno dell'arte.

2. *I due modi di conoscere*

Caro amico, in questi giorni ho più che mai compreso che vi sono due specie di conoscenza. Di queste, l'una conduce ad immergersi nell'oggetto e nel suo contesto, per cui l'uomo che vuol conoscere cerca di penetrarlo, di vivere in lui; l'altra, al contrario, raduna le cose, le decompone, le ordina in caselle, ne acquista padronanza e possesso, le domina¹⁷.

La sesta lettera dal lago di Como inizia con questa chiara messa a fuoco dei due modi di conoscere, presentata come un'illuminante scoperta. L'accorgersi di questa duplice possibilità apre a Guardini una finestra per comprendere l'atteggiamento di dominio nei confronti della natura proprio della scienza moderna. Paragonandoli, Guardini scrive: «Questa scienza non osserva, ma analizza. Essa non si immerge più nell'oggetto, lo afferra. Non compone l'immagine di un essere, ma una formula»¹⁸.

Certo, questi due modi di porsi davanti alla realtà sono originali. La loro possibilità nasce dal fatto che lo sguardo umano davanti alla natura è libero: l'intelligenza che risiede nell'occhio *può* vedere la natura secondo l'uno e l'altro modo.

Ma a Guardini non si nasconde il fatto che ognuno dei due modi nasce da un atteggiamento, e genera una storia, anzi, uno specifico sti-

¹⁵ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 88.

¹⁶ *Ibid.*, 124.

¹⁷ R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, 55.

¹⁸ *Ibid.*, 56.

le culturale. Mentre scrive le prime *Lettere dal lago di Como*, Guardini costata con rammarico che l'epoca che s'ispira al modo creativo di vedere è ormai al tramonto. Il modo "scientifico" di vedere sembra non lasciar più posto a quello creativo. E in *Formazione liturgica*, scrive: «Scompare ciò che si fonda su tale capacità artistica: la forza immaginifica della lingua, l'espressività dell'atteggiamento del corpo»¹⁹. Ecco la fecondità euristica e interpretativa dei due modi di conoscenza: essi rendono comprensibile tutta una schiera di fenomeni nella misura in cui sono riconducibili all'uno o all'altro modo. L'arte è vincolata al modo creativo, e l'affermarsi del modo scientifico le arreca gravi rischi.

3. *La struttura polare della conoscenza e il suo rapporto con la creatività artistica*

Strettamente unita alla scoperta dei due modi di conoscere è la loro comprensione come poli di uno specifico rapporto polare. Questo fatto è rilevante. Infatti, se in prospettiva *ontologica* due modi erano già stati identificati come derivanti da un fenomeno originario (l'incontro tra l'uomo e la natura), ora la prospettiva *interpretativa* nei confronti dei due modi tocca fondo anch'essa, nella misura in cui Guardini vede in quei due modi un caso specifico della dottrina generale della polarità.

Più avanti, nel contesto della presentazione dell'opera *L'opposizione polare*, avremo modo di comprendere nei dettagli alcuni presupposti del fenomeno della polarità. Per il momento sarà sufficiente segnalare due aspetti.

Per prima cosa, dal fatto che si tratta di una coppia polare, segue che gli orientamenti dei due modi di vedere non devono essere pensati come contraddittori che si escludono reciprocamente. Il loro rapporto polare vuol dire che entrambi i modi sono chiamati a sussistere l'uno dentro l'altro: «Finora questi due comportamenti sono stati esaminati l'uno indipendentemente dall'altro. Ma già durante questa riflessione si è chiarito che in realtà essi possono esistere soltanto insieme e l'uno in rapporto all'altro»²⁰.

Se però capita che il modo della scienza escluda il modo creativo, si dovrà dire che siamo di fronte a una corruzione, a una radicalizza-

¹⁹ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 62-63.

²⁰ *Ibid.*, 124.

zione. E ciò fa capire a Guardini che la scienza – come si presenta concretamente – abbia talvolta un carattere violento e ostile all’umano. Troviamo qui una delle ragioni che spiegano il suo costante e preoccupato esame della realtà del mondo scientifico e della tecnica da esso derivante.

Il secondo aspetto da considerare è questo: il rapporto polare che fa da base ai due modi di conoscere è quello che nelle analisi di *L’opposizione polare* viene chiamato “Produzione – disposizione”, e la cui disamina fenomenologica appare nella sesta lettera dal lago di Como. Quel rapporto polare abbraccia il rapporto tra “creazione” e “dominio” come una sua importante forma subalterna²¹.

Evidentemente il polo “creazione” è all’origine dell’arte vera. Esso implica altresì la presenza di un predominio dell’interiorità – chiaramente anch’essa indispensabile per l’affiorare del fenomeno artistico. Invece il polo “dominio” dà il via alla scienza e alla tecnica e implica esteriorità. L’incapacità di porsi in modo contemplativo e creativo davanti alla natura, ridotta a materia da trasformare, è addebitata all’affermazione esagerata del polo “disposizione”.

Il rapporto tra la coppia polare “produzione – disposizione” e la sfera artistica diventa più specifico nelle pagine di *L’opposizione polare*. Si direbbe che là esso sprigioni le sue potenzialità migliori per illuminare l’arte. Guardini se ne serve in diversi modi.

Egli afferma che la produzione si manifesta come forza creativa capace di produrre il nuovo, l’inizio mai visto, ciò davanti a cui si resta stupefatti. Guardini porta volentieri qui, come in altre opere, l’esempio dei quadri di Matthias Grünewald. In essi «emergono figure da un certo fondo generativo. Esse non realizzano tipi già disponibili, ma ne pongono di nuovi; aprono nuovi domini dell’essere»²².

Un altro modo in cui Guardini applica la suddetta polarità è quello volto a ottenere una fine comprensione del *processo creativo* che avviene nello spirito artistico. Tale processo viene studiato sia come uno dei due atteggiamenti davanti alla realtà, sia come specifico processo di formazione. Vale la pena soffermarsi su entrambi i punti. Per quanto riguarda l’atteggiamento conoscitivo proprio della produzione artistica, egli scrive:

²¹ Tanto è vero, che in alcuni passi delle opere degli anni Venti Guardini sembra preferire la dicitura “creazione – dominio” a quella di “produzione – disposizione”.

²² R. GUARDINI, *L’opposizione polare*, 58.

Esiste però ancora un altro atteggiamento conoscitivo: in esso il conoscente s'esperisce non come posto «di fronte» all'oggetto, ma come uno che sente l'oggetto, o meglio, sente l'equivalente soggettivo d'esso, la sua rappresentazione [...] «in se stesso» e sé «in essa». In termini ancor più chiari: egli sente nell'atto conoscitivo «affiorare» nel proprio intimo l'equivalente soggettivo. Egli sperimenta vitalmente in sé una «attività creativa». L'oggetto – interno! – non «esiste» per lui tutto finito e viene osservato; non è sentito come «fatto entrare da fuori», ma come generato dall'interno nel processo conoscitivo²³.

In questo brano rifulge l'intuito guardiniano per i fenomeni vitali. La polarità viene in aiuto dello spirito artistico per chiarire a se stesso la specificità della sua esperienza e il modo in cui essa è riconducibile a un contesto esplicativo ben fondato. Ma veniamo ora alla descrizione – sempre in chiave di polarità²⁴ – che Guardini compie del processo creativo:

Mi trovo al principio d'una mia creazione. Qualcosa sale in me, si afferma costituendo sempre maggiore 'pienezza', chiarezza, articolazione, finché l'opera si presenta compiuta. Come si svolge tale vicenda? Dapprima sento salire in me la 'pienezza': qualcosa che zampilla, che fluisce. S'innalzano immagini, impulsi, sentimenti. Le energie di forma sono deboli. La 'pienezza' monta sempre più; arrivano momenti di sprofondamento, depressione nella perplessità. Ma inizia poi lento il deflusso della marea. Le energie formatrici si fanno strada, illuminano, segnano linee d'orientamento, controllano, articolano. L'atteggiamento creativo viene sempre più sostituito da quello ordinatore. La profonda immersione intima nella vicenda [...] si muta in una sempre più chiara superiorità. Finché alla fine io posso guardare con distanza a quanto ho compiuto²⁵.

La legge polare che domina la creatività si manifesta, dunque, nel modo in cui permette al processo intimo dell'artista di svilupparsi. Ne determina anche le principali caratteristiche: il collocarsi al di là di ogni costrizione; il fatto che viene quando vuole e come vuole; il fatto,

²³ *Ibid.*, 161.

²⁴ Sebbene in questo caso la polarità “produzione – disposizione” sia applicata in connessione con quella di “forma – pienezza”.

²⁵ *Ibid.*, 111.

infine, che non sottostà – se si tratta di un vero processo creativo – a regole anteriori, ma ne pone di nuove²⁶.

Lo si è visto nei due testi sopra riportati: la “creatività” non rappresenta che uno dei due poli; si deve anche tenere conto del polo “disposizione”, detto anche “dominio”. Ciò significa che la produttività non sarà mai “pura”. C’è sempre qualche momento in cui anche l’artista dall’immaginazione più feconda fa ricorso direttamente o indirettamente al materiale già esistente, sia esso il mondo naturale, i modelli di altri artisti, o le memorie del proprio processo di apprendimento a contatto con diversi maestri.

4. Alcune conseguenze e applicazioni

Al momento di presentare i sei concetti portanti della base strutturale maturata da Guardini nei primi anni Venti, ho indicato che al concetto di incontro e ai due modi di conoscere (polarmente articolati) facevano seguito tre applicazioni al campo dell’arte: l’atto di formazione, l’interpretazione dell’esistenza, e la possibilità accordata allo spettatore di partecipare al modo in cui l’artista vede il mondo (detta “compiere insieme”). Cercherò di presentarne agilmente il senso nella misura in cui lo si trova presente nelle opere prima indicate.

La “formazione” (*Formung*) è già apparsa nel brano di *L’opposizione polare* che descrive il processo della creazione artistica. Si parlava allora di certe “energie formatrici” che intervengono per segnare linee d’orientamento al fine di dare uno sbocco concreto e ordinato al momento più marcatamente “creativo”.

La formazione è la fase produttiva che implica un contatto con la realtà per imprimere in essa il disegno apparso nell’intimo dell’artista. Infatti, se al momento contemplativo nei confronti della realtà non subentrasse un momento in cui ad essa si rivolge la «volontà plasmatrice»²⁷, resterebbe bloccato a metà strada il processo polare che parte dall’interiorità dell’artista – toccata dalla realtà – e si porta all’esterno per crearlo in un modo nuovo.

²⁶ Cf. R. GUARDINI, *L’opposizione polare*, 66. Si noti l’affinità di queste vedute di Guardini con la posizione assunta da Kant *nella Critica del giudizio* per quanto riguarda l’impossibilità di una vera creazione estetica a partire dalla precettistica.

²⁷ «Il compito di porsi con rispetto di fronte al senso proprio delle cose, chiamandole come esse veramente sono, ascoltandone il messaggio [si compie] rivolgendosi ad esse contemporaneamente la volontà plasmatrice» (R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 87).

Si tratta, dunque, di un fattore artistico di tipo plastico e applicativo, la cui esistenza era già nota a Guardini²⁸. Semmai, ora egli ne sottolinea l'integrazione dentro l'intero processo per evidenziare il fatto che l'agire artistico non è un fenomeno spirituale senza conseguenze sul mondo reale. La *formazione* serve anche per spiegare il sorgere dei simboli in prospettiva artistica – ma di questo nelle opere degli anni Venti si trovano pochi cenni. Il tempo darà a Guardini l'occasione per mettere più decisamente in rilievo l'importanza della formazione.

Da parte sua, *l'interpretazione dell'esistenza* è una conseguenza di stampo più filosofico, derivante anch'essa dai due modi di conoscere. Naturalmente va considerata come appartenente alla dimensione esistenziale che segna la riflessione di Guardini sulle basi dell'arte all'inizio della decade del 1920²⁹.

Cosa s'intende di preciso per "interpretazione dell'esistenza"? Si tratta, anzitutto, di un'espressione presente in *Formazione liturgica*, riferita direttamente all'arte: «È venuta meno l'arte come interpretazione dell'esistenza ed elevazione della vita»³⁰. Del resto, tale concetto è onnipresente nelle *Lettere dal lago di Como* e in diversi capitoli di *Formazione liturgica*. Ma non viene dichiarato in modo esplicito! Ciò rende più ardua la sua spiegazione precisa.

Ad ogni modo, si può dire che l'interpretazione dell'esistenza sia un frutto della creazione di una vera cultura. In essa non avviene soltanto l'elaborazione di strumenti, l'erezione di istituzioni varie, e la creazione di opere artistiche e letterarie. Avviene anzitutto l'autoespressione e l'autoformazione dello stesso uomo. In ogni cultura nasce, per così dire, un *tipo umano* connaturato al mondo culturale da lui forgiato. Scrive Guardini nell'ultima delle *Lettere dal lago di Como*:

A quel mondo antico apparteneva una figura umana ben definita, universale, nonostante le molte e notevoli differenze. Questo tipo universale era sostenuto dall'uomo e, nello stesso tempo, gli serviva di sostegno. L'uomo stesso l'aveva creato e viveva in esso. Lo

²⁸ Nel 1918 egli affermava che la perfezione espressiva non si limitava alle dimensioni superficiali dell'opera d'arte, ma che essa sgorgava «dall'inizio dell'attività formante» (cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 88).

²⁹ Il senso di questa realtà è già in qualche modo presente nel testo del 1918 quando Guardini, riferendosi all'opera che realizza il valore del *tipico*, scrive: «Essa si è resa comprensibile a tutti; quel confuso ribollimento di emozioni è stato ridotto a una forma costante di motivazione psichica. E, divenuto così trasparente, può chiarire anche ad altri l'intreccio di cause ed effetti quale appare a ciascuno nella propria vita» (R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, 49).

³⁰ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 62-63.

teneva, palpitante di vita, nella sua mano; era, contemporaneamente, la sua opera e la sua espressione, il suo oggetto e il suo strumento³¹.

Il senso che necessariamente l'uomo deve dare alla sua vita non è qualcosa che sia fissata e definita una volta per tutte. Il senso della vita «si afferma sempre nuovo e in forma nuova, da situazioni sempre nuove, in azioni mai realizzate»³². L'interpretazione del senso della propria esistenza è decisa nel momento stesso in cui l'uomo determina cosa fare di sé e della natura. Si tratta, per così dire, di un caso in cui si applica la legge vitale che dice: ad ogni azione segue una reazione. Se al momento di rapportarsi creativamente con la natura l'uomo esprime se stesso, non sorgerà soltanto una novità esterna (un mondo culturale); sorgerà al tempo stesso un'immagine esistenziale dell'uomo. È come se egli dichiarasse chi pensa di essere, e dovesse immettere tale interpretazione di sé in ogni sua creazione culturale.

L'agire culturale e artistico vede l'uomo non soltanto come agente reale e storico, ma anche come oggetto del proprio agire. In altri termini, l'agire culturale umano coinvolge l'uomo in modo sostanziale e non solo superficiale. È quanto Guardini sembra indicare quando scrive:

Se l'io dunque vuole esprimere la sua esperienza vissuta, non si tratta del colorito particolare del “come”, ma della determinatezza contenutistica del “che cosa”. [...] Pure questo io vuole rivlearsi, però anch'esso come “che cosa”: non come si sente, ma che cosa esso è; non il suo esperire vitalmente, ma la sua essenza³³.

Soltanto in opere posteriori al periodo che stiamo analizzando sarà più chiaro il senso dell'interpretazione dell'esistenza che è implicito nella creatività umana. D'altra parte, il “compiere insieme” – terza e ultima delle applicazioni che qui stiamo studiando – porterà altri chiarimenti sull'interpretazione dell'esistenza. Per concludere, si potrebbe dire che quell'interpretazione è fondata in ultima analisi sui presupposti ontologici dell'espressione che ha luogo nella creatività: lo spirito umano può produrre simboli di sé, specchi storici e culturali che aiu-

³¹ R. GUARDINI, *Lettere dal lago di Como*, 92.

³² R. Guardini, *L'opposizione polare*, 66.

³³ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 119.

tano all'autocoscienza; ma mai potrà "oggettivarsi" del tutto³⁴. È dunque destinato a interpretare se stesso in modi sempre diversi, magari sempre più perfetti, ma senza raggiungere nella storia la perfetta interpretazione di se stesso.

Giungiamo infine a trattare la possibilità accordata allo spettatore di partecipare al modo in cui l'artista vede il mondo – detta più sinteticamente "compiere insieme", dove il significato del verbo "compiere" deve riunire il senso del "succedere" con quello del "perfezionarsi", come suggerito dal termine tedesco utilizzato da Guardini (*mitvollziehen*).

In realtà, il "compiere insieme" è una realtà che si verifica su diversi piani. Di questi, quello più generale è il piano conoscitivo. L'atto che si snoda tra il conoscente e il conosciuto non è un che di automatico che lasci entrambi immutati. Al contrario, per Guardini «conoscere è incontrarsi, un genere d'incontro, certamente, particolare»³⁵. Ogniqualvolta il conoscere si realizza secondo la sua modalità creativa, succede «che il processo sia esperito e vissuto in modo che sia il conoscente a sentirsi "nel" conosciuto e a *compiere insieme* con esso il suo atto, il suo processo di vita, la sua struttura d'essere, le sue forme di relazione»³⁶.

Nella misura in cui tra l'artista e la natura si compie un atto di conoscenza, quel "compiere insieme" trova una sua realizzazione concreta: l'artista compie/perfeziona il suo talento creativo e, al tempo stesso, la natura compie/perfeziona il suo essere.

Naturalmente, tra lo spettatore e l'opera d'arte si verifica un'altra applicazione del rapporto tra conoscente e conosciuto, aperta al "compiere insieme". Lo spettatore può approfittare del fatto che l'opera compiuta dall'artista è una realtà "aperta". La sua apertura è forse da considerarsi come uno dei "perfezionamenti" ottenuti al momento del "compiersi insieme" con l'artista. Fatto sta che lo spettatore può ora incontrare l'opera, entrare nel senso che essa racchiude, e così trovare anch'egli la sua parte nel "compiere insieme".

La specifica applicazione del "compiere insieme" all'arte non è formulata in modo esplicito da Guardini nelle opere dei primi anni Venti che stiamo esaminando. Ma la si trova inclusa nell'applicazione

³⁴ È questa l'opinione di Alfonso López Quintás, interprete di Guardini, circa la portata delle realtà "superoggettive" come l'anima umana (cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1966, 282-3).

³⁵ R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 160.

³⁶ *Ibid.*, 162-3 (corsivi aggiunti).

– abbondantemente elaborata in *Formazione liturgica* – all’ambito della liturgia. In essa, «l’uomo si pone come creatore e contemplatore di simboli». Detto in altri termini, nella liturgia, oltre a saper esprimersi secondo le sue esigenze, l’uomo deve essere in grado di comprendere il senso dei simboli che incontra. «[Questo processo] significa un esprimersi dell’interiorità all’esterno e un desumere dall’esteriore l’interiorità. Significa un donare l’interiorità attraverso l’esteriorità e un accogliere l’interiorità altrui manifestata esteriormente. È il rapporto di simbolo nel suo doppio aspetto»³⁷. Che cosa è questo se non un’applicazione del “compiere insieme”?

c) L’idea dell’opposizione polare e la sua applicazione all’estetica

La terza parte di questo articolo è dedicata a *L’opposizione polare*. L’opera è considerata unanimemente come la chiave metodologica del pensiero di Romano Guardini. Non solo: anche al livello dei contenuti, *L’opposizione polare* è decisiva per comprendere la sua opera. È dunque importante familiarizzare con le sue linee fondamentali³⁸.

Per la sua presentazione, inizierò con alcuni cenni storici. In seguito, sarà chiarita l’idea stessa di “polarità” – peraltro già apparsa in questo articolo – e il suo contesto storico. Infine, cercherò di evidenziare il nesso tra la polarità e il pensiero estetico di Guardini.

1. Cenni storici

L’opera più antica che Guardini abbia dato alle stampe – peraltro assai breve – è stata pubblicata nel 1914. Conteneva un tentativo di ridurre a sistema i fondamenti del fenomeno della polarità. Egli ne restò poco soddisfatto. Dopo la pubblicazione, Guardini la giudicò insufficiente dal punto di vista delle *formulazioni*, mentre, a suo avviso, le *idee di fondo* conservavano la loro validità³⁹.

Nel 1925, nel contesto della docenza universitaria a Berlino, Guardini volle riproporre tali idee in modo più maturo, aperto e libero.

³⁷ R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, 59.

³⁸ Sono numerose le opere dedicate per intero o parzialmente alla spiegazione della polarità. Ne segnalo una che considero particolarmente utile: M. BORGHESI, *Romano Guardini. Dialettica e antropologia*, Edizioni Studium, Roma 1990, 13-89.

³⁹ Cf. R. GUARDINI, *L’opposizione polare*, *Premessa*, 7.

Ottenne così una nuova formulazione più consona al tema⁴⁰. Nacque allora l'opera *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*. Qui sono contenute le chiavi che definiscono le linee di pensiero di Guardini. Come ho detto, quelle linee sorreggono e guidano quasi per intero la sua produzione teologica, liturgica, letteraria, antropologica ed estetica.

2. L'idea della "polarità"

Per prima cosa ci si può domandare che cosa intende Guardini per "opposizione polare". Si tratta di un tipo di rapporto. E lo si trova soltanto nei viventi. Elementi di segno opposto, ma non contraddittori, si trovano nel vivente su diversi piani, in modo tale da spiegarne l'intimo dinamismo, cioè la vita.

Quali sono questi "elementi opposti" messi in rapporto? La polarità non è un tipo di rapporto che colleghi "parti" metafisiche o fisiche del vivente (per esempio, anima e corpo, natura e spirito, intelletto e volontà, cervello e occhi)⁴¹. Gli elementi polari in rapporto che Guardini ha messo in evidenza sono di natura, per così dire, "qualitativa" anziché "entitativa". Si tratta altresì di elementi "dinamici": riguardano direttamente il multiforme fenomeno della vita nel suo movimento. Per esempio, il vivente esperisce il rapporto polare tra la produzione (crea delle novità) e la disposizione (non parte mai da zero, ma utilizza ciò che è già in esistenza).

Produzione e disposizione sono una coppia polare. Ognuno di questi poli ha una sua identità e una sua "direzione di senso" che permette di concepirlo nella sua specificità. Per esempio, la "produzione" non è la "disposizione". Orbene, se si considera il modo tramite il quale esistono *nel concreto vivente* – dunque non in modo astratto – risulta che entrambi i poli opposti *coesistono* all'interno di un particolare rapporto polare. Fanno parte di quell'unità che è il vivente. E ciò, in modo tale che

⁴⁰ "È chiarificante per il proceso di sviluppo di Guardini il fatto di rifiutare espressamente l'idea-guida di allora, quella di un sistema quale era mèta degli schemi filosofici dell'idealismo tedesco, nell'opera poi più distesa del 1925" (H.-B. GERL, *Vita che regge alla tensione*, 218).

⁴¹ Parlando di coppie quali "natura e spirito", "spirito e materia", dice Guardini: "Questi non sono in assoluto opposti, ma realtà che stanno tra loro in un rapporto tutto diverso e, in quanto viventi, contengono di volta in volta in sé gli opposti citati" (R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 155).

entrambe le parti sono date simultaneamente; pensabile e possibile l'una solo insieme all'altra. Questa è 'l'opposizione': che due momenti, ciascuno dei quali sta in se stesso inconfondibile, inderivabile, inamovibile, sono tuttavia indissolubilmente legati l'un l'altro; si possono anzi pensare solo l'uno per mezzo dell'altro⁴².

Naturalmente, il rapporto polare tra creatività e produttività – come tutti gli altri rapporti polari studiati da Guardini – non sussiste senza le strutture di tipo metafisico, psicologico o fisico del vivente. Queste strutture sono, per così dire, al servizio di quella dinamica vitale costituita dalla polarità. Non solo: la conoscenza che si può ottenere collocando le suddette strutture nella prospettiva delle polarità che le includono sarà una conoscenza in grado di illuminare la dinamicità della vita. Se invece tali strutture vengono studiate separatamente dalle polarità, si otterrà una conoscenza di tipo astratto e statico⁴³.

3. *Il contesto e il senso dell'intuizione sulla polarità*

Avendo scelto di studiare la dialettica degli opposti, Guardini si colloca nel solco di una precisa tradizione di pensiero filosofico⁴⁴. Essa trova negli Eleati i primi cultori, e in Platone il più grande maestro nel contesto del pensiero antico. Guardini non disconosce l'attenzione che l'idealismo ha consacrato alla dialettica degli opposti, soprattutto nella versione di Hegel, che ne è il modello più influente. Egli conosce anche i modi in cui lo stesso orientamento rimane operante, sebbene diversamente, da Kierkegaard fino a Hartmann, senza dimenticare Nietzsche, Bergson e Dilthey. Ha letto, e spesso anche conosciuto i pensatori suoi contemporanei quali Scheler, Wust, Przywara, Driesch, Ebner e Haecker. Questi ultimi gli sono più vicini perché si occupano più precisamente di ricomporre l'unità degli opposti che era stata frantumata nella modernità⁴⁵.

Guardini condivide questa preoccupazione per l'unità da ricomporre quando si occupa della polarità. Ciò nonostante, il suo modo di affrontare la dialettica polare è originale. Egli sa di dover camminare

⁴² R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 42.

⁴³ "Esiste nell'universo di ciò che è dato la struttura oppositiva. Una volta colte le proprietà contenutistiche dei fenomeni, non è detto che questo dato sia sufficientemente tenuto in conto" (*ibid.*, 182).

⁴⁴ Cf. H.-B. GERL, *Vita che regge alla tensione*, 216.

⁴⁵ Cf. A. LÓPEZ-QUINTÁS, *Romano Guardini*, 240.

in solitario, senza collocarsi all'ombra di un maestro⁴⁶. Certo, egli sviluppa il suo pensiero tenendo senz'altro conto di pensatori come quelli indicati prima. In ultima istanza, però, la sua strada nasce dalla prospettiva prescelta, e obbedisce soltanto a ciò che gli si presenta davanti nelle sue ricerche. Il senso della fenomenologia, del ritorno alle "cose stesse", è dunque operante nella dialettica polare di Guardini.

Quale è la "cosa stessa", alla cui luce Guardini elabora la sua comprensione della dialettica polare? Lo abbiamo già detto: egli ha scelto di studiare *la vita*, il suo ambito e il suo concreto prodursi. Al suo centro si colloca l'uomo, ma l'ambito della vita include pure le realtà umane (società, cultura, religione, ecc.). Appunto perché Guardini non si occupa di una dialettica che possa abbracciare l'intera realtà, ma di quella che riguarda il vivente⁴⁷, il tipo specifico di polarità studiata da Guardini non può essere derivata da livelli ontologicamente inferiori:

Sarebbe dunque del tutto errato partire da una rappresentazione d'unità meccanica o da un criterio di unicità di senso logica e porsi il dubbio se un'unità, come quella ora descritta, sia possibile. È la realtà che dobbiamo interrogare. Essa ci risponde che tra le varie forme d'unità, accanto a quella meccanica, a quella logica, a quella dell'organizzazione funzionale a scopi, ne esiste ancora un'altra, e cioè la forma specifica dell'unità vivente. La cui essenza sta nell'essere unità di opposti⁴⁸.

Da ciò segue che l'unità degli opposti nel campo del vivente non sia qualcosa da raggiungere tramite un lavoro concettuale che avanza per via di sintesi sempre più elevate, come ha fatto Hegel. Neanche si trovano, come in Kierkegaard, dei "salti" per salvare il vuoto che separa gli elementi. Nel vivente, secondo Guardini, l'unità è *già data come realtà esistente*⁴⁹: essa è un fatto che non occorre costituire nel

⁴⁶ «È vero: ho accolto sollecitazioni varie. Ma tutto l'essenziale di questo lavoro è personale» (R. GUARDINI, *L'opposizione polare. Premessa*, 9).

⁴⁷ Ciò non vuol dire che la teoria della polarità sia un'antropologia fenomenologica. Vi sono precise basi ontologiche. Il nesso tra fenomenologia e filosofia dell'essere è stato ben colto dalla Gerl: «Guardini è un fenomenologo, ma se fosse rimasto solo tale avrebbe finito per operare solo come epigono di Scheler e d'altri. Proprio il legame con il farsi oggetto (superato l'incantesimo di Kant), in certo modo con ciò che è fisico e l'orientamento verso l'essere, verso il metafisico, che li trascende, costituisce il metodo guardiniano» (H.B. GERL, *Romano Guardini*, 306).

⁴⁸ R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 152.

⁴⁹ «La vita è quell'unità, in cui, compenetrandosi a vicenda, sta legata quella grande ricchezza degli opposti e dei loro rapporti» (*ibid.*, 153).

contesto della speculazione. Come segnala Hanna-Barbara Gerl, «il pensiero dell'opposizione polare è il pensiero della totalità o intero; sviluppare l'opposizione è conquistare l'intero»⁵⁰: un intero certamente stratificato e strutturato, ma nondimeno un intero la cui unità è assicurata.

Quella del vivente è un'unità tutta particolare. In essa, i rapporti polari presentano caratteristiche specifiche. Perciò, il compito di Guardini non si limita né alla teorizzazione del rapporto polare come entità a sé, né all'individuazione di un determinato numero di rapporti polari. Il vero merito di Guardini è stato quello di chiarire il fenomeno della polarità così come esso si presenta nell'ambito del *concreto vivente*. Qui risiede propriamente l'intuizione che dà vita e senso all'opera che stiamo cercando di presentare.

Tale intuizione può essere dichiarata nel modo seguente. Il primo gruppo di rapporti polari che il vivente presenta all'osservazione diretta (detti "intraempirici" da Guardini, perché se ne può far esperienza) non forniscono una spiegazione sufficiente del fenomeno della vita. Occorre capire che vi è un altro insieme di rapporti polari (detti "transempirici" perché non sono sperimentabili) che incrociano le polarità intraempiriche.

A sua volta, questo secondo gruppo di polarità nasce da un nucleo originario, collocato nella più profonda intimità del vivente⁵¹. La vita sorge dunque dall'interno del vivente, dal suo nucleo. Di conseguenza, le polarità sperimentabili si rivelano come ciò che è "esteriore", di contro al nucleo "interiore" che le configura in virtù delle polarità che da esso promanano. Senza mai esaurirsi, il nucleo interno del vivente esprime la sua vitalità in tutta la serie dei rapporti polari che ne sono la manifestazione reale e storica. Secondo Guardini, ogni realtà vivente è strutturata in questo modo.

È opportuno portare l'attenzione sul fatto che la dialettica tra l'interno e l'esterno è qualcosa che riguarda esclusivamente i viventi. Essa non si riscontra nei non viventi. Ciò si spiega dal fatto che il nucleo dell'essere vivente gode di un alto grado di "densità ontologica": si

⁵⁰ H.-B. GERL, *Vita che regge alla tensione*, 220.

⁵¹ "Il regno dello sperimentabile umano risulta conformato in modo che mi obbliga a porlo in relazione con una zona di profondità, a sua volta non sperimentabile". "È estremamente essenziale alla vita che essa debba avere un 'centro'. Che ogni suo avvertimento sia rivolto a questo centro e derivi da esso; che ogni sua forma sia costruita in ordine, di causa e di fine, ad esso". "Noi viventi ci esperiamo come generanti la nostra vita da un punto interiore; essa sgorga da dentro" (R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 30, 73, 149).

tratta, infatti, di un essere dotato di “interiorità vivente”. Orbene, la scelta compiuta da Guardini di studiare gli esseri dotati della più alta densità ontologica non comporta una rinuncia a ottenere una proposta di valore generale. Infatti, gli strati inferiori della realtà raggiungono il loro senso ultimo quando vengono assunti dentro le polarità del vivente, cioè di quello che le supera. Collocandosi dunque dal punto di vista delle realtà qualitativamente superiori, Guardini ottiene una visione filosofica di valore generale⁵².

Quanto detto si riflette nei due aggettivi che Guardini utilizza spesso per qualificare gli oggetti da lui studiati: vivente (*lebendig*) e concreto (*konkret*). L'aggettivo “vivente” mette in luce la nobiltà ontologica di un essere, per cui la sua struttura è costruita a partire da un centro, e le sue espressioni non sono prefissate ma mutevoli⁵³; dal canto suo l'aggettivo “concreto” sottolinea l'organicità dei contrasti polari di quell'essere: si tratta sempre di contrasti che coesistono in rapporto mutuo, e in rapporto al nucleo interno che in essi si rivela e agisce⁵⁴.

La posizione fin qui illustrata comporta delle conseguenze sul piano conoscitivo⁵⁵. Ne possiamo brevemente indicare tre che sembrano particolarmente importanti.

In primo luogo, l'intuizione principale di Guardini riguarda la teoria della conoscenza. Lo abbiamo già rilevato nel parlare del “compiere insieme”. Infatti, la conoscenza è, anch'essa, una realtà vivente dotata di strutture polari. Guardini ha esposto il suo pensiero sul senso polare della conoscenza in uno dei capitoli di *L'opposizione polare*. In secondo luogo, Guardini opera una scelta a favore del piano esistenziale, sul quale si trova in modo originario il concreto vivente. Ciò fa sì che la conoscenza ottenuta non sia di tipo puramente concettuale⁵⁶. Infine, la proposta di Guardini comporta anche un nucleo epistemologico che può contrastare efficacemente le correnti filosofiche della fi-

⁵² Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini*, 276.

⁵³ Cf. R. GUARDINI, *La funzione della sensibilità nella conoscenza religiosa*, in R. GUARDINI, *Scritti filosofici*, II, Fratelli Fabbri, Milano 1964, 186.

⁵⁴ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini*, 259, 273.

⁵⁵ Guardini indica il fatto che la dimensione gnoseologica sia “del tutto indipendente da queste problematiche [sul fenomeno della polarità]”. Visto, però, il “vivo interesse” per il problema gnoseologico e per la comparsa di “alcune teorie unilaterali in proposito”, egli conclude: “sembra giustificato il tentativo di una soluzione di questo problema cauta e attenta alla globalità di esso” (R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, Premessa, 8).

⁵⁶ «Il vivente concreto, come tale, non può venir colto per concetti. Il concetto essenzialmente si rivolge al puro universale, astratto, formale. Afferra bensì realtà concrete, ma mediante l'universale ad esse comune. L'individuale invece sta sì in rapporto con l'universale, ma significa più dell'universale e più del mero “caso particolare”» (*ibid.*, 15).

ne del XIX secolo, di stampo astratto e dimentiche del particolare⁵⁷. Queste filosofie, secondo Guardini, sono alla radice della perdita del senso dell'unità che egli constatava in tutte le regioni della vita culturale dell'uomo moderno.

4. *L'influsso della polarità sul pensiero estetico di Guardini*

Abbiamo cercato finora di spiegare da diversi angoli l'idea fondamentale dell'opposizione polare. A questo punto possiamo occuparci del suo rapporto con l'arte e con il pensiero estetico. Ci domandiamo quale senso abbia la polarità del concreto vivente per lo sviluppo del pensiero estetico di Guardini.

Avendo sviluppato nelle pagine di *L'opposizione polare* una vera "enantiologia generale", Guardini ha aperto la via per lo sviluppo di diverse "enantiologie particolari". Ognuna di queste può accertare in quale modo

la struttura oppositiva si configura negli ambiti particolari. E dunque una teoria della struttura oppositiva della psiche umana, dei suoi singoli atti e processi [...]; della vita sociale; *dell'attività artistica*; dei fenomeni economici e politici; della vita morale, religiosa ecc.⁵⁸

Ciò si basa sul fatto che l'opposizione polare mette a disposizione del pensiero estetico un numero ben definito di rapporti polari: tre di tipo intraempirico, altri tre di tipo transempirico, e due di tipo trascendentale. Guardini crede di poter affermare che questi otto rapporti, e non altri, siano quelli fondamentali. Ogni altra polarità che dovesse essere scoperta, sarebbe riconducibile ad uno degli otto tipi messi precedentemente in luce⁵⁹.

Guardini sembra, dunque, avanzare la pretesa di aver messo a disposizione le polarità generali che servono per comprendere il mondo estetico. Noi abbiamo constatato questo al momento di illuminare i due modi di conoscere secondo la polarità, riconducendo inoltre il modo creativo alla coppia polare di "produzione – disposizione". Non solo:

⁵⁷ "Il pensiero degli ultimi decenni porta lo stigma dell'astrattezza. [...] Sembra che il pensiero abbia dimenticato che esso sta di fronte a 'cose'. Sembra che abbia dimenticato che i suoi oggetti non sono configurazioni di contrassegni logici, ma realtà formate, rotonde, per così dire, concrete appunto" (*ibid.*, 182).

⁵⁸ *Ibid.*, 184 (corsivi aggiunti).

⁵⁹ Cf. *ibid.*, 29-30.

Guardini avanza anche la pretesa secondo la quale un modo fecondo e originale per studiare il mondo estetico sia quella che lo concepisce come una realtà *vivente e concreta*. Altrettanto si può dire sulla liturgia; infatti, Guardini non ne trovò una comprensione più soddisfacente di quella elaborata sul presupposto che anch'essa fosse un fenomeno vivente e concreto, da illuminare tramite la polarità.

Come si vedrà negli articoli successivi, l'opera del 1947 *Sull'essenza dell'opera d'arte* rappresenta un bell'esempio dell'attuazione della possibilità di applicare lo strumento della polarità allo studio dell'attività artistica. La polarità determina l'orizzonte delle domande, dei presupposti e degli indirizzi dell'estetica guardiniana. Il fenomeno estetico apparirà come derivante da un rapporto polare tra l'interiorità dell'artista e la realtà esterna. Il processo di formazione che l'artista esegue è anche di tipo polare. Infine, l'opera così elaborata manifesterà la sua essenza alla luce dei rapporti polari essenziali che intrattiene con la vita degli uomini.

Quanto abbiamo appena detto è senz'altro il principale influsso della polarità sull'estetica. Vi sono naturalmente altri modi più specifici in cui la polarità è stata di aiuto a Guardini per l'elaborazione del suo pensiero estetico. Qui ci limitiamo a segnalarne due.

Il primo modo ci riporta brevemente alla discussione sui tipi fondamentali di polarità in quanto strutturati alla luce del rapporto tra l'interiorità dominata dal nucleo vivente, e un ambito esterno. La nobiltà ontologica del nucleo vivente, ovvero la sua superiore qualità, fa sì che esso trovi nell'esterno una sua *espressione*, che però non sarà mai esaustiva. Detto in altre parole, il nucleo vivente non trova mai una sua obiettivizzazione, né può essere mai obiettivizzato. Se questo viene applicato alla liturgia o all'arte, ne deriva che alla radice di questi fenomeni c'è una vitalità sorgiva. Essa, appunto in quanto inesauribile ed inobiettivabile, assicura da una parte l'inesausta ricchezza di forme storiche, e dall'altra può dare importanti indicazioni per cogliere il significato profondo (radicato nella vita) di alcune di quelle forme⁶⁰.

⁶⁰ Questo modo di porre in relazione l'arte o la liturgia con un fondo vitale non è una palese evidenza. Nel 1918, Ildefons Herwegen, abate di Maria Laach, scriveva nella prefazione all'opera di Guardini *Lo spirito della liturgia*: "La preghiera della chiesa ha elaborato per sé una determinata figura esterna (äussere Gestalt) quale espressione della sua obietività e della sua universalità" (XI). Qui, la dimensione esterna della liturgia viene messa in rapporto all'obietività/universalità della chiesa, di cui la liturgia è l'espressione. Guardini, invece, comprende la liturgia come espressione della vita della chiesa.

Un secondo modo in cui la polarità incide sull'estetica riguarda il tema delle immagini (*Bilder*), di grande importanza per il pensiero estetico di Guardini. Le immagini-simboli costituiscono la sola via percorribile per dare una certa espressione all'opposizione di fondo della vita stessa⁶¹. Quando si tratta di esprimere le cose essenziali e profonde, le immagini si rivelano più utili dei concetti. Infatti, l'ultima opposizione, quella che sorregge e abbraccia tutte le altre:

non può essere espressa in pochi concetti se non si vogliono smusare la ricchezza dei contenuti specifici. [...] L'unica opposizione di fondo d'ogni vivente, che di fatto abbraccia tutto, può venir espressa – fuorché per simboli – solo attraverso una molteplicità di concetti particolari⁶².

Conclusioni

In questo articolo abbiamo constatato che nella prima metà degli anni Venti ha avuto luogo una feconda maturazione del pensiero estetico di Guardini, nel senso di un approfondimento operato sulle basi gettate con l'opera del 1918 *Lo spirito della liturgia*.

Abbiamo visto in quale modo il tema della bellezza venga subordinato all'opera d'arte. A sua volta, in forza della prospettiva polare unita a una sensibilità esistenziale, l'opera d'arte ha trovato i suoi fondamenti *nell'incontro* tra l'uomo e la natura (sul piano esistenziale) e *nella polarità* operante nel modo creativo di conoscere (sul piano conoscitivo e dinamico). Sono state così gettate le basi per una *filosofia dell'arte* intesa nel senso più ampio dell'espressione.

Nel seguente articolo di questa serie considererò la tappa che ha inizio nel 1938. In essa, il pensiero estetico di Guardini entrerà nel suo momento di maturazione definitiva. Con ciò sarà anche pronta la base per confrontare attentamente il pensiero di Guardini con quello di un altro grande maestro dell'estetica tedesca del secolo scorso: Martin Heidegger.

⁶¹ Cf. R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, 155.

⁶² *Ibid.*, 101.

Summary: *This article – the second of a series – studies the developments that took place in Romano Guardini's aesthetic thought from 1920 up to 1925. Without departing completely from the liturgical insights of the late 1910's, Guardini moves towards a more concrete and reflexively mature approach, thanks to theories about polarity and "encounter", and his ongoing dialogue with phenomenology. He now places the work of art, and not beauty, at the center.*

Key words: Expression, Beauty, Art, Encounter, Polarity, Creativity.

Parole chiave: Espressione, bellezza, arte, incontro, polarità, creatività.