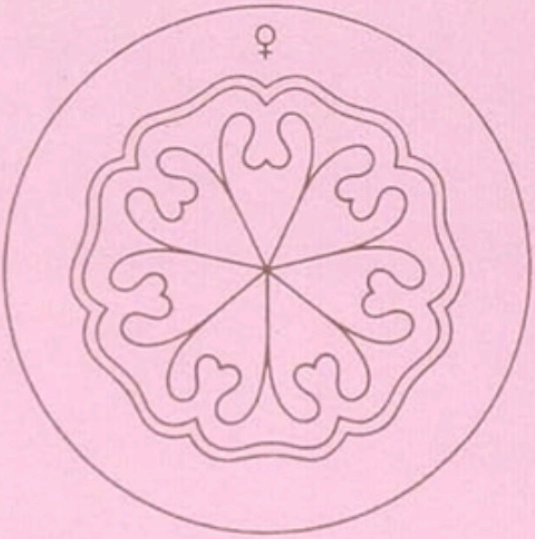
RUDOLF STEINER

Arte e Conoscenza dell'Arte

Fondamenti di una nuova Estetica



EDITRICE ANTROPOSOFICA
MILANO

RUDOLF STEINER

ARTE
E CONOSCENZA DELL'ARTE

FONDAMENTI
DI UNA NUOVA ESTETICA

Una relazione,
quattro articoli dal 1890 al 1898
e otto conferenze tenute fra il 1909 e il 1921

1998
EDITRICE ANTROPOSOFICA
MILANO

Titolo originale dell'opera:
Kunst und Kunsterkenntnis
Opera Omnia n. 271

Traduzione di Iberto Bavastro dall'ultima edizione tedesca
del Rudolf Steiner Verlag, Dornach 1985

Prima edizione italiana
I capitoli II - VII - VIII - XI - XIII erano stati pubblicati sulla rivista
«Antroposofia» negli anni 1946, 1958 e 1960

I disegni della conferenza "La natura delle arti"
sono di Assja Turgenieff.

Le conferenze, in origine non destinate alla pubblicazione, furono tratte da una stesura stenografica non riveduta dall'autore. In proposito Rudolf Steiner dice nella sua autobiografia: «Chi legge questi testi può accoglierli pienamente come ciò che l'antroposofia ha da dire... Va però tenuto presente che nei testi da me non riveduti vi sono degli errori». Le premesse e i termini dell'antroposofia o scienza dello spirito, sono esposti nelle opere fondamentali di Rudolf Steiner: *La filoso-*

Tutti i diritti anche di traduzione riservati alla
Rudolf Steiner -Nachlassverwaltung, Dornach (Svizzera)
Copyright 1998 - Editrice Antroposofica srl - Milano, Via Sangallo 34
ISBN 88-7787-291-8

INDICE-SOMMARIO

I - Da un quaderno di appunti del 1888 9

II - Goethe, padre di una nuova estetica
..... *Vienna, 9 novembre 1888* 11

L'importanza di Goethe. Storia dell'estetica. Il mondo dell'arte fra quello della realtà sensibile e quello delle idee. Compito dell'estetica. La posizione di Schiller in merito, e quelle di Schelling, Hegel, F.T. Fischer, Fechner, von Hartmann. Goethe per un'estetica dell'avvenire. Il messaggio cosmico dell'artista.

III - L'elemento comico nella sua relazione
con l'arte e la vita (1890-91) 33

Per gli estetici la bellezza ristabilisce l'armonia fra l'immagine dei sensi e l'idea. Se è preponderante la prima si ha il brutto, se la seconda si ha il bello. Tale estetica non considera il comico. Presentare l'idea è compito della scienza. Per il contenuto l'arte segue i sensi, per la forma l'idea. L'arte fra intelletto e ragione. Le contraddizioni portano al comico con le sue sfumature: satira, ironia, sciocchezza, umorismo, frivolezza e malinconia.

IV - Il bello e l'arte (1898) 44

In Goethe, Schiller e Jean Paul i concetti sull'arte sono nati dall'arte stessa; per Vischer, Carrière, Schasler, Lotze e Zimmermann l'arte è un problema filosofico. La posizione di Vischer sull'arte.

V - Il conte Leone Tolstoi. *Che cosa è l'arte?* (1898) 47

Nell'arte l'uomo aggiunge qualcosa a ciò che gli giunge dall'esterno. La giustificazione dell'arte è la ricerca delle esigenze originarie della natura umana.

VI - Verità e verosimiglianza delle opere artistiche
(1898) 50

L'artista non cerca il vero naturale, ma l'apparenza del vero. L'opera artistica completa è opera dello spirito e quindi al di sopra della natura.

VII - La natura delle arti ..... *Berlino, 28 ottobre 1909* 55

L'arte e la scienza presentate in due figure femminili. Le relazioni fra danza, senso dell'equilibrio e Spiriti del movimento; fra mimica, senso del movimento e Arcangeli; fra scultura, senso della vita e Archai; fra architettura e Spiriti della forma; fra pittura, intuizione e Serafini; fra musica, ispirazione e Cherubini; fra poesia, immaginazione e Spiriti della volontà. Il ravvivamento della scienza attraverso l'arte.

*

VIII - Il sensibile-soprasensibile e la sua realizzazione attraverso l'arte - I..... *15 febbraio 1918* 78

Due peccati nell'attività artistica: imitazione della natura e presentazione del soprasensibile. La sana posizione per una visione (espressionismo) e la riproduzione dei processi naturali (impressionismo). Il superamento della natura attraverso la sfera superiore nel gruppo scultoreo del Goetheanum. Il colore e il disegno nella pittura. La vera arte rappresenta il mondo sensibile nel soprasensibile, e il soprasensibile in quello sensibile.

IX - Il sensibile-soprasensibile e la sua realizzazione attraverso l'arte - II ..... *Monaco, 17 febbraio 1918* 99

Il rapporto dell'arte con la sfera sensibile e con quella soprasensibile. I processi animici nell'arte espressionista (dominio delle visioni) ed impressionista (superamento della natura grazie a una vita superiore). Sentire i colori. Curvare una superficie. La figura umana nel gruppo scultoreo del Goetheanum. Come l'arte realizza il sensibile-soprasensibile. La concezione goethiana sensibile-soprasensibile.

X - Le sorgenti della fantasia artistica e della conoscenza soprasensibile - I ..... *Monaco, 5 maggio 1918* 116

Fantasia artistica e coscienza veggente. I diversi campi artistici per il veggente: nell'architettura e nella musica. L'esperienza del colore nella pittura. L'incarnato. Il confluire della fantasia artistica e della conoscenza soprasensibile nella pittura e nel linguaggio umano. Nelle arti si ha un'esperienza inconscia dei processi nell'organismo umano, con la veggenza li si sperimentano nella coscienza. Il necessario legame fra arte e veggenza per una reciproca fecondazione.

XI - Le sorgenti della fantasia artistica e della conoscenza soprasensibile - II ..... *Monaco, 6 maggio 1918* 133

Il rapporto fra arti e veggenza spirituale. Le esperienze del veggente rispetto alle diverse arti, e quella particolare con la pittura. L'esperienza dell'incarnato. Il veggente e il linguaggio. Gli inconsci processi fisiologici dei diversi artisti e il cosciente immergersi in essi del veggente. Il ponte da gettare fra la vera arte e la conoscenza soprasensibile.

XII - Conoscenza spirituale e lavoro artistico ..... *Vienna, 1° giugno 1918* 152

Le relazioni fra la moderna veggenza e l'arte. La scultura in relazione al senso dell'equilibrio e del movimento. Arte e critica dell'arte. Veggenza, poesia e musica. I processi fisiologici alla base della creazione musicale e poetica. L'organismo umano, immagine del macrocosmo. Il veggente e il linguaggio. La percezione dell'altro uomo è vera veggenza. L'incarnato. L'esperienza dei colori e delle forme e specialmente quella del veggente nella pittura. La reciproca fecondazione fra veggenza e arte.

XIII - L'origine soprasensibile dell'arte ..... *Dornach, 12 settembre 1920* 172

Il naturalismo nell'arte nell'epoca materialistica. Il formarsi delle diverse arti. Il rapporto delle arti con la vita prenatale e del *post mortem*. L'esperienza del colore nel sonno. La pittura manifesta nello spazio il mondo spirituale. L'euritmia. L'arte del futuro rappresenta il mondo soprasensibile.

XIV - La psicologia delle arti
..... *Dornach, 9 aprile 1921* 185

Come si deve parlare delle arti? La conferenza "Goethe, padre di una nuova estetica" e "La natura delle arti" sono due modi di parlare dell'arte nell'esempio di Novalis e Goethe, e la relativa esperienza della libertà. La nascita dell'euritmia fra il mondo poetico-musicale e quello scultoreo-architettonico.

Note 199

Gli asterischi nel testo rimandano alle note di pag. 199 e seguenti.

I
DA UN QUADERNO DI APPUNTI DEL 1888

Tutto il pensare cerca lo spirito nella natura; per la scienza il mondo della realtà è un oggetto su cui essa non può fermarsi, è un punto di passaggio dal quale deve proseguire all'essere delle cose che è appurabile solo come idea. Solo se lo spirito umano supera la realtà, ne rompe la scorza e penetra fino al nòcciolo, gli si manifesta che cosa al suo interno tiene insieme il mondo. Abbiamo soddisfazione solo dalla legge e mai dal singolo evento naturale, solo dalla generalità e mai dall'individuo. Nella sua interiorità l'uomo costruisce un mondo che corrisponde alle sue esigenze spirituali e del quale è propria l'armonia; verso di essa tende il suo spirito, e in essa vige la severa logica cui egli aspira. Mai la natura, quale ci si presenta direttamente, è in grado di soddisfare tale esigenza. Solo lo sguardo dell'occhio solare, penetrante nel profondo, vede il sole spirituale che vive e opera dietro i fenomeni. Il fenomeno diretto ci appare sdivinizzato, e per questo i tempi che tendono a un dominio teologico mai arrivano a fondare un'estetica.

L'estetica può essere figlia solo di tempi in cui l'uomo vede nell'attività artistica un alto compito, in cui l'arte è per lui l'alta figlia del cielo che ha da adempiere una missione divina. Se in ogni singolo fenomeno naturale già ci appare l'attività divina nella sua piena intensità, quale potrà essere il compito dell'arte? L'elemento divino dovrebbe essere riconosciuto come idea nella sua forma più sublime, affinché anche il singolo fenomeno abbia il suo giusto posto nella nostra concezione del mondo. Lo spirito intuitivo vede sì il generale nel particolare, nell'individuo l'idea, ma solo perché egli, mentre il suo sguardo rimane del tutto nella sfera reale, vede in essa più di quanto non riescano a fare solo i sensi. Nel singolo fenomeno gli si schiude l'idea, perché non si arresta all'individuo.

L'artista creando muta l'individuo, gli presta il carattere della generalità, fa una necessità da ciò che è solo un caso,

rende divino quel che è terrestre. Compito dell'artista non è dare all'idea una forma sensibile, ma far trasparire la realtà in una luce ideale. Il *che cosa* è preso dalla realtà, ma non è essenziale; il *come* è proprio della forza creativa del genio, e questo conta.

In quanto l'individuo appare strappato dalla struttura dell'universo e può sviluppare ora la sua libera idealità, ci appare in sostanza diverso dalla realtà; sebbene ci appaia nella sua verità, pure essa è solo apparenza rispetto alla legge naturale. La necessità naturale diviene etica nel dramma, perché l'azione dell'umanità può esser detta storica e non etica. Il bello non è un microcosmo, e come tale neppure sarebbe bello, perché il bello sta appunto nel superamento del proprio sé, nell'individuo per quanto riguarda le sue caratteristiche e la sua grandezza. Lo sentiamo come qualcosa di perfetto che non ci può elevare all'universo, perché là semplicemente è ovvio.

II
GOETHE, PADRE DI UNA NUOVA ESTETICA

Osservazione preliminare alla seconda edizione tedesca della stesura scritta della conferenza di Vienna del 1888.

La conferenza che ora appare in una seconda edizione, venne tenuta più di vent'anni fa a Vienna per l'Associazione Goethiana. In occasione della ristampa di questo mio vecchio scritto desidero far presente qualcosa. È avvenuto che furono trovate modificazioni nelle mie idee nel corso della mia attività di scrittore. Non si ha forse il diritto, quando oggi si ripresenta dopo più di vent'anni un vecchio scritto di modificare anche qualche frase? Se anche, specialmente nella mia attività per la scienza dello spirito antroposofica, si sono volute trovare modifiche nelle mie idee, si può controbattere che, rileggendo questa conferenza, le idee in essa sviluppate mi appaiono una sana base per l'antroposofia. Mi sembra persino che proprio il modo di pensare antroposofico sia adatto alla comprensione di quelle idee. Con un orientamento diverso le cose più importanti dette sono in realtà poco accolte nella coscienza, ma quel che vent'anni fa era dietro il mio mondo di idee è stato da me elaborato da allora nelle più diverse direzioni; questa è la realtà, non una modificazione della concezione del mondo.

Un paio di annotazioni, aggiunte alla fine per una precisazione, sarebbero potute altrettanto bene esser state scritte vent'anni fa. Ci si potrebbe ancora chiedere se quel che era stato detto nella conferenza ha ancora un valore per l'estetica[1], perché nei due ultimi decenni parecchio è stato scritto in questo campo. A me sembra che quanto era stato detto allora vale

[1] Si parla qui dell'estetica come di una scienza autonoma. Naturalmente si possono senz'altro trovare osservazioni sulle arti in pensatori di tempi più antichi. Tuttavia uno storico dell'estetica le deve considerare solo come oggettivamente si vedono i tentativi filosofici dell'umanità prima dell'inizio della filosofia in Grecia con Talete.

ora ancora di più rispetto a vent'anni fa. In merito all'evoluzione dell'estetica si può usare questa frase grottesca: i pensieri di questa conferenza sono diventati ancora più veri rispetto al loro primo apparire, anche se non sono stati modificati.

Basilea, 15 settembre 1909

*

Vienna, 9 novembre 1888 (relazione)

È enorme il numero di libri e di dissertazioni che si pubblicano ai giorni nostri con l'intento di determinare il rapporto di Goethe con i più diversi rami delle scienze moderne e dell'attuale vita spirituale. La sola citazione dei titoli riempirebbe tutto un volume. Il fenomeno va attribuito al fatto che sempre più siamo consapevoli di essere con Goethe di fronte a uno spirito creatore con cui deve di necessità fare i conti tutto ciò che voglia partecipare alla vita spirituale dei nostri giorni. Trascurare Goethe significherebbe in questo caso rinunciare ai fondamenti della nostra civiltà, brancolare nel profondo senza volersi innalzare fino alla luminosa altezza da cui procede ogni luce della nostra cultura. Soltanto chi riesca in qualche modo a collegarsi con Goethe e col suo tempo può rendersi conto del cammino percorso dalla nostra civiltà, può diventare consapevole delle mète che l'umanità moderna deve seguire; chi invece non riesca a trovare un rapporto col più grande spirito del nostro tempo finisce per venir trascinato come un cieco dai suoi contemporanei. Ogni cosa ci appare in un nuovo nesso, considerandola con uno sguardo acuito a contatto con tale fonte di civiltà.

Per quanto ci si possa rallegrare nel vedere che i contemporanei tentano in qualche modo di riallacciarsi a Goethe, non si può davvero dire che sia felice il modo in cui ciò avviene. Troppo spesso manca l'imparzialità, qui invece tanto necessaria, che compenetra in tutta profondità il genio di Goethe, prima di sedersi sulla cattedra della critica. In molte cose si ritiene Goethe superato, solo perché non se ne comprende l'in-

tera importanza. Si crede si essere arrivati molto più avanti di Goethe, mentre la cosa più giusta sarebbe applicare semplicemente i suoi principi universali, il suo grandioso modo di osservare le cose, ai nostri più perfezionati mezzi e risultati scientifici. Quel che conta in Goethe non è il risultato delle sue ricerche, concordi più o meno con quello della scienza attuale, ma è come egli abbia affrontato l'argomento. I risultati portano l'impronta del suo tempo, arrivano cioè fino a dove giungono le risorse scientifiche e l'esperienza di quel tempo, ma il suo modo di pensare e di impostare i problemi è una conquista duratura; le si fa un gran torto considerandola dall'alto in basso. Caratteristica del nostro tempo è però che la produttiva forza spirituale del genio appaia quasi insignificante. Né potrebbe essere altrimenti in un tempo in cui è proibito trascendere l'esperienza fisica, sia nella scienza, sia nell'arte. Per la mera osservazione sensibile non occorrono che sensi sani, e il genio è qualcosa del tutto superfluo.

Sia nelle scienze, sia nell'arte il vero progresso non è mai dovuto alla semplice osservazione o alla servile imitazione della natura. Mille e mille persone passano davanti a un fenomeno trascurandolo; poi un altro osserva lo stesso fenomeno e scopre una grande legge scientifica. Molti videro prima di Galileo oscillare in chiesa una lampada; doveva però venire quella testa geniale per scoprire, grazie a quella lampada, le leggi di moto pendolare, tanto importanti per la fisica. «Se l'occhio non avesse una natura solare, non potremmo rimirare la luce»*. Così dice Goethe, intendendo che è in grado di contemplare le profondità della natura solo chi abbia la necessaria predisposizione e la forza atta a scorgere nei fenomeni qualcosa di più dei semplici fatti esterni. Non lo si vuol capire. Non bisogna confondere le grandiose acquisizioni dovute al genio di Goethe con le manchevolezze delle sue ricerche, dovute alla limitatezza delle esperienze di allora. Goethe stesso caratterizzò con una bella immagine il rapporto fra i suoi risultati scientifici e il progresso della ricerca: li paragonò a pedine con le quali si è forse troppo avanti sulla scacchiera, facendo però comprendere il piano del giocatore. Te-

nendo nel giusto conto queste parole, nell'ambito dell'indagine goethiana nasce per noi l'alto compito di risalire sempre alle tendenze di Goethe. I risultati che egli stesso dava possono valere solo come esempio del modo con cui egli cercava con mezzi limitati di risolvere i suoi grandi compiti. Dobbiamo cercare di risolverli nel suo spirito, ma con i nostri mezzi accresciuti, basandoci sulla nostra più ricca esperienza. Per tale via tutti i campi dell'indagine cui Goethe dedicò la sua attenzione potranno essere fecondati, e ciò che più conta porteranno un'impronta unitaria, facendo parte di una grande e unitaria concezione del mondo. La ricerca solo filologica e critica, che sarebbe sciocco rifiutare, deve essere integrata da quest'altro lato. Dobbiamo impadronirci della ricchezza di pensieri e di idee che vi sono in Goethe, e movendo da lì lavorare e progredire scientificamente.

Il mio compito è ora mostrare come questi principi siano applicabili a una delle più recenti e insieme più discusse scienze: l'estetica, una scienza cioè che si occupa dell'arte e delle sue creazioni e che ha poco più di cent'anni di vita. Alexander Gottlieb Baumgarten* fu il primo, nel 1750, a inaugurare con piena coscienza questo nuovo campo scientifico. Sono della stessa epoca i tentativi fatti da Winckelmann e da Lessing* per giungere a un fondato giudizio sui problemi essenziali dell'arte. Tutto quanto prima di allora era stato tentato in questo campo non si può neppure considerare come il più elementare rudimento di una scienza. Persino il grande Aristotele, il gigante dello spirito che esercitò tanto autorevole influsso su tutti i rami della scienza, rimase del tutto infecondo per l'estetica. Egli escluse del tutto dall'ambito delle sue trattazioni le arti figurative; ne risulta che in genere egli non aveva il concetto dell'arte e che inoltre non conosceva altro principio che quello dell'imitazione della natura; cosa che a sua volta ci mostra che non concepì il compito dello spirito umano che crea artisticamente.

Non è affatto un caso che la scienza del bello sia nata solo tanto tardi. Prima non aveva la possibilità di esistere semplice-

mente perché ne mancavano i presupposti. E quali ne sono i presupposti? L'esigenza dell'arte è antica quanto l'umanità, ma solo più tardi poteva nascere l'esigenza di comprenderne la missione. Lo spirito greco, che grazie alla sua felice organizzazione trovava soddisfazione nella realtà circostante, produsse un'epoca artistica che rappresenta un vertice; ma lo fece con ingenuità primitiva, senza avvertire l'esigenza di creare nell'arte un mondo che potesse offrire all'uomo una soddisfazione che in alcun altro modo poteva essergli offerta. Il Greco trovava nella realtà tutto quel che cercava: la natura appagava appieno tutto ciò cui il suo cuore anelava, tutto ciò di cui il suo spirito era assetato. Non sarebbe mai potuta nascere nel suo cuore la nostalgia per quel che oggi cerchiamo invano nel mondo circostante. Il Greco non si era emancipato dalla natura, e perciò tutte le sue esigenze erano soddisfatte dalla natura stessa. Essendo intessuto con tutto il suo essere con la natura in indivisa unità, essa opera in lui e conosce perciò alla perfezione che cosa deve procurargli per poterlo anche appagare. In questo popolo ingenuo l'arte costituiva così solo una continuazione della vita e dell'attività della natura stessa, nascendo direttamente dalla natura: appagava cioè gli stessi bisogni della madre, solo in misura superiore. Di conseguenza Aristotele non conosceva principio artistico più alto dell'imitazione della natura. Non occorreva superare la natura, perché in essa si aveva già la sorgente di ogni soddisfacimento. La semplice imitazione della natura, che a noi più tardi doveva apparire qualcosa di vuoto e di insignificante, era allora più che sufficiente. Noi abbiamo disimparato a vedere nella sola natura il sommo apice cui il nostro spirito anela, e quindi il semplice realismo, che ci offre la nuda realtà di quell'apice, più non ci soddisfa. Così doveva succedere. Era una necessità per l'umanità che si evolve verso gradi sempre più alti di perfezione. L'uomo poteva restare nell'ambito della natura solo fino a quando non aveva coscienza di tutto ciò. Nel momento in cui riconobbe in piena lucidità il proprio sé, in cui si rese conto che nella sua interiorità viveva un mondo almeno altret-

tanto valido quanto il mondo esterno, egli dovette emanciparsi dalla natura.

Ora non poteva più abbandonarsi tutto, affidarsi appieno alla natura, perché essa generasse i bisogni umani e poi li soddisfacesse. L'uomo doveva porlesi di fronte. Così se ne era di fatto liberato, aveva creato nella sua interiorità un nuovo mondo; da esso fluiva la sua nostalgia, da esso provenivano i suoi desideri. Se quei desideri, ora prodotti non da madre natura, possano anche da lei venir appagati, resta naturalmente affidato al caso. Comunque un abisso preciso separa l'uomo dalla realtà, ed egli deve anzitutto ristabilire l'armonia che prima esisteva in perfetta forma originaria. Così si hanno i conflitti fra ideale e realtà, fra il voluto e l'attuato, in breve tutto quanto porta l'anima umana in un vero labirinto spirituale. Ora la natura ci sta di fronte inanimata, spogliata di tutto quanto la nostra interiorità annuncia come qualcosa di divino. La prima conseguenza è l'allontanamento da tutta la natura, la fuga dalla diretta realtà. È proprio l'opposto della Grecia. Come essa aveva trovato tutto nella natura, così la nuova concezione più nulla vi trova. In questa luce deve apparirci il medioevo cristiano[1].

Come la Grecia non era in grado di riconoscere l'essenza dell'arte, perché non arrivava a concepire il trascendere la natura, il creare una natura superiore a quella esistente, così la scienza cristiana medioevale non poteva portare a una conoscenza dell'arte, perché l'arte poteva lavorare solo con i mezzi della natura, e i dotti non potevano concepire che nella realtà, priva dell'elemento divino, si potessero creare opere in grado

[1] Potrebbe sorprendere l'affermazione che il pensiero medioevale nulla più trovasse nella natura, e si potrebbero ricordare i grandi pensatori e i mistici del medioevo. L'obiezione poggerebbe però su un malinteso. Nel testo non si dice che il pensiero medioevale non fosse in grado di formare concetti sull'importanza della percezione, ma solo che lo spirito umano di allora era rivolto allo spirito in quanto tale nella sua forma originaria e non sentiva inclinazione alcuna a occuparsi dei singoli fatti della natura.

di appagare lo spirito che anela al divino. Anche qui l'impotenza della scienza non recò danno alcuno allo sviluppo dell'arte. Mentre la scienza non sapeva che cosa pensare dell'arte, nacquero le opere più mirabili dell'arte cristiana. La filosofia, che in quel tempo era soggetta alla teologia, seppe altrettanto poco assegnare all'arte un suo posto nell'evoluzione della cultura, come non vi era riuscito il grande idealista greco, il «divino» Platone. Egli riteneva addirittura dannose le arti figurative e la drammatica; aveva tanto poco l'idea di una missione autonoma dell'arte, da far grazia alla musica solo perché stimolatrice del coraggio in guerra*.

In un tempo in cui natura e spirito erano tanto intimamente uniti, non poteva nascere una scienza dell'arte, e neppure lo poteva quando spirito e natura erano contrapposti in violenta antitesi. Per la nascita dell'estetica era necessaria un'epoca in cui l'uomo, libero e indipendente dai vincoli della natura, vedesse lo spirito nella sua serena chiarezza, ma in cui anche fosse di nuovo possibile confluire con la natura. Che l'uomo si sollevi oltre il punto di vista della Grecia ha la sua buona ragione, perché nella somma delle casualità di cui è composto il mondo nel quale viviamo non ci è mai possibile trovare il divino, il necessario. Intorno a noi vediamo solo fatti che potrebbero però anche essere diversi: vediamo solo individui, mentre il nostro spirito anela all'universale, al prototipo; vediamo soltanto il finito, il perituro, mentre il nostro spirito aspira all'infinito, all'imperituro, all'eterno. Se dunque lo spirito umano, lontano dalla natura, doveva tornare ad essa, doveva anche essere qualcosa di diverso da una semplice somma di casualità. Goethe intende questo: ritorno alla natura, congiunto però con tutta la ricchezza dello spirito che si è evoluto, con tutto l'alto livello della cultura moderna.

La concezione di Goethe non rispecchia la sostanziale separazione fra natura e spirito; egli vuol vedere nel mondo solo un grande tutto, un'unitaria catena evolutiva di esseri nella quale l'uomo costituisce un anello, sia pure il sommo. «Natura! Noi ne siamo circondati e avviluppati, senza poterne uscire, senza

potervi penetrare a fondo. Non invitati e non avvertiti, essa ci prende nel giro della sua danza e ci trascina con sé, fino a che stanchi sfuggiamo alla sua stretta»*. E nel libro su Winckelmann: «Quando la sana natura umana opera come un tutto, quando ci sentiamo uniti al mondo, in modo grande, bello, nobile e degno, quando un armonioso piacere ci concede puro e libero rapimento, allora l'universo, se potesse, si sentirebbe giunto alla mèta, esulterebbe e ammirerebbe il vertice del proprio divenire e del proprio essere»*. In questo sta il vero superamento goethiano della natura, senza però il minimo allontanamento da ciò che forma l'essenza della natura. A Goethe è estraneo quel che egli stesso trova in molti uomini di talento, e cioè «la peculiarità che essi provino una specie di timore di fronte alla vera vita, che si ritirino in se stessi, che creino in sé un proprio mondo, così raggiungendo una relativa perfezione verso la propria interiorità»*. Goethe non fugge la realtà per crearsi un mondo astratto di pensieri che nulla ha in comune con essa, ma vi si immerge per trovare, nel suo continuo mutarsi, nel suo divenire e procedere, le sue leggi immutabili; egli si pone di fronte all'individuo per scoprire in lui l'archetipo. Nel suo spirito sorsero così la pianta e l'animale primordiali che altro non sono che le idee della pianta e dell'animale. Non sono vuoti concetti generici, parte di una grigia teoria, ma principi essenziali degli organismi con un contenuto ricco e concreto, pieno di vita e di evidenza. Principi evidenti non certo per i nostri sensi, ma per quella superiore facoltà di percezione di cui Goethe parla nel suo *Saggio sul giudizio veggente**. Per lui le idee sono altrettanto oggettive quanto i colori e le forme delle cose; sono tuttavia percepibili solo da chi possieda un'adeguata ricettività, come colori e forme esistono soltanto per chi vede e non per i ciechi. Se non andiamo incontro all'oggetto con spirito ricettivo, esso non ci si svela. Senza la facoltà istintiva di percepire le idee, esse ci rimangono sempre un terreno chiuso. In merito, Schiller penetrò più a fondo di ogni altro nella struttura del genio goethiano.

Il 23 agosto 1794* Schiller spiegò a Goethe il carattere

fondamentale del suo spirito con queste parole: «Voi prendete tutta la natura nel suo complesso per ricevere luce sul particolare; nella totalità del suo modo di manifestarsi, voi cercate il principio esplicativo per l'individuo. Dall'organizzazione semplice salite passo passo alla più complicata, per costruire infine geneticamente, con i materiali di tutto l'edificio della natura, la più complessa di tutte: l'uomo. Creando per così dire a nuovo, sulle orme della natura, voi cercate di penetrare nella sua tecnica nascosta». Nel creare sulle orme della natura vi è una chiave per comprendere la concezione di Goethe. Se davvero vogliamo risalire agli archetipi delle cose, all'immutabile nel perenne mutare, non dobbiamo occuparci di quanto è compiuto, perché esso non corrisponde più del tutto all'idea che vi si manifesta, ma dobbiamo risalire al divenire, dobbiamo spiare la natura mentre crea. È questo il significato delle parole di Goethe nel suo *Saggio sul giudizio veggente*. «Se grazie alla fede in Dio, nella virtù e nell'immortalità, ci solleviamo nel campo morale a una regione superiore e ci avviciniamo all'Essere primo, altrettanto dovrebbe accadere nel campo intellettuale; grazie all'osservazione di una natura perpetuamente creatrice, dovremmo diventare degni di partecipare con lo spirito alle sue produzioni. Per questo ho inconsciamente anelato senza tregua al primordiale, al tipico». Gli archetipi goethiani non sono dunque vuoti schemi, ma forze operanti dietro i fenomeni.

Questa è la «natura superiore» nella natura, e Goethe vuole impadronirsene. Ne risulta che in nessun caso la realtà, quale si dispiega ai nostri sensi, è qualcosa a cui l'uomo, giunto a un grado superiore di civiltà, possa arrestarsi. Soltanto oltrepassando la realtà, lo spirito umano rompe l'involucro, penetra nell'essenza e gli si palesa quel che nell'intimo tiene insieme il mondo. Non potremmo mai appagarci dei singoli fenomeni, ma solo delle leggi della natura, mai del singolo individuo, ma solo dell'universalità. In Goethe tutto ciò è espresso in forma quanto mai perfetta. Ciò di fronte a cui anche Goethe si arresta è chè per lo spirito moderno la realtà, il singolo individuo

non offrono soddisfazione alcuna, perché non nell'individuo, ma solo nel suo superamento troviamo quel che riconosciamo come sommo, che onoriamo come divino, ciò che nella scienza chiamiamo idea. Come la semplice esperienza non può giungere alla riconciliazione degli opposti perché ha sì la realtà, ma non ancora l'idea, così la scienza non può giungere a tale riconciliazione, perché ha sì l'idea, ma non ha più la realtà. Fra le due, l'uomo ha bisogno di un nuovo regno, di un regno in cui già il singolo, e non soltanto l'intero, rappresenti l'idea, di un regno in cui l'individuo si presenti già in modo che vi siano in lui il carattere dell'universalità e della necessità. Un mondo del genere non esiste tuttavia nella realtà, l'uomo deve crearlo, ed è il mondo dell'arte: un terzo regno necessario, accanto a quello dei sensi e a quello della ragione.

Deve essere compito dell'estetica vedere l'arte come quel terzo mondo. L'uomo stesso deve infondere l'elemento divino nelle cose della natura che ne sono prive, e questo è un alto compito che spetta agli artisti: hanno per così dire da portare il regno di Dio sulla terra. Questa missione dell'arte, che possiamo chiamare religiosa, è espressa da Goethe nel suo libro su Winckelmann* con queste mirabili parole:

«In quanto posto al vertice della natura, l'uomo si presenta a sua volta come un'intera natura che poi deve produrre un vertice in se stessa. A tal fine egli si arricchisce, compenetrandosi di tutte le perfezioni e di tutte le virtù, suscitando scelte, ordine, armonia e significato; si innalza infine sino alla creazione dell'opera d'arte che assume una posizione eminente accanto alle altre sue opere ed azioni. Una volta creata, una volta collocata nella sua realtà ideale di fronte al mondo, essa esercita un influsso perenne, un massimo influsso; sviluppandosi infatti spiritualmente grazie a tutte le sue forze, essa accoglie in sé tutto quanto è nobile e degno di onore e di amore; animando la figura umana, solleva l'uomo sopra se stesso, chiude il cerchio della sua vita e della sua attività, divinizzandolo per il presente nel quale sono compresi passato e avvenire. Tali sentimenti erano afferrati da coloro che guardavano il Giove

olimpico, come possiamo dedurre dalle descrizioni, dalle notizie e dalle testimonianze degli antichi. Il dio era divenuto uomo per sollevare l'uomo al dio. Si osservava la dignità suprema e si era rapiti dalla suprema bellezza».

Era così riconosciuto all'arte il suo alto significato per il progresso della civiltà umana. È caratteristico per l'etica possente del popolo tedesco che ad esso si sia anzitutto dischiusa una tale conoscenza, è caratteristico che tutti i filosofi tedeschi, da un secolo a questa parte, si affannino a ricercare la forma scientifica più degna per esprimere come spirito e natura, ideale e realtà si fondino insieme nell'opera d'arte. L'estetica ha il solo compito di comprendere la vera essenza di tale compenetrarsi, e di elaborare le singole forme assunte nei diversi campi dell'arte. Aver posto per la prima volta il problema nel modo indicato, e aver messo in moto tutte le questioni fondamentali dell'estetica, è merito della *Critica del giudizio* di Kant, apparsa nel 1790, le cui considerazioni piacquero subito a Goethe. Con tutta la serietà del lavoro dedicato alla cosa, oggi dobbiamo tuttavia ammettere di non avere ancora una soluzione del tutto soddisfacente dei compiti dell'estetica.

Il vecchio maestro della nostra estetica, l'acuto pensatore e critico Friedrich Theodor Vischer*, rimase convinto sino alla morte che l'estetica fosse ancora ai suoi inizi. Riconobbe così che tutti gli sforzi compiuti in proposito, compresi i cinque volumi della sua stessa *Estetica*, seguono vie più o meno errate, e così è veramente. Se mi è lecito esprimere qui la mia opinione, ciò va attribuito soltanto alla circostanza che in questo campo si sono trascurati i fecondi spunti goethiani, dato che Goethe non fu preso sul serio come scienziato. Se lo fosse stato, sarebbero senz'altro state elaborate le idee di Schiller, suscitate in lui osservando il genio di Goethe, e trascritte nelle sue *Lettere sull'educazione estetica dell'uomo**. Anche queste lettere non vengono spesso considerate abbastanza scientifiche dagli estetici sistematizzanti, pur essendo esse quanto di più significativo l'estetica abbia mai prodotto.

Schiller parte da Kant. Per molti aspetti questi determina la natura del bello. Cerca anzitutto di esaminare quale sia la causa del piacere che suscitano in noi le belle opere d'arte, e trova che tale senso del piacere è del tutto diverso da ogni altro. Confrontandolo col piacere che si prova quando abbiamo a che fare con un oggetto che ci procura qualche utilità, questo è di tutt'altro genere. È un piacere intimamente connesso col desiderio che quell'oggetto esista. Il piacere dell'utilità scompare quando cessa l'utilità, ma la cosa è diversa quando si tratta del piacere che proviamo per il bello. È un piacere che nulla ha a che fare col possesso, con l'esistenza dell'oggetto; non è affatto legato all'oggetto, ma solo alla sua rappresentazione. Mentre per tutto quanto ha un fine, per tutto quanto è utile sorge subito l'esigenza di trasformare la rappresentazione in realtà, per il bello siamo soddisfatti dalla sola immagine. Kant chiama perciò il piacere suscitato dal bello un piacere non influenzato da alcun reale interesse, «un piacere disinteressato»*. Sarebbe tuttavia falsa l'opinione che in tal modo venga esclusa dal bello ogni finalità; questo avviene soltanto per i fini esteriori. Da qui deriva la seconda definizione del bello: «È bello ciò che è dotato di una forma fine a se stessa, senza servire a un fine esteriore». Per ogni altra cosa della natura, o prodotta dalla tecnica, che noi percepiamo, subito interviene il nostro intelletto a ricercare un utile e un fine, e non è soddisfatto sino a che non abbia una risposta alla domanda: a qual fine? Per il bello il fine è nella cosa stessa, e l'intelletto non ha bisogno di andarne al di là.

Qui entra in campo Schiller e lo fa intessendo nei pensieri l'idea della libertà, in una forma che torna ad altissimo onore della natura umana. Anzitutto egli contrappone fra loro due impulsi umani che tendono sempre ad affermarsi. Il primo è il cosiddetto impulso verso la materia, vale a dire l'esigenza di mantenere sempre spalancati i nostri sensi verso il mondo esterno. Irrompe così in noi un ricco contenuto, senza tuttavia che possiamo esercitare un influsso determinante sulla sua natura. Questo avviene con incondizionata necessità. Quel che

percepiamo è determinato da fuori; qui non siamo liberi, dobbiamo soltanto obbedire al comando della necessità naturale. Il secondo è l'impulso verso la forma che altro non è se non la ragione che porta ordine e legge nella confusione caotica del contenuto percettivo. Grazie al suo lavoro, l'esperienza viene sistematizzata. Tuttavia anche qui, ritiene Schiller, non siamo liberi, perché in questo lavoro la ragione è soggetta alle leggi immutabili della logica. Come prima si è in potere della necessità naturale, così ora lo siamo della necessità razionale. La libertà cerca un riparo da entrambe le necessità. Schiller indica la sfera dell'arte, mettendo in rilievo l'analogia dell'arte col gioco del bambino. In che consiste la natura del gioco?

Si prendono le cose della realtà e a piacere se ne mutano i rapporti. In tale trasformazione della realtà non è determinante una legge di necessità logica (come ad esempio per costruire una macchina dobbiamo strettamente sottoporci alle leggi della ragione), ma si ubbidisce invece solo a un'esigenza soggettiva. Chi gioca mette le cose in una connessione che gli dà piacere, non si impone costrizione alcuna. Non bada alle necessità naturali, perché ne supera la costrizione, usando a proprio arbitrio le cose che gli sono date; né si sente vincolato alle necessità razionali, perché inventa l'ordine che introduce nelle cose. Chi gioca imprime così alla realtà la sua soggettività alla quale conferisce un valore oggettivo. Cessa qui l'azione separata dei due impulsi, sono confluiti in uno, e in tal modo diventano liberi: ciò che è naturale è spirituale, ciò che è spirituale è naturale. Schiller, il poeta della libertà, vede così nell'arte solo un libero gioco dell'uomo a un livello superiore, ed esclama entusiasta: «L'uomo è del tutto uomo solo quando gioca, e gioca soltanto quando è tale nel pieno significato della parola»*. Schiller chiama impulso al gioco l'impulso che è alla base dell'arte. Esso produce nell'artista opere che già nella loro esistenza sensibile soddisfano la nostra ragione e il cui contenuto razionale è al tempo stesso presente come esistenza sensibile. Su questo gradino l'entità umana opera in modo che la sua natura agisca secondo lo spirito, e il

suo spirito secondo la natura. La natura è sollevata allo spirito, lo spirito si immerge nella natura. In tal modo quella viene nobilitata, e questo vien spinto dalla sua invisibile altezza nel mondo visibile. Le opere che così nascono non sono certo del tutto fedeli alla natura, perché nella realtà spirito e natura non coincidono mai; se quindi confrontiamo le opere dell'arte con quelle della natura, esse ci appaiono come semplice parvenza. Devono però essere parvenza, altrimenti non sarebbero vere opere d'arte.

Col suo concetto di parvenza in questa connessione, Schiller quale estetico non è superato né raggiunto. In questa direzione si sarebbe dovuto continuare a costruire per sviluppare, anche se in un primo momento in modo unilaterale, la soluzione del problema del bello, ricorrendo alle osservazioni di Goethe sull'arte. Invece entrò in campo Schelling* con un principio del tutto errato[1], e inaugurò un errore dal quale l'estetica tedesca non si è più liberata. Come tutta la filosofia moderna, anche Schelling trova che il compito del sommo sforzo umano sia afferrare gli eterni archetipi delle cose. Lo spirito trascende il mondo reale e si eleva alle altezze dove regna l'elemento divino. Ivi gli si presentano tutte le verità e tutte le bellezze. Solo ciò che è eterno è vero e anche bello. Secondo Schelling, solo chi si eleva alla verità suprema è in grado di vedere la vera bellezza, perché esse sono una sola e identica cosa. Ogni bellezza sensibile è soltanto un pallido riflesso dell'infinita bellezza che mai potremo percepire con i sensi.

Ne risulta che l'opera d'arte non è bella per se stessa, grazie a ciò che è, ma in quanto riproduce l'idea della bellezza. Ovvia

[1] Le parole «principio del tutto errato» di Schelling non si riferiscono certo allo spirito che si eleva alle «altezze dove regna l'elemento divino», ma all'impiego che Schelling ne fa nello studio dell'arte. Va tenuto specialmente presente, affinché quel che qui si dice contro Schelling non venga confuso con le critiche che da più parti oggi si fanno a questo filosofo e contro la filosofia idealistica in genere. Si può stimare moltissimo Schelling, come fa l'autore di queste pagine, pur avendo molte obiezioni contro sue singole posizioni.

conseguenza di questa idea è che il contenuto dell'arte è identico a quello della scienza, poiché alla base di entrambe vi è la verità eterna che è anche bellezza. Per Schelling l'arte è soltanto scienza oggettivata. Dobbiamo allora chiederci a che cosa sia legato il piacere che ci procura l'opera d'arte. Sarebbe allora solo un'idea espressa. L'immagine sensibile sarebbe soltanto un mezzo d'espressione, la forma in cui si esprime un contenuto soprasensibile.

In merito tutti gli estetici seguono la corrente idealistica di Schelling. Io non posso infatti essere d'accordo con quanto in proposito dice il più recente storico e teorico dell'estetica, Eduard von Hartmann*, cioè che Hegel in questo punto abbia in effetti superato Schelling, e dico in questo punto, perché ve ne sono molti altri in cui Hegel è di gran lunga superiore. Hegel dice anche: «Il bello è la parvenza sensibile dell'idea». Con ciò egli ammette di vedere nell'idea espressa quel che è essenziale nell'arte. Ancora con più precisione il suo pensiero risulta dalla parole: «Le dure cortecce della natura e del mondo quotidiano rendono più aspro allo spirito il penetrare fino all'idea che non l'opera d'arte»*. Qui risulta ben chiaro che lo scopo dell'arte è lo stesso della scienza, arrivare cioè fino all'idea.

L'arte cercherebbe soltanto di mostrare ciò che la scienza esprime direttamente in forma di pensiero. Friedrich T. Vischer chiama bellezza «l'apparire dell'idea»* e stabilisce così l'identità del contenuto artistico e della verità. Si possono fare obiezioni, ma chi riconosce nell'idea espressa l'essenza del bello, non potrà mai separarlo dalla verità. Non si comprende allora quale compito indipendente rimanga all'arte, accanto alla scienza. Quanto essa ci offre già lo sperimentiamo col pensiero in forma più pura, più genuina, non celata da un velo sensibile. Solo grazie a sofisticherie questa estetica elimina la vera conseguenza compromettente per cui le forme artistiche superiori dovrebbero essere nelle arti figurative l'allegoria, e nell'arte poetica la poesia didascalica. Questa estetica non riesce a comprendere il significato autonomo dell'arte. Di conseguenza è anche risultata infeconda.

Non bisogna tuttavia esagerare, rinunziando ad aspirare a un'estetica non contradditoria. Esagerano in questa direzione quelli che vorrebbero ridurre tutta l'estetica a una storia dell'arte. Questa non è in grado di basarsi su principi autentici e altro non può essere che una raccolta di notizie sugli artisti e sulle loro opere, con l'aggiunta di osservazioni più o meno brillanti, comunque sempre prive di valore, perché derivate dall'arbitrio del ragionamento soggettivo.

Dall'altro lato si cercò di demolire l'estetica, opponendole una specie di fisiologia del gusto. Si esaminarono i casi più semplici e più elementari in cui si prova un senso di piacere, per salire poi a casi sempre più complicati, contrapponendo così all'estetica dall'alto un'estetica dal basso. Nella sua *Introduzione all'estetica* Fechner batté questa strada*. È davvero inconcepibile che un'opera simile possa aver successo in un popolo che ebbe un Kant. Per Fechner l'estetica dovrebbe partire da esperimenti sul senso del piacere, come se ogni sensazione di piacere fosse una sensazione estetica, e come se potessimo distinguere la natura estetica di una sensazione di piacere dall'altra, altrimenti che attraverso l'oggetto da cui è prodotta! Sappiamo che un piacere è una sensazione estetica solo se riconosciamo l'oggetto come bello; psicologicamente infatti, in quanto piacere, quello estetico in nulla si distingue da un altro piacere. Il punto è sempre la conoscenza dell'oggetto. Che cosa rende bello un oggetto? Questo è il problema basilare di ogni estetica.

Molto meglio che con gli estetici dal basso, ci avviciniamo alla cosa appoggiandoci a Goethe. Merck* caratterizzò la creazione artistica di Goethe con le parole: «Tu aspiri, tu tendi a dare una forma poetica alla realtà; gli altri cercano di realizzare il cosiddetto elemento poetico immaginativo, ma giungono solo a sciocchezze». È più o meno la stessa cosa detta da Goethe nel *Faust II*: «Rifletti al *che*, ma più rifletti al *come*»*. Qui è espresso con chiarezza che in sostanza nell'arte non si tratta di un'incarnazione del soprasensibile, ma di una trasformazione del concreto-sensibile. La realtà non deve abbassarsi fino a diventare mezzo d'espressione, ma deve continuare ad

esistere nella sua piena indipendenza; deve tuttavia ricevere nuova forma, una forma che ci soddisfi. Se togliamo dal suo ambiente un singolo essere e ce lo proponiamo isolato, molto di esso ci apparirà subito incomprensibile; non riusciremo a metterlo in armonia con l'idea che di necessità dobbiamo porre alla sua base. La sua formazione nella realtà non è solo conseguenza della sua stessa legge, ma la realtà circostante concorre direttamente a determinarla. Se la cosa si fosse sviluppata indipendente e libera, non influenzata da altre cose, allora manifesterebbe la propria idea. L'artista deve cogliere e sviluppare l'idea che è alla base della cosa, il cui libero svolgimento è nella realtà disturbato; deve scoprire nell'oggetto il punto partendo dal quale esso possa svilupparsi nella forma perfetta in cui neppure in natura arriva ad evolversi. In ogni cosa singola la natura resta appunto al di sotto della sua intenzione: accanto a una pianta, ne crea una seconda, una terza e così via, ma nessuna porta a vita concreta l'idea piena; una ne sviluppa un lato, un'altra un altro, secondo quanto lo consentano le circostanze. L'artista deve invece risalire a quella che gli si manifesta quale tendenza della natura.

Questo appunto intende Goethe quando descrive con le sue parole il proprio modo di lavorare: «Non ho pace sino a quando non trovo un punto da cui molto si possa sviluppare»*. Nell'artista l'intera esteriorità dell'opera deve esprimere tutta l'interiorità; nel prodotto di natura l'esteriorità resta indietro rispetto all'interiorità, e lo spirito umano che indaga deve prima scoprirla. Così le leggi secondo cui l'artista procede altro non sono che quelle eterne della natura, pure e non influenzate da impedimento alcuno. Alla base cioè della creazione artistica non sta quel che è, ma quel che potrebbe essere; non il reale, ma il possibile. L'artista crea secondo gli stessi principi secondo cui crea la natura; egli tratta però gli individui secondo quei principi mentre, per usare un'espressione di Goethe*, degli individui la natura non se ne fa nulla: «Essa sempre crea e sempre distrugge», perché vuol raggiungere la perfezione non con i singoli, ma con il tutto. Il conte-

nuto di un'opera d'arte è una realtà sensibile, è il *che*; nella forma che l'artista gli dà, il suo anelito tende a superare la natura nelle sue tendenze, a raggiungere quanto è possibile con i suoi mezzi e con le sue leggi, in misura maggiore di quanto la natura stessa non sia in grado di fare[1].

L'oggetto che l'artista ci presenta è più perfetto di quanto non lo sia nella sua esistenza naturale, ma non porta in sé altra perfezione che la propria. Il bello consiste in questo trascendere se stesso dell'oggetto, anche se solo sulla base di quanto ha già di nascosto. Perciò il bello non è innaturale, e Goethe può dire a ragione: «Il bello è una manifestazione di leggi naturali occulte che, senza di esso, sarebbero rimaste nascoste in eterno»*; e in un altro passo: «Colui cui la natura svela il suo palese segreto sente un'irresistibile nostalgia per la sua più degna interprete, l'arte». Nello stesso senso in cui si può dire che il bello è irreale, una non verità, una mera parvenza, perché ciò che rappresenta non è mai così perfetto in natura, si può anche dire che il bello è più vero della natura, perché rappresenta quel che la natura vorrebbe, ma non può essere. Sul problema della realtà nell'arte Goethe dice: «Il poeta (e possiamo benissimo estendere queste parole a tutte le forme artistiche) deve ricorrere a dare immagini che raggiungano il loro culmine quando gareggiano con la realtà, cioè quando le descrizioni fatte dallo spirito sono tanto vive da significare per tutti una presenza». Secondo Goethe: «Niente nella natura è bello se non è motivato come vero secondo le leggi di natura»*. Troviamo espresso da Goethe l'altro lato della par-

[1] Nell'arte la realtà sensibile viene trasfigurata perché essa appare come se fosse spirito. La creazione artistica non è imitazione di qualcosa già esistente, ma una continuazione, scaturita dall'anima umana, del processo della natura. La semplice imitazione della natura nulla crea di nuovo, come non lo crea la raffigurazione dello spirito già esistente. Non può venir sentito come vero e forte artista chi dà all'osservatore l'impressione di una fedele riproduzione della realtà, ma chi invece riesce a farsi seguire quando creativamente continua con le sue opere il processo del mondo.

venza, il trascendere se stesso dell'essere: «Nel fiore la legge vegetale si presenta nella sua somma espressione, e la rosa sarebbe a sua volta l'apice di tale fenomeno. Il frutto non può mai essere bello, perché ora la legge vegetale si ritrae in se stessa (nella semplice legge)»*.

Qui è detto con chiarezza che il bello appare dove l'idea prende forma e vita, dove nell'apparenza esterna percepiamo direttamente la legge; dove invece, come nel frutto, l'apparenza esterna risulta informe e goffa, perché nulla tradisce della legge che è alla base della formazione delle piante, la cosa di natura cessa di essere bella. Così più oltre è detto: «La legge che nel fenomeno si esprime nella massima libertà, secondo la propria determinazione, produce il bello oggettivo che naturalmente deve trovare soggetti degni che lo comprendano». Questo punto di vista di Goethe si esprime nel modo più incisivo nelle seguenti parole: «Certo l'artista deve imitare la natura con fedeltà e devozione nei particolari, ma nelle regioni superiori del processo artistico, dove un'immagine diventa veramente un'immagine, egli ha libero gioco e può giungere persino a finzioni»*. Goethe designa il compito sublime dell'arte come un «dare l'illusione di una realtà superiore mediante la parvenza. Sarebbe invece un'aspirazione sbagliata realizzare talmente la parvenza, fino a che ne rimanga solo una comune realtà»*.

Domandiamoci ora per quale ragione gli oggetti dell'arte ci procurano gioia. Anzitutto ci deve essere chiaro che il piacere suscitato in noi dagli oggetti del bello non è per nulla inferiore al piacere solo intellettuale che proviamo osservando ciò che è spirituale. È sempre una decisa decadenza dell'arte vedere il suo compito nel solo divertimento, nella soddisfazione di un piacere inferiore. La causa del piacere procurato in noi dagli oggetti artistici è la medesima che, di fronte al mondo delle idee in genere, ci fa provare la gioiosa elevazione che ci solleva al di sopra di noi stessi. Che cosa nel mondo delle idee ci dà una tale soddisfazione? Null'altro che l'intima pace e perfezione che ha in sé. Nessuna contraddizione, nes-

suna disarmonia turba il mondo dei pensieri che affiora nella nostra interiorità, perché questo mondo è in se stesso infinito. Tutto ciò che lo rende perfetto è in quello stesso mondo. Tale perfezione, innata nel mondo delle idee, è la causa del nostro elevarci quando gli siamo di fronte.

Affinché il bello possa darci una simile elevazione, deve essere secondo il modello dell'idea, cosa ben diversa da quanto vorrebbero gli estetici dell'idealismo tedesco. Non è «l'idea in forma di parvenza sensibile», ma proprio il rovescio, una «parvenza sensibile in forma di idea». Il contenuto del bello, la materia che sta alla sua base, è sempre qualcosa di effettivo, una diretta realtà, e la forma in cui ci si presenta è ideale. Come si vede, è proprio il contrario di quel che afferma l'estetica tedesca che ha addirittura capovolto la cosa. Il bello non è il divino in veste sensibile-reale, ma il reale-sensibile in veste divina. L'artista non porta il divino in terra, facendolo fluire nel mondo, ma solleva il mondo alla sfera del divino. Il bello è parvenza, perché produce per incanto davanti ai nostri sensi una realtà che come è si presenta quale mondo ideale. «Rifletti al *che*, ma più rifletti al *come*», perché quel che conta è il come. Il *che* resta sensibile, ma il *come* diventa ideale. Dove la forma reale di manifestazione appare meglio nella sfera sensibile, l'arte raggiunge la sua somma dignità. Goethe dice al riguardo: «La dignità dell'arte appare forse nel modo più eminente nella musica, perché essa non ha una materia di cui debba tenere conto. Essa è tutta forma e contenuto, e innalza e nobilita tutto quel che esprime»*.

Ancora non esiste l'estetica che prenda le mosse dalla definizione secondo la quale il bello è realtà sensibile che appare come idea. Deve essere creata. Essa può senz'altro chiamarsi estetica della concezione goethiana del mondo, ed è l'estetica dell'avvenire. Anche von Hartmann, uno dei più moderni cultori dell'estetica che nella sua *Filosofia del bello** ci ha lasciato un'opera davvero insigne, rimane nel vecchio errore secondo cui il contenuto del bello sarebbe l'idea. Dice assai giustamente che il concetto fondamentale dal quale ogni scienza del

bello deve muovere è quello della parvenza estetica. Sì, ma il manifestarsi del mondo ideale in quanto tale sarebbe sempre da considerare parvenza. L'idea è la più alta verità; quando essa appare, lo fa appunto come verità e non come parvenza. Si ha invece una parvenza reale quando l'elemento naturale-individuale appare in una veste eterna e imperitura, dotata del carattere di idea, perché tale carattere in realtà non le è proprio.

Inteso in questo senso, l'artista ci appare come il continuatore dello spirito del mondo; egli prosegue la creazione quando l'altro l'abbandona. Ci appare in intimo legame con lo spirito dei mondi, e l'arte come la libera continuazione del processo di natura. In tal modo l'artista si solleva dalla vita ordinaria, ed eleva con lui anche noi che ci immergiamo nelle sue opere. Non crea per il mondo finito, ma lo trascende. Nella sua poesia *L'apoteosi dell'artista* Goethe fa dire la sua idea dalla musa all'artista con queste parole:

> Così, sopra i suoi simili per secoli
> con gran potenza agisce un degno spirito,
> e quel che un uomo buono può raggiungere
> non vive nel breve spazio della vita.
> Egli vive ancora dopo la morte,
> ed è attivo come ancor vivesse;
> l'azione buona, la parola bella
> restan immortali, com'era il suo anelito.
> Così pur tu per tempo smisurato
> vivrai godendo l'immortalità.

Questi versi esprimono senz'altro il pensiero di Goethe su quella che chiamerei la missione cosmica dell'artista.

Chi mai comprese l'arte con tanta profondità come Goethe? chi seppe riconoscerle tanta dignità? Quando dice: «Le grandi opere d'arte sono prodotte dagli uomini, similmente alle somme opere della natura, secondo leggi vere e naturali. Tutto quanto è arbitrario e illusorio cade: in esse vi è necessità, in esse vi è Dio»*, rivela a sufficienza la piena profondità delle sue opinioni. Nel suo spirito un'estetica non

potrà certo essere male. Ciò vale anche per parecchi altri capitoli della nostra scienza moderna.

Quando il 5 aprile 1885, alla morte di Walter von Goethe, ultimo discendente del poeta, i tesori di Goethe divennero patrimonio nazionale, taluni si strinsero nelle spalle al vedere lo zelo degli eruditi che si attaccavano anche ai minimi rimasugli del lascito goethiano, considerandoli come rare reliquie da non sottovalutare in alcun modo, in vista di una profonda indagine. Il genio di Goethe è inesauribile, né si può abbracciarlo con un unico sguardo. Lo si può avvicinare sempre di più e da diversi lati. Tutto in lui deve dunque esserci bene accetto. Anche quel che preso a sé appare senza valore, acquista importanza se messo in relazione con la vasta concezione del poeta. Solo considerando la piena ricchezza delle manifestazioni della vita nelle quali il suo genio universale si espresse, ci si presenterà all'anima il suo essere, il suo tendere dal quale tutto scaturì e che segna un culmine dell'umanità. Solo quando questo tendere diverrà patrimonio comune di tutti coloro che hanno un anelito spirituale, solo quando sarà diventato generale il proposito non solo di comprendere la concezione goethiana, ma anche di vivere in essa e di farla vivere in noi, solo allora Goethe avrà assolto la sua missione. Questa visione universale dovrà essere per il popolo tedesco, e molto al di là di esso, un segno nel quale tutti gli uomini s'incontrino e si riconoscano in un anelito comune.

III
L'ELEMENTO COMICO NELLA SUA RELAZIONE CON L'ARTE E LA VITA (1890-91)

(Articolo apparso in «Anthroposophie» - 1934-35)

Nell'estetica tedesca poche idee di base hanno più sofferto per le errate premesse quanto quella dell'elemento comico. Quando, come fanno gli estetici tedeschi, si dichiara bello qualcosa, se l'idea (il divino) appare in un'immagine che cade sotto i sensi, si pongono insuperabili difficoltà alla determinazione del concetto di comico. Con quella premessa dobbiamo infatti distinguere due cose nel prodotto artistico (nell'oggetto *bello*): anzitutto l'immagine che cade sotto i sensi, il prodotto materiale costituito da marmo, colore, suono, parola e così via, e poi l'idea presentata con quell'immagine. Si possono così avanzare tre ipotesi.

La prima è che l'idea e l'immagine visiva si identifichino completamente, e quindi l'idea non sia troppo alta, troppo spirituale, eccessiva, per essere presentata dalla relativa immagine, e che questa sia quindi degna, significativa e adeguata all'idea. In tal caso vi è una completa armonia fra idea e immagine, nessuna delle due soverchia l'altra, ognuna è adeguata all'altra. Mai avvertiamo allora un eccedere o un rimanere indietro. Ove questo avvenga, gli estetici tedeschi stimano che si abbia il «semplice bello», il «bello in sé».

La seconda è quando l'idea è più importante e più grande dell'immagine, la soverchia, la supera, e quindi l'immagine appare insignificante, piccola e inadeguata ad afferrare l'idea (il divino) nella sua completezza. Il contenitore non è allora grande abbastanza per accogliere in sé il contenuto (l'idea). Mentre di fronte al «semplice bello» sentiamo la soddisfazione dell'armonia fra il divino (ideale) e il terreno (reale), qui dobbiamo provare meraviglia per la grandezza dell'idea che appare tanto grandiosa da non poterle trovare un'immagine adeguata. In questo caso abbiamo a che fare con il sublime.

La terza ipotesi è il caso opposto, quando cioè l'immagine appare più grande, importante e grandiosa dell'idea. Mentre nel secondo caso la grandezza dell'idea disturba l'armonia, qui si ha disarmonia a causa della soverchiante immagine sensibile. Quest'ultima si impone, si erge contro l'idea, si contrappone al divino. Di conseguenza qui si può solo avere il brutto. Se ora si riflette che l'elemento tragico è solo un caso speciale del sublime, con i quattro concetti di bello, sublime, tragico e brutto si sono esaurite le possibilità dell'estetica, e non vi è spazio per l'elemento comico. È infatti facile vedere che oltre i tre casi esaminati non ne è possibile un quarto.

Il problema si presenta del tutto diverso, mettendo alla sua base l'idea del bello, da me esposta nella conferenza «Goethe, padre di una nuova estetica», che l'arte non può mai e poi mai avere il compito di rappresentare l'idea. Questo è infatti il compito della scienza. Se le idee di base dell'estetica tedesca fossero giuste, per il contenuto non vi sarebbe differenza alcuna fra scienza e arte. Quest'ultima presenterebbe solo in forma visibile ciò che la scienza esprime con la parola, con i pensieri. Questa semplice riflessione dimostra che l'arte deve avere un tutt'altro compito, proprio l'opposto della scienza. Se questa presenta il divino nella forma diretta del pensare che aleggia al di sopra di quanto è sensibile, in una forma solo ideale, l'arte ha invece il compito di elevare alla sfera del divino ciò che si percepisce e si vede. Quando siamo direttamente di fronte alla natura, alla realtà, non la troviamo divina o non-divina, piena o vuota di idee, ma semplicemente indifferente rispetto al divino, all'idea. Il pensatore guarda attraverso l'involucro indifferente e vede l'idea nella forma del pensiero. Allo scopo deve tuttavia superare la diretta realtà, deve attraversarla e guardare al di là. Chi si ferma alla sola realtà non perviene all'idea.

L'artista si avvicina in altro modo alla realtà: non supera la realtà, la raccoglie con amore, vive e tesse anzi nella sfera sensibile, materiale, reale. Ciò che presenta sono oggetti della natura, dell'esistenza reale. Nelle creazioni artistiche, per il loro

contenuto (per il «che cosa») nulla troviamo che non si possa anche incontrare nella natura. L'artista varia soltanto la forma (il «come»), presenta oggetti della realtà, ma in modo diverso da come li troviamo nel mondo reale; li presenta come se fossero altrettanto necessari, obbligati e divini dell'idea stessa. Per il contenuto l'arte ha a che fare con la sfera sensibile, per la forma con la sfera ideale. Se la scienza presenta l'idea secondo contenuto e forma, e altrettanto la natura presenta il mondo sensibile secondo forma e contenuto, con l'arte nasce un nuovo regno, quello sensibile in veste divina. Se ora si volesse asserire che sia anche possibile che qualcuno presenti il divino in veste sensibile, la cosa si confuta da sé, perché nessuno può avere interesse per un compito del genere. Se infatti si può avere l'esigenza di innalzare ciò che è in basso e ha poco valore alla sfera di ciò che è in alto e ha valore, non la si ha per il contrario. Appunto dall'insoddisfazione per la realtà nella sua struttura originaria si forma la nostalgia per divinizzarla. Perché si dovrebbe portare in un'altra forma il divino che in sé assicura già la massima soddisfazione?

Il regno della sfera sensibile non ideale è la realtà, il regno della sfera ideale non sensibile è la scienza, quello sensibile-ideale è l'arte. Incontriamo il primo regno osservando con i sensi sani quanto ci circonda, il secondo immergendoci nella sfera del nostro pensare, da nessuna parte incontriamo il terzo già finito, dobbiamo crearlo da noi. Se il regno della natura ha una realtà che cade sotto i sensi, e quello della scienza una realtà solo spirituale, il regno dell'arte non ha affatto una realtà. Di conseguenza la sfera dei prodotti artistici è detta dell'apparenza estetica. L'apparenza estetica è la sfera sensibile divinizzata grazie al creativo spirito umano.

Ora dobbiamo cambiare argomento e cercare da quali ragioni di fondo della persona umana nasca la nostalgia per l'arte e il piacere artistico. Ogni aspirazione umana superiore tende alla libertà. La strada e la mèta migliori per l'uomo sono l'agire libero al di sopra degli impulsi naturali, libero dalle leggi del mondo sensibile, libero dalle passioni e dagli ordinamenti umani. Libera

lo spirito sottoporsi sempre meno a ciò che richiede la natura, e seguire sempre più l'idea riconosciuta dallo spirito. Libertà è dominio dello spirito sulla natura, dell'idea sulla realtà. Io devo fare ciò che compio secondo le leggi della natura, proprio come la goccia di pioggia deve cadere sulla terra per un'immutabile legge. Agendo soltanto in base a quegli impulsi materiali, non sono un vero io, una persona libera, perché non agisco autonomamente, ma sono costretto ad agire, non voglio, ma devo. Tuttavia, quanto più accendo in me la luce dello spirito, tanto più divento libero. Solo ora posso dire: sono io che agisco, che realizzo qualcosa. In pari tempo si aggiunge la circostanza che ora so quale luce io segua, che ho di fronte a me l'oggetto cui tende la mia azione in pura forma trasparente e spirituale. Non opero per amore della mia individualità, ma dell'oggetto riconosciuto. Un'azione del genere è del tutto altruistica, sebbene scaturisca in realtà da me stesso, perché non viene compiuta da me per mia volontà. Un'azione del genere è fatta per amore, è derivata da una piena dedizione di se stessi all'oggetto. Intese nella loro profondità, le azioni davvero libere sono azioni scaturite dall'amore.

Accanto alle altre, le creazioni dell'artista sono azioni mosse dall'amore, perché egli cerca di superare la realtà sensibile, spiritualizzandola. Vuole per incantesimo mettere davanti ai nostri sensi opere che non seguano le leggi della natura, ma quelle dello spirito. L'oggetto che è solo naturale deve essere annullato, superato, e quindi proposto come se fosse divino. L'arte è un continuo processo di liberazione dello spirito umano e in pari tempo l'educatrice dell'umanità per azioni mosse dall'amore. Chi riesce a guardare a fondo una vera e grande opera d'arte sente il sublime slancio verso l'alto che, per la durata dell'osservazione, ci fa dimenticare spazio, tempo e la nostra stessa persona, che ci fa perdere interamente nell'oggetto osservato. Solo chi conosca il completo, puro e limpido amore comprenderà anche appieno questo modo di osservare, dimentico di sé. Chi non conosce il vero amore rimarrà anche sempre estraneo di fronte alla vera opera d'arte.

Se dobbiamo ammettere che nell'opera d'arte lo spirito umano divinizza la materia, dipenderà dalla capacità spirituale attivata nell'opera a quale genere essa appartenga.

In proposito dobbiamo tener presente che ciò cui il nostro spirito arriva per ultimo, nel mondo è il primo e il più alto. L'unità ideale, il principio originario delle cose di sicuro le precede tutte. Con le nostre aspirazioni spirituali arriviamo però in definitiva al principio originario. Ciò che ci si presenta per primo nel mondo è l'infinita molteplicità delle cose sensibili che in verità sono però l'ultima manifestazione del principio originario. I sensi afferrano la molteplicità delle cose, l'intelletto le ordina, le confronta e ne forma concetti; la ragione stabilisce poi l'interiore unità di quella molteplicità. Sensi, ragione e intelletto sono così le tre facoltà grazie alle quali comprendiamo il mondo. I sensi ci presentano la natura priva di spirito, l'intelletto ci presenta la varietà dei concetti, la ragione l'idea divina che troneggia su tutto.

Se ora, sulla base della nostra spiegazione del bello e date le premesse delle tre facoltà appena ricordate, facciamo un passo avanti dobbiamo chiederci quanto la materia sensibile venga trasformata dall'artista.

Anzitutto rimane fermo che i sensi non possono subire trasformazione di sorta, perché il loro compito è afferrare la realtà nel modo più fedele e preciso possibile. L'intelletto, che dalle singole cose forma i concetti, ha già a che fare con lo spirito, ha sì ancora una molteplicità, però già sollevata dalla sfera dei sensi. All'intelletto è così già possibile spiritualizzare la natura. Della ragione basta dire che essa afferra l'essenza di tutto lo spirito.

Ne segue quindi che l'artista riesce a trasformare la materia della diretta realtà, tanto da farla apparire in una forma come se fosse compenetrata dalla ragione o dall'intelletto stesso. L'arte ha cioè a che fare con opere che: 1° secondo il contenuto corrispondono alla vita reale, e secondo la forma all'ordine comprensibile delle cose; 2° per il contenuto corrispondono alla vita reale, per la forma all'ordine intelligente e all'unità del mondo.

Quando l'artista, seguendo gli impulsi della ragione, trasforma la realtà, le sue opere ci riempiono di tanta sublime soddisfazione perché le cose che provengono dalla sua mano è come se scaturissero direttamente dallo stesso principio originario. L'artista ci avvicina allo spirito del mondo grazie all'opera infiammata dall'unità divina. Per questo Goethe proruppe nel suo grido di meraviglia davanti alle sculture greche: «Qui vi è necessità, vi è Dio; è come se queste cose eterne fossero state incantate dalla stessa natura creante».

Nell'apparenza estetica che ci offre l'opera d'arte non vediamo quindi contraddizione alcuna con la profondità della realtà, ma solo con la sua superficie. L'arte ci presenta appunto una realtà superiore.

Che cosa avviene però quando l'artista fa agire in sé non la ragione ma l'intelletto, per trasformare la realtà?

L'intelletto è a metà strada fra i sensi e la ragione. Si distanzia dai primi, ma non arriva al secondo. Non ha più la verità superficiale insita nella semplice copia della realtà sensibile, ma non ancora quella che è propria della profondità della visione ragionevole.

Il concetto, che l'intelletto estrae dalle singole cose, è in genere quanto di più irreale vi sia nel mondo. Nell'ordinamento del mondo non vi è infatti qualcosa di singolo in sé; tutto è in relazione reciproca ed è fondato di necessità sul fluire delle cose. Chi non vede il grande tutto e misura soltanto la cosa singola, non potrà conoscere la verità. Posso farmi in modo comprensibile un concetto di una cosa singola, ma la verità non è in quel concetto fino a quando la luce della ragione non lo illumini. Quando formo due concetti, essi possono unirsi nelle profondità dell'ordine universale, ma l'intelletto ha soltanto i singoli concetti che, restando separati, non devono accordarsi, ma sono gli uni accanto agli altri.

Le cose che cadono sotto i sensi, che lo spirito umano ricompone come se fossero compenetrate dall'intelletto, sono in tal modo in forte contraddizione con ogni realtà. Naturalmente nell'intelletto non si rivela la discordanza dei suoi con-

cetti, perché li fa coesistere separati. Quando però i concetti appaiono in un unico oggetto l'uno accanto all'altro nella loro intima discordanza, questa appare subito. Con l'intelletto posso formare un concetto dello spirito di un uomo: lo immagino ad esempio grande ed elevato. Posso anche formare il concetto del suo aspetto esteriore che sarà piccolo, irrilevante, sinistro, magari goffo. Posso benissimo pensare i due concetti. Se però fisicamente mi si presentano riuniti in una persona, rilevo la contraddizione fra di essi e quanto è possibile secondo le leggi naturali.

È del tutto indifferente quanto grande io immagini la testa di un uomo, fino a quando mi limito alla testa. Se invece riunisco una testa grande con un corpo piccolo e penso tale unione in un quadro reale, realizzo la contraddizione grazie all'esistenza effettiva.

Divenire coscienti delle contraddizioni fra un oggetto creato e la sua interiore possibilità fa sorgere in noi la sensazione della comicità.

La comicità è quindi una realtà sensibile nella forma di una contraddizione intellettuale. Il «che cosa» è la parte sensibile, il «come» è l'intelletto col suo contenuto non fondato sulla natura.

Esaminando un pezzo comico, si troverà sempre che quanto l'autore ha fatto della sua materia contraddice la più profonda e interiore natura della struttura di base dell'essere. Compenetrando quella contraddizione, la si sente come comica.

L'effetto liberatorio insito nel ridere di un oggetto comico avviene perché, vedendo la contraddizione, ci si sente al di sopra dell'oggetto, si crede di comprendere la cosa meglio di come essa ci si presenta nell'opera. Chi invece non vede la contraddizione non trova l'effetto comico. Di conseguenza lo stesso oggetto può su uno avere un effetto comico, e su un altro no. Chi non ha comprensione per la contraddizione, non l'ha neppure per la comicità. In proposito può capitare che la percezione di una contraddizione si trasformi persino in un'at-

mosfera triste, e allora osserviamo la cosa in modo diverso: non guardiamo più alla contraddizione razionale, ma alla disarmonia fra il particolare e il tutto. La causa è però già in un'osservazione secondo ragione, e cessa allora la comicità. Il caso in effetti si ha quando percepiamo nella natura stessa qualcosa di non coerente, ad esempio una deformità, una storpiatura. In tali casi non afferriamo le singole parti intellettualmente, ma vediamo la contraddizione fra il divenuto e ciò che sarebbe potuto e dovuto divenire; questo ci porta a un'osservazione più profonda di quella basata sull'intelletto.

Ne deriva che in effetti nella natura vi è poco di comico in sé. La comicità è per lo più creazione umana.

Nella rappresentazione dell'elemento comico si può persino avere la diretta intenzione, attraverso l'immagine visiva, di raggiungere quel che non si riesce a conseguire con la presentazione del semplice concetto contraddittorio, vale a dire la conoscenza della contraddizione. Quando il pensiero non fa la necessaria impressione, può farla la rappresentazione visiva. È questa l'intenzione dell'ironia, della satira comica. Anche la parodia altro non vuole se non rendere appunto ridicolo qualcosa posto vicino alla sua contraddizione.

È nella natura della comicità trovare una più vasta cerchia di fruitori rispetto ad altre forme artistiche. Ci basta infatti afferrare soltanto con l'intelletto i particolari contraddittori; vedere la contraddizione stessa ci è dato dall'immagine della rappresentazione, e così non è necessario elevarsi alla visione secondo la ragione.

Fa parte inoltre della natura della comicità servire soprattutto a mostrare la stoltezza umana. Essa consiste nel ritenere reale ciò che invece è sbagliato, in contraddizione. Presentando direttamente le illusioni dello stolto in una forma percepibile ai sensi lo si convince forse meglio della sua stoltezza, meglio che in altri modi.

L'artista serio, che non lavori movendo dal tutto, ma rafforzi la sua opera con particolari finisce con facilità e senza volerlo ad essere comico. Allo stesso modo presentiamo agli

altri con la nostra persona un oggetto comico compiendo azioni nelle quali per l'osservatore null'altro appare evidente se non una contraddizione vissuta.

L'effetto della comicità dipende ovviamente sempre da quanto l'osservatore sia al di sopra dell'oggetto comico; in altre parole da quanto egli sia capace di afferrare la contraddizione nella sua piena profondità. Al saggio risulterà per esempio comico che molti aspirino a una cosa, stimino e adorino una cosa che per lui non appare degna di stima e di adorazione. Da quel che si è detto risulta che l'impressione della comicità può durare fino a quando l'intelletto è in grado di afferrare la contraddizione. Entrando più in profondità e riflettendo sulla fatica che l'umanità dedica a vuote nullità, si deve per forza vedere la cosa in modo più serio.

Allo stolto faranno un'impressione comica parecchie cose che invece non faranno ridere il saggio. Considerando solo l'aspetto esteriore di una cosa, senza rilevarne la profondità, si potrà certo ridere delle contraddizioni superficiali. Proprio quel che fanno nature dotate viene spesso deriso, perché non è compreso; viene cioè vista la contraddizione esistente con l'azione che è invece usuale nella vita.

Chi abbia un senso per trovare le contraddizioni nella vita, e per riunirle artificialmente con l'intelletto, sarà in modo speciale adatto a presentare qualcosa di comico. L'arguzia altro non è che il gioco dell'intelletto che cerca in cose lontane fra loro elementi affini, offrendo così l'accostamento di un'evidente contraddizione.

L'effetto della comicità dipende anche dal grado di contraddizione, sempre esistente anche quando prevalga una sottile consonanza. Cose del tutto estranee sono comunque escluse dal regno della comicità. Possiamo dire: l'elemento comico corrisponde all'intelletto, ma contraddice i sensi e anche la ragione.

Chi percepisce le contraddizioni, ma prende l'intelletto per la ragione, e invece di ridere è disturbato dalla disarmonia, non ha alcun senso per l'elemento comico. Vedrà dappertutto

contraddizioni e le considererà l'unica cosa al mondo. Ciò porta all'atteggiamento di base del malinconico. Può invece ridere tranquillamente delle disarmonie chi è convinto che dietro l'intelletto domini la ragione, che dietro la contraddizione valga un'interiore, superiore unità. Può persino arrivare all'idea che ove vi siano contraddizioni sia attivo solo l'intelletto, ma che si arrivi sempre all'armonia considerando il problema più a fondo con la ragione. Un uomo del genere vive nella fiducia che la contraddizione è sempre in superficie e mai in profondità; di conseguenza la vede sempre leggera, come qualcosa che libera la vita dall'uniformità e dalla monotonia, e che subito scompare entrando più in profondità. Ride allora delle contraddizioni e diventa serio di fronte alla divina concordanza delle cose. In lui troviamo l'atteggiamento di base dell'umorismo.

È ancora possibile un terzo caso. Si può certo avere un organo per la percezione della contraddizione, non però per l'unità e l'ideale. Si comprende allora certo l'assurdità, la piccolezza, l'irragionevole, ma tale comprensione non è sostenuta dal senso per la profondità. Chi è così può certo ridere, ma non essere davvero serio e pio. È l'atteggiamento di base della frivolezza. Il malinconico ha sì l'esigenza di una profonda armonia, ma non ha la forza spirituale di afferrarla. Di conseguenza gli manca anche il senso per ridere delle assurdità; gli manca quel che dovrebbe prendere seriamente, e prende quindi con serietà ciò che tale non può essere. L'umorista può ridere senza pensieri delle assurdità, perché sa che esse non sono alla base delle cose, ma alla superficie; inoltre ha un senso per le cose stesse sulla scorta dell'esistenza universale. Il frivolo ha un senso per la superficie, ma sente solo quell'esigenza. Non conosce la profondità delle cose e non vuole conoscerla. Vive alla superficie.

Avremmo così chiuso il cerchio che volevamo esaminare. Abbiamo indicato l'idea della comicità come una forma dell'apparenza estetica, e anche caratterizzato la posizione che tale idea ha di fronte alla vita. La comicità non è cioè solo una

creazione arbitraria dell'uomo, ma un modo con cui si intende soltanto vedere e rappresentare variamente l'aspetto esterno e contraddittorio della vita.

IV
IL BELLO E L'ARTE (1898)

(Articolo apparso in «Das Magazin für Literatur»)

Ho qui un libro che risveglia in me bei ricordi. Robert Vischer*, figlio del noto estetico Friedrich Theodor Vischer, ha iniziato la pubblicazione delle opere di suo padre, e ha chiamato *Il bello e l'arte* il libro nel quale ha riunito con grande cura gli scritti di lui e di alcuni suoi discepoli.

Mentre leggevo il libro riaffioravano in me tutte le idee che tempo fa avevo formato in merito all'essenza dell'arte. «Tempo fa» vuol dire diciotto o vent'anni fa. Persone della mia età cercarono allora di chiarire la natura dell'arte sulla base delle opere sull'estetica di Vischer, Weiße, Carrière, Schasler, Lotze e Zimmermann*.

Tutti costoro venivano dalla filosofia che dominò la cultura della prima metà del nostro secolo. Alcuni si rifacevano a Hegel, altri a Herbart; e per tutti l'arte era un problema filosofico.

Anche Goethe, Schiller e Jean Paul avevano pensato a modo loro sull'essenza delle arti. In merito erano però partiti dall'arte stessa, dicendo che cosa l'uomo è costretto a pensare quando fa agire l'arte su di sé. I loro concetti sull'arte nascevano cioè dall'arte.

Vischer, Carrière, Weiße, Zimmermann, Schasler non movevano in origine dalla diretta vivente natura. Riflettevano sul complesso dei fenomeni universali. Di questi fanno anche parte i prodotti della creazione artistica. Come riflettevano sull'essenza della luce, del calore e dell'evoluzione animale, così riflettevano anche sull'essenza dell'arte. Il loro punto di partenza era l'uomo che conosce, non quello che sente artisticamente la natura.

Certo non intendo che a un uomo come Friedrich Th. Vischer vada contestata la sensibilità artistica nel massimo e più puro senso della parola. Al contrario, la sua comprensione per

l'arte è la più viva e personale pensabile. Quando tuttavia parla dell'arte, lo fa da filosofo.

Per Vischer il mondo era la realizzazione dello spirito divino. Di conseguenza per lui l'arte è l'illustrazione dello spirito divino nel marmo, nelle linee, nei colori e nelle parole. Come realizza l'artista lo spirito divino nella materia che cade sotto i sensi? Questo era per Vischer il problema fondamentale. Alla base di tutte le sue elaborazioni vi era un'elevata e matura elaborazione filosofica. Il linguaggio da lui usato viene oggi compreso ancora da pochi. Può essere capito soltanto da chi abbia come parte essenziale della sua formazione i pensieri filosofici di Schelling e di Hegel. Solo costoro possono avere interesse per i problemi posti da Vischer, per i pensieri che egli trasmette.

Oggi solo pochi sono in grado leggere un libro di Vischer come lo leggevano i suoi contemporanei. Per gli uomini di oggi vi si parla di cose che più non li riguardano.

In sostanza per Vischer l'arte era una questione impersonale. Faceva parte dei compiti che vengono posti all'uomo dalle potenze superiori. Tuttavia Vischer non crede a un Dio personale, pur credendo a un Dio, a un Essere spirituale che si manifesta nella natura, nella storia e nell'arte. Tale Essere è al di sopra dell'uomo. I nostri migliori contemporanei hanno abbandonato tale credenza: per loro lo spirito non è più autonomo, ed è solo presente in quanto la natura abbia la capacità di manifestare l'elemento spirituale. Per loro il massimo spirito viene prodotto dall'uomo che lo fa nascere dalla propria natura, ed è presente soltanto se l'uomo crea spiritualmente. Vischer crede che lo spirito sia presente in se stesso, e che l'uomo debba soltanto afferrarlo. I nostri contemporanei credono che solo la natura sia presente senza l'uomo e che lo spirito sia prodotto soltanto dall'uomo. Di conseguenza per Vischer l'artista è un uomo che è ricolmo di spirito divino e lo incorpora nelle sue opere. Per i nostri contemporanei l'artista è un uomo che ha la necessità di usare violenza sulle cose, imprimendo loro l'impronta della sua personalità; non credono di

dover incorporare uno spirito, ma vogliono creare cose che corrispondano alle loro idee, alla loro fantasia.

Vischer dice: lo scultore forma nel marmo una figura umana che non è simile ad alcuna vera figura esistente, perché inconsciamente vuole incorporare l'immagine, l'idea di tutta l'umanità, avendo in sé il prototipo dell'uomo, il divino prototipo dell'uomo. I moderni nulla sanno di tale prototipo; sanno soltanto che, osservando la figura umana, si presenta all'anima una figura ed essi vogliono realizzarla. Accanto al mondo della natura vogliono farne nascere uno artificiale al quale imprimere il loro temperamento, la loro fantasia. È un mondo voluto dall'uomo, non scaturito dallo spirito divino.

I moderni non comprendono più che si parli dell'arte come di una realizzazione del divino; possono solo capire che l'uomo abbia il bisogno di dar forma a cose secondo il suo temperamento, la sua ispirazione.

I moderni vogliono parlare umanamente dell'arte e non più interessarsi dell'impulso religioso che era alla base delle elaborazioni di Vischer.

V
IL CONTE LEONE TOLSTOI - *CHE COSA È L'ARTE?* (1898)

(Articolo apparso in «Das Magazin für Literatur»)

Il conte Leone Tolstoi* ha pubblicato uno studio: *Che cosa è l'arte?* Da quando è diventato un predicatore morale, il romanziere russo si è alienato le simpatie di una gran parte dei suoi precedenti estimatori. Il contenuto della sua dottrina morale non è assolutamente al vertice della sua dottrina artistica. La sua dottrina morale si basa sul generale amore umano, sulla compassione e sulla lotta all'egoismo. Cristianesimo annacquato è la migliore definizione che se ne possa dare. Nella prospettiva morale Tolstoi risponde anche alla domanda che ora si pone: che cosa è arte? Anzitutto fa presente l'enorme lavoro umano che viene impiegato per creare un'opera d'arte. Parte dalla prova di un melodramma al quale una volta era stato presente e descrive quanto tempo e quanto impegno occorra per una prova del genere, e come chi la guidava fosse privo di amore per le persone con le quali lavorava. Dice poi che cosa derivi da tutto quell'impegno e da quel lavoro. «Per chi si fa tutto ciò? a chi può piacere? Se anche nell'opera vi sono bei motivi, gradevoli da ascoltare, li si potrebbero semplicemente cantare senza tutti quegli sciocchi costumi, le entrate in scena, i recitativi e i movimenti delle braccia. In un balletto poi, nel quale donne mezze nude si esibiscono in movimenti sensuali e piroettano in cerchi, altro non vi è che uno spettacolo che disturba la morale, senza che si arrivi a capire per chi è pensato. Una persona colta ne è presto sazia, e un semplice lavoratore proprio non lo capisce. Può soltanto piacere, ma anche ne dubito, a quelli che non sono ancora soddisfatti dei piaceri cosiddetti dei signori, di coloro che hanno fatto propri bisogni di quel tipo e vogliono mostrare la loro erudizione di giovani lacchè.... Tutte queste sciocchezze vengono poi preparate non con bontà e serenità, ma con crudeltà animalesca».

Poiché l'arte richiede tali sacrifici, ci si deve chiedere: quale è lo scopo dell'arte? in che cosa contribuisce l'arte al complesso dell'evoluzione culturale umana? Per dare una risposta a questo problema, Tolstoi passa in rassegna gli estetici, tedeschi, francesi e inglesi che abbiano pubblicato le loro opinioni sui compiti dell'arte, e giunge a un giudizio sfavorevole su di loro. Trova che non vi sia concordanza in merito al concetto di arte, e dice: «Osservando la totale imprecisione del concetto di arte e le definizioni della bellezza, si vede che si fa dipendere l'essenza dell'arte di volta in volta dall'utilità, dalla convenienza, dalla simmetria, dall'ordine, dalle proporzioni, dalla scorrevolezza, dall'armonia delle singole parti, dall'unità, dalla molteplicità, dai diversi legami fra tali principi, e se ne ricava l'obiettiva insufficienza delle definizioni dei diversi tentativi. Così tutte le definizioni estetiche della bellezza possono essere ricondotte a due opinioni di base: la prima è che la bellezza è qualcosa di esistente in sé, una delle manifestazioni della perfezione assoluta, dell'idea, dello spirito, della volontà, di Dio; la seconda che la bellezza è un determinato piacere sentito da noi che non ha lo scopo di procurarci vantaggi personali».

Tolstoi trova imperfette le due opinioni per la ragione che si basano su di una concezione primitiva della cultura umana. A un gradino primitivo delle esperienze gli uomini vedono lo scopo del mangiare nel piacere che esso produce. Un gradino superiore è quello in cui essi riconoscono che l'alimentazione, e quindi la promozione della vita, è lo scopo del mangiare; considerano allora il piacere solo un'aggiunta secondaria. Allo stesso modo si pone a un gradino inferiore chi crede che lo scopo dell'arte consista nel godimento della bellezza. «Per ben definire l'arte si deve anzitutto cessare di considerarla come un mezzo del piacere; va invece vista come una delle condizioni della vita umana. Movendo da questa prospettiva, dobbiamo ammettere che l'arte è uno dei mezzi di comunicazione fra gli uomini». Tolstoi non vede l'arte come uno scopo autonomo. Gli uomini devono comprendersi, amarsi e aiutarsi fra loro;

questo è lo scopo di ogni civiltà, e l'arte deve essere soltanto un mezzo per realizzare tale scopo superiore. Con le parole gli uomini si scambiano i loro pensieri e le loro esperienze. Con il linguaggio il singolo vive nel complesso del genere umano. L'arte deve fare ciò che le parole da sole non arrivano a realizzare per tale convivenza. Essa deve trasmettere sensazioni e sentimenti da uomo a uomo, come fanno le parole per le esperienze e i pensieri. «L'attività dell'arte consiste nel far sì che mentre con le orecchie e gli occhi si percepisce l'espressione dei sentimenti di un altro, tali sentimenti possano essere del pari sentiti».

Credo che a Tolstoi sia sfuggito quale sia l'origine dell'arte. All'artista non interessa in un primo tempo la comunicazione. Quando vedo un fenomeno della natura o umano ho un originario impulso a farmene in spirito un'immagine. La mia fantasia mi spinge a conformare tale immagine in modo che corrisponda in me a determinate inclinazioni. Per la formazione dell'immagine mi servo dei mezzi che corrispondano alle mie capacità. Se quei mezzi sono i colori, dipingerò, se sono i pensieri, scriverò. Non lo faccio per comunicare, ma perché ho bisogno di farmi un'immagine del mondo quale risulta alla mia fantasia. Non sono soddisfatto della forma che la natura o la vita umana hanno per me, se la considero soltanto da osservatore passivo. Voglio proporre un'immagine che io stesso invento o che comunque ridò a modo mio, anche se la prendo dal mondo esterno. L'uomo non vuole essere soltanto un osservatore, un semplice spettatore degli eventi del mondo. Vuole aggiungere qualcosa dalla propria interiorità a ciò che penetra in lui da fuori. Per questo diventa artista. Come la sua creazione operi ulteriormente è un fenomeno successivo. Volendo parlare dell'effetto dell'arte sulla civiltà umana, forse Tolstoi ha ragione. Tuttavia la giustificazione dell'arte come tale, indipendentemente dal suo effetto, va ricercata in un'originaria necessità della natura umana.

VI
VERITÀ E VEROSIMIGLIANZA DELLE OPERE ARTISTICHE (1898)

(Articolo apparso in «Dramaturgische Blätter»)

Su questo argomento vi è un interessante saggio di Goethe in forma di colloquio*. Vi è trattato in modo esauriente il problema: «Che tipo di verità si deve richiedere da un'opera d'arte?» Quel che in proposito è stato scritto negli ultimi tempi occupa volumi. Poiché oggi regna sia un grande interesse, sia una grande confusione su questo problema, sarà lecito qui ricordare i pensieri principali del colloquio di Goethe.

Il saggio inizia con la presentazione del «Teatro nel teatro». «Per un teatro ci si immagina una costruzione più o meno a semicerchio nei cui palchi vi siano dipinti molti spettatori, come se prendessero parte a quel che avviene più in basso. Parecchi spettatori nella platea e nei palchi ne erano insoddisfatti e trovavano offensivo che si pensi di propinar loro qualcosa di falso e improbabile. In quell'occasione si ebbe un colloquio di cui si presenta l'approssimativo contenuto».

Il colloquio si svolge tra un sostenitore dell'artista, che stima di aver esaurito il suo compito con gli spettatori dipinti, e uno spettatore al quale non bastano quegli spettatori immaginati, perché egli pretende la verità naturale. Vuole che «almeno tutto appaia vero e reale». «Perché il decoratore si dà la pena di tracciare le linee nel modo più preciso secondo le regole della prospettiva, e di dipingere tutti gli oggetti nel loro aspetto più perfetto? perché si studiano i costumi? perché vengono a costare tanto cari per rimanere fedeli e trasportarmi così in altri tempi? perché si celebra soprattutto l'attore che esprime nel modo più vero le sensazioni che nel linguaggio, nella posizione e nei gesti si avvicinano di più alla verità, inducendomi a credere di vedere la cosa stessa e non un'imitazione?».

Il sostenitore dell'artista fa presente allo spettatore che egli

sbaglia perché in teatro non deve credere di avere davanti a sé persone ed eventi che gli sembrino veri; deve piuttosto credere di non avere mai la sensazione di vedere la verità, ma un'apparenza, però un'apparenza del vero.

In un primo tempo lo spettatore crede che il sostenitore faccia un gioco di parole. Con finezza Goethe fa rispondere al sostenitore: «In proposito posso assicurare che quando parliamo di effetti del nostro spirito nessuna parola è abbastanza delicata e sottile, e che giochi di parole di questo tipo mostrano un'esigenza dello spirito; poiché però non sempre arriviamo a esprimere quel che si svolge in noi, non possiamo manifestarlo direttamente attraverso contraddizioni; rispondiamo al problema da due lati, e lo spirito cerca di afferrare la cosa nel suo centro».

Gente che sia solo abituata a vivere nei pensieri grossolani prodotti dalla vita quotidiana, vede spesso un inutile lavoro minuzioso delle parole nelle fini differenze concettuali che deve fare chi intende comprendere le sottili e infinitamente complicate relazioni della realtà. È certo giusto lottare in modo eccellente con le parole e preparare un sistema di parole, ma non sempre è colpa di chi prepara appunto il sistema se alla parola non è legato un concetto. Spesso anche chi ascolta una parola non arriva a collegare un concetto con la parola udita. Risulta spesso comico il lamento di chi nulla può collegare alle parole di un filosofo; crede sempre di darne la colpa al filosofo; spesso dipende però dal lettore che nulla arriva a pensare, mentre il filosofo aveva pensato molto.

Vi è una grande differenza fra «apparire vero» e «l'apparenza del vero». La rappresentazione teatrale è ovviamente apparenza. Si può soltanto essere dell'opinione che l'apparenza debba avere un aspetto tale da simulare la realtà. Oppure si può essere convinti che l'apparenza debba essere sincera: non sono la realtà, sono apparenza. Se l'apparenza ha tale sincerità, essa non può prendere le sue leggi dalla realtà, deve avere in sé le proprie leggi che non sono uguali a quelle della realtà. Chi vuole un'apparenza artistica che scimmiotti la realtà dovrà

dire: in una rappresentazione teatrale tutto deve svolgersi come si svolgerebbe nella realtà, se vi accadesse lo stesso evento. Chi vuole un'apparenza artistica che si comporti fedelmente come apparenza dovrà invece dire: in una rappresentazione teatrale parecchie cose devono svolgersi in modo diverso da come sono nella realtà; le leggi secondo le quali gli avvenimenti drammatici si collegano fra loro sono diverse da quelle che collegano la realtà.

Chi ne sia convinto deve ammettere che nell'arte vi sono leggi per collegare i fatti che non esistono in una corrispondente immagine della natura. La fantasia trasmette queste leggi; essa non copia la natura, ma crea una superiore verità artistica accanto alla verità della natura.

Goethe fa esprimere questa convinzione al sostenitore dell'artista. Questi afferma «che la verità artistica e la verità naturale sono del tutto diverse e che l'artista mai deve tendere, né gli è permesso far sì che la sua opera appaia come un'opera della natura».

Nelle loro opere vorranno produrre una verità naturale solo gli artisti cui manchi la fantasia e che quindi non possono creare qualcosa di artistico, ma devono prendere in prestito dalla natura, se proprio vogliono produrre qualcosa. Del pari richiederanno verità naturale in un'opera artistica solo gli spettatori che non hanno una sufficiente cultura estetica per elevarsi alle esigenze di una particolare verità artistica, accanto a quella naturale. Conoscono solo la verità che sperimentano giorno per giorno. Quando poi si trovano di fronte all'arte essi chiedono: quest'opera corrisponde a quel che conosciamo come realtà? Chi ha una cultura estetica conosce una verità diversa da quella comune e cerca nell'arte tale altra verità.

Goethe fa illustrare dal suo sostenitore dell'artista la differenza fra qualcuno che abbia una cultura estetica e chi invece ne sia privo con un esempio molto grossolano, ma pertinente: «Un grande scienziato possedeva fra gli altri animali domestici anche una scimmia; gli capitò di non trovarla più e dopo lunghe ricerche la vide nella biblioteca. L'animale sedeva per

terra con sparse attorno a sé le incisioni di un'opera di storia naturale. Meravigliandosi di quel diligente lavoro della sua amica, si avvicinò e fra ammirazione e fastidio vide che la scimmia golosa aveva mangiato tutte le riproduzione dei coleotteri».

La scimmia conosce solo coleotteri in natura, e il modo in cui li tratta nella sua vita quotidiana è mangiarli. Nelle riproduzioni le si presenta non la realtà, ma solo l'apparenza e non la prende come tale, perché non ha alcuna idea dell'apparenza. Scambia l'apparenza con la realtà e si comporta verso di essa come verso una realtà.

Chi prende un'apparenza artistica per una realtà si comporta come quella scimmia. Se vede in teatro una scena di rapina o di amore, vuole averne la stessa impressione delle analoghe scene della realtà.

Nel colloquio di Goethe lo spettatore viene portato dall'esempio della scimmia a una più giusta comprensione del piacere artistico e dice: «L'intenditore incolto dovrebbe pretendere che un'opera d'arte sia appunto naturale per poterla godere in modo naturale e spesso grossolano e popolare». L'opera d'arte va goduta in un modo superiore rispetto a un'opera naturale. Chi grazie a una cultura estetica non abbia coltivato in sé tale modo superiore è paragonabile alla scimmia che mangia i coleotteri dipinti invece di studiarli per acquisire con lo studio conoscenze scientifiche. Il sostenitore lo esprime con queste parole: «Una perfetta opera d'arte è opera dello spirito umano e in questo senso anche della natura. Poiché tuttavia riunisce gli oggetti sparsi e anzi li presenta nel loro significato e nella loro dignità, è al di sopra della natura. Vuole essere intesa attraverso lo spirito che sorge e si forma armonioso; trova così la forma migliore che si conclude in sé, anche in modo conforme alla natura. Il comune intenditore non ne ha idea alcuna e considera l'opera d'arte come un oggetto che trova al mercato. Il vero intenditore non vede solo la verità della cosa imitata, ma anche i vantaggi delle cose scelte, la ricchezza spirituale dei nessi, la sfera sovraterrena del piccolo

mondo dell'arte; sente di raccogliersi rispetto alla sua vita dispersa, di vivere con l'opera d'arte, di vederla ripetutamente; sente che deve elevarsi a un'esistenza superiore».

L'arte che tenda alla semplice verità naturale, alla scimmiesca imitazione della normale realtà quotidiana è confutata nell'istante in cui si senta in sé la possibilità di abbandonarsi alla qui sopra suggerita «esistenza superiore». In sostanza ognuno può sentire in se stesso tale possibilità. Di conseguenza non potrebbe aver posto una generale e convinta confutazione del naturalismo. Chi conosca solo la generale e quotidiana realtà rimarrà sempre naturalista. Chi scopra invece in sé la capacità di vedere una particolare essenza artistica oltre l'essere della natura sentirà il naturalismo come la concezione estetica del mondo di gente artisticamente limitata.

Quando lo si sia afferrato non si combatterà contro il naturalismo con armi logiche o di altra natura, perché una lotta del genere sarebbe come voler dimostrare alla scimmia che i coleotteri disegnati non sono da mangiare, ma da osservare. Non si arriva a far capire che i coleotteri disegnati non sono da mangiare, una cosa che essa mai comprenderebbe, e cioè a che scopo esistano i coleotteri disegnati, dato che non sono da mangiare. Lo stesso avviene con chi è esteticamente incolto: lo si potrà magari portare a vedere che un'opera d'arte non va trattata come un oggetto che s'incontra al mercato, ma poiché egli comprende solo la relazione che ha con gli oggetti che può acquistare al mercato, non capirà a che scopo esistano in effetti opere d'arte.

Questo è press'a poco il contenuto del colloquio di Goethe. Si vede che in esso vengono esaminati in modo eccellente problemi che oggi molti sottopongono a un rinnovato esame. L'esame di questa e di altre cose non sarebbe necessario se ci si volesse dare la briga di approfondire i pensieri di coloro che si sono avvicinati ai problemi, messi in relazione con una cultura superiore.

VII
LA NATURA DELLE ARTI

Berlino, 28 ottobre 1909

Immaginiamo che una vasta pianura ricoperta di neve si distenda davanti a noi, che in essa vi siano fiumi e laghi ghiacciati, e che anche il vicino tratto di mare sia in gran parte gelato con poderosi e vaganti blocchi di ghiaccio. Qua e là alberelli e cespugli sono tutti ricoperti di neve e di ghiaccioli; è sera, il sole è già tramontato, lasciando dietro di sé l'aureo splendore del rosso tramonto.

Nel paesaggio vi sono due figure di donna. Dal rosso del tramonto appare un messaggero dei mondi superiori, per così dire inviato da là, che si pone davanti alle due donne, tutto intento ad ascoltare quel che le loro labbra pronunciano esprimendo intimi sentimenti, intime esperienze.

Una delle due donne stringe le braccia al corpo, si raggomitola su di sé e dice: «Ho freddo!». L'altra volge lo sguardo alla pianura coperta di neve, all'acqua gelata, agli alberi con i ghiaccioli e, del tutto dimentica delle sensazioni che potrebbe provare a contatto della natura circostante e del freddo, escono dalle sue labbra le parole: «Come qui intorno il paesaggio è meraviglioso!» Nel suo cuore sente il calore fluire, perché scorda tutto ciò che potrebbe sentire per il gelo e per l'influsso fisico. Nel suo intimo è tutta sopraffatta dalla straordinaria bellezza di quel paesaggio.

Il sole cala sempre più. Il rosso del tramonto si scolora, e le due figure di donna si assopiscono dolcemente in un profondo sonno. L'una sprofonda in un sonno che potrebbe diventare per lei quasi una morte: è la donna che prima aveva sentito tanto il freddo nel proprio corpo. L'altra sprofonda in un sonno che si rivela come un effetto della sensazione esistente nelle parole: «Ah, come è bello!». Quella sensazione riscalda le sue membra, conservandole interiormente fresche e vive, anche nel sonno. Quest'ultima figura di donna aveva udito le parole del giovane

nato dallo splendore rosso del tramonto: «Tu sei l'arte» e si era addormentata. Aveva portato con sé nel sonno il risultato di tutte le impressioni ricevute dal paesaggio descritto. Al suo sonno si era accompagnato una specie di sogno che però non era veramente tale, ma in un certo senso una realtà, una realtà di un genere tutto speciale; solo nella forma era affine al sogno, ma era la manifestazione di una realtà che l'anima di quella donna non aveva potuto prima intuire facilmente. Quel che sperimentava non era infatti un sogno, soltanto le appariva simile. Quel che sperimentava è da designarsi come immaginazione astrale. Volendo esprimere in parole ciò che sperimentava, non lo si può fare se non con le immagini in cui si esprime la conoscenza immaginativa, perché l'anima della donna in quel momento sapeva che si può parlare solo in forma intima di quel che le era stato detto dal giovane con le parole «Tu sei l'arte», che lo si può fare soltanto rivestendo di parole le esperienze della conoscenza immaginativa. Siano qui perciò rivestite di parole le impressioni della conoscenza immaginativa di quell'anima di donna.

Quando il suo senso interiore si fu destato, ed essa poté cominciare a distinguere qualcosa, si avvide di una strana figura, una figura che era da riguardare in tutt'altro modo da come di solito ci si immagina una figura spirituale con la sola conoscenza fisica. Quella figura era povera di tutto quanto poteva ancora ricordare il mondo fisico sensibile. Lo ricordava solo perché mostrava qualcosa di simile a tre cerchi intessuti l'uno nell'altro, a tre cerchi perpendicolari l'uno all'altro, come se uno fosse orizzontale, l'altro verticale e il terzo orientato da destra a sinistra. Quel che fluiva dai cerchi non era qualcosa che ricordasse un'impressione fisico-sensibile, ma piuttosto qualcosa di puramente animico, qualcosa paragonabile soltanto alle sensazioni e i sentimenti dell'anima. Da quella figura fluiva qualcosa che non si potrebbe designare altrimenti che come un'intima tristezza profondamente trattenuta, un dolore per qualcosa. Quando l'anima della donna vide ciò, fu spinta a chiedere: «Quale è dunque il motivo del tuo dolore?».

Quella figura di natura spirituale disse alla donna: «Ho una precisa ragione per mostrare questo stato d'animo; io discendo infatti da un ceppo altamente spirituale. Come ti appaio, così

appaio anche come anima umana. Se tuttavia vuoi scoprire la mia origine, devi salire molto in alto nel regno delle gerarchie. Sono discesa qui da gerarchie superiori dell'esistenza, e gli uomini che sono dall'altro lato della vita, nel mondo fisico dove noi ora non siamo, mi hanno rapito l'ultimo dei miei rampolli; mi hanno rapito l'ultimo che discendeva da me, lo hanno preso per sé e l'hanno incatenato a una specie di rupe, dopo averlo reso quanto più piccolo possibile».

L'anima della donna fu allora spinta a chiedere: «Chi sei tu dunque? Ora posso solo indicare le cose con le parole che mi si presentano alla memoria dalla vita sul piano fisico: come puoi tu farmi comprendere l'essere tuo e l'essere del tuo rampollo che gli uomini hanno incatenato?».

«Laggiù, nel mondo fisico, gli uomini mi designano come un senso, come un piccolissimo senso. Mi designano come un senso che chiamano dell'equilibrio; è però diventato piccolo e consiste di tre cerchi incompleti, saldati all'orecchio. È il mio ultimo rampollo. Gli uomini lo hanno rapito e trasportato nell'altro mondo; gli hanno tolto quel che aveva qui e che lo rendeva libero da ogni lato. Hanno lacerato i tre cerchi e li hanno attaccati saldamente da ogni lato a una base. Qui, come ora mi vedi, io non sono vincolata; mi mostro da ogni lato in cerchi completi. Qui sono chiusa da ogni lato; solo qui puoi vedere la mia vera figura».

Allora l'anima della donna si decise a chiedere: «Come posso aiutarti?».

La figura che aveva aspetto spirituale disse: «Mi puoi aiutare solo unendo la tua anima con la mia e trasferendo in me tutto ciò che gli uomini laggiù nella vita sperimentano grazie al senso dell'equilibrio. Allora tu stessa crescerai in me; allora tu stessa diverrai grande quanto me. Così libererai il tuo senso dell'equilibrio e ti solleverai, spiritualmente libera, oltre il laccio che ti avvince alla terra».

L'anima della donna lo fece: divenne una cosa sola con la figura spirituale. Unendosi ad essa, sentì che aveva qualcosa da eseguire: posò un piede davanti all'altro, tramutò la quiete in

movimento, tramutò il movimento in danza e chiuse la danza in una forma.

«Ora mi hai trasformata» disse la figura spirituale «Ora sono diventata come posso divenire solo grazie a te, se ti comporti come ora ti sei comportata. Ora sono diventata una parte di te; sono diventata come gli uomini in questa forma mi possono solo intuire: sono diventata l'arte della danza. Hai potuto liberarmi perché hai voluto rimanere anima e non ti sei unita con la materia fisica. Al tempo stesso, con i tuoi passi, mi hai condotto su alle gerarchie spirituali delle quali faccio parte, agli Spiriti del movimento; mi hai condotto agli Spiriti della forma perché hai conchiuso la danza. Tu mi hai condotto agli Spiriti della forma. Ora però non devi procedere oltre perché, se facessi un solo passo oltre quelli che hai fatto per me, tutto quel che hai fatto diverrebbe inutile. Gli Spiriti della forma sono infatti quelli che nel corso dell'evoluzione della terra tutto produssero. Se penetrassi in ciò che è compito degli Spiriti della forma, distruggeresti tutto quel che ora hai compiuto, cadresti di necessità nella regione che, descrivendo il mondo astrale, vien chiamata della brama ardente da coloro che dànno notizie agli uomini dei regni spirituali. La tua danza spirituale si trasformerebbe in qualcosa che scaturisce da brame selvagge; selvaggia diverrebbe la danza degli uomini, la danza che oggi essi hanno quasi esclusivamente grazie a me, quando danzano. Se però ti attieni a quel che hai fatto ora, nella danza e nel suo concludersi in forma, tu crei un'immagine delle poderose danze eseguite negli spazi del cielo dai pianeti e dal sole per render possibile il mondo fisico sensibile».

L'anima della donna continuò a vivere in quello stato, e le si avvicinò un'altra figura spirituale, diversa però, diversissima da come gli uomini di solito, con la loro conoscenza fisico-sensibile, si rappresentano la figura degli spiriti. Si presentò a lei qualcosa che in effetti era come una figura racchiusa in un piano, una figura che non aveva le tre dimensioni. Quella figura aveva tuttavia qualcosa di assai peculiare. Sebbene fosse racchiusa in una superficie a due dimensioni, l'anima della

donna, nel suo stato immaginativo, era sempre in grado di vederla da due lati: le si presentava in due diversissimi modi, ora da un lato, ora dall'altro.

Di nuovo l'anima della donna domandò alla figura: «Chi sei dunque?» Essa rispose: «Provengo da regioni superiori. Sono discesa fino alla regione che presso di voi si chiama la regione dello spirito e che qui vien chiamata degli Arcangeli. Sono discesa fino a questo gradino. Dovetti discendere per entrare in contatto col regno fisico sensibile della terra. Laggiù gli uomini mi hanno però rapito l'ultimo dei miei rampolli, l'hanno portato via e incatenato nella loro figura fisico-sensibile; ora gli dànno il nome di uno dei loro sensi, lo designano come il senso del movimento, ossia come ciò che vive in loro quando muovono le membra, le parti del loro organismo».

L'anima della donna domandò allora: «Che cosa posso fare per te?»

La figura rispose: «Unisci il tuo essere col mio, affinché il tuo essere trapassi nel mio».

L'anima della donna lo fece, e divenne una cosa sola con quella figura spirituale, penetrò tutta in essa, e di nuovo l'anima della donna si accrebbe e divenne grande e bella. La figura spirituale le disse: «Ecco, per quello che hai fatto, hai acquistato la possibilità di immergere nelle anime degli uomini sul piano fisico una facoltà, una facoltà che si esplica in uno degli aspetti di ciò con cui il giovane ti ha designato; ora sei infatti diventata quella che si può designare come l'arte mimica, l'arte dell'esprimersi con i gesti della mimica».

Poiché l'anima della donna, essendosi assopita solo poco prima, si ricordava ancora della sua figura terrena, poté infondere alla sua forma tutto quanto ora si trovava in quella figura: divenne l'archetipo dell'artista mimico.

Le disse la figura spirituale: «Ora però ti è lecito arrivare soltanto fino a un certo punto. Devi appunto riversare nella forma i movimenti che esegui. Nell'istante in cui vi riversassi le tue brame, trasformeresti la forma in smorfia e non ci sarebbe più scampo per il destino della tua arte. Per gli uomini

laggiù le cose sono andate in modo che essi hanno immerso le loro brame e le loro passioni nell'espressione mimica; nella mimica è il loro stesso sé ad esprimersi. Tu invece devi permet-

tere che si esprima solo ciò che è privo di ogni egoismo; solo così sarai l'archetipo dell'arte mimica».

L'anima della donna continuò a vivere in quello stato. Ora le si avvicinò un'altra figura spirituale che in sostanza si manifestava solo in una linea, si muoveva solo in una linea. Quando l'anima della donna notò che anche questa figura spirituale che si muoveva in una linea era triste, le chiese: «Che cosa posso fare per te?». La figura rispose: «Io provengo da regioni superiori, da sfere superiori, e sono discesa attraverso i regni delle gerarchie fino al regno che presso di voi è designato dalla scienza dello spirito come la regione degli Spiriti della personalità, di cui gli uomini hanno soltanto un'immagine». Anche questa figura dovette ammettere di aver perduto l'ultimo dei suoi rampolli nel suo contatto con gli uomini e aggiunse: «Laggiù sulla terra gli uomini chiamano il loro senso vitale, il senso della vita, quello per cui sentono la loro personalità, quello che li pervade come uno stato d'animo istantaneo, come un istantaneo piacere, quello che sentono in loro come l'elemento fortificatore e determinante della loro figura. Gli uomini hanno incatenato questo senso in loro».

«Che cosa posso fare per te?» chiese l'anima della donna, e di nuovo la figura spirituale supplicò: «Tu devi sollevarti al mio proprio essere; devi tralasciare tutta l'egoità che gli uomini hanno in sé, ed elevarti alla mia stessa figura, confluire in me e diventare con me una cosa sola».

L'anima della donna lo fece, e notò allora che, sebbene quella figura si estendesse solo su una linea, lei stessa si colmava però di forze in tutte le direzioni, e riempiva interamente la figura che aveva sulla terra e di cui si ricordava; ora le appariva però in un nuovo splendore, in una nuova bellezza. Poi la figura spirituale aggiunse: « Grazie a questa tua azione hai raggiunto qualcosa che ti conferisce un carattere particolare nel campo grandioso che ti è stato assegnato. In questo momento sei diventata qualcosa che per gli uomini laggiù costituisce veramente una possibilità: sei diventata l'archetipo dell'arte plastica, della scultura».

L'anima della donna era diventata l'archetipo della scultura e poteva ora versare nelle anime stesse degli uomini una facoltà, grazie a quanto aveva accolto. Attraverso quello Spirito della

personalità era in grado di riversare ciò nelle anime degli uomini; era in grado di farlo come una sua facoltà. Dava così agli uomini sulla terra la fantasia plastica di creare in forme scultoree.

«Tu non devi però fare più nemmeno un passo avanti! Devi restare del tutto entro la forma, perché quel che è in te può esser portato solo agli Spiriti della forma e alla loro regione. Se andassi oltre, opereresti come il regno che muove le passioni umane, non conserveresti una forma nobile, e dalla tua sfera nulla di buono potrebbe veramente manifestarsi. Se invece rimani nella nobile struttura della forma puoi riversare in essa ciò che sarà attuabile solo in un lontano avvenire. Allora, sebbene gli uomini ancora non abbiano la figura che permetterà loro di poter esplicare in purezza ciò che invece è stato dato loro da tutt'altre potenze, tu potrai mostrare quel che un giorno essi saranno in grado di sperimentare sul futuro pianeta Venere in un lontano avvenire, quando la loro figura sarà diventata del tutto diversa. Così potrai mostrare quanto pura e casta sarà in avvenire la figura umana, rispetto a quella attuale».

E dal mutevole mare di forme della sfera immaginativa apparve qualcosa di simile al modello della *Venere di Milo*.

«Nel manifestare la forma tu puoi andare solo fino a un certo limite. Nel momento in cui oltrepassi anche solo di poco la forma, in cui annienti la salda personalità che deve tenere unita la forma umana, tu sei al limite di ciò che come opera d'arte è ancora attuabile come bello».

Ancora dall'ondoso e mutevole mare del mondo immaginativo astrale apparve di nuovo una figura. Da essa si vedeva come la forma esteriore fosse portata fino al limite per cui essa dovrebbe rinnegare il nesso con la personalità, per cui la personalità dovrebbe andare perduta, se lo superasse anche solo di poco. E dalle immagini del mondo astrale apparve la figura del *Laocoonte*.

Le esperienze dell'anima della donna proseguirono ulteriormente nel mondo immaginativo, ed essa giunse a una figura di cui sapeva: «Laggiù sul piano fisico non esiste; sul piano fisico nulla ne è presente, e io imparo a conoscerla solo adesso. Varie cose sono presenti sul piano fisico che la ricordano da lontano,

ma in nessun luogo essa è così completa come lo è qui». Era una mirabile austera figura, ed essendone richiesta dall'anima della donna, rispose che proveniva da regioni lontane e non solo alte, che però doveva cominciare a operare nella sfera delle gerarchie che si chiama degli Spiriti della forma. «Gli uomini laggiù» aggiunse quella figura all'anima della donna, «non sono mai riusciti a rendere di me un'immagine, ad attuare qualcosa che corrispondesse interamente a me, perché la mia figura, come esiste qui, non esiste sul piano fisico. Per questo han dovuto frantumarmi, e a seguito della frantumazione ho ormai solo la possibilità, se tu adempi quel che devi, se ti congiungi con me e diventi una cosa sola con me, di conferirti facoltà tali affinché tu possa infondere alle anime degli uomini la facoltà della fantasia. Ma poiché negli uomini essa è frantumata, il tutto può comparire solo qua o là, frantumato in singole forme. Nulla di me può esser chiamato senso umano; perciò gli uomini non poterono incatenarmi. Riuscirono solo a frantumarmi in singoli pezzi. Anche a me essi presero l'ultimo rampollo e lo frantumarono appunto in singoli pezzi».

Di nuovo l'anima della donna si congiunse con quell'entità spirituale, senza temere il sacrificio di essere lei stessa per un istante frantumata. Poi quella figura le disse: «Ora che lo hai fatto, sei di nuovo divenuta un particolare di quel tutto a cui eri stata designata, sei divenuta l'archetipo dell'architettura. Potrai dare agli uomini il modello della fantasia architettonica se riverserai nelle anime umane quel che ora hai conseguito. Potrai però dare solo una fantasia architettonica che mostri loro in singoli particolari ciò che rende possibile erigere edifici che si presentino come qualcosa che si effonde dall'alto verso il basso, come avviene nelle piramidi. Tu darai agli uomini la facoltà di raffigurare solo un'immagine di quel che sono io, se insegnerai loro a usare l'architettura al fine di erigere un tempio dello spirito e non di servire qualche fine terreno, se insegnerai che l'architettura ha questo carattere già nella sua forma esterna».

Come prima la piramide era apparsa da quell'ondeggiante mare astrale, ora apparve il tempio greco.

Apparve poi un'altra forma da quell'ondeggiante mare astrale, una forma che non si diffondeva dall'alto verso il basso, ma che tendeva verso l'alto riducendosi: una terza forma nella quale doveva esser frantumata la fantasia architettonica. Apparve il duomo gotico.

L'anima della donna si addentrò ulteriormente nel mondo immaginativo, e le si avvicinò un'altra figura, ancora più strana e singolare delle precedenti. Del tutto strana e singolare. Da lei fluiva qualcosa di simile all'amore che scalda, e insieme qualcosa che può raggelare.

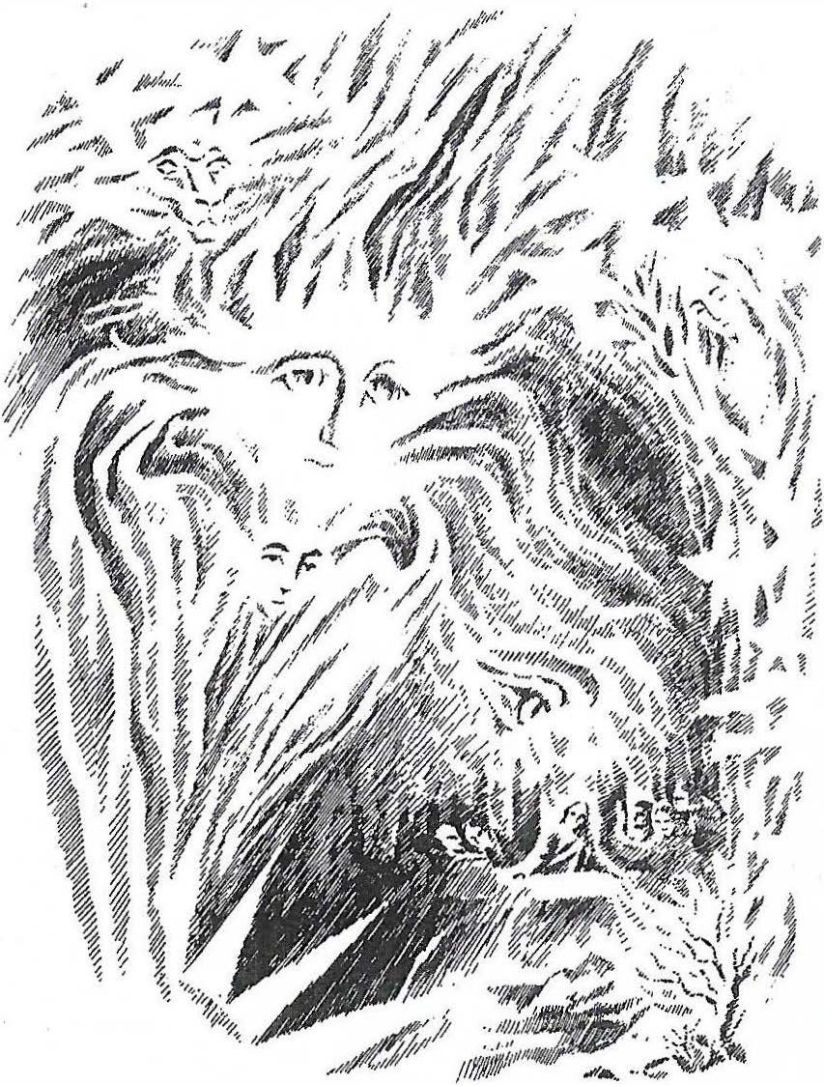
«Chi sei tu?» chiese l'anima della donna. «Laggiù ricevo un giusto nome soltanto da coloro che sul piano fisico narrano agli uomini del mondo spirituale. Solo loro sanno usare giustamente il mio nome, perché io mi chiamo intuizione. Mi chiamo intuizione e provengo da un regno lontano. Ho iniziato il mio cammino nel mondo da un regno lontano e sono discesa dal regno dei Serafini».

La figura dell'intuizione era un'entità di natura serafica. Di nuovo l'anima della donna disse: «Che cosa vuoi che faccia?»

«Tu devi unirti a me; devi osare di congiungerti a me! Potrai così accendere nell'anima degli uomini sulla terra una facoltà che è anch'essa una parte della loro fantasia creatrice; grazie ad essa tu diverrai un particolare entro il tutto cui il giovane ti ha designato».

L'anima della donna si decise a quest'azione. Divenne così qualcosa che in sostanza, anche per la sua forma esteriore, era ben lontana e ben estranea rispetto alla figura fisica esteriore umana, qualcosa che avrebbe potuto comprendere solo chi guarda in profondità nell'anima dell'uomo. Ciò in cui l'anima della donna si era ora trasformata era soltanto paragonabile a qualcosa di animico, mentre prima quell'anima portava ancora in sé qualcosa di eterico.

Disse la figura spirituale serafica che portava il nome di intuizione: «Poiché lo hai fatto, ora puoi dare agli uomini la facoltà della fantasia pittorica. Sei così diventata l'archetipo della pittura e sarai in grado di accendere negli uomini una facoltà. La donerai a uno dei sensi, l'occhio, che ha in sé qualcosa che non viene toccato dall'egoità umana come attività pensante, ha in sé però il pensare sintetico del mondo esterno: tu potrai donar loro questo senso, in quanto porti in te la fantasia pittorica. Questo senso sarà in grado di riconoscere, in ciò che di norma è senza



vita e senz'anima, l'entità dell'anima che traspare attraverso la superficie. Tutto il colore e la forma, che di solito appaiono agli uomini alla superficie delle cose, saranno ora pervasi di anima

grazie alla tua facoltà; essi tratteranno l'arte pittorica in modo che attraverso la forma sia l'anima a parlare, che attraverso il colore non sia solo il colore sensibile a parlare; attraverso il colore, che gli uomini incanteranno sulla superficie, sarà l'interiorità del colore a parlare, così come tutto ciò che proviene da me tende dall'intimo verso l'esterno. Tu sarai in grado di dare agli uomini una facoltà per cui riusciranno, grazie alla loro luce animica, a introdurre persino nella natura inanimata (che di solito appare solo in colori e forme senz'anima) quel che è il movimento animico. Tu donerai loro qualcosa per cui potranno trasformare il movimento in quiete, per cui potranno trattenere nel mondo fisico ciò che è mutevole. Insegnerai loro a trattenere il colore rapidamente sfuggente su cui guizza il sole nascente, a trattenere i colori che vivono nella natura inanimata!».

Dal mare ondeggiante del mondo immaginativo emerse ora un'immagine che rappresentava la pittura di paesaggio. Emerse poi una seconda immagine che rappresentava qualcos'altro; e la figura spirituale la illustrò dicendo: «Grazie alla facoltà che donerai agli uomini, tu insegnerai loro a trattenere ciò che nella vita umana si svolge e si sperimenta in un tempo breve o lungo, in un minuto, in un'ora o in secoli, ciò che si concentra tutto in un breve istante. Anche quando passato e futuro si incontrano possentemente, anche quando le due correnti di passato e futuro si incrociano, tu darai agli uomini questa facoltà e insegnerai loro come passato e futuro siano da trattenersi nel loro incontro, facendoli confluire simmetricamente nel centro, in quiete assoluta».

E dal mondo ondeggiante delle immaginazioni affiorò l'immagine del *Cenacolo* di Leonardo da Vinci.

«Avrai però anche difficoltà. Avrai le maggiori difficoltà quando lascerai applicare dagli uomini la tua facoltà a ciò in cui esiste già movimento e anima, in cui essi hanno già inserito il movimento e l'anima del piano fisico. Lì inciamperai con facilità. Quello sarà il limite in cui le immagini dell'archetipo che tu sei potranno ancora essere chiamate arte, quello sarà il pericolo».

E dal mare ondeggiante del mondo immaginativo emerse il ritratto.

L'anima della donna visse ulteriormente nel mondo immaginativo, e un'altra figura le si avvicinò, anch'essa estranea e dissimile da tutto quanto si trova nel mondo fisico; una figura che anch'essa è da chiamarsi celeste, con la quale nulla è paragonabile sul piano fisico. L'anima della donna chiese: «Chi sei tu?» e quella figura disse: «Laggiù sul globo terrestre ho un nome che viene usato correttamente solo da chi trasmette agli uomini notizie del mondo spirituale; mi chiamano ispirazione. Provengo da un regno lontano, ma dovetti prima dimorare nella regione che, quando si parla del mondo spirituale, viene designata come regione dei Cherubini».

Una figura del regno dei Cherubini si era staccata dal mondo immaginativo e, dopo che l'anima della donna le ebbe chiesto che cosa potesse e dovesse fare per lei, essa rispose: «Devi trasformarti in me, devi diventare una cosa sola con me».

Malgrado il pericolo che vi era legato, l'anima della donna si effuse nell'essere di quella figura cherubinica, divenendo così ancora più dissimile da tutto quanto di fisico vi è sul globo terrestre. Se delle figure precedenti si poteva ancora dire che sulla terra esiste per lo meno per esse un'analogia, quella figura cherubinica deve invece essere designata come qualcosa che porta in sé un'entità del tutto estranea a quanto esiste sulla terra; con nulla essa era paragonabile. L'anima stessa della donna divenne del tutto dissimile da ogni cosa terrena; si trasformò in modo che si vedeva che era passata al mondo spirituale; con tutto il suo essere era parte del regno spirituale che non può esser trovato in quello sensibile.

«Poiché lo hai fatto, potrai infondere nelle anime degli uomini una facoltà. Quando passerà nelle anime degli uomini sulla terra, essa vivrà nelle loro anime come fantasia musicale. Nulla potranno trovare gli uomini (tanto estranea sei diventata con la tua facoltà alla sfera terrestre), nulla potranno prender da fuori per potervi imprimere ciò che l'anima stessa sente sotto il tuo

influsso ispirato. Essi stessi dovranno accenderlo in modo nuovo mediante un senso che di solito conoscono in tutt'altro modo; dovranno dare una forma nuova al senso del suono; dovranno

scoprire nella propria anima il suono musicale e trarre la loro creazione dalla propria anima, come da altezze celesti! Quando gli uomini creeranno così, dalla loro stessa anima fluirà qualcosa che sarà come un riflesso umano di tutto ciò che dalla natura esterna può fluire e scaturire solo imperfettamente. Come un riflesso fluirà dall'anima umana il mormorio della sorgente, il sibilare del vento, il rimbombo del tuono; dall'anima umana non ne scaturirà una copia, ma qualcosa che, come una sorella, si contrappone naturalmente a tutte le magnificenze della natura, fluenti per così dire da ignote profondità spirituali. In tal modo gli uomini saranno in grado di creare qualcosa che arricchisce la terra, qualcosa che senza la tua facoltà non esisterebbe, e che sulla terra è come un germe per l'avvenire. Tu darai loro la facoltà di esprimere ciò che vive nell'anima loro, ciò che mai potrebbe venir espresso, se dovessero fare assegnamento solo su quel che hanno ora, sul pensiero, sul concetto. Per tutti i sentimenti che inceneririebbero il concetto e che si congelerebbero se facessero assegnamento sul concetto, per tutti i sentimenti per cui il concetto sarebbe troppo astratto, tu darai loro la possibilità di alitare alla periferia della terra, sulle ali del canto e della canzone, l'intima essenza dell'anima, di imprimere sulla terra qualcosa che altrimenti non ci sarebbe. Tutti i complicati possenti sentimenti, tutti i sentimenti che vivono nell'anima umana stessa come un mondo possente, che altrimenti non potrebbero mai essere sperimentati nel mondo esterno in questa forma, e che si potrebbero sperimentare solo se con l'anima si attraversasse la storia del mondo e gli spazi del cielo, tutti quei regni che nel mondo esterno non possono essere sperimentati (perché allora dovrebbero anche confluirvi tutte le controcorrenti che dovrebbero risalire i secoli e i millenni, volendo sapere quel che gli uomini sperimentano qua e altrove), tutto questo gli uomini potranno radunare grazie alla tua facoltà e riversarlo in qualcosa che avranno creato con le loro sinfonie musicali».

L'anima della donna comprese come dalle altezze spirituali del mondo si riceva quella che è designata come ispirazione, e come vada espressa dalla comune anima umana; comprese che

ciò può essere espresso solo se viene riversato in suoni. Ora l'anima della donna sapeva che cosa lo scienziato dello spirito è in grado di esporre quando descrive il mondo stesso dell'ispirazione, come ciò debba esser reso sul piano fisico con i mezzi fisici di espressione, e come debba essere non soltanto un'immagine, ma presentarsi direttamente agli uomini; questo può essere offerto soltanto dall'opera d'arte musicale. L'anima della donna comprese che nell'opera d'arte musicale poteva esser rappresentato ad esempio il poderoso evento di Urano che un tempo accese il proprio sentimento al fuoco dell'amore di Gea; comprese che grazie alla musica si poteva esprimere che cosa era avvenuto quando Crono volle illuminare l'entità spirituale viva in lui con la luce di Zeus. Tali profonde esperienze ebbe l'anima della donna al contatto con quell'entità cherubinica.

Di nuovo l'anima della donna si immerse in quello che si chiama mondo immaginativo, e le si avvicinò un'altra figura, anch'essa ben distante da tutto quanto esiste sulla terra. Quando l'anima della donna le chiese: «Chi sei tu?» la figura spirituale rispose: «Usano correttamente il mio nome soltanto coloro che già nel mondo fisico comunicano i fatti spirituali grazie alla scienza dello spirito, perché io sono l'immaginazione e provengo da un regno lontano. Da quel regno lontano sono entrata nella regione delle gerarchie che si chiama degli Spiriti della volontà».

«Che cosa posso fare per te?» chiese di nuovo l'anima della donna.

Anche questa figura pretese che l'anima della donna unisse la propria entità con la figura degli Spiriti della volontà, e ancora una volta l'anima della donna divenne ben dissimile dalla sua figura ordinaria: divenne una figura del tutto animica.

«Poiché lo hai fatto, sei ora in grado di ispirare nell'anima degli uomini la facoltà che sul globo terrestre essi sperimentano come fantasia poetica. Tu sei diventata l'archetipo della fantasia poetica, e grazie a te gli uomini saranno in grado di esprimere

nel loro linguaggio qualcosa che mai potrebbero esprimere attenendosi soltanto al mondo esterno per riprodurre solo le cose che esistono nel mondo fisico. Tu darai agli uomini la facoltà di

esprimere grazie alla tua fantasia tutto ciò che muove la loro volontà e che non potrebbe venir espresso in altra forma; non potrebbe fluire dall'anima umana con i mezzi terrestri d'espressione. Tu darai agli uomini la facoltà di esprimere tutto ciò. Sulle ali del tuo ritmo, del tuo metro, e grazie a tutto quanto potrai donar loro, gli uomini esprimeranno qualcosa per cui il linguaggio ordinario sarebbe uno strumento di gran lunga troppo grossolano. Darai loro la possibilità di esprimere ciò che altrimenti non potrebbe venir espresso».

Nell'immagine della lirica emerse tutto ciò che attraverso i secoli, di generazione in generazione, era stato compiuto e aveva ispirato intere generazioni.

«Tu potrai anche riassumere in te ciò che mai potrebbe venir rappresentato con un evento fisico esteriore. Tuoi messaggeri saranno gli aedi, i poeti di tutti i tempi. Essi condenseranno nell'epica tutto quanto si svolge fra gli uomini. La forma che la volontà assume quando le passioni tumultuano l'una contro l'altra, ciò che gli uomini non riuscirebbero mai ad esaurire sulla terra nel mondo fisico, tu lo presenterai magicamente con i tuoi mezzi su una scena sulla quale mostrerai loro come il cozzare delle passioni produca la morte dell'uno e la vittoria dell'altro. Darai all'uomo la facoltà dell'arte drammatica».

E in quel momento l'anima della donna notò in se stessa un'esperienza interiore, un'esperienza che si può solo designare con l'espressione che sulla terra viene usata per indicare il risveglio.

Grazie a che cosa si risvegliò? Si risvegliò perché vide in un'immagine riflessa ciò che sulla terra non esiste. Lei stessa era divenuta sostanzialmente una con l'immaginazione. La poesia che vive sulla terra è un riflesso dell'immaginazione. L'anima della donna vide il riflesso dell'immaginazione nell'arte poetica, e grazie a questo si destò. A seguito del risveglio aveva sì dovuto abbandonare il regno spirituale che è simile al sogno, ma almeno era giunta a qualcosa che è simile, sebbene solo come un morto riflesso, all'elemento spiritualmente vivo dell'immaginazione spirituale. Per questo si era destata.

Quando fu desta si rese conto che la notte era passata. Rivide attorno a sé il paesaggio ricoperto di neve, la spiaggia con le montagne di ghiaccio nel mare, e i ghiaccioli sugli alberi. Destandosi vide giacere accanto a sé l'altra donna, quasi irrigidita per il gelo sofferto e non interiormente scaldata da quanto invece lei aveva ricevuto con l'espressione: «Oh, che bello!» di fronte al paesaggio innevato. L'anima della donna, che aveva sperimentato tutto ciò durante la notte, si avvide che l'altra donna, quasi intirizzita perché nulla aveva potuto sperimentare del mondo spirituale, era la scienza umana. Si prese cura di lei, cercando di trasmetterle una parte del suo calore. La protesse e la curò; l'altra donna si scaldò sotto l'impressione di quanto l'anima della prima le aveva trasmesso, sotto l'impressione di quelle esperienze notturne.

Lontano ad oriente saliva l'aurora nel paesaggio. Il sole si annunziava. L'aurora si faceva sempre più rossa. L'anima della donna che aveva avuto quelle esperienze notturne, ora che era desta poté notare e ascoltare quel che i figli degli uomini dicono sulla terra quando presagiscono e sperimentano ciò che può esser sperimentato nel mondo immaginativo. Dal coro dei figli degli uomini udì tutto quanto i migliori facevano risuonare, quasi in un presagio, narrando ciò di cui essi stessi nulla sapevano per immaginazione, ma che dai profondi sostrati della loro anima facevano fluire come una forza direttiva per tutta l'umanità; udì la voce di un poeta che un giorno aveva presagito tutta la grandezza che l'anima umana sperimenta nel mondo immaginativo. Ora comprese di dover diventare la salvatrice di una scienza semi-assiderata; comprese di doverla scaldare e pervadere con tutto quanto era lei stessa, e anzitutto con l'arte che era lei stessa, di dover comunicare alla scienza semi-assiderata quel che portava in sé come ricordo del sogno notturno. Si avvide che, quasi con la velocità del vento, ciò che è semi-congelato può rivivere, purché la scienza accolga come conoscenza quel che le viene comunicato.

Di nuovo contemplò l'aurora che divenne per lei un simbolo di quella che era stata la causa del suo risveglio, un simbolo della

sua immaginazione. E comprese quel che il poeta, quasi in un presagio, tanto saggiamente aveva detto. Quel che udì in virtù di un nuovo spirito le si fece incontro dalla sfera terrestre:

Solo attraverso l'aurora del bello
tu pervieni al paese della conoscenza!*

VIII
IL SENSIBILE-SOPRASENSIBILE E LA SUA REALIZZAZIONE ATTRAVERSO L'ARTE - I

Monaco, 15 febbraio 1918

Da una profonda comprensione del mondo e anzitutto da un profondo senso artistico sono scaturite le parole di Goethe: «Colui, cui la natura comincia a svelare il suo palese segreto, sente un'irresistibile nostalgia per la sua più degna interprete, l'arte»*. Senza per questo diventare antigoethiani, si potrebbero in certo modo integrare così quelle parole: «Colui, cui l'arte comincia a svelare il suo segreto, sente un'avversione quasi invincibile per la sua più indegna interprete, per la speculazione scientifico-estetica». Non farò perciò oggi una trattazione estetico-scientifica dell'arte. Mi sembra invece che sia non solo conveniente, ma del tutto conforme all'idea goethiana di cui sopra, parlare delle esperienze che si possono fare e che magari spesso si sono fatte a proposito dell'arte, come si parla volentieri con un amico delle esperienze fatte nella vita, o che ancora si stanno facendo.

Parlando dell'evoluzione dell'umanità, si ricorda sempre un peccato originale. Non mi dilungherò qui a esaminare se, per quanto riguarda il lato negativo di tutta la ricca storia dell'umanità, della vita intesa in tutto il suo complesso, sia sufficiente parlare di un solo peccato originale. In merito al sentimento artistico e alla creazione artistica, mi sembra comunque necessario parlare di due peccati originali. Proprio nel campo della creazione artistica e del godimento artistico, mi sembra che uno dei peccati consista nella riproduzione, nell'imitazione del mero sensibile. L'altro peccato mi sembra essere il voler esprimere, rappresentare il soprasensibile attraverso l'arte. Ma allora, dovendo evitare tanto il sensibile quanto il soprasensibile, sarà ben difficile avvicinarsi creativamente o sentire l'arte. Mi sembra tuttavia che ciò corrisponda a un sano sentimento. Chi nell'arte ammette soltanto il sensi-

bile non andrà molto al di là di un raffinato elemento illustrativo, di un elemento che potrà magari sollevarsi fino all'arte, ma che non potrà darci un'arte reale. Solo una vita dell'anima un po' inselvatichita potrà accontentarsi del solo elemento illustrativo dell'arte, dell'imitazione del sensibile, o comunque di quanto ci viene offerto solo dal mondo sensibile.

D'altra parte, pretendere che un'idea, un elemento puramente spirituale si possa incorporare attraverso l'arte, è segno di una specie di ossessione dell'intelletto e della ragione. Rappresentazioni artistiche di concezioni filosofiche, i poemi filosofici, corrispondono a un gusto non certo sanamente sviluppato, corrispondono a un imbarbarimento del sentimento umano. L'arte stessa è profondamente radicata nella vita; se non lo fosse non avrebbe certo un'esistenza giustificata nel modo in cui si presenta, perché in essa hanno parte una quantità di elementi che risultano irreali a una concezione del mondo solo realistica, le varie illusioni che in tal modo vengono inserite nella vita. L'arte vi deve infatti inserire qualcosa che a un certo modo di intendere le cose risulta irreale, essa deve in qualche altro modo mettere radici profonde nella vita.

Si può dire che, entro una certa zona del sentimento (compresa fra un limite inferiore e uno superiore, e che per altro in molti deve venir prima sviluppata) qualche senso artistico è sempre presente nella vita. Anche se non ancora come arte, esso compare quando, nella vita corrente trasmessaci dal mondo sensibile, si annuncia un misterioso elemento soprasensibile; compare quando il soprasensibile, il solo pensato, il solo sentito, il solo sperimentato nello spirito, ci si presenta in forma sensibile, non espresso in vuoti simboli o in rigide allegorie, ma come aspira ad apparirci in figura sensibile. Che il normale elemento sensibile abbia già nella vita ordinaria, quasi incantato, qualcosa di soprasensibile in sé, lo sente ognuno il cui stato d'animo sia compreso fra i due limiti accennati.

Si può senz'altro dire: se qualcuno mi invita e mi fa entrare in una stanza che ha le pareti rosse, io ho una certa disposi-

zione a pensare che quelle pareti abbiano a che fare con un sentimento artistico. Se sono introdotto fra quelle pareti rosse, troverò poi naturale, quando chi mi ha invitato si presenterà, che mi parli di molte cose che hanno per me un valore, che mi interessano. Se poi non sarà così, avrò il senso che quell'invito nella stanza rossa sia in fondo una menzogna della vita, e me ne andrò insoddisfatto. Se invece qualcuno mi riceve in una stanza blu e non mi lascia mai parlare, ma continua lui a chiacchierare, avrò il senso che tutta la situazione sia molto sgradevole, e mi dirò che quel tale, già nel colore stesso del suo ambiente, mi ha mentito. Nella vita se ne contano innumerevoli esempi. Se una signora vestita di rosso si presenta con un preciso atteggiamento modesto, la cosa apparirà molto contraddittoria. Così sentiremo vera una signora con i capelli ricci quando essa sia un po' sfacciata; se non lo è, ne saremo delusi. Naturalmente nella vita reale le cose non saranno sempre così; la vita ha infatti il diritto di farci superare tali illusioni; esistono quindi margini di atteggiamento entro i quali si sente in questa maniera.

Ovviamente le cose non vanno intese come una legge generale, e parecchi sentiranno in modo del tutto diverso. Pure la realtà è tale che ognuno ha nella vita un sentire del genere per cui quanto gli viene incontro nel mondo sensibile è senz'altro sentito come qualcosa di spirituale, come un'incantata atmosfera spirituale, un atteggiamento spirituale.

Potrà così sembrare che questa esigenza della nostra anima, per cui tanto spesso veniamo amaramente delusi dalla vita, determini in noi la necessità di creare nella nostra vita una sfera speciale, dedicata appunto ai bisogni che reclamano soddisfazione dalla vita umana. Tale appunto pare a me essere l'arte. Entro il complesso della vita essa crea una sfera che soddisfa il senso riposto in quei limiti del sentimento.

Potremmo forse avvicinarci all'esperienza artistica dell'anima solo cercando di guardare più a fondo i processi dell'anima che si acquisiscono sia nella creazione artistica, sia nel suo godimento. Basterà infatti aver vissuto veramente con

l'arte, anche solo un poco, aver provato anche solo un poco a entrare con l'arte in un intimo rapporto, per trovare che i processi animici di cui parleremo si presentano in modo inverso nell'artista che crea, e in chi aspira ad avere un godimento artistico, ma che sono in fondo gli stessi. L'artista sperimenta prima quel che intendo descrivere, vive cioè prima un determinato processo interiore che poi viene sostituito da un altro processo. Chi invece gode dell'opera d'arte sperimenta prima nell'anima il secondo processo, e solo più tardi il primo da cui l'artista era partito. Mi sembra che la grande difficoltà, che si incontra nell'avvicinarsi psicologicamente all'arte, esista perché non si osa immergersi nell'anima umana tanto a fondo quanto è necessario per comprendere che cosa in effetti susciti il bisogno dell'arte. Forse il nostro tempo è adatto a dire qualcosa di più preciso sul bisogno dell'arte. Qualunque cosa si pensi infatti dell'impressionismo, dell'espressionismo e delle altre correnti artistiche di cui a volte si parla per un'esigenza piuttosto antiartistica, una cosa certo non si può negare: che cioè con la nascita di quelle correnti oggi il sentimento artistico e la vita dell'arte affiorano alla superficie della coscienza da sostrati dell'anima che giacciono molto a fondo nel subconscio e che prima non affioravano. Oggi per il fenomeno artistico e per il relativo godimento, anche a seguito di tutto il parlare che si è fatto a proposito dell'impressionismo e dell'espressionismo, si ha un interesse assai maggiore che in passato, quando cioè i concetti estetici degli eruditi erano ancora ben lontani dal cogliere quel che in effetti vive nell'arte. Negli ultimi tempi sono stati scoperti nel campo dell'estetica concetti e idee che in certo senso si avvicinano molto più che in passato alle attuali creazioni dell'arte.

La vita dell'anima è infinitamente più profonda di quanto in genere si creda, e ben pochi intuiscono che nelle sue profonde sfere subconsce e inconsce si abbia una somma di esperienze di cui nella vita corrente poco si parla. Occorre tuttavia scendere un po' più a fondo per trovare la sfera in cui, fra i limiti accennati, risiede quell'atteggiamento. La nostra vita

animica oscilla per così dire fra i più diversi stati che però più o meno (intendendo le cose in modo non pedantesco) si possono distinguere sotto due aspetti. Nelle profondità dell'anima vi è qualcosa che tende ad emergere, a liberarsi, qualcosa che a volte, sia pure del tutto inconscio, tormenta l'anima e che, se essa è particolarmente organizzata nel senso di cui abbiamo parlato, vorrebbe di continuo scaricarsi nella coscienza in forma di visione, ma non deve farlo, soprattutto in un sano atteggiamento umano. Quando se ne presenta la relativa disposizione, la vita dell'anima aspira in effetti, molto più di quanto non si pensi, a trasformarsi in visione. La sana vita dell'anima fa appunto sì che tale «volontà di visione» rimanga un'aspirazione, che la visione non affiori.

Questa aspirazione alla visione, a una visione morbosa che in sostanza è presente nell'anima di tutti e che in un'anima sana non deve sorgere, può venir soddisfatta contrapponendo all'anima un'impressione esterna, una forma esterna, una scultura o altro. Tale scultura o raffigurazione sostituirà allora in modo sano nei sostrati dell'anima ciò che in effetti tenderebbe a diventare visione. Per così dire offriamo all'anima da fuori il contenuto della visione; le offriremo qualcosa di realmente artistico, se siamo in grado di indovinare, ricavandola dalla nostra legittima aspirazione alla visione, quale sia la figura, l'impressione plastica da offrirsi all'anima affinché venga appagata la sua tendenza alla visione. Credo che molti degli studi moderni che derivano dalla corrente indicata come espressionismo si avvicinino a una tale verità e che taluni di essi siano in effetti sulla strada per trovare ciò di cui ho parlato; solo che non si procede a sufficienza, non si guarda abbastanza a fondo nell'anima, non si impara a conoscere l'irresistibile impulso alla visione davvero esistente in ogni anima umana.

Questo è però solo uno degli aspetti, ed esaminando a fondo sia la creazione artistica, sia il godimento artistico, si potrà vedere con evidenza che un tipo di opere d'arte scaturisce da questa esigenza dell'anima umana.

Vi è tuttavia anche un'altra origine del fenomeno artistico.

La prima origine di cui ho parlato ora consiste in una certa disposizione dell'anima, nella sua tendenza ad avere visioni che salgono liberamente dal basso. L'altra origine è che entro la natura stessa si trovano incantati segreti che possono venir scoperti soltanto se si è in grado di presupporre non scientificamente qualcosa (che in tal caso non è necessario), ma di sentire, di intuire quali siano in effetti i profondi misteri della natura che ci circonda.

Tali più profondi segreti che ci si presentano sembreranno forse paradossali all'attuale coscienza dell'umanità, se vengono espressi, ma a partire dal nostro tempo saranno sempre più popolari. Nella natura non vi sono soltanto i fenomeni del crescere, del germogliare, del germinare, di tutta la vita per cui un'anima sana non può di norma che rallegrarsi, ma nella natura vi è anche quella che di solito nella vita chiamiamo morte, distruzione. Nella natura vi è qualcosa che di continuo distrugge e sopraffà una vita per mezzo di un'altra. Chi lo sente è anche in grado di avvertire, avvicinandosi alla figura umana, alla figura umana naturale (per scegliere un esempio eccellente) che la figura umana contiene nelle sue forme qualcosa di misterioso, che la figura umana, quale ci si presenta nella vita corrente, viene ad ogni istante in realtà uccisa da una vita superiore. Il segreto di ogni vita è che dappertutto e sempre una vita inferiore viene repressa da una superiore. La figura umana, compenetrata di anima e di vita, viene di continuo distrutta, soffocata, dall'anima umana, dalla vita umana. Si può così dire: la figura umana, in quanto tale, porta in sé qualcosa che la renderebbe del tutto diversa, se fosse lasciata a se stessa, se potesse sviluppare la propria vita; tuttavia non può svilupparla perché vi è in lei una vita superiore, una vita diversa che la uccide.

Lo scultore che si accosta alla figura umana, sebbene inconsciamente scopra col sentimento quel segreto, giunge a sentire che la figura umana vuole qualcosa che nell'uomo non giunge ad espressione e viene superato e ucciso da una vita più alta, dalla vita dell'anima. Egli disincanta dalla figura umana ciò

che nell'uomo reale non esiste, ciò che gli manca, che la natura nasconde. Goethe lo sentì in qualche modo quando parlò dei «palesi segreti» della natura. Ma si può anche andare oltre e dire: nella vasta natura tale segreto è alla base di tutto. In sostanza non compare un colore, una sola linea nella natura, senza che una vita inferiore non sia sopraffatta da una superiore. Talvolta può accadere anche l'inverso: il superiore può essere sopraffatto dall'inferiore. In ogni cosa si può tuttavia sciogliere l'incantesimo, si può ritrovare ciò che è stato sopraffatto e che poi si trasforma in elemento artisticamente creativo.

Ove si giunga all'elemento sopraffatto e disincantato nella natura e si sia in grado di sperimentarlo giustamente, esso si trasforma in un motivo artistico.

Sull'argomento cercherò di esprimermi in modo ancora più chiaro. In alcuni scritti di Goethe si trovano verità umane davvero significative, non ancora messe abbastanza in rilievo. Ad esempio la sua teoria della metamorfosi*, che mette in evidenza come nella pianta i petali siano solo foglie trasformate, è un principio poi esteso a tutte le forme esistenti in natura; quando da essa, grazie a una conoscenza della natura più estesa di quanto non fosse possibile ai tempi di Goethe a causa del grado di evoluzione di allora, se ne estrarrà tutto quanto contiene, quando con uno sguardo umano meno ristretto si sarà sollevato il velo che ricopre la natura, quella teoria è destinata a svilupparsi e a diventare molto più universale. Direi che in Goethe la teoria della metamorfosi è ancora un abbozzo intellettuale, ma potrà svilupparsi molto.

Per restare alla figura umana, possiamo fare il seguente esempio: osservando uno scheletro umano anche solo molto in superficie, si può già vedere che in effetti esso consiste di due parti (si potrebbe dire molto di più, ma oggi ci porterebbe troppo lontano): il capo, che in certo modo è solo posto sopra la restante parte dello scheletro, e appunto la restante parte. Chi abbia un senso per la trasformazione delle forme, chi sia in grado di vedere come, secondo l'idea goethiana, le forme tra-

passino una nell'altra, come ad esempio la foglia verde si trasformi in un petalo colorato, sviluppando ulteriormente quel modo di osservazione potrà rendersi conto che il capo umano è un tutto, che anche il rimanente dell'organismo è un tutto, e che uno è la metamorfosi dell'altro. Possiamo dire che tutto il rimanente corpo umano, osservato in modo adeguato, può misteriosamente trasformarsi in una testa. Essa è qualcosa che, solo arrotondata e diversamente formata, contiene tutto l'organismo umano.

Lo strano è però che quando si abbia la capacità di guardare le cose in questo modo, di trasformare così nella propria interiorità l'organismo umano in modo che diventi nel suo insieme testa, e la testa stessa si trasformi in modo da apparire come uomo, si giungerà in entrambi i casi a qualcosa del tutto diverso. In un caso, quando la testa si trasforma nell'organismo complessivo, ne risulterà qualcosa che ci mostra l'uomo come ossificato, legato, rattrappito, ridotto per così dire in ogni sua parte fino alla sclerosi. Se invece facciamo agire su di noi il restante organismo affinché esso si trasformi in testa, ne risulterà qualcosa che assomiglia pochissimo a un uomo normale, qualcosa che lo ricorda soltanto nelle sue forme della testa. Non ne risulterà la trasformazione di certi principi formativi nell'osso della scapola, ma qualcosa che tende a trasformarsi in ali, che vorrebbe crescere oltre le spalle e dalle ali svilupparsi più su della testa, qualcosa che appare come un abbozzo che aspira a comprendere la testa. Così l'orecchio, quale esiste nella figura umana normale, si amplia e si unisce con le ali. In breve ne risulta qualcosa che è una specie di figura spirituale che risiede incantata nella figura umana. È qualcosa che, sviluppando e ampliando l'idea che Goethe aveva presagito con la sua teoria della metamorfosi, getta una chiara luce sui segreti della natura umana. Da questo esempio si può credere che la natura umana sia tale da aspirare in ogni sua parte, non solo in astratto ma con evidente concretezza, a diventare qualcosa del tutto diverso da quel che è, da come si presenta ai sensi. Avendo per la natura una profonda comprensione, mai

si avrà il senso che in essa una forma qualsiasi, e in genere una cosa qualsiasi, non abbiano anche la possibilità di diventare qualcosa di ben diverso. Nell'esempio si manifesta anche con particolare evidenza che nella natura una vita inferiore viene sempre sopraffatta o addirittura distrutta da una superiore.

Quel che così sentiamo come un uomo duplice, come una discrepanza della crescita umana, non la esprimiamo solo perché un elemento superiore, soprasensibile, porterà all'equilibrio, ricongiungendo quei due lati dell'essere umano e facendone derivare la figura umana normale. Ecco perché la natura ci affascina in modo magico e misterioso, e non intendo in modo esteriore, spaziale, ma interiore e intenso; è perché in effetti in ogni sua parte essa vorrebbe diventare sempre di più, infinitamente di più di quel che è, di quel che può offrire; è perché ciò che la compone e organizza è tale che una vita superiore ne limita una inferiore e le consente di svilupparsi solo fino a un certo livello. Chi dunque si volga nella direzione qui indicata troverà dappertutto che questo palese segreto, questo incantesimo effuso su tutta la natura, stimola l'uomo da fuori a trascendere la natura stessa, come l'aspirazione alla visione lo stimola da dentro; lo stimola in qualche modo a ricavare un particolare da un tutto, e da lì a irraggiare ciò che la natura crea come un tutto che comunque nella natura stessa un tutto non è.

Mi sia lecito qui far presente che nel Goetheanum*, costruito a Dornach presso Basilea come sede della Società Antroposofica, si è tentato di realizzare in una scultura ciò cui ora ho accennato. Ho tentato di creare un grande gruppo scultoreo in legno che in un certo senso rappresenta un uomo tipico, però in modo che quanto altrimenti nell'uomo è solo latente e viene represso da una vita superiore, ora prenda forma fino a diventare gesto che a sua volta si ferma. In una scultura ho cioè cercato di risvegliare il gesto, che nell'usuale figura umana viene represso, per riportarlo di nuovo alla calma, e non intendo il gesto che si fa per un moto dell'anima, ma quello che nell'anima viene ucciso, represso dalla vita stessa

dell'anima. Ho dunque cercato di mettere prima in movimento con un gesto la superficie ferma dell'organismo umano, e poi di nuovo di riportarla alla quiete.

Si giunge così in modo del tutto naturale a sentire ciò che in ognuno è disposto e ovviamente è represso dalla vita superiore, vale a dire a mettere fortemente in evidenza l'asimmetria esistente in ogni individuo; nessuno è uguale a sinistra e a destra. Quando tuttavia si sia messa bene in evidenza tale asimmetria, quando per così dire si sia sciolto ciò che è tenuto unito in una vita superiore, occorre con buon umore collegarsi a un altro gradino superiore, è allora necessario riconciliarsi con quanto ci viene incontro naturalisticamente da fuori; è necessario con l'arte riparare al delitto contro il naturalismo per aver messo in evidenza l'asimmetria e per aver mostrato qualcosa nei gesti poi riportati alla quiete. Dobbiamo di nuovo espiare quel delitto interiore, mostrando in altra parte il superamento che poi si forma quando la testa si metamorfosa in un'oscura figura opprimente che a sua volta viene superata dal rappresentante dell'umanità, figura che è ai suoi piedi e che può venir sentita come un elemento, una parte di ciò che costituisce l'uomo.

L'altra figura del gruppo che è stato necessario creare rappresenta quel che richiede il sentimento se tutta la figura umana, al di fuori della testa, divenisse tanto potente quanto appunto sarebbe nella vita ove non fosse trattenuta da una vita superiore, se proliferasse ciò che altrimenti rimane atrofico: ciò che ad esempio si aggiunge alle scapole e che è già nascosto inconsciamente nella figura umana e rappresenta un certo elemento luciferico, un elemento che tenderebbe a manifestarsi nell'uomo. Quando tutto quanto esiste nella figura umana si manifesta in essa, scaturendo dagli impulsi e dalle brame, mentre altrimenti rimane soffocato da una vita superiore, dalla vita della ragione e dell'intelletto che di norma si elaborano e si realizzano nella testa, si ha la possibilità di disincantare la natura, di strapparle il suo potere segreto. Quel che così la natura nasconde nei particolari per farne un tutto viene di nuovo

posto nei particolari, in modo che l'osservatore sia obbligato a completare nella sua anima quel che la natura aveva fatto prima di lui.

La natura ha fatto tutto ciò, ha realmente creato l'uomo in modo da comporne un tutto armonico dai suoi diversi elementi. Liberando di nuovo ciò che la natura ha incantato, la si libera nelle sue forze soprasensibili. Non vi si arriva però con insulse allegorie o con antiartistiche idee razionali a cercare dentro le cose della natura qualcosa di escogitato, di astrattamente soprasensibile, ma chiedendo alla natura: come cresceresti nelle tue singole parti, se la tua crescita non fosse interrotta da una vita superiore? Si arriva così a liberare dalla sfera sensibile qualcosa di soprasensibile che vi è insito, incantato, e che altrimenti rimarrebbe tale. In effetti si arriva così ad essere naturalistici in modo soprannaturale.

Credo che in tutte le tendenze e in tutte le correnti che si sono iniziate, che sono però rimaste al loro inizio e che si rifanno all'impressionismo, si possa avvertire la nostalgia del nostro tempo di scoprire davvero quei segreti della natura, di dar forma a quei segreti sensibili-soprasensibili. Si ha la sensazione che quanto avviene nel campo dell'arte, e in particolare nella creazione artistica e nel suo godimento, debba oggi essere ulteriormente elevato a coscienza più di quanto non lo si facesse in precedenti epoche artistiche. Nell'arte si è sempre teso o a soddisfare una visione repressa della natura oppure a contrapporre qualcosa che riproduca i suoi processi. Sono infatti queste le due origini di ogni arte.

Torniamo ad esempio ai tempi di Raffaello. Naturalmente allora si tendeva a queste cose in modo del tutto diverso dai tempi di Cézanne e di Hodler*. Più o meno inconsciamente si tese comunque sempre a ciò che nell'arte viene indicato in quelle due correnti, solo che in passato la cosa era sentita in modo molto elementare, e l'artista stesso non era cosciente che nella sua anima vi fosse qualcosa di spiritualmente inconscio che si avvicinava alla natura per disincantare quel che vi era incantato, quando lo cercava nella sfera sensibile-soprasensi-

bile. Quando si è davanti a un'opera di Raffaello si ha sempre la sensazione di avere direttamente a che fare con Raffaello stesso, se in genere si vuole interpretare ciò che altrimenti rimane oscuro nel subconscio e che non occorre esprimere. Di quel che avviene si può tuttavia avere la sensazione (che come ho detto non è necessario che sia espressa neppure davanti alla propria anima) di essere stati con Raffaello in una vita precedente e di aver appreso da lui parecchie cose che sono penetrate a fondo nell'anima. Quel che secoli addietro si era fatto con l'anima di Raffaello è ora del tutto inconscio, ma rivive quando si è di fronte a una sua opera. Si crede di essere di fronte a qualcosa che si è fatto tempo fa tra la propria anima e quella di Raffaello.

Di fronte a un artista moderno non si ha la stessa sensazione. Egli ci porta per così dire spiritualmente nel suo studio, e quel che si conclude è vicino alla coscienza umana; lo si conclude con lui nell'immediato presente. Dato che sorge in noi quella nostalgia, quell'esigenza dovuta al nostro tempo, avviene che oggi anche il processo della rappresentazione che sale, in sostanza una visione repressa, tenda a essere soddisfatto dall'arte. Anche se oggi ancora in forma elementare, dall'altra parte ci si presenta la liberazione di ciò che altrimenti in natura è legato, proprio la liberazione e poi di nuovo la riunione, il riprodursi del processo naturale.

Quale infinito significato acquista così tutto quanto cercano i pittori moderni, studiando i diversi colori e la luce delle loro diverse tonalità, per vedere che in sostanza ogni effetto di luce, ogni tonalità di colore vuole essere più di quanto arriva ad essere, quando siano costretti in un tutto in cui vengono soffocati da una vita superiore! Che cosa non è stato tentato, partendo da questa sensazione, per risvegliare la luce alla sua vita, trattandola in modo da disincantare in essa quel che altrimenti vi è incantato, quando la luce deve servire a far nascere gli usuali processi ed eventi naturali! Per molti aspetti questi tentativi sono all'inizio. Partendo tuttavia oggi da essi, che corrispondono a una giusta aspirazione, si arriverà probabil-

mente proprio nell'arte che il mistero diverrà mistero svelato. Dette così, queste cose appaiono banali, suonano banali pur nascondendo segreti; bisognerà comunque avvicinarsi giustamente ad essi, o meglio al loro significato. Quel che intendo è la risposta alla domanda: perché in realtà non si può dipingere il fuoco o disegnare l'aria? È certo evidente che in realtà non si arriva a dipingere il fuoco; bisognerebbe avere un senso non pittorico per dipingere la sua lucente e scintillante vita che si può fissare solo attraverso la luce. A nessuno verrebbe in mente di voler dipingere il lampo, e ancor meno si potrebbe pensare di voler disegnare l'aria.

D'altra parte bisogna ammettere che tutto quanto è contenuto nella luce nasconde in sé qualcosa che tende a diventare fuoco, a dire direttamente qualcosa, a fare un'impressione che scaturisce dalla luce o anche da ogni singola sfumatura di colore, come il linguaggio umano scaturisce dall'organismo umano. Ogni effetto di luce ci vuol dire qualcosa, e vuol dire qualcosa anche all'altro effetto di luce che ha accanto. In ogni effetto di luce è radicata una vita che viene uccisa, sopraffatta da situazioni più grandi. Volgendo la nostra sensibilità in questa direzione, si scopre così l'essenza del colore, quel che dice il colore; si è già cercato di farlo con la moderna pittura paesaggistica. Scoprendo il segreto dei colori*, si allarga la nostra sensibilità e si trova che in sostanza è giusto quel ho appena detto. La cosa non vale per tutti i colori, perché essi parlano infatti nei modi più diversi. Mentre i colori chiari, i rossi e i gialli, ci aggrediscono, ci dicono molto, i blu sono qualcosa che costituisce il passaggio verso la forma. Con il blu entriamo già nella forma e soprattutto nell'anima che crea le forme.

Si è già sulla via per fare queste scoperte, ma spesso si rimane a metà strada. Molte delle opere di Signac* ci appaiono per questo tanto poco soddisfacenti, anche se per un altro aspetto siano gradevoli; è perché il blu è trattato come ad esempio il giallo o il rosso, senza che vi sia la coscienza che una superficie blu, posta accanto a una gialla, ha un tutt'altro valore di una rossa messa accanto a una gialla. Quel primo ac-

costamento apparirà un poco banale a chi ha sensibilità per i colori. In un senso più profondo si comincia ad essere sulla via per scoprire questi segreti. Il blu e il viola sono colori che portano proprio il quadro da un'intensa espressività a un'interiore prospettiva, ed è senz'altro pensabile che in un quadro, soltanto con l'impiego del blu accanto agli altri colori, risulti una magnifica e intensa prospettiva, anche senza fare disegni. In questo modo si progredisce e si arriva a riconoscere che il disegno può essere davvero ciò che si potrebbe chiamare l'opera del colore. Riuscendo a portare il colore in movimento, in modo da avere del tutto misteriosamente il disegno nello stendere il colore, si noterà che ciò avviene soprattutto con il blu e meno col giallo e col rosso, perché questi ultimi non sono adatti ad essere stesi in modo da contenere un movimento interiore che porti da un punto a un altro.

Volendo ottenere una figura che sia interiormente in movimento, che ad esempio voli, che a causa della sua interiore mobilità sia a volte piccola, a volte grande, che sia comunque in sé mossa, senza muovere da principi razionalistici o da qualche dotta estetica (mai giustificata), ma movendo appunto dalla più elementare sensazione, si sarà costretti a usare sfumature di blu per portarle al movimento. Si noterà allora che in realtà così nascerà una linea, tutto un disegno, che potranno sorgere figure; continuando quel che si è iniziato, si vedrà che le variazioni del blu si mettono in movimento. Ogni volta infatti che si passa dall'elemento pittorico e coloristico a quello figurativo, alla forma, ciò che è sensibile trapassa nel tono fondamentale del soprasensibile. Nel passaggio dai colori chiari al blu e poi da questo interiormente al disegno, abbiamo nei colori chiari il passaggio a un elemento sensibile-soprasensibile che, vorrei dire, contiene il soprasensibile in un tono minore, perché il colore vuol sempre dire qualcosa, ha sempre un'anima che è soprasensibile. Si troverà anche che quanto più si entra nel disegno tanto più si arriva a un elemento soprasensibile-astratto che però, poiché si presenta nella sfera sensibile, deve strutturarsi in forma sensibile.

Oggi posso solo accennare a queste cose. È tuttavia chiaro che in questo modo si vede come in un singolo campo il colore e il disegno possano venir trattati dalla creazione artistica in modo che nell'impiego già sia insito ciò di cui mi ero permesso di dire: la natura porta incantato in sé l'elemento soprasensibile ucciso da una vita superiore, e noi lo disincantiamo nella sfera sensibile.

Passando ora alla scultura si troverà che in essa sia per le superfici, sia per le linee vi sono sempre due interpretazioni. Parlerò soltanto di una di esse. Anzitutto una sana sensibilità non sopporta che la superficie scultorea rimanga come è ad esempio in natura nella figura umana; ivi essa è infatti smorzata dall'anima umana, vale a dire da qualcosa di superiore. Dobbiamo cercare la vita propria della superficie, se anzitutto dobbiamo estrarre spiritualmente la vita o l'anima esistenti nella figura umana, dobbiamo cercare l'anima della forma stessa, e ci accorgiamo come possiamo trovarla se curviamo la superficie non solo una volta, ma la curviamo una seconda volta, in modo da avere una duplice curvatura. Come possiamo portare la forma a parlare, notiamo che nel profondo del nostro subconscio esiste un senso sintetico, contrapposto a quello che prima avevo esaminato come senso che analizza. La natura sensibile spezzetta infatti in tanti elementi sensibili-soprasensibili ciò che viene solo superato a un gradino superiore di vita. Entro i limiti animici accennati vi è un impulso elementare a disincantare in tal modo la natura per vedere come in essa siano nascosti e variati gli elementi sensibili-soprasensibili (come lo sono i cristalli in una drusa) e come siano bloccate le loro superfici, dato che appunto sono come in una drusa. L'uomo ha tuttavia in sé spesso una spiccata capacità che potrei chiamare sinestesia, un senso sinestetico, quando il separare, l'analizzare, il dissolvere della natura in elementi sensibili-soprasensibili è intensamente presente nel subconscio.

È peculiare che chi è in grado di osservare bene l'uomo possa scoprire che di norma i sensi sono da noi sempre usati solo in modo unilaterale. Vedendo con l'occhio colori, forme

ed effetti luminosi noi lo perfezioniamo in modo unilaterale. Nell'occhio vi è sempre qualcosa come un misterioso senso del tatto; guardando, l'occhio sente anche sempre. Nella vita corrente la cosa viene tuttavia soffocata. Dato però che l'occhio si sviluppa in modo unilaterale, si ha sempre l'impulso, potendolo sentire, a sperimentare ciò che vi è nell'occhio, quale sentimento, senso di sé e senso del movimento che si sviluppa quando ci moviamo nello spazio e sentiamo come si muovono le nostre membra; tutto questo viene appunto soffocato. Sentiamo agitarsi in noi ciò che degli altri sensi viene così soffocato nell'occhio, sebbene rimanga tranquillo nell'altro uomo quando guardiamo. Lo scultore trasforma di nuovo ciò che si agita nelle cose che vede, sebbene venga soffocato a causa dell'unilateralità dell'occhio.

In effetti lo scultore plasma forme che l'occhio vede, sia pure tanto debolmente da rimanere nel subconscio. Allo scultore serve il diretto trasferimento del senso del tatto in quello della vista. Egli deve perciò risolvere in un gesto (o almeno cercare di farlo) la forma immota che è il solo oggetto dell'occhio unilaterale, in un gesto che sempre tende appunto ad essere ridato in un gesto che, disincantato, a sua volta va riportato al riposo. In sostanza ciò che infatti viene sollecitato in una direzione e ritorna poi alla quiete nell'altra, cioè il processo animico attivo in noi quando creiamo nell'arte o la godiamo, è in un certo senso simile al processo dell'inspirazione e dell'espirazione umana. Tale processo, preso dall'anima umana, fa a volte un'impressione grottesca, sebbene d'altro canto susciti il sentimento delle infinite profondità incantate nella natura. L'evoluzione dell'arte (lo mostrano proprio certi inizi che si videro negli ultimi decenni e si vedono soprattutto oggi) si muove senz'altro nella direzione di scoprire quei segreti per dar forma più o meno inconsciamente a queste cose. Non occorre parlarne molto; prenderanno sempre più forma attraverso l'arte.

Lo si sentirà ad esempio in certi artisti, e si potrà dire di loro che sperimentano qualcosa del genere in modo più o

meno conscio o inconscio. Si comprende ad esempio molto bene Gustav Klimt*, scomparso di recente, ammettendo queste premesse nel suo sentire e nel suo pensiero. Si arriverà un giorno a sentire che, immaginando di voler dipingere una bella donna, ci si dovrà formare nell'anima una sua immagine. Chi tuttavia abbia un fine sentire, quando ne avrà fatto un ritratto, nello stesso istante la ha anche spinta interiormente, spiritualmente e soprasensibilmente dalla vita alla morte. Nell'istante in cui decidiamo di dipingere una bella donna, la abbiamo anche uccisa spiritualmente, le abbiamo tolto qualcosa; altrimenti la possiamo incontrare nella vita, rinunciando a configurarla artisticamente. Dobbiamo invece ucciderla artisticamente ed essere poi in grado di avere abbastanza spirito per farla rivivere interiormente. Questo non può farlo l'artista naturalista. L'arte naturalistica soffre perché le manca l'umorismo.

Essa ci offre molti cadaveri, qualcosa che in natura uccide ogni vita superiore; le manca comunque l'umorismo per ridare vita a ciò che aveva dovuto prima uccidere. È come presentarsi a una donna leggiadra non solo per ucciderla segretamente, ma prima per maltrattarla e poi ucciderla. Tale processo di uccisione si muove sempre in una direzione ed è legato al riprodurre ciò che in una vita superiore è vittorioso su quel che in natura vuole entrare nell'esistenza. È sempre un uccidere e un far rinascere grazie all'umorismo ciò che si svolge nell'anima, sia di chi crea artisticamente, sia di chi ne gode. Chi voglia quindi dipingere un baldo contadinotto al pascolo non ha necessità di riprodurre quel che vede, ma gli deve essere soprattutto chiaro che nella sua concezione artistica egli uccide il baldo contadinotto al pascolo, o che almeno lo ha irrigidito; deve ora risvegliare alla vita quella rigida figura facendole fare un gesto che riunisca col rimanente complesso naturale ciò che nel particolare era stato ucciso, dandogli così una nuova vita. Hodler tentò cose del genere che d'altra parte corrispondono senz'altro alle aspirazioni degli artisti.

Si può dire che entrambe le due sorgenti dell'arte corri-

spondono alle più profonde e subconsce necessità dell'anima umana. Creare soddisfacimento per ciò che vorrebbe diventare visione e che in una sana natura umana non deve diventare visione, diventa più o meno forma artistica espressionistica, anche senza attribuire troppo valore alla parola. Condurrà invece a una forma artistica impressionistica ciò che si crea per ricomporre quel che in una qualsiasi forma sia stato scomposto nelle sue parti sensibile-soprasensibili, oppure che si è ucciso nella diretta vita sensibile per infondergli una vita soprasensibile. Le due necessità dell'anima umana furono sempre le sorgenti dell'arte, e solo a seguito della generale evoluzione dell'umanità del recente passato direi che divennero espressionismo e impressionismo. Con ogni probabilità si svilupperanno in avvenire in misura notevole. Ampliando sempre più non la coscienza intellettuale, ma quella del sentire, in avvenire ci si avvierà artisticamente e in modo intenso nelle due direzioni indicate. Di fronte a determinati malintesi va sempre sottolineato che esse non corrispondono affatto a qualcosa di morboso. Un elemento morboso entrerebbe nell'umanità se la naturale spinta elementare alla visione, da tenere entro determinati limiti, non venisse soddisfatta da espressioni artistiche, oppure se lo spezzettare la natura in elementi sensibili-soprasensibili, come sempre facciamo nel subconscio, non venisse compenetrato sempre di nuovo con una vita più alta e con vero umorismo artistico, affinché si sia in condizione di riprodurre nell'opera d'arte quel che la natura produce.

Io credo senz'altro che il processo artistico sia qualcosa che è posto molto profondamente nel subconscio, che tuttavia in determinate condizioni possa essere assai importante per la vita, suscitando idee tanto forti e intense da produrre nell'anima qualcosa che mai potrebbe essere prodotto da idee deboli, tali comunque da riuscire davvero a passare nei sentimenti. Ove si affermino nel sentire dell'anima umana entrambe le sorgenti dell'arte, si vedrà veramente come fosse sano quel che disse Goethe in un certo momento della sua vita in merito alla genuina e pura arte musicale: «La musica rap-

presenta un vertice nell'arte perché non è certo in grado di imitare la natura, avendo in sé contenuto a forma»*. Affermazioni del genere sono sempre unilaterali, perché ogni arte può pervenire a quell'altezza, mentre la caratterizzazione tende sempre ad essere unilaterale. Tuttavia ogni arte diviene contenuto e forma nel proprio elemento originario quando strappa alla natura i suoi segreti nel modo in cui si è detto, non escogitando o elucubrando qualcosa, ma scoprendone la struttura sensibile-soprasensibile. Credo comunque che spesso nell'anima stessa si svolga un misterioso processo se si presta appunto attenzione all'elemento sensibile-soprasensibile nella natura. Goethe stesso coniò l'espressione «sensibile-soprasensibile»*, e sebbene lo chiamasse un segreto palese, esso può venir scoperto solo se le forze subconsce dell'anima riescano a immergersi appieno nella natura.

La tendenza alla visione sorge in certo modo nell'anima perché l'esperienza soprasensibile vuole scaricarsi: essa sale allora dall'anima. Quel che può venir sperimentato esteriormente come qualcosa di spirituale, di soprasensibile, è appunto sperimentato da chi è in grado di avere esperienze spirituali, non attraverso una visione che, purificata, diventi immaginazione nella scienza dello spirito; lo sperimenta grazie all'intuizione chi sia in grado di avere esperienze spirituali. Con la visione l'interiorità viene fino a una certo grado esteriorizzata, in modo che l'interiorità diventi in noi esteriore; con l'intuizione si esce da se stessi, si discende nel mondo. La discesa rimane però irreale se non si è in condizione di disincantare quel che la natura tiene incantato, quel che sempre si vorrebbe superare grazie a una vita superiore. Se dunque ci inseriamo nella natura disincantata, viviamo nelle intuizioni. Per quel tanto che si affermano nell'arte, esse sono comunque legate con intime esperienze che l'anima può avere se diventa una con le cose, uscendo da se stessa. Per questo Goethe* poté dire a un suo amico in merito alla sua arte, in effetti impressionistica in alto grado: «Voglio dirle qualcosa che può illuminarla sulla relazione fra gli uomini e quel che io ho creato. Le

mie cose non possono diventare popolari. Potranno comprenderle in realtà solo coloro che abbiano sperimentato qualcosa di analogo, che abbiano attraversato un caso simile al mio».

Goethe aveva una tale sensibilità artistica che appare in modo speciale nella seconda parte del *Faust*, ancora poco compresa. Egli aveva la sensibilità artistica tesa a ricercare il sensibile-soprasensibile in modo che sia riconosciuta la parte della natura che al di là di se stessa voglia diventare un tutto, che metamorfosandosi aspiri a diventare qualcosa d'altro, per poi riassumersi in un prodotto naturale che sia comunque ucciso da una vita superiore. Se penetriamo in questo modo nella natura perveniamo in un senso ben superiore in una realtà più vera di quanto non creda la coscienza ordinaria. La sfera in cui penetriamo ci offre la massima prova che l'arte non ha la necessità di riprodurre solo il mondo sensibile o quello soprasensibile, di portare cioè ad espressione solo la realtà spirituale, deviando così in due direzioni, ma che essa può dar forma ed esprimere ciò che è sensibile nel soprasensibile e quel che è soprasensibile nel sensibile. Conoscendo la sfera sensibile-soprasensibile, si diventa forse seguaci dell'estetica naturalistica nel vero senso della parola, magari rispetto appunto alla sfera sensibile-soprasensibile, perché si arriva ad afferrarla solo se in pari tempo si è al massimo grado seguaci dell'estetica naturalistica.

Credo che così nell'anima potranno davvero sorgere autentiche esperienze artistiche che sollecitino anche la comprensione e il godimento dell'arte, in un certo senso sviluppando persino il vivere artisticamente nell'arte. In ogni caso un intenso e profondo studio della sfera sensibile-soprasensibile e la sua realizzazione attraverso l'arte renderà comprensibile la frase di Goethe, sentita nell'intimo e derivata da una profonda comprensione del mondo, dalla quale sono partito e con la quale vorrei anche chiudere; la frase che porterà in modo completo la nostra comprensione di uomini per l'arte, purché siamo in grado di valutarla bene a fondo nella sua relazione anche con la realtà soprasensibile. L'umanità mai potrà infatti

vivere senza la sfera soprasensibile, poiché neppure la sfera sensibile potrà esistere senza vivere nell'altra; l'umanità stessa, per le sue esigenze, realizzerà sempre più quel che dice Goethe: «Colui, cui la natura comincia a svelare il suo palese segreto, sente un'irresistibile nostalgia per la sua più degna interprete, l'arte»

IX
IL SENSIBILE-SOPRASENSIBILE E LA SUA REALIZZAZIONE ATTRAVERSO L'ARTE - II

Monaco, 17 febbraio 1918

Uno studioso di valore, al di là di tutto il filosofare umano, fece una strana osservazione. In un libro* da poco pubblicato e che parla a lungo della impossibilità e della inutilità di ogni filosofare umano, si sfoga così: «L'uomo non ha più filosofia di un animale e se ne distingue soltanto perché fa frenetici tentativi per giungere a una filosofia, per ammettere poi alla fine di doversi rassegnare all'ignoranza». Il libro, che comunque vale la pena di leggere, raccoglie tutto quanto può esser detto contro la filosofia. Per questa ragione l'autore divenne poi professore di filosofia in un'università. Vorrei citare un'altra sua osservazione che riguarda il modo umano di studiare la natura. L'osservazione è piuttosto radicale. Egli dice infatti che la natura è misteriosa in tutti i suoi aspetti e che l'uomo, se davvero sente il mistero della natura in tutti i suoi aspetti, altro non può che avvertire nell'anima l'infinita piccolezza del proprio essere. La natura si estende nella sua infinita eternità, e noi dovremmo in realtà sentire che di fronte ad essa possiamo solo guardare a bocca aperta con tutti i nostri pensieri e le nostre idee.

L'ho citato, e non si può dire che l'osservazione sia del tutto inesatta, perché in effetti, studiando la natura, non si avverte quanto poco quel che possiamo afferrare con i nostri pensieri corrisponda ai suoi grandi e infiniti segreti, anche se pratichiamo la scienza più intelligente. Se non si sentisse che il pensiero, al quale la natura nulla porta e che solo può formarsi nell'anima umana, si contrappone alla natura, se non si sapesse che il pensiero corrisponde a una necessità umana, se non si avvertisse che nell'attività del pensiero sulla natura vi è qualcosa di tutto il nostro destino umano e della nostra stessa evoluzione (e ne abbiamo bisogno, come la pianta ha bisogno del

seme), di fronte a una matura e interiore autoconoscenza in effetti non sapremmo a che cosa riflettiamo sulla natura, ben sapendo che quando le siamo di fronte, con i nostri pensieri le siamo anche ben lontani.

Rispetto alla vita spirituale, soprasensibile, la situazione è diversa. Anche se quella che ci si presenta è insignificante, infantile, si sente un'interiore necessità di manifestare quello che lo spirito svela alla propria anima. Sebbene si debba avvertire la più intensa responsabilità di fronte a tutto quanto lo spirito manifesta, a ciò che si può dire movendo dalla sfera soprasensibile, a ciò che si può esprimere solo nell'anima, tuttavia si sente di doverlo seguire, di doverlo manifestare per interiore necessità, proprio come da bambini si cresceva o si imparava a parlare. Di fronte alla sfera sensibile e a quella soprasensibile ci si sente cioè in posizioni opposte.

Una terza cosa si potrebbe chiamare il riflettere sull'arte o parlarne. Quando ci si vuole esprimere sull'arte, non si sente né l'approssimazione che sempre si avverte quando si hanno pensieri in merito alla natura, né la necessità che ci sovrasta per le interiori manifestazioni del soprasensibile; cercando invece di esprimersi sull'arte, si ha piuttosto il sentimento di disturbare sempre con i pensieri che si sviluppano: di fronte al godimento artistico, il pensiero è in effetti davvero inopportuno. Per tutto quanto riguarda l'arte ci si vorrebbe sempre trattenere con i pensieri e con le parole, godendone in silenzio. Se tuttavia per una ragione qualsiasi si intende parlare dell'arte, non lo si faccia con l'atteggiamento di un professore di estetica o addirittura di un critico d'arte. Certo non quello di un critico d'arte, perché sembra superfluo, quando si sia mangiato un certo numero di vivande, venire edotti perché esse erano appetitose. Si vorrebbe solo dire delle esperienze che si sono fatte con l'arte, del piacere, dell'elevazione e così via; si sente cioè l'esigenza di parlare con un caro amico di quanto si è sperimentato. Movendo da una certa ricchezza di cuore, e non da un senso critico, si vorrebbe parlare dell'arte, anche senza pretendere di enunciare generalizzazioni o leggi con quel che si dice, per esporre soltanto una spe-

cie di confessione soggettiva. Che in effetti il pensiero disturbi mi sembra essere una sensazione costante in ogni discorso sull'arte, e appunto ciò mi sembra che indichi quel che in sostanza è il problema per l'arte.

Poiché noi uomini viviamo nel mondo sensibile, si può porre la domanda: in che relazione è l'arte con la sfera sensibile? Poiché possiamo sperimentare il mondo dei sensi in modo completo solo se abbiamo un rapporto con la sfera soprasensibile, si può anche chiedere: che rapporto ha l'arte con il soprasensibile? Mi sembra che un sentire elementare, che si sviluppa rispetto alla creazione artistica, debba portare molto presto alla convinzione che l'arte non è in grado né di rappresentare la sfera sensibile che direttamente ci circonda, né di dare espressione ai pensieri.

Di fronte al mondo sensibile, chi ha un senso per la natura dovrà sempre avere la sensazione che, quando la si ritragga e se ne voglia fare un'immagine, non si riesce a raggiungerla nella sua realtà, perché comunque la natura è sempre più bella e più perfetta di qualsiasi immagine. Rispetto all'elemento spirituale, e ciò risulta evidente nella letteratura poetica sulla concezione del mondo e in altre opere, si avrà invece l'impressione che, volendolo rappresentare, si descrive qualcosa di effimero e di superfluo. Oltre tutto poemi del genere hanno un carattere pedante e didascalico; allegorie e simbolismi respingono in effetti ogni vera sensazione artistica.

Così appunto il problema della relazione dell'arte con la sfera sensibile e soprasensibile può apparire come un problema vitale dell'arte. Di conseguenza ci si chiede: al di là della sfera sensibile e soprasensibile vi è ancora qualcosa che abbia a che fare con i compiti essenziali della creazione e del godimento artistici?

Sarà possibile dare una risposta soltanto occupandosi veramente del processo animico legato alla creazione e al godimento artistici, non però come lo descrive l'estetica ufficiale, ma solo come lo si sperimenta. Quando si è di fronte al mondo nella usuale vita oggettiva, per il momento non artistica, si ha a che

fare da un lato con la percezione sensoria e dall'altro con ciò che a seguito delle percezioni elaboriamo nell'anima, con il pensiero. Pretendere dall'arte l'immagine di un essere umano quale ci viene offerta dalla natura con la percezione, per le ragioni esposte mi sembra essere qualcosa di impossibile e quindi di superfluo. Voler rappresentare artisticamente quel che ci porge la diretta percezione della natura deriva in effetti sempre da una certa deviazione dell'arte. D'altra parte sembra che si tenda a rimuovere per quanto possibile il pensiero dal reale processo della creazione e del godimento artistico e comunque a non farlo arrivare al pensiero; forse sembrerà strano, però lo si sperimenta, e ne ho già accennato a proposito del parlare dell'arte. Mi sembra che questo avvenga perché nell'anima umana si svolgono di continuo processi che possono giungere fino alla loro conclusione, oppure si interrompono in un punto qualsiasi. È possibile seguire questi processi soltanto se, con l'osservazione spirituale della vita dell'anima, ci si immerge davvero nelle sue profondità che per la coscienza usuale rimangono subconsce o inconsce.

Chi osservi la vita dell'anima umana, prescindendo dall'osservazione del mondo esterno, troverà che la vita dell'anima, in quanto si sviluppa libera nella riflessione, nella sensazione interiore, ha sempre una tendenza che non si può indicare se non dicendo: le sensazioni, gli impulsi volitivi repressi, i sentimenti e simili, in realtà anche in una sana vita dell'anima si sostanziano in quella che si può chiamare una specie di visione. In effetti si tende a che nelle profondità della propria anima la vita fluttuante e ondeggiante dell'anima si sostanzi in visione. In una sana vita dell'anima la visione non deve tuttavia manifestarsi, deve essere sostituita, al suo sorgere va trattenuta, altrimenti interviene una vita patologica dell'anima. In ogni anima vi è la tendenza a formare visioni, e in sostanza ci moviamo nella vita trattenendo di continuo le visioni nel subconscio, facendole impallidire nei pensieri. In questo ci aiuta l'osservazione, l'immagine esterna. Quando ci troviamo di fronte direttamente al mondo esterno con la nostra ribollente vita dell'anima, mentre su di noi agiscono le impressioni

del mondo esterno, esso smussa ciò che vorrebbe diventare visione e la sbiadisce in un sano pensiero.

Dissi che in sostanza ci moviamo nel mondo sempre tendendo a formare visioni, solo che non sempre si portano a coscienza le corrispondenti percezioni in modo adeguato. Chi tuttavia cerchi di chiarire che cosa risuoni leggero fra le righe della vita in quel che si sperimenta ogni giorno, chi giunga a osservare tutto ciò, vedrà che davvero affiorano molte cose. Devo dire: se ad esempio entro per combinazione nella stanza da pranzo di qualcuno e vi trovo commensali che usano piatti e scodelle dipinte di rosso crederò senza volerlo e per una sensazione elementare che attorno a quella tavola sieda una compagnia di buongustai che intendono godere dei cibi e delle diverse portate. Se invece vedessi sulla tavola piatti e scodelle dipinte di blu, crederei che i commensali non sono buongustai, ma che mangiano perché hanno fame. Naturalmente si potrebbe sentire in modo diverso, non è questo il punto. Quel che importa è che in effetti sempre si cerca, attraverso quel che ci si presenta nella vita, di avere una sensazione estetica e in certo modo di portarla a una visione sbiadita. Certo è senz'altro possibile che in questo campo ci si abbandoni a grandi illusioni. Non è un danno. Se anche non fosse vero che i commensali che mangiano su stoviglie rosse sono buongustai, la cosa rimane del pari vera esteticamente. Si potrebbe anche dire: se qualcuno mi riceve in una stanza rossa e continua a farmi parlare, dico che è un gran noioso anche insincero, perché in una stanza rossa mi attendo qualcuno che abbia qualcosa da dirmi; sento quindi come una forma di menzogna che faccia parlare sempre me.

Nel corso di tutta la vita, in effetti tendiamo sempre a far sorgere in noi, a trattenere una visione che poi sbiadisce fra le altre impressioni della vita. Il godimento artistico e la creazione fanno sempre un passo avanti. L'attività e il godimento artistici non possono elevare a soli pensieri quel che nel subconscio brontola e ribolle nella vita dell'anima. Sarebbe qualcosa che ci compenetrerebbe di pensieri e che appunto non ci

porterebbe a qualcosa di artistico. Se però come artisti, o perché l'artista ci viene incontro, siamo in grado di presentare, al posto di quel che ci sorge nell'anima, qualcosa di esterno, anche solo una sequenza di colori, se cioè sentiamo che quella sequenza colorata ci dà qualcosa di cui ci serviamo affinché la visione che sale dall'anima (e che non deve diventare tale) abbia una realizzazione esteriore, davanti a noi avremo di certo qualcosa di artistico. Posso pensare che qualcuno si limiti soltanto a manifestare con semplici mezzi artistici, atteggiamenti dell'anima o sentimenti, a riunire colori che magari non corrispondono ad alcun oggetto esterno (forse è anzi meglio se non corrispondono ad alcun oggetto), ma che comunque sono la controimmagine della visione che vuole formarsi nella sua vita animica.

In occasione delle ampie discussioni degli ultimi tempi sui più diversi temi artistici, sono anche stati rilevati fenomeni del genere; si parla allora di arte espressionistica quando qualcuno produce qualcosa che nulla ha a che fare con la realtà esterna, ma ha soltanto il compito che io ho appena indicato. Oggi è ancora proibito presumere che la nostalgia che si accumula nell'uomo e che tende a uno scopo corrisponda appunto a un carattere basilare dell'umanità: arrivare cioè a rendere sensibile ciò che nell'anima può manifestarsi solo spiritualmente. Volendo comunque manifestare un pensiero, qualcosa che dallo stadio della visione sia già giunto a quello di uno sbiadito pensiero, con qualsiasi mezzo sensibile, si sarebbe non artistici. Se si evitano però i pensieri e ci si pone direttamente di fronte la forma sensibile, si è stabilita la relazione fra l'uomo e ciò che è nato artisticamente, avendo escluso il pensiero. Si può così dire: essenziale è appunto che l'arte non rappresenta né la sfera sensibile, né quella soprasensibile, ma qualcosa di sensibile-soprasensibile, qualcosa in cui il sensibile è il diretto contrario di un'esperienza soprasensibile. Attraverso l'arte non può realizzarsi né il sensibile, né il soprasensibile, ma soltanto il sensibile-soprasensibile.

D'altra parte ci si può chiedere: se non è accettabile copiare

semplicemente nell'arte le percezioni che nella vita ordinaria ci vengono incontro dalla natura, come sarà possibile comportarsi artisticamente verso la natura stessa? Se la natura racchiudesse in sé soltanto quel che ci offre nella percezione sensibile e che sollecita la formazione dei pensieri, l'arte non avrebbe alcuna necessità di nascere. Si può parlare di una necessità della creazione artistica soltanto se nella natura vi è comunque qualcosa di più di quanto ci si presenta nei prodotti naturali, nel pensiero che nell'arte non deve venir meno un ponte fra noi e la natura stessa. Va detto in ogni caso che la natura ha in sé l'immensità, ha in sé anche l'intenso infinito che con i pensieri certo non arriviamo direttamente ad afferrare. Nelle sue forme sensibili la natura ha anche in sé il soprasensibile. Si giunge a vedere in che cosa consista il sensibile-soprasensibile della natura osservandola in modo da cercare di acquisire quel che in essa esiste al di là delle impressioni sensibili.

Vorrei farne un esempio: quando si è di fronte a qualcuno si può indirizzare la propria attenzione alla forma umana e al modo in cui attraverso di essa si manifesti l'incarnato, e anche l'anima nella fisionomia e nella mimica; si può seguire come in genere la vita impregni la forma esteriore. Lo si può certo fare. Volendo però copiare tutto quanto vi è in un essere umano, come ho detto non si raggiungerebbe la natura, perché rimane qualcosa di non artistico quando si copia semplicemente un oggetto naturale. Chi di fronte a un'opera d'arte cerca la somiglianza con l'oggetto naturale testimonia dal bel principio che non desidera vedere un'opera d'arte, ma un'illustrazione; queste cose van dette in modo radicale. Vi è anche dell'altro.

Si può dire che seguendo ciò che si manifesta nella forma umana, quel che appunto appare come forma viene ucciso da tutto quanto vive in essa: dal tono che proviene direttamente dalla vita, dal contenuto dell'anima. Questo è il segreto della natura: è tanto infinita nei suoi particolari da sopportare che ogni singolo particolare venga ucciso da un elemento che lo sovrasta. Avendo comprensione per queste cose, è possibile ri-

svegliare dalla sua essenza a nuova vita ciò che è stato ucciso da una vita superiore, ucciso per esser stato compenetrato dall'ànima, e tuttavia tanto ravvivato nella forma che questa è diventata un essere vivente, senza per altro avere in sé vita e contenuto animico. Occorre dare una forma ad esempio a quel che uno scultore deve usare, perché appunto lavora la materia; si scopre così che la natura è davvero infinita e che in ogni suo particolare essa nasconde molto più di quanto non mostri. Quando ci pone dinanzi una forma essa ne uccide la vita interiore, la vita vi è come incantata, e occorre disincantarla. Quando nella natura ci viene incontro qualcosa di colorato, il colore stesso è ucciso nell'oggetto stesso da qualcos'altro. Se prendo il solo colore, sono in grado di risvegliare nel colore stesso qualcosa che nulla ha a che fare col colore che è nell'oggetto. Dal colore creo una vita che è solo incantata nel colore quando esso appare alla superficie di un oggetto. È così possibile disincantare la vita incantata da tutto quanto ci viene incontro nella natura. È così possibile sciogliere dalla natura ciò che vi è in essa e nel suo intenso infinito, senza farne una copia, ma disincantando ciò che nella natura vi era stato ucciso da un elemento superiore.

Dicendo queste cose si è tentati di usare paradossi; non credo che questo disturbi, perché dai casi estremi e radicali si può vedere come poi la cosa si comporti in casi meno radicali. Come da un lato posso pensare che quando l'elemento artistico viene tratto dalla visione trattenuta, e io ne creo la controimmagine in forme, linee e colori, tali linee e colori possano venir riuniti in modo che null'altro rispecchino se non la visione trattenuta, così dall'altro lato posso dire: mi sembra possibile che da un essere naturale, diciamo un uomo in cui la vita stessa è uccisa, un uomo diventato cadavere, io crei con l'arte qualcosa di vivente, prendendo dal generale universo qualcosa che possa ancora ravvivare artisticamente il cadavere. Non occorre che esistano casi tanto estremi, ma come caso limite esiste la possibilità che, quando la natura abbia già ucciso un essere, avvenga una creazione a nuovo del cadavere perché

viene preso qualcosa che è del tutto diverso, da quel che l'uomo stesso è nella sua anima, e ne animi la forma. Posso pensare che possa nascere un'affascinante opera d'arte che insuffli in un cadavere una nuova vita che rifletta i segreti esistenti nell'uomo, segreti che rimangono coperti soltanto perché fino alla sua morte egli ha in sé il proprio essere animico. Non occorre scandalizzarsi per un caso limite del genere. È appunto un caso limite, e da esso può risultare chiaro che, rispetto alla natura esteriore, l'attività artistica può essere attiva in questo modo; e in effetti sempre si svolge così la creazione artistica e il suo godimento, anche se non sempre portati fino al caso limite. L'arte è una continua liberazione di una vita misteriosa che non può esistere nella natura stessa e che deve esserne estratta. Nella forma umana sono di fronte a un prodotto della natura che è stata uccisa, ma cerco di risvegliare la vita propria di quella forma, di risvegliare tutto l'uomo dalla forma, sebbene essa sia soltanto forma morta.

La *Genesi* dice che l'uomo si formò dall'alito di Dio, che gli venne così insufflata l'anima. Questo potrebbe portare a vedere nell'aria qualcos'altro, al di là di una combinazione fra ossigeno e azoto. Potrebbe indurre a vedere nell'aria qualcosa che risvegli l'anima umana, qualcosa di animico; potrebbe indurre a credere che in sostanza l'aria aneli ad essere inspirata dall'uomo e a diventare un'anima. Si potrebbe vedere nell'aria la controimmagine dell'anima umana, qualcosa cioè di più di un elemento non vitale, un'aspirazione verso l'uomo. La realtà è comunque che con l'aria è difficilissimo arrivare a una sensazione del genere, perché aria e fuoco sollecitano poco una raffigurazione artistica. In effetti nessuno vorrà dipingere il fuoco o il fulmine, né vorrà disegnare l'aria. Tramite l'aria non sarà facile arrivare direttamente a tali sensazioni, ma un vero senso artistico mi sembra possa arrivarvi nel mondo della luce e del colore. Di fronte a questo mondo si può davvero avere la sensazione che tutti i colori, o almeno i rapporti fra i colori, abbiano l'aspirazione a divenire un essere umano intero, o quanto meno una parte di esso. In lui si trovano o come inte-

riore espressione del suo essere, o perché la luce lo illumina e ne viene respinta. Tuttavia si può dire: vivendo nella luce, si vive l'aspirazione dell'aria a dar forma ad esempio al volto umano.

Si può avere la sensazione che il rosso e il giallo vogliano nell'uomo dar forma a qualcosa, che abbiano in sé un proprio linguaggio. Non si cercherà allora di copiare l'uomo in modo prosaico. Liberarsi dal modello diviene soprattutto un ideale della creazione artistica. Chi non supera il modello nel momento in cui inizia a creare, chi non lo considera come qualcosa che lo sollecita a carpire i segreti della natura, rimarrà dipendente dal modello stesso e creerà soltanto illustrazioni. Chi invece ha sentire artistico cercherà dal colore di dar forma a un uomo, a un altro essere o ad altro oggetto della natura. Per lui il mondo dei colori potrà acquistare una differenziata vita interiore. Troverà che il rosso e il giallo sono tali che tendono ad essere impiegati quando si intenda manifestare qualcosa che parli da se stesso. Quel che ci viene incontro nel rosso e nel giallo manifesta se stesso, per propria forza produce l'ideale dell'arte, escludendo i pensieri.

Diverso è quando ci si trovi di fronte al blu o al viola. Si avrà allora piuttosto la sensazione che con questi colori si seguono i pensieri, almeno in una direzione. Si avrà la sensazione che con il blu e il viola non si possa rappresentare qualcosa che manifesti se stesso, ma che piuttosto manifesti qualcosa d'altro. Si è tentati di rappresentare l'interiorità del blu, mostrandolo in movimento. Si farà anche l'esperienza che è difficile riprodurre un intimo movimento dell'oggetto e condurre col rosso linee precise. Direi che col rosso sorge piuttosto una fisionomia con sfumature. Il rosso parla per se stesso. Il blu, steso in linee, rivela la sua intima natura, ci porta sotto la superficie del colore piuttosto che fuori. Quando ci si esprime col colore si ha il sentimento che il colore ci respinga. Il blu ci porta sotto la superficie del colore e si crede che quel che si manifesta attraverso di esso sia possibile movimento, sviluppo di forza. Potrà così essere proficuo stendere il blu e il suo in-

timo movimento con le sue sfumature, volendo tradurre nel mondo sensibile un essere puramente sensibile-soprasensibile, o meglio un essere soprasensibile.

È così possibile disincantare quel che nella natura sempre ci si presenta come un particolare e che viene ucciso da una vita superiore. Nella natura stessa si trova l'elemento sensibile-soprasensibile e si arriva a ravvivare la semplice forma. Si troverà che mai sarà possibile dare davvero una soddisfacente impressione ridando semplicemente la forma umana, quale è nell'uomo, in una scultura. Molti anni fa ebbi una straordinaria esperienza con un amico scultore. Eravamo entrambi molto giovani, e una volta mi disse: «Certo si otterrebbe in effetti una giusta opera scultorea copiando con precisione ogni singola piega della superficie». Devo ammettere che quell'espressione mi face addirittura andare in bestia, perché mi sembrava che in quel modo potevano soltanto risultare le cose più orrende da un'attività artistica. Ogni volta infatti che nella forma umana viene uccisa la vita da qualcosa di superiore, ogni volta che la si vuol rendere nella pietra o nel legno senza quella vita interiore, occorre ravvivarla, occorre risvegliare la superficie per dire ciò che mai potrà esprimere l'uomo al naturale.

Si troverà ad esempio che quando si curva una superficie, e poi la si curva una seconda volta in modo da piegare la prima curvatura, si ha il più semplice fenomeno originario della vita interiore. Una superficie curvata piegata in quel modo, tale che la curvatura sia di nuovo piegata, può essere usata nei modi più diversi e, naturalmente il discorso va ancora sviluppato, dalla superficie stessa risulterà la sua vita interiore. Queste cose ci dimostrano che vi è una relazione fra la natura esterna e l'interiorità umana la quale in verità ha un carattere sensibile-soprasensibile. Di fronte alla natura esterna arriviamo così alla formazione dei pensieri, perché essa tiene incantate le singole parti della natura e una vita spirituale superiore che viene uccisa da un elemento superiore. Di conseguenza noi dobbiamo afferrare quella vita uccisa con un pen-

siero spassionato. Se lasciamo da parte quel pallido pensiero e giungiamo a vedere ciò che è incantato nei particolari della natura e di fronte ad esso svolgiamo noi stessi il processo di dargli una vita superiore, effettuiamo il processo della creazione artistica e anche del godimento artistico. Entrambi sono in relazione fra loro, solo che il secondo svolge dopo quel che nell'altro si era svolto prima: uno sviluppa prima quel che l'altro fa dopo. Seguendo questo modo di pensare, che tende all'intenso infinito della natura, alla possibilità di disincantare i segreti della natura, pensando a che cosa essi rappresentano nella vita dell'anima umana, si potrà dire che così non si suscita il pallido mondo dei pensieri. Quel che così si disincanta è più luminoso di quanto possa afferrare il solo pensiero. Tra l'oggetto esterno e l'anima umana si stabilisce comunque un legame nel quale il pensiero è escluso e in cui tuttavia si tende a una relazione spirituale tra l'uomo e l'oggetto.

Naturalmente si può continuare e si arriva allora a ciò che a molti oggi può apparire proprio assurdo e orribile. Lo si può comprendere, ma in un primo tempo alla gente è sempre apparso orrendo ciò che dopo un po' si era abituata a vedere come ovvio. Osservando un uomo, e ora soltanto il suo scheletro, già da una superficiale osservazione si vede che lo scheletro consiste di due parti ben differenziate, tralasciando oggi tutto il resto: lo scheletro della testa, che in certo modo è come sovrapposto, e il resto dello scheletro. Per chi abbia un senso per le forme, non da uno studio anatomico ma da un'impressione generale dello scheletro della testa e del corpo, risulta che uno è la metamorfosi dell'altro, che in base alla forma è possibile pensare che le ossa principali della testa, quando vi è una sporgenza, essa può anche svilupparsi, mentre un'escrescenza può anche rientrare. Con una semplice trasformazione delle forme è in effetti possibile far derivare lo scheletro della testa da quello del corpo, e fino a un certo grado lo scheletro del corpo da quello della testa. Si può quindi dire che nella testa è incantato tutto l'uomo. Anche di fronte a uno scheletro privo di testa si sarà tentati di aggiungere in modo

sensibile-soprasensibile la testa al resto dello scheletro, sempre che non si preferisca limitarsi alla sfera sensibile; si sarà tentati di far derivare dallo scheletro la visione della testa. Vi sono persone che non possono immaginarlo. È comunque impossibile che in natura si formi uno scheletro del corpo senza quello della testa.

Chi però col suo pensare non si ponga solo astrattamente di fronte alla natura, ma col suo sentire porti in sé l'essere della natura e arrivi a sentire l'oggetto della natura solo come esso deve essere, è naturale che gli appaia come in una visione anche lo scheletro della testa derivato da quello del corpo. A chi vede queste cose succede che se ha solo la testa e gli si completa in una visione tutto l'uomo, questo sarà diverso rispetto al fenomeno inverso. Sarà simile e tuttavia diverso. È quindi possibile anche dire: in natura l'uomo è creato nella sua completezza che consiste nella scissione in testa e rimanente organismo; tuttavia ognuna delle parti tende ad essere l'uomo intero. In un tutto superiore è uccisa la vita che è incantata nel suo complesso in ognuna delle due parti. Se si esclude il pensiero che sorge quando ci si presenta un uomo, si è posti nella necessità di ricreare dalla propria interiorità ciò che così si prende dall'uomo, analizzandolo. In questo modo, seguendo la natura, si agisce creativamente come la natura. Si crea l'infinito, intenso e importante processo dell'unificazione di quel che era stato prima ucciso nelle sue parti, per riapparire a un gradino superiore. E ovviamente risulta diverso, ricreandolo nello spirito.

Credo che già nel pensare ciò susciti un certo orrore. Nel nostro edificio di Dornach abbiamo fatto il tentativo di scolpire un gruppo* ligneo (ed è importante che sia di legno, perché in pietra non sarebbe stato possibile) riunendo in una figura centrale e a un livello superiore ciò che nell'uomo è anche riunito, però tramite la natura là dove i particolari sono stati uccisi da un elemento superiore. Certo si possono fare tentativi in ogni campo, ma qui il punto era di non voler restringere l'arte in qualche dogma. Tutti siamo asimmetrici. Si può comunque sentire che la parte sinistra vuole qualcosa in modo

del tutto diverso dalla destra: abbiamo cioè in noi due individui, uno della sinistra e l'altro della destra. Quel che è suddiviso in due parti, in natura è riunito in una superiore unità, perché la singola volontà delle parti è stata uccisa. Alla sensibilità artistica, che si contrappone alla volontà della natura, direi che si presenta la figura completa delle due parti, sinistra e destra. In sostanza entrambe vogliono qualcosa di diverso, e l'artista, anche se per lui rimane nel subconscio, deve sperimentare il processo che la natura svolge su un altro gradino, uccidendo le due parti e pareggiandole nell'uomo intero.

Creando davvero artisticamente una figura la cui forma mette in luce che l'uomo è un essere asimmetrico, occorre però aggiungere qualcosa d'altro. L'elemento sensibile-soprasensibile, percepito, rende necessario aggiungere realmente le altre parti necessarie. Di conseguenza fu necessario creare altre figure, fu necessario pareggiare il separarsi e il riunirsi delle due parti, sinistra e destra, creando i due contrasti. Quale visione vive nell'uomo quando si pensi di completare il tronco umano a uomo intero?

Nell'altra figura si avrebbero viventi gli impulsi e gli istinti che dal torso salgono alla testa, quelli che potremmo chiamare luciferici. In modo diverso da come proposto dalla natura, si presenterà allora l'elemento luciferico: si modificheranno ad esempio le scapole in ali, e inoltre si cercherà di presentare, nella forma di orecchie e di testa, le ali che la natura aveva ristretto nelle scapole. Le membra umane, viste in modo sensibile-soprasensibile risulteranno diverse da quelle dell'essere umano che abbiamo in natura, ma si presenterà un certo aspetto umano che non si potrebbe raffigurare in modo unitario. Sarebbe orrendo presentare un figura del genere, ma riunendo il tutto con l'uomo in una giusta composizione la si può fare in modo che imiti la forza compositiva della natura.

Si deve di contro creare in modo analogo dalla testa umana ciò che vuol diventare uomo intero. Quel che nella testa vuol divenire uomo completo risulta ossificato, indurito, se raffigurato nell'uomo intero. È quello che sempre dobbiamo superare

e che in effetti superiamo in quanto, agli impulsi che portiamo in noi provenienti dalla testa, si aggiungono gli altri che conservano vivo ciò che altrimenti si indurirebbe nell'organismo. Dobbiamo superare la testa con quel che proviene dal sangue del cuore. La disposizione sensibile-soprasensibile dell'uomo ha qui la possibilità di creare in figure separate ciò che nella singola figura umana è composto in maniera occulta e su un altro gradino dalla natura stessa.

Quello che si potrebbe chiamare processo creativo diviene in realtà un processo nella vita dell'anima umana, qualcosa che non solo copia in astratto la natura, ma che continua il divenire della natura nell'uomo stesso. Questo presuppone che in effetti l'artista e chi gode dell'arte siano in un rapporto molto complicato con la natura e con se stessi; tutto ciò avviene nel subconscio, ed è ben comprensibile perché il pensiero venga escluso. Certo va detto: l'anima è in un processo complicato per ciò che artisticamente deve divenire. Se qualcuno volesse soltanto fare il ritratto di una bella donna, se cioè riproduce soltanto quel che presenta la natura, dovrebbe interiormente ucciderla; la riprodurrebbe morta. Essa non vivrebbe nell'artista, se questi la riproducesse molto fedelmente. Occorre essere in grado di trasformarla prima in un cadavere, per poi ricreare la sua bellezza movendo da un tutt'altro elemento grazie a un vero e schietto umorismo. Parlando in modo simbolico, senza ucciderla in senso figurato, non si può riprodurre fedelmente una bella donna, occorre in un certo senso picchiarla e trasformarla in qualche cosa di morto. La sua bellezza esiste in natura grazie a qualcosa del tutto diverso da quel che deve essere presente nell'opera d'arte finita. Con l'umorismo occorre prima scoprire che cosa ricrea ciò che prima si era ucciso. Quando si è di fronte a un serio studioso, farne un ritratto risulta in effetti una commedia; si cercherà magari prima di ridere della sua seria espressione. Si dovrà magari aver prima assimilato artisticamente la sua seria espressione per poterla poi ravvivare altrimenti in modo spiritoso. La si dovrà rendere di nuovo amabile per poterla comprendere in modo del tutto diverso.

Il problema è appunto far risorgere, disincantare, liberare con la propria vita soggettiva quel che in natura è stato ucciso. Se osservo un vivace pastorello al pascolo e semplicemente lo ritraggo, con ogni probabilità creerò qualcosa di ben morto; se invece mi do per così dire la pena di ucciderlo prima e poi di stabilire con qualche linea un'armonia fra lui e la natura che lo circonda, avrò fatto qualcosa di artistico. Hodler lo tentò, e possiamo vedere che nell'inconscio si tende ovunque a qualcosa di simile; ciò portò a discussioni in merito a ciò che si potrebbe chiamare, da un lato il creare la controimmagine di una visione incompleta, e dall'altro il creare la controimmagine soggettiva di quel che è incantato nella natura e che di continuo viene ucciso da una vita superiore. Da due lati ci si avvicina cioè l'elemento sensibile-soprasensibile, e così è possibile cercare di portarlo nell'arte a una nuova esistenza superiore.

Nella mia precedente conferenza sullo stesso argomento cercai di collegare i pensieri che ora ho sviluppato qui a certi pensieri di Goethe per esporre che cosa l'elemento sensibile-soprasensibile riesce a realizzare con l'arte. Sono stato frainteso, e noto appunto ora che il tema è stato svolto anche senza collegarsi a Goethe. Proprio se ci si rifà a Goethe si viene rimproverati perché chi crede di essere specialmente vicino a Goethe e riferisce qualcosa di lui, che non comprende, crede di poter giudicare altri che si dànno la pena di approfondire l'argomento. È comprensibile, è un processo naturale nella vita umana, e a volte ci si deve anzi rallegrare se viene giudicato quel che si è detto. Si può persino essere dell'opinione che, se si sperimenta un giudizio di approvazione, si sarà magari detto qualcosa di superfluo o di sciocco. Almeno alla fine vorrei esporre quel che ho evitato di provocare.

Credo davvero che chi si avvicina a Goethe con comprensione trovi già disposto nella sua generosa e intelligente concezione artistica, anche se esposta altrimenti, quello che oggi ho presentato come l'elemento sensibile-soprasensibile nell'arte. L'espressione stessa è presa da Goethe. Sebbene io sia senz'altro dell'opinione che in un certo senso sia giusto che quando l'arte

svela i suoi segreti si debba avere un'antipatia piuttosto spiccata per una critica intellettuale dell'arte e per uno studio estetico-scientifico, pure credo che sia solo possibile parlare dell'arte nella prospettiva della vita, che in effetti sull'arte si parli nel modo più giusto ascoltando gli stessi artisti. Tuttavia si giunge a volte a strane esperienze. Di solito gli artisti parlano malissimo di quel che fanno gli altri artisti, e se si ha piacere da un'opera di un artista, spesso non lo si ha da quel che l'artista dice della sua opera, perché a volte vive di illusioni sull'opera stessa. D'altra parte l'artista deve creare partendo da illusioni, e appunto potrebbe essere bene ciò che dà il giusto impulso alla sua attività artistica. Anche se ammetto senz'altro tutto questo e da un certo punto di vista comprendo che certo l'artista è sempre molto fragile di fronte a tutto quanto gli viene incontro da parte dell'estetica scientifica o di altri studi, pure non credo che sia del tutto inutile esporre idee sull'arte sulla base di sensazioni. Credo che l'arte debba sempre progredire con il generale progresso della vita dell'anima. Credo che appunto grazie allo studio della sfera sensibile-soprasensibile che si propone a seguito della visione trattenuta, come ci viene incontro dalla natura esterna, quando disincantiamo ciò che vi è incantato, l'arte possa sciogliere gli enigmi della natura in modo sensibile-soprasensibile. Alla fine desidero quindi citare ancora la bella e universale frase di Goethe, come un riassunto della conferenza di oggi: «Colui cui la natura svela il suo palese segreto sente un'irresistibile nostalgia per la sua più degna interprete, l'arte»*.

X
LE SORGENTI DELLA FANTASIA ARTISTICA E DELLA CONOSCENZA SOPRASENSIBILE – I

Monaco, 5 maggio 1918

Da sempre si sentì l'affinità della fantasia artistica con la conoscenza soprasensibile, con quella che si può chiamare coscienza veggente o, per non essere fraintesi, cosa molto facile, con la chiaroveggenza. Per l'odierno indagatore dello spirito che, movendo dalla prospettiva del presente, cerca di entrare nel mondo spirituale, la relazione fra la creazione artistica e la conoscenza soprasensibile è molto più importante dell'altra affinità, spesso messa in rilievo, fra la vita visionaria, che in sostanza si basa su condizioni patologiche, e la chiaroveggenza che si ha davvero soltanto nell'anima, senza l'aiuto del corpo.

Si sa che i poeti e gli artisti in genere sentono a volte una stretta relazione fra il modo complessivo del loro creare, fra le loro esperienze e la veggenza. Soprattutto artisti che creando cercano la strada verso le regioni soprasensibili, narratori di fiabe o comunque artisti che cercano di incarnare il soprasensibile, raccontano giustamente di loro reali e viventi esperienze, di come vedano con chiarezza le relative figure, di come siano in relazione con loro, avendone un'oggettiva impressione quando appunto se ne occupano. Si può ancora parlare di una specie di limite fra la visione artistica e la veggenza fino a quando la chiarezza dell'anima non sia offuscata, fino a quando la formazione artistica non trapassi in visioni costrittive sulle quali la volontà umana non abbia più potere alcuno e più non disponga della propria chiarezza. Solo nella ricerca scientifico-spirituale si mostra un ben preciso limite (ed è l'importante) fra la creazione artistica e la sua sorgente, limite della fantasia artistica da un lato e della veggenza dall'altro. Chi non riesce a vedere quel preciso limite e non può renderlo fecondo per la sua esperienza, è facile che arrivi là dove giungono molti arti-

sti che in effetti hanno paura di essere impediti nel loro lavoro perché penetra una certa veggenza nella loro coscienza. Vi sono persone, dotate di una vera natura artistica, che per la loro attività artistica stimano necessario il sorgere di impulsi che sgorghino dal subconscio o dall'inconscio dell'anima, che però fuggono come dal fuoco se nella loro inconscia attività si presenta una verità soprasensibile alla loro chiara coscienza.

Vi è soggettivamente una poderosa differenza fra l'esperienza della concezione, ricezione e godimento dell'arte e l'esperienza dei mondi soprasensibili a seguito della chiaroveggenza. Il creare, recepire e guardare l'opera d'arte forma senz'altro, nell'anima che ne gode, la tendenza per l'individuo verso il mondo esterno, grazie ai sensi e con l'aiuto delle percezioni e delle idee che poi diventano ricordi. Basta ricordarsi soltanto delle caratteristiche della creazione artistica e del suo godimento per dirsi: certo, nella ricezione artistica e anche nella creazione vi sono percezioni e capacità sensorie del mondo esterno. Non esistono nel modo grossolano in cui altrimenti lo sono nelle manifestazioni sensorie; vi è qualcosa di spirituale, qualcosa che si inserisce e opera liberamente nelle percezioni e nelle idee, nell'afferrare e creare dell'artista, quali ricordi e contenuti dei ricordi. Non si potrebbe comunque discutere della giustificazione del naturalismo e dell'individualismo, se non ci si appoggiasse alle percezioni. Del pari ci si può convincere che nell'anima vi sono ricordi nascosti, qualcosa di inconscio che nella memoria collabora nell'uomo alla creazione artistica e al suo godimento.

Tutto ciò scompare nel contenuto della vera conoscenza soprasensibile, intesa nel senso della moderna ricerca spirituale. Si ha ora a che fare con un completo sollevarsi dell'anima dalle percezioni sensorie, anche dal pensare usuale e dai ricordi ad esso legati. La grande difficoltà è proprio convincere i nostri contemporanei che possa esistere un'esperienza interiore che escluda la percezione, il pensare usuale e il ricordo. Soprattutto lo scienziato non ammetterà che ciò sia possibile; affermerà sempre: tu sostieni che nulla fluisce nella tua veggenza,

ma vedo che t'inganni; non sai su che cosa si basi il contenuto nascosto dei ricordi e in quali modi raffinati esso riaffiori.

Chi così obietta non si occupa dei metodi grazie ai quali si perviene alla veggenza, metodi che mostrano che la diretta impronta del mondo spirituale può essere presente quando non fluiscano reminiscenze di ricordi nascosti. Proprio su questo si basa la scuola occulta: trovare la via che liberi l'anima da impressioni esterne e da ricordi derivati da pensieri. È così fissato un rigido confine fra l'attività artistica e il suscitare conoscenze soprasensibili; l'anima infatti, l'io umano in cui vive la conoscenza soprasensibile, non si serve dell'organizzazione del corpo con cui invece collabora nel caso della creazione artistica.

Stando così le cose, a maggior ragione sorge la domanda: quale è la relazione fra gli impulsi subconsci che si intessono dalle profondità dell'anima nella creazione artistica e nel suo godimento, e le dirette impressioni che nascono dal puro mondo spirituale a seguito della conoscenza soprasensibile? Per rispondere alla domanda vorrei partire da alcune esperienze del veggente stesso nel campo dell'arte. Tali esperienze sono già caratteristiche al loro inizio. Si mostra poi che chi ha imparato a stare nella vita soprasensibile, a raccogliere conoscenze soprasensibili, si trova davvero in condizione di eliminare per un certo tempo tutte le impressioni sensorie e i pensieri derivati dai ricordi che si uniscono a quelle impressioni. Tutto ciò può essere eliminato, scacciato dall'anima. Quando dunque chi ha acquisito una veggenza soprasensibile cerca anche, di fronte a un'opera d'arte, di afferrare con chiarezza tutto quanto è uso vedere nei fenomeni sensibili, gli si presenta una tutt'altra esperienza. Di fronte ai fenomeni sensibili il veggente è sempre in grado di eliminare le percezioni sensibili e i pensieri derivati da ricordi, ma non di fronte a un'opera d'arte. Di fronte ad essa, sebbene sia ovviamente eliminato tutto quanto riguarda i sensi e il pensiero, al veggente rimane ancor sempre un importante contenuto interiore che egli non può e neppure vuole eliminare. L'opera d'arte presenta qual-

cosa che gli si mostra come affine alla sua veggenza. Sorge allora la domanda: in che cosa consiste tale affinità?

Ci si arriva cercando di capire che cosa è attivo nell'essere umano quando guarda spiritualmente con la conoscenza superiore. Si vede allora quanto siano carenti le rappresentazioni che abbiamo di noi stessi e delle nostre relazioni col mondo esterno, quando rimaniamo nella coscienza ordinaria. Crediamo che il pensare, il sentire e il volere siano strettamente separati fra loro. La psicologia li considera in relazione, ma non con ragione. Chi invece sperimenta le effettive complicazioni della vita dell'anima, quali si presentano nella veggenza, sa che proprio non esiste una separazione fra pensare, sentire e volere; piuttosto nella vita e nella coscienza ordinarie in ogni pensiero vi è un resto di sentire e di volere, in ogni sentire un resto di pensare e di volere, in ogni volere anche qualcosa del pensare e persino del percepire; nel volere rimane un residuo delle percezioni che sono nascoste, subconsce. Va tenuto presente, volendo comprendere la veggenza, perché da quel che si è detto si ricava che in essa il pensare e il percepire tacciono, ma non tacciono sentire e volere. Non sarebbe tuttavia veggenza se si sviluppassero soltanto sentire e volere, come nella coscienza ordinaria. Al contrario, passando allo stato di veggenza, occorre far tacere ogni volontà, quale esiste nella vita ordinaria. Il veggente arriva alla condizione della completa calma.

Nella veggenza qui intesa non è contemplato il movimento del corpo per entrare nel mondo spirituale, come fanno ad esempio i dervisci; va piuttosto fatto tacere tutto il volere che si manifesta nella vita ordinaria, quale forza delle emozioni. In ciò che dal volere passa nelle azioni vivono ancor sempre emozioni. Anche nelle manifestazioni della volontà tali sentimenti devono tacere. Non tacciono tuttavia le emozioni come tali, e anzitutto non tacciono gli impulsi della volontà. Percepire e pensare tacciono, ma gli impulsi delle emozioni e della volontà sono giustificati, solo che si presentano in un calmo atteggiamento dell'anima; di conseguenza sviluppano in modo

diverso dal solito il loro carattere percettivo e di pensiero. Se si rimanesse a un semplice sentire o a un'interiore manifestazione di una falsa volontà mistica, non si arriverebbe al mondo dello spirito. Tuttavia nel calmo atteggiamento dell'anima si manifestano in modo spirituale quelli che altrimenti sono le emozioni e gli impulsi della volontà. Sentire e volere si manifestano appunto in modo da presentarsi all'anima come oggettivi esseri spirituali capaci di pensieri, mentre si manifesta il residuo di percezioni e pensieri, di solito rimasto inosservato nel sentire e nel volere, che arriva ad entrare nel mondo spirituale. Arrivati così al punto che il veggente viva nel sentire e nel volere come altrimenti si vive nel pensare e nel percepire, non in un pensare e in un sentire non chiari, non in una mistica nebulosa, ma in maniera altrettanto chiara come nel pensare e nel percepire, ci si può con profitto occupare dell'arte, in modo comunque da essere prima consapevoli di come siano privi di valore certi accostamenti che si fanno, legati alla parola «arte».

L'arte si differenzia in diversi campi: architettura, scultura, musica, poesia, pittura e altri ancora. Volendo stabilire in base all'esperienza del veggente le relazioni fra le diverse arti, la differenza fra di esse appare in concreto molto più marcata di quanto non comprenda la filosofia sotto il nome di arte. Si arriva così a poter stabilire una singolare relazione con l'architettura, grazie alla possibilità di sperimentare il contenuto di pensiero e di spirito del mondo, anche con l'aiuto del sentire e del volere convertiti in pensare.

Avevo detto che con la veggenza cessano gli usuali pensare e percepire, e che subentra una tutt'altra specie di pensare che fluisce dal sentire e dal volere, un pensare che in effetti si presenta in forme che direttamente, mentre si pensa, potrebbe indicare forme di suddivisione di forze nello spazio, come rapporti spaziali. Questo pensare si sente affine con quanto presentano l'architettura e la scultura, quando offrono vere opere artistiche. Ci si sente a proprio agio con pensare e percepire specialmente nell'architettura e nella scultura, perché cessa,

scompare il confuso e astratto pensare, oggi tanto amato, e subentra un pensare oggettivo che null'altro può se non passare a forme spaziali, a forme spaziali in movimento, a forme che si allargano, si sovrappongono, si curvano e nelle quali si manifesta la volontà che fluisce nel mondo. Il veggente è costretto a non afferrare quel che vuol conoscere nel mondo spirituale con il pensare in uso per la scienza corrente. In tal caso nulla conoscerebbe di spirituale. Ci si sbaglia soltanto, se si crede di conoscere nella sfera spirituale, perché con i pensieri usuali non si arriva a penetrare entro il mondo spirituale. Chi in esso vuol entrare, come pensatore deve avere qualcosa che crei in sé forme viventi, scultoree o architettoniche. Si arriva così a vedere che l'artista giunge col subconscio a sperimentare forme. Esse salgono, riempiono la sua anima, si trasformano in correnti rappresentazioni che in parte si lasciano calcolare; vengono poi trasformate nell'opera d'arte. L'architetto e lo scultore sono soggetti di passaggio per quel che il veggente sperimenta nel pensare e nel percepire nel mondo spirituale. Nell'organizzazione dell'architetto si insinuano le forme che il veggente afferra nella sua vita di pensiero e di percezione. Nelle profondità della vita dell'anima esse ondeggiano e diventano coscienti. Così l'architetto e lo scultore creano le loro forme. La differenza è che quel che dà forma sostanziale alle creazioni dell'architetto e dello scultore sorge da impulsi subconsci, mentre il veggente scopre quegli impulsi come qualcosa di cui ha bisogno per afferrare i grandi nessi del mondo spirituale. Come si hanno pensieri e percezioni, così il veggente sviluppa doni che gli indicano che cosa attraversa e fa vibrare il mondo. Quel che il veggente così vede e sperimenta viene inconsciamente vissuto dall'architetto e dallo scultore, compenetra il loro lavoro mentre creano forme artistiche.

Chi ha una conoscenza soprasensibile, nelle sue esperienze sente e cerca in altro modo la relazione per la creazione poetica e musicale. Avviene ora che il veggente senta a poco a poco nella sua interiorità in modo del tutto diverso da come la co-

scienza ordinaria pensa e percepisce il mondo esterno: si sente in sé nel suo sentire e nel suo volere.

Chi può esercitare l'auto-osservazione sa che si è nel proprio sé soltanto nel sentire e nel volere. Il veggente però fa emergere da sé proprio il sentire e il volere, e appunto perché sentire e volere gli procurano pensieri e percezioni emerge da se stesso in sentire e volere. Avviene tuttavia anche dell'altro: egli si ritrova. Avendo la precisa coscienza di essere uscito dal suo corpo, di non più percepire con l'aiuto del corpo, si ritrova nel mondo esterno, trapassa intuitivamente in ciò che ha percepito nelle forme in movimento e ha formato in pensieri. Porta il suo sé nel mondo esterno. Facendolo, impara in certo modo a dirsi: grazie a una vera esperienza interiore posso sapere di essere uscito dal corpo che sempre mi trasmette le relazioni col mondo esterno; mi sono però ritrovato immergendomi nel mondo spirituale.

Mentre tutto ciò diventa esperienza interiore, il veggente trova di aver bisogno di ricevere di nuovo volere e sentire dal mondo spirituale, di ritrovarsi movendo dal mondo soprasensibile. Deve farlo perché di nuovo gli viene attribuito il sentire e il volere (che però sono trasformati, che più non hanno bisogno dell'aiuto del corpo), un sentire che è interiormente affine all'esperienza musicale, che in effetti gli è tanto affine da poter dire: è più musicale della stessa musica. È un sentimento che si ha, come se col proprio essere animico, di fronte a una sinfonia o a un'altra opera musicale, si fluisse nei suoni, si fosse diventati melodia, vibrazione musicale.

Per la poesia si è nel volere. Lo richiede la poesia, e per questa via si impara a sentire la vera poesia, ritrovando così il proprio volere. Il sentire nell'elemento musicale, il volere nella vera poesia.

Di fronte alla pittura la veggenza è in una posizione particolare, in una posizione molto speciale. Qui succede che non si presenta nessuna delle cose dette prima, ma qualcosa di ancora più caratteristico. Di fronte alla pittura il veggente, e potrebbe essere lo stesso pittore, perché sentiremo che la crea-

zione artistica e la conoscenza soprasensibile possono coesistere, ha il sentimento che il pittore venga verso di lui da una regione indeterminata del mondo portandogli incontro un mondo di linee e di colori; il veggente va verso il pittore dalla direzione opposta e sente il bisogno di trasporre quel che il pittore porta seco, e che inserisce nella sua arte dal mondo esterno, di trasporlo come immaginazione in ciò che sperimenta nel mondo spirituale. Però i colori che sperimenta il veggente sono diversi da quelli del pittore, e pure gli stessi. Non si disturbano. Chi desidera farsene un'idea prenda la parte sensibile-morale della dottrina dei colori di Goethe sull'effetto morale dei colori, e vi troverà l'espressione più elementare del caso; vi sono descritti quali effetti di sentimento esercitino sull'anima i singoli colori. La veggenza del mondo spirituale giunge fino a questo sentire, fino al sentimento che realmente si sperimenta ogni giorno nel mondo superiore.

Non si deve credere che per descrivere l'aura colorata il veggente parli dei colori come lo fa il pittore. Il veggente sperimenta il sentimento che di solito è suscitato dal giallo e dal rosso, ma è un'esperienza spirituale da non confondere con visioni fisiche. Su questo punto vi è il più grave equivoco. Per il veggente l'esperienza con la pittura è qualcosa che si può indicare come un incontro con un simile che proviene da una direzione opposta, la comprensione essendo possibile perché da fuori arriva la stessa cosa che viene creata da dentro. In proposito premetto sempre che si tratta di creazione artistica con la quale è possibile la comprensione, sempre che vi sia arte e non naturalismo. Il veggente è costretto a immaginare quel che sperimenta; detto all'ingrosso, a illustrare. È così perché egli esprime in colori e forme quel che sperimenta quando incontra il pittore. Di nuovo occorre dire che se dovesse chiedere al pittore in quale relazione essi siano fra loro, il pittore dovrebbe rispondere: in me vive qualcosa, quando mi muovo nel mondo con i miei occhi e vedo colori e forme: io li trasformo artisticamente; in me ho sperimentato qualcosa che prima ondeggiava nelle profondità dell'anima, è poi salito alla coscienza ed è diventato arte.

Il veggente direbbe al pittore: quel che vive nelle profondità della tua anima vive nelle cose. Movendoti nelle cose vivi con la tua anima nello spirito delle cose. Al fine di conservare la forza per dipingere e per sperimentare coscientemente quel che sperimentavi quando ti muovevi fra le cose e affinché non si spenga quanto si presenta ai sensi, devi conservare viventi nel subconscio gli impulsi che creano la pittura. Il punto è sollevare alla coscienza gli impulsi inconsci. Il veggente dice: io attraversai lo stesso mondo, facendo però attenzione a quel che vive in te. Osservai quel che ti sorgeva nell'inconscio, portando a coscienza quel che per te era subconscio.

Proprio in una concezione del genere ci si presenta un grande e importante problema dell'anima umana, un problema che forse non viene sempre altrimenti osservato. Quando si sia conosciuto per interiore esperienza quel che ho caratterizzato, sorge qualcosa che tocca la vita in profondità. È il mistero dell'incarnato, il meraviglioso colore della pelle umana che in effetti è un grande problema della chiaroveggenza. Quel colore ricorda bene che la chiaroveggenza, come io la intendo, in effetti non è tanto estranea e sconosciuta alla vita ordinaria; solo che non le si fa caso. Vorrei dire una frase paradossale e pur vera: ogni uomo è chiaroveggente, ma lo si nega in teoria non potendo negarlo in pratica. Se lo si negasse in pratica, ogni vita sarebbe distrutta.

Esiste oggi strana gente che pensa: come arrivo ad avere davanti a me l'io di un uomo sconosciuto? Vuol rimanere del tutto nel campo del naturalismo, vuol rimanere naturalista, si dice: fra i miei ricordi vi è una faccia ovale e qualcosa del genere; poiché da diverse esperienze fatte ho stabilito che quella figura nasconde la faccia di un uomo, ne deduco che dietro quella forma di naso vi sia un io. Fatti da «persone intelligenti» si trovano oggi ragionamenti del genere. Non corrispondono tuttavia all'esperienza alla quale si arriva osservando la vita in base alla propria partecipazione ad essa. Non deduco un io dalla forma del viso o da altro. Ho la coscienza di un io, perché la percezione di quel che mi si presenta come uomo fi-

sico è basata su qualcosa di diverso dalla percezione di un cristallo o di una pianta. Non è vero che corpi di natura privi di vita facciano la stessa impressione di un uomo. Per gli animali è diverso. L'oggetto sensibile umano che mi sta di fronte si annulla da sé, si rende idealmente trasparente, e con una vera chiaroveggenza si vede subito l'io quando si è di fronte a un essere umano. Questo è il fatto reale. La chiaroveggenza altro non è se non estendere al mondo il modo con cui si è col proprio soggetto di fronte a un uomo, se non vi sia altro da osservare come lo si fa per l'uomo.

Non si riesce ad avere una reale impressione della chiaroveggenza se non si tiene presente su che cosa si basa il modo di essere dell'altro uomo, così differenziato perché deriva dalla chiaroveggenza dell'altra anima. In tale chiaroveggenza ha una particolare funzione l'incarnato. A un'osservazione esteriore esso è qualcosa di finito; per il veggente l'incarnato si modifica a seconda dell'esperienza: per lui è uno stato intermedio. La chiaroveggenza si estende a tutti i campi del mondo e si indirizza anche alla figura umana il cui incarnato oscilla fra poli contrapposti e uno stato intermedio. Percepisce l'impallidire e l'arrossire ed è come se ci fossero irradiazioni di calore. Nell'impallidire e nell'arrossire di qualcuno è compreso lo stato mediano. Con questo sperimentarsi in movimento è collegata la conoscenza di immergersi anche nell'essere di un altro, non solo nella sua anima, nel suo io. Attraverso l'incarnato ci si immerge nella sua anima e anche nel corpo. È qualcosa che porta alla relazione fra la concezione artistica e la conoscenza soprasensibile. Ciò che infatti è tanto mobile nell'afferrare l'incarnato vive inconscio nella creazione artistica dell'incarnato. È sufficiente che l'artista ne sia solo sottilmente cosciente. D'altra parte solo se arriva a sperimentarlo, l'artista è in grado di mettere al centro dell'incarnato il suo sottile e vivente vibrare.

Nella pittura si mostra così come siano attigue le sorgenti della fantasia artistica e della conoscenza soprasensibile. Nella vita corrente esse sono attigue nel campo del linguaggio,

anche se non lo si nota. Oggi di solito il linguaggio viene considerato dalla scienza molto nel suo aspetto intellettivo, ma la vita del linguaggio è presente in noi in tre modi. Chi con la veggenza si avvicina al linguaggio e vuole esprimere quel che percepisce nel mondo spirituale, in merito ha anzitutto una sensazione che si potrebbe chiamare follia. Quando gli uomini parlano fra loro e anche quando praticano la scienza usuale, tutto quel che dicono è un abbassare il linguaggio al di sotto del livello al quale esso dovrebbe stare. Si sminuisce il linguaggio usandolo solo come mezzo per comprendersi. Si sente che il linguaggio vive nel suo vero essere quando la poesia lo compenetra, quando attraverso il linguaggio fluisce ciò che urge dall'interiorità umana. Allora opera il vero spirito del linguaggio. Il poeta scopre in effetti dove sia il livello del linguaggio corrente e sente come venga trascurato il suo livello superiore. Così si può sentire come un fine poeta, quale fu Morgenstern, sia potuto arrivare all'osservazione che in realtà verso il basso è percepibile un limite molto diffuso del linguaggio, un limite che si può chiamare della chiacchiera. Egli trova che la chiacchiera ha la sua base nell'ignoranza del significato e del valore della singola parola, che chi chiacchiera arriva a far uscire la parola dei suoi precisi contorni e a portarla alla confusione*. Morgenstern sente che qui si manifesta un profondo segreto della vita, e dice che il linguaggio si vendica di ciò che è confuso, di chi è confuso. Poiché era in grado di gettare un ponte fra la poesia e la veggenza, è comprensibile che egli trovi nel linguaggio le affinità fra suono, immagine, architettura e così via.

La stessa affinità è alla base di tutta l'opera di Goethe; per un certo tempo della sua vita non sapeva se doveva diventare poeta o scultore. Il veggente sperimenta quel che per lui è contenuto dell'esperienza spirituale, al di fuori del linguaggio. E qualcosa che è difficile da spiegare, perché la maggior parte della gente pensa in parole, mentre il veggente pensa senza parole ed è quindi costretto a forgiare in un preciso linguaggio ciò che ha sperimentato senza parole; deve adattarsi alle for-

mali relazioni del linguaggio. Non deve sentirlo come una costrizione, perché arriva a scoprire dove sia il segreto della creazione linguistica. Può farsi comprendere perché si sbarazza dell'elemento intellettuale. Di conseguenza ha tanto valore comprendere che ha più importanza come il veggente dice le cose rispetto a quel che dice. Quel che dice è condizionato dal pensiero, che ognuno prende da fuori. Per non esser preso per pazzo, riveste quel che ha da dire in frasi correnti e in connessioni intellettive. Per le sfere più elevate dello spirito è importante come il veggente parli. Gli sta giustamente di fronte chi rileva il modo dell'espressione, chi nota che il veggente dice in breve alcune cose, per altre si dilunga o non le dice affatto, che è obbligato a formulare la frase da un lato in un certo modo e dall'altro aggiungendo qualcosa. La forma è data da quel che è importante per la sfera superiore del mondo spirituale. È quindi meno determinante per la comprensione ascoltare solo il contenuto, di certo anche importante quale manifestazione del mondo spirituale, quanto piuttosto penetrare attraverso il contenuto nel modo come il contenuto è espresso, per vedere se l'oratore collega solo frasi e teorie o se parla in base a esperienze. Il parlare movendo dal mondo spirituale risulta visibile da come si parla; non tanto dal contenuto, in quanto abbia un carattere teorico, ma da come viene espresso. Nelle comunicazioni attraverso le forme linguistiche può entrare in azione l'elemento artistico del linguaggio, ciò che entusiasma l'oratore a sollevarsi fino al processo della creazione linguistica, tanto da dar forma a quel che esisteva quando il linguaggio era sorto dall'organismo umano.

Da che cosa viene dunque che quanto si presenta alla coscienza chiaroveggente si inserisca nella creazione artistica e viva nella fantasia artistica in modo inconscio e subconscio? La creazione artistica è certo cosciente, ma gli impulsi, i moventi, devono rimanere inconsci affinché la creazione rimanga libera. Può rendersi conto di quale sia il problema solo chi sappia che la corrente coscienza umana, per certe ragioni, è destinata e condurre ad altro che al mondo nella sua interezza.

La coscienza usuale si volge da un lato ai fenomeni della natura; quel che tuttavia essa ci fornisce non risulta ai nostri concetti; essi non penetrano nella sfera in cui la materia appare nello spazio, dice Du Bois-Reymond*. E ancora: ciò che vive nell'anima non può colmarsi di realtà. Quel che si sperimenta nella profonda mistica ondeggia sempre al di sopra della realtà. L'uomo non perviene al mondo nella sua interezza né osservando la natura, né guardando nella sua anima. Vi è qui un abisso che di solito non può venir superato. Viene superato coscientemente nella coscienza veggente, nella creazione artistica. L'autoconoscenza deve diventare qualcosa di diverso da quel che di solito è inteso. La visione mistica pensa di aver già raggiunto qualcosa dicendo di aver sperimentato nell'interiorità Dio, il proprio io superiore. La vera autoconoscenza tende a vedere come l'io, di solito sperimentato solo in un punto, sia attivo nell'organismo. Avendo idee e percezioni, non siamo esseri solo pensanti e percepienti, ma di continuo espiriamo ed inspiriamo. Ponendoci di fronte al mondo con coscienza desta, noi sempre espiriamo ed inspiriamo, ma la coscienza ordinaria nulla percepisce di quanto avviene in noi. Si conosce soltanto con la coscienza veggente che cosa di meraviglioso ivi avviene, se cioè non si guarda solo a qualcosa di nebuloso, all'io astratto, ma a come l'io vive, operando in concreto. Ecco che cosa allora risulta.

Con l'espirazione il liquido cerebrale scende nel canale del midollo spinale, in un sacco lungo che ha diversi punti dilatabili e allungabili; esso spinge verso il basso, spinge sulle vene del corpo. Descrivo come un processo esterno quel che ivi avviene. La coscienza ordinaria non vi penetra, ma l'anima vive inconscia il dilatarsi nelle vene del corpo di quel che proviene dal cervello, e poi con l'inspirazione il ritorno del sangue venoso nelle vene della spina dorsale attraverso il relativo canale, il rientro cioè del liquido cerebrale nel cervello e il gioco fra nervi e organo dei sensi. La coscienza ordinaria ne rimane all'oscuro, nulla ne sa, ma l'anima e lo spirito vi partecipano. Tutto il processo è piuttosto caotico. Ciò che pulsa avanti e indietro si svolge in ognuno di noi in forma musicale. Nel processo vive interiormente musica.

L'elemento creativo nella musica è il sollevare alla sfera cosciente la musica che il musicista è abituato a sperimentare nel suo corpo animico. Nella musica vive il suono, la subconscia attività vitale della musica, in cui tesse l'anima umana. La psicologia attuale è ancora del tutto a un livello elementare; in accordo con la veggenza essa deve ancora studiare le cose che gettano luce sulla vita dell'artista. Le nostre esperienze sono qualcosa di complicato. Questo subconscio sapere dell'anima è il vero impulso della fantasia artistica, in quanto la vita musicale si svolge fra midollo spinale e cervello, col sangue che si unisce al liquido cerebrale mettendo il nervo in vibrazione a risuonare contro il cervello. Ponendo questo in relazione con la possibilità della percezione superiore, vive in tutto ciò più musica interiore, che si gode, di quanto non sia l'impulso oggettivo dal quale nasce l'anima umana, quando dalla vita spirituale entra con la nascita, o con la concezione, nell'esistenza fisica, imparando a suonare lo strumento del corpo fisico.

Che cosa avviene quando vi è tutto questo movimento, il vibrare del liquido cerebrale che sale? che cosa si svolge nello scambio fra nervi e sensi? Quando, ancora inosservata dalle percezioni sensibili, l'onda dei nervi batte ai sensi esterni nello stato di veglia, vi vive inconscia e viene coperta dalla percezione la poesia! Fra i sensi e il sistema dei nervi vi è una regione in cui inconsciamente l'uomo poeta. L'onda dei nervi penetra nel suo senso (è inconscio, ma può essere fisiologicamente stabilito), e la vita che si svolge nei sensi è produzione poetica: l'uomo vive creando poesia interiore. L'attività poetica è un portare alla luce quella vita inconscia.

Ne ho parlato in relazione col processo respiratorio. Con l'espirazione dobbiamo tener presente che il liquido cerebrale preme nel corpo verso il basso sulle forze che dal corpo gli vanno incontro, e sulle forze attraverso le quali ci poniamo di fronte al mondo. Noi siamo sempre nel mondo in una determinata posizione statica, o a gambe larghe e braccia piegate oppure a carponi come da bambini, o ancora se trasformiamo questa posizione stando eretti: siamo comunque sempre in uno

stato di equilibrio. Le forze interiori che portiamo incontro con le ondate che vengono espirate sono alla base di quel che si fa nella scultura e nell'architettura. Le emozioni che vivono in noi quando passiamo al movimento e lo fermiamo, si manifestano nella scultura. Sono esperienze interiori legate alle forme del corpo. Le riconosciamo soltanto se siamo abituati a esprimere percezione e pensiero in calme rappresentazioni di forme. Si apprende che dal corpo non ci vengono incontro forme caotiche, ma forme che mostrano che siamo formati dal cosmo. Osservando forze esterne che l'anima sperimenta inconsciamente, si ha più a che fare con la fantasia scultorea. Fra le due vi è una particolare sfera inconscia che l'anima ha nella sua interiorità. Quando l'ondata dei nervi, in sostanza l'elemento freddo e intellettuale del corpo umano, vibra fra corpo e cervello, è anche in contatto con il sangue caldo. In quel calore, in quella spiritualizzazione, vi sono inconsce le sorgenti della creazione artistica che spingono il pittore a stendere sulla parete in colori le sue impressioni che vengono portate alla superficie dal subconscio. L'uomo è inconscio nel mondo spirituale che viene aperto solo con la veggenza.

Non per niente in passato il corpo era sentito come il tempio dell'anima. Si accennava a come l'architettura fosse affine alle relazioni di equilibrio di tutto il corpo e di tutto il cosmo.

L'arte deve esprimere ciò che l'artista è in grado di imprimere nelle sue forme, perché la sua anima sperimenta in contatto con il mondo che il suo corpo è l'immagine microcosmica di tutto il macrocosmo. Portarlo tuttavia a coscienza può solo avvenire con la veggenza. Perché si mostra tanto infeconda l'estetica corrente, costruita secondo il modello della scienza? L'artista non sa che farsene di un'estetica accademica che intende portare a coscienza la sfera inconscia nella natura dell'uomo, come fa la corrente indagine scientifica. La veggenza porta a coscienza quel che vive nell'attività artistica, ma l'artista non deve aver paura della veggenza, come invece tanti hanno. Le due sfere possono vivere separate l'una accanto all'altra nella persona umana, perché appunto lo possono. È

possibile che l'anima viva fuori dal corpo nel mondo spirituale, e allora può osservare come ciò che di solito rimane subconscio si cristallizzi in una forma artistica, ma anche come ciò che il veggente separa dalla propria veggenza possa essere sperimentato artisticamente. La fecondazione dell'arte può avvenire solo grazie a questa esperienza e così servire agli artisti, come anche gli artisti possono fecondare la veggenza. Il veggente che abbia senso e gusto artistici potrà evitare che la scienza dello spirito sia troppo compenetrata da grettezza. Descriverà la mobilità del mondo spirituale e potrà esporre in modo più adeguato il come della scienza dello spirito, del quale ho detto, meglio di chi abbia conquistato l'ingresso nel mondo dello spirito privo di senso artistico. Non è necessario, come fanno molti artisti, aver paura della veggenza. Parlo della paura, intesa con serietà, non che qualcuno possa temere che gli si rimproveri di essere antroposofo; parlo della frequentissima paura primaria che la veggenza pregiudichi l'immediatezza dell'attività artistica. Tale limitazione in verità non esiste. Viviamo comunque in un'epoca nella quale, per necessità storica dell'evoluzione dell'umanità, l'anima è spinta a mutare in conscio quel che ingenuamente era subconscio. Oggi comprende il tempo in cui viviamo solo chi trasforma sempre più l'inconscio in libera comprensione di quanto è cosciente.

Ove questa esigenza del tempo non fosse esaudita, l'umanità entrerebbe in una strettoia della civiltà. L'arte non viene capita dalla scienza usuale, e quindi l'estetica corrente viene rifiutata dagli artisti. La veggenza sviluppa invece una scienza che non toglie la rugiada dai fiori all'arte, ma cerca di comprenderla. La veggenza è cioè abbastanza mobile per comprendere l'arte. Di conseguenza si può comprendere come un fatto del nostro tempo che debba essere gettato il ponte fra l'arte e la veggenza, e se ne sottolineerà la necessità, come fece Christian Morgenstern con parole che indicano la necessità di una svolta. Egli dice: «Chi si immerge solo col sentimento nelle esperienze che si possono raggiungere nella sfera divino-spirituale e non vuole entrarvi conoscendo, assomiglia a un analfa-

beta che per tutta la vita dorma col sillabario sotto il cuscino»*.

Spesso si ama dormire col sillabario della conoscenza universale sotto il cuscino per tutta la vita, per non far indebolire l'originaria creatività elementare con la scienza veggente. Chi invece la afferra, quale oggi può essere intesa nella pienezza dei tempi, comprenderà che nel senso di Morgenstern si uscirà dall'analfabetismo, che si possono gettare ponti fra arte e veggenza; in tal modo si avrà nuova luce sull'arte e nuovo calore sulla veggenza, grazie all'arte. Così, come frutto di giuste fatiche, in un salutare avvenire si potrà dare un profondo e significativo impulso alla futura evoluzione dell'umanità, grazie alla luce veggente e al calore artistico.

XI
LE SORGENTI DELLA FANTASIA ARTISTICA E DELLA CONOSCENZA SOPRASENSIBILE – II

Monaco, 6 maggio 1918

Sin dai tempi antichi si è sempre sentito che esiste una certa affinità, o per lo meno un certo rapporto, fra gli impulsi della fantasia artistica (della creazione artistica e del relativo godimento) e quelli della conoscenza soprasensibile. A chi ha occasione di frequentare artisti capiterà spesso di sentire assai diffusa in quegli ambienti una specie di ansia, che cioè l'attività artistica possa venir disturbata dalla presenza della cosciente esperienza del mondo soprasensibile da cui la fantasia artistica deriva i suoi impulsi, dalla conoscenza soprasensibile che la scienza dello spirito aspira a conseguire. D'altra parte è anche assai noto che certe nature artistiche, per la loro produttività vicine a ciò che sembra risplenderci dal mondo soprasensibile, appunto nell'esplicazione della loro fantasia creativa sperimentano qualcosa di simile alla veggenza. Autori di fiabe, o altri artisti che nel mondo sensibile cercano di trattare argomenti che si ispirano alle idee del mondo soprasensibile, sanno che le figure artistiche che si presentano ai loro occhi sono del tutto spirituali, e hanno la sensazione di poter entrare in rapporto con quelle figure, o che esse siano in rapporto fra loro. Nei casi in cui esiste la piena coscienza che consente di potersi staccare, quando si vuole, dall'ispirazione veggente, anche la scienza dello spirito potrà parlare di veggenza. Bisogna convenire che esistono punti di contatto fra la creatività e la fantasia artistica da un lato, e la coscienza veggente dall'altro, in grado di trasferirsi conoscitivamente nel mondo spirituale. Tuttavia si crede di dover dire, a proposito della concezione scientifico-spirituale, che l'artista non deve farsi togliere la sua originalità dall'accogliere una consapevole conoscenza del mondo spirituale. Chi ha tale idea non si avvede di ciò che è essenziale nella relazione fra fantasia artistica e veggenza del mondo spi-

rituale. Per percezione veggente intendiamo qui qualcosa che, del tutto indipendente, si sviluppa mediante un'attività soltanto animica, un'attività del tutto indipendente dallo strumento fisico corporeo. Non posso oggi esporre nei particolari come sia possibile per l'anima trasferirsi libera dal corpo nel mondo spirituale. Desidero solo premettere che l'affinità e la relazione fra la pura attività, fra il puro godimento artistico, e la vera genuina veggenza spirituale, interessa oggi lo scienziato dello spirito assai più di quanto non lo interessi il rapporto fra la veggenza spirituale e gli stati visionari anormali; se anche si cerca di designarli come chiaroveggenza, essi sono tuttavia connessi solo con condizioni corporee, e non rappresentano le pure esperienze dell'anima. Per poter riconoscere la reale affinità fra la fantasia artistica e la veggenza è necessario esaminare a fondo quel che, nel vero senso della parola, le separa; e questo è importantissimo.

Chi è creativo con la fantasia artistica non si limiterà soltanto a cogliere e a riprodurre in sé il mondo sensibile esterno, come avviene nelle ordinarie percezioni e nel riflettere sul percepito, ma lo trasformerà, lo idealizzerà, o come si voglia dire. Non ci importa ora la direzione: se cioè si veda il mondo da realisti o da idealisti, se da impressionisti o espressionisti; quel che importa è che in ogni creazione artistica si abbia una trasformazione di ciò che di norma viene tratto dalla realtà. Tuttavia nella creazione artistica la percezione del mondo esterno rimane viva. L'artista si attiene alla percezione del mondo esterno. Nella creazione artistica continua a esistere il quadro delle rappresentazioni che si riferiscono alla percezione, come anche tutto ciò che è connesso con la facoltà della memoria. Nel subconscio dell'artista continua ad agire tutto quanto egli ha accolto nella vita, e quanto più le esperienze sedimentate nell'anima continueranno ad agirvi, quanto più ricche esse saranno, tanto più ricca sarà la produzione artistica come espressione della personalità rivolta alle impressioni dei sensi, tanto più vivrà nella fantasia artistica la facoltà di rappresentazione e di memoria.

Così non è però nella veggenza di chi penetra nel mondo spirituale grazie alla percezione soprasensibile. L'essenziale è che si penetri nel mondo spirituale soltanto quando si sia in grado di far tacere sia la percezione sensibile esterna, sia la rappresentazione che si esplica nella facoltà della memoria. Ricordo, memoria, facoltà di percezione delle impressioni sensorie devono del tutto tacere nella conoscenza soprasensibile. È ben difficile spiegare ai nostri contemporanei che qualcosa di simile sia possibile, che sia realmente possibile portare l'anima umana con le sue forze assopite a rinvigorirsi in modo che la vita animica resti ancora presente con tutta la sua vivacità, anche quando le facoltà di rappresentazione e percezione siano soppresse. Non si dovrà perciò obiettare alla conoscenza soprasensibile, ottenuta con metodica disciplina, che nella veggenza si abbia a che fare soltanto con qualcosa di simile alla facoltà mnemonica, con qualcosa che affiora dal subconscio. L'essenziale è che il ricercatore spirituale, che aspira a penetrare nel mondo soprasensibile, impari a conoscere il metodo che gli consente di eliminare del tutto la facoltà mnemonica, che la sua anima viva solo nelle impressioni del presente, nelle quali non si inserisca alcuna reminiscenza emersa dal subconscio. In tal modo l'anima, con le sue rappresentazioni e le sue esperienze, è in un mondo in cui cerca di penetrare coscientemente e in cui nulla rimane di inconscio.

Se però pensiamo che certe correnti mistiche, cosiddette teosofiche, aspirano a forme di confusa nebulosità, troveremo anche comprensibile che quella che noi intendiamo qui per veggenza, venga confusa con quei confusionari movimenti anche da coloro che credono di essere seguaci dell'antroposofia. Comunque non questo importa, ma che cosa vada inteso per vera veggenza.

Possiamo dunque osservare quanto sia diversa nell'essenza questa veggenza dall'attività artistica. Entrambe si fondano su atteggiamenti e stati d'animo diversi, ma chi aspira alla conoscenza soprasensibile nel senso ora indicato, a contatto con l'arte potrà fare determinate esperienze.

Cominciamo con un'esperienza fondamentale. Non si può essere ricercatori dello spirito dalla mattina alla sera: la percezione del mondo spirituale è legata a determinati momenti; si è consapevoli dell'inizio e della fine della condizione che consente all'anima di penetrare nel mondo spirituale. In tali condizioni l'anima è in grado per forza propria di astrarre del tutto dalle impressioni dei sensi, così che nulla più le sia presente dei colori che essi percepiscono e dei suoni che odono. La percezione del mondo spirituale deriva appunto da questo guardare entro il nulla. Si potrebbe dire: il veggente può estinguere tutto ciò che penetra in lui dal mondo esterno, tutto ciò che dall'usuale facoltà mnemonica affiora ondeggiando nella coscienza animica; non può però estinguere, neppure quando si trasferisce nello stato veggente, determinate impressioni che gli provengono dalle opere d'arte che scaturiscono realmente dalla fantasia creativa. Non intendo dire che in tale condizione il veggente abbia delle opere d'arte le stesse impressioni del non veggente. Le ha solo nei momenti di non veggenza. Nei momenti di veggenza ha la possibilità, quando si trova di fronte al mondo esterno, di estinguere tutto ciò che è sensibile, tutto ciò che è di natura mnemonica, salvo quando si trova di fronte a una vera opera d'arte.

Sono esperienze specifiche. Il veggente ha determinate esperienze relative alle singole arti, e proprio nelle singole azioni la parola generica «arte» perde il suo significato usuale. Per la conoscenza soprasensibile le singole arti diventano regni a sé. L'architettura diventa qualcosa di diverso dalla musica o dalla pittura. Per comprendere veramente che cosa sia l'esperienza veggente relativa all'arte, è necessario domandarci: quando il veggente deve sopprimere le impressioni del mondo esterno e tutto ciò che fa parte della facoltà mnemonica, che cosa gli resta?

Rimangono vive nell'anima le tre attività che vi sono sempre presenti e di cui parla la psicologia. Pensare e percepire non sono presenti, lo sono però il sentire e il volere, anche se in modo del tutto diverso da quello della vita ordinaria. Non

dobbiamo infatti confondere la conoscenza soprasensibile col nebuloso e sentimentale effondersi nel mondo spirituale che si chiama mistica. Occorre veder chiaro che la conoscenza soprasensibile, sebbene scaturisca dal sentire e dal volere, è qualcosa d'altro dal sentire e dal volere abituali. Dobbiamo inoltre tener conto che per la conoscenza veggente il sentire e il volere devono colmare l'anima in modo che essa sia in perfetta calma, che in genere anche tutto l'uomo si trovi in stato di perfetta calma. Deve subentrare qualcosa che non avviene di solito in noi per il sentire e il volere: questi devono svilupparsi del tutto rivolti verso l'interno. Di solito gli impulsi di volontà si sviluppano manifestandosi verso l'esterno, ma nella veggenza non deve esservi alcuna manifestazione rivolta all'esterno. Le danze dei dervisci o simili sono assolutamente opposte alla vera conoscenza del mondo spirituale.

Sviluppandosi sentire e volere verso l'interno, ne scaturisce un'attività animica luminosa ben delineata, un'attività dell'anima simile alle forme del pensiero. La forma abituale del pensiero è qualcosa di un po' sbiadito. Dal sentire e dal volere del veggente scaturisce invece qualcosa di oggettivo e determinato, certo non meno pervaso di realtà del pensiero ordinario.

Proprio le esperienze fatte con l'arte ci consentono di caratterizzare ciò che il veggente esplica in particolare nelle sue facoltà animiche. In quanto tenta di trasferirsi nelle forme e nelle proporzioni dell'architettura, in quel che l'architetto incanta nelle sue costruzioni, egli si sente affine alle proporzioni e alle armonie architettoniche, al pensiero del tutto diverso che si sviluppa in lui in quanto veggente, al pensiero del tutto diverso da quello pallido e sbiadito della vita corrente. Si potrebbe dire: il chiaroveggente sviluppa un pensare nuovo, un pensare che a nulla è tanto affine quanto alle forme in cui pensa l'architetto, alle forme create dall'architetto. Il pensiero che esplichiamo nella vita corrente nulla ha a che fare con la vera veggenza. Il pensiero che si esplica nella veggenza include lo spazio nel suo sperimentare creativo. Il veggente è consape-

vole di penetrare con quelle forme, con quelle viventi forme di pensiero, in una realtà soprasensibile che sta dietro al mondo dei sensi; sa però di dover sviluppare ed esplicare il suo pensiero in forme spaziali. Il veggente sente che in tutto quanto si esplica in armonia di forme e proporzioni operano volere ed emozioni. Impara a riconoscere le forze del mondo nei rapporti di numero e misura che permeano le formazioni quali vivono nel suo pensiero, e perciò si sente affine nel pensiero alle forme create dall'architetto. In quanto una nuova vita di sentimento sorge in lui, non quella della coscienza ordinaria, per un certo riguardo si sente affine alle forme create dall'architetto e dallo scultore. Nasce per la conoscenza soprasensibile un'intellettualità oggettiva che pensa in forme spaziali le quali si dànno curvatura e forma con la loro stessa vita. Sono forme di pensiero mediante le quali l'anima del veggente si immerge nella realtà spirituale; il veggente le sente affini a quel che vive nelle forme dello scultore. Si possono caratterizzare il pensare e il nuovo sentire del veggente cogliendo il nesso fra le sue esperienze e architettura e scultura.

Del tutto diverse sono le esperienze del veggente rispetto e musica e poesia. Il veggente può entrare in relazione con la musica solo procedendo oltre la sfera di cui ho appena parlato. Anzitutto è vero che da sentire e volere rivolti verso l'interno si sviluppa questa nuova intellettualità spirituale; si è così in grado di penetrare nel mondo spirituale in modo da sperimentare che vi si entra solo con l'anima che non si serve affatto dell'organizzazione corporea. Poi si giunge a un secondo gradino; se non vi si arrivasse, si entrerebbe nel mondo spirituale in modo incompleto. Il secondo gradino consiste non solo nello sviluppo di una spiritualità intellettuale, ma nel divenire altrettanto consapevoli di vivere fuori dal corpo nella realtà spirituale, quanto di norma si è consapevoli di essere nel mondo fisico, di stare con i propri piedi sul terreno, di afferrare gli oggetti, e così via. Cominciando a saperci, a pensarci, a sentirsi immersi nel mondo spirituale, come ho appunto detto, giungiamo a sviluppare un nuovo profondo sentire e volere

che non si manifesta nel mondo dei sensi. Solo sperimentandoci in questo volere, possiamo fare determinate esperienze con la musica e la poesia.

Si mostra allora che quanto si sperimenta nella conoscenza soprasensibile a contatto con la musica è affine al nuovo sentimento, alla nuova emozione che si sperimenta fuori dal corpo. Nella veggenza la musica viene sperimentata altrimenti che nella coscienza ordinaria, in modo da farci sentire uniti con ogni singolo suono, con ogni melodia, sì che l'anima viva in una vita fluttuante e sonora. L'anima è allora del tutto legata con i suoni, è come fluita nelle onde sonore. Posso ben dire che non si ha un'idea più precisa, un'immagine più viva di Afrodite che emerge dalla schiuma del mare, di quanto non la si riceva nella conoscenza veggente, quando l'anima umana vive nell'elemento musicale e ne emerge.

Come Afrodite che emerge dalla superficie del mare è circondata da creature che aleggiano nell'aria e che le si avvicinano, quasi messaggi di ciò che è vivente nello spazio, così per il veggente all'elemento musicale si associa l'elemento poetico. In quanto il veggente con la sua anima si sente per così dire emerso dall'elemento musicale, e poi di nuovo in esso, in quanto si sente identico ad esso, a questo si aggiunge quello poetico, ed egli lo sperimenta con molta intensità. Quel che sperimenta dipende dal grado di sviluppo della sua veggenza. La poesia è ben speciale. Mediante il linguaggio o altri mezzi dell'arte poetica, il poeta esprime ciò che risulta alla facoltà veggente, quando gli si accosta la poesia. Ad esempio un personaggio drammatico che il poeta rappresenta e a cui fa dire poche parole, attraverso quelle poche parole si configura nella conchiusa immaginazione di una personalità umana. Ecco perché tutto quanto in una poesia è irreale, che è solo frase, che non scaturisce con necessità dalla forza creativa, ma è soltanto costruito artificialmente, ecco perché tutto ciò ha un'azione tanto sgradevole sul veggente; in quella che non è affatto poesia, ma che tuttavia vorrebbe creare forme con delle frasi, egli vede una buffa caricatura. Mentre per lui la scultura si tra-

sforma in intellettualità spirituale, la poesia diviene invece plastica e oggettiva, ed egli è costretto a guardarla. Egli rimira ciò che è vero, che è veramente formato dalle leggi creatrici con cui crea la natura stessa, e lo separa da quanto è stato escogitato dalla fantasia umana, quando si cerca di poetare, anche se con la propria fantasia non si è congiunti con le forze creatrici dell'universo. Tali sono le esperienze relative a poesia e musica.

La conoscenza soprasensibile sperimenta la pittura in modo tutto particolare. Per la conoscenza superiore essa ha una posizione unica. Come il geometra, per usare un paragone banale, deve mettere sul foglio linee e circoli per rendere visibile quella che per lui è una mera idea, così il veggente deve trasformare l'esperienza informale del mondo spirituale in un mondo formato e denso. Ciò avviene perché trasforma quel che in tal modo sperimenta in percezione interiore, in immaginazione, e se così si può dire lo colma con materia animica. In certo modo lo fa creando in una condizione interiore, creativa, veggente, una controimmagine della pittura. Il pittore forma la sua fantasia, poggiando le forze plasmatrici interiori alla percezione sensibile che vive come per lui è necessario. Partendo dall'esterno egli giunge a trasformare quel che vive nello spazio in modo che agisca in linee, in forme, in colori. Egli lo modifica nella pittura, fino a portarlo a una superficie. Il veggente parte dal lato opposto: condensa ciò che è attivo nella sua veggenza fino a conferirgli colori animici; impregna di colori, quasi come in un'illustrazione interiore, quel che altrimenti sarebbe incolore, configura immaginazioni. Occorre pensare nel modo giusto che quanto il pittore presenta da un lato, proviene invece dal lato opposto per il veggente, movendo dall'interno.

Per pensare la cosa, si leggano gli elementari principi contenuti negli ultimi capitoli della *Teoria dei colori* di Goethe* sull'azione sensibile-morale dei colori: dice che ogni colore suscita un particolare stato d'anima. Il veggente lo consegue come ultimo, e colora quel che altrimenti sarebbe informe e

incolore. Quando il veggente parla di aure o simili, e aggiunge i colori a quanto osserva, deve essere ben chiaro che dà colore a ciò che sperimenta interiormente come stato d'animo. Quando dice di vedere rosso, sperimenta quanto di solito si sperimenta nel rosso; è la stessa esperienza che si ha nel vedere il rosso, solo però come esperienza spirituale.

Quel che il veggente vede e che l'artista incanta sulla sua tela sono la medesima cosa, solo vista da lati diversi. Così il veggente si incontra col pittore, e l'incontro è un'esperienza notevole e significativa. Essa ci fa apparire la pittura come una particolare caratteristica della conoscenza soprasensibile. Ciò risulta in modo speciale in un problema tutto peculiare che tale deve diventare per ogni anima: nell'incarnato, nel colore della pelle umana che, per chi voglia immergersi intimamente in tali cose, ha in sé qualcosa di altrettanto misterioso quanto attraente, qualcosa che ci consente di guardare nei profondi rapporti della natura e dello spirito. Il veggente sperimenta l'incarnato in modo tutto speciale.

Vorrei qui far notare una cosa: quando si parla di veggenti e di chiaroveggenza, la gente crede che s'intendano cose che coltivano solo pochi pazzi, del tutto fuori dalla vita. Ma così non è. La seria veggenza è sempre presente nella vita. Non potremmo essere nella vita, se per determinate cose non fossimo tutti chiaroveggenti. È importante che per veggenza seria non s'intenda qualcosa di estraneo alla vita, ma solo un innalzamento di determinati lati della vita. Quando siamo chiaroveggenti nella vita ordinaria? Lo siamo in un caso che oggi è misconosciuto perché, a causa del materialismo, si fanno diverse elucubrazioni sul nostro modo di comprendere un altro io, quando ci troviamo di fronte a un altro corpo.

Oggi taluni affermano che si percepisce l'anima di un altro io solo mediante una subconscia conclusione. Vediamo l'ovale del viso, le altre linee umane, il colorito, la forma degli occhi, e poiché, vedendo di una persona qualcosa di corporeo, siamo abituati a pensare di trovarci di fronte a un essere umano, per analogia concludiamo che quanto è contenuto in quella forma

alberghi appunto un essere umano. La conoscenza soprasensibile mostra che così non è. Quel che di un uomo ci appare nella figura e nel colorito è una specie di percezione, simile alla percezione del colore e della forma in un cristallo. In un cristallo, colore, forma e superficie si impongono da sé. Nell'uomo, superficie e colorito si annullano, si rendono idealmente trasparenti; la percezione sensibile dell'altro si dissolve spiritualmente, e percepiamo direttamente l'altra anima. È un diretto trasferimento entro l'altra anima, un misterioso e mirabile processo dell'anima quando col nostro essere ci troviamo di fronte a un altro uomo. È un reale uscir da se stessa dell'anima, un reale trapassare nell'altro.

Questa chiaroveggenza è sempre e dappertutto presente nella vita, ed è intimamente connessa col mistero dell'incarnato. Se ne rende conto il veggente quando propone il più difficile problema della veggenza: percepire veggentemente l'incarnato. Per l'ordinaria percezione l'incarnato ha qualcosa di statico; per il veggente diventa qualcosa di mobile in se stesso. Il veggente non percepisce l'incarnato come qualcosa di compiuto, ma come uno stato in mezzo a due altri stati. Quando egli si concentra sul colorito umano osserva una continua oscillazione fra l'impallidire e l'arrossire; questo arrossire è qualcosa di più intenso del rossore ordinario e trapassa per il veggente in una specie di irradiazione di calore. Questi sono i due stati limite fra cui oscilla il colorito umano al cui centro sta l'incarnato che diventa per il veggente una vibrazione continua. Mediante il pallore il veggente si avvede di come l'uomo è nell'interiorità, di come è nell'anima e nell'intelletto; mediante il rossore riconosce come, in quanto essere di volontà, essere impulsivo, l'uomo è in relazione col mondo esterno. Vibra ciò che a un livello superiore è l'intimo carattere di un uomo.

Non si deve pensare che la veggenza consista in uno sviluppo superiore, e che allora si vedano tutti gli uomini e tutte le cose spiritualmente. Il cammino nel mondo spirituale è assai complicato e multiforme. Giungere a percepire l'interio-

rità dell'altro uomo ha come problema principale l'esperienza dell'incarnato.

Vediamo così che il veggente ha con le singole arti le più diverse esperienze. Si caratterizza ancor meglio che cosa è qui inteso, considerando un fatto che potrà indicarci in che modo la veggenza sia connessa con la vita: il rapporto fra la veggenza e il linguaggio umano.

Il linguaggio non è in realtà unitario, ma qualcosa che vive in tre diverse sfere. In primo luogo il linguaggio ha un aspetto per cui possiamo vederlo come uno strumento per la comprensione fra gli uomini e per la scienza. Si può chiamare paradossale quel che il veggente così sperimenta, ma è un'esperienza reale: egli sente cioè che usare il linguaggio come mezzo di intesa fra gli uomini e come espressione per la scienza razionale porta a una sorta di suo abbassamento, a una sua degradazione, a qualcosa che non è della sua intima natura. La veggenza giunge a un'altra concezione: il linguaggio è cioè uno strumento per cui un popolo vive in una comunità. Quel che vive nel linguaggio in quanto configurato in forme diverse, nelle sfumature dei suoni e così via, visto in modo giusto è artistico. In quanto mezzo di espressione di un popolo, il linguaggio è arte, è comune creazione artistica del popolo che lo parla.

Servendosi del linguaggio come di un mezzo quotidiano per intendersi, lo si avvilisce. Chi ha un senso per quel che vive nel linguaggio e che si manifesta nel nostro subconscio, sa che l'elemento creativo del linguaggio è affine all'elemento poetico, all'arte in generale. Chi abbia una natura artistica riceve un'impressione sgradevole nel sentire il linguaggio abbassarsi inutilmente alla sfera della comune comprensione fra la gente. Christian Morgenstern aveva quel senso; non temeva di gettare un ponte fra l'arte e la veggenza, non credeva che l'originalità dell'artista andasse perduta entrando nel mondo spirituale; sentiva che in lui l'elemento poetico del linguaggio era affine alla scultura, all'architettura. Cercando di esprimere che cosa sentiva di fronte al linguaggio, caratterizzava il ciarlare comune come un abuso: «Ogni chiacchiera ha alla base

l'insicurezza rispetto al senso e al valore della singola parola. Per chi chiacchiera il linguaggio è qualcosa di confuso. Però si vendica, creando confusione»*. Dobbiamo sentire come Morgenstern l'elemento creativo del linguaggio. Esso si degrada quando nella prosa diviene mezzo di comunicazione.

Un terzo aspetto del linguaggio è connesso con quanto il veggente sperimenta. Quel che si osserva nel mondo spirituale non si manifesta in parole, non viene espresso direttamente in parole. Per la veggenza è molto difficile farsi comprendere dal mondo esterno; la maggior parte della gente pensa infatti in parole, in modo teorico e secondo il contenuto, né riesce a immaginare una vita dell'anima che sia al di sopra delle parole. Perciò chi sperimenta il mondo spirituale con senso profondo sente come una costrizione riversare le proprie esperienze nella comune forma del linguaggio. Facendo tuttavia tacere in sé quel di solito vive nel linguaggio, ossia la facoltà della rappresentazione e della memoria, il veggente attiva in sé le forze creative del linguaggio, le stesse forze che un tempo erano attive nell'evoluzione dell'umanità, quando ebbe origine il linguaggio. Il veggente deve trasferirsi nella condizione animica che dominava quando ebbe origine il linguaggio, deve svolgere una duplice attività: dare interiormente forma allo spirito che egli osserva e immergersi nello spirito della formazione del linguaggio, tanto da riuscire a congiungere tra loro le due attività. È perciò importante comprendere che le parole del veggente vanno intese diversamente dalle parole ordinarie. In quanto trasmette le sue comunicazioni, il veggente deve servirsi del linguaggio, ma in modo da far risorgere, armonizzandosi con le forze formatrici del linguaggio, quel che vi opera creativamente. È importante che egli configuri la parola parlata, accentuando certe cose più e altre meno, dicendone alcune prima e altre dopo, oppure mettendo da parte qualcosa. A chi aspira a trasfondere le verità spirituali nel linguaggio è necessaria una tecnica particolare per esprimere quel che vive nella sua interiorità.

Occorre quindi che si tenga conto di come il veggente si esprime, e non solo di quel che dice. È importante che in

primo luogo egli dia forma, configuri il come dire le cose, soprattutto le cose del mondo spirituale; non è importante solo quel che dice. Poiché ciò viene poco considerato, poiché quando odono le parole gli uomini ricordano solo il loro significato usuale, il veggente viene compreso con grande difficoltà.

Per questo al veggente occorre sviluppare (tutto è relativo) la facoltà creatrice del linguaggio al fine di esprimere il sopra-sensibile attraverso il suo modo di esprimersi. Sarà sempre più necessario rendersi conto che non è importante il contenuto di quanto vien detto; importante è che si abbia la viva impressione di come il veggente si esprime, prendendo le mosse dal mondo spirituale. Così il linguaggio può diventare un elemento artistico già nella stessa vita ordinaria. Il veggente ha con esso un rapporto tutto speciale.

Sorge ora la domanda: da che cosa dipende che fra l'artista e il veggente vi siano tali rapporti? da che cosa in sostanza dipende che davanti a un'opera d'arte il veggente non possa prescindere dall'impressione che essa produce in lui? È perché nell'opera d'arte si presenta qualcosa di affine alla conoscenza soprasensibile, solo in altra veste. È perché la vita umana interiore è assai più complicata di quanto non possa immaginare la scienza attuale.

Cercherò di presentare la cosa sotto un altro aspetto che, anche se sembra un parlare scientifico, fa presente che sempre più occorre costruire qualcosa per gettare un ponte tra l'abituale osservazione della realtà da un lato, e l'esperienza della fantasia artistica e della conoscenza soprasensibile dall'altro. Vorrei chiedere: da che cosa deriva che il musicista produca dalla propria interiorità quel che poi vive nei suoni? In merito occorre aver ben chiaro che è ancora astratta quella che di solito chiamiamo autoconoscenza. Persino quel che al riguardo ne pensano i mistici o i nebulosi teosofi è ancora qualcosa di molto astratto. Quando si crede di poter sperimentare il divino nella propria anima, è qualcosa del tutto confuso e nebuloso in confronto alla vera e concreta veggenza. È chiaro che l'uomo ha le sue esperienze interiori: pensieri, sentimenti, vo-

lizioni; in esse può immergersi, comunque le chiami: mistica, filosofia oppure scienza. Conoscendo la sfera del vivente, si sa che tutto è troppo rarefatto, anche cercando di condensarlo interiormente. Persino con una intensa mistica sempre si svolazza al di sopra della realtà, non ci si avvicina alla vera realtà; anche come di solito si studia la natura e si sta di fronte ai processi materiali, si sperimentano solo effetti della realtà, ma non la realtà vera.

È vero quel che dice Du Bois-Reymond*: la nostra concezione della natura non potrà mai cogliere quel che esiste nello spazio. Quando lo scienziato parla della materia esistente nello spazio, essa non si svela attraverso i mezzi con i quali cerchiamo di afferrare la realtà. Per la nostra conoscenza ordinaria abbiamo quindi da un lato la vita interiore che non si avvicina alla realtà, e dall'altro la realtà esterna che non risulta alla vita interiore. Fra le due vi è un abisso. Occorre conoscerlo, ed è un impedimento per la conoscenza umana. In nessun altro modo lo si supera, se non sviluppando nell'anima una veggenza soprasensibile, la veggenza di cui ho parlato oggi, mostrando il suo rapporto con l'arte.

Sviluppandola, si entra in una relazione concreta con se stessi e con la realtà materiale che è presente nel corpo. Esso diventa qualcosa di nuovo, perde la ritrosia che per così dire non gli consente di concedersi alla conoscenza interiore. Anche l'interiorità non rimane qualcosa di svolazzante al di sopra della realtà, ma si impregna, si compenetra di ciò che nel corpo ha esistenza materiale, e ogni esistenza materiale ne contiene una spirituale.

Cerchiamo ora di chiarircelo per l'arte musicale. Mentre si sviluppano idee musicali o di altro tipo e si percepiscono con la coscienza ordinaria, si hanno all'interno del corpo complicati stati. Nulla ne sappiamo, tuttavia essi sono presenti. La coscienza chiaroveggente penetra in quell'interiore esperienza corporea, complicata e mirabile. Il liquido cerebro-spinale, nel quale di norma è adagiato il cervello, durante l'espirazione scende nel sacco del midollo spinale e spinge il sangue nelle

vene della parte inferiore del corpo; durante l'inspirazione tutto viene di nuovo sospinto verso l'alto. Un ritmo mirabile accompagna tutte le nostre rappresentazioni e percezioni. La respirazione, questo movimento plastico che si esplica nel suo ritmo, penetra nel cervello e ne esce. Ha luogo un processo che accompagna l'interiore esperienza umana. È qualcosa che avviene nel subconscio e che l'anima conosce. La fisiologia moderna e la biologia ignorano ancora quasi del tutto questi fenomeni, ma in futuro ne nascerà una scienza più ampia.

In tempi che oramai non possono più essere i nostri, si cercava la vita spirituale in altro modo, ma il modo indiano-orientale di cercare la scienza dello spirito è ormai superato; oggi possiamo studiarlo, ma sarebbe errato credere di dovervi tornare; non è per il nostro tempo, porterebbe l'umanità fuori strada. I nostri metodi sono assai più intellettuali; possiamo tuttavia studiare che cosa volesse l'antico indiano: una gran parte della disciplina atta a conseguire una conoscenza superiore consisteva nel dare un corso ritmico e ordinato alla respirazione, aspirava a regolare il processo della respirazione. Confrontando quel che si cercava con quel che ho appena detto, si troverà che il discepolo yoga cercava di sperimentare in sé proprio ciò di cui ho parlato, grazie a un sentire interiore delle vie respiratorie. L'indiano riusciva a sperimentarlo, cercando di sentire il processo della respirazione col suo ritmo ascendente e discendente.

I nostri metodi sono diversi. Chi cerca di comprenderli scopre che non aspiriamo più a immergerci fisicamente nell'organismo, ma con la meditazione che prende le mosse dall'intelletto cerchiamo di cogliere il flusso discendente, e con gli esercizi della volontà il flusso ascendente; in tal modo aspiriamo a contrapporci con la nostra vita animica al flusso, a sentirlo nel suo ritmo ascendente e discendente.

In questo consiste un certo progresso nell'evoluzione dell'umanità. È qualcosa di cui la scienza e la coscienza ordinaria nulla sanno, ma l'anima lo sa nel suo profondo. Quel che l'anima sa e sperimenta può venir sollevato alla coscienza in

condizioni particolari. Vi è sollevato quando si abbia per la musica una natura artistica. Come avviene? Nella condizione normale, che potremmo anche chiamare borghese, vi è un forte legame fra l'elemento animico-spirituale e quello fisico-corporeo. Il primo è molto vincolato ai processi descritti. Se però l'equilibrio è labile, e l'animico-spirituale si libera grazie a questa struttura, che deriva da un destino interiore, si è musicali e ricettivi per tutto ciò. Dipende da un rapporto labile una particolare disposizione artistica anche in altri campi. Chi è dotato artisticamente è in grado di sollevare a coscienza quel che altrimenti si svolge nell'anima (e nel profondo tutti siamo musicisti). Chi ha uno stabile equilibrio non riesce a sollevare a coscienza quel che vi avviene; non è artista. Chi è in equilibrio instabile fra anima e corpo (e qui gli scienziati pedanti parlano di degenerazione) solleva più o meno con chiarezza a coscienza quel che si svolge nell'anima con ritmo interiore, e gli dà forma col materiale sonoro. Osservando il flusso delle onde nervose dal basso verso l'alto, verso il cervello, incontriamo quello che possiamo caratterizzare come elemento musicale. Resta ancora nel subconscio come il nervo ottico si distribuisca nell'occhio e come sia connesso con i vasi sanguigni: avviene comunque qualcosa che si estingue per la coscienza quando ci contrapponiamo alla natura esterna. Quando siamo di fronte al mondo sensibile esterno, l'impressione esterna si estingue. Ma quel che si svolge fra le onde nervose e i processi sensori fu sempre per così dire di natura poetica; in ogni essere umano vive un poeta. Dipende dall'equilibrio fra anima e corpo se il processo rimane nascosto o viene sollevato alla luce e trasfuso in poesia.

Osserviamo ancora il processo di irradiazione, l'onda che fluisce verso il basso e urta contro le diramazioni dell'onda sanguigna: qui si manifesta l'inserirsi del nostro equilibrio nell'equilibrio del mondo circostante. Molto forte è l'esperienza subconscia quando il bambino passa dalla posizione carponi a quella eretta, giungendo così all'equilibrio. È una straordinaria esperienza subconscia, ed è molto significativo che l'essere

umano abbia quello che nella scimmia è presente solo in forma caricaturale: che cioè la linea che passa attraverso il centro del corpo coincida con la linea della forza di gravità: è una straordinaria esperienza interiore. Si sperimentano così nell'inconscio i rapporti architettonici e scultorei. In quanto l'onda nervosa s'incontra verso il basso con la corrente sanguigna si sperimentano così nel subconscio l'architettura e la scultura, e saranno anche qui i rapporti labili o stabili a consentire che tutto ciò venga più o meno sollevato alla coscienza e portato ad espressione.

Nelle sue manifestazioni la pittura vien sperimentata interiormente dove si incontrano onde nervose e sanguigne. Il processo artistico è cosciente, ma gli impulsi sono inconsci. La veggenza si immerge coscientemente nell'impulso base della fantasia artistica come esperienza interiore che non va caratterizzata in astratto come è in uso oggi, ma tanto concreta che ogni singola fase si ritrova nella configurazione del proprio corpo. Nei tempi antichi si aveva un giusto senso per l'architettura e si sentiva che ogni sua forma, ogni sua proporzione, era sperimentata immergèndosi nel mondo esterno. L'architettura antica scaturiva da un modo diverso di sentire le proporzioni che non l'architettura gotica; entrambe scaturiscono tuttavia dal sentimento che l'uomo ha del rapporto fra il proprio equilibrio e quello del macrocosmo. In questo si riconosce di essere con la propria struttura un'immagine del macrocosmo. Per questo il corpo umano è chiamato il tempio dell'anima. Espressioni del genere racchiudono una grande verità. Possiamo dire: in sostanza le stesse fonti a cui attinge l'artista per la sua attività (quando sia serio nel suo rapporto con la realtà) sono le stesse a cui attinge il veggente; a lui si presenta coscientemente ciò il cui effetto deve rimanere impulso, mentre quando rimane subconscio l'impulso viene portato ad espressione dall'artista.

Risulta così che queste due sfere dell'esperienza umana sono ben separate, e risulta anche quanto sia infondato temere che l'originalità dell'artista vada perduta con la veggenza. Questa si sviluppa in modo da essere separata dall'attività e

dall'esperienza artistica; le due cose non possono però nuocersi a vicenda, se sperimentate giustamente. Al contrario.

Siamo in un'epoca in cui l'umanità deve diventare sempre più cosciente, sempre più libera. È perciò necessario che da parte dell'artista stesso si faccia luce sull'arte; in tal modo si getta un ponte fra le due sfere che non si disturbano a vicenda, fra l'arte e la veggenza.

È comprensibile che l'artista si senta turbato, se l'estetica si sviluppa secondo il modello della scienza moderna, ossia in modo scientifico-razionale. Oggi non esiste ancora una conoscenza, una scienza che penetri veggentemente nella vera arte. In avvenire una tale scienza sarà sentita dagli artisti non in modo disturbante, ma fecondo.

Chi guarda al microscopio sa come si deve procedere per imparare a vedere le cose bene; come prima occorra acquistare dall'interno la facoltà di guardare giustamente al microscopio (e lo sguardo verso l'esterno sarà stimolato e non impedito), così verrà un tempo in cui la vera veggenza promuoverà, pervadendola e compenetrandola, l'elementare facoltà creativa dell'artista.

Quella che intendiamo per veggenza viene a volte misconosciuta, perché la scienza e la conoscenza soprasensibili vengono intese troppo secondo il modello della scienza e della ordinaria conoscenza sensibile. Chi si avvicina alla scienza dello spirito si sente a volte deluso: non trova facili risposte alle sue domande personali, ma trova altri mondi che spesso presentano enigmi ben più profondi di quelli del mondo sensibile. Coltivando la scienza dello spirito sorgono nuovi enigmi che non si possono risolvere in teoria, ma mostrano di poter essere risolti in modo vivente solo nei processi della vita, per generare poi nuovi enigmi. Penetrando nella vita superiore, si resta affini all'arte. Hebbel* pretendeva che i conflitti restassero insoluti, e trovava pedantesco che Grillparzer*, nonostante la bellezza delle sue tragedie, cercasse sempre di dar una soluzione ai conflitti dei suoi protagonisti.

La vera veggenza non porta facili risposte, ma crea nuove

concezioni del mondo in aggiunta a quelle offerte dal mondo sensibile. Certo, artisti veramente profondi lo hanno già intuito. Nel suo volume *Stufen*, Morgenstern dice che chi, come artista, vuole davvero avvicinarsi allo spirito, deve esser pronto ad accogliere in sé quel che già oggi, mediante la conoscenza soprasensibile, si può comprendere del divino-spirituale. Egli dice: «Chi si immerge solo col sentimento nelle esperienze che si possono raggiungere nella sfera divino-spirituale e non vuole entrarvi conoscendo, assomiglia a un analfabeta che per tutta la vita dorma col sillabario sotto il cuscino»*.

Ciò caratterizza il grado di civiltà in cui ci troviamo. Chi sia in condizione di esaminare quali siano le esigenze del nostro tempo, come Morgenstern, dovrà giungere a questa constatazione: non è lecito restare analfabeti rispetto alla conoscenza soprasensibile; in quanto artisti dobbiamo cercare i nessi verso la conoscenza chiaroveggente. Come è importante che l'elemento veggente getti luce sull'attività artistica, così è importante che ciò che non segue le muse, che sia loro molto contrario, e che esiste ancor oggi nella cosiddetta veggenza di taluni filistei, si faccia fecondare dal buon gusto artistico. Che possa essere gettato un ponte tra l'arte e la veggenza è più importante per il vero scienziato dello spirito del futuro di tutte le forme patologiche di veggenza.

Chi vede queste cose sa che per la salute dell'umanità presente e futura sempre più si dovranno cercare i nessi spirituali, la conoscenza spirituale. La luce della veggenza dovrà risplendere nell'arte, affinché il calore e la grandezza dell'arte operino feconde sull'ampiezza e la grandezza dell'orizzonte della veggenza. È necessario per un'arte che voglia penetrare nella vera esistenza: ci è necessario per attuare i grandi compiti che sempre più dovranno affiorare nella coscienza umana da profondità indistinte.

XII
CONOSCENZA SPIRITUALE E LAVORO ARTISTICO

Vienna, 1° giugno 1918

Alcuni amici, che erano stati presenti alle mie conferenze di Monaco sulle relazioni fra scienza dello spirito e arte, erano dell'opinione che anche a Vienna dovessi esporre gli stessi pensieri. Seguo dunque quella richiesta, ma prego tuttavia di considerare che quanto dirò questa sera è inteso in una forma senza pretese e che inoltre farò solo osservazioni brevi in merito a quel che vi è da dire sulle relazioni fra quella che si può chiamare moderna veggenza, verso cui tende la scienza dello spirito antroposofica, e il lavoro artistico, inteso anche come godimento artistico.

Di fronte alle considerazioni che ora ci proponiamo di fare può esservi un certo pregiudizio (e i pregiudizi non sempre sono infondati) basato sull'opinione che in effetti il lavoro artistico, il sentire e il godimento artistici in nessun modo sono collegabili a concezioni sull'arte, a ogni conoscenza sull'arte. Moltissimi che sono attivi nell'arte sono dell'opinione che in realtà la cosa più elementare che deve esservi nel lavoro artistico e nel relativo godimento viene disturbato aggiungendo in qualche maniera troppi pensieri, concetti e idee a quel che l'artista sperimenta. Credo senz'altro che sia fondato quel pregiudizio, se riferito a quella che si può chiamare astratta estetica scientifica in senso tradizionale. Intendo dire che quella scienza viene a ragione rifiutata da una visione artistica, perché una vera sensazione artistica viene in effetti inaridita e danneggiata da tutto ciò che in qualche modo viene indirizzato verso uno studio scientifico inteso in senso tradizionale.

D'altra parte viviamo però in un tempo in cui, per una certa necessità storica, molto di quanto fino ad ora poteva agire inconsciamente nell'uomo deve diventare cosciente. Come non siamo in grado di mitizzare le relazioni sociali fra uomo e uomo, come avveniva in passato, così, proprio a se-

guito dello sviluppo evolutivo dell'umanità, siamo obbligati a cercare rifugio in una vera comprensione di quanto pulsa nel divenire storico, se vogliamo conoscere la struttura sociale, la convivenza sociale e così via fra gli uomini; allo stesso modo è necessario portare a coscienza molto di quanto a ragione, in modo più o meno cosciente, si cercava nell'azione istintiva della fantasia umana. Sarebbe portata a coscienza, anche se non lo si volesse. Se però lo fosse in modo contrario al progresso creativo, avverrebbe appunto quel che si dovrebbe evitare: ostacoli all'attività artistica istintiva, ostacoli che vanno appunto eliminati in tale attività.

Io non parlo né da estetico, né da artista; parlo come rappresentante della ricerca scientifico-spirituale, come rappresentante di una concezione del mondo che è spinta a penetrare conoscitivamente nel vero mondo spirituale che è alla base del nostro mondo sensibile, affinché sempre più vi si possa entrare grazie alla progressiva evoluzione dell'umanità. Non parlo di una qualsivoglia speculazione metafisica, non parlo di una qualsivoglia filosofia, ma di quella che vorrei chiamare esperienza soprasensibile. Non credo che occorrerà molto tempo per riconoscere che ogni speculazione solo filosofica e ogni ricerca logica o scientifica sono inadatte ad entrare nel mondo spirituale. Credo che inizi un'epoca che riconoscerà come del tutto naturale che nell'anima umana sonnecchino forze che possono essere estratte dall'anima in maniera regolata e sistematica. Nei miei libri *L'iniziazione, Enigmi dell'anima** e in altri ho descritto come si possano risvegliare quelle forze nell'anima umana. Per conoscenza spirituale intendo cioè qualcosa che in sostanza ancora non esiste e che oggi viene preso in considerazione solo da poche persone, qualcosa che non vuole continuare una forma di conoscenza già esistente, sia essa mistica o scienza, ma che intende acquisire un modo particolare di conoscenza umana, raggiungibile metodicamente se l'uomo, risvegliando determinate forze che sonnecchiano nell'anima, acquisisce uno stato di coscienza che si comporti nei confronti dell'abituale stato di veglia, come que-

sto verso la vita di sonno e di sogno. Oggi in sostanza si conoscono solo due stati contrapposti della coscienza umana: l'ottusa, caotica e smorzata coscienza di sonno, vuota solo in apparenza, e la coscienza di veglia, dal risveglio fino all'addormentarsi. Arriviamo a collegare le semplici immagini della vita di sogno alla realtà fisica esterna, quando dorme la nostra natura volitiva che ci mette in relazione con le cose del mondo circostante. In modo analogo l'umanità, evolvendosi ulteriormente, può arrivare a operare un risveglio dalla coscienza di veglia a quella che chiamo coscienza veggente con la quale non si percepiscono oggetti e processi esterni, ma un vero mondo spirituale che è alla base del nostro mondo fisico.

I filosofi vorrebbero dischiudere quel mondo; non lo si può aprire, ma solo sperimentare. Quanto poco nella vita di sogno si può sperimentare il mondo fisico circostante, altrettanto poco è possibile nella coscienza di veglia sperimentare il mondo spirituale che ci circonda: non con la mistica, non con l'astratta filosofia, ma solo portando in un altro stato l'atteggiamento dell'anima, come si passa dalla vita di sogno alla normale coscienza di veglia.

Parliamo così di un mondo spirituale dal quale deriva l'elemento spirituale-animico, come quello fisico-corporeo deriva dal mondo dei sensi. Un'indagine spirituale del genere viene oggi del tutto disconosciuta nella sua peculiarità. La gente è infatti tale che giudica quanto le si presenta in base alle idee che già ha, a volte persino in base alle parole che già conosce; vuole collegarsi a qualcosa di noto. Per quanto riguarda i risultati della coscienza veggente non è così, perché essi non sono già noti. Per coscienza veggente (che per non essere fraintesi si potrebbe anche chiamare «osservante»), per coscienza chiaroveggente non intendo qualcosa di superstizioso. Quel che deriva dalla veggenza viene giudicato da ciò che già si conosce. La si è avvicinata ad ogni possibile cosa di dubbia natura, quali la vita visionaria, allucinatoria, medianica e così via. Quella che qui intendo proprio nulla ha a che fare con tutto ciò. Tutte le condizioni che ho prima indicate sono la

conseguenza di una patologica vita dell'anima che penetra più a fondo nel corpo fisico e presenta immagini provenienti dal corpo fisico.

Quella che chiamo coscienza veggente fa proprio il cammino opposto. La coscienza allucinatoria penetra nella sfera corporea al di sotto del normale atteggiamento dell'anima, quella veggente ne va al di sopra, vive e agisce soprattutto e soltanto nell'elemento spirituale-animico, rende l'anima del tutto libera dalla vita corporea. Nella normale coscienza è libero dalla vita corporea solo il puro pensare, e per questo molti filosofi lo negano, perché non credono che l'uomo possa sviluppare un'attività cha sia libera dal corpo. Il punto di partenza è formare una coscienza veggente che arrivi al mondo spirituale dove nulla di fisico sia più attorno a noi. La coscienza veggente non si sente assolutamente affine a qualsiasi atteggiamento medianico o visionario; lo è invece molto ad una vera comprensione artistica del mondo. Vorrei sperare che proprio fra questi due modi umani di osservare il mondo sia possibile gettare un ponte in modo non pedantesco, ma artistico, cioè fra una vera e pura veggenza e l'esperienza artistica, sia di creazione, sia di artistico godimento.

Per chi vive nella veggenza è senz'altro un'esperienza che la sorgente, la vera sorgente dalla quale attinge l'artista è proprio la stessa nella quale il veggente, l'osservatore dei mondi spirituali, fa le sue esperienze. Solo che fra il modo col quale il veggente cerca di fare le sue esperienze e di tradurle in concetti e in pensieri, e il lavoro dell'artista vi è una differenza, una notevole differenza, e di essa forse oggi potremo parlare. Va comunque sottolineato che la sorgente alla quale attingono artista e veggente è in realtà la stessa.

Prima di addentrarmi in questo problema principale, vorrei fare alcune osservazioni preliminari che a qualcuno potranno sembrare banali e che tuttavia null'altro pretendono se non mostrare che la visione artistica del mondo non è qualcosa che viene aggiunto alla vita solo arbitrariamente. La visione artistica del mondo appare a chi tende a una certa totalità, a

una certa completezza della vita, come qualcosa che fa parte della vita come la conoscenza e la banale attività esteriore. Non è pensabile un'esistenza civile degna dell'uomo se non compenetrata da un sentire artistico.

Occorre realmente rendersi conto che ovunque si vada o si rimanga, in noi è latente l'impulso ad afferrare il mondo in modo estetico, artistico. In merito vorrei fare qualche esempio. Abbastanza spesso non portiamo a coscienza l'esperienza artistica che accompagna fra le righe la nostra esistenza; vive piuttosto sotto la soglia della coscienza. Se mi capita di far visita a qualcuno ed entro in una stanza con pareti e tappezzeria rosse, e il mio ospite entra e parla delle cose più sciocche, o magari non parla affatto o si comporta da noioso, sento che c'è qualcosa di non vero. L'impressione rimane nel sentire, non diventa pensiero, ma io sento che vi è qualcosa di non vero. Per quanto possa sembrare strano e paradossale, se qualcuno tappezza di rosso la sua stanza, mi delude se nello spazio in cui mi riceve non mi porta incontro pensieri di una qualche importanza. Tutto ciò può naturalmente non essere verità, può non avvenire, e tuttavia accompagna la nostra vita dell'anima. Al fondo della nostra anima vi è questo sentimento.

Se invece entriamo in una stanza dipinta di blu, e qualcuno ci getta incontro parole, non ci permette di parlare e considera se stesso come il solo importante, troviamo che vi sia una contraddizione con le pareti blu o viola della sua stanza. Non occorre che la prosaica verità esteriore vi corrisponda, tuttavia esiste la particolare verità estetica che ho indicata. Se in qualche modo mi intrufolo, o anche senza intrufolarmi vengo invitato a un pranzo e vedo la tavola apparecchiata in rosso, ho la sensazione di aver a che fare con buongustai, con gente che ha piacere nel mangiare. Se trovo tutto apparecchiato in blu, ho la sensazione che qui la gente non mangia per il mangiare, ma intende raccontare qualcosa mangiando, accompagna i discorsi, la riunione sociale con il pranzo. Sono sentimenti reali che vivono sempre nel subconscio. Se incontro per la strada una signora vestita di blu che mi viene incontro e si comporta

in modo aggressivo invece che riservato, trovo che sia in contrasto col vestito blu, mentre lo troverei naturale se lo facesse una signora vestita di rosso. Troverei anche naturale che fosse un po' sfacciatella una signora con i capelli ricci. Vi è qualcosa che vive al fondo dell'anima come tono di base. Con questi esempi banali null'altro intendo dire se non che esiste in noi un senso estetico, che anche se non arriviamo a sentire, pure non possiamo eliminare: ne dipende la nostra disposizione, buona o cattiva. Conosciamo i due atteggiamenti, ma in sostanza riesce a portarli a coscienza soltanto chi approfondisca le cose. In ciò è in effetti implicita quella che si potrebbe chiamare la necessità di passare da un naturale senso estetico alla vita nell'arte. L'arte va semplicemente incontro alla vita in modo conforme alla natura, come tutti gli altri comportamenti umani.

Il veggente che abbia formato le forze di cui ho parlato ha di fronte all'arte una particolare esperienza, e credo che, anche se non artistica, pure ne possa seguire qualcosa per la valutazione e la visione dell'arte. Il veggente che abbia risvegliato la sua anima, che possa avere attorno a sé un mondo spirituale, è sempre in grado di distogliere, di sviare la vita della sua anima da tutto quanto è solo esterna realtà sensibile. Parlando in generale e non individualmente, se ho davanti a me un oggetto o un processo fisico esterno, da veggente sono sempre in grado di eliminarne la percezione nello spazio e nel luogo in cui è l'oggetto, in modo da non vedere alcunché di fisico in quello spazio. È una reale astrazione che è senz'altro possibile alla veggenza. Lo è però solo per gli oggetti della natura, ma non per una vera produzione artistica. Considero che sia qualcosa di importante: per nessuna opera d'arte il veggente è in grado di escludere del tutto l'oggetto o il processo artistico, come invece avviene per gli altri processi esterni. Un vero lavoro artistico, compenetrato di spirito, rimane spiritualmente presente alla coscienza del veggente.

È la prima cosa che ci dimostra come il vero lavoro artistico e la chiaroveggenza derivino dalla stessa sorgente. Vi

sono però molte altre cose che sono importanti in questa direzione. Applicando i mezzi sviluppati dalla sua anima, il veggente perviene a un tutt'altro modo del pensare e anche del volere. Per usare le espressioni correnti si potrebbe naturalmente dire che sia il pensare sia il volere diventano interiori, ma in questo caso la parola «interiori» non è in realtà giusta, perché comunque si è fuori, si allarga la propria visione su tutto un vero mondo spirituale. Nella veggenza intervengono un altro pensare e un altro volere.

Il pensare non si svolge in pensieri astratti. I pensieri astratti sono adatti al mondo fisico per registrarne i fenomeni, per scoprirne le leggi di natura e così via. Il veggente non pensa in quei pensieri, non pensa in astrazioni, pensa in pensieri che in effetti sono immagini operanti. Oggi ciò è ancora difficile da capire, perché ancora non si sa bene che cosa si possa intendere con un'attività, in realtà un pensare che però non pensa in pensieri astratti e che segue le cose, vivendo nelle loro forme e configurazioni. Si può paragonare questo pensare con le figure del matematico composte di superfici e di curve. Sono però interiormente viventi, come ha cercato di fare Goethe con la sua dottrina della metamorfosi, sia pure in uno stadio elementare*. L'interiore pensare veggente può oggi divenire molto più vivente. Il pensare veggente è molto affine a quello che è alla base di alcuni settori dell'arte creativa, in particolare della scultura e dell'architettura.

In merito al nuovo pensare che il veggente acquisisce è degno di nota che egli con null'altro si senta più affine che con le forme costruite da un vero architetto artista e con quelle messe dallo scultore a base del proprio lavoro. Veramente le forme del pensare architettonico e di quello della scultura sono adatte a seguire le cose del mondo con una comprensione veggente, in modo da imparare a comprenderle nella loro interiorità spirituale, e anche a superarle elevandosi al mondo spirituale. Con pensieri astratti nulla si sperimenta dell'essere interiore delle cose. Col suo nuovo pensare il veggente si sente affine all'architetto e allo scultore. Deve pensare il mondo in

una forma spirituale simile a quella che l'architetto e lo scultore mettono alla base del loro lavoro, in modo inconscio o subconscio. Questo induce a ricercare da che cosa in effetti ciò provenga. Ci si pone la domanda: che cosa in realtà richiede il veggente? Ricerca precisi sensi nascosti che sono presenti nella vita usuale e che però sono fievoli e non vi agiscono con chiarezza. Abbiamo ad esempio un senso che si potrebbe chiamare dell'equilibrio. Viviamo in esso, ma non ne siamo coscienti appieno, come in un ricordo. Quando facciamo un passo, oppure quando pieghiamo o allunghiamo la mano, in tutti i movimenti che facciamo e che in qualche modo ci mettono in relazione con lo spazio, abbiamo una percezione che non risuona appieno nella coscienza, come avviene con la vista e l'udito che sono sensi molto più forti e precisi. Il senso dell'equilibrio e l'altro affine del movimento risuonano tanto leggeri, perché non sono destinati solo alla nostra vita interiore, ma fanno anche da tramite per il nostro inserimento nel cosmo. Come sono inserito nel cosmo, se mi avvicino al sole oppure me ne allontano, sentendo sempre più la vicinanza della luce oppure sperimentando in qualche modo il suo allontanarsi, questo sentirsi inserito nel complesso dell'universo è qualcosa che non è possibile indicare altrimenti se non dicendo: nei suoi movimenti l'uomo, come microcosmo, è costruito dal macrocosmo stesso e lo sperimenta attraverso quel senso.

Lavorare con la scultura altro non è se non trasferire la percezione di un senso di solito nascosto in forme esterne di superficie, o qualcosa di simile. Nell'architettura e nella scultura diamo inconsciamente forma alle sensazioni che portiamo sempre in noi. Per quanto strana possa sembrare l'osservazione, pure chi davvero arriva a indagare psichicamente i rapporti fra le diverse forme architettoniche, o quel che vive nella fantasia dello scultore quando dà forma alle sue superfici, sa che in quelle attività coopera misteriosamente quel che ho appena accennato. Il veggente null'altro fa se non portare a piena coscienza quel senso dell'inserirsi nel mondo. Lo sviluppa nel modo in cui l'architetto e lo scultore, grazie a quel che sentono

nel loro corpo, sono spinti a dar forma artistica alla materia esterna. Direi che in questa prospettiva ci si rende conto di determinate cose; in proposito potrei parlare non soltanto molte ore, ma continuare per giorni interi. Chi sente l'arte della scultura sa che in realtà la sola imitazione non è vera arte scultorea. Chi cerchi di rispondere non in modo astratto alla domanda su che cosa in effetti vi sia nella scultura, non può dirsi che per lo scultore abbia importanza una superficie che ne imiti una esistente nella natura esterna, nel corpo umano e così via. Non è certo così. Quel che si sperimenta nella scultura è la vita autonoma della superficie. Chi arrivi a vedere la differenza fra una superficie che sia curvata solo una volta e un'altra che lo sia una seconda volta, sa che nessuna superficie, curvata una sola volta, può avere in sé vita scultorea. Può esprimere la vita solo una superficie che sia curvata due volte. Tale interiore possibilità espressiva, artistica e non simbolica, è la manifestazione interiore di che cosa sia alla base del mistero di dar forma a superfici, non l'imitazione, non l'attenersi a un modello.

Questo tocca un problema che oggi in effetti è del tutto non chiarito. Vediamo cioè tanti che non solo gioiscono dell'arte, e va benissimo, ma molti altri che la giudicano quasi professionalmente. Proprio movendo dalle premesse poste in questa conferenza, non credo di dover fare una critica, ma semplicemente di dire qualcosa che sempre più viene a coscienza: in genere non penso che chi non ha mai impastato argilla, che è solo un critico, arrivi ad avere un'idea di che cosa in realtà sia l'essenza della scultura. Certo credo che ognuno possa godere dell'arte, ma credo anche che nessuno possa giudicarla senza aver fatto un tentativo che gli mostri come si realizzano forme artistiche con un materiale. Nella realtà con le sostanze si realizzano infatti cose del tutto diverse dalla semplice imitazione di un modello. La semplice imitazione non ha artisticamente maggior valore dell'imitazione del canto dell'usignolo con qualche suono. La vera arte inizia dove più non si imita, ma si lavora movendo da un elemento nuovo e creativo. In architet-

tura ci si appoggia a un modello, molto anche nella scultura, ma non nella musica. Ciò che tuttavia si forma imitando un modello è qualcosa di diverso dall'arte. Essa inizia proprio là dove più non si parli di imitazione. L'autonoma esperienza spirituale, che opera inconscia nell'artista e cosciente nel veggente, è l'elemento comune sia della comprensione veggente del mondo, sia della produzione artistica: viene però manifestata spiritualmente dal veggente e invece incorporata inconsciamente dall'artista nella materia con le sue mani e la sua fantasia, perché non può esprimerla in parole.

Il veggente si sente affine in tutt'altro modo con la poesia e con l'arte musicale. Soprattutto per quest'ultima è interessante come il veggente viva le sue esperienze in un'altra forma quando si addentra con la veggenza nel campo dell'arte. Desidero fare un'osservazione per precisare che cosa intendo qui per veggenza: non la intendo continua, ma solo nei momenti in cui ci si pone in quell'atteggiamento. Non è cioè che il veggente, in tempi diversi da quando lo desidera, sperimenti la musica come ora dico. In condizioni normali egli sperimenta la musica come ogni altro; è in grado di confrontare quel che percepisce nella musica con quel che di essa sperimenta veggentemente. Ascoltando un'opera musicale è importante che il veggente abbia chiaro che sperimenta la musica in modo del tutto animico, in modo cioè da sentirsi unito alla musica con tutta l'anima. Prima avevo detto che il veggente forma un nuovo patrimonio di rappresentazioni e che in esse si sente a proprio agio nel lavoro architettonico e scultoreo.

Poiché il veggente non comprende soltanto col pensiero, ma ha anche forze senzienti e formative, tali comunque da essere collegate, non si può parlare di una separazione fra sentire e volere; nel veggente si deve parlare di un volere senziente e di un sentire volente, di un'esperienza animica che unisce nella totalità del volere senziente le due facoltà invece affiancate nella coscienza ordinaria. Una volta il volere senziente è più sfumato verso il volere, un'altra verso il sentire. Quando il veggente si innalza con l'anima nel mondo spirituale, traspo-

nendosi nell'elemento musicale, sperimenta tutto quanto gli si presenta all'anima con una sfumatura senziente in un vero e puro elemento musicale. Sperimenta in modo che il suono oggettivo e la soggettiva esperienza sonora non si separino l'uno dall'altra, ma siano uniti nell'esperienza veggente; l'anima cioè fluisce come fluiscono i suoni uno nell'altro, e il tutto è spiritualizzato. Sperimenta la sua anima come versata nell'elemento musicale e sa che quanto sperimenta grazie al nuovo volere senziente così formatosi è come incantato nella materia sonora dal musicista che muove dalla stessa sorgente. Proprio nella musica è interessante esaminare come avvenga che il musicista che crea immetta nella sua materia lo stesso elemento spirituale, traendolo dall'inconscio, che il veggente osserva. Nella musica si manifesta che cosa vi è alla sua base.

In tutt'altro modo la meravigliosa costruzione del nostro organismo opera in tutto l'inconscio che ci si presenta nella vita dell'anima. Si riscontra sempre che il nostro organismo non va considerato come fanno di solito il biologo e il fisiologo, ma che deve esser visto come l'immagine del modello spirituale. Quel che portiamo in noi è l'immagine di un modello spirituale. L'essere umano entra nell'esistenza attraverso la nascita, o meglio la concezione; usa ciò che gli proviene dalle leggi dell'ereditarietà e anche quel che discende dal mondo spirituale e che si rapporta all'elemento fisico, facendo sì che esso sia veramente l'immagine dello spirito. Oggi non posso dilungarmi su come questo avvenga. Esiste il fatto del tutto oggettivo che nel nostro organismo si svolge un'attività che è l'immagine di leggi spirituali. Nella musica lo si nota in modo del tutto speciale. Si crede che nell'ascoltare la musica partecipi l'orecchio e forse anche il sistema nervoso del cervello, ma è solo una visione superficiale. In questo campo la fisiologia è senz'altro all'inizio e arriverà a una certa altezza quando fluiranno pensieri artistici nel suo campo e in quello della biologia. Vi è qualcosa del tutto diverso dal semplice processo uditivo o da quel che si svolge nel sistema nervoso del cervello.

Per quanto vi è alla base del sentire musicale è possibile dire che, ogni volta che si espira, il cervello, lo spazio interno della testa, è indotto dal respiro a far scendere il liquido cerebrale nel sacco del midollo spinale fino alla regione del diaframma. L'inspirazione determina il processo inverso: il liquido cerebrale viene spinto verso il cervello. È un continuo ritmico salire e scendere del liquido cerebrale. Se non fosse così, il cervello non perderebbe peso sufficiente, affinché i vasi sanguigni sottostanti non vengano schiacciati: se il cervello non perdesse abbastanza del suo peso, i vasi sanguigni sarebbero schiacciati. Il liquido cerebrale sale e scende nello spazio aracnoideo, nelle sue espansioni più o meno elastiche in modo che il salire e lo scendere del liquido in quelle meno elastiche scorra attraverso i vasi che si espandono più o meno. Nell'ambito del ritmo si determina così un'azione meravigliosa. Tutto l'organismo umano, prescindendo dalla testa e dagli arti, si esprime in questo ritmo interno. Il suono che fluisce attraverso l'orecchio, e che vive in noi come rappresentazione, diventa musica incontrandosi con la musica interiore presente in noi, dato che tutto l'organismo è un meraviglioso strumento musicale, come ho appena detto.

Se dovessi raccontare tutto dovrei descrivere una meravigliosa musica interiore che però non viene udita, ma sperimentata interiormente. In sostanza si sperimenta come musica soltanto un venir incontro di un canto interiore dell'organismo umano che, in merito a quanto ho descritto ora, è l'immagine del macrocosmo; seguendo leggi più concrete di quelle naturali, è la lira di Apollo che abbiamo in noi sulla quale il cosmo stesso suona. Il nostro organismo non è solo quello che la biologia conosce, ma il più meraviglioso strumento musicale.

Si possono addurre le cose più diverse per mostrare come l'uomo sia costruito secondo le meravigliose leggi cosmiche. Per ricordare una delle più correnti, noi respiriamo in media diciotto volte in un minuto. Se calcoliamo quanti respiri facciamo nelle ventiquattro ore di un giorno, arriviamo a 25.920; questo numero di respiri corrisponde al giorno di un uomo.

Anche se molti invecchiano di più, possiamo calcolare in settanta o settantun anni il giorno cosmico di un uomo, e in quel periodo vi sono di nuovo 25.920 giorni, vale a dire tanti giorni come sono i respiri in un giorno. L'universo ci espira e ci inspira fra quando nasciamo e quando moriamo, fa cioè tanti respiri nella vita terrena di un uomo quanti noi ne facciamo in un giorno.

È l'anno solare platonico. Il sole sorge in una determinata costellazione dello zodiaco; il punto dell'equinozio di primavera si sposta sempre: nell'antichità sorgeva nella regione del Toro, poi in Ariete e ora nei Pesci. L'atronomia moderna lo rende in schemi. In apparenza, ed è apparenza, ma ora non ha importanza, il punto della primavera si sposta in tutto il cielo, fa il giro e dopo un certo numero di anni ritorna nello stesso punto, dopo cioè 25.920 anni. L'anno solare platonico è appunto di 25.920 anni. Il giorno umano di un uomo di settantun anni conta 25.920 giorni, come una giornata di ventiquattr'ore conta 25.920 respiri. Vediamo così che siamo inseriti nel ritmo cosmico. In proposito si potrebbero fare molte altre osservazioni, ma comunque credo che non vi sia altra astratta idea religiosa che possa sollecitare maggior fervore quanto la coscienza di essere inseriti col proprio organismo fisico nel macrocosmo, nella struttura cosmica. Il veggente cerca di compenetrare in modo spirituale tale inserimento. Vive nella nostra musica interiore: quel che sorge dall'organismo e che batte nell'anima; il risuonare dell'anima con il cosmo è l'elemento inconscio dell'attività artistica. L'intero universo risuona quando svolgiamo un vero lavoro artistico.

Abbiamo così la sorgente comune dell'arte e della veggenza: inconscia nell'artista che fa penetrare le leggi universali nella materia, cosciente nel veggente che cerca di osservare il puro elemento spirituale, grazie alla coscienza veggente.

Studiando così i problemi si impara a riconoscere che cosa faccia sì che nell'arte entri inconsciamente ciò che è affidato alla materia. Come nel nostro organismo respiratorio vive la musica interiore che poi nell'arte diventa musica, così vive

anche la poesia. Anche in questo la fisiologia di oggi è molto, molto arretrata perché, per venirne in chiaro, va studiata non la fisiologia dei sensi, non la fisiologia nervosa del cervello, ma la sfera di confine del cervello e del sistema dei nervi. Proprio in quel confine, in quella sfera fisiologica, vi è la sorgente della creazione poetica, quando se ne abbia la disposizione, perché per l'arte occorre sempre averne. Il veggente trova la creazione poetica specialmente quando entra nella sfera della propria esperienza interiore, quando il volere senziente tende di più verso la parte della volontà. La volontà si manifesta di solito in tutto il corpo fisico; nella fantasia la volontà vive dove si scontrano cervello, nervi e organi sensori: ivi si producono le immagini poetiche. Quando ciò si stacca dal corpo, si ha il volere senziente grazie al quale il veggente entra nella sfera dalla cui sorgente il poeta crea. Quando il veggente è nel giusto atteggiamento animico per godere nell'anima la poesia, col suo senso senziente e volente si sente in una particolare condizione. Osserva cioè che cosa il poeta crea.

Quando il poeta propone qualcosa che non proviene dalla realtà, ma che in effetti è escogitato, messo insieme in qualche modo, non vero, non artistico, il veggente lo rileva. Chi non è veggente non sente in modo altrettanto ovvio che il poeta drammatico abbia creato una figura non vera. Ad esempio nella Tecla del *Wallenstein** il veggente può solo sentire una figura di cartapesta, e osservandola la vede sempre piegare le ginocchia. E questo in un grande poeta! Ogni deviazione dalla realtà, il non descrivere la realtà viene sentito in modo che il veggente deve riplasmare quel che il poeta ha creato e dedurne il suo pensiero. Rispetto al poeta, il veggente vi si immerge interiormente. È caratteristico per la poesia che in questi casi la coscienza veggente crei figure e che il veggente veda caricature in ciò che spesso viene magari molto lodato. Il veggente non può fare a meno di vedere in molte produzioni drammatiche che le figure sono solo marionette riempite di stoppa, che come tali si muovono sulla scena o sorgono dal libro leggendo il dramma. Di conseguenza il veggente può soffrire se a seguito della moda o di altro qual-

cosa viene osannato, perché vede che cosa viene prodotto da un'arte drammatica senza struttura.

Christian Morgenstern, che tendeva alla veggenza, scrisse una bella frase*. La si trova nell'ultimo volume delle sue opere, *Stufen*. Volendo caratterizzare la sua anima, dice che si sente affine all'architettura, alla scultura. Il senso è che, tendendo alla veggenza, si trasforma interiormente la poesia in scultura. Vedendo così le cose, non si potrà mai credere che davvero la veggenza, con la sua interiore mobilità, col suo avvicinarsi alle entità spirituali, possa agire sull'artista disseccando e paralizzando, e non invece come un buon amico, un buon aiuto. Artisti e veggenti non possono disturbarsi a vicenda. Lo possono solo cose che fluiscono l'una nell'altra. Mai tuttavia il veggente può far fluire, disturbando, la veggenza nella sua arte, può solo compenetrarla con la veggenza. Le due cose sono del tutto separate, fluiscono dalla stessa sorgente, ma mai possono disturbarsi nella vita. Non lo si sente però a sufficienza.

Per il veggente è difficilissimo farsi capire dalla gente. Deve servirsi del linguaggio, ma in esso vi è qualcosa di molto particolare. Solo in apparenza è un'unità; in effetti ha tre aspetti, lo si sperimenta in realtà a tre gradini diversi. Anzitutto quello sul quale viviamo, facendoci capire da uomo a uomo nella vita quotidiana, quando conduciamo la nostra vita corrente e diciamo le parole che nella vita devono fluire banalmente da uomo a uomo. Chi abbia una viva sensazione per il linguaggio, chi cioè lo viva nella prospettiva veggente, non può che sentire l'impiego ora descritto come una degradazione del linguaggio. Si potrà anche dire che l'uomo insulta la vita. Vede che non tutto può essere perfetto e tralascia quindi di creare perfezioni in un campo nel quale di necessità deve dominare l'imperfezione. Nella vita fisica avviene che debbano esservi senz'altro imperfezioni: le piante devono anche disseccare e non solo crescere. Nella vita devono sempre esistere le imperfezioni, affinché possa nascere qualcosa di perfetto.

Il linguaggio è decaduto dal suo livello originario e si è ab-

bassato a un gradino inferiore. Come usiamo il linguaggio nella vita possiamo solo diventare pedanti e null'altro conseguire se non farne un essere di paglia proveniente da uno stato inaridito, disseccato e borghese. Le parole non possono avere il valore che hanno in se stesse. Il linguaggio, che è infatti proprietà di un popolo, vive a un suo livello ed è creazione artistica e non prosaica. Non esiste per servire alla comprensione nella vita quotidiana, ma è l'espressione dello spirito del popolo, è una costruzione artistica. Noi lo abbassiamo e dobbiamo diminuire quella che è una creazione artistica alla prosa della vita. Il linguaggio giunge al suo essere solo nelle creazioni artistiche di un popolo, quando lo spirito del linguaggio operi veramente. Questo è il secondo aspetto in cui vive il linguaggio.

Si sperimenta il terzo aspetto solo nel campo della veggenza. Si è allora in una strana situazione perché, volendo esprimere quel che si è visto, non si hanno le parole del linguaggio. In realtà non esistono. Quando si impara a parlare in una qualsiasi lingua si usano le parole per esprimere quel che si vuole, ma non lo si può con la veggenza. Non vi sono le parole relative. Di conseguenza il veggente ha la necessità di esprimersi in modo del tutto diverso. Lotta sempre col linguaggio per poter dire quel che intende. Deve scegliere la strada di rivestire una cosa qualsiasi con una frase che più o meno esprime quel che vuol dire; deve aggiungere una seconda frase che esprima qualcosa di simile. Deve contare sulla buona volontà dei suoi ascoltatori, affinché una frase illumini la precedente. Quando manca tale buona volontà, la gente gli rinfaccia diverse contraddizioni. Chi ha da comunicare la vera veggenza deve usare contraddizioni, una contraddizione per chiarirne un'altra, perché la verità è a metà strada. Pensando a tutto ciò, nel campo del linguaggio si arriva a qualcosa che anche in questo campo manifesta la relazione fra l'arte e la veggenza.

Il veggente deve contare sulla buona volontà dell'ascoltatore affinché badi più a come una cosa è detta, piuttosto che a quel

che è detto. Nel come presentare una cosa si preoccupa di dire di più di quel che dice. A poco a poco è portato a risalire allo spirito creatore del linguaggio che era attivo prima che si formassero le diverse lingue, a vivere nei suoni, nel genio dei suoni, a immergervisi con l'anima. Vede come una vocale si inserisca, come fluisca nelle diverse lingue. Per risalire all'atteggiamento creativo della lingua del suo popolo, il veggente è costretto ad esprimersi più attraverso il come che attraverso il che cosa.

Di conseguenza nel linguaggio si distinguono i gradini, vicini fra loro, dell'arte e della veggenza. Poiché si sperimentano separati, non possono disturbarsi fra loro; possono invece aiutarsi perché, vivendo accanto, si illuminano a vicenda. Verrà un tempo in cui da parte dell'arte non ci si porrà più in modo ostile di fronte alla veggenza, e lo stesso sarà per la veggenza di fronte all'arte. Purtroppo tutta la falsa veggenza tende infatti molto a una grettezza soprasensibile. È nemico dell'arte tutto ciò che non si può guardare con i sensi e che si riveste di una veggenza visionaria. Quel che invece viene davvero preso dal mondo spirituale con la coscienza veggente è la stessa cosa che vive inconsciamente nella creazione artistica e nel relativo godimento. Si crede di solito che la veggenza, come qui è intesa, sia qualcosa di completamente estraneo all'uomo; è invece ben inserita nella vita umana, solo in una sfera dove non la si nota.

Vi è una grande differenza nei modi in cui mi comporto di fronte a una pianta, un minerale, un animale o un altro essere umano. Le cose del mondo esterno agiscono su di me grazie a quel che esse sono con l'aiuto dei miei organi di senso. Quando un uomo è di fronte a un altro, i sensi agiscono in modo del tutto diverso. Nel nostro tempo si è del tutto contrari ad afferrare lo spirito. La gente dice che in parecchi campi il materialismo sarebbe superato; oggi se ne parla spesso. Si trovano in effetti dichiarazioni del genere che dicono: quando sono di fronte a un uomo vedo la forma del suo naso e in base a quella forma deduco che è un uomo. Una conclusione analogica. In realtà non è così. Chi arriva a percepire il mondo con la veggenza sa dove sono le conclusioni, sa che non esistono

conclusioni analogiche. L'anima umana viene percepita direttamente, e la parte sensibile esteriore si annulla. È molto importante metterlo a base di un'altra arte, perché ci rende comprensibile l'affiancarsi della veggenza e dell'arte.

Quando siamo di fronte a un essere umano e lo guardiamo, non sappiamo che quel che di lui appare è tale da annullarsi, da rendersi trasparente allo spirito. Ogni volta che si è di fronte a qualcuno lo si vede chiaroveggentemente. Invece il veggente ha in tal caso un problema del tutto particolare: è il misterioso incarnato. Di fronte a un uomo egli osserva l'incarnato non in riposo, ma in movimento oscillatorio. Di fronte a qualcuno egli osserva uno stato in cui l'altro impallidisce, per poi diventare più rosso quando si riscalda. La figura fisica oscilla fra quell'andare e venire, ed essa appare al veggente come se la figura umana si modificasse, arrossisse con un sentimento di vergogna e impallidisse in uno di paura, come se il suo stato normale passasse di continuo fra paura e vergogna, così come il pendolo ha il suo punto di riposo fra il salire e lo scendere.

L'incarnato che ci appare nella vita corrente è solo uno stato intermedio. L'incarnato che si vede è legato a qualcosa che rimane inconscio e che permette un primo sguardo inconscio dietro le quinte. Come l'incarnato umano viene osservato dal veggente, vale a dire qualcosa di sensibile-soprasensibile, qualcosa di animico nella sfera sensibile, così a poco a poco si trasformano tutte le forme e i colori esterni, e li si vede allora spiritualmente. Si percepisce allora qualcosa di interiore in tutte le impressioni di colore e di forma. L'espressione più elementare in merito si trova nella parte sensibile-morale della dottrina dei colori di Goethe. La dottrina dei colori diventa esperienza, e il veggente sperimenta lo spirito; sperimenta anche il rimanente mondo spirituale, in modo da avere le medesime esperienze che altrimenti ha con i colori. Nel mio libro *Teosofia** è detto che si vede la sfera animica in forma di una specie di aura che è descritta in colori. Persone rozze che non approfondiscono il problema, che però scrivono libri, pensano che il veggente descriva

l'aura come se avesse davanti a sé una nebbia, mentre il veggente ha un'esperienza spirituale; quando dice che l'aura è blu, vuol dire che ha avuto un'esperienza animico-spirituale simile a quella che si ha davanti a un colore blu. Descrive cioè tutto ciò che sperimenta nel mondo spirituale e che è analogo e che può essere sperimentato con i colori nel mondo sensibile.

Ciò dà anche un'idea del modo in cui il veggente sperimenta la pittura. È un'esperienza diversa da quella che ha di fronte a ogni altra arte. Di fronte a ogni altra arte si ha la sensazione di immergersi nell'elemento artistico; lo si ha, si va fino a un limite al quale cessa la veggenza. Se continuasse, il veggente dovrebbe aggiungere colori qua e là, continuando, dovrebbe colorare quel che sperimenta. Quando sperimenta la pittura, ciò gli viene incontro dall'altro lato. Quando il pittore dipinge, dando forma al chiaro e allo scuro e lavorando con la vera pittura, porta la sua attività artistica fino al preciso punto al quale pittura e veggenza si incontrano, dove comincia la veggenza. E appunto fino a lì arriva la veggenza, fino a dove cioè, volendo continuare verso l'esterno, si comincia a dipingere. Quando si abbia una concreta rappresentazione veggente, si sa: qui occorre mettere questo colore, e accanto un altro. Ora si comincia a comprendere il segreto del colore, a comprendere quel che è inteso nel mio mistero drammatico *La porta dell'iniziazione**, vale a dire che la forma del colore diventa opera, che in realtà tracciare linee è una menzogna artistica. Non esistono linee. Il mare non confina con l'orizzonte con una linea; il confine è dove i colori confinano tra loro. Posso aiutarmi con una linea, ma essa è solo la conseguenza del reciproco incontro dei colori. Qui si presenta il segreto del colore. Si impara che avviene un movimento interiore, che il movimento vive in quel che si dipinge. Null'altro si può fare che trattare il blu in un modo determinato. Si sperimenta l'interiorità del colore. Peculiare della pittura è che in essa si incontrano creativamente veggenza e arte.

Se in questo campo si capirà di che cosa si tratta, si vedrà anche che la veggenza qui intesa può essere buona amica dell'attività artistica e che le due possono stimolarsi e fecondarsi a vi-

cenda. Certo, avverrà sempre più che chi non abbia mai preso in mano un pennello e non sappia come usarlo non dovrebbe giudicare in base a principi astratti. Una critica lontana dall'arte dovrà forse ritirarsi, se vi sarà amicizia fra arte e veggenza. Proprio la scienza dello spirito qui intesa è qualcosa del tutto diverso di quella che si chiamava e che ancor oggi si chiama estetica. Artisti mi dicono che i critici si esprimono con «grugniti estetici». Qui però non sono intesi grugniti del genere, ma una vita che si svolge nello stesso elemento nel quale vive anche l'artista, solo che il veggente sperimenta nella pura sfera spirituale ciò cui l'artista dà forma. Vorrei dire che fra le molte cose che possono essere di vantaggio per l'umanità vi è anche questa. Credo che finiranno i tempi in cui si credeva che le cose elementari e originarie fossero disturbate da quel che si ricerca nello spirito.

Christian Morgenstern dice che chi crede ancora oggi che quel che vive di spirituale nel mondo non possa essere compreso in precisi pensieri, e vuole raggiungerlo affondando nell'oscura mistica, assomiglia a un analfabeta che per tutta la sua vita continua nell'analfabetismo dormendo con l'abbecedario sotto il cuscino*. Siamo in un tempo in cui molto di quanto è subconscio deve essere portato a coscienza. La veggenza sarà sul suo giusto terreno solo quando sarà al di sopra di ogni filosofia e si sentirà affine all'arte. Credo che anche in questo campo vi sia qualcosa che è legato con importanti problemi dell'evoluzione dell'umanità. Sempre più si comprenderà che il mondo soprasensibile è alla base di quello sensibile. Quel che si può conoscere grazie alla veggenza soprasensibile non è un'aggiunta arbitraria alla vita; è invece vero quel che disse Goethe movendo dalla sua esperienza di vita: «Colui cui la natura svela il suo palese segreto sente un'irresistibile nostalgia per la sua più degna interprete, l'arte»*. Chi intenda vedere come l'arte sia inserita in tutta la vita, in tutta l'ulteriore evoluzione, chi senta e osservi l'arte secondo la sua vera essenza, deve ammettere che essa viene favorita dalla veggenza, che la veggenza sarà qualcosa che in avvenire andrà con l'artista di pari passo per fecondarlo a nuovo e favorirlo.

XIII
L'ORIGINE SOPRASENSIBILE DELL'ARTE

Dornach, 12 settembre 1920

Quel che l'umanità ha bisogno di accogliere in sé rispetto alle necessità dell'evoluzione è un'estensione della coscienza in tutti i campi della vita. Oggi l'umanità vive in modo che tutto quel che fa lo riallaccia ai soli avvenimenti fra nascita e morte. Per tutto quanto avviene si considera solo quanto si svolge fra nascita e morte; ma per risanare la nostra vita sarà essenziale che ci si interroghi su quel che avviene al di fuori di questo periodo della vita, quando ci troviamo in altre condizioni. La vita racchiude in sé quel che siamo e facciamo fra nascita e morte, e anche quel che siamo e facciamo fra morte e nuova nascita. Nella nostra epoca materialistica ci si rende poco conto dell'ingerenza della vita fra la morte e la nascita che abbiamo percorso prima di discendere in questa vita attraverso la nascita o meglio la concezione; né ci si rende conto di come in questa vita nel corpo fisico si svolgano già cose che a loro volta alludano alla vita che trascorreremo dopo la morte. Oggi diremo qualcosa che mostrerà come, rispetto all'intera vita umana, determinati campi culturali acquistino un'altra posizione se la coscienza umana si estende al di là della vita, anche ai mondi soprasensibili.

Credo che una domanda si potrebbe presentare osservando il complesso della nostra vita artistica. In questa prospettiva esamineremo oggi la vita soprasensibile. Ne risulterà qualcosa che in seguito potrà essere utile per lo studio della vita sociale.

In sostanza noi conosciamo come arti per eccellenza la scultura, l'architettura, la pittura, la poesia, la musica e, sulla base della vita e della conoscenza antroposofica, vi aggiungiamo l'euritmia. La domanda che ritengo potrebbe sorgere di fronte alla vita artistica sarebbe questa: qual è la causa positiva, reale, per cui portiamo le arti nella vita? L'arte riguarda la concreta realtà che scorre fra nascita e morte soltanto nell'epoca materialistica.

In essa si è dimenticata l'origine soprasensibile dell'arte, e per lo più non si cerca che di imitare quel che esiste nella natura esterna, percepibile ai sensi. Solo chi dunque abbia un sentimento davvero approfondito di fronte alla natura da un lato e all'arte dall'altro, non potrà essere d'accordo con l'imitazione della natura nell'arte, col naturalismo. Occorre infatti sempre riproporci la domanda: può ad esempio il miglior paesaggista incantare in qualche modo sulla tela la bellezza di un paesaggio naturale? Chi non abbia il gusto deformato, anche davanti a un paesaggio naturalisticamente ben colto, dovrà provare il sentimento che ho espresso nel prologo del mio primo mistero drammatico *La porta dell'iniziazione**, che cioè nessuna imitazione della natura potrà mai raggiungere la natura. Il naturalismo si mostra appunto contrario al sentimento di chi sente giustamente. Questi potrà certo considerare legittimo nell'arte solo ciò che esorbita dalla natura, che tenta di dare almeno nella rappresentazione qualcos'altro che non sia quanto ci offre la semplice natura. Ma in quanto uomini come perveniamo in genere a fare dell'arte? perché nella scultura, nella poesia, andiamo al di là della natura?

Chi acquisti un senso per i nessi universali, vedrà ad esempio come nella scultura si lavori in modo singolare per attenersi alla forma umana, come si cerchi di esprimere il carattere umano plasmando la forma, come non ci sia dato, quando modelliamo un uomo, di incorporare semplicemente la forma che ci appare nell'uomo naturale, interiormente animata, colorita, pervasa da tutto ciò che vediamo oltre la forma. Credo che lo scultore che modella uomini a poco a poco assurga a un sentimento del tutto particolare. È per me indubbio che lo scultore greco avesse il sentimento di cui sto per parlare, e che solo nell'epoca naturalistica lo si sia perduto.

Mi sembra che lo scultore che plasma la figura umana abbia nell'operare un modo di sentire del tutto differente quando modella il capo oppure il rimanente corpo. Le due cose sono fondamentalmente diverse fra loro nell'esecuzione. Per esprimermi in modo alquanto drastico, direi: quando si lavora

alla configurazione scultorea del capo umano, si ha la sensazione di essere di continuo succhiati dal materiale, che il materiale ci voglia assorbire in sé. Quando invece si modella il resto del corpo umano, si ha il senso di incidere dappertutto senza giustificazione il corpo, di premerlo, di urtarlo dall'esterno. Si ha il senso di formare dal di fuori il rimanente corpo, che le forme si creino da fuori. Quando si modella il corpo si ha dunque la sensazione di plasmare verso l'interno, e verso l'esterno quando si modella il capo.

Per la formazione scultorea quello indicato mi sembra un sentimento caratteristico che di certo era proprio dell'artista greco e che è andato perduto nel periodo naturalistico, quando si cominciò ad essere schiavi del modello. Ci si chiede: da dove proviene questa sensazione, quando si intende plasmare la figura umana sulla base del soprasensibile?

Tutto ciò è in relazione con questioni molto più profonde, ma prima di esaminarle vorrei ancora menzionare dell'altro. Pensiamo a come, dinanzi alla scultura e all'architettura, sia forte il sentimento di una certa interiorità dell'esperienza, sebbene scultura e architettura si valgano in apparenza di un materiale fisico: dinanzi all'architettura si vive interiormente sia la dinamica, sia il modo in cui la colonna sorregge l'architrave, come la colonna fiorisca nel capitello. Si sperimenta interiormente ciò che è rappresentato esteriormente. Qualcosa di analogo avviene anche per la scultura.

Non è così per la musica, e tanto meno per la poesia. Nel dar forma al materiale poetico è come se le parole, che esprimendosi in prosa si hanno nella laringe, quando invece vanno configurate in giambi o trochei, quando si fanno rimare, (voglio di nuovo usare un'espressione drastica) è come se scappassero e si dovessero inseguire. Esse popolano piuttosto l'atmosfera circostante che non l'interiorità. La poesia è sentita molto più esteriormente che non ad esempio la scultura e l'architettura. Così è anche per la musica, seguendola col sentimento. Anche i suoni musicali animano tutta l'atmosfera circostante. Si dimenticano spazio e tempo, o almeno lo spazio, e si vive

fuori di sé in un'esperienza morale. Non si ha, come nella poesia, il senso di dover rincorrere le figure che si creano, ma di doversi tuffare in un elemento indefinito, dilagante dappertutto, e di scioglierci noi stessi in questo elemento.

Di fronte al complessivo essere dell'arte, qui si cominciano a distinguere certe gradazioni di sensazioni. Si dànno ad esse certi caratteri ben definiti. Quel che ho descritto ora e che, come ritengo, può sentire a sua volta chiunque abbia una fine sensibilità per l'arte, non avviene osservando un cristallo o qualche altro prodotto minerale, o una pianta, o un animale, o un uomo in carne ed ossa. Dinanzi a tutta la natura esterna fisico-sensibile si sente diversamente dalle sensazioni e dai sentimenti che ora ho descritto come caratteristici per i diversi settori dell'esperienza artistica.

Si può parlare della conoscenza soprasensibile come di una trasformazione del solito conoscere astratto in una conoscenza veggente, e si può anche accennare a un'esperienza conoscitiva. È assurdo pretendere che si debba secondo logica e con pedanteria dare dimostrazioni dei domini superiori come lo si fa nella scienza e nella matematica. Immedesimandosi in quel che diventano le sensazioni quando si entra nel campo dell'arte, si perviene a poco a poco a singolari e interiori stati d'animo. Risultano così sfumature ben determinate, quando si viva davvero nell'interiorità la scultura e l'architettura, quando di quest'ultima si segua la dinamica e la meccanica, quando si seguano le forme rotonde nella scultura. Si apre una via singolare che percorre il mondo interiore del sentimento; ci si muove in un'esperienza animica che è molto simile alla memoria. Chi abbia l'esperienza del ricordo, l'esperienza della memoria, nota che il sentire l'architettura e la scultura è simile al processo interiore del ricordo. Si tratta però di un ricordare a un gradino superiore. In altre parole: sulla scorta del sentimento architettonico e scultoreo, ci si avvicina a poco a poco al sentimento animico, all'esperienza interiore che l'indagatore dello spirito conosce come ricordo di condizioni prenatali. In realtà, il modo in cui si vive tra la morte e una nuova nascita rispetto al cosmo intero,

sentendosi muovere in ogni direzione come spirito animico o anima spirituale, incrociandosi ed essendo in equilibrio di fronte ad altre entità, viene ricordato nel subconscio e ridato nell'architettura e nella scultura.

Se per la scultura e l'architettura riviviamo questa singolarità con la nostra presenza interiore, scopriamo che in esse non vogliamo se non far apparire in qualche modo per incanto nel mondo fisico-sensibile le esperienze avute nel mondo spirituale prima della nostra nascita o meglio della nostra concezione. Se costruiamo case non secondo il puro principio dell'utilità, ma le facciamo architettonicamente belle, configuriamo i rapporti dinamici nel modo in cui ci affiorano dal ricordo le esperienze di equilibrio, di forme librate da noi avute nel tempo fra la morte precedente e questa nascita.

Si scopre così come l'uomo sia pervenuto a sviluppare architettura e scultura in quanto arti. Nella sua anima echeggiava l'esperienza fatta fra la morte e la nuova nascita. Volle in qualche modo enuclearla e averla presente creando l'architettura e la scultura. Che nella sua evoluzione culturale l'umanità abbia prodotto queste due arti è in sostanza da ricondurre al fatto che la vita fra morte e nascita continua ad agire, che l'uomo vuole estrarla dalla sua interiorità; come il ragno tesse la sua tela, così noi vorremmo enucleare, plasmare quel che avevamo vissuto fra la morte precedente e questa nascita. Portiamo le esperienze prenatali nella vita fisico-sensibile. Tutto ciò che vediamo nel complesso delle opere d'arte architettoniche e scultoree altro non è che la realizzazione dei ricordi inconsci della vita fra la morte precedente e questa nascita.

Ora abbiamo una risposta concreta alla domanda perché l'uomo faccia dell'arte. Se non fosse un essere soprasensibile che attraverso la nascita o meglio la concezione entra in questa vita, non eserciterebbe certo né la scultura né l'architettura.

Sappiamo quale relazione caratteristica vi sia fra due o anche tre vite terrene susseguentisi: la testa che abbiamo oggi, riguardo alle forze formative, è il corpo acefalo trasformato della precedente incarnazione, mentre il corpo che abbiamo

oggi si trasformerà in capo nella incarnazione prossima. Il capo umano ha un tutt'altro significato: è vecchio, è la trasformazione del corpo di prima. Le forze che si sperimentarono fra la morte precedente e questa nascita plasmarono l'attuale forma esteriore del capo: il corpo cova invece in sé le forze che si configureranno nella vita seguente.

Questo è il motivo per cui lo scultore ha un sentimento diverso rispetto al capo da quello che ha per il rimanente corpo. Dinanzi al capo egli sente come se esso volesse assorbirlo, perché il capo è formato dall'incarnazione precedente, grazie a forze che risiedono nelle sue forme presenti. Dinanzi al resto del corpo egli sente come se volesse penetrarvi, cioè in qualche modo premerlo, mentre gli dà forma, perché vi risiedono le forze spirituali che conducono oltre la morte e portano fino alla prossima incarnazione. Questa radicale differenza fra passato e futuro nel corpo umano è appunto particolarmente sentita dallo scultore. Nella scultura si esprimono le forze formative del corpo fisico, il modo in cui agiscono da incarnazione a incarnazione. Ciò che risiede più nelle profondità del corpo eterico, portatore del nostro equilibrio, della nostra dinamica, risiede piuttosto nell'arte architettonica.

Vediamo che in realtà non è possibile afferrare la vita umana nella sua complessità se non si getta anche uno sguardo alla vita soprasensibile, se non si risponde con tutta serietà alla domanda: come si arriva a dar forma all'architettura e alla scultura? Gli uomini non vogliono guardare al mondo soprasensibile perché non intendono osservare nel giusto modo le cose di questo mondo.

In sostanza, come sta la maggior parte degli uomini davanti alle arti che rivelano un mondo spirituale? Proprio come il cane davanti alla favella umana. Il cane ode il linguaggio umano e probabilmente lo scambia con l'abbaiare. Non capisce il senso che è riposto nei suoni, se non è proprio il «Rolf di Mannheim». Era un cane ammaestrato attorno al quale tempo fa si fece un gran chiasso fra gente che si occupa di simili inutilità. Così si sta davanti alle arti che in verità parlano del

mondo soprasensibile nel quale si era vissuti: non si vede nelle arti quel che esse rivelano.

Guardiamo ad esempio all'arte poetica. Teniamo presente, secondo l'opinione di Lichtenberg*, che quando si parla di cose simili non bisogna dimenticare che il novantanove per cento della produzione poetica eccede il fabbisogno dell'umanità nel nostro pianeta e non è in genere neppure vera arte, mentre per chi la pratica la vera arte poetica scaturisce dall'intero uomo: E che cosa fa essa? Non si ferma alla prosa: le dà forma, vi introduce la misura, il ritmo. Fa qualcosa che l'uomo prosaico trova appunto superfluo per la vita. Plasma ulteriormente quel che anche così darebbe il senso che vi si vuol collegare. Quando, ascoltando una recitazione che sia vera arte, si acquisti il sentimento di quel che soltanto il poeta fa del contenuto prosaico, si arriva a sensazioni singolari. Non si può sentire come poesia il semplice contenuto, il contenuto prosaico di una poesia. Si sente come poesia il modo in cui le parole scorrono in giambi, in trochei o in anapesti, come i suoni si ripetono in allitterazioni, in assonanze o in rime. Si sentono molte altre cose riposte nel modo in cui viene plasmata la materia della prosa. Questo deve entrare nella recitazione. Si crede di recitare «artisticamente», quando dall'intimo e con grande profondità apparente si evidenzia solo il contenuto prosaico. Riuscendo a mantenere realmente la singolare sfumatura di sentimento che è racchiusa nella forma, si arriva a dire che essa va oltre il sentimento solito: questo aderisce infatti alle cose dell'esistenza sensibile, mentre la forma poetica non vi aderisce. L'ho espresso prima quando ho detto che la poesia vive più nell'atmosfera circostante; oppure si vorrebbe irrompere fuori da se stessi, per sperimentare rettamente fuori di noi le parole del poeta.

È così perché si esprime qualcosa che fra nascita e morte non si arriva affatto a sperimentare. Si manifesta qualcosa di animico di cui si può anche fare a meno, volendo vivere soltanto fra nascita e morte. Si può vivere benissimo fino alla morte e trapassare, senza dare alla vita altro contenuto che

quello prosaico. Ma perché si sente il bisogno di aggiungere a questo spoglio contenuto prosaico ritmo e assonanza, allitterazione e rima? Perché si ha in sé più di quanto ci occorre fino alla morte; perché si vuol plasmare questo sovrappiù ancora in questa vita. È previsione della vita che viene dopo la morte: si è indotti non solo a parlare, ma a parlare poeticamente, abbiamo già in noi quel che segue la morte. Come dunque scultura e architettura sono in relazione con la vita prenatale, con le forze che ci sono rimaste dalla vita prenatale, così la poesia è in relazione con la vita che si svolgerà dopo la morte, con le forze che già ora sono in noi per la vita dopo la morte. È soprattutto l'io, quale vive fra nascita e morte, quale passa per la morte e poi continua a vivere, quello che già ora porta in sé le forze che manifestano l'arte poetica.

Il corpo astrale già ora vive qui nel mondo dei suoni e forma in melodia e armonia il mondo dei suoni che non troviamo nella vita fuori nel mondo fisico, perché nel nostro corpo astrale vi è già quel che esso sperimenta dopo la morte. Come sappiamo, il corpo astrale che portiamo in noi vive con noi solo un certo tempo dopo la morte, e poi lo deponiamo. Ha tuttavia in sé l'elemento propriamente musicale, ma lo ha in sé quale lo sperimenta qui fra la nascita e la morte nel suo elemento di vita, nell'aria. Ci occorre l'aria, se vogliamo avere un mezzo per il sentire musicale.

Quando saremo giunti dopo la morte alla tappa in cui deponiamo il corpo astrale, deponiamo anche tutto ciò che di musicale ci richiama alla vita terrena trascorsa, e in quel momento cosmico l'elemento musicale si trasforma nella musica delle sfere. Ci rendiamo indipendenti dalle esperienze musicali fatte nell'aria e penetriamo in un elemento musicale delle sfere. Quel che infatti si sperimenta qui quale musica nell'aria è lassù musica delle sfere. Ora il riflesso relativo si compenetra dell'elemento dell'aria, si fa più denso, diventa la musica terrena che sentiamo qui, che imprimiamo nel nostro corpo astrale, che configuriamo, che sperimentiamo finché abbiamo il corpo astrale. Dopo la morte deponiamo il corpo astrale, e

allora il nostro elemento musicale, mi si scusi l'espressione banale, acchiappa la musica delle sfere. Così nella musica e nella poesia viviamo in anticipo quello che è il nostro mondo, la nostra esistenza dopo la morte. Sperimentiamo il soprasensibile in due direzioni. In questo modo ci appaiono queste quattro arti.

E la pittura? Dietro il nostro mondo dei sensi esiste anche il mondo spirituale. Il fisico o il biologo materialisti parlano di atomi e molecole al di là del mondo dei sensi. Non sono però atomi e molecole. Dietro il mondo dei sensi vi sono entità spirituali, vi è il mondo dello spirito nel quale viviamo fra l'addormentarci e lo svegliarci. È il mondo che riportiamo dal sonno e che in sostanza ci infervora quando dipingiamo, portando in genere sulla tela o sulla parete il mondo spirituale dal quale siamo spazialmente circondati. Perciò nel dipingere bisogna badare molto a partire dal colore, non dalla linea, perché essa mente in pittura; la linea è sempre qualcosa che ricorda la vita prenatale. Volendo dipingere nella coscienza estesa al mondo dello spirito, bisogna dipingere quel che scaturisce dal colore. Sappiamo che l'esperienza del colore si fa nel mondo astrale. Quando si entra nel mondo che attraversiamo fra l'addormentarci e lo svegliarci, si fa un'esperienza cromatica. Quando vogliamo formare l'armonia dei colori e trasferirla sulla tela, ci muove il voler far fluire nel nostro corpo desto quel che abbiamo vissuto fra l'addormentarci e lo svegliarci. Tutto ciò esiste in noi e vogliamo trasferirlo nella pittura sulla tela. Anche quel che appare nella pittura è la riproduzione di un elemento soprasensibile.

Così le arti rinviano dappertutto al soprasensibile. Per chi possa sentirla nel modo giusto, la pittura è una manifestazione del mondo spirituale da cui siamo circondati nello spazio, che dallo spazio ci compenetra e nel quale ci troviamo fra l'addormentarci e lo svegliarci. La scultura e l'architettura attestano del mondo spirituale che attraversiamo fra la morte e una nuova nascita prima della concezione e della nascita; la musica e la poesia testimoniano di come viviamo la vita nel dopo

morte. Così la nostra partecipazione al mondo spirituale penetra nella nostra corrente vita fisica sulla terra.

Se consideriamo le arti che immettiamo nella vita da un punto di vista angusto, come dipendenti soltanto da quel che si svolge fra la nascita e la morte, togliamo ogni senso alla creazione artistica. Essa è infatti senz'altro un'immissione di mondi spirituali soprasensibili nel mondo fisico sensibile. Solo perché siamo spinti da quel che portiamo in noi dalla vita prenatale, perché siamo spinti nello stato di veglia da quel che portiamo in noi dalla vita soprasensibile durante il sonno, perché siamo spinti da quel che ora è già in noi e ci configurerà dopo la morte, introduciamo architettura, scultura, pittura, musica e poesia nel mondo dell'esperienza sensibile. Se di solito non parliamo dei mondi soprasensibili è solo perché non comprendiamo neppure quello sensibile, e soprattutto non capiamo quel che una volta la cultura umana spirituale conosceva e che ora è andato perduto, si è fatto superficiale: l'arte.

Se impariamo a capire l'arte, essa ci dà la vera prova dell'immortalità e anche dell'«innatalità» umane. E ne abbiamo bisogno, perché la coscienza si estenda oltre l'orizzonte delimitato da nascita e morte, perché riallacciamo alla vita ultraterrena quel che abbiamo nella nostra vita fisica sulla terra.

Se poi, partendo da una conoscenza che vada diretta alla conoscenza del mondo spirituale, quale è la scienza dello spirito orientata antroposoficamente, accogliamo il mondo spirituale anche nella rappresentazione, nel pensiero, nella sensazione, nella volontà, avremo il terreno per un'arte che in certo modo abbracci sinteticamente la vita prenatale e quella dopo la morte.

Consideriamo ora l'euritmia che mette in movimento il corpo umano stesso. Che cosa mettiamo in movimento? L'organismo umano affinché si muovano le sue membra. Le membra sono quelle che anzitutto rinviano alla vita seguente sulla terra, quelle che ci rimandano al futuro, al dopo morte. Ma come configuriamo i movimenti delle membra che facciamo nell'euritmia? Studiamo in modo sensibile-soprasensibile come si siano formati dalla vita precedente, a partire dal capo

(attraverso le disposizioni intellettuali e quelle del sentimento), la laringe e tutti gli organi della favella. Riallacciamo direttamente la vita prenatale a quella dopo la morte. Dalla vita terrena prendiamo in certo modo solo il materiale fisico: l'essere umano stesso che è lo strumento per l'euritmia. Facciamo però apparire in lui quel che studiamo interiormente, quel che in lui è preformato da una vita precedente, e lo trasferiamo nelle sue membra, vale a dire in ciò in cui si prefigura la vita dopo la morte. Offriamo nell'euritmia una configurazione e un movimento dell'organismo umano che sono una prova esteriore e diretta della vita dell'uomo nel mondo soprasensibile. Ricolleghiamo l'essere umano direttamente al mondo soprasensibile, facendolo muovere con l'euritmia.

Ovunque l'arte sia coltivata con un vero sentimento artistico è una testimonianza del nesso tra l'uomo e i mondi superiori. Se nel nostro tempo l'uomo è chiamato ad accogliere in certo modo gli dèi nelle sue forze animiche, senza aspettare semplicemente con fiducia che gli portino qualcosa, ma se vuole agire, come se gli dèi vivessero nella sua volontà agente, questo è il momento per l'umanità di sperimentarlo, il momento in cui l'uomo deve in certo modo passare dalle arti obiettive configurate esteriormente a un'arte che assumerà nell'avvenire tutt'altre forme e dimensioni, a un'arte che rappresenti il soprasensibile in modo diretto. Ma come potrebbe essere altrimenti? La scienza dello spirito vuole presentare in modo diretto il soprasensibile, deve dunque esprimere da sé anche quest'arte.

L'applicazione pedagogico-didattica porterà via via a che, grazie a un'educazione così indirizzata, gli uomini troveranno ovvio che siamo entità soprasensibili, perché muoviamo le mani, le braccia, e le gambe in modo che vi siano attive le forze del mondo soprasensibile. È infatti l'anima dell'uomo, l'anima soprasensibile, che nell'euritmia fluisce nel movimento. È la vivente esplicazione del soprasensibile quel che si palesa nei movimenti euritmici.

Tutto ciò che viene presentato dalla scienza dello spirito è

in reale armonia interiore. Da un lato esso è offerto, perché la vita in cui siamo possa essere vista con più profondità e con più intensità, perché s'imparino a vedere le prove viventi dell'«innatalità» e dell'immortalità, e dall'altra parte si immetta nel volere umano l'elemento soprasensibile che è in noi.

È questa l'interiore conseguenza della conoscenza scientifico-spirituale, quando sia antroposoficamente orientata. Così la scienza dello spirito estenderà la coscienza umana. L'uomo non potrà più stare al mondo come nell'epoca materialistica, abbracciando con lo sguardo solo quel che vive fra nascita e morte, avendo forse ancora una fede in qualcosa che esiste al di là, che lo fa felice, che lo assolve, di cui però non può farsi alcuna rappresentazione, di cui sente predicare sempre in modo sentimentale, di cui in sostanza non ha che un contenuto svuotato. Grazie alla scienza dello spirito egli deve ricevere di nuovo un reale contenuto dei mondi spirituali. Dobbiamo affrancarci dal vivere in astrazioni, da una vita che vuol fermarsi al percepire e al pensare fra nascita e morte, e che tutt'al più a parole accoglie qualche vago accenno a un mondo superiore. La scienza dello spirito risveglierà una coscienza che allargherà il nostro orizzonte e ci farà sentire il mondo soprasensibile quando agiamo e viviamo qui nel mondo fisico.

Se abbiamo oggi trent'anni ci ricordiamo di quel che ci è stato inculcato a dieci, quindici anni. Quando leggiamo a trent'anni, vi colleghiamo il ricordo di aver appreso a leggere ventidue o ventitre anni prima, ma non osserviamo che in ogni momento fra nascita e morte vibra e pulsa in noi quel che abbiamo vissuto fra l'ultima morte e questa nascita. Guardiamo a quel che è stato generato da quelle forze nell'architettura e nella scultura: se lo comprendiamo nel modo giusto, lo trasferiremo anche giustamente nella vita e riconquisteremo un senso per passare dalla prosa al ritmo, alla misura e alla rima, all'allitterazione e all'assonanza della poesia che appaiono superflue rispetto alla vita prosaica. Collegheremo allora quella sfumatura di sentimento col germe dell'essere immortale che portiamo oltre la morte. Diremo: nessuno po-

trebbe diventare poeta se in tutti non ci fosse quel che nel poeta in effetti agisce creando, vale a dire la forza che si manifesta solo dopo la morte, ma che già ora è in noi.

È questa l'immissione del soprasensibile nella coscienza ordinaria che dev'essere di nuovo ampliata, se l'umanità non vuole ancora più affondare in ciò in cui è caduta la coscienza per essersi ridotta a vivere in sostanza solo ciò che si svolge fra nascita e morte, tutt'al più facendosi predicare a parole quel che esiste nel mondo soprasensibile.

Come si vede, si deve far sempre ricorso alla scienza dello spirito quando si parla delle più importanti esigenze culturali del presente.

XIV
LA PSICOLOGIA DELLE ARTI

Dornach, 9 aprile 1921

Posso ben dire di aver combattuto col problema di come si debba parlare delle arti lungo tutta la mia vita, e mi permetterò di dividere quel percorso in due tappe entro le quali cercherò di fare il punto di tale lotta. La prima tappa fu alla fine degli anni Ottanta del secolo scorso, quando tenni una conferenza all'Associazione Goethiana viennese su *Goethe, padre di una nuova estetica*. Quello che intendevo dire allora sull'essenza delle arti mi faceva sentire come un uomo che voleva parlare, ma in realtà fosse muto, che dovesse quindi esprimere a gesti quel che in effetti doveva dire.

Per particolari circostanze della vita mi era stato chiesto di parlare dell'essenza delle arti da una base filosofica. Ero allora uscito dal kantianesimo e mi ero rivolto alla filosofia di Herbart*; ciò mi mise in contatto a Vienna con una personalità rappresentativa dell'herbartismo, con l'estetico Robert Zimmermann*. Già da tempo egli aveva terminato la sua *Storia dell'estetica come scienza filosofica* e aveva già presentato al mondo il suo scritto sistematico *L'estetica come scienza della forma*, e io mi ero dedicato con impegno a elaborare quel che Robert Zimmermann, l'estetico herbartiano, aveva comunicato al mondo in questo campo. Seguivo all'Università di Vienna le lezioni dell'herbartiano Robert Zimmermann; quando poi lo conobbi di persona fui del tutto colpito dalla sua straordinaria personalità spirituale. Quel che viveva in lui poteva solo riuscire molto simpatico. Sebbene tutta la sua figura avesse in sé qualcosa di molto rigido, mi piacque nella sua rigidezza il modo in cui egli si esprimeva col suo tedesco boemo di Praga, col suo particolare accento. Il tedesco di Robert Zimmermann mi risultava straordinariamente simpatico col suo modo di fare quando diceva, a me che allora mi occupavo della dottrina dei colori di Goethe: «Goethe come fisico non è da prendere sul serio. Un uomo che

non arriva nemmeno a comprendere Newton, non va preso sul serio come fisico!» Devo dire che il contenuto della frase spariva del tutto grazie al tono civettuolo col quale Robert Zimmermann comunicava così la sua opinione. Mi piaceva molto avere un tale antagonista.

Allora, ma forse anche prima, ebbi occasione di conoscere Robert Zimmermann quando parlava dalla cattedra in qualità di herbartiano, e devo dire che allora cessava l'uomo estetico, cordiale e simpatico, allora si presentava del tutto l'herbartiano. All'inizio non mi fu del tutto chiaro che significato avesse lo strano modo con cui l'uomo entrava dalla porta, come saliva sul podio, come posava il suo bastone, si toglieva il cappotto, si avvicinava alla sedia e vi si sedeva, si toglieva gli occhiali, attendeva un momento per poi guardare a destra e a sinistra con i suoi occhi espressivi, facendo vagare lo sguardo sul ristretto numero dei suoi ascoltatori, con un certo accento di meraviglia. Poiché già da molto tempo e in modo intenso io leggevo gli scritti di Herbart, dopo la prima impressione mi risultò subito il perché di tutta la manovra: mi dissi che, al modo di Herbart, Zimmermann entrava dalla porta, posava il bastone, si toglieva il cappotto e faceva vagare lo sguardo sull'uditorio senza gli occhiali. Solo allora Robert Zimmermann cominciava a parlare, col suo simpaticissimo dialetto di Praga e le sue colorature, sulla filosofia pratica, e allora quel tedesco di Praga si rivestiva della forma dell'estetica di Herbart.

Io sperimentavo tutto ciò e capii anche bene, nella prospettiva soggettiva di Zimmermann, che cosa significasse che sulla prima pagina dell'estetica di Zimmermann vi fosse come motto un detto di Schiller, per altro trasformato da Zimmermann nel senso di Herbart: nella distruzione della materia attraverso la forma vi è il vero segreto artistico del maestro*; avevo infatti visto scomparire l'uomo cordiale, simpatico e accattivante, ed affiorare sulla cattedra la sua forma herbartiana. Per la psicologia delle arti era un'impressione molto significativa.

Se ora si comprende che si può anche presentare una simile caratteristica quando si ama, non si fraintenderà l'espressione

che ora intendo usare; Robert Zimmermann, che io molto stimavo, mi scuserà se ho usato la parola «antroposofia», da lui impiegata in un suo libro per indicare una figura fittizia che riunisce astrazioni logiche, estetiche ed etiche, se ho usato scientificamente quella parola per l'uomo pervaso di anima e di spirito. Robert Zimmermann aveva appunto chiamato «antroposofia» il libro in cui egli impiegava la procedura che ho appena indicata*.

Io dovevo liberarmi dell'esperienza in cui il cosiddetto elemento artistico appariva travasato in una forma senza contenuto, quando tenni la mia conferenza su *Goethe, padre di una nuova estetica*. Potevo accettare quanto era giustificato nella concezione di Zimmermann, che cioè nell'arte si ha senz'altro a che fare non con i contenuti, non con il «che cosa», ma con il contenuto che si osserva con la fantasia, con quanto viene fatto dalla creatività umana. Anche Herbart prendeva la forma da Schiller. Dovevo senz'altro ammettere la profonda giustificazione di questa tendenza, ma non potevo proprio fare a meno di contrapporvi la forma che può essere raggiunta dalla vera fantasia, che deve essere sollevata e così apparire nell'opera d'arte, in modo che da questa si abbia un'impressione simile a quella che si riceve soltanto dal mondo delle idee. Cercavo allora di liberarmi di ciò che avevo assorbito da una fedele elaborazione dell'estetica di Herbart, e invece spiritualizzare quel che l'uomo poteva percepire, elevando l'elemento sensibile alla sfera dello spirito, non distruggendo la materia con la forma.

Erano però confluiti anche altri elementi. Un filosofo di allora, che apprezzavo come Robert Zimmermann e che stimavo molto anche come uomo, Eduard von Hartmann, aveva scritto qualcosa in tutti i campi della filosofia, e proprio allora anche sull'estetica*, in parte in modo simile a Robert Zimmermann, in parte in base a un altro spirito. Anche qui non si dubiterà dell'obiettività che cercai di applicare, come se non volessi considerare l'argomento con amore.

Si può caratterizzare l'estetica di Eduard von Hartmann dicendo che egli, che in effetti era abbastanza lontano dalle arti,

toglieva loro qualcosa che poi chiamava apparenza estetica. Lo toglieva come press'a poco si procederebbe se si togliesse la pelle a una persona viva. Dopo cioè la procedura di aver tolto la pelle all'arte, all'arte viva, egli esponeva la sua estetica. Non è poi miracoloso che la pelle strappata con un così duro trattamento, divenisse cuoio nelle mani di un estetico tanto lontano dalle arti?

Era questa la seconda posizione della quale allora dovevo liberarmi. Cercai di assumere nella mia conferenza di allora la posizione che vorrei indicare così: il filosofo che intende parlare sulle arti deve avere un certo atteggiamento di rinuncia, deve diventare in qualche modo muto e solo con parchi gesti accennare a ciò in cui la filosofia non si può mai addentrare del tutto, perché le rimane impenetrabile, e alla cui essenza deve solo accennare come silente osservatrice. Era questa la posizione psicologica in base alla quale tenni allora la mia conferenza su *Goethe, padre di una nuova estetica*.

Più avanti mi toccò fare un altro passo sulla via del problema che avevo caratterizzato all'inizio della conferenza di oggi. Fu quando parlai davanti ad antroposofi della *Natura delle arti* (Berlino, 28 ottobre 1909*). Dato l'atteggiamento di tutti gli ascoltatori, potei allora parlare in modo diverso. Volli parlare rimanendo io stesso nell'ambito dell'esperienza artistica; volli parlare artisticamente sull'arte. Mi resi conto allora di essere sull'altra sponda, sulla sponda opposta a quella in cui ero quando tenni la mia conferenza su *Goethe, padre di una nuova estetica*. Parlai allora evitando con cura di scivolare in formulazioni filosofiche. Se fossi infatti scivolato in una caratterizzazione filosofica, avrei subito tolto alle parole la vera essenza dell'arte. L'elemento non artistico del semplice concetto avrebbe sconvolto allora le forze dalle quali nasceva il discorso. Cercai allora di parlare in senso psicologico sulle arti con un atteggiamento che in senso stretto impedisce di scivolare in una formulazione filosofica. Oggi devo però ritornare a parlare della psicologia delle arti.

Dopo aver attraversato le altre due tappe con vivezza inte-

riore, in realtà non è molto semplice fermarsi in un qualsiasi altro punto. Così non potei fare altro che indirizzarmi all'osservazione della vita. Cercavo un punto attraverso il quale potessi pervenire a osservare la vita attraverso l'arte, e mi avvenne, come qualcosa datomi in modo del tutto ovvio, di trovare l'amabile romantico Novalis*. Mettendomi a osservare Novalis, mi posi la domanda: che cosa è poetico? in questa particolare forma dell'esperienza artistica, che cosa è in effetti contenuto nella vita poetica? E mi si pose vivente davanti la figura di Novalis. Egli nacque in questo mondo con una caratteristica sensibilità di fondo che per tutto il corso della sua vita fisica lo sollevò dalla realtà prosaica quotidiana. Nella sua personalità vi è qualcosa che, come dotata di ali, lo strappa in sfere poetiche al di sopra della prosa della vita. È qualcosa che visse fra noi uomini come se una volta volesse esprimere in un punto del divenire universale in che modo si ponga l'esperienza della vera poesia di fronte alla realtà sensibile esteriore. La personalità di Novalis entra così nella vita e inizia un approfondito rapporto spirituale d'amore con una ragazza di dodici anni: Sophie von Kühn*. Tutto l'amore per la ragazza ancora fisicamente immatura è rivestito di una grandiosa poesia, e in modo che mai, nell'osservare quella relazione, si cerca di pensare a qualcosa di reale e sensibile. Però tutto l'ardore del sentimento umano che si può sperimentare quando l'anima ondeggia nella sfera poetica al di sopra della realtà prosaica, tutto l'ardore di quel sentimento vive nell'amore di Novalis per Sophie von Kühn.

La ragazza muore due giorni dopo aver compiuto i quattordici anni, vale a dire nel tempo in cui gli altri esseri umani toccano la realtà della vita fisica in modo tanto forte da discendere nella sessualità del corpo fisico. Prima che ciò potesse avvenire ella salì nei mondi spirituali, e Novalis, in base a una coscienza più forte di quella poetico-istintiva che sino ad allora gli era propria, decise di accompagnare con la sua vivente esperienza animica Sophie von Kühn dopo la morte: egli vive con lei che non è più nel mondo fisico. Chi dopo quel tempo

lo avvicina con interiore sensibilità, dice che egli vaga da vivo sulla terra come rapito nei mondi spirituali, che parla con qualcosa che non è su questa terra, che in realtà non ne fa parte. Entro quella realtà poetica, staccata dalla prosa, egli stesso crede di essere come se ciò che gli altri vedono solo nella padronanza delle forze esterne, cioè la piena espressione della volontà che passa alla realtà, gli si manifesta già nel mondo poetico ideale, tanto che parla di «idealismo magico» per definire il suo orientamento di vita.

Se ora si cerca di comprendere tutto quanto è fluito dall'anima di Novalis, da quell'anima così meravigliosa, strutturata in modo da poter amare senza la realtà, senza toccare la realtà esterna, che cioè poteva vivere con quanto in verità le era stato tolto prima che fosse stata raggiunta una certa tappa della realtà esterna, se ne riceverebbe la più pura manifestazione della poesia. Si risolve così un problema che è psicologico proprio perché ci si approfondisce nella corrente artistica del poetare che fluisce dagli scritti in poesia e in prosa di Novalis.

Se ne ricava una singolare impressione. Se in tal modo ci si approfondisce psicologicamente nell'essenza della poesia sulla realtà di vita di Novalis, si ha l'impressione che dietro quella poesia si libri qualcosa che scorre attraverso tutta la poesia. Si ha l'impressione come se Novalis fosse scaturito da sfere spirituali-animiche e avesse portato seco quel che con splendore poetico ricopre la vita prosaica esterna. Si ha l'impressione che nel mondo vi sia stata un'anima che portasse seco l'elemento spirituale-animico nella sua forma più pura in modo da compenetrare tutto il corpo di anima e di spirito, e che accogliesse spazio e tempo nel suo atteggiamento animico così spiritualizzato in modo che spazio e tempo, sublimando la loro essenza, riapparissero poeticamente nell'anima di Novalis. Nella sua poesia vi è come un intrecciarsi di spazio e tempo.

Si vede che la poesia entra nel mondo con un'anima e uno spirito forti, e che in base alla sua forza immette in sé spazio e tempo. Però anche li sopraffà, sciogliendoli con la forza

dell'anima umana; la psicologia della poesia sta appunto nello sciogliere spazio e tempo partendo dalle forze dell'anima umana. Attraverso il processo dello sciogliere spazio e tempo risuona in Novalis qualcosa come un profondo elemento di base. Lo si può ascoltare dappertutto attraverso ciò che Novalis manifestava al mondo, e non si può far altro che dire: l'anima e lo spirito si manifestano per rimanere poetici, per sciogliere poeticamente spazio e tempo, facendoli propri. Rimane anzitutto qualcosa come base di tale elemento animico, qualcosa che rimane nel più profondo dell'anima umana, tanto nel più profondo che può venir scoperto quale forza formativa, dando esso stesso forma alle più profonde relazioni dell'organismo umano, vivendo creativamente nel più profondo dell'anima. È fondamentale in tutta la poesia di Novalis l'elemento musicale, il mondo risuonante artisticamente, che si manifesta movendo dall'armonia dell'universo e che è creativo anche nell'intimo dell'anima.

Cercando di penetrare nella sfera in cui lo spirito e l'anima creano nell'intimo dell'essere umano, si perviene a una struttura musicale e allora ci si dice: prima che il musicista presenti al mondo i suoi suoni, lo stesso essere musicale afferra l'essere del musicista, incorporando e inserendo in lui la musica stessa; il musicista manifesta quindi ciò che l'armonia cosmica pone inconsciamente nei sostrati della sua anima. In questo consiste il misterioso effetto della musica. Per questo di fronte alla musica si può solo dire che la musica esprime il più intimo sentire umano. Mentre dunque con le opportune esperienze ci si prepara a vedere, a occuparsi della poesia di Novalis, si afferra qualcosa che potrebbe chiamarsi psicologia della musica.

Poi lo sguardo viene indirizzato alla fine della vita di Novalis che interviene quando egli aveva ventinove anni. Uscì dalla vita senza dolore, dedito all'elemento che era risuonato nella sua poesia lungo tutta la sua vita. Mentre stava morendo, il fratello dovette suonare al pianoforte, e così morendo egli volle esser riportato dalla realtà prosaica e accolto nel mondo spirituale dall'elemento che aveva portato seco per farlo risuo-

nare nella sua poesia. Novalis morì a ventinove anni col suono del pianoforte. Tendeva alla patria musicale che nel pieno significato della parola aveva lasciato alla nascita per prendere l'elemento musicale della poesia da quella patria.

Così io penso ci si inserisca dalla realtà nella psicologia delle arti. Il cammino è delicato e deve essere interiore, né può essere reso scheletrico con astratte forme filosofiche, sia con quelle intellettuali nel senso di Herbart, sia con quelle che, nel senso di Fechner*, costituiscono l'ossatura dell'osservazione della natura.

Così ci sta di fronte Novalis: congedato dalla musica per farla risuonare nella poesia e sciogliere con la poesia spazio e tempo, senza mai toccare in un magico idealismo la prosaica realtà esterna di spazio e tempo, per ritornare alla fine di nuovo nella spiritualità musicale.

Può ora sorgere la domanda: se Novalis fosse stato fisicamente organizzato in modo da vivere più a lungo, se a ventinove anni egli non fosse ritornato alla sua patria musicale, se tutto ciò che in lui si esprimeva in attiva e interiore psicologia dall'anima e dallo spirito risuonando come musica e poesia, e se invece fosse vissuto ancora, grazie a una più robusta organizzazione fisica, dove si sarebbe trovata quest'anima? dove si sarebbe trovata se avesse dovuto rimanere più a lungo inserita in una realtà prosaica, dalla quale si era allontanata nel tempo in cui era ancora possibile ritornare al mondo musicale privo di spazio, senza toccare lo spazio e il tempo esteriori?

Non mi preoccupo di dare una risposta teorica. Anche in questo caso vorrei rivolgere lo sguardo alla realtà, ed essa è presente; anch'essa si è presentata nel corso dell'evoluzione umana. Quando Goethe ebbe raggiunta l'età in cui Novalis si allontanò dal mondo fisico e dalla sua atmosfera musicale e poetica, sorse nell'anima di Goethe la più profonda nostalgia di penetrare nel mondo artistico che era stato sviluppato al massimo nell'elaborazione dell'entità che può manifestarsi nello spazio e nel tempo. A quell'età divenne ardente in Goethe l'aspirazione ad andare verso il sud per rilevare nelle

opere artistiche in Italia, nello spazio e nel tempo, qualcosa di ciò da cui aveva attinto un'arte che avesse appunto compreso come portare nello spazio e nel tempo, ma soprattutto nello spazio, la vera essenza dell'arte. Quando poi Goethe fu di fronte alle opere d'arte italiane e a quel che dallo spazio parlava non solo ai sensi, ma anche all'anima, dalla sua anima scaturì il pensiero che gli rivelò allora come i Greci, la cui attività egli credette di riconoscere nelle loro opere artistiche, avessero lavorato come lavora la natura stessa sulle cui tracce egli pensava di essere, sulle tracce cioè delle leggi creatrici della natura. Di fronte all'elemento animico e spirituale che gli veniva incontro nelle forme spaziali, sorse in lui un sentimento religioso: qui vi è necessità, qui vi è Dio*. Prima di partire per il sud, leggendo Spinoza assieme a Herder*, egli aveva cercato Dio nel mondo esterno nelle manifestazioni soprasensibili animico-spirituali. Era rimasta l'atmosfera che lo aveva spinto assieme a Herder a cercare il suo Dio nel Dio di Spinoza*. Non ne era però rimasto soddisfatto. Quel che aveva cercato nella filosofia di Spinoza su Dio risorse nella sua anima quando si trovò di fronte alle opere d'arte nelle quali credette di intuire l'arte spaziale greca; sbocciò così in lui il sentimento: qui vi è necessità, qui vi è Dio.

Che cosa sentì? Ovviamente sentì come nelle opere d'arte greche di architettura e di scultura era creato ciò che di spirituale-animico vive nell'essere umano, ciò che vuole essere creativo nello spazio, sentì come tutto ciò si esprime nello spazio, anche quando è presentato in pittura si esprime spazialmente nel tempo. Goethe visse anche psicologicamente ciò che vi è al polo opposto dell'esperienza di Novalis. Questi aveva sperimentato come, penetrando con la propria interiorità nello spazio e nel tempo e rimanendovi con la poesia e la musica, spazio e tempo si fondino nella comprensione umana. Goethe aveva sperimentato che quando si elabora la propria parte spirituale-animica e la si cesella nello spazio, essa non fonde spazio e tempo e si dedica con amore ad essi, obiettivandoli, e facendo riapparire la parte spirituale-animica. Nell'istante che lo portò

a dirsi: qui vi è necessità, qui vi è Dio, Goethe sperimentò come l'anima e lo spirito umani, senza fermarsi all'osservazione dei sensi, senza fermarsi all'occhio, penetrando invece sotto la superficie delle cose, possano creare l'architettura e la scultura movendo dalle forze che operano sotto la superficie delle cose. Nel suo pensiero vi è tutto quanto vi è nel subconscio umano movendo dall'esistenza divino-spirituale, vi è ciò che l'uomo comunica al mondo, senza fermarsi davanti al baratro che i suoi sensi costruiscono fra lui stesso e il mondo. Questo l'uomo sperimenta artisticamente quando riesce a imprimere, cesellare e inserire l'elemento spirituale-animico nelle forze che giacciono sotto la superficie delle cose.

Ma che cosa vi è di psicologico in Novalis che lo rende musicalmente e poeticamente creativo? che cosa vi è in Goethe che lo spinge a sentire la più completa necessità della creazione naturale nelle arti figurative, a sentire la necessità interamente non libera della creazione naturale nelle opere artistiche spaziali e materiali? che cosa lo spinge, malgrado la percezione della necessità, a dire: qui vi è Dio?

Ai due poli, in Novalis e in Goethe, vi è un'esperienza che si vive interiormente nel campo dell'arte e di fronte alla quale si presenta un compito grande e reale, da portare anche esteriormente nel mondo: l'esperienza della libertà; a uno dei poli vi è il punto d'arrivo che si può chiamare il cammino per la comprensione psicologica della poesia e della musica, e all'altro vi è il punto d'arrivo che si può chiamare la comprensione psicologica per afferrare la scultura e l'architettura.

Nella corrente esperienza spirituale, fisica e sensoria l'elemento spirituale-animico procede fino all'organizzazione dei sensi; poi nei sensi appare la realtà esterna fisico-materiale; nei sensi si incontrano la realtà fisico-materiale con l'interiore esistenza spirituale-animica, e avviene la misteriosa unione che tante preoccupazioni procura alla fisiologia e alla psicologia. Se poi qualcuno nasce alla vita con un'originaria disposizione poetico-musicale, e la ha in sé, tanto da voler morire al suono della musica, l'elemento spirituale-animico non penetra sino ai

golfi dei sensi, ma anima e spiritualizza l'intero organismo, rendendolo tutto organo sensorio, e pone tutto l'uomo nel mondo, come altrimenti è posto nel mondo il singolo occhio e il singolo orecchio. In tal caso l'elemento spirituale-animico si ferma nell'interiorità umana, e quando esso si confronta esteriormente col mondo materiale non accoglie spazio e tempo in prosaica realtà: spazio e tempo si fondono nella visione umana. Così è in un polo. L'anima vive allora nella sua libertà poetico-musicale, perché è organizzata in modo da fondere nella sua visione la realtà di spazio e tempo. Così l'anima vive in libertà senza toccare il terreno dell'esistenza fisica e prosaica, però in una libertà che non può scendere nella realtà prosaica.

All'altro polo vive l'anima e lo spirito dell'uomo, come press'a poco viveva in Goethe. Sono un'anima e uno spirito tanto forti che non soltanto compenetrano l'elemento corporeo-fisico sino al golfo dei sensi, ma li compenetrano e si estendono anche al di là dei sensi stessi. Direi che in Novalis vi è una spiritualità animica tanto delicata da non arrivare fino alla completa organizzazione dei sensi, e in Goethe una spiritualità animica tanto forte da rompere l'organizzazione dei sensi e da immergersi al di là dei limiti della pelle umana nell'elemento cosmico; di conseguenza in lui vi è anzitutto l'aspirazione a comprendere i campi dell'arte che portano la sfera spirituale-animica in quella spaziale e temporale. Per questo la sua spiritualità è organizzata in modo che con quanto supera i confini della pelle umana vuole immergersi nello spazio animato della scultura, nello spazio spiritualizzato dell'architettura, con un accenno alle forze che già si sono interiorizzate nelle forze dello spazio e del tempo e che esteriormente possono anche venir afferrate in questa forma nella pittura.

Così vi è anche qui una liberazione dalla necessità, una liberazione da ciò che l'uomo è quando il suo spirito e la sua anima si ferma nei golfi della sfera sensoria. Nella liberazione poetico-musicale vive la libertà, ma in modo che essa non tocca il terreno dei sensi. La liberazione attraverso l'esperienza

di scultura, architettura e pittura è una libertà che si raggiunge con tale forza che se si manifestasse in modo diverso dall'arte distruggerebbe l'esistenza fisico-sensibile, perché sparirebbe sotto la sua superficie.

Lo si sente, se ci si occupa con la giusta comprensione di ciò di cui Goethe disse in merito alle sue idee sociali in modo tanto insistente ad esempio nel suo *Gli anni di pellegrinaggio di Wilhelm Meister*. Quel che non si può affidare alla realtà, se deve essere strutturato in libertà, diventa musica e poesia; quel che in immagine non si riesce a portare fino alla realtà della rappresentazione fisico-sensibile, se non si vuol distruggere la realtà esterna e la si deve lasciare nel campo delle forze spaziali e temporali, quel che si deve lasciare alla semplice riproduzione in un blocco di legno perché altrimenti si distruggerebbe la sfera organica, la si porterebbe a morte, ciò diventa scultura e architettura.

Nessuno può comprendere la psicologia delle arti se non arriva a capire quel che l'anima dello scultore e dell'architetto deve avere in più rispetto alla vita corrente. Nessuno può comprendere la poesia e la musica, se non penetra nel quid in più che vive nell'elemento spirituale-animico di un uomo che non riesce a far giungere fino alla sfera fisico-sensibile quel di più spirituale, quell'eccedenza spirituale dell'organizzazione fisica, ma la deve trattenere in libertà. Nella vera comprensione delle arti esiste l'esperienza della liberazione, l'esperienza della libertà nelle due polari contraddizioni.

Nell'uomo è radicata la sua figura, la cui realtà è attraversata dai suoi movimenti. Nella figura umana si compenetrano dall'interno la volontà e da fuori le percezioni, sì che essa è l'espressione di entrambe. L'essere umano risulta legato quando la sua volontà, sviluppatasi nell'interiorità, vuole entrare nei movimenti e deve fermarsi alla sfera nella quale vengono accolte le percezioni. Appena l'uomo può rendersi conto di tutto se stesso diviene operante in lui la sensazione che viva in lui più di quanto egli possa render vivente con la sua organizzazione dei nervi e dei sensi nel suo rapporto col mondo.

Sorge poi la necessità di mettere in movimento la figura umana in riposo che è l'espressione di tale normale rapporto, di averla nei movimenti che portino nello spazio e nel tempo la forma della figura umana. Di nuovo vi è una lotta dell'interiorità umana con lo spazio e il tempo. Cercando di fissare artisticamente il fenomeno, tra la sfera musicale-poetica e quella scultorea, architettonica e pittorica, nasce l'euritmia.

Credo che in un certo senso si debba interiormente rimanere nelle arti quando si cerchi di parlare delle arti e dell'attività artistica, anche se comunque rimane un balbettio. Credo che non solo fra il cielo e la terra vi sia molto di più di quanto la filosofia umana, quale in genere si presenta, non riesca a sognare, ma che nell'interiorità umana vi sia ciò che, occupandosi della sfera fisico-corporea, porti alla liberazione entro l'attività artistica secondo i due poli prima ricordati. Credo anche che non si possa comprendere psicologicamente l'attività artistica, volendola afferrare con l'anima comune; che la si possa invece afferrare solo con la superiore parte spirituale-animica dell'uomo, disposta per i mondi superiori, che trascenda l'anima comune.

Osservando queste due nature eminentemente artistiche, Novalis e Goethe, ci si manifestano, come io credo dalla realtà stessa i segreti della psicologia delle arti. Schiller lo sentì una volta in modo molto profondo dicendo in presenza di Goethe: «Solo attraverso l'aurora del bello, tu pervieni al paese della conoscenza»*. In altre parole: solo vivendo artisticamente nella completa anima umana entri nel campo delle sfere verso le quali tende la conoscenza. Credo che sia una bella parola di artista il dire: «Opera, artista, non parlare!»* una parola della quale ci si deve rendere conto, perché l'uomo è un essere che parla. Per quanto sia vero che si debba peccare contro il detto: «Opera, artista, non parlare», altrettanto credo sia vero che si debba riparare, cercando di dare immagini nel parlare, quando si intende parlare delle arti. Opera, artista e non parlare, ma se come uomo sei costretto a parlare delle arti cerca di farlo parlando in immagini o dando immagini parlando.

NOTE

Come è detto nella conferenza di Dornach del 9 aprile 1921, Rudolf Steiner si occupò per tutta la sua vita di come parlare dell'arte. Lo si vede dagli articoli e dalle conferenze di questo volume. Al tempo della conferenza di Vienna del 1888 egli aveva progettato un'opera sull'estetica nella quale, se fosse stata realizzata, certo quella conferenza ne sarebbe stato un capitolo essenziale. Da lettere di quel tempo egli aveva elaborato altri due capitoli: «L'idea della tragedia» e «Il principio del naturalismo nell'arte». I relativi manoscritti andarono perduti. Sono invece rimasti gli appunti e gli articoli contenuti in questo volume, man mano apparsi nel «Magazin für Literatur» e in «Dramaturgische Blätter», e tutti risalenti agli anni dal 1888 al 1898.

Della conferenza di Vienna, «Goethe, padre di una nuova estetica», Rudolf Steiner aveva pubblicato una relazione nel 1889 sulla rivista «Deutsche Worte», quaderno IV, e ne erano seguite numerose ristampe (1909, 1917, 1919, 1921, 1948).

Anche le altre conferenze di questo volume furono man mano pubblicate.

I titoli delle singole conferenze sono di Rudolf Steiner, e il titolo di questo volume dell'Opera Omnia è di Marie Steiner.

Pagina

13 In *Goethes Naturwissenschaftliche Schriften*, pubblicato e commentato da Rudolf Steiner in «Deutsche National-Literatur», 3° vol., pag. 88, ripubblicato a Dornach nel 1975 - Opera Omnia n. 1 a-c.

14 Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), filosofo: *Aesthetica*, in 2 vol. 1750-58.

14 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), archeologo: *Geschichte der Kunst des Altertums*, 1764.

Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) scrittore, critico e filosofo: *Laokoon, oder über die Grenzen der Malerei und Poesie*, 1766.

17 Si vedano i due dialoghi *Ione* e *Repubblica*.

18 Cfr. il 2° vol. degli *Scritti scientifici* di Goethe, già citato alla nota di pag. 13.

18 Cfr. di Goethe: *Winckelmann und sein Jahrhundert* in *«Briefen und Aufsätzen»*, pubblicato da Goethe.

18 Cfr. la fonte citata alla nota precedente.

18 Cfr. l'articolo: *Anschauende Urteilskraft*, vol. 2° degli *Scritti scientifici* già citato alla nota di pag. 13.

18 Il 27 agosto 1794 Goethe rispose fra l'altro: «...La vostra lettera nella quale con mano amichevole tirate la somma della mia esistenza...».

20 È inteso il libro citato nella seconda nota di pag. 18.

21 Friedrich Theodor Vischer (1807-1887) scrittore e filosofo. La convinzione di Vischer ricordata nel testo è tratta da *Estetica o scienza del bello*, pubblicato a Reutlingen e Leipzig nel 1846.

21 Pubblicato nel 1795.

22 In *Critica del giudizio*, prima parte, par. 5 e 17.

23 Friedrich Schiller (1759-1805): *Dell'educazione estetica dell'uomo*, Lettera XV.

24 Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling (1775-1854).

25 Eduard von Hartmann (1842-1906). In proposito si veda la sua *Estetica*, cap. «Schelling», pagg. 42-44, Leipzig 1886.

25 Georg Friedrich Wilhelm Hegel (1770-1831). I citati sono tratti delle sue *Lezioni sull'estetica,* cap. I: «Concetto del bello».

25 Nella già citata *Estetica o scienza del bello*, parte prima, «La metafisica del bello», par. 13, 19, 24.

26 Gustav Theodor Fechner (1801-1887) fisico, psicologo e filosofo. *Vorschule der Ästhetik* è del 1876.

26 Johann Heinrich Merck (1741-1791), pseudonimo di J.H.Reimhardt, scrittore e pubblicista. (la citazione è tratta da *Poesia e verità* di Goethe, IV parte - Libro 18).

26 Goethe: *Faust II* - atto II: Laboratorio.

27 In «Bedeutende Fördernis durch ein einziges geistreiches Wort» in *Scritti scientifici*, già citato. vol. II, pag. 34.

27 In *An die Natur!*, già citato alla prima nota di pag. 18.

28 Questa e le due seguenti altre citazioni (*Colui cui...* e *Il poeta...*) sono da Goethe: *Detti in Prosa*, vol. IV, parte II del già citato *Scritti scientifici*.

28 Goethe: *Gespräche mit Eckermann*, III, 82.

29 Sempre da *Detti in prosa* come nella nota di pag. 28.

29 Citato da *Gespräche mit Eckermann*, III, 108.

29 Goethe: *Poesia e verità*, parte III, libro 11.

30 In *Detti in Prosa*, già citato.

30 Eduard von Hartmann: *Die Philosophie des Schönen* (1885-87).

31 In *Viaggio in Italia*, Roma, 6 settembre 1787. Si veda più avanti anche la nota di pag. 193.

44 Robert Vischer (1847-1933) storico dell'arte. *Das Schöne und die Kunst* (1898).

44 Christian Hermann Weiße (1801-1866): *System der Ästhetik als Wissenschaft von der Idee des Schönen*, Leipzig 1830.

Moriz Carrière (1817-1895): *Ästhetik, die Idee des Schönen und ihre Verwirklichung im Leben und in der Kunst*, Leipzig 1885; *Die Kunst im Zusammenhange der Kulturentwickelung und die Ideale der Menschheit*, Leipzig 1863-73.

Max Schasler (1819-1903), filosofo ed estetico: *Ästhetik*, Leipzig 1886; *Kritische Geschichte der Ästhetik*, Berlin 1871-72.

Rudolf Hermann Lotze (1817-1881), fisiologo e filosofo: *Über Bedingungen der Kunstschönheit*, Göttingen 1847; *Geschichte der Ästhetik in Deutschland*, München 1868.

Robert Zimmermann; si veda la nota di pag. 184.

Jean Paul (Johann Paul Friedrich Richter) (1763-1825), poeta: *Vorschule der Ästhetik*, Berlin 1879.

47 Leone Tolstoi (1828- 1910): *Che cosa è l'arte?* (1897).

50 Goethe: *Über Wahrheit und Wahrscheinlichkeit der Kunstwerke* - 1798.

77 Dalla poesia di Schiller *Gli artisti*. Nei testi correnti nel primo dei versi citati vi è *Morgentor* (Porta del mattino) e non come nel testo *Morgenrot* (rosso del mattino, cioè aurora). Nella conferenza del 4 dicembre 1922 in *Geistige Zusammenhänge in der Gestaltung des menschlichen Organismus* - O.O. n. 218 - Rudolf Steiner Verlag, Dornach, Rudolf Steiner dice in proposito: «Se una volta un artista fa un errore di scrittura (*Tor* invece di *Rot* - N.d.T.) l'errore continua a venir ripetuto... In altre parole significa che tutto il sapere proviene dall'arte. Non esiste in sostanza un sapere che non sia intimamente imparentato con l'arte».

78 Si veda la prima nota di pag. 28.

84 Nei suoi *Scritti scientifici*, già citato.

86 Il testo si riferisce al gruppo ligneo con al centro il rappresentante dell'umanità, ancora oggi visibile al Goetheanum.
Si vedano in merito di Rudolf Steiner: *Verso un nuovo stile architet-*

tonico - O.O. n. 286 - Editrice Antroposofica, e *L'edificio di Dornach* - O.O. n. 287 - ed. Arcobaleno. Oriago.

88 Paul Cèzanne (1839-1906) pittore francese.
Ferdinand Hodler (1853-1918), pittore e scultore svizzero.

90 Cfr. di Rudolf Steiner: *L'essenza dei colori* - O.O. n. 291 - Ed. Antroposofica.

90 Paul Signac (1863-1935), pittore e grafico francese.

94 Gustav Klimt (1862-1918), pittore e disegnatore austriaco.

96 Da *Detti in Prosa*, già citato.

96 In *Geschichte meines botanischen Studiums* (si veda anche la nota di pag. 13) Goethe scrive: «Dato che le piante si possono riassumere in un unico concetto, mi divenne sempre più chiaro che l'immagine si potesse far vivere in un senso superiore: un'esigenza che mi si presentava nella forma sensibile di una soprasensibile pianta primordiale».

96- Nelle *Gespräche mit Eckermann* (11 ottobre 1828) è detto letteralmente: «Voglio confidarle qualcosa che potrà aiutarla in molte cose e che potrà servirle per tutta la vita. Le mie cose non possono diventare popolari, e chi lo pensa e vi tende è in errore. Esse non sono scritte per la massa, ma solo per singoli individui che vogliono le stesse cose e cercano nelle stesse direzioni».

99 *Die Tragikomödie der Weisheit* di Richard Wahle (1857-1935) - Wien/Leipzig 1915, pag. 132.

111 Si veda la nota di pag. 86.

115 Si veda la prima nota di pag. 28.

126 Christian Morgenstern (1871-1914) scrittore e poeta, fu seguace di Rudolf Steiner. I citati nel testo letteralmente sono: «Ogni chiacchiera ha alla base l'ignoranza del senso e del valore della singola parola. Per chi chiacchiera il linguaggio è qualcosa di confuso. Il linguaggio si vendica con la confusione» *Stufen*: *Sprache* 1913. E ancora: «L'aspirazione della mia vita è spesso la creazione pratica in grande. La scultura e anche l'architettura sarebbero per me il massimo. Il mio più grande amore va sempre a cose concrete in sé: linee, colori, suoni... Il solo suono riesce a rapirmi, molto più dei suoi legami organici». *Stufen*: *In me ipsum* 1897.

128 Emil Du Bois-Reymond (1818-1896) fisiologo tedesco. In *I limiti della conoscenza della natura*, Leipzig 1872, è detto: «Mai sapremo meglio di oggi quel che diceva Paul Erman: qui, dove la materia appare nello spazio».

132 Da *Stufen (Weltbild: Am Tor)* 1912.
140 Si veda il già citato *Scritti scientifici* di Goethe, vol. III.
144 Si veda la nota di pag. 126.
146 Si veda la nota di pag. 128.
150 Christian Friedrich Hebbel (1813-1863), scrittore.
150 Franz Grillparzer (1791-1872), drammaturgo austriaco.
151 Si veda la nota di pag. 131.
153 *L'iniziazione* - O.O. n. 10 - e *Enigmi dell'anima* - O.O. n. 21 - Ed. Antroposofica.
158 Si veda il già citato *Scritti scientifici* di Goethe, vol. I.
165 Trilogia drammatica di Friedrich Schiller: *Il campo di Wallenstein, Piccolomini, La morte di Wallenstein,* composti fra il 1792 e il 1799 su eventi della guerra dei Trent'anni.
166 Si veda la nota di pag. 126.
169 *Teosofia* - O.O. n. 9 - Ed. Antroposofica.
170 *La porta dell'iniziazione* - O.O. n. 14 - Ed. Antroposofica, il primo dei quattro misteri drammatici di Rudolf Steiner.
171 Si veda la nota di pag. 131.
171 Si veda la prima nota di pag. 28.
173 Si veda a pag. 213 de *La porta dell'iniziazione*, già citato.
178 Georg Christoph Lichtenberg (1742-1799), fisico e scrittore. Letteralmente il citato è: «Vi sono oggi in Germania più scrittori di quanti ne possano sopportare le quattro parti della terra» in *Aphorismen*, Insel Verlag, Leipzig, pag. 30.
185 Johann Friedrich Herbart (1776-1841), filosofo.
185 Robert Zimmermann (1824-1898), estetico e filosofo, uno dei più notevoli rappresentanti della filosofia di Herbart.
186 La frase di Schiller dice letteralmente: «Il vero segreto dell'arte del maestro consiste nell'eliminare la materia nella forma» ed è nella XXII lettera del già citato *Dell'educazione estetica dell'uomo.*
187 Il libro di Zimmermann ha il titolo *Anthroposophie im Umriss. Entwurf eines Systems idealer Weltansicht auf realistischer Grundlage*, Wien 1882.
187 La seconda edizione dell'*Estetica* di Hartmann è del 1882.
188 V. a pag. 55 di questo volume.
189 Friedrich von Hardenberg (Novalis) (1772-1801).

189 Il fidanzamento non ufficiale con Novalis avvenne il 15 marzo 1795.

192 Si veda prima la nota di pag. 26. Fechner scrisse anche: *Zur Experimentellen Ästhetik*, Leipzig 1871.

193 Letteralmente: «Le grandi opere d'arte sono in pari tempo prodotte dagli uomini come le elevate opere della natura secondo vere e naturali leggi. Ogni arbitrio, ogni presunzione scompare: qui vi è necessità, qui vi è Dio». *Viaggio in Italia*, Roma, 6 settembre 1787.

193 Johann Gottfried Herder (1744-1803), filosofo e poeta.

193 Baruch Spinoza (Benedictus de Bento Despinoza) (1632-1677), filosofo olandese.

197 Si veda la nota di pag. 77.

197 Il motto intero per la sezione «Arte» delle poesie di Goethe è: «Opera artista! e non parlare! Solo un alito sia la tua poesia!»