

L'arte e l'etica in Romano Guardini

articolo

Juan Gabriel Ascencio, L.C.

Introduzione

Romano Guardini (Verona 1885 – Monaco di Baviera 1968) è stato un uomo di fine sensibilità estetica e un pensatore attento a scandagliare il senso profondo dell'arte per l'esistenza umana. Se la sua opera teologica e liturgica gode di indubbia notorietà, non si può dire altrettanto della sua riflessione sull'arte, ancora poco conosciuta¹. In questo articolo vorrei esplorarne una dimensione specifica: i rapporti fra l'arte e l'etica².

Una cornice storica sul pensiero estetico di Guardini, diviso in quattro periodi, può essere di aiuto per avviare il discorso. Essa ci rivelerà al tempo stesso quali siano gli assi portanti del suo approccio al tema dell'arte. Il primo periodo inizia nel 1904, l'anno dell'ingresso di Guardini nell'Università di Monaco³. Finisce nel 1918, in cui pubblica il famoso saggio *Lo spirito della liturgia*⁴. In questi tempi, la sua riflessione sull'arte è strettamente vincolata alla liturgia⁵. Ne deriva una visione sull'arte che ne abbraccia l'aspetto estetico (bellezza dell'arte), quello teologico (unione fra liturgia e arte) e quello esistenziale (rilevanza antropologica dell'arte).

Il secondo periodo è segnato da un doppio accento, pedagogico e filosofico. Si tratta dell'arco temporale che va dal 1920 fino al 1939, e vede Guardini attivamente impegnato nella pastorale giovanile centrata nel castello di Rothenfels e nell'insegnamento universitario a Berlino. Entrambi gli impegni sono cessati in forza del diretto intervento del governo nazionalsocialista. Nonostante ciò, Guardini proseguì le sue

esplorazioni sul rapporto tra l'arte e la liturgia. Ma in esse si registra un certo capovolgimento, reso evidente in un testo del 1938⁶. Se nel primo periodo la prospettiva *estetica* predominava su quella *esistenziale*, sarà ora questa dimensione a predominare sulle altre. Per questo motivo si potrebbe affermare che dopo il 1938 il pensiero di Guardini giunga a maturità collocandosi decisamente entro i parametri di una *filosofia dell'arte* e non di un'*estetica*.

Il terzo periodo (1939 – 1947) copre gli anni del suo "silenzio forzato" durante la guerra e la ripresa dei lavori accademici dopo l'arrivo della pace. In questo periodo Guardini poté approfondire le radici platoniche del suo pensiero estetico, nonché assimilare le novità apportate da Martin Heidegger⁷, senza perdere per ciò il proprio orientamento fondamentale. Il risultato di questo periodo appare in un'importante conferenza di Guardini sull'essenza dell'opera d'arte dettata nel 1947⁸, i cui contenuti richiamano fortemente l'opera del 1938.

Le opere posteriori alla conferenza del 1947 costituiscono il quarto ed ultimo periodo. In esso si osserva un movimento di maturazione generale delle sue idee sul valore esistenziale dell'arte. Di speciale importanza per il nostro argomento sarà il testo dell'*Etica*⁹. In esso sono state raccolte le lezioni tenute all'Università di Tubinga (1945-1948) e a Monaco di Baviera (1950-1962)¹⁰.

Questi quattro periodi coprono un arco temporale di quasi sessanta anni. Nelle opere di Guardini si trovano sparse numerose riflessioni brevi sull'arte. Però, i testi dedicati espressamente a questo argomento sono



Professore ordinario di filosofia della cultura presso la Facoltà di filosofia dell'Ateneo Pontificio Regina Apostolorum, Roma

poco numerosi. Se poi ci si vuol limitare a individuare le opere nelle quali Guardini ha consegnato la sua riflessione sul rapporto tra l'arte e l'etica, l'attenzione si posa su due soli testi: un capitolo di *L'opera d'arte*¹¹ e un capitolo dell'*Etica*¹². Questo secondo testo è da preferire al primo perché ne integra e ne chiarisce i contenuti. Seguendo anzitutto le riflessioni di Guardini consegnate nelle pagine della sua *Etica*¹³, l'esposizione sarà strutturata in due momenti: il problema dell'arte, e il problema dell'artista.

I. Il problema dell'arte

Guardini inizia la sua riflessione presupponendo una precisa idea dell'arte, da lui sviluppata lentamente durante più di trent'anni. Secondo tale concezione, al centro dell'arte non si colloca tanto l'opera d'arte, quanto il processo creativo dal quale l'opera trae inizio. Esso si presenta come un incontro tra l'artista e la realtà.

Colpito da qualche fatto, di cui l'artista coglie la dimensione essenziale, egli stesso trova l'accesso verso la propria interiorità essenziale. In questo modo, due "essenze" s'incontrano e s'illuminano a vicenda; poi volgono verso un'espressione concreta che manifesta l'incontro avvenuto e la mutua apertura: ecco l'opera d'arte.

Perciò, all'inizio delle sue riflessioni sulla dimensione etica dell'arte, Guardini può affermare: «un fenomeno così significativa e così ricco di manifestazioni non può non avere una forte ricaduta in ambito morale»¹⁴.

Il primo problema

Guardini riconosce che non è facile parlare di quel rapporto tra etica e arte. Ai suoi occhi, la difficoltà del compito sembra concretarsi nel rapporto tendenzialmente conflittuale fra due gruppi di persone: gli artisti, e coloro che esprimono valutazioni di natura morale. Guardini osserva che tra i primi non mancano individui «privi di una reale serietà morale»¹⁵, mentre i secondi sono per lo più poco recettivi al momento artistico. Occorre precisare che questo secondo

gruppo non si riduce ai "moralizzanti"; include anche tutti coloro che impongono all'arte una finalità estrinseca: di tipo politico, pedagogico, economico, ecc.

Come si deve articolare il rapporto tra questi due gruppi? Guardini non ha dubbi: l'artista non sottoporrà mai la propria attività artistica ai dettami dell'altro gruppo. In questo modo si mette in salvo l'autentico compito dell'artista: «creare l'opera come questa stessa vuol essere creata», ovvero «creare l'opera d'arte sulla base delle esigenze che le sono proprie»¹⁶. L'artista è custode di quelle esigenze intrinseche. Ecco, dunque, il primo dovere dell'artista, l'originaria manifestazione della sua "serietà morale": l'indipendenza da altre prospettive, resa necessaria per la fedeltà che l'artista deve alla natura e al dinamismo propri dell'opera d'arte, di cui egli è "servitore".

Si noterà lo spostamento di piano che è avvenuto nello svolgimento della problematica. Partito dal rapporto tra due gruppi umani opposti, Guardini è approdato sul piano delle "esigenze intrinseche". Il testo dell'*Etica* non spiega in che cosa consistano tali esigenze. Fortunatamente, sembra possibile riempire tale lacuna ricorrendo a testi paralleli¹⁷. In essi si snoda una riflessione filosofica di principio, tesa a indagare se possa esistere in generale qualche articolazione fra bellezza e verità, bellezza e bene. È chiaro che una risposta negativa a questo livello comprometterebbe gravemente ogni tentativo di conciliare le esigenze dell'etica e dell'arte. Invece, una risposta positiva confermerebbe l'indirizzo seguito da queste riflessioni.

A questo proposito, la prima riflessione compiuta da Guardini è quella che sancisce la separazione tra bellezza e liturgia. Guardini raggiunge questa distinzione applicando un criterio: riportare ogni realtà alla sua origine, donde essa trae la sua *validità*. Come risultato egli può scrivere: «La verità vale in sé, perché è verità, il diritto perché è diritto, la bellezza perché è e nella misura in cui è bellezza. Nessuna cosa che rientri in questo ambito può ottenere la sua validità da una cosa che appartenga a un'altra cerchia»¹⁸.

Dunque, il criterio della validità originale serve a tracciare una linea di demarcazione tra bellezza e verità, tra bellezza e bene.

La seconda riflessione mira invece a assicurare il rapporto tra ambiti che godono di validità autonoma – come la bellezza e la bontà. In questo caso, il criterio applicato da Guardini è la possibilità dell'ordine esistente in questi ambiti. Il risultato è appunto la scoperta di un ordine naturale che sostiene la priorità del vero e del bene sul bello. Non si tratta di un primato di dignità o di validità (su questi piani, bellezza, bontà e verità sono alla pari), bensì solo “di ordine”. La scolastica lo esprimeva nella frase *pulchritudo est splendor veritatis*, cogliendo qui appunto un ordine tra la *veritas* e la *pulchritudo*. Detto in altri termini, c'è un ordine da rispettare tra il “che cosa” (il contenuto, oppure la *veritas* dell'opera d'arte) e il suo possibile “modo” (la bellezza). È dunque possibile affermare: «La bellezza è qualcosa di definitivo che presuppone la verità come pure il bene»¹⁹.

Il secondo problema

Una volta assodata l'articolazione profonda tra bellezza e bontà, e una volta accolta la prospettiva della fedeltà all'opera e alle sue esigenze intrinseche, il primo problema ha ricevuto la sua risposta. Guardini considera ora un secondo problema morale: la responsabilità dell'artista nei confronti della sua opera d'arte. Quest'opera, che è stata difesa da ogni intrusione estranea, porrà di fronte all'osservatore un contenuto²⁰, frutto dell'incontro dell'artista con la realtà. Più di un osservatore verrà “afferrato” da quel contenuto, e persino «intimamente sconvolto»²¹.

Non sembri, questa, una possibilità troppo lontana, incapace di fondare la responsabilità da parte dell'artista. Quel venire “afferrati” e “sconvolti” da un'opera non è un'iperbole letteraria destinata a accentuare un fenomeno in realtà molto più modesto. C'è di

mezzo una parte importante della teoria guardiniana sull'essenza dell'arte, alla quale vorrei brevemente accennare.

Se l'opera d'arte sorge, come detto sopra, dall'incontro dell'artista con la realtà, una vera opera d'arte concede anche all'osservatore di “compiere insieme” (*mitvollziehen*) la stessa esperienza fatta dall'artista: «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»²². In breve, l'opera d'arte non viene compresa in modo giusto se la si avvicina per procurarsi un piacere estetico. Il contenuto di una vera opera d'arte, da raggiungere non senza difficoltà, cela in sé un mistero: il contenuto

La filosofia scolastica ha messo in risalto che “la bellezza è lo splendore della verità”

è spesso vincolato a un'immagine (*Bild*) che riguarda immediatamente l'esistenza umana. Il rapporto delle immagini con l'esistenza è una delle chiavi fondata-

tali del pensiero estetico di Guardini.

Che cosa sia un'immagine, Guardini lo spiega in questi termini: «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»²³. Le immagini sono gli elementi primi del mondo immaginario, riposti in uno strato collocato nel profondo del senso che esibiscono immediatamente le diverse forme naturali²⁴. Un'immagine, se presentata in modo giusto dall'opera d'arte, non interpellava solo la mente vigile dell'osservatore: essa agisce in profondità tramite i sensi e i sentimenti, si attua nella sua interiorità più viva, e perciò possiede una grande potenza di suggestione²⁵. 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»²⁶.

L'espressione «servizio all'esistenza» vuole accennare sinteticamente all'intero rapporto tra le 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, di cui l'antichità era pienamente consapevole²⁷, non è sparito nell'epoca moderna: vi persiste, anche se solo in modo latente.

Conclusa la spiegazione della forza che l'arte può avere sullo spettatore, riprendiamo il filo dell'esposizione. Due doveri dell'artista erano finora emersi, e Guardini si preoccupa di articularli bene. Il primo dovere, consistente nel creare l'opera sulla base delle sue esigenze, riguarda l'artista in quanto artista. Invece, la responsabilità nei confronti dell'osservatore che vedrà la sua opera lo riguarda in quanto uomo. Indicandone il punto d'intreccio, Guardini osserva: «la coscienza artistica – allo stesso modo di quella scientifica – non si può “scorporare” (*herausgenommen*) da quella umana»²⁸.

L'artista che voglia dar prova della propria “serietà morale” sarà costretto a trovare la conciliazione di quei due doveri. Da uomo che è, non può gettarsi dietro le spalle la responsabilità per i contenuti che presenta al pubblico. Ma da artista, egli deve comportarsi da servitore dell'arte, permettendo che, in qualche modo, l'opera d'arte “si produca” tramite la sua persona, messa umilmente a disposizione delle realtà che lo toccano. Guardini confessa di non conoscere alcuna formula per risolvere questo problema²⁹.

L'assenza di risposte universali conduce la riflessione piuttosto sul piano dell'esperienza personale dell'artista e del modo in cui egli percepisce la problematica qui emersa. A questo punto inizia la seconda e più impegnativa fase della riflessione guardiniana sul rapporto tra etica e arte.

II. Il problema dell'artista

Il dilemma dell'uomo-artista

«Vorrei che voi intuiste bene il problema, e che infrangeste l'ovvietà ottusa con la quale

gli uni affermano che l'artista ha da operare fin dove spinge l'impulso – e gli altri che egli debba fare ciò che i programmi religiosi o politici pretendono da lui»³⁰. Così conclude Guardini la prima tappa della sua riflessione, ribadendo che l'espressione *l'arte per l'arte*, volendo tutelare l'artista dall'influsso di prospettive estranee, certo non intende concedergli la libertà di seguire ogni suo impulso.

Quello sarebbe un modo falso di cogliere la vera tensione che è emersa, e che ora Guardini intende mettere a fuoco. Essa, anziché snodarsi tra l'artista e altre persone, si colloca nell'intimo dell'artista. Può formularsi nel modo seguente: l'individuo che produce quest'opera d'arte, come deve essere?³¹ E più concretamente: «È possibile rendersi disponibile, come fa l'artista, alle essenze che premono per farsi presenti nell'opera d'arte – e nel contempo conservare una struttura del carattere chiaramente costante?»³². Come si vede, Guardini riprende l'argomento già visto circa l'impossibilità di “scorporare” la coscienza artistica da quella umana, al fine di approfondirne il significato, collocandolo sul piano personale dell'artista e non più sul piano generale dell'integrabilità tra la bellezza e il bene.

La difficoltà del problema consiste nel fatto che esso tende a presentarsi come una contraddizione fra due elementi apparentemente inconciliabili nella vita dell'artista. D'una parte questi, da vero artista, deve rendersi disponibile alle “essenze” che incontra, servirle con tutto il suo essere. Dall'altra parte egli, come individuo umano, deve conservare la “struttura del carattere”, rendendosi responsabile del suo operare.

Dal punto di vista morale, ci si trova davanti a un conflitto di doveri. Ma Guardini sceglie piuttosto l'approccio esistenziale che vede l'artista confrontarsi con un dilemma attorno al quale si gioca il suo rapporto con l'arte e con l'etica.

Essendo il dono di creare opere d'arte il lato più conflittivo del dilemma, Guardini volge a esso per primo la sua attenzione. Questo lato tende a imporsi come esigenza unica, travolgendo l'uomo-artista verso il pericolo

di perdersi come uomo, scivolando nel regno del caos esistenziale. Fine sensibilità personale, amicizie, pressioni sociali, opinioni correnti – tutto sembra cospirare perché l'artista concepisca unilateralmente il suo compito etico. Per lui esisterebbe allora un solo dovere, quello che «consiste nell'autenticità dell'opera; e che, dunque, in tutto il resto si comporta verso uomini e cose senza coscienza morale – sordo a qualsiasi esigenza di fedeltà e di responsabilità»³³. Di conseguenza, si potrebbe dire che l'artista sia costretto a pagare il prezzo della sua creazione con la distruzione del carattere, e con la perdita dell'esperienza ordinaria della vita che è concessa a tutti gli altri uomini³⁴.

Espressione del problema in termini di polarità

Nel cammino percorso fino a questo punto, Guardini si è sforzato di entrare nel vivo del problema. Occorreva percepirlo in tutta la sua virulenza esistenziale e speculativa. Infatti, per il momento non è dato di vedere alcun spiraglio che prometta una soluzione. E non è precisamente una soluzione a buon mercato ciò che Guardini sembra cercare. Egli mira piuttosto a illuminare il problema, portandone a galla l'intera struttura. Guardini si serve, a questo proposito, di uno strumento filosofico di sua fattura, chiamato «opposizione polare», oppure «polarità»³⁵. Senza scendere nei dettagli, è necessario illustrare l'essenziale della polarità perché Guardini l'applica nel testo dell'*Etica* per risolvere il problema esistenziale dell'artista. Presupponendo che si tratti di vera relazione polare e non di contraddizione³⁶, lo schema generale di un rapporto fra due poli prevede una zona intermedia nella quale entrambi esercitano il loro influsso, sebbene ciò avvenga in misura diversa a seconda che ci si trovi più vicini all'uno o all'altro dei poli. Ci sono anche due zone estreme, che potremmo concepire come zone in cui l'uno o l'altro polo esercitano un dominio esclusivo. Le riflessioni di Guardini circa il problema dell'artista rientrano docilmente entro questa struttura. Una importante vittoria per la

soluzione del problema del rapporto tra etica e arte viene ottenuta nel momento stesso in cui ci si rende conto – sebbene per il momento solo sul piano della riflessione – che i due poli («conservare la struttura del carattere» e «rendersi disponibile alle essenze») sono uniti da un *rapporto di polarità*, anziché trovarsi separati da un'insanabile contraddizione.

Una contraddizione si presenta soltanto allorché si esce dalla zona intermedia fra i poli, scivolando nell'una o nell'altro estremo del rapporto, cioè là dove un polo esercita il suo dominio a esclusione dell'altro.

L'applicazione dello schema della polarità al caso dell'artista è chiaro: se si vuol far sì che l'artista conservi a tutti i costi la «struttura del carattere», negando ogni diritto all'altro polo, si rischia di distruggere di un solo colpo la sua capacità artistica. Se invece l'artista concede incondizionalmente la sua disponibilità alle essenze, cercando in questo modo l'autenticità radicale al suo essere artista, si cade nel totale distacco da sé e dall'esistenza³⁷. Tale sarebbe, secondo Guardini, il modo in cui Thomas Mann avrebbe concepito il rapporto impossibile tra arte e vita che l'artista si trova di fronte: «all'artista, al quale è stata elargita l'arte, è in compenso negata la vita»³⁸.

La chiarezza concettuale ottenuta sul piano della struttura polare non esime Guardini dall'onere di ridiscendere sul piano dell'esistenza concreta dell'artista per interpretarla e illuminarne i compiti etici. Come si vedrà, Guardini assolve magistralmente a tale compito.

L'arte e l'etica nell'esistenza dell'artista

Entrando nella struttura esistenziale dell'artista, Guardini rivela come questi, a motivo del dono artistico di cui è stato investito, s'inclini fortemente verso il polo della «disponibilità alle essenze». Si direbbe che gli sia negata la vita equilibrata e serena di coloro che si trovano in una situazione che si direbbe equidistante dai due estremi³⁹. All'artista è chiesto, invece, uno sforzo costante per mantenere quel minimo di «regolarità

esistenziale» che ad altri è dato di osservare quasi spontaneamente.

Il compito che da questo punto di vista diviene più evidente per l'artista si presenta, diciamo, così: la prima e fondamentale esigenza consiste nell'accettare se stesso. Egli deve vedere che i limiti assegnatigli, o i sacrifici impostigli, sono il prezzo da pagare per poter creare la propria opera. Egli, che in maniera così peculiare dà vita al nuovo, deve per questo in maniera altrettanto peculiare saper reggere all'origine – si può dire anche: reggersi nel vuoto⁴⁰.

Accettare se stesso comporta, dunque, per l'artista, *accettare un sacrificio* da attuare costantemente. Tutto sembra dipendere dal modo in cui il sacrificio viene compiuto: se ciò si compie sulla base di un'autentica conoscenza e di una schietta accettazione, o se viene piuttosto vissuto come qualcosa di estorto a forza e, in ultima analisi, come qualcosa di insensato⁴¹.

Nel primo caso, l'artista accetta di collocarsi dentro l'orizzonte della «serietà morale» che gli compete precisamente in quanto artista⁴². Superando la tentazione di collocarsi al di là delle esigenze della moralità, tale scelta assicura immediatamente il rapporto concreto tra l'arte e l'etica. Il sacrificio richiesto, l'accettazione di sé alla luce delle esigenze morali viene compiuto nel modo giusto. Guardini sa bene che questo modo di “risolvere” la questione non è facile per l'artista.

Nel secondo caso, invece, l'artista sceglie di condurre la sua vita in un rapporto conflittuale con l'etica. Le forme che può prendere allora l'esistenza dell'artista sono, secondo Guardini, riducibili a due possibilità basiche. La prima consiste nel «sentirsi, rispetto all'uomo comune, borghese, come “svantaggiati” dalla vita, incapaci di esperienza viva e inetti a prestazioni serie. Di qui allora l'astio contro la vita; il risentimento; l'ostilità a ciò che è “normale”; il gusto di scompigliarne il quadro». La seconda, antitetica alla prima ma altrettanto negativa, consiste nel «sentimento di essere l'eccezione; d'essere “creatore” nell'accezione ibrida del termine [...]». Ecco allora farsi avanti la pretesa del su-

peromismo; il sentimento di trovarsi fuori degli ordinamenti che valgono per i concittadini; d'essere autorizzati a invadere la vita altrui»⁴³.

Guardini volge, infine, lo sguardo a «chi artista non è». Anche questa persona viene coinvolta nel rapporto tra l'arte e l'etica, sebbene in un modo secondario. Al non artista viene chiesto di non concedere all'artista quel «diritto all'eccezione che invero non ha, perché anch'egli è un uomo come tutti gli altri»⁴⁴. E, ricordando l'inizio delle riflessioni, Guardini avanza una seconda richiesta per il non-artista: non voler costringerlo entro regole che renderebbero impossibile la sua opera.

Con queste considerazioni Guardini conduce a conclusione la sua trattazione del “problema dell'artista”. Non si può dire che esso sia stato “risolto” nel senso banale del termine. Certo, come si è visto sopra, sul piano della riflessione teorica nulla osta affinché l'etica e l'arte possano trovare un loro rapporto armonico. Ma sul piano dell'esistenza, dare una soluzione al problema è un compito più difficile. Lo si può dichiarare “risolto” a patto che i nodi decisivi siano stati illuminati con una luce convincente. E questo è stato il merito di Romano Guardini. Il rapporto tra l'etica e l'arte è possibile; è desiderabile; ma è costoso. Lo è anzitutto per l'artista. Il suo sacrificio intimo è la roccia sulla quale si fonda concretamente quel rapporto.

NOTE

¹ Questa strana situazione è stata da me analizzata in un recente articolo cui mi permetto di rimandare: J.G. ASCENCIO, «L'estetica di Romano Guardini (I): Le origini vitali dell'estetica di Guardini», *Alpha Omega*, XV, 1 (2012), 21-46.

² Seguendo Guardini, adopero l'espressione “etica” anziché quella di “moralità”, nonostante che questa seconda espressione renda bene l'idea di una dimensione originale dell'esistenza (cogliendo così l'intenzione di Guardini nelle sue riflessioni), a differenza dell'etica che denota piuttosto una particolare disciplina filosofica.

³ Negli *Appunti per un'autobiografia*, Guardini manifesta in diversi modi la sua propensione per il mondo artistico. Confessa che avrebbe voluto studiare filo-

logia e lettere, e non chimica. Racconta che durante gli studi di economia a Monaco strinse delle amicizie, non con i compagni di studio, bensì con gli studenti di storia dell'arte e di letteratura. Allo stesso modo, trasferitosi a Berlino per continuare lo studio dell'economia, frequentò i corsi del famoso storico dell'arte Heinrich Wölfflin (cf. R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, Morcelliana, Brescia 1986, 81, 84, 94).

⁴ R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007, undicesima edizione.

⁵ L'amico Josef Weigner portò Guardini all'arciabbazia di Beuron, che poteva essere raggiunta in macchina da Tübinga senza troppe difficoltà. Durante la prima visita, la sensibilità di Guardini fu attirata dalla celebrazione comunitaria della liturgia delle ore. Nella chiesa, i monaci recitavano i salmi in piedi ai loro posti. Guardini fu profondamente colpito da questa visione (cf. R. GUARDINI, *Appunti per un'autobiografia*, op. cit., 113-114).

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. Grünewald, Mainz 1935. Nella seconda edizione tedesca, ampliata e pubblicata nel 1963 (Bd 1: *Aus dem Bereich der Philosophie*, Grünewald/Schöningh, Mainz-Paderborn 1994), appare il testo di *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, pubblicato per la prima volta in *Schildgenossen*, 17 (1938), 321-334.

⁷ Martin Heidegger pronunciò nel 1935 la celebre conferenza *Sull'origine dell'opera d'arte*. Quest'opera è apparsa in M. HEIDEGGER, *Holzwege*, Klostermann, Frankfurt 1950 (tr. it., *Sentieri interrotti*, La Nuova Italia, Firenze 2000, 3-69).

⁸ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, Morcelliana, 2003, seconda edizione (*Über das Wesen des Kunstwerkes*, Rainer Wunderlich Verlag, Stuttgart-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 Tübinga nell'agosto del 1947. Quest'anno è dunque da preferirsi a quello della data di pubblicazione (1948).

⁹ R. GUARDINI, *Etica*, Morcelliana, Brescia 2001 (*Ethik. Vorlesungen an der Universität München*, Bd. 2, Grünewald/Schöningh, Mainz-Paderborn 1993).

¹⁰ Cf. A. LÓPEZ QUINTÁS, *Romano Guardini y la dialéctica de lo viviente. Estudio metodológico*, Ediciones Cristiandad, Madrid 1966, 29.

¹¹ «L'esigenza etica e la bellezza» (*Das Ethische und die Schönheit*), in R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, op. cit., 37-40.

¹² Un capitolo dell'*Etica* versa sull'arte. La sua terza sezione, lunga diciassette pagine, porta come titolo «Il problema etico che s'accompagna all'arte» (*Das ethische Problem der Kunst*). Risulta difficile datare queste pa-

gine. Ma dal fatto che esse si trovano nella parte finale dell'opera, sembra plausibile che abbiano avuto origine nel periodo d'insegnamento a Monaco, e dunque in data certamente posteriore alla conferenza del 1947.

¹³ Naturalmente, una comprensione precisa di queste pagine è inseparabile da altre opere in cui vengono chiariti i fondamenti e le prospettive operanti nei due testi indicati. Le principali sono: R. GUARDINI, *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 2008; ID., *Lo spirito della liturgia. I santi segni*, op. cit.; ID., *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia 1997.

¹⁴ R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 766.

¹⁵ *Ibid.*, 767.

¹⁶ *Ibid.* Questo sarebbe, secondo Guardini, il vero contenuto del principio *l'art pour l'art*.

¹⁷ Cf. R. GUARDINI, *Lo spirito della liturgia*, op. cit., 86-88; ID., *L'opera d'arte*, op. cit., 38-39.

¹⁸ *Ibid.*, 87.

¹⁹ R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, op. cit., 38.

²⁰ La decisa priorità del contenuto dell'opera d'arte sul modo in cui lo si presenta è una delle costanti del pensiero di Guardini. Già nell'opera del 1917 *Lo spirito della liturgia* (84-85) egli riserva forti critiche agli esteti (ripetute in modo meno acre nell'*Etica*, 170), considerandoli colpevoli di una comprensione superficiale della bellezza che li esime dal compito di misurarsi con la forza e la verità del suo contenuto. Tali idee hanno trovato un'espressione ben riuscita in questo testo: «La bellezza non è un ornamento posticcio che s'aggiunge quando tutto il resto è già presente, bensì trae le sue radici dall'interno. La filosofia medioevale ha insegnato che essa è "lo splendore della verità". In tal senso non dovrebbe essere ricondotta semplicemente alle cose dell'intelletto, bensì essere riconosciuta come il segno di una pienezza e armonia interiore, come una luce che si sprigiona quando un ente è diventato tale quale dev'essere secondo la sua essenza più profonda. L'idea è convincente e vale anche per l'opera d'arte» (R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, op. cit., 38-39).

²¹ R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 771.

²² ID., *L'opera d'arte*, op. cit., 33.

²³ ID., «La situazione dell'uomo», in *Natura-Cultura-Cristianesimo*, op. cit., 204.

²⁴ Cf. ID., *L'opera d'arte*, op. cit., 21.

²⁵ Cf. ID., *Etica*, op. cit., 769-770.

²⁶ ID., *L'opera d'arte*, op. cit., 22.

²⁷ Nelle pagine di *L'opera d'arte*, la base dell'esigenza etica della bellezza viene individuata qui precisamente. Ricordando la riflessione aristotelica sulla *kátharsis* delle tragedie greche, capaci di muovere potentemente l'intimo dello spettatore per purificarlo, illuminarlo e riordinarlo, Guardini osserva che ciò «vale anche, fatte le debite differenze, per ogni opera d'arte autentica e in ciò si radica il suo significato etico» (R. GUARDINI, *L'opera d'arte*, op. cit., 37; corsivi miei).

²⁸ R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 771. La giusta esigenza

rappresentata da questo principio non basta, però, a risolvere il problema qui emerso. Guardini lo affronterà più avanti, dedicandogli la parte principale della sua trattazione.

²⁹ *Ibid.*, 772.

³⁰ *Ibid.*, 773.

³¹ *Ibid.*

³² *Ibid.*, 774.

³³ *Ibid.* Per dare spessore di verità a questo rischio, Guardini si sofferma alquanto a considerare le vicende e i detti di famosi artisti e letterati quali Vincent van Gogh, Hugo Wolf, Thomas Mann, André Gide e Rainer Maria Rilke.

³⁴ Cf. *Ibid.*, 777.

³⁵ I lavori circa la «polarità» hanno occupato la mente di Guardini dal 1905 al 1925, l'anno in cui conferì una forma definitiva al complesso delle sue idee, pubblicandole nel volume *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendigkonkreten* (tr. it. *L'opposizione polare. Saggio per una filosofia del concreto vivente*, Morcelliana, Brescia 1997). L'opera è considerata unanimemente come la chiave metodologica del pensiero di Romano Guardini. Egli vi trovò, non tanto un contenuto o un sistema di concetti, bensì un orientamento di fondo, un *modo di pensare i fenomeni umani, cioè le realtà viventi*. Tale scoperta gli apriva una volta per tutte la strada per superare le contraddizioni che da ogni punto di vista sembravano presentarsi: tali contraddizioni si congiungevano, facevano sistema, venivano organizzate in coppie e situate su diversi piani organicamente strutturati. Perciò, in ogni questione si poteva scoprire un rapporto tra le diverse esigenze in gioco.

³⁶ «Questa è l'«opposizione»: che due momenti, ciascuno dei quali sta in se stesso inconfondibilmente, inderivabile, inamovibile, sono tuttavia indissolubilmente legati l'uno l'altro; si possono anzi pensare solo

l'uno per mezzo dell'altro» (R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, op. cit., 42). La distinzione fra rapporto polare e contraddizione è ciò che in ultima analisi rende Guardini immune ai rischi della dialettica idealistica (cf. M. BORGHESI, *Romano Guardini. Dialettica e antropologia*, Edizioni Studium, Roma 1990, 20-21).

³⁷ Cf. R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 775-777.

³⁸ *Ibid.*, 779. Guardini non segnala la fonte da lui citata.

³⁹ La quarta delle otto polarità generali è quella che si struttura attorno ai poli chiamati “produzione” (o “creazione”) e “disposizione”. L'artista tende verso il primo polo. La lontananza esistenziale dal polo della “produzione” fa sì che l'artista trovi difficoltà a rapportarsi con le regole, con i presupposti, con le strutture. Questo è il prezzo della capacità creativa. Ma Guardini avverte ciò che deriva per la creatività dall'assenza del contropolo “disposizione”: «L'atto del generare svanisce se non reca in se stesso una certa misura di disciplina, di forza ordinatrice. Come creare vivente, risulta possibile solo se contiene anche della energia coordinatrice» (R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, op. cit., 65).

⁴⁰ R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 780.

⁴¹ Cf. *Ibid.*, 780-781.

⁴² *Ibid.*, 782. L'impostazione della problematica morale qui presente e il modo in cui viene risolta da Guardini è in profonda sintonia con l'*Aut-Aut* di Kierkegaard, molto apprezzato da Guardini. Per Kierkegaard la scelta decisiva, cioè l'*aut-aut*, non consiste nella scelta tra il bene e il male, bensì nella scelta di sottoporsi a quei criteri. Il resto viene dopo. La scelta fondamentale è quindi una sorta di battesimo che dà carattere morale alla volontà (cf. S. KIERKEGAARD, *Aut-Aut*, Mondadori, Milano 1964, 47).

⁴³ R. GUARDINI, *Etica*, op. cit., 781.

⁴⁴ *Ibid.*