

DOMENICO BURZO*

L'OPERA D'ARTE E LE IMMAGINI NEL PENSIERO DI ROMANO GUARDINI

The Piece of Art and the Images in Romano Guardini's Thought

The main purpose of the present essay is to try and trace back Romano Guardini's conception of art through a focused reading of his work. In the contest of the idea of polarity, which gives structure to the living-real, and starting from an experience of meeting which stimulates creativity while determining the dynamics of knowledge as much as those of aesthetics, the first formation of images from the primordial experience of the sacred manifests as the vital center of every artistic experience. This is clear both from the point of view of the production and that of the fruition of the piece of art. The experienced intuition of the sacred, through cults and liturgies, is the coherent framework in which the piece of art manifests as a promise. Starting from such a point, Guardini's actuality will eventually become evident and able to cope with the most recent researches in aesthetics, psychology, and history of religions.

Keywords: Romano Guardini, Image and Symbol, Sacred, Creativity, Piece of Art

L'interesse di Romano Guardini per la creatività e il senso dell'opera d'arte attraverso tutta la sua riflessione e produzione filosofico-teologica. Durante alcune fasi del suo sviluppo esso si è manifestato in maniera alquanto indiretta, per trovare invece in altri momenti una più esplicita elaborazione condensandosi in opere che contengono il cuore della sua concezione estetica¹. Ci riferiamo innanzitutto al saggio del 1938

* Liceo Classico "G. Fortunato", Pisticci (MT). Email: domenicoburzo@yahoo.it
Received: 24.02.2017; Approved: 15.03.2017.

¹ Per seguire lo sviluppo del pensiero di Guardini si tenga presente H.B. GERL, *Romano Guardini 1885-1968. Leben und Werk*, M. Grünewald, Mainz 1985; tr. it. di B. Scharf, *Romano Guardini. La vita e l'opera*, Morcelliana, Brescia 1988. Una prima suddivisione organizzativa delle opere di Guardini si trova in H.U. VON BALTHASAR, *Romano Guardini. Reform aus dem Ursprung*, Johannes Verlag, Einsiedeln 1995; tr. it. di F. Baroncini, *Romano Guardini*, in R. GUARDINI, *Opere* vol. XVIII/2, Jaca Book, Milano 2000, pp. 117-126. Dal 2005 è in corso presso l'Editrice Morcelliana la pubblicazione dell'*Opera Omnia*; cfr. M. NICOLETTI - S. ZUCAL, *Premessa* a R. GUARDINI, *Scritti di metodologia filosofica, Opera Omnia*, vol. 1, Morcelliana, Brescia 2007. Oltre alle opere italiane citate in seguito, per gli studi in ambito tedesco si veda E. BISER, *Interpretation und Veränderung. Werk und Wirkung Romano Guardinis*, Schöningh, Paderborn 1979; H. KLEIBER, *Glaube und religiöse Erfahrung bei Romano Guardini*, Herder, Freiburg i.B. 1985; J.F. SCHMUCKER-VON KOCH, *Autonomie und Transzendenz. Untersuchung zu Religionsphilosophie Romano Guardini*, M. Grünewald, Mainz 1985; A. SCHILSON, *Perspektiven theologischer Erneuerung. Studien zum Werk Romano Guardinis*, Patmos, Düsseldorf 1986; L. BÖRSIG-HOVER, *Das personale Antlitz des Menschen. Eine Untersuchung zum Personbegriff bei Romano Guardini*, M. Grünewald, Mainz 1987; EAD., *Zeit der Entscheidung. Zu Romano Guardinis Deutung der Gegenwart*, Börsig-Verlag, Fridingen 1990; A. KNOLL, *Glaube und Kultur bei Romano Guardini*, Schöningh, Paderborn 1993; F. HENRICH,

*Gli ambiti della creatività umana*². Quest'opera rappresenta il compendio di tutta la filosofia dell'arte di Guardini, il punto di arrivo delle riflessioni sparse in alcune opere precedenti, a partire da *Lo spirito della liturgia* del 1918³, nonché la radice e il riferimento imprescindibile per importanti opere successive. Infatti, il testo della conferenza del 1947, *L'opera d'arte*, mostra con evidenza il legame e il debito con il saggio del 1938⁴. Anche il confronto con le grandi figure di poeti, prima fra tutte quella di Hölderlin⁵, insieme a quanto affermato nel 1959 in *Il linguaggio religioso*⁶, non può prescindere dai risultati raggiunti nel 1938 che appaiono quindi come definitivi circa la concezione estetica guardiniana.

Seguendo il filo rosso che attraversa queste opere si cercherà di ricostruire la visione dell'arte del filosofo italo-tedesco facendone emergere gli aspetti filosofici e teologici. Appariranno più chiari i legami tra i vari testi e i nessi con le opere maggiori, ma soprattutto ne emergerà il valore di fondo che, a dispetto della distanza cronologica che ci separa dal suo lavoro, a cinquant'anni dalla morte di Guardini, rivela una freschezza forse inaspettata, sviluppando nessi importanti con ricerche attuali e riuscendo a dire ancora molto all'uomo dei nostri tempi.

1. *L'incontro e le modalità del conoscere*

«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?»⁷. È una domanda che non può essere elusa poiché l'idea di *incontro* risulta fondamentale sia per la concezione gnoseologica di Guardini quanto per la sua visione dell'arte le quali, proprio in forza dell'esperienza dell'incontro, risultano strettamente connesse. Quello dell'incontro è uno dei temi su cui Guardini torna ripetutamente in molte delle sue opere, fin da quelle degli anni Venti. Ne troviamo una traccia esplicita in *Lettere dal lago di Como*⁸, scritte tra il 1923 e il 1925, e ad esso l'autore ritorna dedicandogli un saggio nel 1956⁹, in tal modo abbracciando, per così dire, l'opera del '38 da cui prendiamo

Romano Guardini, Pustet Verlag, Regensburg 1999; J. REBER, *Romano Guardini begegnen*, S. Ulrich Verlag, Augsburg 2001; G. BRUSKE, *Der Stille Raum geben. Romano Guardini und Rudolf Schwarz über die stille*, «Erbe und Auftrag», 81 (2005), 3, pp. 185-196.

² R. GUARDINI, *Die Bereiche des menschlichen Schaffens*, in Id., *Unterscheidung des Christlichen. Gesammelte Studien 1923-1963*, hrsg. von H. Waltmann, M. Grünewald, Mainz 1963; tr. it. di A. Fabio, *Gli ambiti della creatività umana*, in Id., *Natura – Cultura – Cristianesimo*, Morcelliana, Brescia 1983.

³ Id., *Vom Geist der Liturgie*, M. Grünewald, Mainz 1927; tr. it. di M. Bendiscioli, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, Brescia 2007.

⁴ Id., *Über das Wesen des Kunstwerks*, M. Grünewald, Mainz 1993; tr. it. di F. Tomasoni, *L'opera d'arte*, Morcelliana, Brescia 2008. Per il legame tra le due opere cfr. J.G. ASCENCIO, *L'estetica di Romano Guardini (III). La maturità del 1938*, «Alpha Omega», XVI (2013), 1, 2013, pp. 6 ss.

⁵ Cfr. R. GUARDINI, *Hölderlin. Weltbild und Frömmigkeit*, J. Hegner, Leipzig 1939; tr. it. di G. Moretti, *Hölderlin, Opera Omnia*, vol. XXI, Morcelliana, Brescia 2014.

⁶ Id., *Die religiöse Sprache*, in Id., *Sprache – Dichtung – Deutung*, M. Grünewald, Mainz 1992, pp. 10-34; tr. it. di G. Colombi, *Il linguaggio religioso*, in Id., *Filosofia della religione. Religione e rivelazione, Opera Omnia*, vol. II/2, Morcelliana, Brescia 2010, pp. 347-371.

⁷ Id., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 174. Circa la nozione di incontro cfr. M. FARRUGIA, *L'incontro: realtà fondante nel pensiero di R. Guardini*, «Rassegna di teologia», 6 (1991), pp. 582-604.

⁸ Id., *Briefe vom Comer See*, M. Grünewald, Mainz 1953; tr. it. di G. Basso, *Lettere dal lago di Como. La tecnica e l'uomo*, Morcelliana, Brescia 1993.

⁹ Id., *Die Begegnung. Ein Beitrag zur Struktur des Daseins*, in R. GUARDINI - O.F. BOLLNOW, *Begeg-*

le mosse. L'incontro (*Begegnung*) è innanzitutto quello tra *uomo e natura*, un rapporto originale che porta con sé l'innescarsi di una serie di importanti conseguenze per entrambi. La prima è certamente l'irriducibilità dell'uomo alla dimensione naturale. Può esserci vero e proprio incontro solo perché per essenza l'uomo non è semplicemente parte della natura. Già i primi momenti della sua esistenza, sia dal punto di vista ontogenetico che filogenetico, «contengono lo spirito, che spinge alla creatività [...]. Così l'uomo fin da principio è tratto fuori dal contesto naturale»¹⁰. Si genera di conseguenza una sorta di distanza, uno spazio in cui lentamente diviene possibile per uomo e natura scoprire ed esprimere la propria essenza. Segno primario di questo «uscire dalla natura»¹¹, del realizzarsi di quello sviluppo culturale che segna l'alterità fondamentale dell'uomo rispetto al mondo naturale, è il *domandare*¹², in cui emerge inequivocabilmente «lo spirito capace e bisognoso di conoscere la verità»¹³ divenendo stimolo al sorgere della conoscenza. È in questo spazio, infatti, che prendono vita e si sviluppano sia la conoscenza che l'espressione artistica.

Ora, se si vuole comprendere la lettura guardiniana del fenomeno gnoseologico e il suo nesso fondamentale con l'espressione artistica, è inevitabile un riferimento all'opera che a ragione può ritenersi la chiave di volta del suo pensiero: *L'opposizione polare*¹⁴. Essa segna un punto d'arrivo decisivo per tutto il pensiero di Guardini che viene così a collocarsi all'interno di una più profonda prospettiva esistenziale e fenomenologica, base della sua concezione gnoseologica ed estetica che trova così la propria impostazione fondamentale¹⁵. L'idea che domina l'opera è quella della *polarità*, chiave ermeneutica dell'adeguata comprensione del *concreto-vivente* e delle sue tensioni¹⁶. Focalizzando però l'attenzione sulla questione gnoseologica è rilevante che ad essa venga dedicato un intero capitolo dell'opera, il quarto¹⁷. Tuttavia, andando ad affrontare la tematica conoscitiva «non è del problema propriamente critico che si tratta: *se*

nung und Bildung, Werkbund-Verlag, Würzburg 1969; tr. it. di C. Fedeli, *L'incontro. Saggio di analisi della struttura dell'esistenza umana*, in Id., *Persona e libertà. Saggi di fondazione della teoria pedagogica*, a La Scuola, Brescia 1987, pp. 27-47.

¹⁰ Id., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 174. Cfr. Id., *Lettere dal lago di Como*, cit. p. 16; Id., *Der Mensch. Grundzüge einer christlichen Anthropologie* (1939), tr. it. di C. Brentari, *L'uomo. Fondamenti di una antropologia Cristiana, Opera Omnia*, vol. III/2, Morcelliana, Brescia 2009, pp. 319-321, 341, 416, 437.

¹¹ *Ibi*, pp. 175-176.

¹² *Ibidem*.

¹³ *Ibidem*.

¹⁴ Id., *Der Gegensatz. Versuche zu einer Philosophie des Lebendig-Konkreten*, M. Grünwald, Mainz 1985; tr. it. di A. Anelli, *L'opposizione polare. Tentativi per una filosofia del concreto vivente*, in Id., *Scritti di metodologia filosofica, Opera Omnia*, vol. I, Morcelliana, Brescia 2007, pp. 65-241. L'opera è lo sviluppo di un primo lavoro, *Gegensatz und Gegesätze. Entwurf eines Systems der Typenlehre*, ed. Caritas, Freiburg 1914; tr. it. di G. Colombi, *Opposizione e opposti. Abbozzo di un sistema della teoria dei tipi*, in Id., *Scritti di metodologia filosofica*, pp. 43-64, su cui Guardini torna a lavorare tra il 1923 e il 1925 approfondendo le riflessioni di carattere metodologico a seguito dell'inizio dell'insegnamento universitario a Berlino. Cfr. H.-B. GERL-FALKOVITZ, *Introduzione* a GUARDINI, *Scritti di metodologia filosofica*; EAD., *Vita che regge alla tensione. La dottrina di Romano Guardini sull'opposizione polare*, Postfazione a R. GUARDINI, *L'opposizione polare*, Morcelliana, Brescia 1997.

¹⁵ Cfr. J.G. ASCENCIO, *L'estetica di Romano Guardini (II): gli sviluppi dei primi anni Venti. Verso una comprensione matura dell'arte*, «Alpha Omega», XV (2012), 2, pp. 213-216. Si veda anche Id. (a cura di), *Romano Guardini e il pensiero esistenziale*, Cantagalli, Siena 2017.

¹⁶ Cfr. M. BORGHESI, *Romano Guardini. Dialettica e antropologia*, Studium, Roma 2004.

¹⁷ GUARDINI, *L'opposizione polare*, pp. 199-215.

il pensiero umano possa conoscere la verità o la concreta realtà obiettiva, ma semmai – supposto sempre come indiscusso un tale “posse” – è il problema del *come*»¹⁸. Ora, pensando al *come* non si può prescindere per Guardini dal fatto che si tratta del *come* del *concreto-vivente*: «conoscere è un determinato comportamento dell’uomo concreto nei riguardi dell’oggetto concreto. Si fonda quindi non in un soggetto astratto “logico”, ma in un soggetto vivente»¹⁹. Ne consegue che un tale soggetto non può in alcun modo esser colto e compreso dai concetti che per loro natura si riferiscono all’universale astratto. «La conoscenza è incontro»²⁰, che si realizza nel contesto esistenziale del vivente e secondo la dimensione della polarità, punti di riferimento dell’orizzonte di pensiero guardiniano. Emergono pertanto due differenti modi di porsi di fronte al reale e quindi due diverse modalità della conoscenza, chiara espressione della sua struttura polare. Il primo è il modo conoscitivo della scienza, il secondo è quello *creativo* da cui nasce l’esperienza artistica. Ciò è ribadito anche nella sesta delle *Lettere dal lago di Como*, coeva a *L’opposizione polare*:

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 domina²¹.

Il primo modo ha come fine il dominio sull’oggetto ridotto a materiale di cui disporre a seguito, paradossalmente, di una sua comprensione «per mezzo di un elemento “formale”, di una formula. Si potrebbe quasi dire la matematica di una cosa»²². «Esito di questo lavoro sono le equivalenze logiche della forma reale che c’è nelle cose: caratteri, concetti, nessi concettuali, giudizi, dimostrazioni, sistemi. In una parola: la scienza»²³. Attraverso la sua formalità l’atteggiamento scientifico cerca di afferrare l’oggetto per possederlo. Fin dagli anni Venti è evidente per Guardini che tale modalità conoscitiva sta prendendo il sopravvento su quella creativa al punto da lasciare sempre meno spazio alla capacità artistica²⁴. Ciò verrà aggravato e amplificato dall’avvento della tecnica. Nella conferenza del 1954 dal titolo *La situazione dell’uomo*²⁵, dopo aver di nuovo preso le mosse dall’incontro quale rapporto dialettico tra uomo e natura, e dopo una veloce ma approfondita lettura dei modi in cui tale rapporto è stato concepito e realizzato nel mondo antico, in quello cristiano e nell’epoca moderna, Guardini sottolinea come «questo rapporto fondamentale sembra mutare»²⁶.

¹⁸ G. SOMMAVILLA, *La filosofia di Romano Guardini*, Introduzione a R. GUARDINI, *Scritti filosofici*, vol. I, Fabbri, Milano 1964, p. 49.

¹⁹ GUARDINI, *L’opposizione polare*, p. 199.

²⁰ *Ibi*, p. 200.

²¹ *Id.*, *Lettere dal lago di Como*, p. 55.

²² *Id.*, *L’opposizione polare*, p. 200.

²³ *Ibidem*.

²⁴ Cfr. *Id.*, *Liturgische Bildung. Versuche*, M. Grünwald, Mainz 1966; tr. it. di G. Colombi, *Formazione liturgica*, Morcelliana, Brescia 2008, pp. 62-63: «Scompare ciò che si fonda su tale capacità artistica: la forza immaginifica della lingua, l’espressività dell’atteggiamento del corpo».

²⁵ *Id.*, *Die Situation des Menschen* (1954), tr. it. di A. Fabio, *La situazione dell’uomo*, in *Id.*, *Natura – Cultura – Cristianesimo*, cit., pp. 190-209.

²⁶ *Ibi*, p. 194.

Subendone una grave perdita nel suo senso e nella sua dignità, il mondo naturale posto di fronte all'uomo viene trasformato in mero oggetto.

Diversi momenti operano in tale processo. Soprattutto la ricerca delle scienze naturali attraverso l'empiria e la teorizzazione razionale. Vi scompaiono gli atteggiamenti dell'esser-chiamato e del dischiudersi, dell'ascolto attento e dell'immergersi. Alla natura non viene posta una domanda [...] ma [viene] profondamente organizzata. La resistenza, che questo sforzo trova, non è l'esperienza d'un'impenetrabilità numinosa, ma quella della problematica razionale. [...] La natura, con la quale ha da fare la scienza, non conosce nessun 'mistero', ma problemi. [...] Secondo la medesima direzione agisce il lavoro tecnico²⁷.

Dalla coscienza di un incontro si è arbitrariamente passati alla volontà di un antagonismo tra uomo e natura in cui a predominare grazie alla conoscenza scientifica e ai mezzi della tecnica è l'uomo che, dopo aver optato per il rifiuto del *mistero*, comincia a ritenere che il risolvere ogni problema sia solo questione di tempo. In conseguenza del successo tecnico

diventa possibile un dominio della natura di una completezza e decisione prima non immaginabile. La natura [...] non viene più sentita come la grandezza-originaria, che si fa incontro all'uomo e con le sue forme lo appella, ma come materiale per la sua volontà e come spazio per il suo disporre e progettare²⁸.

Frutto dell'opzione culturale dell'uomo moderno, la deriva causata dalla rottura dell'equilibrio tra le due modalità conoscitive non rappresenta, però, una necessità inevitabile. Rimane sempre viva la possibilità per la libertà umana di impedire l'assolutizzarsi della modalità scientifica della conoscenza, non semplicemente rifiutandola, ma optando per accettare insieme ad essa *anche* un altro atteggiamento conoscitivo.

In esso, colui che conosce si sperimenta non come posto 'di fronte' all'oggetto, ma come uno che sente l'oggetto, o meglio che sente l'equivalente soggettivo dell'oggetto, la rappresentazione, il render presente l'oggetto nella coscienza al modo della presentificazione: presentificazione dell'oggetto 'in se stessi' e di se stessi 'nell'oggetto'. Più chiaramente: nel corso dell'atto conoscitivo egli sente come se dentro di sé 'affiorasse' l'equivalente soggettivo dell'oggetto. Egli vive una 'attività creativa' tutta particolare. L'oggetto – interno! – non sta 'là' per lui, pronto per essere osservato; non è sentito come 'fatto entrare da fuori', ma come generato nel processo conoscitivo dall'interno. Ciò suona paradossale e pregherei di non scartare la cosa in modo troppo sbrigativo, ma di ricordarsi piuttosto che non c'è solo un'unica forma di esperienza conoscitiva²⁹.

Si tratta evidentemente di una modalità conoscitiva a cui l'affermarsi dell'atteggiamento scientifico lungo i secoli della modernità ha disabituato l'uomo occidentale. In esso la conoscenza «appare come una sorta di creazione»³⁰, senza però ricadere in qualche forma di immanentismo idealistico. Al di là di pretese di ordine metafisico,

²⁷ *Ibi*, pp. 194-195. È evidente il nesso di questa conferenza con *Das Ende der Neuzeit. Ein Versuch zur Orientierung*, Hess Verlag, Basel 1950 e *Die Macht. Versuch einer Wegweisung*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1951; tr. it. di M. Paronetto Valier, *La fine dell'epoca moderna e Il potere*, Morcelliana, Brescia 1993 che la precedono di pochi anni. È una ripresa dei temi delle due opere precedenti ribaditi con forza e con l'aggiunta di un riferimento particolare al nesso con le immagini e l'arte.

²⁸ *Id.*, *La situazione dell'uomo*, pp. 194-195.

²⁹ *Id.*, *L'opposizione polare*, p. 201.

³⁰ *Ibidem*.

Guardini cerca semplicemente di riportare alla luce una dinamica psicologica attiva nella conoscenza, per quanto ci si sforzi di eliminarla in nome dell'imparzialità scientifica o dell'esattezza che limiterebbero volentieri la conoscenza esclusivamente ad una sorta di «rispecchiamento di cose esistenti»³¹. Al contrario, la ricchezza apportata dalla modalità creativa non può essere valutata con il criterio del successo operativo proprio delle applicazioni tecnico-scientifiche, ma solo in termini di novità e profondità del conoscere, «come contatto vivente, che non si può esprimere in formule logiche adeguate, ma sostanzialmente solo in gesti che rivelano, in azioni»³².

I due modi di conoscere descritti sono espressione della polarità che caratterizza per natura il vivente per cui anche la struttura della conoscenza è determinata polarmente dalla «legge della distinzione degli elementi opposti e insieme della loro profonda e misteriosa unione»³³. Infatti, l'interrelazione tra i due modi della conoscenza è riconducibile alla coppia polare *produzione-disposizione* come propria base, da cui insieme dipendono anche i concetti di *dominio*, proprio della modalità scientifica, e *creazione*, proprio della modalità intuitiva e creativa³⁴. Polarità, però vuol dire anche e soprattutto coesistenza perché in ogni atto conoscitivo autentico ed equilibrato entrambi i tipi di conoscenza «entrano in gioco, ma nessuno allo stato puro»³⁵. Sono molte le conseguenze derivanti dal compiuto realizzarsi di questa legge della polarità: i due modi della conoscenza si distinguono nettamente senza mai poter essere del tutto separati; nessuno dei due può semplicemente essere un derivato dell'altro mentre debbono necessariamente postularsi reciprocamente, implicandosi continuamente e risultando infine inseparabili pur se secondo proporzionalità differenti a seconda dei casi. Un pensiero concettuale puro «non sarebbe che un vuoto insieme di formule» e, a discapito di tanto pensiero moderno che si vorrebbe *a priori*, è di fatto impossibile perché «ciò che esiste è sempre un massimo di concettualità [...] insieme ad almeno un minimo di conoscenza intuitiva»³⁶. Di contro, anche la conoscenza creativa e intuitiva non potrà mai essere pura senza dissolversi, anzi conserva la sua fecondità trasformandosi in «un trampolino da cui il pensiero prende lo slancio nella propria direzione per raggiungere l'astratto-formale»³⁷. Quindi, per il concreto-vivente la conoscenza intuitiva diviene possibile «grazie ad almeno un minimo di forza formale-concettuale»³⁸ atta a svolgere una funzione chiarificatrice. È chiaro che ciò non può essere inteso come una semplice giustapposizione perché i due modi del conoscere hanno senso e realtà solo in un rapporto reciproco che ne esalti la profonda affinità.

Conoscenza formale pura e intuizione pura sono impossibili, anzi non sono nemmeno pensabili. Come tali esse rappresentano dei valori-limite. Nell'ambito del vivente esse sono possibili solo se insieme ai massimi dell'una si danno anche i minimi dell'altra. La conoscenza vivente, la conoscenza come atto concreto del soggetto vivente sta in entrambe le posizioni, in entrambe le sfere di senso. Senza eliminare l'una o l'altra e senza dedurre l'una dall'altra. Non si può

³¹ *Ibi*, p. 202.

³² *Ibidem*.

³³ SOMMAVILLA, *La filosofia di Romano Guardini*, p. 51.

³⁴ Cfr. GUARDINI, *L'opposizione polare*, pp. 143-145.

³⁵ *Ibi*, p. 203.

³⁶ *Ibidem*.

³⁷ *Ibidem*.

³⁸ *Ibi*, p. 204.

dedurre l'intuizione dal concetto come se la prima fosse un momento concettuale caratterizzato da una particolare rapidità, dall'abitudine o dall'inconsapevolezza; e non si può dedurre il concetto dall'intuizione, come se il primo fosse la chiarificazione formale della seconda³⁹.

È appena il caso di sottolineare come alla luce di queste parole appaia lampante la falsità di ogni razionalismo che pretenda di giungere alla scienza pura dissolvendo il soggetto in un *soggetto universale*, insieme alla falsità di ogni intuizionismo che inevitabilmente decade nelle oscurità di una presunta conoscenza in realtà del tutto inconsapevole. Guardini non ha nessun timore nell'affermare che in ognuno dei due ambiti, attraverso le loro legittime differenze, si realizza «lo stesso atto vitale della conoscenza»⁴⁰, che li abbraccia entrambi pur nella distinzione. «Il mistero della loro assoluta coesistenza, implicazione, inseparabilità è spiegato soltanto dalla profonda unità ontologica dell'umano-vivente anche come soggetto di conoscenza»⁴¹, unità da cui deriva la dignità metafisica dell'essere umano.

L'atto vitale di conoscenza, in cui intuizione e concetto si volgono al concreto-vivente insieme, unendo la loro energia conoscitiva in modo che l'impulso concettuale venga indirizzato dall'intuizione mentre l'atto intuitivo è chiarito e ordinato dalla forza del concetto, non è altro che la *visione (Anschauung)*. «Il soggetto che la realizza, merita il nome di genio, e l'atto l'aggettivo di geniale»⁴². Lungi dall'essere una mera sintesi è piuttosto «un atto della conoscenza concreto-vivente, che si compie nella più grande tensione che possa esistere tra i due poli della vita»⁴³. *Tensione* vuol dire che nella polarità propria della conoscenza «si genera per un attimo un massimo di concreta forza conoscitiva [...] che si fonda su una certa situazione di equilibrio tra conoscenza concettuale ed intuitiva»⁴⁴. Così, quando la conoscenza scientifica e la conoscenza creativa sono originarie e autentiche non possono escludersi a vicenda assolutizzandosi, ma si realizzano come *visione*, «quell'atto [...] sovra-razionale, che include sia l'elemento razionale che quello extra-razionale in un atto totale che possiede più essere»⁴⁵. Si tratta però, in quanto equilibrio, di una condizione per natura precaria che si dà solo momentaneamente all'interno della dialettica tra massimi e minimi propria della polarità vivente. Solo in quanto *passaggio* dall'una all'altra modalità «questo atto è esso stesso concreto e adatto a cogliere le concretezza dell'oggetto»⁴⁶.

La sensibilità esistenziale per il concreto-vivente, la centralità dell'incontro tra uomo e natura insieme ai guadagni della prospettiva polare, costituiscono il terreno fertile in cui si genera e si sviluppa anche l'esperienza estetica e l'opera d'arte⁴⁷, la quale non può certamente essere considerata inessenziale riguardo al conoscere o addirittura priva di una funzione conoscitiva⁴⁸. Nata all'interno della modalità creativa del conoscere,

³⁹ *Ibi*, p. 205.

⁴⁰ *Ibi*, p. 206.

⁴¹ SOMMAVILLA, *La filosofia di Romano Guardini*, p. 52. Cfr. *ibi*, pp. 53-54.

⁴² *Ibidem*.

⁴³ GUARDINI, *L'opposizione polare*, p. 207.

⁴⁴ *Ibi*, p. 213.

⁴⁵ *Ibi*, pp. 228-230.

⁴⁶ *Ibidem*.

⁴⁷ Cfr. *ibi*, p. 219. Qui l'attività artistica è presentata come un'*enantiologia particolare* all'interno dell'*enantiologia generale* determinante il reale.

⁴⁸ Cfr. *Id.*, *L'uomo*, pp. 102-103.

l'esperienza dell'arte dovrà necessariamente compiersi nello spazio che si apre con la visione. Da ciò l'espressione artistica riceve legittimità e dignità che impediscono di relegarla nella sfera del mero sentimento irrazionale. Nuova dignità riceve anche l'immagine-simbolo⁴⁹, *medium* che coniuga in sé il concetto e l'intuizione superandoli⁵⁰ e permettendo l'espressione della natura ontologica del conosciuto. Nel simbolo è riconosciuto l'esito concreto della visione e il mezzo espressivo dell'opera d'arte.

2. *L'incontro e l'opera d'arte*

Come si evince dalle prime pagine di *Gli ambiti della creatività umana*, anche l'arte, come la conoscenza e i diversi ambiti della creatività, sorge dall'incontro tra uomo e natura⁵¹. Di conseguenza, il processo creativo può essere compreso sia in riferimento ad uno dei due atteggiamenti conoscitivi, sia come specifico processo di formazione dell'opera d'arte. È sempre nell'incontro, cioè rapportandosi alla natura o ad un suo elemento, che l'uomo può scoprire e attuare il proprio talento artistico. Nella struttura polare dell'incontro le cose sono in grado di toccare l'artista risvegliandone l'intimo e provocando in lui l'impulso a rispondere, in un dialogo originale tra soggetto e oggetto in cui entrano in gioco e si esprimono le loro essenze, ma anche e soprattutto il significato ulteriore a cui esse rimandano.

Chi ha talento artistico [...] incontrandosi con un oggetto della realtà esterna, un albero, un animale, una figura umana, si sente toccato – toccato dalla particolare caratteristica delle sue linee, colori e movimenti che lo fanno non solo essere, bensì dire qualcosa, rivelare attraverso la facoltà della forma l'essenza. Il suo intimo allora entra in un movimento peculiare. Diventa aperto e recettivo, ma insieme anche vigile, teso e pronto all'azione. Tale stato può assumere diversi gradi di intensità, dalla fugace vibrazione all'appassionato senso di ammirato stupore e sopraffazione: sempre vi è insita nello stesso tempo la duplice caratteristica della recettività e dell'attività. [...] In questo senso 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 nuovo⁵².

L'effetto generantesi da questa nuova modalità di incontro è differente da ciò che si produce nell'ambito del lavoro, della scienza o della tecnica, perché ciò che l'artista riesce ad attuare è definito da Guardini «liberazione dell'essenza»⁵³. L'artista è in grado di vedere l'essenza di ciò che gli è di fronte traducendola in forma e permettendole di apparire con una maggiore vivacità e chiarezza espressiva di quanto le sia possibile negli oggetti naturali dell'esperienza. «Così semplifica il fenomeno incon-

⁴⁹ Id., *L'opposizione polare*, pp. 214, 149, 195. È da notare che in riferimento ai passi citati *immagine* e *simbolo* possono essere considerati come sinonimi, idea su cui Guardini tornerà in opere successive approfondendola.

⁵⁰ Cfr. SOMMAVILLA, *La filosofia di Romano Guardini*, p. 52.

⁵¹ In riferimento allo sviluppo del pensiero di Guardini si noti che *Gli ambiti della creatività umana* è contemporaneo a *Welt und Person. Versuche zur christliche Lehre von Menschen*, M. Grünewald, Mainz 1995; tr. it. di G. Colombi, *Mondo e persona. Saggio di antropologia cristiana*, Morcelliana, Brescia 2000. In quest'opera il tema dell'incontro riceve un'impronta personalistica utile ad ampliarne il significato. Il senso della dialettica tra uomo e natura assume ora l'aspetto di «un rapporto di quasi "io-tu"» (*ibi*, p. 165).

⁵² GUARDINI, *L'opera d'arte*, p. 15; Id., *Gli ambiti della creatività umana*, pp. 184-85; Id., *L'opposizione polare*, p. 157.

⁵³ Id., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 186.

trato; lo condensa, lo trasforma, e fa tutto quanto possa essere altrimenti compiuto per accrescere la forza espressiva delle forme e rendere visibile ciò che è proprio e autentico»⁵⁴. Ciò rende evidente come l'incontro sia sempre qualcosa di più del semplice imbattersi in una cosa. In esso sono sempre in gioco le essenze. Non solo quella dell'oggetto incontrato, ma anche quella del soggetto, e ciò è a maggior ragione vero nell'esperienza estetica in cui il soggetto, l'artista, è dotato di una capacità di visione particolarmente vivida. Infatti, «si può appunto definire l'uomo come quell'ente che è capace col suo essere interno di rispondere alle cose del mondo e, proprio in tal modo, di attuarsi»⁵⁵. Quando, come nel caso dell'artista, l'uomo è dotato di particolari ed eccellenti qualità, allora tanto più emerge nell'incontro ciò «che giace nel suo intimo più profondo» e tanto più potente e profonda sarà «la sua capacità di incontrare, di rispondere e così di "ritornare a se stesso"»⁵⁶. Viene così potenziata l'espressività e capacità di significazione dell'essenza nell'oggetto e nel soggetto in una esperienza di reciprocità e, ancora una volta, di polarità: «Il modo come l'artista sente se stesso confluisce nel modo com'egli vede le cose; le forme significanti (*Sinngestalt*) delle cose si esprimono attraverso la commozione dell'autoesperienza umana; e unendosi in tal modo, quelle e questa diventano forma d'arte, opera»⁵⁷. Nell'ambito dell'esperienza quotidiana l'essenza dell'uomo e delle cose sono esperibili solo attraverso un offuscamento, un nascondimento che ne rende opaca la percezione. Nell'opera d'arte vengono manifestate entrambe, non in una semplice concomitanza o giustapposizione, ma in una esperienza di fusione e unità in cui ognuna acquista senso e pienezza grazie all'influsso e allo stimolo dell'altra. «L'interno è ora anche "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. Grazie a questo processo, appunto, l'unità ha esercitato la sua potenza»⁵⁸.

Rispetto a quanto detto ciò che più conta è che «questa teoria dell'opera d'arte proviene dalla nostra sensibilità moderna»⁵⁹. Qui Guardini ci dice qualcosa di veramente importante e si apre il vero cuore della sua visione dell'esperienza artistica. Per quanto sia reale e valida l'arte come esperienza della reciprocità delle essenze, essa non rappresenta il fenomeno estetico originario, né dal punto di vista storico né, soprattutto, dal punto di vista ontologico. Essa si radica e riposa su di un fondo originario e più antico che rappresenta il *primum* rispetto ad ogni possibile esperienza artistica. Soltanto in un momento successivo «l'opera d'arte è entrata nello spazio della semplice espressione dell'essenza»⁶⁰. Da alcuni secoli infatti si assiste, a livello della consapevolezza razionale, alla rottura del nesso tra le immagini e la produzione artistica. Non si può vedere in questo che una riduzione dell'esperienza estetica che ne impoverisce

⁵⁴ *Ibi*, p. 186; *Id.*, *L'opera d'arte*, pp. 16-17: «Nella cosa tale espressione è ancora indeterminata e imperfetta; l'artista però si sente spinto a svilupparla. Egli vede affiorare dalle forme l'essenza e si mette a sua disposizione affinché possa rivelarsi più pienamente».

⁵⁵ *Ibi*, p. 18.

⁵⁶ *Ibidem*.

⁵⁷ Mi attengo qui alla traduzione di G. Somnavilla, *L'opera d'arte*, in GUARDINI, *Scritti filosofici*, pp. 339-340.

⁵⁸ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 34. Cfr. BORGHESI, *Romano Guardini*, p. 147.

⁵⁹ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 185.

⁶⁰ *Ibi*, p. 186.

drasticamente il senso. Quando infine questa modalità si assolutizza dimenticando o rinnegando il nesso con le sue radici diviene evidente che ciò causa un netto decadere del fenomeno artistico che inevitabilmente conduce all'affermazione «dell'autoglorificazione umana, dell'abbellimento dell'esistenza e del godimento della vita»⁶¹.

Se invece tentiamo di rivolgere l'attenzione al *primum*, al fenomeno originario, da cui solo può ricevere senso anche la reciprocità delle essenze che si realizza nell'opera d'arte, veniamo rinviati da Guardini alla sfera delle *immagini* e dell'*immaginario*, in analogia al risultato della ricostruzione della dinamica conoscitiva in *L'opposizione polare* che ci ha ricondotti al *simbolo*. La prospettiva già aperta alla metà degli anni Venti si approfondisce nell'opera del 1938 e Guardini non ha timore di affermare che «il senso originario dell'arte è la rivelazione delle immagini»⁶²; essa infatti «è creata per essere e per rivelare»⁶³ il *proprio* e l'*autentico*, come può avvenire solo per mezzo delle immagini. Affinché la liberazione delle essenze non decada dissolvendosi in vano estetismo ma continui ad avere senso, si dovrà nuovamente fondarla consapevolmente sulla dialettica delle immagini. Qui risiede tutta la novità e l'attualità della prospettiva guardiniana.

3. La profondità delle immagini

In *Gli ambiti della creatività umana*, rispetto al «settore» delle immagini Guardini afferma che esso «è enigmatico, e l'autore confessa di non poter offrire più di qualche supposizione»⁶⁴. In realtà ci offrirà ben più che semplici supposizioni perché, al di là di ogni pretesa razionalistica di esattezza o completezza, riuscirà a realizzare un'apertura davvero efficace su un aspetto fondamentale della conoscenza e della psicologia in linea di massima rinnegato dalla modernità. D'altra parte, è proprio delle immagini e del simbolo l'appartenere ad una dimensione che va ben oltre ogni pretesa di definizione concettuale, quella dell'*immaginario*.

«Ci sono forme che, al di là del loro senso più vicino, ne rivelano un altro, più profondo. Esse sono in grado di illuminare l'esistenza e di indicare una direzione»⁶⁵. L'autore si riferisce a quelle immagini che hanno un ruolo fondamentale in tutte le tradizioni mitologiche, come quella del *filo*, della *via*, dell'*uovo* o della *ruota*⁶⁶, dell'*orizzonte*, della *volta celeste*, delle *mani*⁶⁷, o ancora la *fonte*, la *fiamma*, l'*onda*, l'*albero*, l'*anello*⁶⁸. Oltre al senso che questi oggetti ricevono dal loro essere un ente naturale o un prodotto tecnologico, in determinate situazioni e contesti tutti ricevono un carattere nuovo, un senso ulteriore, di cui vengo rivestiti divenendo *immagine* (*Bild*), capaci di dire qualcosa di decisivo sull'esistenza. La loro componente materiale e il loro aspetto esteriore, pur conservando i caratteri usuali, vengono come ricoperti da un significato

⁶¹ *Ibidem*.

⁶² *Ibi*, p. 185.

⁶³ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 32.

⁶⁴ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 181.

⁶⁵ *Ibidem*.

⁶⁶ *Ibi*, pp. 181-182; *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 21.

⁶⁷ *Ibi*, p. 23.

⁶⁸ *Id.*, *La situazione dell'uomo*, pp. 204-205.

trascendente proveniente da un al di là della mera dimensione naturale o tecnologica dell'oggetto, trasformato così in messaggero per l'uomo, cioè in un simbolo.

Le immagini non sono escogitate, ma nascono. Spuntano, si dischiudono. Danno l'impressione di possedere una specie di autonomia di fronte all'uomo. Anche con esse pare annunciarsi e trapelare qualcosa di in sé valido. Questa impressione va tant'oltre che dall'uomo primitivo vengono equiparate agli esseri divini. Posto di fronte ad esse l'uomo può solo guardare, ricevere, esprimerle nel linguaggio, dar loro forma. Le può accogliere, esserne sfiorato e condotto – oppure difendersene, affinché non conseguano nessun potere su di lui⁶⁹.

Rifacciamo nostro in questo contesto l'invito ascoltato precedentemente da Guardini a non scartare in maniera eccessivamente sbrigativa questa idea delle immagini in quanto *primitiva*. È ormai chiaramente superata la riduzione del primitivo all'irrazionale e alogico o al massimo, quando se ne vuole comunque salvare il valore, al pre-logico di una mentalità che ancora non conosce la scienza. Superamento già implicito, come si è visto, nella polarità strutturale del fenomeno conoscitivo affermata da Guardini. Come per la conoscenza non concettuale, anche per le immagini non si deve far riferimento ad una *non-mediatezza* che si riduca ad una forma di irrazionalità, anzi si tratta di un fenomeno

assolutamente 'mediato', dalla percezione, dalla rappresentazione ecc. Ma la struttura e la direzione del modo di mediazione sono qui diverse. Non sono concettuali; non sono formali, ma intuitive [...] orientate all'eccedenza [...]. Non rappresentano la pre-forma ancora oscura di un concetto; e ancor meno giudizi e conclusioni fulminee, e come tali non conscie. Ma sono l'opposto del concetto: qualcosa di definito molto chiaramente, che rispetto al concetto non è ostile, antirazionale, ma costruttivo⁷⁰.

Pertanto non possiamo più accettare che la storia culturale umana cominci con la comparsa del modello occidentale di razionalità emerso in Grecia nel VI sec. a.C. con la filosofia e la scienza, riducendo tutto ciò che lo ha preceduto ad una sorta di infanzia inconsapevole in cui, lontano dalla maturità, l'uomo è semplicemente e innocentemente parte della natura⁷¹.

Nella loro *autonomia*, le immagini sono mediatrici di *qualcosa d'in sé valido* che si manifesta in tutta la sua potenza per chi decide di accogliere l'appello proveniente da questa dimensione ulteriore. Accettando di non esserne la fonte l'uomo diviene consapevole di non poterne controllare il messaggio. Siamo evidentemente messi di fronte ad un fenomeno originario e irriducibile ad ogni spiegazione meccanicistica o razionalistica. Per descrivere la dinamica sorgiva delle immagini Guardini utilizza nuovamente il concetto di *visione*, ampliandone il significato già emerso in *L'opposi-*

⁶⁹ Id., *Gli ambiti della creatività umana*, pp. 182-183; cfr. Id., *L'uomo*, pp. 103, 110.

⁷⁰ Id., *L'opposizione polare*, p. 203, nota.

⁷¹ Cfr. Id., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 174. L'uomo è definitivamente uscito dal suo stato di minorità da quando è comparso l'*Homo sapiens* e l'*Homo sapiens sapiens*, ben sapendo che già l'*Homo erectus* è un *homo symbolicus* capace di cultura e religiosità. Tutti i cambiamenti che si sono susseguiti a partire da 100.000 anni fa non segnano una nuova tappa nel percorso filogenetico né tantomeno un passaggio dall'adolescenza alla maturità, ma solo un modificarsi della modalità di comprensione e di espressione dell'uomo e dunque del suo modo di approcciarsi alla vita. Cfr. J. RIES, *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, tr. it. di R. Nanini, *Opera Omnia*, vol. II, Jaca Book, Milano 2007; Id., *Simbolo. Le costanti del sacro*, tr. it. di R. Nanini, *Opera Omnia*, vol. IV/1, Jaca Book, Milano 2008.

zione polare. «Il settore, nel quale emergono in prima istanza e per così dire in modo obbligato è la visione; la loro prima espressione è il detto del veggente. [...] Nell'esistenza del singolo, sogno e presagio formano l'ambito dove esse emergono»⁷². Ciò vuol dire che si originano nel contesto del contatto primordiale con le cose e con i processi naturali capaci di una potente valenza religiosa, da quel timore reverenziale proprio dell'esperienza originaria del *sacro*.

Sono le forme immediate dell'essere a portare questo carattere: la terra, sulla quale l'uomo sta; lo spazio celeste con le costellazioni; la vita nel moto dei ritmi della luce. [...] Nei ritmi delle stagioni, nelle situazioni della luce del giorno e dell'oscurità della notte, nei processi della crescita, della procreazione, della nascita e della morte, che l'uomo ha esperito prima come *numina* e come relazioni originarie col Dio creatore⁷³.

Le cose della natura mostrano di possedere una forte capacità *ierofanica* in quanto pur conservando tutti i loro caratteri naturali sono anche capaci di introdurre al *sacro* rivelandolo⁷⁴. In forza di ciò l'oggetto naturale, ierofanico e pregno di sacralità, assume nel nostro immaginario il valore e la funzione di simbolo. In altre parole, l'esperienza originaria del sacro porta con sé l'intuizione chiara della «dimensione della trascendenza» e rende evidente che l'immagine-simbolo «viene da una sfera misteriosa e vi rimanda»⁷⁵ ponendosi come mediatore tra essa e l'uomo. La validità delle immagini deriva «da una sacralità, che discende dalla loro origine e dal primo ambito in cui valgono, lo spazio del visionario, della fondazione e della prescrizione religiose»⁷⁶.

Ciò trova conferma nell'utilizzo culturale delle immagini nei diversi riti presso tutte le tradizioni religiose, sorgendo così da un contesto liturgico⁷⁷. L'interesse per la dimensione liturgica e l'attenzione per l'immagine-simbolo sono stati attivi e centrali fin dal primo sviluppo del pensiero di Guardini in opere come *Lo spirito della liturgia*. La liturgia si dimostrerà la fonte principale delle intuizioni su cui in seguito si baserà la filosofia dell'arte perché entrambe si radicano nell'esperienza del sacro. Per tale motivo si può parlare di un punto di partenza liturgico⁷⁸: «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"»⁷⁹. In *Formazione liturgica*, descrivendo il rapporto tra anima e corpo, l'autore afferma che l'anima, oltre che del corpo a cui è legata, «vuol diventare forma anche del mondo esterno. [...] E in questo sta anche il compito di una formazione di simboli veramente creativa [...]». Com'è nell'essenza

⁷² GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 182.

⁷³ ID., *La situazione dell'uomo*, p. 201. Cfr. ID., *Hölderlin*, pp. 72-81, 256. Per descrivere la visione Guardini usa, in quest'opera, anche l'espressione «*tocco visionario*» (*ibi*, pp. 83, 112-113).

⁷⁴ L'esperienza della *ierofania* sarà al centro delle ricerche di M. ÉLIADÉ, *Traité d'histoire des religions*, Payot & Rivages, Paris 1948; tr. it. di V. Vacca - G. Riccardo, *Trattato di storia delle religioni*, Bollati Boringhieri, Torino 2008; ID., *Das Heilige und das Profane*, Rowohlt, Hamburg 1957; tr. it. di E. Fadini, *Il sacro e il profano*, Bollati Boringhieri, Torino 2013.

⁷⁵ GUARDINI, *La situazione dell'uomo*, p. 201.

⁷⁶ ID., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 183.

⁷⁷ Cfr. ID., *L'opera d'arte*, p. 23: «L'ambito al quale rimandano e da cui sorgono inizialmente le immagini sembra essere quello della visione; la sua prima forma, l'oracolo; la sua prima cornice, il culto e il mito». Cfr. *ibi*, pp. 24-25.

⁷⁸ Cfr. ID., *Lo spirito della liturgia*, pp. 60-65; ID., *Formazione liturgica*, pp. 63, 86-89.

⁷⁹ ASCENCIO, *L'estetica di Romano Guardini (III)*, p. 19.

dell'arte»⁸⁰. Quindi, nell'ambito liturgico la formazione di simboli risulta senza dubbio centrale, in esso «l'uomo si pone come creatore e contemplatore di simboli», il che «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»⁸¹. Ritroviamo lo stesso linguaggio che verrà poi utilizzato in *L'opera d'arte* per descrivere la produzione artistica. «La forza simbolica delle cose e dei processi culturali – nella misura in cui qui si tratta di fenomeni naturali – non viene quindi dal fatto che esprimono pensieri o illustrano cose etiche, ma dal loro primo carattere di immagine, precedente ogni interpretazione più tardiva»⁸².

Rintracciamo un chiarimento circa il carattere delle immagini in *La situazione dell'uomo*, dove si torna ad una riflessione sull'arte nel contesto dell'analisi del dominio tecnico nell'epoca post-moderna⁸³.

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. Appartengono al patrimonio fondamentale della coscienza. Non che siano innate; contenuti innati non ce ne sono. Ma al fondo dello spirito sta la disponibilità a produrle; e bastano pochi incontri con le realtà del mondo, perché ciò accada. Penetrano nella materia della storia, nella poesia, nella saggezza, nell'arte e formano ovunque tradizione operante⁸⁴.

Emergono con chiarezza i due poli, oggettivo e soggettivo, da cui le immagini sorgono. Provenienti dalla trascendenza del sacro giungono a toccare potentemente l'uomo attraverso le cose rivestite di sacralità, trovando però contemporaneamente una sorta di risonanza nelle pulsioni intime dell'uomo che le accoglie riconoscendosi in esse. Non si tratta allora di qualcosa di esclusivamente oggettivo e proveniente dall'esterno, nonostante siano evidenti le *intimazioni* che giungono dall'ambiente cosmico. Né tantomeno si possono ridurre le immagini al frutto esclusivo di un'attività soggettiva immanente e pura. Il patrimonio di immagini nella coscienza sorge dall'incontro tra *interno* ed *esterno*, tra immanenza e trascendenza, attivato dalla polarità strutturale dell'esistente. Siamo in un'ottica realistica che, lungi dal ridursi ad un semplice oggettivismo, valorizza soggetto ed oggetto nella loro misteriosa unione che domina l'esperienza del rapporto tra l'io e le cose⁸⁵.

⁸⁰ GUARDINI, *Formazione liturgica*, p. 88.

⁸¹ *Ibi*, p. 59. Cfr. ID., *Lo spirito della liturgia*, pp. 60-67 dove la dinamica sorgiva del simbolo è vista soprattutto «sul piano psicologico-razionale».

⁸² ID., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 183.

⁸³ ID., *La situazione dell'uomo, passim*. Tra *Gli ambiti della creatività umana* (1938) e quest'opera (1954), Guardini tornerà a riflettere sull'arte, senza però modificare la sua impostazione di fondo, nel 1948 in *Freiheit Gnade Schicksal. Drei Kapitel zur Deutung des Daseins*, M. Grünewald, Mainz 1994; tr. it. di M. Paronetto Valier - G. Colombi, *Libertà – Grazia – Destino*, Morcelliana, Brescia 2000, pp. 44-45, e successivamente in *Ethik. Vorlesungen an der Universität München*, M. Grünewald, Mainz 1993, tr. it. di S. Zucal - M. Nicoletti, *Etica*, Morcelliana, Brescia 2001.

⁸⁴ ID., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 204.

⁸⁵ Ciò verrà approfondito da G. Durand con il concetto di *tragitto antropologico* in *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, PUF, Paris 1963; tr. it. di E. Catalano, *Le strutture antropologiche dell'immaginario. Introduzione all'archetipologia generale*, Dedalo, Bari 2013.

Alla luce di ciò comprendiamo meglio quelle che si possono definire «immagini archetipe»⁸⁶, su cui si forma l'*immaginario* dell'uomo. Notiamo qui una sorta di evoluzione del concetto di immagine in Guardini rispetto alle opere precedenti. Se finora *immagine* e *simbolo* avevano perlopiù lo stesso significato, si introduce adesso una distinzione per cui i simboli sorgono e derivano da immagini originali che assurgono al rango di *archetipi*: «così sorge il mondo dei simboli: segni, attrezzi, consuetudini, abbigliamento e ornamenti. A fondamento di tutte queste realtà stanno tali immagini archetipe»⁸⁷, che esprimono il primario e l'originario radicato nel sacro. Facendo allora riferimento alle immagini, «più propriamente bisognerebbe parlare degli elementi primi del mondo immaginario o delle immagini elementari»⁸⁸, che si dischiudono *tra* il cosmo e l'uomo come *medium* e sono le forme fondamentali della visione. La profondità dell'origine conferisce loro un valore sapienziale in quanto portatrici del senso del vivere. Le immagini «rischiarano la confusione dell'esistenza; danno modo di abbracciare con lo sguardo l'intero, la totalità. Il senso delle immagini non sta né nell'esattezza scientifica, né nell'utilizzabilità tecnica, ma nella sapienza»⁸⁹. In altre parole, permettono all'uomo di orientarsi nel labirinto dell'esistenza, illuminando possibili vie e indicando i pericoli. Non si tratta però di una sapienza di facile accesso, a maggior ragione per l'uomo moderno educato alla scuola razionalista e scienziata. In conseguenza della rottura dell'equilibrio conoscitivo e del predominio della modalità scientifica, l'immaginario è perennemente sotto attacco. Il potere delle immagini, sapienziale e pregno di sacralità, viene costantemente colpito dalle pretese dell'intelletto tecnico prevaricante e unilaterale, al punto che le immagini paiono scomparire.

Sebbene però l'eccessivo razionalismo abbia eliminato la sensibilità recettiva tipica dei primitivi, e ciò che con scarsa apertura mentale definiamo maturità tenda a farci vergognare del nostro sentimento infantile che si nutrive di immagini, c'è una dimensione da cui esse risultano inestirpabili; da lì, nostro malgrado o per nostra fortuna, continuano a far sentire il loro potere, come una voce che chiama può giungere da lontano attraverso un'eco.

Le immagini sono rimosse dai concetti. Nondimeno sono presenti e hanno potere: nell'inconscio. Ivi sono tanto più forti, in quanto non sono più comprese dalla coscienza superiore e mancano i mezzi per guidarle. [...] Che le immagini siano nell'uomo si mostra nei sogni. Inoltre nel modo come il sentimento si rivolge ai miti e ai riti [...]. Le immagini influenzano direttamente le forze originarie dell'anima, la sfera del volere e conoscere oscuri, le decisioni preliminari verso il mondo, la prima difesa e il primo consentimento. Formano il destino⁹⁰.

Questo importante brano conferma la precedenza delle immagini rispetto ad ogni attività consapevole, la particolare autonomia della loro origine, quel *qualcosa di valido in sé* che trapela e si annuncia attraverso l'attività spontanea dell'immaginario. Ma

⁸⁶ GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 183.

⁸⁷ *Ibidem*. Cfr. ID., *Hölderlin*, p. 74.

⁸⁸ ID., *L'opera d'arte*, p. 21.

⁸⁹ ID., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 182.

⁹⁰ *Ibi*, p. 183. È notevole l'analogia tra questo passo e uno dei temi fondamentali della ricerca portata avanti da M. Eliade qualche anno dopo. Per il rapporto tra immagini e inconscio cfr. M. ELIADE, *Images et symboles. Essais sur le symbolisme magico-religieux*, Gallimard, Paris 1952; tr. it. di M. Giacometti, *Immagini e simboli*, Jaca Book, Milano 2015, in particolare pp. 13-23.

conferma anche il particolare *potere* delle immagini che si dimostra in realtà invincibile. Nonostante la svalutazione subita per opera del razionalismo «l'immagine, in quanto forma di saggezza che parla per se stessa, rimane»⁹¹ e dalle profondità dell'inconscio in cui l'abbiamo relegata continua a interpellarci e a far sentire i suoi effetti sulla nostra coscienza assopita.

In tal modo l'esistenza umana è dappertutto influenzata da simili immagini. Noi, uomini moderni, non ne siamo più consapevoli; tuttavia a volte intravediamo qualcosa dell'antico significato; per esempio quando due persone si scambiano gli anelli o in un momento denso di esperienza l'una invita l'altra a percorrere insieme un tratto di strada. Ambedue avvertono allora un significato che non proviene dal senso più ovvio dell'avvenimento, ma sgorga dal profondo⁹².

Una profondità tale da far dire a Guardini che nel nostro inconscio «è ancora vivo il tempo primordiale»⁹³, quel *tempo mitico*⁹⁴ in cui tutto era originale appunto perché vicino all'*origine*, il tempo in cui con facilità si leggeva la sacralità promanante da tutte le cose e riverberantesi nell'immaginario. Dall'inconscio ogni autentica opera d'arte ha un rapporto con l'elemento religioso, al di là di cosa rappresenti o se la coscienza chiara ne sia consapevole.

Anche qui la liturgia dimostra il suo particolare valore. In essa, quando realmente creduta e vissuta, la sfera del cosciente e dell'inconscio vedono il loro antico ritmo armonico e polare risalire in superficie. Nell'atto liturgico sono sempre inserite forme sacre – parole, oggetti, azioni – in cui è evidente il valore simbolico e il ruolo di mediazione svolto in primo luogo tra naturale e divino, e quindi tra cosciente e inconscio. Tali forme «contengono l'elemento sopracosciente, razionale, poiché sono pensate riflessamente e possono giustificarsi; d'altra parte anche quello subcosciente, poiché in esse sbocca il mondo delle immagini, riconosciuto attraverso la santità della sfera sacra e ammesso a operare i suoi effetti»⁹⁵. Così, recuperando le immagini anche l'uomo del nostro tempo può recuperare e rivivere l'antica esperienza del rito e del culto.

Ciononostante non è tolta la difficoltà di comprensione e accesso alle immagini, anzi spesso il richiamo alla sfera dell'inconscio non ha avuto altra conseguenza che generare ulteriore confusione. È richiesto un particolare lavoro che possa permettere innanzitutto un recupero dell'atteggiamento utile a cogliere le immagini e vivere l'esperienza liturgica, e quindi anche un recupero della modalità creativa del conoscere in grado di rinnovare l'unità propria dell'essere umano. Più chiaramente, «con ciò si manifesta [...] quel compito che per noi oggi è tanto urgente quanto nessun altro, quello della contemplazione»⁹⁶. Per quanto le immagini possano mantenere viva la propria capacità di appello «occorrono occhi che possano e vogliano vedere»⁹⁷, cioè un adeguato atteggiamento contemplativo.

⁹¹ GUARDINI, *L'opera d'arte*, p. 24.

⁹² *Ibidem*.

⁹³ *Ibi*, p. 26.

⁹⁴ Ancora un rimando ai lavori di Eliade.

⁹⁵ GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 184; *Id.*, *L'opera d'arte*, pp. 24-25.

⁹⁶ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 35.

⁹⁷ *Ibi*, p. 21.

Esso poggia sulla coscienza che il mondo e le sue forme, la vita e le sue vicende, la propria esistenza come quella degli altri non sono niente che l'uomo stesso faccia e controlli, ma 'dono'. Il linguaggio lo esprime precisamente, quando usa per ciò che è presente il termine: 'il dato', la 'datità' (*Gegebenheit*). Qui si indica l'ambito originario dal quale tutto scaturisce. Diventa tangibile il fatto che le cose vengono da una grazia o da un'imposizione per decreto; che dietro ad esse operano una disposizione e un destino⁹⁸.

Ciò che vale per le cose, per il mondo e le sue forme, vale innanzitutto per le stesse immagini. Già le immagini, provenendo dalle intimazioni dell'ambiente cosmico, si presentano come un *dato* che incontra le nostre disposizioni intime congiungendosi con esse. Per questa loro natura, sono il *medium* capace di dirci che tutto è dato perché tutto proviene da un ambito originario ulteriore. Quindi, l'atteggiamento contemplativo nel quale si vive la *datità* originaria dell'essere può dirsi il polo soggettivo del dischiudersi di una oggettività che venendoci incontro ci interpella. Se la contemplazione è l'atto «dell'esser-chiamato e del dischiudersi, dell'ascolto attento e dell'immergersi»⁹⁹, lo è solo in risposta ad una *chiamata* e al precedente dischiudersi misterioso dell'essere che attraverso le immagini è a sua volta *aperto*. È l'unica risposta adeguata a ciò che in una parola deve essere definito *rivelazione*. Perciò la capacità contemplativa tornerà dal piano ontologico a dominare anche su quello estetico.

In entrambi i casi, l'uno propedeutico all'altro, questo atteggiamento si raccoglie e condensa nel *silenzio*: «a questo fatto rispondono gli atteggiamenti del farsi silenzioso, del guardare, dell'attento ascoltare, dell'accogliere e del ringraziare»¹⁰⁰. Il tema del silenzio¹⁰¹ diviene centrale in *Il linguaggio religioso*, allargandosi dall'atteggiamento del soggetto umano alla sfera dell'oggetto/soggetto supremo, *il numinoso*. Come è vero per ogni forma di linguaggio e di parola poetica, anche per le immagini – linguaggio esse stesse ed elemento di cui tutti i linguaggi si servono – il silenzio risulta fondante perché «soltanto dal confluire di queste due componenti risulta il fenomeno nella sua interezza»¹⁰². Dal punto di vista dell'esperienza umana il silenzio rimanda al primo vero atto dell'uomo: l'essere ricolmo di stupore commosso e di meraviglia ammirante da cui sorge il pensiero filosofico e, ancor prima, ogni forma di atto religioso; il rimanere a bocca aperta e senza fiato, in timore e tremore, di fronte alla potenza sacra che pervade il cosmo. Lungi dall'essere una mera passività, realizza «un comportamento attivo, una commozione fervida della vita interiore, commozione nella quale tale silenzio diviene padrone di se stesso»¹⁰³, stimolando la realizzazione della persona. Non una forza centrifuga

⁹⁸ Id., *Gli ambiti della creatività umana*, p. 202.

⁹⁹ *Ibi*, p. 194.

¹⁰⁰ *Ibi*, p. 202; Id., *L'opera d'arte*, p. 35.

¹⁰¹ Come ha mostrato S. Zucal in *Romano Guardini filosofo del silenzio*, Borla, Roma 1992, il *silenzio* è un altro dei temi che quasi nascostamente fonda e attraversa il pensiero di Guardini: «C'è un libro che Romano Guardini avrebbe potuto scrivere e che invece non ha mai scritto. Questo libro è un volume sul silenzio. Tali e tanti sono i riferimenti a questa tematica sparsi in tutte le opere del grande pensatore che non è del tutto azzardato sostenere la tesi che proprio questo potrebbe rappresentare il vero libro segreto di Guardini. Del resto la sua acuta sensibilità estetica, il suo vivissimo sentimento religioso, la profondità e l'intensità del suo guardare alle cose, il rigetto per tutto ciò che è superficiale lo conducevano sempre ed inevitabilmente ad amare il silenzio» (*ibi*, p. 13).

¹⁰² GUARDINI, *Il linguaggio religioso*, p. 349.

¹⁰³ *Ibidem*.

che smarrisce l'uomo quanto piuttosto un moto centripeto, capace di rivelare un centro interiore, specchio di un centro intuito al cuore del reale. Nel vivo di questa esperienza, evidentemente religiosa, l'interiorità del soggetto, contro ogni possibile forma di puro soggettivismo, sorge in risposta al rivelarsi di un'altra e più vera interiorità.

Una simile esperienza non si realizza ove manchi un volgersi verso l'intimo; e a tale riguardo il concetto di 'interiorità' non si riferisce soltanto alla sfera psicologica in contrapposizione a quella materiale, ma anche a quella sfera che dà testimonianza di sé attraverso tutti i dati di fatto del mondo empirico, cioè all'interiorità dell'essere¹⁰⁴.

Il frutto di questo *silenzio che ammira*, generatore del proprio intimo, è il raccogliersi in sé, ma nell'abbraccio di una interiorità più grande e in un silenzio più profondo, il silenzio dell'essere che, per chi sa ascoltarlo, grida se stesso attraverso le cose del mondo. È «l'essere che si attesta» nello spazio «aperto»¹⁰⁵ di un *silenzio trascendente* che è al contempo *loquace presenza*. Grazie all'apertura dell'essere e in risposta ad essa si realizza un passaggio che avviene «dai suoni, dagli echi, dalle parole di tale spazio a una sfera di totale silenzio e precisamente al silenzio che è presente, in quanto sfera del numinoso»¹⁰⁶. Possiamo allora concludere con Guardini che «il silenzio è il “luogo” in cui si palesa un essere numinoso, qualunque cosa possa essere questa entità, chiamata “un dio”, di fronte al giudizio della coscienza religiosa»¹⁰⁷. Da tale profondità abissale sorgono le immagini autentiche perché solo in questo silenzio si verifica il «manifestarsi di quell'immagine percepita dai sensi che si rivela allo sguardo interiore»¹⁰⁸ e che fa sentire la propria potenza di significato nell'inconscio da cui si riversa nell'opera d'arte.

Il nesso tra linguaggio e *numinoso* ci permette di far brevemente riferimento alla possibilità dell'immagine di essere espressa anche attraverso il detto poetico, consapevoli di aprire una tematica meritevole di uno sviluppo che eccede i limiti del presente lavoro e s'intreccia con l'interpretazione di diversi poeti, tanto importante per comprendere l'opera di Guardini. Già in *I santi segni* si afferma: «l'uomo con aperti sensi e anima veggente spinse lo sguardo attraverso la figura nell'essenza, ed espresse quest'ultima nel nome. [...] E questi due elementi: l'essenza della cosa, fuori, e la risposta a quest'ultima nell'uomo, dentro – elementi ambedue vitalmente uniti – espresse nel nome»¹⁰⁹. Il *nome*, la parola e quindi in senso ampio il linguaggio sacro e poetico, è espressione delle immagini nascenti nell'incontro con la natura. Emerge così «la forza immaginifica della lingua»¹¹⁰, il suo fondarsi, quando non si tratta di mero linguaggio tecnico-operativo, nell'immaginario. Posto dall'atteggiamento contemplativo di fronte al sorgere potente e autonomo delle immagini, l'uomo può solo accettare di accoglierle, dar loro forma ed «esprimerle nel linguaggio»¹¹¹. Riscopriamo ancora una volta un'esperienza fonda-

¹⁰⁴ *Ibi*, pp. 349-350.

¹⁰⁵ *Ibi*, p. 365.

¹⁰⁶ *Ibi*, p. 366.

¹⁰⁷ *Ibi*, p. 367.

¹⁰⁸ *Ibi*, p. 349.

¹⁰⁹ *Id.*, *Von heiligen Zeichen*, M. Grünwald, Mainz 1927; tr. it. di M. Bendiscioli, *I santi segni*, Morcelliana, Brescia 2007, p. 199.

¹¹⁰ *Id.*, *Formazione liturgica*, p. 62.

¹¹¹ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 182.

mentale proveniente dal tempo primordiale in cui la sacralità di cose e immagini era immediatamente percepita ed espressa. Nate nel culto, l'utilizzo rituale delle immagini è capace di mettere in moto le energie del sacro, permettendo di parteciparvi e di goderne l'efficacia. Una simile partecipazione avviene anche attraverso il *nome*, «la forma parallela dell'immagine»¹¹². Infatti, il rito si intreccia costantemente con il mito, parola sacra, vera, in cui, ancora una volta, siamo posti di fronte alla rivelazione dell'originario¹¹³. Non è qui necessario esplicitare il nesso evidente tra mito e poesia, derivante dal rapporto tra sacro, immagine, arte e linguaggio poetico¹¹⁴. È sufficiente notare che la riflessione sul valore immaginifico del linguaggio diviene centrale in *Linguaggio – poesia – interpretazione* dove si afferma che in un contesto culturale autentico «un significato particolare ha la lingua, e l'opera d'arte che nasce dalla lingua, cioè la poesia»¹¹⁵. Il punto di partenza per comprendere il linguaggio poetico è ancora una volta l'esperienza religiosa in cui si impone alla coscienza

qualcosa che, pur assurgendo a dato di fatto per quanto attiene alle cose del mondo e ai processi vitali, tuttavia si caratterizza immediatamente come un elemento distinto da questi. [...] un autentico concretizzarsi di qualche cosa: ora, qui, e in questo modo particolare. Ciò che si compie è una presa di contatto, una percezione e un riconoscimento, un essere compresi e divenire compartecipi¹¹⁶.

In altre parole, è il rivelarsi del *numinoso* che si pone rispetto al mondo come trascendente, il *totalmente altro*. Non nel senso di una distanza assoluta che porterebbe all'impossibilità del rapporto e quindi alla sua assenza, bensì in quello di una differenza dal mondo che però si esprime nel rapporto con esso. Anzi, «nel numinoso è insita la ragione ultima di ciò che ha carattere di mondo»¹¹⁷ che diviene così *ierofania*. Il linguaggio esprime questa esperienza assumendo anch'esso una struttura ierofanica «modellata su quella che determina il rapporto del numinoso col mondano»¹¹⁸. Attraverso parole derivanti dall'esperienza naturale è detto qualcosa di *ciò* che va decisamente al di là del mondo.

La lingua [...] può fare uso di contenuti mondani in modo tale che questi divengano atti a enunciare, a esprimere, non già in forma diretta e immediata, ma per via indiretta, dialettica. [...] L'enunciazione religiosa [...] mostrerà a chi ascolta qualcosa del mondo, di direttamente conosciuto, ma richiamerà l'attenzione dell'ascoltatore sul fatto che essa intende tale elemento mondano come espressione di un altro elemento non mondano, intrinsecamente vero, e lo indurrà a passare a quest'ultimo¹¹⁹.

Il *passaggio* è il senso di ogni ierofania, mitico-rituale, artistica o religiosa in cui è sempre attiva un'espressione simbolica in grado di mediare tra mondano e *numinoso* in for-

¹¹² *Ibi*, p. 186.

¹¹³ Cfr. *Id.*, *L'opera d'arte*, pp. 21-23. Anche il *mito* è un tema che può essere seguito attraverso tutta la produzione guardiniana.

¹¹⁴ Cfr. *Id.*, *L'uomo*, pp. 162-163.

¹¹⁵ *Id.*, *Sprache – Dichtung – Deutung*; tr. it. di G. Colombi, *Linguaggio – poesia – interpretazione*, Morcelliana, Brescia 2000, p. 8.

¹¹⁶ *Id.*, *Il linguaggio religioso*, pp. 350-351. Per esplicitare il senso del concetto di religioso, Guardini in queste pagine fa un esplicito riferimento alle ricerche di R. Otto.

¹¹⁷ *Ibi*, p. 352.

¹¹⁸ *Ibi*, p. 370.

¹¹⁹ *Ibi*, p. 354.

za della sua «appropriata inautenticità (*zutreffende Uneigentlichkeit*)»¹²⁰. È l'immagine che permette il passaggio dalla sfera empirica e sensitiva a quella del significato, dal mondo interiore al numinoso.

4. *L'essenza dell'opera d'arte*

È ora preparato il passo per tentare una descrizione del fenomeno artistico. Solo dopo un profondo recupero del senso delle immagini, e della dinamica conoscitiva e religiosa da cui sorgono, è possibile comprendere a pieno l'opera d'arte senza ridurla a mera espressione soggettiva o semplice fruizione estetica.

Queste immagini hanno grande importanza anche per l'arte. Lo stato in cui si trova l'artista mentre crea è affine a quello del fanciullo e pure del veggente. Non è diretto dall'intelletto critico e dalla volontà finalistica, facoltà che tendono e orientano la vita, bensì in lui la vita è vibrante e insieme rilassata, vigile e insieme permeabile, aperta verso l'oggetto esterno e insieme verso il proprio intimo in quella peculiare vigilanza che circonda il processo creativo senza fargli violenza. In questo stato possono emergere anche le immagini, non consapevolmente escogitate e volute, ma intrecciate in ciò che appunto sta prendendo forma. [...] La nostra coscienza non ne è consapevole a differenza invece del nostro inconscio in cui è ancora vivo il tempo primordiale. L'opera d'arte vi si accosta e fa vibrare l'immagine. In tal modo la rappresentazione artistica assume una portata che oltrepassa di gran lunga il suo senso più ovvio. Se per esempio una poesia descrive nel suo svolgersi la vita di un uomo, risuona dietro il racconto di questo destino umano l'antica nozione simbolica della via che interpreta l'esistenza e soggioga il caos. L'orecchio cosciente ascolta solo il primo aspetto e ne riceve illuminazione, elevazione, gioia; l'inconscio però percepisce la sapienza originaria e si sente confermato nell'incessante lotta contro il caos¹²¹.

Questa bella pagina chiarisce l'origine del particolare potere che le immagini esercitano continuamente su di noi attraverso l'opera d'arte che viene così illuminata nella sua essenza e nelle condizioni del suo sorgere. «Essenziale per un'opera d'arte è avere sì un senso, ma non uno scopo». Non può avere un fine che miri a un'utilità, un vantaggio pratico o anche soltanto a un miglioramento pedagogico. Essa è «una forma che rivela. Non "mira" a nulla, ma "significa"; non "vuole" nulla, ma "è". [...] In ultima analisi essa è creata per essere e per rivelare»¹²². Innanzitutto è rivelazione di immagini, è «quella sfera che vive totalmente dell'elemento immaginoso»¹²³, ma già le immagini stesse, «punti luminosi del sacro»¹²⁴, sono di per sé rivelazione dell'essere, da cui deriva all'arte il fondamentale carattere religioso¹²⁵.

Alla luce delle immagini ricevono il proprio senso completo le diverse componenti che strutturano un'opera d'arte e la sua esperienza di produzione e fruizione, prima fra tutte la capacità di rivelare reciprocamente l'essenza della natura incontrata

¹²⁰ *Ibidem*. Cfr. anche *ibi*, p. 368.

¹²¹ *Id.*, *L'opera d'arte*, pp. 25-26.

¹²² *Ibi*, pp. 31-32.

¹²³ *Id.*, *La situazione dell'uomo*, p. 206.

¹²⁴ *Ibi*, p. 205: «Tutte sono ricolme di contenuto religioso; appaiono nel mito e nella favola; nel culto e nella consuetudine, nella creatività culturale e nel sogno. Proteggono dal caos. Sono punti luminosi del sacro; abbozzi preliminari dell'agire».

¹²⁵ Cfr. *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 188.

e dell'artista. Grazie al potere delle immagini la realtà e l'artista stesso sono in una situazione di apertura reciproca da cui deriva quel processo di formazione (*Formung*) il cui risultato è il realizzarsi un *mondo*: «in ogni autentica opera d'arte parla il mondo stesso. E precisamente ogni volta a nuovo secondo la specie dell'arte in oggetto»¹²⁶. Nel mondo così costituito «le cose e l'uomo sono aperti» perché «l'opera d'arte apre uno spazio in cui l'uomo può entrare, in cui può respirare, muoversi e trattare con le cose e gli uomini, fattisi aperti»¹²⁷, divenendo partecipe del mondo che vi è sorto. Il sorgere di un mondo, sebbene assuma nelle varie modalità artistiche caratteri differenti, è uno degli elementi che costituiscono il senso dell'opera: «conferire all'unità di mondo ed essere umano un'espressione che nella realtà non ha e nella quale risuoni la totalità dell'esistenza»¹²⁸. Dal momento che ogni opera d'arte non è mai rivolta a un frammento o a un dettaglio isolato, permette sempre «di abbracciare con lo sguardo l'intero, la totalità»¹²⁹ che si offre all'uomo quale senso unitario dell'esistente. «L'intero dell'esistenza in esso perviene a offrirsi come un dato. Il che avviene in ogni opera d'arte; tanto più energicamente, quanto più grande è la forza artistica della configurazione e quanto più puro è il modo in cui il fenomeno è costruito a partire dal suo centro»¹³⁰. Nell'apertura del totale si realizza anche un altro elemento fondamentale dell'esperienza estetica, il *compiere insieme*, che si realizza su più livelli, quello conoscitivo tra conoscente e conosciuto, e quello propriamente estetico tra opera d'arte, artista e spettatore. Il primo senso rimanda alla dinamica del conoscere che non è mai un atto unilaterale, ma sempre un incontrarsi in cui conoscente e conosciuto compiono insieme l'atto realizzandosi reciprocamente¹³¹. Nel momento in cui l'atto conoscitivo avviene tra la natura e l'artista il compiere insieme trova realizzazione concreta nell'opera d'arte in cui entrambi si perfezionano e compiono. Questo rapporto presenta inoltre un'ulteriore possibilità anche per altre persone. Infatti, tra l'opera e lo spettatore assistiamo a un'altra applicazione del compiere insieme in cui al fruitore è permesso partecipare entrando nell'apertura realizzata dall'atto artistico.

È proprio dell'essenza dell'artista autentico portare a chiarezza quanto sta a cuore all'uomo in genere. Anche ciò è fissato e può essere 'compiuto insieme' dall'uomo, che non sia capace di questa autorealizzazione del proprio talento. In tal modo l'opera d'arte apre la via ad una comprensione del mondo, che ora sta aperta ad ognuno. Forma uno spazio nel quale l'uomo non creativo può entrare e divenir partecipe del mondo che vi è sorto¹³².

Anche questo fattore trova senso e compimento sullo sfondo della dimensione religiosa in cui «deve alla fine sboccare anche la comprensione dell'opera d'arte. Essa non consiste nel "godimento", ma nel "compiere insieme", nel riprodurre l'incontro che le

¹²⁶ *Ibi*, p. 185. Cfr. *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 16.

¹²⁷ *Ibi*, pp. 34-35.

¹²⁸ *Ibidem*.

¹²⁹ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 182.

¹³⁰ *Ibi*, p. 185. Cfr. *Id.*, *L'opera d'arte*, pp. 26-27, 33-34.

¹³¹ Cfr. *Id.*, *L'opposizione polare*, pp. 199-200, 202.

¹³² Cfr. *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 186. Cfr. *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 33; *Id.*, *Landschaft der Ewigkeit*, M. Grünewald - F. Schöningh, Mainz - Paderborn 1995; tr. it. di M.L. Maraschini - A. Sacchi Balestrieri, *Paesaggio dell'eternità*, in *Dante*, Morcelliana, Brescia 1999, p. 249: «Chi osserva può quindi entrare nello spazio dell'opera ed esperire possibilità d'esistenza negate alle sue proprie forze».

sta al fondo»¹³³. È ormai chiaro che si tratta dell'incontro originario con il sacro, in cui «sperimento che cosa sono “propriamente” e mi faccio consapevole d'una speranza»¹³⁴.

Il richiamo alla *speranza* apre all'ultimo grande elemento costitutivo dell'opera d'arte: l'essere un rapporto dialettico e polare tra *reale* e *irreale*. Guardini afferma che da un certo punto di vista «l'opera d'arte non sta nella realtà», il suo elemento specifico «non si trova nello spazio reale, ma in quello dell'intuizione»¹³⁵, confermando così la sua natura simbolica. In essa è reale solo il materiale utilizzato, colori, suoni o parole, *segnali* attraverso cui l'artista si esprime, ma il suo nucleo caratterizzante non appartiene a ciò che normalmente definiamo reale perché ciò che viene espresso «si trova in quello spazio “irreale”, che l'uomo può aprire in se stesso»¹³⁶. La reciprocità di essenze che in essa si esprime si colloca nell'ambito della *rappresentazione*. Lungi dal voler ridurre il reale al solo materiale, Guardini vuole affermare che il contenuto dell'atto artistico «è rappresentato, pensato [...]. Il suo nucleo peculiare è irreale non perché è spirituale, ma perché è un contenuto della rappresentazione»¹³⁷. Ovviamente il non-reale a cui si fa riferimento non è un vuoto solipsismo o il puro gioco della fantasia a cui, cercando uno svago insensato, è spesso ridotta l'immaginazione. Al contrario, potremmo quasi dire che si tratta di una particolare dimensione della realtà stessa, una dimensione che riguarda il suo futuro escatologico. Lo si comprende meglio guardando a «quel dono squisito che l'opera d'arte elargisce: la sua pace»¹³⁸.

Ci sono produzioni di inesauribile pienezza e di profondissima vita, ma solo rappresentate. Esse scuotono, suscitano nostalgia, rallegrano senza attirare nella lotta dell'esistenza reale. Non appena chi incontra l'opera d'arte evita di scambiarla con la realtà che si può avere e utilizzare [...], ma la riconosce come una figura che si presenta nella sfera irreale ed è rivelatrice di senso, allora si effonde dappertutto una pace particolare che si dischiude solo qui¹³⁹.

È una pace del tutto particolare perché, senza confondersi con una sterile tranquillità, è propria di chi sente il bruciore di quell'ardente desiderio che può provenire solo da una *promessa*. L'oggetto che si riverbera nell'immagine non è la semplice copia della cosa esterna, ma è sentito come ricolmo di tutta la sua pienezza ontologica normalmente inespugnabile. La pace e la gioia consolante che l'uomo vi prova è anelito e preannuncio di tale pienezza, «l'anelito verso il mondo come dovrebbe essere»¹⁴⁰. L'irrealtà è allora un elemento significativo dell'apertura compiuta dall'arte su una dimensione profonda della realtà stessa, temporale e ontologica. Appare *irreale* solo in quanto normalmente irraggiungibile dall'uomo nella sua condizione esistenziale. Cionondimeno le immagini, e l'uomo con esse, si *protendono in avanti* verso la realizzazione intuita e promessa, in quanto costituiscono il «pegno della speranza che il mondo in cui potrebbe[ro] sta-

¹³³ *Ibi*, p. 188.

¹³⁴ *Ibidem*.

¹³⁵ *Ibi*, pp. 186-187.

¹³⁶ *Ibidem*.

¹³⁷ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 41.

¹³⁸ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 187.

¹³⁹ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 45.

¹⁴⁰ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 187. Una manifestazione della gioia vissuta nell'esperienza estetica come ponte verso una dimensione ulteriore è il *sorriso*, accettazione dell'apertura e presagio del compimento. Cfr. *Id.*, *Il linguaggio religioso*, pp. 365, 369.

re come realtà, una volta possa anche costituirsi. L'arte è un "abbozzo preliminare" di qualcosa, che non c'è ancora; garanzia di qualcosa in avvento»¹⁴¹. In questo senso l'opera d'arte prende parte alla realtà. Nella brama dell'esistenza perfetta, che ancora deve venire ma che l'uomo già sente, l'oggetto «raggiunge la sua piena verità e la realtà è sottomessa all'essenziale»¹⁴². La natura religiosa dell'opera d'arte è compiuta. Se infatti questo suo carattere emergeva già con il sorgere primordiale delle immagini dall'esperienza del sacro, rimanendo però come avvolto in un alone di mistero, ora si illumina e chiarisce nell'ardente «rimando al futuro; un futuro che non sta nel mondo» eppure lo fonda. «Ogni autentica opera d'arte è essenzialmente "escatologica" e proietta il mondo al di là, verso qualcosa che verrà»¹⁴³.

Possiamo dire che l'esperienza estetica naturale si arresta qui. Un passo più oltre è possibile solo in forza dell'opzione cristiana che Guardini propone alla libertà di ciascuno. L'uomo non ha forze sufficienti per compiere ciò che il suo cuore, esprimendosi anche nell'arte, desidera. Non può realizzare quel *dover essere* del mondo che intuisce preannunciato nel mondo naturale; ogni sforzo, seppur nobile e puro, è destinato a fallire. La risposta rintracciabile nell'esperienza estetica può essere solo un *presagio*¹⁴⁴, una risposta parziale¹⁴⁵. La promessa annunciata dall'arte «riceve soltanto da Dio il suo senso vero e proprio. Parla della "nuova creazione"»¹⁴⁶, che «può realmente "arrivare" a noi da Dio»¹⁴⁷. L'antica creazione è giudicata, la natura viene portata a compimento, rinnovata e perfezionata senza venir eliminata. «Di questo nuovo parla l'arte – spesso senza sapere quel che dice»¹⁴⁸. La ierofania artistica delle immagini si compie nella *Teofania*.

Ne esce profondamente rinnovata anche la *liturgia*. Scoperta come l'ambito sorgivo delle immagini nel culto primitivo, la ritroviamo alla fine del cammino con una nuova valenza ontologica. Il *plus* misterioso manifestato dall'arte viene esplicito e ora soprattutto attualizzato nella liturgia. Le forme già incontrate e conosciute nell'opera d'arte, ottengono un valore del tutto nuovo: «l'arte rappresenta ciò che non è nello spazio irreali dell'intuizione; la liturgia non rappresenta, ma è»¹⁴⁹. «Arte e realtà diventano un'unica cosa»¹⁵⁰ e i *segni* con cui l'arte produceva un mondo a partire dalle *immagini* divengono *sacramenti* che garantiscono la realtà.

L'essenza della liturgia non sta nell'elemento morale, in quello pedagogico, o didattico; non v'è essenzialmente per annunciare una verità o per insegnare il giusto agire, ma per essere. È realtà – realtà che si fa strada e appare. *Mysterium* e sacramento sono i luoghi donde fa breccia la nuova creazione. Nella fede certo; ma la fede è accertamento di realtà¹⁵¹.

¹⁴¹ *Ibidem*.

¹⁴² *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 47.

¹⁴³ *Ibi*, p. 49.

¹⁴⁴ *Id.*, *Il linguaggio religioso*, pp. 364-365.

¹⁴⁵ *Id.*, *Lo spirito della liturgia*, p. 78.

¹⁴⁶ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 188.

¹⁴⁷ *Id.*, *L'opera d'arte*, p. 48.

¹⁴⁸ *Ibi*, p. 49.

¹⁴⁹ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 190.

¹⁵⁰ *Id.*, *Lo spirito della liturgia*, p. 79.

¹⁵¹ *Id.*, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 190.

Ancor più dell'arte, la liturgia non può avere nessun tipo di scopo, soprattutto di tipo estetico, ma solo un senso: «che prorompa in essa la nuova creazione e l'uomo venga assicurato sempre di nuovo di questo misterioso divenire»¹⁵². A ciascuno la decisione se accettarla o meno.

5. Prospettive attuali

Non possono esserci dubbi sul valore della riflessione estetica di Guardini nel contesto culturale del XX secolo. Ne sono prova i tanti elementi che la collegano a quella di altri grandi pensatori come Heidegger o W.F. Otto, tra i quali Hölderlin si pone come interlocutore comune¹⁵³. Con essi condivide il superamento del paradigma razionalista, che ha manifestato tutta la sua parzialità, e la riscoperta della creatività. Oltre che essere una delle molteplici qualità umane, essa rappresenta un'alternativa adeguata alla deriva del dominio tecnico. Che il reale e l'opera d'arte siano *apertura* e permettano l'evento della *rivelazione* dell'essere è, al di là di come ciò venga inteso, il guadagno di ogni pensiero che superi il positivismo senza cadere nell'abisso del nichilismo e nonostante il grave discredito in cui cadrà la metafisica. Guardini ha saputo cogliere con sguardo lucido il bisogno di rivelazione dell'uomo del suo tempo accogliendolo per quanto di nuovo e positivo ne poteva sorgere in ogni ambito culturale e quindi anche in campo artistico-letterario. Se è riuscito a farlo senza cadere in equivoci o compromessi che potevano condurre, come accaduto ad altri, all'intuizionismo irrazionalista, alle diverse forme di monismo o addirittura a una forma di neopaganesimo, è grazie all'equilibrio e alla certezza che gli proveniva dalla posizione cristiana. In ogni sua opera ha tentato sinceramente di interpretare il mondo e l'uomo alla luce della *christliche Weltanschauung* per comprenderne le possibilità. Da qui sorge la sua capacità di vedere e accettare una realtà come quella dell'immagine e del simbolo nella sua valenza tanto ontologica quanto antropologica.

L'*immagine* è un elemento che non solo rende il pensiero di Guardini all'avanguardia negli anni centrali del '900, ma che ne garantisce anche la freschezza e l'attualità. Sono tanti infatti i sentieri che si inaugureranno nel tentativo di comprendere realtà ritenute sempre più importanti come quella del sacro e del simbolo, dalla ricerca di R. Otto alla riflessione sul simbolo di Ricoeur, passando per il contributo di Jung¹⁵⁴ e Kerényi per citarne solo alcuni. Tra questi il sentiero aperto da Guardini è certamente uno dei più larghi e sicuri sebbene sia stato forse uno dei meno battuti. Ed è un sentiero che, se si accetta di seguirlo, non fa smarrire ma porta frutti a volte inaspettati. Tra questi la capacità di affiancarsi e intrecciarsi con altre vie, giovani e attuali, che

¹⁵² *Ibidem*.

¹⁵³ Al rapporto tra le concezioni estetiche di Guardini, Heidegger e W. Otto abbiamo recentemente dedicato uno studio: D. BURZO, *Appello e decisione. Arte, linguaggio e poesia tra Martin Heidegger, Romano Guardini e Walter F. Otto*, Aracne, Roma 2018. Cfr. anche ID., *Il valore delle immagini. Un confronto tra Martin Heidegger e Romano Guardini*, «Logoi.ph – Journal of Philosophy», III (2017), 9, Heidegger, Languages, Arts, pp. 451-466.

¹⁵⁴ È molto interessante, ad esempio, l'analogia che Guardini fa tra l'immagine, frutto di una visione, della rosa celeste nel Paradiso dantesco e il mandala della tradizione orientale studiato da Jung in *Il mistero del fiore d'oro*. Cfr. ID., *Vision und Dichtung* (1946), tr. it., *L'elemento visionario nella Divina Commedia*, in ID., *Dante*, pp. 164-168.

non hanno ancora esaurito tutte le proprie possibilità euristiche. Guardini può esserne considerato un precursore, magari inconsapevole, ma capace di dialogare con esse fornendo indicazioni utili e ricche prospettive. Ci riferiamo in particolare ad una trattoria a cui si è già accennato e il cui nesso con la prospettiva guardiniana merita di essere ulteriormente sviluppato: la linea di ricerca che lega Eliade, Durand e Ries¹⁵⁵ definita da quest'ultimo «nuova antropologia religiosa»¹⁵⁶.

Si è già notato come ormai da tempo il nesso tra la conoscenza, le immagini e l'arte sia andato smarrito. I primi segni di questa crisi, che ha cominciato a ridurre il senso e il valore riconosciuto all'immaginazione, si individuano nel passaggio dalla concezione dell'arte come rivelazione d'immagini all'arte come espressione della reciprocità di essenze. All'inizio di questa evoluzione storica, interna al sorgere dell'epoca moderna, la coscienza delle immagini non scompare del tutto, ma tende lentamente quanto inesorabilmente a spostarsi nella sfera dell'interiorità del soggetto per sparire poi nell'inconscio. Così, la visione e addirittura la realtà originaria delle immagini entrano in crisi, dimostrando una fragilità strutturale. Ciò ha segnato decisamente la parabola che ha condotto l'Occidente dalle epoche più antiche fino alla post-modernità in cui la svalutazione dell'immaginario si accentua e si compie¹⁵⁷. Le immagini «scompaiono dalla sfera consapevolmente vista»¹⁵⁸ e l'esperienza artistica si riduce all'*Erlebnis*, semplice godimento dello stimolo estetico in una sempre più accentuata autoreferenzialità del soggetto¹⁵⁹. Per questo «nella sua nona elegia duinese Rainer Maria Rilke dice dell'epoca attuale che il suo lavorare sia un “fare senza immagine”»¹⁶⁰.

In realtà più volte il valore delle immagini è entrato in crisi subendo un declinamento, soprattutto per quanto riguarda il ruolo dell'immagine nell'ambito dell'arte religiosa, tanto che «nel corso della storia si eleva continuamente l'ammonimento contro i pericoli della figuratività (*Bildlichkeit*)»¹⁶¹. A tal proposito Durand distingue

diverse forme di iconoclasma. Una per difetto, rigorista, è quella di Bisanzio che, dal V secolo [...] costituirà piuttosto un'istanza riformatrice di purezza del simbolo contro il realismo eccessivamente antropomorfo dell'umanesimo cristologico [...]. Un'altra, più insidiosa, è, in qualche modo per eccesso, opposta nelle sue intenzioni a quella dei pii concili bizantini. Ebbene

¹⁵⁵ Cfr. D. NAVARRIA, *Introduzione all'antropologia simbolica. Eliade, Durand, Ries*, Vita e Pensiero, Milano 2015.

¹⁵⁶ J. RIES, *Mito e rito. Le costanti del sacro*, tr. it. di R. Nanini, *Opera Omnia*, vol. IV/2, Jaca Book, Milano 2008, pp. 543-563.

¹⁵⁷ Cfr. GUARDINI, *La fine dell'epoca moderna e Il potere*. Per questo tema che abbraccia anche l'interpretazione della storia in Guardini cfr. BORGHESI, *Romano Guardini*, pp. 183-189, 197-228; A. KOBYLINSKI, «Modernità e postmodernità». *L'interpretazione cristiana dell'esistenza al tramonto dei tempi moderni nel pensiero di Romano Guardini*, Editrice Pontificia Università Gregoriana, Roma 1998; E. BISER, *Romano Guardini: Wegweiser in eine neue Epoche. Ueberlegungen zu einer krischen Guardini-Rezeption*, in W. SEIDEL (hrsg.), *Christliche Weltanschauung. Wieder-begegnung mit Romano Guardini*, Echter Verlag, Würzburg 1985.

¹⁵⁸ GUARDINI, *Gli ambiti della creatività umana*, p. 188.

¹⁵⁹ Cfr. ID., *Etica*, p. 760.

¹⁶⁰ ID., *La situazione dell'uomo*, p. 204.

¹⁶¹ ID., *Das religiöse und der unsichtbare Gott*, in *Arte liturgica in Germania. 1945-1955*, Deutsche und Italienische Ausgabe, Palazzo Pontificio Lateranense - Schnell & Steiner, Roma - München 1956, pp. 13-25; tr. it. di A. Aguti *L'immagine religiosa e il Dio invisibile*, in ID., *Filosofia della religione*, p. 110. Cfr. ID., *Lo spirito della liturgia*, p. 59.

[...] l'iconoclasma del secondo tipo, per eccesso, per evaporazione di senso, è stato il tratto costitutivo e incessantemente aggravantesi della cultura occidentale¹⁶².

La crisi delle immagini causata dall'*iconoclasma occidentale* è accomunata però ad ogni forma storica di iconoclasma dal fatto che in ogni caso «il rifiuto del principio delle immagini religiose», e delle immagini in generale, «contraddice l'intenzione della Rivelazione»¹⁶³, tanto di quella teofanica delle religioni rivelate quanto di quella primitiva del cosmo ierofanico. Ogni qual volta il valore delle immagini entra in crisi è perché «l'incontro da cui sorgono ha luogo sempre più raramente, diventa sempre più confuso»¹⁶⁴ e l'elemento religioso, percepito come dominante nel rapporto con la natura, tende sempre più a scomparire¹⁶⁵. Se dalle epoche più primitive fino a tutto il Medioevo la natura si è rivelata all'uomo come espressione del Sacro, e se tale percezione è culminata nel senso di creaturalità proprio del cristiano, «nell'epoca moderna va estenuandosi il pensiero del dominio di Dio come quello del carattere di opera proprio del mondo»¹⁶⁶. Per lo sguardo e la prospettiva che si afferma nel Medioevo in forza della *Weltanschauung* cristiana «tutto è saturo di significazioni simboliche, in cui le immagini elementari dell'esistenza si fondono con le immagini della salvezza»¹⁶⁷. Con il sorgere della rappresentazione moderna del mondo e per il suo concetto di infinito «scompaiono i gradi e le corrispondenze gerarchiche che si stabilivano» all'interno della creazione e con essi «anche i simboli che li sottolineano e li presuppongono»¹⁶⁸. Purtuttavia ai suoi inizi la modernità continua a percepire la natura come divina, sebbene a questo aggettivo si cominci a dare significati differenti¹⁶⁹. Ciò ad ogni modo garantiva l'esperienza artistica sebbene l'arte venisse sempre più concepita, sul piano ridotto della concezione moderna di *cultura*, come prodotto del soggetto autonomo e solo come rivelazione di essenze. Oggi, invece, il rapporto con la natura è ulteriormente mutato e «la coscienza di ciò che sta di fronte, l'incontro con il mondo che tiene in sé un senso e reca una dignità pare passare in un rapporto di pura oggettualità: il mondo diventa oggetto»¹⁷⁰. Non possiamo in questa sede sviluppare ulteriormente l'analisi guardiniana del passaggio all'epoca post-moderna. Ci limitiamo soltanto a rilevare come il dominio tecnologico che caratterizza la post-modernità metta decisamente in crisi l'elemento religioso e con esso il senso delle immagini «perché la tecnica le rimuove»¹⁷¹. Guardini non ha mancato di sottolinearne gli effetti fin dalle sue prime opere liturgiche: «noi viviamo in un mondo di segni ma abbiamo perduto la realtà da essi significata»¹⁷². «Che cosa significhi il processo di depotenziamento delle immagini per quella sfera, che vive totalmente dell'elemen-

¹⁶² G. DURAND, *L'imagination symbolique*, PUF, Paris 1964; tr. it. di A.C. Peduzzi, *L'immaginazione simbolica*, IPOC, Milano 2012, p. 27.

¹⁶³ GUARDINI, *L'immagine religiosa e il Dio invisibile*, p. 111.

¹⁶⁴ Id., *La situazione dell'uomo*, p. 205.

¹⁶⁵ Cfr. *ibi*, p. 201.

¹⁶⁶ *Ibi*, p. 193.

¹⁶⁷ Id., *La fine dell'epoca moderna*, p. 27. Cfr. *ibi*, pp. 26, 30-31, 36, 92-93.

¹⁶⁸ *Ibi*, p. 38. Cfr. *ibi*, pp. 93-96.

¹⁶⁹ Cfr. Id., *L'uomo*, pp. 380 ss.

¹⁷⁰ Id., *La situazione dell'uomo*, p. 194. Cfr. Id., *La fine dell'epoca moderna*, pp. 55-59.

¹⁷¹ Id., *La situazione dell'uomo*, p. 205.

¹⁷² Id., *I santi segni*, p. 117. Cfr. *ibi*, pp. 114, 117-120.

to immaginoso, l'arte»¹⁷³, diviene un problema che non può essere evitato e che investe altresì la sfera religiosa in cui

un linguaggio e un'immaginazione che perdessero le immagini non soltanto risulterebbero sterili, ma falsi. Essi metterebbero al posto dell'uomo vivente il concetto, e infine la matematica e l'apparato tecnico, un pericolo, questo, che oggi minaccia la nostra intera esistenza, e che non è compensato ma soltanto aggravato dal suo contrario, lo scatenamento della sensualità¹⁷⁴.

Non appena «gli dèi “dileguano” [...] decadono, non curati, i templi, le immagini, il culto e le usanze»¹⁷⁵. Man mano che il mondo viene ridotto a materiale da utilizzare le cose perdono la loro capacità ierofanica di rivelare immagini e la religiosità si svaluta e decade, «non è più cioè una percezione conoscitiva che coglie nella *realtà* la sua “simbolicità”»¹⁷⁶. Così la parabola della modernità si conclude tragicamente nella prospettiva del «finitismo titanico»¹⁷⁷ che introduce alle incognite dell'epoca nuova attraverso la «scelta di una finitezza radicale ed esclusiva»¹⁷⁸ che investe tanto il soggetto quanto la realtà tutta. Sorto anch'esso nella modernità, il *finitismo* si fa oggi estremo e tragico portando ad una «naturalizzazione dell'esistenza finita apparentemente privata di ogni intenzionalità religiosa»¹⁷⁹ per cui le immagini e i simboli si estinguono facendo emergere l'essenza dell'*Occidente iconoclasta*.

In tempi recenti Durand ha dedicato i suoi sforzi al recupero del *simbolo* e dell'*immaginario* contro «la vittoria degli iconoclasti» che ha condotto all'*estinzione simbolica* quale si nota in modo chiaro dalla «più evidente svalutazione dei simboli che ci presenta la storia della nostra civiltà [...] nella corrente scientifica derivata dal cartesianesimo»¹⁸⁰ da cui si diramerà nelle diverse *ermeneutiche riduttive* del nostro tempo. Nel suo complesso infatti «il pensiero occidentale [ha] per costante tradizione di svalutare ontologicamente l'immagine e psicologicamente la funzione d'immaginazione, “maestra d'errore e di falsità”»¹⁸¹. Durand invece, superando la prospettiva psicoanalitica, ha approfondito le intuizioni che già si trovano, ad esempio, in Eliade¹⁸² scavalcando ogni riduzionismo ermeneutico. Sondando la dinamica delle *strutture antropologiche dell'immaginario* ne ha colto il momento sorgivo nel *tragitto antropologico*, cioè nell'incontro e nella reciprocità tra ambiente cosmico-sociale e pulsioni individuali.

Per questo bisogna collocarsi deliberatamente in quello che chiameremo il *tragitto antropologico*, cioè *l'incessante scambio che esiste, a livello dell'immaginario, tra le pulsioni soggettive e assimilatrici e le intimitazioni oggettive provenienti dall'ambiente cosmico e sociale*. [...] una genesi reciproca, che oscilla dal gesto pulsionale all'ambiente materiale e sociale e

¹⁷³ Id., *La situazione dell'uomo*, p. 206.

¹⁷⁴ Id., *Religion und Offenbarung. Erster Band*, Werkbund-Verlag, Würzburg 1958; tr. it. di A. Aguti, *Religione e rivelazione*, in Id., *Filosofia della religione*, p. 286.

¹⁷⁵ Id., *Hölderlin*, p. 347.

¹⁷⁶ BORGHESE, *Romano Guardini*, p. 125.

¹⁷⁷ R. GUARDINI, *Religiöse Gestalten in Dostojewskijs Werk*, M. Grünewald, Mainz 1989; tr. it. di M.L. Rossi, *Dostojewskij. Il mondo religioso*, Morcelliana, Brescia 2000, pp. 211-218.

¹⁷⁸ *Ibi*, p. 215.

¹⁷⁹ BORGHESE, *Romano Guardini*, p. 185.

¹⁸⁰ DURAND, *L'immaginazione simbolica*, p. 28.

¹⁸¹ Id., *Le strutture antropologiche dell'immaginario*, p. 15.

¹⁸² Cfr. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, in part. cap. 13; Id., *La struttura dei simboli*, pp. 398-417.

viceversa. [...] In definitiva, l'immaginario non è altro che quel tragitto nel quale la rappresentazione dell'oggetto si lascia assimilare e modellare dagli imperativi pulsionali del soggetto [...]. Si può dire [...] che il simbolo è sempre il prodotto degli imperativi biopsichici attraverso le intimazioni dell'ambiente¹⁸³.

Pur senza legami diretti, non possiamo non sentire in queste parole un'eco della *polarietà* che Guardini ha indicato come strutturante il *concreto-vivente* e determinante il rapporto del soggetto con la natura in quell'esperienza di *incontro* da cui sorgono le immagini e l'opera d'arte.

Se l'iconoclasma occidentale nella sua radicalità «si è sviluppato con gravi ripercussioni sull'immagine artistica»¹⁸⁴, la ripresa dell'autentico punto di partenza può oggi condurre, come auspicato da Guardini, ad una rinnovata coscienza delle immagini e dei simboli. «Qui dobbiamo iniziare il rinnovamento» e imparare nuovamente a *vedere* le immagini, «ridar loro il proprio senso. Cioè vedere la realtà che dietro di esse giace. [...] Allora le forme si svolgeranno dall'interiore pienezza»¹⁸⁵. Si tratta della stessa «riscoperta del simbolismo» di cui parla Eliade: «oggi si sta scoprendo una cosa di cui il XIX secolo non poteva avere nemmeno il presentimento, ovvero che il simbolo, il mito, l'immagine appartengono alla sostanza stessa della vita spirituale, che è possibile mascherarli, mutarli, degradarli, ma che non li si estirperà mai»¹⁸⁶. Già Guardini ha sottolineato come per sua natura l'immagine «può essere accolta in un mito»¹⁸⁷ senza però mai coincidere con esso dal momento che la forza del mito e del culto scompaiono progressivamente. Essi sono per natura destinati a degradarsi¹⁸⁸, eppure, «l'immagine sopravvive al crollo del pensiero mitico e continua a influire nella vita, benché in modo più velato, più confuso, più debole»¹⁸⁹, dimostrandosi così indistruttibile. Eliade ha parlato in proposito di «perennità delle immagini»¹⁹⁰ e in ciò possiamo riconoscere una ricchezza inestimabile insieme a un grave pericolo per il nostro presente. Se da un lato «l'esistenza più sbiadita rigurgita di simboli» e «l'uomo più "realista" vive d'immagini», se è vero che «i simboli non scompaiono mai dall'attualità psichica»¹⁹¹, è altrettanto vero che «nella ricca e vendicativa anarchia di immagini che subitamente si propaga e sommerge»¹⁹² il nostro tempo, a causa dell'esaltazione paradosale di una immaginazione bulimica che fa incetta di immagini ridotte a *mitoidi*¹⁹³, torna ad insinuarsi il rischio dell'idolatria. Potremmo quasi pensare che in passato «il divieto dell'immagine abbia certo avuto il suo senso, ma non ci riguardi più. Ma questo è forse esatto? Forse il pericolo dell'idolo è realmente scomparso per noi?» In

¹⁸³ *Ibi*, pp. 38-39.

¹⁸⁴ DURAND, *L'immaginazione simbolica*, p. 30.

¹⁸⁵ GUARDINI, *I santi segni*, p. 122.

¹⁸⁶ ELIADE, *Immagini e simboli*, p. 15.

¹⁸⁷ GUARDINI, *L'opera d'arte*, p. 22.

¹⁸⁸ Cfr. ELIADE, *Trattato di storia delle religioni*, pp. 394 ss., 401 ss.

¹⁸⁹ GUARDINI, *L'opera d'arte*, p. 23.

¹⁹⁰ Cfr. ELIADE, *Immagini e simboli*, pp. 19-23.

¹⁹¹ *Ibi*, p. 19.

¹⁹² DURAND, *L'immaginazione simbolica*, p. 31.

¹⁹³ Cfr. C. GIACCARDI, «Mitoidi» d'oggi: l'uomo della civilizzazione perde sempre più il suo mito e in tal modo se stesso?, in S. PETROSINO (a cura di), *Il mito. Senso, natura, attualità*, Jaca Book, Milano 2016, pp. 169-184.

realtà «l'inclinazione all'idolo non appartiene a una determinata epoca storica, [...] essa si radica nella natura umana» e se si guarda a «parecchie produzioni dell'arte più recente, ben difficilmente si potrà considerarle altra cosa che idoli»¹⁹⁴.

La secolarizzazione ha modificato il contenuto della vita spirituale dell'uomo post-moderno, «ma non ha modificato le matrici della sua immaginazione: in zone mal controllate sopravvive tutta una scoria mitologica»¹⁹⁵. In esse si nascondono per noi ricchezza e pericolo che ci portano ad oscillare tra due forme di iconoclasma. Paradossalmente è proprio qui che dobbiamo ricercare le possibilità attuali di un'arte originaria come già emergeva dall'interrogativo di fondo di *La situazione dell'uomo*:

Per il nostro contesto il problema è se nella forma del mondo che sorge, ci sarà spazio per l'arte nel senso della parola a noi familiare – o se essa appartenga a quei valori, con la cui perdita dev'essere pagato un altro elemento, che incalza verso la realizzazione. [...] se ci siano diverse forme di ciò che si chiama 'arte' e se la crisi, nella quale pure essa sembra trovarsi, significhi il costituirsi di una forma nuova¹⁹⁶.

Se l'uomo del nostro tempo riuscirà a «“risvegliare” questo inestimabile tesoro di immagini che egli porta con sé [...] per contemplarle nella loro verginità e assimilare il loro messaggio»¹⁹⁷ sarà solo grazie al recupero della loro natura ierofanica. Eliade ha dimostrato nell'ambito della storia delle religioni l'universalità della *ierofania* palesando come in essa si fondi l'esperienza del sacro e della trascendenza. «L'uomo prende coscienza del sacro perché esso si manifesta, si mostra come qualcosa del tutto diverso dal profano. Per tradurre l'atto di questa manifestazione del sacro abbiamo proposto il termine *ierofania*». Nella sua semplicità esso «non esprime niente di più di quanto è intrinseco al suo contenuto etimologico, vale a dire che *qualcosa di sacro ci si mostra*»¹⁹⁸. Niente di diverso da quanto descritto da Guardini nella sua riflessione estetica, tanto da farci dire che per entrambi la *ierofania* diviene «l'asse centrale»¹⁹⁹ dell'esperienza religiosa e di ogni tentativo ermeneutico finalizzato a cogliere il profondo *mistero* di mediazione del sacro che si realizza in essa anche attraverso l'opera d'arte in cui l'immagine simbolica attua la propria «virtù di apertura sulla trascendenza all'interno della libera immanenza»²⁰⁰.

L'esperienza estetico-religiosa descritta abbraccia l'uomo nella sua complessità superando ogni frammentazione a cui è stato sottoposto dal razionalismo dimentico che l'uomo è in quanto tale *religiosus*. Ries, attestandosi saldamente nella prospettiva del recupero delle immagini e spaziando in maniera transdisciplinare dalla paleoantropologia alla psicologia e alla storia delle religioni, ha mostrato la perennità dell'esperienza del sacro dimostrando che l'uomo è per natura *homo symbolicus* e *religiosus*. Partendo dai dati forniti dalla paleoantropologia, Ries ha potuto affermare che il simbolismo emerge sin dagli inizi più remoti della nostra storia nell'*Homo habilis*. Ciò ha permesso di «risalire fino alle origini e di coprire ciò che viene chiamato *tempora*

¹⁹⁴ GUARDINI, *L'immagine religiosa e il Dio invisibile*, pp. 122-123.

¹⁹⁵ ELIADE, *Immagini e simboli*, p. 20.

¹⁹⁶ ID., *La situazione dell'uomo*, p. 209. Cfr. ID., *La fine dell'epoca moderna*, pp. 71-72.

¹⁹⁷ ELIADE, *Immagini e simboli*, p. 22.

¹⁹⁸ ID., *Il sacro e il profano*, p. 14.

¹⁹⁹ RIES, *Simbolo*, p. 39.

²⁰⁰ DURAND, *L'immaginazione simbolica*, p. 36.

ignota, i tempi oscuri, durante i quali l'*Homo habilis* creava le prime culture, e così facendo, si rivelava *homo symbolicus* e *homo religiosus*»²⁰¹. Dalle prime espressioni della capacità di simbolizzazione, come i mitogrammi dell'arte parietale paleolitica, l'immagine si è posta quale rivelatrice dell'invisibile in un'esperienza simbolica in quanto religiosa²⁰². Così, guardando con Ries ai primi uomini e alla storia delle religioni possiamo verificare quanto affermato da Guardini secondo cui il pensiero simbolico è intimamente legato alla recezione dell'elemento religioso: l'*homo religiosus* si manifesta come *homo symbolicus* e questi realizza pienamente le proprie potenzialità spirituali come *homo religiosus*.

Da qui sorge una nuova antropologia che illumina mirabilmente il mistero dell'uomo, della sua unità biopsichica e ontologica e del suo legame con ciò che lo supera; da qui giunge nuova luce anche sull'esperienza artistica che riscopre la sua origine e il suo valore perenne. Ogni uomo attingendo a queste fonti può vedere rinvigorire la propria speranza di fronte alle fatiche del vivere, ciò che, come Guardini ha insegnato, ha potuto fare da sempre abbeverandosi alle fonti dell'opera d'arte.

²⁰¹ Cfr. RIES, *Simbolo*, pp. 24-25.

²⁰² Cfr. ID., *L'uomo e il sacro nella storia dell'umanità*, p. 280.