

# IL GOETHEANUM

NEI SUOI DIECI ANNI DI VITA

1913 - 1923

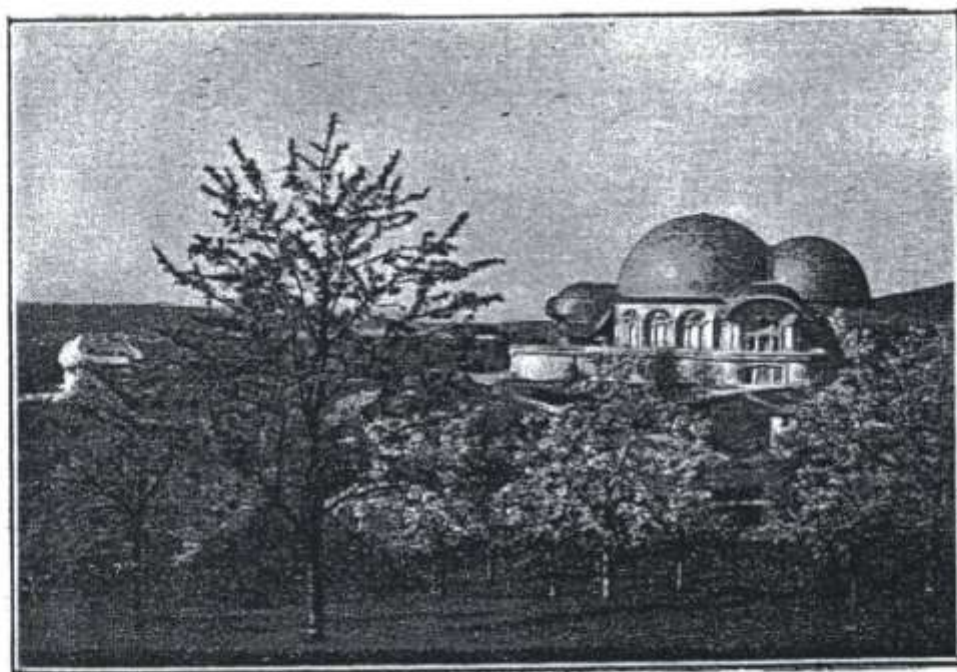


Scritti del Dr. RUDOLF STEINER

e d'altri

in occasione dell'incendio

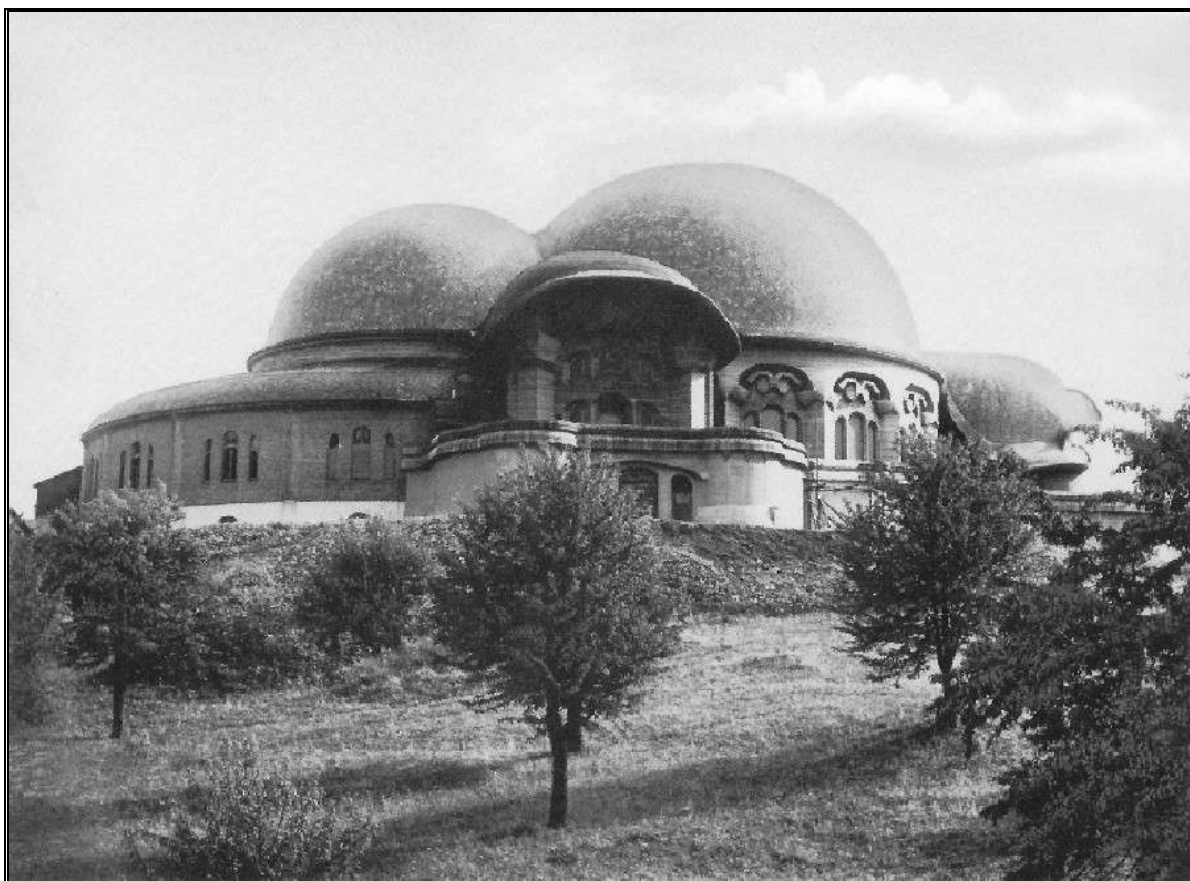
che distrusse l'Edificio di Dornach



MILANO

Stabilimento d'Arti Grafiche Codara di C. Matti & C.

1923



RUDOLF STEINER

## **Il Goetheanum nei suoi dieci anni di vita<sup>1</sup>**

### **I**

Ormai, le ceneri del Goetheanum coprono il colle di Dornach. Il Goetheanum era stato edificato per iniziativa dei membri della Società Antroposofica. «Antroposofia» è il nome di cui mi sono servito vent'anni or sono quando tenni a Berlino un ciclo di conferenze intorno a quella concezione del mondo ch'io ritengo un proseguimento diretto del pensiero di Goethe. Scelsi questo nome in memoria di un libro scritto alcuni decenni fa dall'herbartiano Robert Zimmermann, «Abbozzo d'un'Antroposofia». Nondimeno il contenuto di quel libro non ha nulla in comune con l'Antroposofia da me presentata. Quella di Zimmermann era filosofia herbartiana modificata e resa astratta al possibile. Io, con questa parola, volevo esprimere una concezione dell'universo la quale, mercé l'uso degli organi spirituali che l'uomo possiede, porta a sua conoscenza il contenuto spirituale del mondo, come la scienza naturale, mediante gli organi fisici, porta a sua conoscenza il mondo fisico.

Circa un anno e mezzo prima di tenere il detto ciclo di conferenze, altre ne avevo tenute, su altro argomento della concezione antroposofica, nella Biblioteca Teosofica che allora esisteva a Berlino, invitatovi dal conte e dalla contessa Brockdorff: queste furono poi riprodotte nel mio libro: «La Mistica al sorgere della vita spirituale moderna». In seguito a queste conferenze venni invitato ad entrare nella «Società Teosofica». Accettai, col proposito di non diffondere mai altro che il contenuto della concezione antroposofica del mondo, risultato delle mie ricerche. Ho sempre voluto

---

<sup>1</sup> Dal Giornale « Il. Goethe.anum », Anno- II, nn. 23-28

parlare a tutti gli uomini disposti ad ascoltarmi, senza curarmi sotto qual nome di partito si raggruppavano, o se venissero alle mie conferenze liberi da qualsiasi presupposto.

Contemporaneamente all'invito rivoltomi dalla Società Teosofica, avvenne che un certo numero di membri della medesima fondasse una sezione tedesca. Fui pregato di assumerne la carica di segretario generale. Io accettai – sebbene dopo gravi riflessioni. Ma non mutai per nulla il mio proposito di propugnare davanti al mondo la concezione antroposofica. Che cosa io intenda per «Teosofia» risulta chiaro dal mio libro «Teosofia» che fu pubblicato poco tempo dopo. *Questa Teosofia si presenta come un campo speciale dell'Antroposofia.*

Negli stessi giorni in cui i membri della Società Teosofica inauguravano la sezione tedesca coi discorsi di Annie Besant a Berlino, io tenni quel ciclo di conferenze sull'Antroposofia di cui ho parlato più sopra.

In seguito fui frequentemente invitato a tenere conferenze ai membri della Società Teosofica. Ma, fin dall'inizio di questa mia attività, cominciai a destarsi contro di me l'opposizione di quei membri della Società Teosofica che più dogmaticamente erano legati alle dottrine di alcuni capi anziani della Società stessa. Le persone che trovavano un appagamento nella concezione antroposofica, venivano sempre più costituendo un gruppo indipendente. E nel 1913 questo gruppo venne escluso dalla Società Teosofica per opera dei suoi capi, allorché io, designando come assurde alcune conseguenze che essi avevano derivato dalle loro dottrine e presentate al mondo, dichiarai che non intendevo aver nulla a che fare con simili assurdità.

Sotto l'influenza di questi fatti, venne fondata nel 1912 la Società Antroposofica. Aiutato da quelle persone che poi ne assunsero la direzione, io avevo potuto, già prima, aggiungere all'azione svolta per mezzo di conferenze, la rappresentazione di alcuni «Misteri». Già nel 1907, i membri simpatizzanti per l'Antroposofia rappresentarono a Monaco, in occasione del congresso teosofico, la riproduzione poetica dei «Misteri Eleusini» fatta da Schuré. Pure a Monaco, nel 1909, ebbe luogo la rappresentazione dei «*Figli di Lucifero*» dello stesso autore. E in seguito a ciò, tra il 1910 e il 13, ancora a Monaco, vennero messi in scena per i membri della Società Antroposofica, anche i miei quattro «Misteri drammatici» del tutto moderni.

Questo estendersi dell'attività antroposofica nel campo dell'arte, derivava dall'essenza medesima dell'Antroposofia.

Nel frattempo quel primo gruppo, divenuto la Società Antroposofica, si era tanto ingrandito, che i suoi capi cominciarono a pensare di creare all'Antroposofia una «Casa» propria. Come sede venne scelta Monaco, dove si trovava il maggior numero di soci volenterosi di fabbricare, e dove essi svolsero, a quell'epoca particolarmente, un'attività piena d'abnegazione.

Io stesso non mi consideravo che come l'incaricato di quei volenterosi. Pensavo di dover concentrare la mia forza nell'elaborazione dell'interiore lavoro spirituale dell'Antroposofia, ed accettai con gratitudine l'iniziativa di crearle una sede propria. Ma nell'istante in cui l'iniziativa si avviò alla sua realizzazione, la sua attuazione artistica venne a far parte del mio lavoro spirituale interiore. Sentii di dovermi dedicare a quell'elaborazione artistica. Dichiarai che se il costruendo edificio doveva adeguatamente incorniciare il lavoro antroposofico, le sue forme artistiche avrebbero dovuto germogliare dalle medesime radici da cui provengono i *pensieri* dell'Antroposofia; e che ciò non dovesse farsi con forme sterilmente allegoriche, né con un simbolismo malato d'intellettualismo, era insito nell'essenza stessa dell'Antroposofia la quale, secondo la mia convinzione, conduce appunto alla vera arte.

L'idea di costruire l'edificio a Monaco non poté attuarsi causa le obiezioni che il progetto architettonico sollevò negli ambienti artistici autorevoli di quella città. Non vogliamo qui discutere se mai più tardi quelle obiezioni avrebbero potuto venir superate o no. Sta il fatto che gli iniziatori non vollero indugiare ed accettarono quindi riconoscendo il dono che il dr. Emil Grossheintz offriva e che consisteva in un appezzamento di terreno, da lui già prima acquistato, sul colle di Dornach.

Così nel 1913 si poté porre la prima pietra dell'edificio e subito dopo dar mano ai lavori.

Quanto al nome dell'edificio, i suoi iniziatori vollero dapprima chiamarlo «Johannesbau», in omaggio a «Johannes Thomasius», uno dei protagonisti dei miei drammi. Ma nel corso degli anni in

cui procedette la costruzione, ebbi ripetutamente ad esprimere il concetto che nell'elaborazione della concezione universale antroposofica, io avevo molti anni addietro preso le mosse dallo studio di Goethe e dal suo modo di vedere, e che quindi per me questa sede era un «Goetheanum».

In seguito a ciò, vari membri della Società, in prevalenza non tedeschi, risolvettero di chiamare l'edificio col nome di «Goetheanum».

Dato poi che già nell'epoca in cui s'iniziò la costruzione, l'Antroposofia contava fra i suoi membri molti scienziati di ogni disciplina, e che si poteva presumere di applicare in seguito i metodi antroposofici alle singole scienze, mi permisi di proporre che al nome dell'edificio venisse fatta l'aggiunta di «Libera Università di Scienza dello Spirito».

Intorno a quest'edificio, dunque, per quasi dieci anni, lavorarono gli amici dell'Antroposofia. Da molte parti furono compiuti gravi sacrifici materiali: artisti, tecnici, scienziati, vi hanno svolto un'attività piena di devozione. Chiunque, nella cerchia degli Antroposofi, ebbe la possibilità di lavorare a questo edificio, vi lavorò. Le fatiche più ardue vennero volenterosamente assunte. Lo stesso spirito della concezione antroposofica lavorò al Goetheanum, attraverso a cuori pieni d'entusiasmo. La maggioranza degli operai che vi lavoravano, e che da principio erano per lo meno indifferenti di fronte all'Antroposofia, dal 1922 in poi si sono convinti, con grande mia gioia, che i falsi giudizi, così diffusi sull'Antroposofia, sono infondati.

Il pensiero mio e dei miei collaboratori era rivolto alla continuazione del nostro lavoro. Avevamo indetto per la fine di dicembre e il principio di gennaio, un corso di Scienze Naturali, a cui assistevano, come sempre, amici della causa antroposofica, convenuti da molti paesi.

Alle altre attività artistiche si erano aggiunte da anni, l'Euritmia e la Declamazione, dirette dalla Signora Marie Steiner, che dedicava a queste arti una parte della sua multiforme attività.

La sera di S. Silvestro, dalle 17 alle 19 aveva avuto luogo uno spettacolo d'arte euritmica. Alle 20 cominciò la mia conferenza che finì alle 21 e mezzo. Avevo parlato, dal punto di vista antroposofico, del rapporto che ha l'uomo con le manifestazioni del ciclo annuale. Poco tempo dopo il Goetheanum era in fiamme. Al mattino del Capodanno 1923 era bruciato; tutto tranne la base di cemento.

Il Goetheanum com'era



e com'è ora

## II

Nell'inaugurare il primo corso universitario che venne tenuto nel Goetheanum nell'autunno 1920, mi sembrò opportuno soprattutto rilevare come nell'Antroposofia la conoscenza scientifico-spirituale, l'ispirazione artistica e l'approfondimento religioso, vengano attinti alla medesima fonte. Nel discorso inaugurale vi accennai brevemente, e in seguito, nelle conferenze sull'idea architettonica di Dornach, volli mostrare come nel Goetheanum l'arte sia stata attinta alla medesima spiritualità che vuol rivelarsi per via di idee quando l'Antroposofia si manifesta nella forma di conoscenza.

Sotto questo rapporto il tentativo fatto col Goetheanum è stato da molti frainteso. Lo dissero un'opera a base di simbolismo: a me è sempre sembrato che chi così giudicava, se pure aveva visitato il Goetheanum, non lo avesse però mai veramente *guardato*. Pensavano: Qui si vuol presentare una determinata concezione del mondo, e chi la insegna ha voluto raffigurarla simbolicamente nelle forme architettoniche, e in tutti gli ornamenti artistici, esterni ed interni. Non pochi visitavano il Goetheanum con questo dogma, e... lo trovavano confermato, sia perché non guardavano l'edificio com'era, sia perché partivano dal preconconcetto che anche l'Antroposofia non sia altro che una scienza puramente intellettualistica. E una scienza puramente intellettualistica, se vuole esprimersi artisticamente, non potrà veramente, nella maggior parte dei casi, arrivare ad altro che al simbolismo e all'allegoria.

Ma nel Goetheanum non si dava corpo a idee astratte. Ogni rappresentazione di idee veniva del tutto dimenticata mentre dal sentimento artistico nasceva la forma, e dalla visione artistica si traeva una linea dall'altra, una superficie dall'altra. Oppure quando si rappresentava pittoricamente nelle cupole ciò ch'era stato pure visione immediata di colore.

Talvolta, accompagnando io stesso dei visitatori nel Goetheanum, ebbi ad esprimere la mia poca simpatia per tutte le «spiegazioni» delle forme e delle figure, perché l'opera d'arte non va avvicinata per le vie del pensiero, ma va accolta attraverso la visione e la sensazione immediata.

Un'arte che germogli dallo stesso terreno da cui nascono le idee della vera Antroposofia può diventare vera arte. Poiché le forze dell'anima che plasmano queste idee, penetrano fino alla spiritualità da cui può scaturire anche la forza della creazione artistica. Quello che della conoscenza antroposofica esprimiamo in forma di pensiero, si regge da sé; non sentiamo affatto il bisogno di esprimerlo anche simbolicamente in un'arte ibrida. Invece, sperimentando la realtà che l'Antroposofia ci rivela, sentiamo il bisogno di vivere in forme, in colori, in manifestazioni d'arte. E questi colori, queste forme, a loro volta, hanno vita propria. Non esprimono idee; non più e non meno di come le esprimono un giglio o un leone. E siccome ciò è connaturato con la vita antroposofica, così chi nella sua visita a Dornach ha guardato le cose coi suoi occhi e non attraverso un razionalismo dogmatico, non avrà scorto simboli e allegorie, ma veri e propri tentativi artistici.

Una cosa ho sempre dovuto ripetere parlando dell'idea architettonica di Dornach, e cioè che nell'iniziare la costruzione del Goetheanum non sarebbe assolutamente stato possibile di rivolgerci a un qualunque artista perché ci creasse una sede per l'Antroposofia in uno dei soliti stili: antico, gotico o Rinascimento. Si sarebbe potuto far questo se l'Antroposofia fosse pura scienza, semplice contenuto ideologico. Ma l'Antroposofia è vita, è una corrente che afferra l'umanità e il mondo nell'uomo e per mezzo dell'uomo.

L'iniziativa degli amici di questa concezione del mondo di costruire il Goetheanum, non poteva attuarsi in verità se non derivandone l'architettura, fin nei dettagli, dal medesimo vivente spirito da cui sgorga l'Antroposofia stessa. Per spiegarmi, ho ricorso sovente a una similitudine. Ho detto: guardate la noce e il suo guscio; il guscio non è certo un simbolo della noce! ma è stato formato dalle stesse leggi che formano la noce. Così l'edificio non può esser altro che l'involucro il quale nelle sue forme ed immagini manifesta artisticamente il medesimo spirito che vive nella parola quando l'Antroposofia parla per mezzo di idee.

Ogni stile artistico fu per tal modo generato da uno spirito che si manifestò altresì in forma di idee in una concezione universale.

E – puramente in senso artistico – è nato per il Goetheanum uno stile architettonico il quale dalle leggi della simmetria, della ripetizione, ecc., dovette passare a ciò che vive e spira nelle forme della vita organica. Per esempio, nella sala per gli spettatori, si ergevano sette colonne per parte. Soltanto una a destra e una a sinistra avevano capitelli uguali; ma via via ogni capitello successivo era la progressiva metamorfosi dell'antecedente. Tutto questo scaturì direttamente dal senso artistico non da riflessione. Non si potevano ripetere motivi tipici nei diversi luoghi; ogni figura venne singolarmente foggata secondo il luogo dove stava; come in un organismo ogni minimo membro è formato individualmente eppure in forme che nel luogo dove si trovano appaiono necessarie. Molti supposero che il numero di sette colonne esprimesse qualcosa di mistico. Anche questo è un errore. Appunto quel numero è risultato dal sentimento artistico. Mentre artisticamente si creavano l'una dall'altra le forme dei capitelli, si raggiunse nel settimo una configurazione che non si sarebbe potuta oltrepassare senza ricadere nel motivo del primo.

Tuttavia si può dire, senza abbandonarci a illusioni, che il Goetheanum non incontrò solamente i preconcezioni più sopra accennati, ma che a poco a poco sempre più numerose divennero le persone disposte a guardare esteticamente con occhio scevro da prevenzioni quello che da sentimento scevro da prevenzioni era stato eseguito.

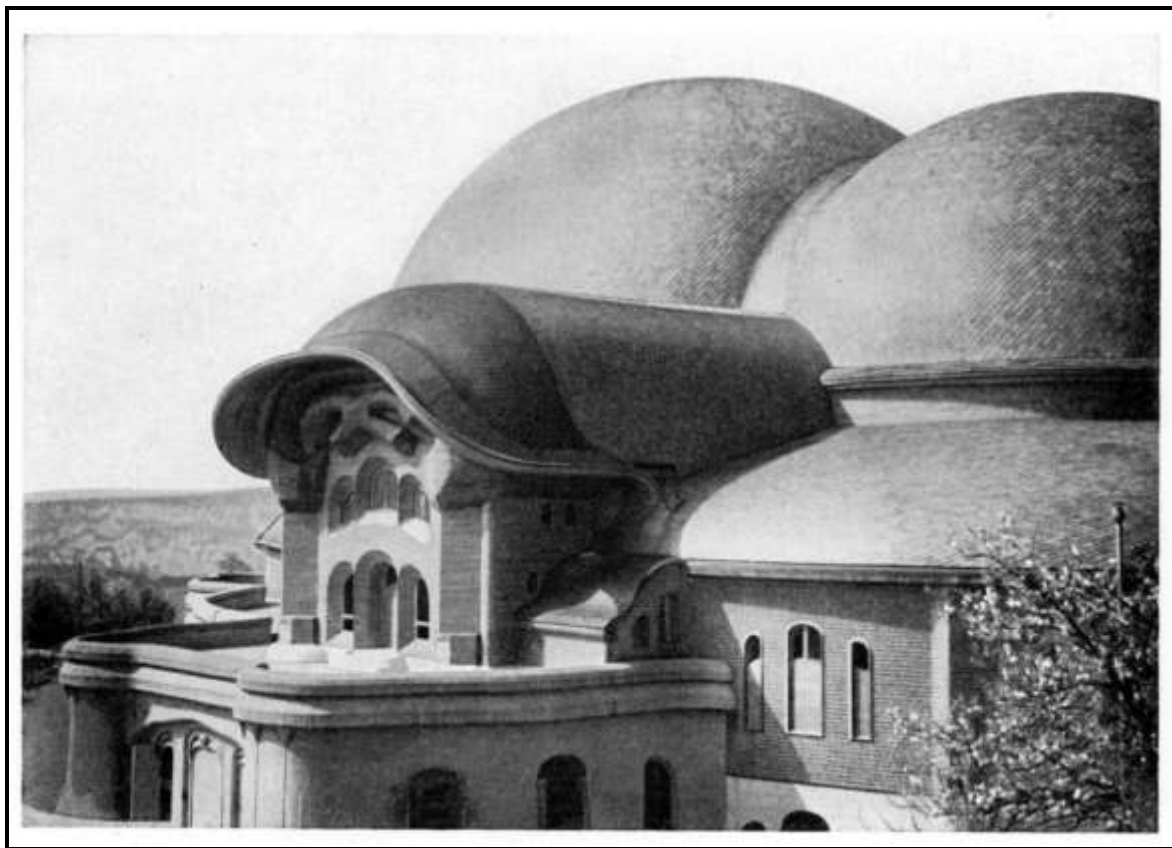
Goethe trasse dal suo profondo senso artistico, le seguenti parole: «Quando la Natura comincia a svelarci il suo palese mistero, noi ci sentiamo irresistibilmente attratti verso la sua più degna interprete, l'arte.». E altrove: «Il Bello è manifestazione di leggi naturali segrete, che senza tale rivelazione sarebbero rimaste occulte in eterno.». Il concetto della conoscenza ha assunto ai tempi nostri forma tale da indurci a credere che l'essenza degli oggetti e dei processi naturali si possa esprimere soltanto col coniare concettualmente delle leggi (leggi di natura). E se, invece, l'attività creatrice della Natura avesse alla sua base degli impulsi d'arte? In tale caso, colui che parte dal concetto che si può esprimerne l'essenza soltanto per le vie del ragionamento, non si accosterebbe nemmeno lontanamente a ciò che è l'essenza intera della Natura. E così avviene di fatto. Chi penetra in maniera viva, attraverso alle idee, entro i misteri della Natura, vi scopre un'essenza inaccessibile al pensiero, a cui si giunge unicamente se si trasforma il pensiero, la riflessione, in visione artistica. Questo sentì Goethe quando scrisse le sentenze accennate più sopra, e dallo stesso sentimento prese forma d'arte il Goetheanum. Chi vede negli uomini che si dedicano all'Antroposofia una setta, facilmente sarà portato a vedere anche nelle forme architettoniche del Goetheanum i simboli di una concezione settaria. Ma l'Antroposofia è appunto il contrario d'una tendenza settaria. Essa aspira ovunque a raggiungere in perfetta libertà, mète puramente e universalmente umane.

Nell'eseguire le pitture della cupola minore non si presero le mosse da un'ideazione di figure a cui si dovessero poi appicciare i colori; si ebbe dapprima una viva esperienza coloristica come tale; e da quest'esperienza coloristica vennero poi emergendo le figure. Nella dedizione all'Entità del colore, l'attività dell'anima acquista la forza di creare quelle figure che il colore stesso domanda, quando sia veramente vissuto. Nei momenti produttivi, l'artista mentre dipinge sente come se al mondo non vi fosse null'altro che colori che vivono e tramano, ma che hanno in sé un'attività creatrice di esseri.

Rievocando così gli intendimenti dai quali era nato il Goetheanum, il dolore di averlo perduto si sente in modo tale che ad esprimerlo mancano le parole. Poiché appunto questo edificio era propriamente creato per la *visione* immediata. Il *ricordo* è pena indicibile. Perché si ricorda in stati d'animo che imperiosamente chiedono *visione*. Ma la possibilità della visione, dalla notte di San Silvestro in poi, ci è stata tolta.

### III

Guardando il Goetheanum si poteva, attraverso al sentimento artistico, arrivare alla convinzione che l'Antroposofia non è una setta né la fondazione di una religione. Con questo stile non si può costruire una chiesa od un tempio. Due cilindri cavi, su base di



diversa grandezza, si congiungevano ai due lati dove erano stati tagliati. Erano sormontati da due cupole semisferiche, una maggiore ed una minore, anch'esse congiungentisi nel punto dove erano stati tagliati dei settori.

Il recinto minore, una volta terminato, avrebbe dovuto servire da palcoscenico per le rappresentazioni di Misteri; mancava ancora l'organizzazione a tale uso, per cui finora non vi si erano svolti che spettacoli euritmici.

Il salone massimo accoglieva le schiere degli spettatori ed ascoltatori. Nulla vi era in questo duplice ambiente, che potesse dargli il carattere di tempio o di chiesa.

Gli zoccoli delle dodici colonne, erette intorno al salone minore, erano trasformati in seggi. Si poteva pensare ad un luogo di riunione per un numero limitato di persone, ma non vi si vedeva nulla che potesse ricordare una chiesa. Nel mezzo tra le colonne si sarebbe collocato in seguito un gruppo scolpito, nella cui figura centrale si può ravvisare il Cristo. Doveva significare che una reale conoscenza dello spirito conduce al Cristo, quindi viene a confluire col contenuto della religione.

A chi entrava dall'ingresso principale, tutto l'insieme doveva suggerire, con linguaggio artistico: «Riconosci la vera entità dell'uomo!». Si aveva dunque voluto edificare una casa della conoscenza, non già un tempio.

I due ambienti erano divisi fra loro da un velario, davanti al quale stava una tribuna per gli oratori, che si poteva calare nel sottosuolo quando era necessario servirsi del palcoscenico.

Bastava osservare le forme di questa tribuna per riconoscere quanto poco si fosse pensato a qualcosa di chiesastico. Tutte queste forme erano artisticamente tratte dalla struttura complessiva dell'edificio e dal convergere e riunirsi di tutte le configurazioni nel punto destinato all'oratore.

Non erano forme che rivelassero architettonicamente o plasticamente il carattere di un tempio; erano la cornice adatta a un luogo di studio e di conoscenza spirituale. Per vedere in esse altra cosa si sarebbe dovuto prima arbitrariamente interpretarle come una menzogna artistica. Invece ho spesso avuto la soddisfazione di sentir dire da persone competenti: “queste forme esprimono in modo sincero quello che vogliono essere.».

Certo non si può negare che molte cose in questo edificio potessero apparire strane a tutta prima a chi le guardava con le idee architettoniche consuete. Ma non poteva essere diversamente; ciò era inerente alla natura stessa dell’edificio. Anche nella Scienza dello spirito antroposofica, quando si comincia appena a conoscerla, si trovano molte cose che similmente appaiono strane. L’Antroposofia si presenta dapprima come conoscenza dell’uomo; ma, mentre va sviluppandosi come tale, si allarga man mano a diventare conoscenza dell’universo. Per mezzo della conoscenza l’uomo afferra il proprio essere, ma, nell’afferrarlo così, penetra nel contenuto dell’universo.

Chi entrava nel Goetheanum era attorniato da pareti; tuttavia la parete, nella sua elaborazione plastica, era trattata in modo da contraddire al proprio carattere; di solito una parete ci sembra limitare lo spazio verso l’esterno; è, artisticamente parlando, opaca. Invece le pareti del Goetheanum, con le colonne loro anteposte, e le configurazioni che le colonne sostenevano, erano state immaginate, artisticamente parlando, trasparenti. Esse non dovevano escludere nulla del mondo esterno, anzi, dovevano con le loro forme artistiche



colpire l’osservatore in modo ch’egli si sentisse collegato con gli spazi universali. Chi non riusciva subito a fissare la sua attenzione su questa particolarità, restava sorpreso da queste forme, come chi scorga a un tratto, in modo inesplicabile, una finestra là dove si aspettava d’incontrare un’opaca parete.

A siffatto carattere della parete erano state adattate anche le vetrate esterne che apparivano via via tra mezzo a due colonne, ed erano monocrome, tutte istoriate di motivi artistici. Si trattava d’una specie d’incisione sul vetro, in cui le figure risultavano dai diversi spessori di questo. L’immagine appariva soltanto se attraversata dalla luce del sole. Così nelle finestre era stato raggiunto anche ciò che nella rimanente struttura murale era stato pensato artisticamente in forme. L’immagine appariva soltanto se la parete collaborava insieme col mondo esteriore. Le finestre di destra e di sinistra erano di colore uguale, e i colori variavano, procedendo dall’ingresso fino al principio del palcoscenico, in modo da formare, nella loro successione, un’armonia di colori.

Il significato delle figure che apparivano sulle vetrate poteva spesso riuscire incomprensibile; ma a chi è penetrato nella concezione antroposofica sarà ben presto diventato familiare, semplicemente attraverso la visione, non dietro spiegazione intellettuale-simbolica. E tutto l’insieme era appunto costruito per essere la Casa di coloro che cercano l’Antroposofia. Pretendere di capire tali figure,

senza la concezione antroposofica, era come voler gustare artisticamente una poesia senza comprendere la lingua nella quale è scritta.

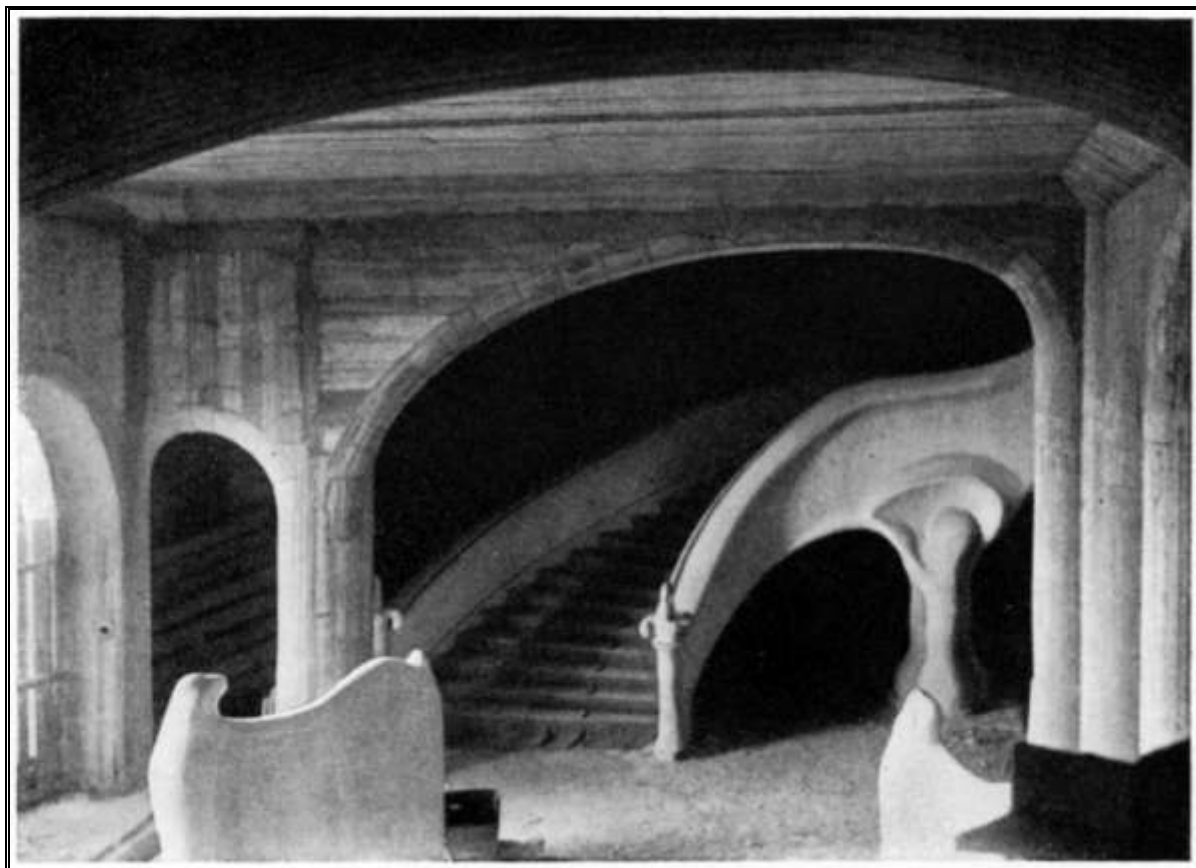
Lo stesso dicasi pei motivi pittorici che coprivano le volte delle due cupole. Ma non avrebbe ragione chi sollevasse obiezioni al fatto che per capire quadri e forme occorra una data concezione del mondo! Poiché per avere un orientamento antroposofico di fronte a queste figure non occorre leggere libri e ascoltar conferenze; si poteva arrivarci anche senza precedenti parole, semplicemente penetrando con lo sguardo le figure stesse. Ma arrivare ci si doveva. Chi non voleva arrivarci, faceva (sia detto senza voler neanche lontanamente presumere un confronto di valori artistici) come chi guardasse la Disputa di Raffaello senza volersi orientare sul Mistero della Trinità.

La sala degli spettatori poteva accogliere da 900 a 1000 persone. All'ingresso ovest v'era uno spazio rialzato per l'organo, inserito nella costruzione, e per altri strumenti musicali.

Tutto quest'edificio in legno poggiava sopra una base di cemento più vasta, così da formare una terrazza rialzata tutt'intorno alla sala degli spettatori. Nella costruzione inferiore si trovavano, sotto alla sala, le guardarobe, e sotto al palcoscenico attrezzi e macchinari. A chi aveva visto l'interno di questo piano terreno dovevano fare un effetto molto esilarante le fantasticherie degli avversari dell'Antroposofia che pretendevano vi si tenessero delle pratiche misteriose, persino dei convegni sotterranei. Il Goetheanum mirava a fini che in verità non avevano bisogno di oscuri e misteriosi ritrovi, di strumenti di magia, ecc. Non sarebbero stati davvero in armonia con l'idea architettonica dell'insieme; sarebbero stati, artisticamente, senza ragione d'essere.

Le cupole erano ricoperte di ardesia nordica delle cave Voss. Il loro riflesso grigio-azzurrognolo, alla luce del sole, unito al colore del legno, formava un insieme che molti, salendo il colle di Dornach alla volta del Goetheanum in una luminosa giornata d'estate, salutavano con simpatia.

Ora trovano un cumulo di macerie da cui emerge a mala pena una rovina di cemento.



## IV

Entro l'edificio del Goetheanum l'arte dell'euritmia sembrava trovare le condizioni migliori alla sua esplicazione. L'euritmia è linguaggio visibile, è visibile canto. La singola persona esegue dei movimenti con le sue membra e segnatamente i più espressivi con le braccia e con le mani, oppure anche gruppi di persone si muovono o si dispongono in date posizioni le une rispetto alle altre. Questi movimenti hanno il carattere del gesto, ma non sono gesti nel senso usuale della parola. I gesti usuali stanno a ciò che viene rappresentato nell'euritmia come il balbettamento infantile sta al linguaggio formato.

Quando l'uomo rivela la sua anima attraverso il linguaggio o il canto, egli vi partecipa con tutto l'esser suo, egli è, in certo modo, *tendenzialmente* in moto con l'intero suo corpo. Ma questa tendenza egli non la porta ad espressione, la trattiene in sul nascere e la concentra negli organi del linguaggio o del canto. Orbene, per mezzo della visione sensibile-soprasensibile – per servirci di un'espressione goethiana – si può riconoscere quale tendenza di movimento di tutto il corpo umano stia alla base di un suono musicale o fonetico, di una melodia, di un'armonia, di una qualsiasi configurazione del linguaggio. Ne consegue che si possono fare eseguire a persone o a gruppi di persone dei movimenti che rappresentino la musica o il linguaggio in modo *visibile* precisamente come gli organi del linguaggio e del canto li rappresentano in modo udibile. L'intera persona o gruppo di persone entrano in funzione di laringe; i movimenti parlano o cantano così come la laringe intona o pronuncia.

Come nulla nel canto o nel linguaggio è in balia dell'arbitrio, così non vi è nulla di arbitrario nell'euritmia. Epperò non ha senso il dire che dei gesti improvvisati siano da preferirsi all'euritmia, come non avrebbe senso il dire che un tono o un suono purchessia sia preferibile ai toni od ai suoni conformi alle leggi della formazione linguistica o musicale.

Similmente l'euritmia non è da confondersi con l'arte della danza. Si può euritmizzare un pezzo di musica che venga simultaneamente suonato, ma questo non è ballare a suon di musica, è propriamente un cantare in modo visibile.

I movimenti dell'euritmia sono tratti dal complesso dell'organismo umano secondo leggi rigorose quanto quelle del linguaggio e del canto.

Nell'esecuzione euritmica di una poesia, viene a rivelarsi sulla scena il linguaggio visibile dell'euritmia, mentre simultaneamente risuona la poesia recitata o declamata. Solo che per l'euritmia non si può recitare o declamare come piace oggi a molti, accentuando unicamente il contenuto prosaico del poema. Bisogna veramente trattare artisticamente la lingua come tale. Vanno cioè elaborati e messi in rilievo il tempo, il ritmo, gli spunti melodici, ecc., ed anche ciò che d'immaginoso vi è nella formazione dei suoni. Poiché a base di ogni vera poesia sta un'occulta invisibile euritmia. La signora Marie Steiner ha in modo particolare cercato di sviluppare questo genere di recitazione e declamazione che si svolge parallelo alle rappresentazioni euritmiche. Con ciò sembra proprio essere stata raggiunta una specie di collaborazione orchestrale fra la parola parlata e la parola visibilmente espressa.

Se la stessa persona volesse a un tempo recitare ed euritmizzare produrrebbe un effetto anti-artistico. Le parti devono venir suddivise fra diverse persone. L'immagine di una persona che volesse manifestare in sé le due cose verrebbe come a spezzarsi nel suo, effetto immediato.

L'elaborazione dell'arte euritmica si basa sulla veggenza sensibile-soprasensibile delle possibilità di movimento espressivo del corpo umano. Di questa veggenza – per quanto mi consta – sono ben scarse le tradizioni tramandateci da tempi passati; da tempi cioè nei quali il trasparire dell'elemento animico-spirituale nel corpo umano, veniva osservato molto più che non oggi. Queste, scarse tradizioni, che del resto indicano intenzioni di tutt'altra natura di quelle che animano l'euritmia, vennero naturalmente utilizzate, ma si dovettero sviluppare e trasformare in modo indipendente, e soprattutto riplasmare in senso artistico. Nessuna tradizione però mi è nota di figure movimentate di gruppi di persone, sul genere di quelle che nell'euritmia noi siamo andati sempre più sviluppando.

Quando quest'arte euritmica si manifestava sulla scena del Goetheanum, doveva destare nello spettatore la sensazione che le forme in riposo dell'architettura e della plastica interna si armonizzassero in modo del tutto naturale con le persone in movimento. Come se le prime dovessero, in certo modo, accogliere dilettevolmente in sé, le seconde. L'edificio ed il movimento dovevano fondersi in un tutto, e questa impressione veniva accresciuta da effetti di luce che, accompagnando la successione delle figure euritmiche, inondavano la scena di luci diverse, ora in armonica fusione, ora in armonica sequenza. Era questo un tentativo di euritmia luminosa.

Così le forme architettoniche accoglievano le figurazioni euritmiche come cosa a loro affine; e in modo analogo le forme architettoniche della sala degli spettatori accoglievano la recitazione e la declamazione risuonanti parallelamente alle esecuzioni euritmiche dalla voce di Marie Steiner, che stava seduta ad un lato del proscenio. Non è forse improprio il dire che lo spettatore doveva sentire l'edificio stesso come un collega nella comprensione della parola o del suono udito. Né può sembrare immodesto il parlare di una tale intima fusione dell'architettura con la parola o la musica, dato che ne parliamo come di un *tentativo*. Poiché nessuno più di me può esser convinto che tutto ciò è stato solo molto imperfettamente raggiunto. Ma veramente io *ho tentato* di creare, le forme in modo da far sentire il movimento della parola scorrere naturalmente lungo le forme dei capitelli, dell'architrave.

Con questo non vorrei che accennare a ciò che può venir tentato con un edificio simile, e cioè che le sue forme non abbiano semplicemente a circoscrivere per l'impressione immediata ciò che vi viene rappresentato, ma a contenerlo in sé quale vivente unità.

Comunque io mi tratterrei dall'esprimere questa mia opinione se non la sapessi condivisa da altri. E so anche di aver sentito e creato le forme dell'edificio nel medesimo stato d'animo dal quale mi provengono pure le immagini dell'euritmia.

Che le figure dell'euritmia siano sorte via via dalla stessa esperienza dalla quale sorsero le forme architettoniche, non può contrastare a quanto dissi prima. Poiché in tal modo l'accordo di entrambe non è frutto di un proposito intellettuale, bensì di un impulso artistico della stessa natura. Probabilmente l'euritmia non si sarebbe potuta scoprire senza il lavoro svolto intorno all'edificio. Prima dell'idea architettonica, essa non esisteva che allo stato embrionale.

Le direttive per la formazione animica delle forme linguistiche di movimento vennero dapprima impartite agli allievi nella sala costruita nell'ala sud del Goetheanum. In modo particolare l'architettura interna di questa sala doveva essere un'euritmia in riposo, così come le movenze euritmiche che vi si svolgevano dovevano essere forme plastiche in movimento, sgorgate entrambe dal medesimo spirito.

Fu in questa sala che il 31 dicembre 1922 venne dapprima avvertito il fumo proveniente da quel germe di fuoco che, sviluppandosi, distrusse l'intero Goetheanum. Essendo uniti in amore all'edificio, si sentono le fiamme spietate penetrare dolorosamente entro i sentimenti che si erano riversati nelle forme in riposo e nel lavoro che in mezzo ad esse si tentava di compiere.

## V

Si possono, naturalmente, muovere parecchie obiezioni contro le forme stilistiche del Goetheanum. Io stesso le ho sempre qualificate come *un primo tentativo* fatto nella direttiva da me caratterizzata nei precedenti articoli.

Chi non voglia ammettere la possibilità di un trapasso dalla rappresentazione conoscitiva della natura e dei processi universali per mezzo di idee, alla loro incarnazione figurativa artistica, deve necessariamente ripudiare queste forme di stile.

Ma su che cosa poggia, in ultima analisi, l'impulso a rappresentarci nell'anima, mediante la conoscenza, i fenomeni universali? Certo unicamente sul fatto che nello sperimentare le idee date dalla conoscenza scorgiamo qualcosa in cui sappiamo propagarsi entro di noi l'azione del mondo esterno. Per mezzo della conoscenza il mondo parla all'anima. Chi crede solamente d'essersi fatto da sé le sue idee sull'universo, chi non sente pulsare in sé l'universo stesso allorché vive nelle idee, non dovrebbe parlare di conoscenza. L'anima è il teatro dove l'universo rivela i suoi misteri.

Ma colui che, conformemente al vero, così pensa della conoscenza, deve, da ultimo, approdare alla convinzione che se vuol sperimentare in sé, in dati campi, il contenuto dell'universo, il suo pensiero deve compiere il trapasso alla creazione artistica. Certo, si può rifiutarsi a siffatta concezione, esigendo che la scienza si tenga lontana da ogni rappresentazione artistica e si esprima unicamente nelle costruzioni d'idee basate su leggi logiche. Ma questa pretensione non altro sarebbe che arbitrio soggettivo, se il processo creatore della natura si rivelasse tale da non poter essere afferrato in certi campi se non come creazione artistica. Se la Natura si comporta da artista, l'uomo, per esprimerla, deve ricorrere a forme artistiche.

Ma per l'appunto un'esperienza della conoscenza sta nel realizzare che la Natura, se vogliamo seguirla nella sua creazione, esige da noi il trapasso dalla formazione logica delle idee alla configurazione artistica di immagini.

Per esempio, la struttura del corpo umano si potrà portare ad espressione, mediante il pensare logico, fino ad un certo punto. Ma da questo punto in avanti dovrà necessariamente subentrare una comprensione in immagini artistiche, ove si voglia avere l'uomo nella sua realtà vivente e non una larva, una specie di fantasma umano. E si potrà sentire che la realtà dell'universo si rivela nell'anima tanto quando sperimenta in sé la forma del corpo mediante immagini artistiche, quanto per mezzo di idee logiche.

Ho creduto di rendere con giustezza la concezione di Goethe allorché intorno ai 1880, così esprimevo il suo rapporto con la scienza e coll'arte: «L'epoca nostra crede di cogliere nel segno separando quanto più possibile, la scienza dall'arte. Si vuoi farne due poli completamente opposti nello sviluppo culturale dell'umanità. Spetta alla scienza – così si pensa – darci una immagine per quanto possibile oggettiva del mondo; essa deve mostrarci la verità come in uno specchio; o, con altre parole, sacrificando ogni arbitrio soggettivo, deve attenersi puramente al dato. Per le sue leggi ha valore il mondo oggettivo, ad esso deve sottomettersi, e togliere la misura del vero e del falso unicamente dai dati dell'esperienza. – Ben diversamente devesi procedere rispetto alle creazioni dell'arte. La legge loro proviene dalla forza auto-creativa dello spirito umano. Per la scienza ogni intervento della soggettività umana significherebbe falsificazione della realtà, trasgressione dell'esperienza; l'arte invece cresce sul terreno della soggettività geniale, le sue creazioni sono proiezioni della fantasia umana, non rispecchiate immagini del mondo esterno. L'origine delle leggi scientifiche sta fuori di noi, nell'essere oggettivo; l'origine delle leggi estetiche invece, sta dentro di noi. E però queste ultime non hanno alcun valore per la conoscenza, esse generano illusioni senza il minimo fattore di verità. – Chi considera la cosa in questo modo, non otterrà mai chiarezza nel rapporto che corre fra la poesia e la scienza di Goethe. Così si fraintendono entrambe. L'importanza storico-mondiale di Goethe risiede appunto nel fatto che la sua arte scaturisce dalle *sorgenti primordiali dell'essere*, che non ha in sé nulla di soggettivo, nulla di illusorio, ma appare come l'annunziatrice di quella medesima legge che lo Spirito universale rivela al poeta nelle profondità della natura. Giunti a questo gradino, l'arte si fa interprete dei misteri dell'universo, come lo è, in

altro senso, la scienza. Tale fu sempre, infatti, la concezione artistica di Goethe: l'arte era per lui *una* delle rivelazioni delle leggi primordiali dell'universo, l'altra era la scienza. Per lui arte e scienza fluivano da un'unica fonte. Mentre lo scienziato s'immerge nelle profondità del reale per esprimere le forze motrici, di esso in forma di pensiero, l'artista cerca di configurare il suo materiale secondo le stesse leggi. Goethe stesso così lo esprime: «Penso che la scienza potrebbe chiamarsi il sapere delle cose generali, il sapere astratto; l'arte invece sarebbe la scienza applicata all'azione. La scienza sarebbe la ragione e l'arte il suo meccanismo: per cui si potrebbe anche chiamare l'arte «scienza pratica». E così infine la scienza sarebbe il teorema, l'arte il problema. «Goethe dice la medesima cosa anche con altre parole: «Lo stile si fonda sulle basi più profonde della *conoscenza*, sulla natura delle cose, in quanto ci è concesso di *conoscerle* in figure visibili e tangibili». (Confr. la mia introduzione alle opere scientifiche di Goethe che verrà pubblicata quanto prima, come libro a sé, dalla Casa editrice «Der Kommende Tag» di Stoccarda).

L'opinione ch'io avevo allora che Goethe avesse ragione così pensando il rapporto tra arte e scienza, mi appare giusta ancora oggi. Perciò nel Goetheanum osammo rappresentare in forme d'arte quanto nel suo interno si doveva esprimere in forme di conoscenza.

L'Antroposofia vuol rappresentarci il contenuto super-sensibile dell'universo, in quanto è accessibile alla visione umana. Si sente come ogni espressione in idee logiche di questo contenuto, non sia che una specie di gesto del pensiero che lo indica. E la configurazione artistica appare come l'altro gesto col quale il mondo dello spirito risponde al gesto del pensiero. O anche viceversa: l'universo manifesta l'idea come risposta, allorché lo si interroga per mezzo della figura artistica.

Consegue da tutto questo che le forme stilistiche del Goetheanum non potevano essere imitazioni naturalistiche di un qualsiasi dato esteriore vivente o non vivente. L'esperienza vissuta dei fatti del mondo spirituale doveva guidare la mano che plasmava le forme plastiche e distendeva i colori sulle superfici. Si doveva lasciare che il contenuto spirituale del mondo si riversasse nelle linee, si rivelasse nei colori.

Per quante obiezioni, dunque, si possano muovere allo stile del Goetheanum, rimane il fatto ch'esso fu un *tentativo* di creare, nel senso di Goethe; un edificio artistico ispirato dalla stessa fonte spirituale da cui scaturisce pure la conoscenza che in esso si doveva coltivare. Può darsi che il tentativo fosse manchevole: pure fu fatto; e il Goetheanum è stato costruito secondo le vedute artistiche di Goethe.

Così potevasi sentire il Goetheanum quale sede dell'Antroposofia; ma così pure, dopo la sciagura del 31 dicembre, si può dire che, da un lato, l'Antroposofia è rimasta senza tetto. Il 1° gennaio ci furono dei visitatori che dissero commossi davanti al luogo dell'incendio: «quello che visse per noi, in quest'edificio, noi vogliamo conservarlo invisibile nel nostro cuore».

## VI

Il Goetheanum vide soltanto nove grandi adunanze di studiosi. Nel settembre e ottobre del 1920 vi ebbero luogo per tre settimane dei corsi di conferenze su svariati argomenti scientifici. L'iniziativa era stata presa dagli scienziati appartenenti alla Società Antroposofica, i quali curarono tutta l'organizzazione dei corsi. A questi collaborarono anche degli insegnanti della Scuola Waldorf di Stoccarda ed altri rappresentanti delle diverse scienze, come pure vari artisti. Base di quest'iniziativa, era l'idea di mostrare in che modo i singoli campi scientifici possano venire illuminati dall'indagine antroposofica.

Partecipando a questi cicli di conferenze, ne riportai l'impressione che non tutto in essi fosse un vero portato dello spirito del Goetheanum. Quando, nel gettar luce sulle singole conoscenze naturali e storiche, gli oratori attingevano il loro dire dallo spirito antroposofico e dalle rappresentazioni generali dell'Antroposofia, si sentiva un'armonia tra l'edificio e la dottrina. Non così quando venivano trattati dei problemi isolati.

Ciò mi faceva pensare come, durante la costruzione dell'edificio, il lavoro antroposofico avesse sorpassato lo stadio in cui si trovava all'inizio della medesima. Nel 1913 il concetto dei promotori era stato di erigere una sede ai lavori antroposofici, in senso più stretto, e alle manifestazioni artistiche sorte dal modo di sentire antroposofico. A quell'epoca le singole scienze entravano nel lavoro della conoscenza antroposofica solo in quanto s'inquadravano naturalmente nelle più vaste esposizioni della concezione scientifico-spirituale.

L'edificio era stato praticamente pensato come ambiente artistico corrispondente a tale contenuto spirituale, e a questo concetto s'informava la sua costruzione. Così doveva essere; poiché si trattava di esprimere artisticamente in che modo l'Antroposofia debba collocarsi nel complesso della vita umana. Dato che in seguito si avesse dovuto entrare nei singoli campi della scienza, tale lavoro avrebbe dovuto svolgersi in locali separati.

Un'eventuale ricostruzione del Goetheanum dovrà certo venir pensata diversamente. Che l'edificio dovesse servire di sede centrale all'Antroposofia in senso più stretto, era naturale, data la volontà degli interessati di eseguirne la costruzione in legno. Questo materiale consente al sentimento artistico di creare una sede centrale siffatta. Per le costruzioni annesse si sarebbe poi dovuto scegliere un altro materiale. Naturalmente ora non si può neppur pensare ad una seconda costruzione in legno. Prima che Goetheanum venisse cominciato, io esposi alle persone interessate, quali sono, secondo me, i sentimenti artistici che si connettono con una costruzione in legno, e quali quelli inerenti ad altro materiale. Fu scelto il legno, perché s'intendeva di procedere nel modo più idealistico. Come bellissimo frutto di tale idealismo, le anime comprensive ebbero davanti agli occhi, almeno per breve tempo, una Casa dell'Antroposofia di tale slancio di linee e facoltà espressiva di forme, quale nessun'altro materiale avrebbe concesso. Ma il Goetheanum è ora un tragico ricordo. Al dolore di tanta perdita mancano le parole adeguate. Epperò va pienamente apprezzato l'idealismo di coloro che a suo tempo mi diedero l'incarico di costruire l'edificio, in legno.

La mancanza appunto dell'armonia sopra accennata, durante quel primo corso di conferenze, collegò strettamente l'edificio col destino dello sviluppo antroposofico in questi ultimi anni. Quella prima serie di conferenze, nel suo complesso, mostrò di non essere sorta e cresciuta del tutto organicamente dalla stessa idea da cui era nato l'edificio medesimo. Fu come qualcosa che si fosse intromesso dal di fuori in quell'ambiente puramente antroposofico. Sta il fatto che nella realtà esteriore della vita sociale umana, le cose non sempre seguono il corso voluto dai rapporti spirituali interiori. L'Antroposofia ha assolutamente la possibilità di uno sviluppo che vada a fluire fino dentro i campi speciali della conoscenza. Tuttavia nella Società Antroposofica le cose non procedettero così. Fu presa, un'altra via. – Erano diventati membri della Società degli scienziati: per essi la scienza era stata indirizzo d'educazione e carriera; l'Antroposofia divenne l'affetto del loro cuore, da cui trassero impulsi anche per la scienza. Così si ebbero trattazioni scientifiche da parte di persone dal pensare antroposofico, prima che i singoli rami della conoscenza fossero stati

rigenerati dal seno dell'Antroposofia medesima. Quando il bisogno se ne fece sentire, molti cicli di conferenze, ispirati a spirito antroposofico, vennero tenuti davanti a uditori più ristretti sui più svariati argomenti scientifici, ciò che portò a taluni risultati. – Non intendiamo con ciò dire che questi risultati fossero prematuri o altro. Vogliamo soltanto dire che, per esempio, sul terreno pedagogico, i metodi educativi rampollarono direttamente dall'Antroposofia; e nel campo artistico ciò si verificò pure per l'Euritmia, ma, riguardo ad altri campi d'azione della Società Antroposofica, il destino non volle che avvenisse lo stesso. Attraverso ad una giusta valutazione delle necessità del momento, si richiese all'Antroposofia, rispetto a certi campi, un processo più rapido. E questo a sua volta esige che si verifichi un'armonizzazione tra le singole materie scientifiche che già vengono elaborate e l'evoluzione antroposofica. Questo fatto si manifestò anche nella summenzionata disarmonia di quel primo convegno organizzato nel 1920. Se si arriverà a ricostruire, in altro materiale, l'edificio, esso dovrà contenere p. e. al primo piano delle sale dedicate a convegni scientifici e ad attività artistiche, e inoltre l'ambiente per l'attività più strettamente antroposofica. Un tale edificio corrisponderà, da una parte, al proprio materiale, dall'altra allo sviluppo preso negli ultimi anni dalle tendenze antroposofiche.

La disarmonia altro non era che l'espressione del fatto di aver creato all'Antroposofia nel più stretto senso, una sede artisticamente adatta allo stadio ch'essa aveva raggiunto fino al 1918. Mi sia permesso di accennare a questo come ad una riprova di quanto sia stata sentita l'unità artistica tra l'Antroposofia come contenuto spirituale, e la sua sede, nella costruzione artistica di quest'ultima.

Ma io sento oggi, in meravigliosa armonia col pensiero informatore del Goetheanum, la mia riluttanza a farne una solenne inaugurazione allorché quella prima riunione fu organizzata. È che il programma di quel corso di conferenze non poteva dare occasione ad una festa simile; questa avrebbe potuto aver luogo soltanto quando fosse stato possibile un convegno il cui complesso si armonizzasse perfettamente con l'idea architettonica originaria. A tanto non siamo arrivati. Il Goetheanum è perito prima. Nel cuore di coloro che lo amarono regna da allora un continuo lutto.

Sui convegni ulteriori che potranno ancora aver luogo nel caro ambiente, parleremo in seguito.

## VII

Anche se non ci fu dato di attuare proprio *quella* solenne inaugurazione che avrebbe manifestato il perfetto unisono tra il pensiero architettonico del Goetheanum ed i convegni in esso organizzati, pure, nel corso di più di due anni, si poté, in diverse direzioni, fare dei tentativi di esplicazione dello spirito antroposofico.

Il primo ciclo di conferenze, durato tre settimane, fu seguito da un secondo ciclo di una settimana nell'aprile 1921. Appunto in quell'occasione si volle mostrare di quale essenziale ampliamento siano suscettibili i singoli campi del sapere umano quando l'indagine venga proseguita entro all'ambito spirituale.

E fu per me argomento di speciale soddisfazione il poter mostrare, con le mie stesse conferenze, questa possibilità di ampliamento in parecchi campi dello scibile.

Durante questi corsi ebbi sempre anche il compito di guidare i visitatori nell'edificio, e di parlare degli intenti artistici del Goetheanum. Da una parte mi ripugnava di parlar d'arte teoricamente; poiché l'arte vuol essere *guardata*. Ma queste visite presentavano anche un altro lato: era possibile evitare le «spiegazioni» d'arte antiartistiche. A questo mi attenni, nei limiti che mi parvero concessi dai visitatori. Invece mi si presentò largamente il destro, a proposito delle forme e figure che si andavano osservando, di parlare in maniera frammentaria-aforistica del tutto libera, di argomenti antroposofici. E le conferenze potevano poi opportunamente fondersi con quanto era stato detto nel visitar l'edificio. Si poteva allora intimamente sentire come fosse ben protetta la parola antroposofica pronunciata così in prossimità di una colonna, o sotto una figura, generate dal medesimo spirito da cui la parola nasceva.

Ai convegni andavano sempre unite delle rappresentazioni euritmiche. Nell'assistervi si comprendeva come l'edificio stesso esigesse veramente che gli insegnamenti che vi venivano dati, per formare un tutto armonico, fossero completati da elementi artistici. Come se l'ambiente interiore del Goetheanum non tollerasse un ciclo di conferenze privo di un coronamento artistico. Credo che quando dalla tribuna dell'organo la Signora Marie Steiner intercalava nella serie delle conferenze la sua recitazione e declamazione artistica, ciò venisse sentito come una necessità.

Avemmo anche ripetutamente il piacere di udire da quella tribuna il canto mirabile della signora Werbeek-Swärdström, che una volta diede anche un concerto insieme alle sue tre sorelle. Coloro che parteciparono a quelle feste d'arte certo non le dimenticheranno mai.

A me personalmente recò sempre gioia vivissima l'udir parlare dalla tribuna del Goetheanum il poeta Albert Steffen. Quello ch'egli dice vuol sempre esser sentito in forme plastiche. Steffen é quasi uno scultore del linguaggio, e precisamente uno scultore che scolpisce nel legno. Io percepivo un'armonia tra le forme dell'edificio e le forme plastiche del linguaggio ch'egli collocava in quel recinto con animo pensoso e insieme sicuro.

Nell'agosto 1921 si ebbe un convegno dovuto all'iniziativa del pittore inglese Barone Rosenkrantz. L'indole di queste riunioni accentuò in modo speciale quel senso di sentirsi nel Goetheanum proprio a casa nostra. Emergeva davanti all'occhio dell'anima il vincolo che unisce la scienza che tende verso lo spirito e l'arte che questo spirito rivela. Si capisce quindi che ne derivasse particolare incentivo a rivolgere l'attenzione verso ciò che con quell'edificio era stato tentato.

Sul finire del settembre e il principio d'ottobre si riunirono nel Goetheanum buon numero di teologi tedeschi, mossi dall'impulso di creare un rinnovamento anche nel campo della religione. Ciò che venne conquistato allora ebbe il suo compimento nel settembre 1922. Io stesso devo annoverare tra le feste della mia vita le esperienze vissute nel settembre 1922 con quei teologi, nella piccola sala dell'ala sud, là dove più tardi si scoperse l'inizio dell'incendio. Là fu possibile percorrere, unitamente ad uomini nobilmente accesi di spiritualità, quelle vie che conducono dalla conoscenza dello spirito all'esperienza religiosa.

Sul finire del dicembre 1921 e nei primi giorni del gennaio 1922, molti pedagogisti inglesi si diedero convegno nel Goetheanum il che fu dovuto agli sforzi e ai sacrifici della Professoressa M.

Mackenzie, la quale col marito prof. Mackenzie aveva partecipato ai corsi organizzati in agosto dal Barone Rosenkrantz. L'eminente pedagogista inglese aveva già allora preso la risoluzione d'invitare degli insegnanti inglesi, uomini e donne, a una visita al Goetheanum per le vacanze di Natale. Coadiuvato da buon numero di maestri della Scuola Waldorf di Stoccarda, potei parlare, anche questa volta nella sala dell'ala sud, su argomenti pedagogici, su esperienze pratiche di educazione e di insegnamento. Ai pedagogisti inglesi altri se n'erano uniti, provenienti dalla Scandinavia, dalla Svizzera, Olanda e Germania.

Nel settembre 1922 ho potuto tenere dieci conferenze sul tema: «Cosmologia, Filosofia e Religione, dal punto di vista dell'Antroposofia». Anche questo ciclo di conferenze mie fu ampliato e completato dalle conferenze di insegnanti della scuola Waldorf e d'altre persone del movimento antroposofico, e dalle discussioni ch'essi tennero con gli intervenuti. Ogni volta che andavo o tornavo dalla mia conferenza, sentivo la più profonda gratitudine verso coloro che avevano promosso l'erezione del Goetheanum. Poiché appunto queste conferenze, in cui dovevo abbracciare un vasto campo di conoscenza dal punto di vista antroposofico, mi facevano sentire più profondamente il beneficio di poter esprimere nel Goetheanum quelle idee che in esso si erano create la propria cornice artistica.

Il corso d'arte drammatica, tenuto da Marie Steiner nel luglio 1922, e quello di Economia Politica che tenni io stesso nel luglio-agosto dello stesso anno, non ebbero luogo, è vero, in quelle sale di cui la sciagura della notte di San Silvestro ci ha privato, tuttavia anch'esse appartengono alla serie delle riunioni a cui il Goetheanum stesso diede incentivo.

Le rappresentazioni euritmiche vi si susseguivano ininterrotte già da un pezzo. Del loro stretto rapporto con l'essenza dell'edificio, ho già parlato in un articolo precedente.

Per la fine del 1922 e il principio del 1923 era progettato un ciclo di conferenze di scienze naturali; e anche in quest'occasione dovevano, insieme con me, parlare e discutere varie persone che lavorano nel campo antroposofico. Da parte mia, alle conferenze di scienze naturali intendevo aggiungerne altre d'indole puramente antroposofica.

Soltanto la prima parte di questo convegno poté aver luogo nel Goetheanum. Dopo la rappresentazione euritmica della sera di San Silvestro, e la conferenza mia, le fiamme ci tolsero l'edificio nel quale così volentieri avremmo proseguito il nostro lavoro.

Le conferenze dovettero venir continuate in una sala adiacente, mentre fuori le fiamme divoravano ancora gli ultimi avanzi del Goetheanum da noi tutti tanto amato.

## VIII

### GOETHE E GOETHEANUM

Chi ha considerato le forme di cui si componeva in vivente organismo la figura complessiva del Goetheanum, poté constatare come vi fossero penetrate le idee di Goethe basate sulla metamorfosi. Queste idee di metamorfosi si presentarono luminosamente a Goethe allorché egli volle afferrare in unità spirituale la multiformità del mondo vegetale. Per raggiungere questa mèta egli cercava la pianta primigenia. Questa doveva essere una figura ideale di pianta, nella quale un organo poteva raggiungere una particolare grandezza e perfezione, altri essere piccoli e trascurabili. In questo modo, dalla pianta ideale primigenia si potevano ideare figure speciali in numero incalcolabile. Quando poi si rivolgeva lo sguardo alle forme esteriori del mondo vegetale, si trovava nell'una realizzata questa, nell'altra un'altra delle immagini ideali tratte dalla pianta primigenia. Tutto il mondo vegetale era, per così dire, *un'unica pianta nelle forme più svariate*.

Con questo Goethe ammetteva che nella molteplicità degli organismi domina un principio formativo che viene riprodotto dall'uomo nell'interiore mobilità delle forze del pensiero. Egli, in tal modo, attribuiva alla conoscenza umana una facoltà per la quale questa conoscenza umana non è solamente un'osservazione esteriore degli esseri e dei processi del mondo, ma viene a costituire con essi un'unità.

Goethe si valeva dello stesso punto di vista anche per la comprensione della singola pianta. Nella foglia egli vedeva già idealmente, nel modo più semplice, una pianta completa. E nella pianta multiforme egli vedeva una foglia sviluppata in modo complicato; egli vedeva in certo modo, molte piante a foglie collegate a loro volta in un'unità, secondo il principio fogliare. Similmente i diversi organi della formazione animale erano per lui trasformazioni di un organo fondamentale, e l'intero regno animale lo sviluppo più svariato di un ideale «animale primigenio».

Goethe non ha sviluppato questo pensiero in tutte le direzioni. La sua coscienziosità lo arrestò a mezza via, specialmente di fronte al mondo animale. Egli non si permetteva di procedere troppo oltre nella sola formazione ideale, senza cercarne, volta per volta, la conferma nei fatti sensibili.

Di fronte a queste idee di metamorfosi possiamo metterci in un duplice rapporto. Possiamo considerarle come un'interessante originalità dello spirito goethiano e fermarci lì. Possiamo però anche fare il tentativo di mettere la nostra attività di pensiero nella direzione goethiana. Allora scopriremo come realmente vengano così a rivelarsi dei segreti della natura, inaccessibili per altra via.

Allorquando, più di quarant'anni or sono, mi venne fatta quest'osservazione (nella mia introduzione alle opere scientifiche di Goethe) io chiamai Goethe il Copernico ed il Kepler della scienza organica... Partivo dall'idea che, rispetto al mondo inanimato, l'azione di Copernico consiste nell'osservazione di una concatenazione di cose indipendente dall'uomo, ma che l'azione corrispondente per ciò che ha vita risiede nella scoperta della reale attività spirituale per mezzo della quale il mondo organico può venir afferrato dallo spirito umano nella sua vivente mobilità.

Goethe ha compiuto *quest'*azione copernicana introducendo nella conoscenza l'attività spirituale per mezzo della quale egli agiva artisticamente. Egli cercava la via dall'arte alla conoscenza, e la trovò. Perciò l'antropologo Heinroth chiamò il pensare di Goethe, un pensare «oggettivo». Goethe ne manifestò una profonda soddisfazione. Egli raccolse l'epiteto e chiamò «oggettivo» anche suo poetare, esprimendo così quanto fossero vicine, nella sua anima, l'attività artistica e l'attività conoscitiva.

L'approfondirsi e vivere nel mondo spirituale di Goethe poteva infondere il coraggio di ricondurre nell'arte appunto l'idea della metamorfosi. Questo aiutò il sorgere dell'idea architettonica del Goetheanum. La natura, nel mondo della vitalità, crea delle forme che si svolgono le une dalle altre. Nella formazione artistico-plastica ci si può avvicinare alla creazione della natura, se, immergendoci in essa con sentimento pieno d'amore, riusciamo ad afferrare com'essa viva nella metamorfosi.

Sarà lecito quindi dare il nome di «Goetheanum» a un edificio che nella sua architettura e nella sua plastica sorse così che, nelle sue forme, la penetrazione nelle idee di Goethe intorno metamorfosi, osò tentare di giungere ad una realizzazione.

Similmente la stessa Antroposofia sta nella linea diretta di un ulteriore sviluppo delle idee di Goethe. Chi si apre all'idea della trasformazione, non soltanto delle forme sensorialmente visibili – alle quali Goethe, in conformità del particolare carattere dell'animo suo, si arrestò – ma anche a ciò che è afferrabile animicamente e spiritualmente, colui è giunto all'Antroposofia. Qui vogliamo accennare soltanto a cosa del tutto elementare. Nell'attività animica dell'uomo si osservano il pensare, il sentire e il volere. Chi vuol vedere queste tre forme della vita dell'anima unicamente l'una accanto all'altra, o nella loro collaborazione, non può penetrare più a fondo nella natura di ciò che è animico. Ma chi acquista chiarezza intorno al *come* il pensare sia una metamorfosi del sentire e del volere, il sentire una metamorfosi del pensare e del volere, il volere una trasformazione del pensar- e del sentire, unisce *sé stesso* nell'anima con la natura dell'anima. Se Goethe, che voleva prevalentemente orientarsi verso ciò che cade sotto la visione dei sensi, si compiaceva vivamente che il suo pensare venisse chiamato «oggettivo», uno scienziato dello spirito può provare un'analogia compiacenza quando si accorge che per mezzo della visione della metamorfosi, il suo pensare diviene «pensiero vivificato dallo spirito». – «Oggettivo» è il pensare quand'esso s'immedesima talmente con la natura della visione sensoriale da sperimentare come in un'eco questa natura in sé. «Vivificato dallo spirito» diviene il pensare allorquando nel proprio fluire e alitare esso è in grado di accogliere lo spirito. Allora il pensare diviene portatore di spirito, così come la rappresentazione rivolta al mondo dei sensi diventa portatrice di suoni o di colori. Il pensare si trasforma allora in visione.

E con questa metamorfosi il pensare si è liberato dalla corporeità. Poiché il corpo non può permeare il pensare che di un contenuto sensoriale.

Con la visione della metamorfosi ci si conquista ciò che è vivente, vivificandone il proprio pensare. Da morto, il pensare diventa cosa vivente; per mezzo di che diviene atto ad accogliere in sé, per veggenza, la vita dello spirito. Chi sulle basi di ciò che gli scritti di Goethe contengono, volesse formulare il giudizio: Goethe stesso avrebbe respinto l'Antroposofia, può addurre per ciò delle ragioni esteriori. E si può concedergli che Goethe, di fronte ad essa, si sarebbe comportato in modo *molto* riservato, poiché egli stesso si sarebbe sentito a disagio nel seguire la metamorfosi in campi nei quali viene a mancare il controllo del fenomeno sensoriale. Epperò, senza artificio alcuno, la concezione universale di Goethe va a sboccare nell'Antroposofia.

Per questa ragione, ciò che sentesi saldamente fondato sulla concezione universale di Goethe, poteva venir coltivato in un edificio che, in memoria di Goethe, portava il nome di Goetheanum.