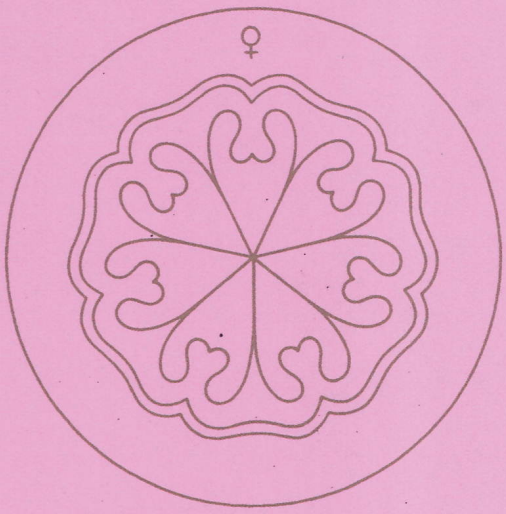
RUDOLF STEINER

La Missione universale dell'Arte



EDITRICE ANTROPOSOFICA
MILANO

RUDOLF STEINER

La Missione universale dell'Arte

Il Genio del Linguaggio

Il Mondo dell'Apparenza manifesta

Otto conferenze tenute a Dornach
dal 27 maggio al 9 giugno 1923
e a Oslo (Kristiania) il 18 e 20 maggio 1923

2011
EDITRICE ANTROPOSOFICA
MILANO

Titolo originale dell'opera
Das Künstlerische in seiner Weltmission

Opera Omnia n. 276

Traduzione di
Irene Cattaneo Vigevani, Dante Vigevani e Iberto Bavastro
riveduta sull'ultima edizione tedesca
del Rudolf Steiner Verlag, Dornach 2002

Seconda edizione italiana

Precedente edizione:
Editrice Antroposofica 1999

Le due conferenze di Dornach del 2 e del 9 giugno 1923 sono pubblicate anche nel volume *L'essenza dei colori.*

Queste 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 la nomenclatura dell'antroposofia, o scienza dello spirito, sono esposte nelle opere fondamentali di Rudolf Steiner: *La filosofia della libertà, Teosofia, La scienza occulta, L'iniziazione.*

Tutti i diritti anche di traduzione riservati alla
Rudolf Steiner -Nachlassverwaltung, Dornach (Svizzera)
© 2011 – Editrice Antroposofica srl - Milano, Via Sangallo 34
ISBN 978-88-7787-469-6

Indice – Sommario

Prima Conferenza *Dornach, 27 maggio 1923* 7

L'atteggiamento animico nel corso dell'evoluzione dell'umanità. Le caratteristiche delle civiltà paleoindiana, paleopersiana, egizio-caldaica e greca. Il compito della scienza dello spirito antroposofica.

Seconda Conferenza *Dornach, 1° giugno 1923* 22

La vera arte come impulso per la civiltà. Il naturalismo. L'architettura. L'origine dell'arte dell'abbigliamento. Forze terrene e cosmiche. Asgard, la città degli dèi, e Midgard, la patria degli uomini. Comprensione artistica delle forme del capo umano e loro metamorfosi cosmica. Il primo capitolo dell'antroposofia.

Terza Conferenza *Dornach, 2 giugno 1923* 37

Lo spirito nelle espressioni artistiche. Architettura, abbigliamento, scultura e pittura. Le tre dimensioni nell'architettura. Abbigliamento e scultura. Le due dimensioni nella pittura. Una sola dimensione nella musica. La poesia. Il naturalismo nel teatro di oggi. Poesia epica, Omero, le muse e gli dèi superni. La poesia drammatica e gli dèi inferi. Dioniso, Eschilo, Euripide. La lirica, la lirica drammatica e la lirica epica. L'elemento artistico per la giusta comprensione dell'antroposofia.

Quarta Conferenza *Dornach, 3 giugno 1923* 54

L'arte è una via per la manifestazione terrena dello spirito in forme, colori, parole e suoni. Lotta umana nell'arte per l'accordo fra la sfera divino-spirituale e quella fisico-terrena. Arte romantica e arte classica. Il modo di trattare le forme. Ludwig Tieck. Winckelmann e il libro di Goethe su Winckelmann. La ricerca di una apertura della vita spirituale nel presente.

Quinta Conferenza *Dornach, 8 giugno 1923* 70

Origine della poesia. La forma d'arte originaria dell'umanità.

Il linguaggio. La nascita dell'antica poesia. La prospettiva stellare dell'*Iliade*. La *Madonna sistina* e la prospettiva del colore. Vita in comune del cosmo. Parole della nonna di Adalbert Stifter. Le aride concezioni materialistiche.

SESTA CONFERENZA *Dornach, 9 giugno 1923* 84

Spirito e antispirito in pittura. L'intima vita del colore. L'*Assunzione della Vergine* di Tiziano. Il genio del linguaggio. Apparenza, saggezza, virtù. L'opera d'arte nel mondo.

SETTIMA CONFERENZA *Oslo (Kristiania), 18 maggio 1923* 102

Antroposofia e arte

Religione, arte e scienza attraverso i misteri antichi. I culti dei misteri e la scienza. Visione vivente e non morti pensieri. Goethe e l'arte. Come le arti derivano dalla natura umana. Architettura, arte dell'abbigliamento, scultura, pittura, musica, poesia, recitazione e declamazione. Euritmia, mimica e danza. Il Goetheanum.

OTTAVA CONFERENZA *Oslo (Kristiania), 20 maggio 1923* 122

Antroposofia e poesia

La via del colore. Colori-immagine e colori-splendore. Prospettiva del colore e prospettiva spaziale. La musica nel corso dell'evoluzione dell'umanità. Settime, quinte e terze. Il tono nella sua dimensione profonda. La poesia. La forza della fantasia. Il dramma. I misteri drammatici di Rudolf Steiner. La via verso lo spirito. Schiller e Goethe. La recitazione e il lavoro di Marie Steiner in proposito. Differenza fra declamazione e recitazione. Le due versioni dell'*Ifigenia* di Goethe, tedesca e romana. Respiro e battito del polso. Accenni per una nuova impostazione della regìa teatrale.

NOTE 143

VITA E OPERE DI RUDOLF STEINER 147

Gli asterischi nel testo rimandano alle note di pag. 143 e seguenti.

PRIMA CONFERENZA

Dornach, 27 maggio 1923

Facendo seguito alle diverse conferenze tenute qui negli ultimi tempi,* vorrei oggi svolgere alcune considerazioni in merito all'evoluzione dell'umanità dopo l'avvento del cristianesimo, e far notare alcune cose che risulteranno meglio proprio come conclusione delle conferenze precedenti.

Se riandiamo con lo sguardo all'evoluzione dell'umanità, dobbiamo dire che le epoche che studiamo nella scienza dello spirito antroposofica, appunto per avere una visione d'insieme di tale evoluzione, si sono senz'altro formate in base alla particolare natura animica, genericamente umana, nell'ambito delle epoche stesse. La natura umana si distingue tuttavia moltissimo nelle diverse epoche. Oggi però si è poco disposti a vedere appunto al di là delle condizioni animiche dell'umanità odierna, e quindi in genere si descrive l'evoluzione dell'umanità come se nei tempi storici, che si studiano in base ai documenti ritrovati, l'atteggiamento animico fosse sempre rimasto uguale. In verità esso si è modificato, e noi conosciamo i momenti nei quali per così dire ebbe una modificazione chiaramente rilevabile.

Si è spesso ricordato che l'ultimo di quei momenti cade nel quindicesimo secolo dopo Cristo. Quello precedente si ebbe nell'ottavo secolo precristiano, e così si può continuare. Nelle nostre cerchie viene spesso fatto presente come in effetti sia giusto quel che dice uno storico dell'arte, Herman Grimm,* che cioè la piena comprensione storica degli uomini di oggi possa risalire solo fino ai Romani. Nelle anime si

fissano allora gli stessi concetti, più o meno gli stessi concetti che sono validi ancor oggi, e a volte addirittura in modo sbagliato, in quanto si sono conservati press'a poco come i concetti giuridici romani, che peraltro più non si accordano con la nostra vita sociale. Tuttavia, per il modo in cui si inserisce nella complessiva vita sociale, l'uomo di oggi ha ancora una comprensione per ciò che risale fino ai Romani. Risalendo invece ai Greci, che vengono descritti anche storicamente secondo il modello di quanto avvenne in seguito, non si penetra più nel loro vero essere animico. Ha quindi ragione Herman Grimm quando dice che le figure umane che di solito sono descritte dalla storia come greche risultano in effetti vaghe, così come vengono descritte.

Con la coscienza ordinaria non si vede più allora quello che le anime sperimentavano, e di conseguenza neppure si capiscono più nel modo giusto le relazioni sociali. Ancora più diversa dalla nostra era poi la vita dell'anima degli uomini del periodo egizio-caldaico che si svolse prima dell'ottavo secolo precristiano, ancora più diversa era nell'epoca paleopersiana, come io l'ho chiamata nella mia *Scienza occulta*;* del tutto diversa dalla vita dell'anima che noi sperimentiamo dalla mattina alla sera era quella del periodo paleoindiano, il primo di quelli che seguirono la grande catastrofe atlantica.

Con l'aiuto però della scienza dello spirito si riescono a trovare le differenze delle diverse epoche riguardo all'atteggiamento complessivo umano che in effetti vi ha dominato. Va comunque detto che il sentire umano divenne più o meno quale è oggi soltanto nel quarto periodo postatlantico. Parlare di corpo, anima e spirito e di io umano come oggi è consueto, sentendo un'intima connessione dell'uomo con la Terra, l'umanità iniziò a farlo nel quarto periodo postatlantico. Così si svolse dunque la vita nel corso del tempo. Si potrebbe dire che a sentirsi così legato alla Terra ed estraneo al cosmo l'uomo è giunto oggi, tanto da considerare le stelle e addirittura le nuvole del tutto al di fuori della sua dimora

terrena e di scarsa importanza per lui. Se mi è lecito usare questa espressione, erano elementari e cosmici tutto il sentire e anche gli impulsi volitivi degli uomini precedenti il periodo greco-latino. L'uomo non aveva ancora bisogno di una filosofia per sentirsi parte dell'intero universo, e anzitutto del mondo sensibile. Gli era del tutto naturale, del tutto ovvio, non sentirsi solo un essere terrestre, bensì parte del cosmo intero.

Specialmente nel primo periodo di civiltà, il paleoindiano, risalendo cioè al settimo-ottavo millennio precristiano, troviamo che l'uomo sentiva in modo del tutto diverso quello che oggi denominiamo io, forse neppure si può dire che lo pronunciasse. Certo allora gli uomini non parlavano in genere delle cose come oggi, perché il linguaggio umano non si occupava delle cose come fa oggi, ma noi dobbiamo recepirle nel nostro linguaggio. Vorrei quindi dire che chi faceva parte del periodo paleoindiano non parlava dell'io come lo facciamo oggi, in un certo senso come di un punto che riassume le esperienze dell'anima; quando allora si parlava dell'io, era ovvio che soprattutto l'io avesse poco a che fare con la Terra e le sue vicissitudini. In quanto si sentiva un io, l'uomo in effetti proprio non si sentiva parte della Terra, ma collegato soprattutto col cielo delle stelle fisse. Da quel cielo aveva il sentimento di ricevere la sicurezza del suo io, il sentimento di avere in genere un io. Quell'io non era assolutamente sentito come un io umano. L'uomo era tale perché sulla Terra veniva rivestito di un corpo fisico. Grazie ad esso, visto come una specie di involucro dell'io, l'uomo era cittadino della Terra. Nell'ambito della Terra l'io veniva comunque sempre considerato come qualcosa di estraneo. Se oggi volessimo dare un nome al modo in cui l'io era visto allora, dovremmo dire: l'uomo non sentiva affatto l'io umano, ma l'io cosmico.

L'uomo avrebbe potuto vedere ogni roccia, ogni montagna e ogni altra cosa che è sulla Terra, se di tutto ciò avesse

detto che esiste; così del pari in quegli antichi tempi avrebbe sentito che gli uomini non potevano avere un io, se sulla Terra vi erano solo quelle cose: pietre, piante, montagne e rocce, perché quanto garantisce l'esistenza di tutti gli esseri e le cose terrestri non poteva garantire l'esistenza dell'io. L'uomo non sentiva in sé un io umano, ma un io divino. L'io divino era per lui una goccia tratta dal mare della divinità. Pur con le limitazioni delle quali appunto ho detto prima, se l'uomo voleva parlare dell'io lo sentiva anzitutto come una creatura del cielo delle stelle fisse, e sentiva quel cielo come il solo che avesse un'esistenza. E poiché l'io aveva un'esistenza simile a quella del cielo delle stelle fisse, poteva dire di sé: io sono. Se l'io avesse potuto dirselo solo a misura dell'esistenza di una pietra, del mondo vegetale, delle montagne o delle rocce, non avrebbe avuto alcun diritto di dire: io sono. Poteva dirlo solo perché l'io aveva carattere stellare. Poteva dire io sono, solo perché in lui viveva l'esistenza che hanno le stelle. Gli uomini di quegli antichissimi periodi dell'umanità vedevano che i fiumi scorrevano e che gli alberi erano mossi dal vento, ma non ascrivevano all'io alcun impulso al movimento, parlando dell'io umano che abita in un corpo fisico e che ha l'impulso di andare in qua e in là, di muoversi sulla Terra; non stimavano di avere il diritto di asserire che l'io fosse attivo nel movimento del corpo, se non come si può dire che il vento muove gli alberi, e che in genere si muove qualcosa sulla Terra.

Press'a poco così parlava il maestro dei misteri in quegli antichi tempi ai suoi discepoli: voi potete vedere come gli alberi sono mossi, come le acque scorrono nei fiumi, come il mare è mosso, ma da ciò mai l'io potrebbe imparare a sviluppare l'impulso al movimento che l'uomo sviluppa quando porta il suo corpo a muoversi sulla Terra, né dagli alberi che si agitano, né dall'acqua che scorre nei fiumi, né dalle onde che increspano il mare. Mai l'io potrà imparare da una cosa mossa sulla Terra, ma soltanto perché esso è parte del

movimento dei pianeti e delle stelle. L'io impara a muoversi solo da Marte, da Giove e da Venere. Se l'io si muove sulla Terra, fa qualcosa che è parte del mondo planetario in movimento.

Inoltre, a un uomo di quegli antichi tempi dell'umanità sarebbe stato del tutto incomprensibile se qualcuno avesse detto: guarda che adesso dal tuo cervello sorgono pensieri. Se oggi ci si immedesima nell'atteggiamento animico che si aveva allora, perché noi stessi attraversammo la vita in quelle antichissime età, e si pensa all'atteggiamento animico odierno secondo il quale si crede che i pensieri sorgano dal cervello, agli uomini di allora, che noi stessi eravamo, appariva del tutto insensato ciò che crede l'uomo di oggi. Allora si sapeva infatti che mai i pensieri sarebbero potuti sorgere dalla massa cerebrale. Si sapeva che il Sole suscitava i pensieri e che la Luna li acquietava. Si attribuiva all'alternarsi del Sole e della Luna la vita dei pensieri in se stessi. Nel primo periodo postatlantico, in quell'antichissima epoca, l'io divino era così visto come qualcosa che era parte del cielo delle stelle fisse, dei movimenti planetari, dell'alternarsi dell'azione del Sole e della Luna. In sostanza, si considerava ciò che l'io aveva dalla Terra come qualcosa che si riferiva all'io cosmico-divino; per quegli antichi tempi l'essenza dell'io era senz'altro di natura cosmico-divina.

Nella mia *Scienza occulta* chiamai paleopersiano il secondo periodo di civiltà. Ora la vivezza della visione dell'io cosmico non era più come era stata in quello paleoindiano. Ora quella visione era come sfumata. In quei tempi tuttavia l'uomo partecipava intimamente al corso dell'anno del quale ho spesso parlato qui.* In effetti oggi l'uomo è diventato quasi un lombrico – naturalmente è solo un'immagine –, anzi, neppure vive come un lombrico: questo almeno esce dal terreno quando piove. Non ci si presenta più nulla di speciale, se non differenziazioni astratte: ci secchiamo se piove e non abbiamo l'ombrello, ci adattiamo alla neve d'inverno e

allo splendere del Sole d'estate, andiamo in campagna o facciamo altro del genere.

Partecipiamo sì al corso dell'anno, ma in modo orrendamente confuso. Non vi partecipiamo con la nostra completa umanità. Vi partecipavamo invece con la nostra piena umanità nel periodo paleopersiano. Allora, quando veniva il periodo natalizio, si sentiva che l'anima della Terra era unita con la Terra, e che questa si ricopriva di neve, la stessa che per gli uomini di oggi è solo acqua gelata. Allora essa era un vestito col quale la Terra si copriva per separarsi dal cosmo, per sviluppare nel cosmo una vita individuale e autonoma, perché l'anima della Terra era intimamente legata con la Terra durante i mesi autunnali fino al tempo che oggi chiamiamo natalizio. Gli uomini sentivano anche che l'anima della Terra era ora legata con la Terra.

Con la sua stessa anima l'uomo doveva indirizzarsi a ciò che viveva nella Terra; in certo modo sentiva l'anima terrena legata alla Terra sotto la coperta di neve. Per lui diveniva trasparente animicamente la coperta di neve. Sotto di essa sentiva gli spiriti elementari che trasportavano la forza dei semi vegetali dall'inverno alla successiva primavera. Quando poi questa arrivava, egli sentiva come in certo modo la Terra espirasse la sua anima, come tendesse ad aprire al cosmo la sua anima; lui stesso partecipava all'aprirsi della Terra al cosmo. Cominciava ad elevare al cosmo la fedeltà, la fedeltà animica, che aveva sviluppato durante l'inverno per la Terra.

Certo, in questo tempo l'uomo non poteva guardare al cosmo solo come faceva nel periodo precedente, allorché gli era chiaro che quando lo guardava esso dava al suo io esistenza, movimento e pensieri. Guardava dunque al cosmo e si diceva: "quel che nell'inverno mi legava alla Terra esige ora da me che tenda ad elevarmi al cosmo". Non sentiva più come nei tempi più antichi e in modo altrettanto intenso il suo legame con il cosmo, ma in certo modo lo presagiva. Come nell'antichissimo periodo paleoindiano l'io si speri-

mentava quale parte del cosmo, così ora nel periodo paleopersiano l'elemento astrale nell'uomo si sperimentava come qualcosa che si accompagnava al corso dell'anno. L'uomo viveva il corso dell'anno. In un certo senso l'uomo diveniva solenne, quando d'inverno vedeva mediante l'anima la coperta di neve: si sentiva in sé; metteva allora in atto quella che oggi chiameremmo un'analisi di coscienza. Quando arrivava la primavera, egli si apriva con una certa gioia al cosmo. Direi che si apriva al cosmo con un certo rapimento, non più con la chiarezza che aveva nel periodo paleoindiano, ma comunque con una certa gioia, sentendosi strappato dalla sua corporeità proprio alla metà dell'estate, nel tempo che oggi chiamiamo di San Giovanni. Come in inverno si sentiva legato con i saggi spiriti della Terra, nel colmo dell'estate si sentiva unito ai gioiosi spiriti che circondavano la Terra, sempre danzanti ed esultanti nel cosmo. Descrivo soltanto quel che era sentito.

Poi, intorno al tempo dei nostri mesi di agosto e di settembre, l'anima umana cominciava a sentire di dover di nuovo ritornare alla Terra dopo aver assunto le forze che aveva portato dentro dal cosmo nell'estate, durante il suo rapimento, e che le avrebbero permesso di vivere in modo interiore durante l'inverno. In realtà avveniva che in quegli antichi tempi gli uomini sperimentassero appieno la vita nel corso dell'anno, sentendone la spiritualità come loro proprio elemento umano. Allora si sentiva che era importante imparare a partecipare con intensità a tali momenti del corso dell'anno. In quel tempo sorsero gli impulsi per le vere e proprie feste. Più tardi le festività dell'anno vennero ancora sentite soltanto in modo più o meno tradizionale. Qualcosa che ancora mostra tracce di una partecipazione allo svolgersi annuale rimase nelle feste dei solstizi solari, partecipazione che in quegli antichi tempi era ancora potente e intensa.

A tutto ciò era però anche legata una completa modificazione dell'interiore coscienza umana. Nel periodo paleoin-

diano agli uomini sarebbe apparso piuttosto impossibile, se qualcuno avesse parlato loro di popolo. Agli uomini di oggi ciò appare paradossale, perché essi non possono immaginare che anche il sentirsi parte di un popolo abbia avuto un inizio. Certo, le condizioni terrestri rendevano anche in quei tempi necessario che gli uomini che vivevano insieme in un dato territorio avessero fra loro più stretti rapporti che non con altri lontani, ma il concetto di popolo, il sentimento di esser parte di un popolo, non esisteva nel periodo paleoindiano. Esisteva dell'altro. Si aveva un sentimento assai vivo per il susseguirsi delle generazioni. Il figlio si sentiva figlio del padre e anche nipote del nonno, del bisnonno e così via. A dire il vero le cose non si svolgevano come oggi dobbiamo descriverle secondo i nostri concetti correnti, ma descrivendole così possiamo avvicinarci al giusto. Se si osservasse il modo di pensare di quegli antichi tempi, si vedrebbe che entro la famiglia si badava molto al poter risalire a chi era stato il nonno, il bisnonno e il bis-bis-nonno, al poter risalire fino ai più lontani antenati. Ci si sentiva nel susseguirsi delle generazioni. Di conseguenza ci si sentiva anche molto meno nel presente, rispetto a come fu in seguito. Ci si sentiva intimamente legati al susseguirsi delle generazioni. In modo caricaturale ciò è rimasto nel principio nobiliare, nel sentimento generazionale dei nobili, nel principio degli antenati; era però qualcosa che allora era ovvio in ogni singolo, e non occorrevano allo scopo cronache familiari. Di conseguenza tutto era allora diversissimo, perché la coscienza umana stessa dava, per istintiva chiaroveggenza, una connessione con la serie degli antenati; in un certo senso non ci si ricordava solo del proprio personale vissuto, ma in modo quasi altrettanto vivo, così come del proprio, anche di quello del padre, del nonno e così via. Quei ricordi divennero sempre più pallidi, ma la coscienza umana vedeva un nesso nel sangue che si continuava nelle generazioni. Dunque fu il sentirsi nelle generazioni, ciò che ebbe allora una funzione

importante. Il concetto di popolo, il sentirsi nel popolo sorse parallelamente, anche se lentamente. Nel periodo paleopersiano non si era ancora molto sviluppato; si formò lentamente nel corso del tempo. Quando non si ebbe più la coscienza di vivere nelle generazioni, si riempì la coscienza con l'appartenenza al popolo, in certo modo nel sentirsi nel popolo, mentre nei tempi più antichi erano i legami del sangue nel corso del tempo la cosa più importante.

Il concetto di popolo acquistò piena importanza solo nel terzo periodo postatlantico, in quello egizio-caldaico. Si era però già affievolita la coscienza del corso dell'anno. Di contro, fino all'ultimo millennio precristiano, vi fu una viva coscienza del fatto che il mondo è pervaso di pensieri, che pensieri vivono dappertutto nel mondo. Dissi già in un'altra occasione che l'idea odierna secondo cui i pensieri si formano in noi e poi si stendono sulle cose, per gli uomini di quei tempi sarebbe stata considerata come se oggi chi beve un bicchiere d'acqua dicesse che è stata la sua lingua a produrla. Uno può certo immaginare di produrre l'acqua con la lingua, ma in verità egli prende l'acqua dall'unitaria massa acquea della Terra. Se però quest'uno semplicione non vedesse la connessione fra l'acqua del suo bicchiere con la massa acquea di tutta la Terra, potrebbe comunque pensare che l'acqua sorga dalla sua lingua. La stessa cosa avrebbero obiettato gli uomini del periodo egizio-caldaico a chi avesse detto che i pensieri sorgono nella testa. Sapevano che dappertutto sulla Terra vivono pensieri. Ciò che l'uomo attinge dal vaso della propria testa è tratto dal mare dei pensieri del mondo. In quel periodo di civiltà non si sperimentava più il cosmo nell'io divino, oppure il corso dell'anno nell'astralità umana, ma si sperimentavano i pensieri cosmici, il Logos, nel corpo eterico. L'uomo di allora, se si fosse servito delle nostre espressioni, non avrebbe proprio parlato del corpo fisico umano come noi ne parliamo. Noi ne parliamo come della cosa più importante in noi. Chi visse nel periodo egizio-caldaico sen-

tiva il corpo solo come il risultato di quel che viveva nei pensieri del corpo eterico. L'uomo di allora considerava il corpo fisico umano un'immagine del pensiero umano, non gli attribuiva l'importanza che oggi gli attribuiamo. In quel tempo appunto si andava sempre più formando il concreto concetto di popolo. Possiamo quindi dire che l'uomo diventava sempre più cittadino della Terra. Nel terzo periodo postatlantico di civiltà il legame dell'uomo col mondo stellare e il suo io era già piuttosto allentato. Lo si calcolava ancora nell'astrologia, ma non lo si vedeva più con la coscienza elementare. Il corso dell'anno, importante per il corpo astrale, non fu più sentito nella sua immediatezza. Si sentiva però ancor sempre l'elemento del pensiero cosmico. Per così dire, l'uomo era arrivato a sentire la pesantezza della Terra come suo proprio essere. Sentiva tuttavia il pensiero come qualcosa di tanto vivente da non poter credere che il suo essere si esaurisse nella pesantezza della Terra.

Ciò ebbe valore solo nel periodo di civiltà greco-latino e si sviluppò sempre più in quel periodo. Solo allora il corpo fisico divenne la cosa più importante per l'uomo. Naturalmente, tutto ha la sua giustificazione nel proprio tempo, e appunto nella civiltà greca, in ogni singolo risultato di quella civiltà, vediamo questo pieno e fresco inserirsi nel corpo fisico. Vorrei dire che specialmente nell'arte greca si vede questo inserirsi nel corpo fisico. Davvero per i Greci dei tempi più antichi il corpo fisico era qualcosa che essi sentivano così come un bambino sente piacere per un vestito nuovo, perché era fresco e giovanile il loro sentirsi nel corpo fisico. Si sentivano vivere nel corpo. Avanzando poi il periodo greco-latino e consolidandosi la romanità, non si sentì più la freschezza del vivere nel corpo fisico, ma si sentì il corpo fisico come lo sente qualcuno che sia rivestito di un'uniforme e sappia grazie ad essa di avere una sua importanza. Più o meno questa era la sensazione, ovviamente non espressa in parole, ma presente nel proprio sentire. Il Romano sentiva il

proprio corpo fisico come un'uniforme di Stato assegnatagli dall'ordine universale. Il greco aveva un grande piacere, una volta nato, di poter rivestire il corpo fisico che gli era stato assegnato. Ciò dava anche all'arte greca, alla tragedia, alla poesia di Omero uno slancio caratteristico nell'esporre e raccontare l'elemento umano, in quanto esso era connesso con la presenza fisica dell'uomo. Per tutti i fenomeni psicologici occorre ricercare le motivazioni interiori. Cerchiamo ad esempio di immedesimarci nel piacere che fluisce dalle descrizioni omeriche di un Ettore o di un Achille, dalle descrizioni dei fatti esteriori, e nel gran valore attribuito alla descrizione dei fatti esteriori. Nella romanità ciò si è consolidato. Il romanesimo è soprattutto qualcosa dove in qualche modo tutto si è consolidato, dove comincia ciò che noi possiamo ancora comprendere con la nostra coscienza usuale. Nel quarto periodo postatlantico di civiltà l'uomo è in effetti diventato davvero cittadino della Terra, e si ritrae in una zona indefinita la visione dell'io, del corpo astrale e del corpo eterico. I Greci avevano ancora un sentimento vivente del fatto che i pensieri vivono nelle cose. Ne parlo nel mio libro *Gli enigmi della filosofia*.* Dopo di loro ciò viene superato, e si arriva all'idea che il pensiero nasca nell'uomo. Sempre di più l'uomo cresce così, immergendosi nel suo corpo fisico.

Nel nostro presente non si ha ancora un giusto sentimento di come in sostanza tutto ciò si sia modificato nel quinto periodo postatlantico di civiltà, nel quale siamo dal secolo quindicesimo. Noi ci distanziamo nuovamente dal nostro corpo fisico, solo che non lo notiamo. Si potrebbe dire che fantastichiamo ancora ciò che il greco sentiva della figura umana. La nostra sensazione è però molto vaga. Sentendo oscuramente del piè veloce Achille, il relativo sentimento è vago. Sentiamo in modo troppo oscuro ciò che per il greco era qualcosa che gli dava una immediata e direi vivace impressione di Achille, quasi vedendolo davanti a sé nella sua essenzialità. Riguardo a tutte le arti, con la nostra anima noi

ci distanziamo dal predominio del corpo fisico. Mentre il greco negli ultimi secoli precristiani sentiva che il pensiero cosmico gli sfuggiva, e che tale pensiero poteva essere compreso soltanto se lo si dirigeva sull'uomo, oggi negli uomini vi è completa insicurezza in merito ai pensieri. A un greco del sesto secolo a.C. sarebbe apparso del tutto comico, se gli si fosse chiesto di risolvere il problema scientifico del rapporto fra pensiero e cervello. Non avrebbe percepito che si potesse porre un problema del genere, perché quel che in sostanza vi è in questa frase gli sarebbe apparso del tutto ovvio. Sarebbe come se noi, dopo aver preso in mano un orologio, dovessimo cominciare a speculare filosoficamente per vedere il rapporto fra l'orologio e la nostra mano: esaminando cioè la carne della mano, il vetro e il metallo dell'orologio, e ricercando poi le relazioni tra la carne della mano e il vetro e il metallo dell'orologio per raggiungere una visione filosofica del perché la nostra mano avesse afferrato l'orologio. Se lo facessimo, sarebbe considerato folle dalla coscienza odierna. All'antica coscienza greca sarebbe apparso altrettanto folle voler chiarire a partire dall'essenza del pensiero oppure dall'essenza del cervello il fatto ovvio che l'essere umano afferra i pensieri col cervello, poiché si aveva la visione diretta del fenomeno, così come oggi si vede che la mano afferra l'orologio e non si stima necessario stabilire un rapporto scientifico fra il metallo dell'orologio e la carne della mano. I problemi sorgono nel corso del tempo a seconda del modo in cui si vedono le cose. Per il greco era ovvio quello che noi chiamiamo nesso fra pensare e organismo, altrettanto ovvio quanto il nesso fra mano e orologio, quando afferro un orologio; non speculava sul problema, gli era ovvio. Sapeva come si connettevano i pensieri col suo proprio essere, lo sapeva per istinto.

Se ora volessi chiedere: in fondo lì c'è solo una mano, dunque perché l'orologio non dovrebbe cadere, perché si mantiene in alto? Per il greco sarebbe lo stesso problema,

come se oggi domandassimo: che cosa sviluppa i pensieri nel cervello? Questo è diventato per noi un problema, perché non sappiamo più come avevamo liberato i pensieri. Siamo sulla strada di liberarli da noi di nuovo, e non sappiamo come poterli trattare, perché non abbiamo più il corpo fisico, essendo sulla strada di uscirne. Vorrei fare un altro esempio. Non abbiamo soltanto vestiti, ma in essi anche tasche per mettervi qualcosa. Così era per il greco. Il corpo umano era qualcosa in cui era possibile inserire pensieri, sentimenti e impulsi volitivi. Oggi non sappiamo come dobbiamo comportarci con pensieri, sentimenti e impulsi volitivi. È come se avessimo tasche nei nostri vestiti, e tutto ne cadesse fuori, oppure come se avessimo paura di farne poi qualcosa, come se per così dire tenessimo le cose in mano perché non sappiamo più di avere le tasche. Così non siamo più consci della natura del nostro organismo, non sappiamo più come dobbiamo comportarci con la nostra vita dell'anima nei confronti del nostro organismo, e pensiamo allora le idee più strane sullo psicoparallelismo o altro del genere. Per la coscienza greca sarebbe come se qualcuno che non vede di avere tasche, non arrivasse a mettervi dentro le cose, quando invece esse esistono per questo scopo. Dico tutto ciò solo per sottolineare come a poco a poco siamo diventati estranei al nostro corpo fisico.

Tutto ciò è anche giustificato nel corso dell'evoluzione dell'umanità. Se risaliamo ancora una volta ai tempi paleoindiani e a come l'uomo guardava alla serie delle generazioni fino a un lontano antenato, vediamo che egli non aveva bisogno di cercare gli dèi altrove se non nella serie delle generazioni. Poiché l'uomo stesso era qualcosa di divino, rimaneva ben fermo nell'evoluzione umana e cercava il divino negli antenati. L'evoluzione dell'umanità era il terreno nel quale egli cercava il divino.

Venne poi il tempo, che ebbe la sua massima fioritura nella civiltà egizio-caldaica, in cui si sviluppò in modo spe-

ciale il concetto di popolo. Si vedeva allora il divino nei singoli dèi del popolo, in ciò che viveva spazialmente accanto alla parentela di sangue.

Venne poi il periodo greco, quando in certo modo l'uomo si sentiva sdivinizzato, quando era diventato cittadino della Terra. Vi fu allora per la prima volta la necessità di cercare gli dèi al di sopra della Terra, di guardare verso l'alto agli dèi. L'uomo più antico sapeva degli dèi guardando alle stelle. Al greco occorreva aggiungere alle stelle qualcosa di proprio, per guardare agli dèi. Quest'esigenza divenne sempre più grande nell'umanità. Oggi l'umanità deve sempre più sviluppare la capacità di prescindere dal piano fisico, di prescindere dal cielo stellato fisico, di prescindere dal corso fisico dell'anno, di prescindere da tutto ciò che l'uomo sente stando di fronte agli oggetti, non essendo più in grado di vedere i pensieri negli oggetti. L'uomo deve anzitutto acquisire la possibilità di scoprire l'elemento divino-spirituale come qualcosa di speciale, di sopra e al di là del piano fisico-sensibile, per potervelo di nuovo ritrovare.

Farlo con energia è appunto il compito della scienza dello spirito antroposofica. In questo modo essa cresce sulla Terra partendo da tutta l'evoluzione dell'umanità. Dobbiamo sempre considerare che l'antroposofia non è ricavata da un qualsivoglia arbitrio e inserita come un programma nell'evoluzione umana, ma è qualcosa che risulta come un'interiore necessità dell'evoluzione umana per il nostro tempo. In sostanza, il persistere del materialismo nel nostro tempo è solo un attardarsi. Corrisponde invece alle vere esigenze del nostro tempo, che all'uomo risulti la necessità di vedere in sé l'elemento spirituale-animico senza quello fisico. Perché l'uomo non è solo diventato un cittadino della Terra, come lo era al tempo dei Greci, ma si è persino già estraniato dall'essere cittadino della Terra, e non solo non sa più come comportarsi con la sua parte animico-spirituale rispetto al corpo. Per il fatto di stare accanto a questa esigenza oggi davvero vivente

nelle profondità dell'anima, il materialismo è un residuo arimanico di quel che era naturale nella civiltà greca e anche in quella romana. Allora si poteva guardare al fisico, perché in esso si vedeva ancora l'elemento spirituale. Poiché si è rimasti indietro, oggi non si vede più la parte spirituale in quella fisica, e si considera quest'ultima solo in se stessa. Ne consegue il materialismo. Se posso dirlo, vi è in genere nell'evoluzione dell'umanità una tendenza contraria al progresso. Oggi l'umanità ha ancora paura di formulare nuovi concetti: vorrebbe continuare a sviluppare i vecchi. Dobbiamo uscire da questa avversione al progresso. Se diverremo favorevoli al progresso, acquisiremo anche una naturale relazione verso l'antroposofia, che appunto si avvia da esigenze antiquate verso quelle attuali dell'umanità, vale a dire ad elevarsi allo spirito.

Oggi ho voluto presentare di nuovo una prospettiva dalla quale sarà possibile vedere come l'antroposofia risulti senz'altro, per il nostro tempo, una necessità nell'evoluzione dell'umanità.

SECONDA CONFERENZA

Dornach, 1° giugno 1923

Sarà uno dei risultati della scienza dello spirito antroposofica più giustamente compresi e più giustamente inseriti nella civiltà del nostro tempo, che essa sia feconda in tutte le arti. Proprio nel nostro tempo va sottolineato che la tendenza umana per le arti è molto diminuita. Si può forse anche dire che nel nostro movimento antroposofico non vi sia sempre una piena comprensione per il fatto che noi cerchiamo di farvi fluire il più possibile elementi artistici. Naturalmente, ciò è legato alla ricordata antipatia dell'umanità di oggi per le arti.

Si può dire che, in modo molto forte, Goethe sentiva tutta la vita spirituale e l'arte in essa come un'unità, e che dopo di lui sempre di più si è visto nell'arte qualcosa che in effetti non è necessario nella vita, ma che per così dire si inserisce nella vita come una specie di lusso. Nessuna meraviglia che, date queste premesse, l'arte abbia assunto per molti aspetti la figura di un lusso.

Invece in tempi più antichi, grazie ai residui dell'antica chiaroveggenza e nel modo che ho spesso indicato, si aveva ancora un rapporto vivente col mondo spirituale, tale per cui si cercava nell'arte qualcosa senza cui la civiltà non poteva esistere. Nella prospettiva odierna si può a volte avere forse antipatia per la rigidità delle forme artistiche orientali o africane, ma non si tratta di questo. Non è il momento di vedere come ci si comporti nei confronti delle forme artistiche, ma piuttosto osservare come l'arte si inserisca in generale

nella civiltà attraverso l'atteggiamento degli uomini. In proposito diremo oggi qualcosa che fornisce una base per le considerazioni che esporremo ora e nelle successive conferenze. Dobbiamo osservare una certa connessione fra il carattere generale della vita spirituale di oggi e l'atteggiamento artistico che ora caratterizzerò con poche parole.

Se si tende, come si fa oggi, a considerare l'uomo soltanto come il massimo prodotto della natura, come il più alto essere naturale, come l'essere che nel corso dell'evoluzione è arrivato a un certo punto del suo sviluppo rispetto agli altri esseri, si falsa tutta la sua posizione rispetto al mondo, perché in verità l'uomo, quando si abbandona agli impulsi elementari della sua anima, non è in grado di avere quella relazione soddisfatta verso il mondo esterno che dovrebbe avere se fosse vero che egli è soltanto il punto finale della creazione naturale. Se la serie animale si fosse evoluta come oggi la scienza accademica stima, in effetti l'uomo non potrebbe essere altro che appunto il massimo prodotto della natura, e sarebbe senz'altro soddisfatto del suo posto nell'universo, nel cosmo; non dovrebbe avere particolari aspirazioni a creare qualcosa al di là della natura. Se ad esempio nell'arte si vuole creare qualcosa, come hanno fatto i Greci nell'uomo idealizzato, in un certo senso occorre essere insoddisfatti di quanto offre la natura. Se infatti si fosse soddisfatti, nulla si aggiungerebbe alla natura che la superi. Se si fosse del tutto soddisfatti musicalmente del canto dell'usignolo e dell'allodola, non si comporrebbero sonate e sinfonie, perché le si riterrebbe come qualcosa di non vero, le si sentirebbe come menzogne. Il vero, la natura dovrebbero esaurirsi nel canto dell'usignolo e dell'allodola. In effetti, l'attuale concezione del mondo esige che ci si accontenti dell'imitazione della natura, se proprio si voglia creare qualcosa, perché nel momento in cui si creasse qualcosa al di là della natura lo si dovrebbe sentire come menzognero, se non si presuppone un altro mondo oltre quello naturale. Lo si dovrebbe senz'altro ammettere.

Certo gli uomini del presente non traggono le conseguenze artistiche della scienza naturalistica. Che cosa risulterebbe, infatti, se si traessero le conseguenze artistiche del naturalismo? Al massimo si porrebbe l'esigenza di dover imitare ciò che esiste in natura. Ma se a un greco o a un appartenente a più antiche civiltà – diciamo a un greco prima di Eschilo – fosse stato detto di imitare soltanto la natura, quando egli avesse voluto rappresentare qualcosa, avrebbe risposto: "Ma perché mai? Perché far parlare sulla scena uomini così come essi parlano nella vita? Per questo basta andare per la strada. A che scopo rappresentare tali cose sulla scena? È del tutto inutile. Per la strada si ascolta molto meglio quel che la gente dice nella vita quotidiana!" Proprio non avrebbe capito perché si debba semplicemente imitare la natura. Se infatti non si è partecipi di una vita spirituale, non si ha impulso alcuno per qualsivoglia rappresentazione che vada al di là della natura. Da dove lo si dovrebbe prendere, se non si è partecipi di una vita spirituale? Lo si dovrebbe semplicemente prendere da ciò che esiste, vale a dire dalla natura. Tutti i tempi che per l'arte furono originariamente creativi, relativamente all'anima umana stanno in un ben determinato rapporto col mondo spirituale, e proprio da quel rapporto scaturì l'arte. In realtà, mai l'arte potrà derivare da altro che dalla relazione degli uomini col mondo spirituale. Un'epoca che voglia essere solo naturalistica, per essere interiormente vera dovrebbe essere del tutto non artistica, vale a dire gretta. E il nostro tempo ha davvero la più variata disposizione alla grettezza.

Prendiamo ad esempio le singole arti. Non si potrà mai creare un'architettura artistica, se è lecito usare questo pleonasmo, sulla base del puro naturalismo, del naturalismo pedante, perché oggi l'architettura, anche se viene chiamata arte, porta spesso lontanissimo dall'arte. Se infatti non si ha l'esigenza di riunirsi in qualche luogo per svolgervi attività spirituali, non si costruiranno case nelle quali dare spazio a

impulsi spirituali. Si eseguiranno dunque solo costruzioni utilitarie. E che cosa si dirà di esse? Si dirà che le si costruisce per proteggersi, per proteggere gli abitanti affinché non debbano accamparsi all'aperto, per dare un riparo alle famiglie e ai singoli.

Sempre più si darà importanza al pensiero della protezione dei corpi, parlando dell'architettura in una prospettiva naturalistica. Forse in generale non lo si ammetterà sempre, perché la gente si vergogna di ammetterlo, ma nei casi singoli lo si ammetterà. Oggi vi è un gran numero di persone che si offende se una casa destinata ad abitazione sacrifica all'arte, al principio del bello, anche solo qualcosa di ciò che viene considerato pratico. Si sente persino dire che diventa troppo caro costruire artisticamente. Non si pensava sempre così, soprattutto in tempi nei quali gli uomini avevano nell'anima un rapporto col mondo spirituale. In quei tempi, riguardo all'uomo e al suo rapporto col mondo, ci si poteva dire: "Io sono qui nel mondo, ma così come vi sto con questa figura umana, che è abitata dall'anima e dallo spirito, porto qualcosa in me che non esiste nel mondo naturale che mi circonda". Quando lo spirito e l'anima abbandonano il corpo, allora ci si rivela come il mondo fisico esterno si comporti nei confronti di questa figura fisica corporea: la distrugge e la riduce a un cadavere. Solo allora operano le leggi di natura: quando si è cadaveri. Fintanto che non si è cadaveri e si vive sulla Terra, grazie a ciò che si è portato dal mondo spirituale con l'anima e lo spirito umani si sottraggono all'azione del mondo fisico le sostanze e le forze che restano poi nel cadavere.

Ho detto spesso che il mangiare non è qualcosa di così semplice come in genere ci si immagina. Noi mangiamo, ma il cibo, quando entra nel nostro organismo, è prodotto naturale, sostanza naturale, forza naturale, e tutto questo ci è estraneo. Non lo possiamo avere così com'è nel nostro organismo, e allora lo trasformiamo, lo rendiamo del tutto diver-

so. Le forze e le leggi grazie alle quali trasformiamo completamente il cibo, non sono leggi terrestri, ma leggi che abbiamo portato da un altro mondo in quello terrestre. Così si pensava in merito a questo fenomeno, e così si pensava in merito a molte altre cose, quando si aveva un rapporto col mondo spirituale. Oggi si pensa: "Sono certamente leggi naturali quelle attive nell'arrosto che viene in tavola; sono attive quando lo abbiamo in bocca, quando è nello stomaco e nell'intestino, quando passa nel sangue; sono sempre leggi di natura!" Che poi all'arrosto vengano incontro le leggi animico-spirituali che noi abbiamo portato da un altro mondo in questo per fare cose del tutto diverse, non è certo cosa di cui abbia coscienza una civiltà del tutto naturalistica, tanto suona paradossale; e dirlo in questa forma grottesca mette naturalmente in imbarazzo la gente orientata secondo il materialismo. Ma in realtà la gente vive in modo da avere questo atteggiamento. Esso si traspone poi anche nell'atteggiamento artistico, perché in definitiva a che scopo oggi si costruiscono case? Perché si sia ben protetti quando mangiamo l'arrosto! Certo questo è solo un caso particolare, ma tutto quel che si pensa tende proprio in questa direzione.

Per contro, nei tempi in cui gli uomini avevano una viva coscienza del rapporto col mondo spirituale, per le più importanti costruzioni valeva il principio della difesa dell'anima umana sulla Terra contro quanto qui la circondava. Certo suona paradossale dirlo con le parole di oggi. In tempi più antichi non si parlava come si fa oggi, non si era astratti nello stesso senso. Si sentivano piuttosto le cose in modo inconscio, e i sentimenti legati a quelle sensazioni inconsce erano spirituali. Oggi li rivestiamo con parole precise, e quindi esse esprimono con esattezza quel che in tempi più antichi si sperimentava nell'anima. Allora si sarebbe detto: quando l'uomo ha attraversato la vita terrena, deve deporre il suo corpo fisico. Dopo averlo deposto, la sua parte animico-spirituale deve trovare la via dalla Terra al mondo spirituale. Era

una sensazione importante quella che allora gli uomini avevano: "Come se la cava l'anima, quando non è più inserita col corpo nell'ambiente terrestre?" Essa è nel regno della morte e deve trovare il cammino dalla Terra al mondo spirituale.

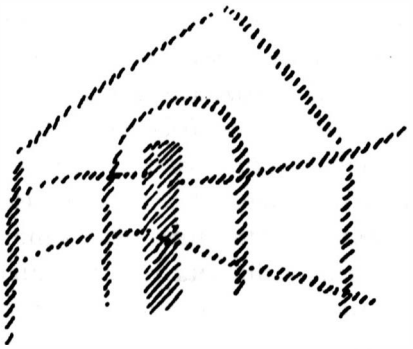
Oggi naturalmente gli uomini non si occupano più di queste cose, ma vi furono tempi in cui era una preoccupazione essenziale, prioritaria, sapere come l'anima trovi il cammino per ritornare nel mondo spirituale. Ci si diceva infatti: "Nel mondo esterno vi sono pietre, piante e animali. I minerali, i vegetali e gli animali che l'uomo assume vengono elaborati dal corpo fisico, che ha le forze spirituali per superare i minerali, quando ad esempio assume sali. Esso ha anche le forze spirituali-animiche per superare le sostanze vegetali quando se ne nutre. Ha anche le forze spirituali-animiche per trasformare le sostanze animali in umane, quando si alimenta di sostanze animali. Il corpo fisico è mediatore fra il vero e proprio elemento umano, disceso dal mondo spirituale, e tutto quanto gli è estraneo della Terra. Col corpo fisico si può vivere sulla Terra e si può stare con i minerali, le piante e gli animali. Quando però il corpo fisico sia stato deposto, l'anima è come nuda, come può esserlo soltanto nel mondo spirituale. Allora l'anima, avendo deposto il corpo fisico, dovrà dirsi: come supero l'elemento impuro degli animali per sollevarmi dalla regione terrestre? Come posso attraversare ciò che attira, elabora e condensa la luce nelle piante? Come posso uscire dall'elemento vegetale, dato che devo andare nelle ampiezze della luce, mentre sono abituata a vivere sulla Terra nella luce condensata delle piante? Come supero i minerali contro i quali comunque urto, se non li posso sciogliere con le linfe dal mio corpo?

Queste erano in tempi antichi le preoccupazioni religiose e culturali dell'evoluzione dell'umanità. Così gli uomini pensarono che cosa si dovesse fare per le anime, soprattutto per quelle che loro avevano care, al fine di trovare le linee, le

superfici e le forme attraverso le quali esse potessero arrivare al mondo spirituale. Svilupparono così l'architettura tombale, le tombe stesse, le volte delle tombe che in sostanza nelle loro forme dovevano rappresentare che cosa dovesse esservi per le anime affinché esse, liberate del corpo fisico, non urtassero contro animali, piante e minerali, ma lungo le linee architettoniche trovassero la via verso il mondo spirituale. Per questo vediamo come nelle civiltà più antiche tutto ciò si sviluppi in modo caratteristico dal culto dei morti. Per comprendere come si siano configurate le più antiche forme architettoniche, dobbiamo dappertutto tener conto di come l'anima, liberata dal corpo, ritrovi il cammino verso il mondo spirituale. Non può trovarlo mediante i minerali, le piante e gli animali. Si credeva invece che lo potesse mediante le forme che s'inarcavano su di lei architettonicamente, poiché lì l'anima si trovava in un certo rapporto con il corpo abbandonato. In questa sensazione vi è uno degli impulsi di base per la nascita delle antiche forme architettoniche. Esse sono nate dalle costruzioni tombali, in quanto queste erano forme artistiche e non solo utilitarie. L'artisticità dell'architettura è strettamente legata al culto dei morti, oppure anche alla costruzione di templi, come in Grecia quelli ad Athena o ad Apollo. Come infatti non si stimava che l'anima potesse svilupparsi, se doveva farlo al cospetto della natura esteriore con i suoi minerali, piante e animali, così pure si ascriveva all'elemento divino-spirituale di Apollo, di Zeus e di Athena che essa non potesse svilupparsi circondata dalla sola natura, ovvero se non fossero state create dalla spiritualità umana le forme grazie alle quali l'anima stessa potesse evolversi nel cosmo spirituale. Va studiato in quale rapporto stia l'anima rispetto al cosmo per comprendere le misure, le complesse forme architettoniche dell'antico Oriente. In pari tempo quelle forme sono una prova vivente del fatto che gli uomini dalla cui fantasia erano nate quelle forme dovevano essersi detti: l'uomo con la sua interiorità non è del mondo che lo

circonda sulla Terra, è di un altro mondo. Di conseguenza, dato che è di un altro mondo, gli occorrono forme che gli siano proprie.

Partendo dal puro principio naturalistico, non si comprenderà alcuna vera forma artistica storica. Ci si potrà allora chiedere che cosa vi sia nelle forme artistiche. Cercherò di disegnare schematicamente il corpo umano con la sua anima. L'anima umana vuole svilupparsi in ogni direzione: diventa forma architettonica il modo in cui essa vuole svilupparsi a prescindere dal corpo, in cui vuole condurre il proprio essere nel cosmo.



"Anima, come vuoi apparire quando vuoi abbandonare il tuo corpo fisico per acquisire un rapporto con il cosmo?" Questa era la domanda. Le forme architettoniche erano la risposta concreta a quella domanda.

Si può ben sentire come nell'evoluzione dell'umanità abbia operato quel sentimento. Nell'epoca delle astrazioni tutto ciò acquista un altro significato. Non vogliamo però ritornare ai tempi antichi, ma solo comprenderli. Quando oggi arriviamo in luoghi nei quali si sono ancora conservate diverse consuetudini non poi così antiche, vogliamo comprendere perché, ad esempio, tutto attorno alla chiesa vediamo tombe. Non tutti potevano avere una cappella funeraria,

e la chiesa divenne monumento per tutti. La chiesa è dunque la risposta alla domanda che l'anima si poneva: "Come posso anzitutto svilupparmi, al fine di liberarmi nel giusto modo dal corpo che solo mi lega al mondo fisico, alla Terra?" Nella forma delle chiese vi è in un certo senso il desiderio dell'anima per la sua forma dopo avere abbandonato il corpo.

Elementi di civiltà, provenienti ancora da più antichi tempi, possono venir compresi soltanto se messi in relazione con le sensazioni, i sentimenti e le intuizioni che si avevano del mondo spirituale. Occorre davvero avere il sentimento che avevano quelli che in origine costruirono la chiesa con il cimitero attorno. Occorre sentire che in loro esisteva il sentimento: "Care anime che morendo vi allontanate da noi, quali forme volete che noi costruiamo per voi, in modo che con esse, quando siete ancora attorno al vostro corpo, quando siete ancora vicine al vostro corpo, abbiate già le forme che volete assumere dopo la morte?" La risposta che una volta per tutte si volle dare alle domande delle anime fu la forma della chiesa, l'architettura della chiesa. Siamo così indirizzati a una fine della vita terrena, quando arriviamo all'elemento artistico dell'architettura. Certo, tutto si trasforma. Ciò che è derivato dal culto dei morti può servire come massima educazione per la vita, come anche si è cercato di fare col Goetheanum. Le cose vanno però comprese; si deve comprendere come l'architettura si sviluppi soprattutto dal principio dell'abbandono del corpo fisico da parte dell'anima, dal principio della crescita dell'anima al di là del corpo, come ciò si realizzi concretamente nella vita terrena, quando l'essere umano attraversa la porta della morte.

Se ora guardiamo verso l'altro lato della vita, verso la nascita, verso la discesa dell'essere umano nel mondo fisico, sarà opportuno che io dica qualcosa per cui forse a molti degli ascoltatori (forse anche no, e allora aggiungo "grazie a Dio") verrà interiormente da sorridere un poco. È comunque una verità. Quando un'anima arriva sulla Terra per incontra-

re il proprio corpo, se così posso esprimermi, essa discende dai mondi spirituali. In essi anzitutto non vi sono forme spaziali. L'anima conosce forme spaziali solo quando abbandona il suo corpo laddove la spazialità abbia ancora un effetto. Quando l'anima discende per occupare il suo corpo, proviene da un mondo nel quale non sono conosciute forme spaziali, nel quale del nostro mondo fisico sono note intensità e qualità di colore, ma non linee spaziali, forme spaziali. Nel mondo che ultimamente ho spesso descritto e che l'uomo sperimenta fra la morte e una nuova nascita, si vive in un mondo di luci, colori e suoni pervasi di anima e di spirito, in un mondo di qualità, di intensità, ma non di quantità, di dimensioni. Quando dunque l'uomo discende, si immerge nel suo corpo fisico e sente appunto di immergervisi (descrivo ora le sensazioni che avevano civiltà primitive, quasi dimenticate dalla storia). Col corpo fisico egli acquisisce in pari tempo anche un rapporto col mondo circostante: "ora cresco nello spazio". Il corpo fisico è del tutto predisposto per lo spazio, "ma lo spazio mi è estraneo". Non era così nel mondo spirituale-animico. Qui oggi vengo subito inserito nelle tre dimensioni.

Le tre dimensioni non hanno senso alcuno, prima che si discenda dal mondo spirituale-animico in quello fisico. Nel mondo spirituale hanno invece un loro giusto significato i colori, l'armonia dei colori, l'armonia e la melodia dei suoni. Nei tempi antichi, in cui appunto si sentivano queste cose, l'uomo aveva la profonda necessità di non avere addosso ciò che in realtà gli era estraneo. Egli sentiva massimamente la propria testa come qualcosa datogli dal mondo spirituale. Ho infatti già spesso detto che diviene testa quel che in vite precedenti era stato il resto del corpo. Quest'ultimo diverrà testa nella vita terrena successiva. In quei tempi antichi l'uomo sentiva questo resto del corpo adatto alla forza di gravità, alle forze che circondano la Terra. Come ho detto, lo sentiva come inserito a forza nello spazio. Quel che entrava nel suo

corpo fisico dal mondo circostante egli non lo sentiva adeguato a ciò che portava dal mondo spirituale e che gli dava la parvenza d'uomo. Sentiva di dover fare qualcosa per armonizzarli.

Guardate un po': l'uomo porta dai mondi spirituali in quello fisico il colore per i propri vestiti. Se l'architettura ci conduce alla fine mortale della vita umana, l'arte dell'abbigliamento nel senso dei tempi antichi, quando si provava piacere e gioia per la freschezza cromatica, per l'artisticità del proprio abbigliamento, ci porta alla nascita. Negli abbigliamenti antichi vi era quel che gli uomini avevano portato dalla vita preterrena, dal mondo spirituale, come preferenze di colori e accostamenti cromatici. Nessuna meraviglia quindi che nel tempo in cui fu distolto lo sguardo dalla vita preterrena, l'arte dell'abbigliamento divenisse dilettantismo. Dall'aspetto dell'abbigliamento odierno proprio non si riesce più a vedere che cosa il singolo abbia sperimentato nell'esistenza preterrena. Studiando realmente le evolute civiltà primitive, col piacere che avevano per i colori del loro abbigliamento, per i colori spesso caratteristici del loro abbigliamento, si vedrebbe come nell'arte del vestirsi avessero sviluppato in effetti una grande arte, attraverso la quale volevano portare l'esistenza preterrena in quella terrena, e come attraverso l'architettura intendessero presentare la successiva esistenza, un'esistenza nella quale volevano staccarsi dallo spazio che ancora avevano, per liberarsene, e che esprimevano nelle forme architettoniche. Ancora oggi, osservando i caratteristici costumi regionali, è possibile rispondere alla domanda: come si sono incontrate un certo numero di anime per esprimere nel proprio abbigliamento l'affinità che avevano nella vita preterrena e grazie alla quale si sono ritrovate poi in una comunità di popolo? Gli uomini desiderano creare il loro abbigliamento in base al ricordo che avevano del loro aspetto in cielo. Di conseguenza, occorre spesso risalire a tempi più antichi per trovare abbigliamenti che abbiano un senso.

D'altra parte possiamo anche vedere come – nel periodo in cui tutto l'elemento umano era afferrato dall'arte, provenendo da particolari condizioni o entrandovi, e si diventava pittori o artisti diversi – acquisisse un profondo significato guardare, ad esempio, una Maddalena o una Maria di Raffaello. Esse sono vestite in modo del tutto diverso. Possiamo vedere come Raffaello mantenga l'abbigliamento delle Maddalene per tutte le sue Maddalene, e quello delle Marie per tutte le Marie, perché egli aveva ancora un senso vivo, o almeno una tradizione viva del fatto che nell'abbigliamento si manifesta l'elemento spirituale-animico che dal cielo si porta sulla Terra. Così l'abbigliamento ha un senso. L'uomo di oggi afferma che ha un senso, perché riscalda. Certo, questo è il senso materiale, ma in tal modo non nascono forme artistiche. Esse nascono sempre grazie a una connessione con l'elemento spirituale. Occorre ritrovare quella connessione, se davvero si vuole arrivare all'arte.

Poiché l'antroposofia intende afferrare lo spirituale nella sua immediatezza, può in pari tempo agire con profitto per l'arte, perché le cose che occorrono per svelare i grandi segreti del mondo e della vita movendo dall'indagine antroposofica, provengono in definitiva dall'arte. Bisogna vederlo nel modo giusto. Ciò che non era testa nelle vite precedenti si trasforma, per quanto riguarda i suoi rapporti di forza, e diventa testa nelle vite terrene successive, ed è ovvio che poi si riempia di materia fisica terrestre. Ho già spesso chiarito che naturalmente non si può fare la sciocca obiezione secondo la quale, siccome il corpo fisico è morto, non può derivarne una testa. Certo, di solito le obiezioni fatte all'antroposofia non sono più intelligenti, ma questa è assai meschina. Non si tratta di una costruzione fisica, ma di un complesso di forze che si muove nel mondo spirituale.

Il complesso di forze che oggi esiste in tutto il nostro organismo fisico, che tiene insieme l'organismo delle gambe e tutto il resto, forze verticali e orizzontali, si arrotonda e

diventa complesso di forze per la nostra testa nella vita successiva. Collaborano tutte le gerarchie superiori alla trasformazione, alla metamorfosi di piedi, gambe e così via nella testa umana. Vi collaborano tutti gli spiriti del cielo. Nessuna meraviglia che la testa assuma in primo luogo la forma grazie alla quale essa appare l'immagine del vasto spazio che si curva sopra di noi, nessuna meraviglia che la forma successiva appaia come l'immagine dell'atmosfera che circonda la Terra, l'immagine delle forze atmosferiche. Si direbbe che nella parte superiore della testa si abbia la precisa immagine del cielo, mentre nella sua parte mediana si ha l'adattamento della testa al torace, a tutto ciò che circonda la Terra. Nel torace abbiamo bisogno dell'aria e della luce che circondano la Terra e così via. Ma così come il nostro intero organismo non ha alcuna relazione di forma con la curvatura superiore della testa, ma solo una relazione di sostanza, il torace ha invece una relazione con la forma del naso, con tutta la parte centrale della testa.

Se poi scendiamo alla bocca, vediamo che essa, dal punto di vista della tripartizione umana, è in relazione con il terzo arto, ovvero con l'organismo della digestione, della nutrizio-

ne e con l'organismo del movimento. Vediamo dunque come ciò che ha attraversato il cielo per diventare testa dalla precedente formazione corporea che prescinde dalla testa, si adegui in alto alla curvatura maestosa del cielo, come nella parte mediana si adegui già a quel che l'uomo è per via di ciò che circonda la Terra, e come nella formazione della bocca sia adeguata a quel che l'uomo è in quanto uomo terreno, per via della forza di gravità e delle sostanze terrestri.

Per usare le antiche espressioni della mitologia europea, direi che nasce così la testa: in alto con Asgard, il castello degli dèi, nella parte centrale con Midgard, che in effetti è la vera patria degli uomini sulla Terra, e in ciò che è parte della Terra con Jotunheim, la patria dei giganti, degli spiriti della Terra.*

Tutto ciò non è chiaro, vedendo Asgard, Midgard e Jotunheim solo in concetti astratti, ma lo diventa considerando artisticamente la testa umana nella sua relazione con la propria origine spirituale, se in un certo senso si vedono in essa il Cielo, la Terra e l'Inferno, dove naturalmente l'inferno non è il posto del diavolo, ma solo lo Jotunheim, la dimora dei giganti. Abbiamo così senz'altro, nella testa umana, tutto l'uomo.

Si potrebbe dire che si considera nel giusto modo la testa umana, se si vede nella sua volta superiore il più puro ricordo della precedente incarnazione, se si vede nella parte centrale, nella zona degli occhi, delle orecchie e del naso, il ricordo già turbato dall'atmosfera terrestre, e se si vede nella bocca la forma umana precedente costretta dalla Terra, la forma umana già esiliata sulla Terra. Nella forma della fronte l'uomo porta in certo senso con sé ciò che gli è stato karmicamente trasmesso dalla sua precedente vita terrena. Nella forma del suo mento è già costretto nell'attuale vita terrena, manifesta già la mitezza o la caparbietà della vita attuale. Non avrebbe il mento, se la precedente organizzazione prescindente dalla testa non si fosse trasformata nella testa attua-

le. Ma proprio nella formazione della bocca e del mento la somma degli attuali impulsi terrestri è tanto forte che gli elementi passati vengono impressi, vengono inarcati in quelli presenti. Di conseguenza, nessuno che senta artisticamente dirà mai che un uomo lo si nota per la sua fronte molto sporgente. Non lo si dirà, se si ha sentimento artistico. Si considereranno soprattutto la curvatura e le superfici al di sopra della fronte, si guarderà lo sporgere o il rientrare della volta superiore. Per il mento si dirà che sporge caparbio e appuntito in avanti, o che è mite e sfuggente. Si comincia così a comprendere la forma umana derivata da tutto l'universo, dunque non solo da quello attuale (poco comunque vi si trova), ma dall'universo temporale e anche extratemporale.

Si trova allora come si venga semplicemente spinti all'arte da una considerazione antroposofica, come realmente non sia possibile unire la grettezza non artistica con una vera e vivente comprensione dell'antroposofia. Direi quindi che è penoso, per le nature non artistiche, mettersi in sintonia col complesso dell'antroposofia. Magari vedono volentieri (in astratto) questa vita come il completamento di precedenti incarnazioni, ma davvero non gradiscono occuparsi realmente delle forme che in modo immediatamente artistico si manifestano operanti alla visione spirituale come figure trasformate. Occorre acquisire allo scopo anche un senso, quando ci si occupa della reale e vivente antroposofia.

Vorrei dire che questo è il primo argomento che volevo illustrare al fine di mostrare come in ogni possibile settore si mostri l'elemento non spirituale nel nostro tempo. Tra l'altro si mostra nelle posizioni non spirituali assunte verso l'arte. Se l'umanità intende salvarsi dalla non spiritualità, uno degli elementi per salvarsi sarà anche l'occuparsi dell'arte. L'antroposofia può condurre a una nuova e vera vita dell'arte.

TERZA CONFERENZA

Dornach, 2 giugno 1923

Ieri ho cercato di mostrare come la concezione antroposofica del mondo debba portare ad accogliere l'elemento artistico nella civiltà umana in modo più intensivo di quanto può accadere sotto l'influsso del materialismo o del naturalismo, come esso si manifesta nel campo dell'arte. Ho cercato di mostrare come, se così posso esprimermi, lo sguardo antroposofico sperimenti le opere di architettura, la forma architettonica, e come da esso venga sentita un'arte, anche se oggi non è affatto riconosciuta come tale, e della quale, anzi, si ride se se ne parla in quanto arte; voglio dire l'arte dell'abbigliarsi. Inoltre ho attirato l'attenzione sul modo in cui l'uomo stesso, nella sua configurazione, può venire afferrato artisticamente, in quanto ho indicato come la testa umana è un risultato del cosmo e perciò, a suo modo, è indice dell'intero uomo nel suo carattere.

Tentiamo ancora una volta di rappresentarci i momenti importanti di questa triplice visione artistica del mondo. Quando noi guardiamo delle forme architettoniche dobbiamo vedere in esse, nel senso delle considerazioni fatte ieri, qualcosa che in certo senso attende l'anima umana quando essa in qualsiasi modo, ma specialmente attraverso la morte, abbandona il corpo fisico. Durante la vita terrena essa è abituata ad entrare in un rapporto spaziale con l'ambiente circostante attraverso il corpo fisico. L'anima sperimenta le forme spaziali, ma queste sono propriamente soltanto forme del mondo fisico esteriore. Quando poi l'anima umana, per esempio attraverso la morte, abbandona il mondo fisico, essa

cerca in qualche modo di inserire la sua propria forma nello spazio. Essa cerca allora quelle linee, quelle superfici, in generale tutte quelle forme attraverso le quali può librarsi fuori dallo spazio e innalzarsi nel mondo spirituale. Tali sono essenzialmente le forme architettoniche, quelle naturalmente che si possono considerare come artistiche. Cosicché, quando vogliamo comprendere quel che è propriamente artistico nell'architettura, noi dobbiamo in verità sempre guardare all'anima quando abbandona il corpo, e alle sue necessità in relazione allo spazio dopo tale abbandono.

Per comprendere invece ciò che è veramente artistico nel vestiario, ho già accennato alla gioiosità dell'abbigliamento nei popoli primitivi, i quali hanno ancora almeno un sentimento generale del fatto che essi sono discesi nel mondo fisico dal mondo spirituale; si sono immersi nel corpo fisico, ma come anime sentono di trovare nel corpo fisico qualcosa di diverso, come involucro, da ciò che potrebbero sentire di conforme al loro soggiorno nel mondo spirituale. Da ciò nasce il bisogno istintivo, dettato dal sentimento, di cercare in certi colori e, se così posso esprimermi, in certe mode, un involucro che corrisponda al ricordo dell'esistenza preterrena. Presso i popoli primitivi dunque vediamo nel vestiario per così dire il goffo modello, la goffa riproduzione della figura astrale che l'uomo effettivamente aveva in sé prima di discendere nell'esistenza terrena. Così vediamo sempre nell'architettura un certo riferimento a ciò cui l'anima umana anela quando abbandona il corpo fisico, e nell'arte del vestiario, in quanto sia sentita come arte, qualcosa cui l'anima anela dopo che dal mondo spirituale è scesa nel fisico.

Se poi viene sentito giustamente quello che ieri ho detto alla fine, e cioè come l'uomo, nella formazione della sua testa, sia una metamorfosi della figura del suo corpo (esclusa la testa) della precedente vita terrena, se si sente come essa sia il risultato di ciò che per così dire è stato fatto nella patria celeste, nella patria spirituale attraverso gli esseri delle gerar-

chie superiori, con il confluire di forze della precedente incarnazione terrena, allora ci si renderà pienamente conto della complicatissima metamorfosi della testa umana, della parte superiore della testa umana. Se poi d'altra parte si comprende giustamente tutto ciò che appartiene alla parte mediana della testa, alla forma del naso, alla parte inferiore degli occhi, allora si ottiene ciò che dal mondo spirituale discende, nella formazione della testa, già adatto alla formazione del petto umano. La forma del naso sta in rapporto con la respirazione, dunque con ciò che propriamente appartiene all'uomo del petto. Se noi comprendiamo in modo giusto la parte inferiore della testa, la configurazione della bocca e del mento, otteniamo già anche nella testa un accenno all'adattamento al terrestre. Così si può comprendere l'uomo intero. In ogni curvatura della volta cranica, nello sporgere o arretrarsi della parte inferiore della testa, cioè della faccia, in tutto ciò si può sentire come in tali formazioni l'entità sopra-sensibile dell'uomo si manifesti in modo immediato all'occhio. Si può allora sentire l'intima relazione che la parte superiore del capo, la volta cranica specialmente, ha con i cieli, quella che la parte mediana del volto ha con l'ambiente terrestre, particolarmente con tutto ciò che circonda la Terra come aria e formazione eterica; e si può sentire come nella conformazione della bocca e del mento, che hanno un rapporto interiore con tutto il sistema delle membra e dell'apparato digerente, si esprima già nell'uomo il suo essere incatenato alla Terra. Si può così comprendere in modo puramente artistico l'intero uomo, e lo si inserisce come un'impronta dello spirituale nell'immediato presente.

Si può così dire: nell'arte plastica, nella scultura, si osserva l'uomo spiritualmente, come egli è inserito nel presente, mentre l'architettura accenna all'abbandono del corpo da parte dell'anima, e l'arte del vestiario al penetrare dell'anima nel corpo. In certo modo l'arte del vestiario indirizza verso un tempo che precede la vita sulla Terra, l'architettura verso

un tempo che segue l'esistenza terrena. Perciò l'architettura deriva, come ho già detto ieri, dalle costruzioni sepolcrali. Per contro la scultura riporta al modo in cui l'uomo nella sua forma terrena partecipa direttamente allo spirituale, superando continuamente il terrestre-naturalistico, ed essendo in ogni sua singola forma e in tutto il suo aspetto l'espressione dello spirituale. Con questo si sono considerate quelle arti che hanno un rapporto con le forme spaziali, che dunque debbono indicare i diversi tipi di rapporti dell'anima umana col mondo, attraverso il corpo fisico spaziale.

Se ora procediamo di un gradino, andando più vicino a ciò che è privo di spazio, allora passiamo dalla scultura, dall'arte plastica, alla pittura. La pittura può essere sperimentata in modo giusto soltanto se si tiene conto del suo elemento materiale. Oggi, nel quinto periodo postatlantico, la pittura ha acquistato in un certo senso, nel modo più chiaro e più forte, il carattere che introduce nel naturalistico. Questo si manifesta per lo più attraverso il fatto che nella pittura una profonda comprensione per l'elemento colore è andata veramente perduta, e la comprensione pittorica nell'epoca moderna è diventata tale che, vorrei dire, è proprio una falsata interpretazione plastica. Noi vorremmo oggi dipingere sulla tela l'uomo sentito plasticamente, sculturalmente. A ciò è anche arrivata la prospettiva spaziale che in realtà è sorta soltanto nel quinto periodo postatlantico e che, mediante le linee prospettiche, indica che qualcosa è dietro, qualcos'altro è davanti, cioè vuole incantare sulla tela quello che è formato spazialmente. Con questo, fin da principio, viene negato quel che è proprio del materiale del pittore, poiché il pittore non crea nello spazio, il pittore crea sulla superficie, ed è veramente un nonsenso il voler sentire spazialmente quando si ha per prima cosa, come proprio materiale, la superficie.

Non si creda con questo che io mi scagli in una qualsiasi maniera fantastica contro il senso dello spazio, poiché l'incantare sulla tela la prospettiva spaziale era necessario nell'e-

voluzione dell'umanità, ed è naturale che ciò una volta si sia verificato. Ma ora deve anche esser di nuovo superato. Non è che noi, in avvenire, non dobbiamo comprendere la prospettiva: dobbiamo comprenderla, ma dobbiamo anche poter tornare alla prospettiva di colore, possedere di nuovo la prospettiva di colore. A tal fine non sarà certamente necessaria soltanto una comprensione teorica, poiché in nessun modo da un comprendere teorico può scaturire veramente l'impulso al creare artistico: qui dovrà agire qualcosa di più forte, di più elementare che non la comprensione teorica. Ma questo può anche succedere, e a tale scopo vorrei in primo luogo raccomandare di considerare nuovamente ciò che già una volta ho detto qui sul mondo dei colori, e che poi Albert Steffen* ha reso alla sua maniera in modo meraviglioso, tanto che la sua versione è molto migliore da leggere che non ciò che originariamente era stato detto qui. Lo scritto di Steffen può venir letto sulla rivista "Das Goetheanum". * Questa è la prima cosa; l'altra è che io ora vorrei trattare qui le seguenti questioni. Noi vediamo colori sulle cose: sulle cose che noi contiamo, che pesiamo con la bilancia, che misuriamo, in breve che trattiamo in modo fisico; noi vediamo dei colori. Ma il colore (e ciò dovrebbe a poco a poco esser divenuto chiaro per gli antroposofi) è propriamente qualcosa di spirituale. Ora noi vediamo dei colori perfino nei minerali, cioè in quegli esseri della natura che a tutta prima, così come ci vengono incontro, non sono spirituali. La fisica nei tempi moderni si è fatta sempre più semplice. Essa dice: "certo i colori non possono stare nella materia morta, perché sono qualcosa di spirituale. Dunque essi stanno soltanto dentro l'anima, e fuori c'è veramente soltanto materia morta; là vibrano atomi materiali. Gli atomi esercitano le loro azioni sull'occhio, sul nervo o su qualcos'altro ancora (che però si lascia indistinto) e allora sorgono nell'anima i colori". Questa è soltanto una spiegazione dovuta all'imbarazzo.

Affinché la questione ci diventi del tutto chiara, oppure affinché essa arrivi a un punto dove almeno possa diventar chiara, consideriamo una volta il mondo colorato morto, il mondo colorato minerale. Come ho detto, noi vediamo i colori sulla sostanza puramente fisica che contiamo, che misuriamo, che possiamo determinare con la bilancia secondo il suo peso. Sopra la sostanza vediamo il colore. Ma tutto ciò che con la fisica noi percepiamo nelle cose non offre nessun colore. Possiamo continuare fin che vogliamo a calcolare, a determinare con numero, misura e peso, con quello di cui si occupano i fisici, ma non arriveremo mai al colore. Perciò anche i fisici hanno bisogno di ricorrere, come ripiego, all'opinione che i colori sono soltanto nell'anima.

Ora io vorrei spiegarmi mediante un'immagine che formulerei nel modo seguente. Pensiamo dunque che io abbia nella mano sinistra un foglio rosso e nella destra un foglio verde, e che con questi due fogli io faccia determinati movimenti davanti a voi. Nascondo una volta il foglio rosso con quello verde, un'altra volta il foglio verde con quello rosso. Faccio questo movimento spostando i fogli di qua e di là, e affinché il movimento sia qualcosa di più caratteristico, io muovo il verde verso l'alto e il rosso verso il basso. Poniamo che io abbia eseguito tutto ciò oggi davanti a voi; ora lasciamo passare tre settimane e allora, dopo tre settimane, io porto qui non un foglio verde e uno rosso, ma due fogli bianchi e faccio con essi gli stessi movimenti. Allora vi verrà in mente che, nonostante abbia ora in mano dei fogli bianchi, io avevo suscitato tre settimane prima determinate impressioni percettive con un foglio rosso e uno verde. Ora supponiamo (voglio dirlo per cortesia) che tutti voi abbiate una fantasia tanto vivace che, malgrado io muova fogli bianchi, vediate davanti a voi, attraverso la fantasia, la vostra fantasia che ricorda, lo stesso fenomeno che avevate visto tre settimane prima con i fogli rosso e verde. Voi non pensate, tanto è vivace la vostra fantasia, che ora sono soltanto fogli bianchi,

ma poiché io faccio gli stessi movimenti voi vedete le stesse armonie di colori che io avevo suscitato tre settimane prima con il foglio rosso e il foglio verde. Vedete davanti a voi quello che vi stava davanti tre settimane prima, malgrado io non abbia più un foglio rosso e uno verde (non ho proprio nessun colore da mostrare), ma faccia gli stessi gesti, gli stessi movimenti che avevo fatto tre settimane prima.

Qualcosa di simile ci sta davanti nella natura se, per esempio, guardiamo una pietra preziosa verde. Soltanto che essa non si presenta alla nostra fantasia animica, ma si appella alla fantasia concentrata nel nostro occhio, perché questo occhio, questo occhio umano con le sue reti sanguigne e nervose, è costruito da fantasia, è il risultato di un'attiva fantasia. E mentre noi guardiamo la pietra preziosa verde, poiché il nostro occhio è un organo pieno di fantasia, non la vediamo affatto diversamente da come essa è stata spiritualmente costruita con il colore verde tratto dal mondo spirituale in un remotissimo passato. Nello stesso momento in cui la pietra preziosa verde ci viene davanti, noi trasportiamo il nostro occhio all'indietro in tempi remoti lontanissimi, e il verde ci appare perché allora delle entità divino-spirituali crearono, traendola dal mondo spirituale, quella sostanza mediante il colore verde che è nello spirituale. Nel momento in cui nelle pietre vediamo verde, rosso, blu, giallo, noi guardiamo all'indietro, in un passato infinitamente lontano. Vale a dire che, quando vediamo dei colori, non vediamo solo il contemporaneo, ma guardandoli vediamo all'indietro entro vaste prospettive di tempi remoti. Cioè che noi non possiamo affatto vedere una pietra preziosa colorata soltanto come attuale, allo stesso modo che, stando in basso ai piedi di una montagna, noi non possiamo vedere nelle nostre immediate vicinanze, per esempio una rovina che sta in cima alla montagna. Proprio perché siamo lontani dall'intero fatto, dobbiamo guardare la cosa in prospettiva.

Se dunque ci si presenta un topazio, noi non possiamo

guardarlo esclusivamente nel momento presente, ma dobbiamo guardarlo in una prospettiva temporale. E mentre noi, indotti dalla pietra preziosa, guardiamo nella prospettiva temporale, gettiamo lo sguardo sulle origini della creazione terrestre, prima dell'epoca lemurica di evoluzione, e vediamo il crearsi della pietra dallo spirituale; e per questo la vediamo colorata. Qui la nostra fisica fa qualcosa di enormemente assurdo. Essa ci presenta il mondo davanti a noi e, dietro, degli atomi vibranti che devono produrre in noi dei colori, mentre sono le entità divino-spirituali creanti da tempi infinitamente lontani quelle che rivivono nei colori delle pietre e che suscitano un vivente ricordo della loro creazione al tempo dei tempi. Se noi vediamo colorata la natura inanimata, realizziamo, nel rapporto con la natura priva di vita, un ricordo di tempi infinitamente lontani nel passato. E ogni volta, quando in primavera sorge davanti a noi il verde manto vegetale della Terra, chi può capire questo sorgere del verde nella natura non vede soltanto il presente, ma guarda indietro al tempo in cui, durante un'antica esistenza solare, fu creato dallo spirituale il mondo delle piante, e questo creare dello spirituale avvenne nel verde. Vedete, noi guardiamo giustamente ciò che in natura è colorato, se il colorato ci spinge a vedere una antichissima creazione divina nella natura stessa.

Ma a tal fine noi abbiamo innanzi tutto bisogno della possibilità di vivere artisticamente con il colore. Così per esempio, come ho spesso ripetuto e come si può leggere nelle conferenze pubblicate sulla rivista "Das Goetheanum",* occorre la possibilità di sentire la superficie come tale: cioè se io copro la superficie col colore blu, sperimento l'allontanarsi da noi all'indietro; se la copro col rosso o col giallo, sperimento l'avanzarsi verso di noi. Infatti quello che noi dobbiamo di nuovo conquistare è una prospettiva di colore, non una prospettiva di linee: sentimento della superficie, del lontano e del vicino, non solo con la prospettiva di linee, che

veramente vuole sempre incantare su un piano ciò che è plastico mediante una falsificazione, ma l'elemento di colore che sulla superficie si allontana e si avvicina non estensivamente, ma intensivamente. Cosicché, nella pratica, io dipingerò in giallo-rosso se vorrò significare che qualcosa è aggressivo, che sulla superficie vi è qualcosa che in certo modo vuol correrm incontro. Se invece vi è qualcosa in sé tranquillo, che si allontana da me, che va verso il fondo, lo dipingerò in blu-violetto. Prospettiva colorata intensiva! Si studino gli antichi pittori e si troverà dappertutto che ancora presso gli artisti del primo Rinascimento era presente un sentimento per questa prospettiva di colore. Ma essa è presente dappertutto nei tempi pre-rinascimentali, poiché soltanto col quinto periodo post-atlantico la prospettiva lineare è subentrata al posto della prospettiva di colore, della prospettiva intensiva.

In tal modo la pittura conquista però il suo rapporto con lo spirituale. È già notevole che oggi gli uomini si domandino soprattutto come si possa rendere ancora più spaziale lo spazio, se si vuol uscire fuori dallo spazio stesso. Ed essi ricorrono in questo modo materialistico a una quarta dimensione. Ma così la quarta dimensione non è per nulla presente; essa è presente in modo da annullare la terza, come i debiti annullano il patrimonio. Non appena si esce dallo spazio tridimensionale non si arriva in uno spazio quadridimensionale, o si arriva secondo me in uno spazio quadridimensionale che però è bidimensionale, perché la quarta dimensione annienta la terza e soltanto due rimangono come reali; e quando noi, dalle tre dimensioni del fisico, ci innalziamo all'eterico, tutto è orientato secondo due dimensioni. Noi comprendiamo l'eterico soltanto se lo pensiamo orientato secondo due dimensioni. Voi ora direte che anche nell'eterico ci si muove secondo tre dimensioni. Solo che per l'eterico la terza dimensione non ha nessun significato; hanno importanza soltanto le due dimensioni. La terza si esprime sempre attraverso sfumature di rosso, giallo, blu, violetto, secondo

come si mettono sulla superficie, del tutto indifferentemente dove sia la superficie: non la terza dimensione si trasforma nell'eterico, ma il colore si trasforma, ed è indifferente dove si metta la superficie: dobbiamo soltanto modificare i colori in modo appropriato. Così si acquista la possibilità di vivere col colore, di vivere in due dimensioni con esso. Ma con ciò ci si innalza dalle arti spaziali alle arti che, come la pittura, sono bidimensionali, e si supera il puramente spaziale. Tutto ciò che in noi stessi è sentimento non ha nessuna relazione con le tre dimensioni spaziali; soltanto la volontà ha un rapporto con esse, il sentimento no, è sempre chiuso entro due dimensioni. Perciò, quando comprendiamo veramente in modo giusto le due dimensioni, noi troviamo il modo di rendere, per quanto è possibile, in quel che la pittura può far rivivere in due dimensioni, ciò che vi è in noi nell'ambito del sentimento.

Bisogna tirarsi fuori dalle tre dimensioni della materia se ci si vuole evolvere dall'architettura, dall'abbigliamento e dall'arte plastica verso la pittura. Infatti, si ha nella pittura un'arte della quale si può dire che l'uomo la può intimamente sperimentare nell'anima, poiché, quando egli crea o gusta pittura, ciò viene a tutta prima sperimentato interiormente nell'anima. Ma veramente egli sperimenta ciò che è esteriore, e lo sperimenta in prospettiva di colore: non c'è più nessuna differenza fra dentro e fuori. Non si può dire, come lo si può nell'architettura, che l'anima potrebbe creare le necessarie forme quando guarda entro i corpi umani. Nella scultura l'anima vorrebbe plasmare forme umane statuarie quando l'uomo, nel presente, si inserisce, in un modo per lui naturale e pieno di senso, nello spazio. Nella pittura tutto ciò non entra in giuoco. Nella pittura non ha nessun senso il dire che qualcosa è dentro o fuori, o che l'anima è dentro e fuori. L'anima è continuamente nello spirituale quando essa vive nel colore. Ciò che nella pittura viene sperimentato è per così dire il libero muoversi dell'anima nel cosmo. Non ha importanza se

noi sperimentiamo l'immagine interiormente o se la vediamo fuori di noi quando, astraendo dall'imperfezione del mezzo esteriore di colore, la vediamo colorata.

Per contro, noi penetriamo pienamente in ciò che l'anima sperimenta come spirituale, come spirituale-animico, quando entriamo nel campo musicale. Qui noi dobbiamo uscire totalmente fuori dallo spazio. Il musicale è lineare, unidimensionale: esso viene sperimentato anche unidimensionalmente nella linea dei tempi. Ma esso viene sperimentato così che l'uomo, in quel campo, sperimenta nello stesso tempo il mondo come proprio mondo. L'anima nella musica non vuole far valere quello di cui ha bisogno quando si immerge nel fisico, né quando abbandona il fisico; l'anima vuole sperimentare nell'elemento musicale quel che presentemente in lei vive e vibra sulla Terra in modo animico-spirituale. Se si studiano i segreti della musica, si arriva (l'ho già affermato qui una volta) a ciò che i Greci, che capivano a meraviglia queste cose, intendevano come "lira di Apollo".* Ciò che viene sperimentato musicalmente è il nascosto, ma proprio tutto umano, adattamento agli intimi rapporti armonico-melodici dell'esistenza universale dai quali l'uomo stesso è plasmato. In fondo, i nervi uscenti dal midollo spinale sono mirabili corde che però hanno un'attività metamorfosata. Questa è la lira di Apollo: il midollo spinale, terminante in alto nel cervello, che estende verso tutto il corpo i singoli cordoni nervosi. E su questi cordoni nervosi vien fatto risuonare l'uomo animico-spirituale entro il mondo terrestre. Lo strumento più perfetto di questo mondo è l'uomo stesso, e uno strumento musicale esteriore incanta i suoni come qualcosa di artistico per l'uomo, nella misura in cui l'uomo stesso, per esempio nel risuonare delle corde di un nuovo strumento, sente qualcosa che si armonizza con la propria costituzione, con la propria organizzazione, raggiunta per mezzo di cordoni nervosi e di vasi sanguigni. L'uomo, in quanto è un uomo di nervi, è interiormente costruito di musica, ed

egli sente in modo artistico la musica, in quanto qualcosa che gli si presenta musicalmente si accorda col segreto dell'organizzazione musicale sua propria.

Quando dunque l'uomo si dedica all'elemento musicale, egli fa appello al proprio animico-spirituale vivente sulla Terra. Nella misura in cui la visione antroposofica scopre i segreti dell'interiore natura spirituale-animica umana, essi potranno agire fecondamente proprio sul musicale, non in modo teorico, ma sul creare musica. In realtà non è un teorizzare quando dico: "guardiamo fuori al mondo materiale privo di vita; per il fatto che lo vediamo colorato, questa visione colorata è ricordo cosmico". Attraverso una giusta visione antroposofica noi impariamo a capire l'attività di entità divine in tempi primordiali e come nelle pietre preziose, negli oggetti esteriori colorati, in generale attraverso i colori, gli dèi si richiamino alla nostra memoria nella loro originaria creatività. Se noi diventiamo coscienti che le cose sono colorate per il fatto che gli dèi si esprimono attraverso le cose stesse, ciò suscita quell'entusiasmo che dallo sperimentare porta nello spirituale. Questo non è un teorizzare, è qualcosa che può immediatamente permeare l'anima di forza interiore. Non è teorizzare sopra l'arte: attraverso tutto ciò possono venir suscitati creare artistico e gusto artistico. Così la vera arte è dappertutto un cercare, da parte dell'uomo, un rapporto con lo spirituale, sia con lo spirituale nel quale egli spera quando con l'anima esce dal corpo, sia con lo spirituale che l'uomo vorrebbe conservare ricordando quando si immerge nel corpo, sia con lo spirituale col quale si sente apparentato perché non si riconosce parente con l'elemento puramente naturale che lo circonda, e sia che egli si senta nello spirituale, quasi più dentro all'universo, nell'elemento colore dove il dentro e il fuori cessano, dove l'anima si muove attraverso il cosmo, quasi nuotando e librandosi; sentendo nel colore la sua propria vita nel cosmo, dove attraverso il colore essa può essere dappertutto. Oppure ancora l'anima

sente, entro il terrestre, la sua parentela con l'animico-spirituale cosmico, come nell'elemento musicale.

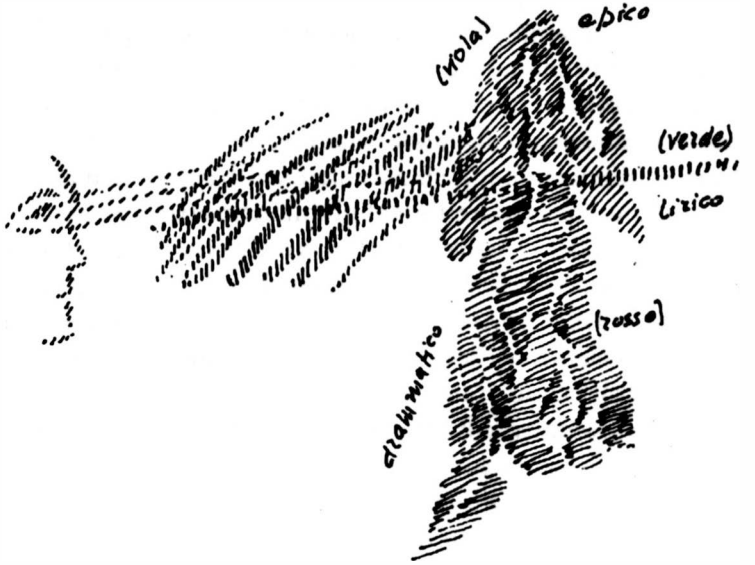
Passiamo ora alla poesia. Alcune cose che io ho detto dei sentimenti poetici a proposito di antichi tempi, quando il poetico era ancora totalmente artistico, ci possono rendere attenti al modo in cui l'elemento poetico era sentito quando si avevano ancora rapporti viventi col mondo spirituale-animico. Come ho già detto ieri, rappresentare come Tizio e Caio si muovano sulla piazza del mercato di un paesino qualsiasi non sarebbe stato qualcosa di ragionevole per epoche veramente artistiche, perché in tal caso si va sulla piazza del mercato e si osservano Tizio e Caio, ma i loro movimenti, i loro discorsi, sono sempre ancora più ricchi di come si possono descrivere. Presso i Greci, nella vera epoca artistica greca, sarebbe apparso del tutto assurdo descrivere così la gente sulla piazza del mercato o nelle loro case. Col naturalismo si è compiuto un notevole sforzo per imitare sia nel teatro in generale, sia negli scenari, soltanto l'elemento naturalistico. Altrettanto poco sarebbe vera pittura se non si dipingesse sulla superficie, ma si volessero in qualche modo formare i colori dentro lo spazio, quanto poco sarebbe arte scenica se non si capissero in maniera veramente artistica i mezzi di palcoscenico che sono ben determinati. Se si volesse essere veramente naturalistici, non si dovrebbe propriamente fare sul palcoscenico una stanza e al posto di una parete avere gli spettatori. Una simile stanza non si potrebbe fare, perché una simile stanza non esiste: d'inverno vi si gelerebbe. Si fanno infatti stanze che sono chiuse dai quattro lati. Se si volesse recitarvi in modo del tutto naturalistico, bisognerebbe anche chiudere il palcoscenico e recitare dietro il sipario. Io non so quanta gente comprerebbe allora dei biglietti di teatro, ma sarebbe per l'arte teatrale la maggiore osservanza del reale-naturalistico, se si ponesse al posto del sipario anche la quarta parete. Ciò è naturalmente detto in modo paradossale, ma è in ogni modo giusto.

Ora occorre che io accenni soltanto a una cosa di cui ho già spesso parlato. Omero comincia la sua *Iliade* con le famose parole: «Cantami, o diva, del Pelide Achille l'ira funesta... ».* Questa non è soltanto una frase: il fatto è che Omero aveva realmente l'esperienza positiva di doversi innalzare fino a un'entità divino-spirituale sopraterrena che si serviva del corpo di lui per plasmare artisticamente l'epica. Epica significa dèi superiori che venivano sentiti come femminili, e venivano proprio sentiti appunto come femminili, come Muse, perché erano fecondi. Egli deve invocare gli dèi superiori, deve mettersi con la sua entità umana a disposizione degli dèi superiori per poter in tal modo portare ad espressione il pensiero del cosmo entro gli avvenimenti. In questo consiste l'epica: far parlare gli dèi superiori, ponendo la propria entità umana a loro disposizione. Omero comincia: «Musa, quell'uom di multiforme ingegno... »,* e intende Ulisse. Non gli sarebbe venuto in mente di mettere davanti agli uomini semplicemente qualcosa che avesse escogitato o veduto egli stesso. Infatti, perché avrebbe dovuto farlo? Questo lo può fare chiunque. Omero vuole porre assolutamente a disposizione delle entità divino-spirituali il proprio organismo, affinché esse esprimano in che modo vedono i rapporti umani sulla Terra. In ciò consiste la poesia epica.

E la poesia drammatica? Ebbene, essa sorse (basta pensare al periodo che precede Eschilo) dalla rappresentazione del dio Dioniso agente dalla profondità. All'inizio vi è la personalità singola di Dioniso, poi Dioniso e i suoi aiutanti, il coro che gli si raggruppa intorno per essere quasi un riflesso di ciò che fanno non uomini, ma dèi sotterranei, dèi della volontà che si servono delle figure umane per far agire sulla scena non volontà umana, ma volontà divina. Solo gradatamente, col dimenticare il nesso dell'uomo col mondo spirituale, si passò sulla scena dall'agire di dèi attraverso gli uomini, a puro agire di uomini. Questo processo si è compiuto ancora in Grecia fra Eschilo, presso il quale vediamo ancora

dappertutto gli impulsi divini compenetrare gli uomini, ed Euripide, nel quale gli uomini sorgono già come uomini, però ancora sempre con impulsi si può dire sopraterreni, poiché il vero naturalismo fu possibile soltanto nell'epoca moderna.

Ma l'uomo deve ritrovare di nuovo la via del ritorno verso lo spirituale anche nella poesia. Possiamo così dire: l'epica si rivolge agli dèi superiori, la drammatica si rivolge agli dèi sotterranei, il vero dramma vede emergere dalla Terra il mondo divino esistente sotto la Terra. L'uomo può rendersi strumento dell'agire di questo mondo divino sotterraneo. Se qui noi guardiamo nel mondo in certo modo soltanto come uomini, abbiamo nell'arte in generale ciò che, vorrei dire, è immediatamente fuori, naturalistico.



Invece nella drammatica abbiamo il mondo spirituale sotterraneo che emerge, e nell'epica un mondo spirituale superiore che discende. La Musa che discende per servirsi dell'uomo attraverso il capo dell'uomo stesso e per dire, quale Musa, ciò

che gli uomini compiono sulla Terra o ciò che in generale viene compiuto nell'universo: questa è epica. Salire dalle profondità del mondo, servirsi dei corpi umani per far agire la volontà, che è volontà di dèi sotterranei, è invece drammatica.

Si potrebbe dire: sul piano dell'esistenza terrestre abbiamo, discendente dalle nuvole, la divina Musa dell'arte epica, e ascendenti dalle profondità della terra, come fumanti di sotto in su, le potenze divino-spirituali dionisiache sotterranee che agiscono verso l'alto attraverso gli uomini nel senso della volontà. Ma dappertutto dobbiamo intravvedere, attraverso la superficie terrestre, come in modo vulcanico erompa verso l'alto l'elemento drammatico, e come dall'alto verso il basso scenda come una pioggia benefica l'elemento epico. È quello che si compie al nostro stesso livello, dove in certo modo noi vediamo gli ultimi messaggeri degli dèi superiori agire nel sentimento in collaborazione con gli dèi inferi; allo stesso nostro livello, dove in un certo senso il cosmico (non sentito teoricamente in modo pedante, bensì sentito in tutta la sua configurazione) si fa stimolare dal basso, e dall'alto si fa rallegrare, rasserenare fino al giubilo attraverso un ninfale fuoco spirituale; là nel mezzo l'uomo diventa lirico. Allora egli non sente l'elemento drammatico che sale dal basso verso l'alto, non l'elemento epico discendente dall'alto verso il basso, ma l'elemento lirico vivente con lui allo stesso livello, il delicato elemento spirituale che non piove sulle foreste, e nemmeno erompe dal basso nei vulcani spaccando le piante, ma ciò che sussurra nelle foglie, che rallegra nei fiori, che soffia nel vento. Tutto ciò che al nostro stesso livello ci fa presentire lo spirituale entro la materia, così che il nostro cuore si gonfia, il nostro respiro viene eccitato gioiosamente, tutta l'anima nostra si solleva in quello per cui i fenomeni della natura esteriore stanno come segni di uno spirituale-animico che è al nostro stesso livello, ebbene, in tutto questo trama e tesse la lirica che, si può dire, guarda in su con una faccia

lieta verso gli dèi superiori, e che con una faccia alquanto turbata guarda in giù verso gli dèi inferi; essa si può, come lirica, sviluppare da un lato verso il lirico-drammatico, e dall'altro può acquietarsi verso il lirico-epico, ma rimane sempre lirica per il fatto che l'uomo sperimenta l'ambiente della Terra, diciamo, con la sua parte mediana, col suo essere di sentimento nel quale egli sperimenta ciò che con lui esiste nell'ambiente terrestre.

Se realmente si penetra nella parte spirituale dei fenomeni del mondo, non si può far altro che far trasformare per gradi le rappresentazioni astratte e confuse in un colorato e plasmante tramare pieno di vita. Del tutto improvvisamente, si potrebbe dire, la rappresentazione in idee diventa rappresentazione artistica, poiché ciò che ci sta dattorno vive nell'elemento artistico. Perciò vi è sempre il bisogno di animare queste impertinenti, astratte determinazioni concettuali (e cioè corpo fisico, corpo eterico, corpo astrale, tutto ciò che è concettuale-ideale, questa impertinente, rettilinea e pedante mania di definizioni, questo orrendo voler determinare scientificamente). Bisogna elevarle gradatamente verso la forma e il colore artistici. Questo è un bisogno interiore, non solo esteriore, dell'attività antroposofica.

Di conseguenza si può esprimere la speranza che realmente l'umanità diventi meno ipocrita e pedante, e si stacchi dal naturalismo. Essa sta profondamente immersa nell'ipocrisia, nella pedanteria, nel malinteso intellettualismo con astrazioni e teorie, col puramente scientifico, con la cosiddetta praticità (poiché in realtà pratica non è), mentre ha bisogno di slancio e di entusiasmo. E finché questo slancio non è presente, l'antroposofia non può veramente prosperare in modo giusto, poiché in un elemento non artistico essa diventa asmatica. Essa può respirare in libertà solo in un elemento artistico. Se vien compresa giustamente essa condurrà anche verso l'arte, senza perdere nemmeno una piccola parte dell'elemento conoscitivo.

QUARTA CONFERENZA

Dornach, 3 giugno 1923

Le ultime due conferenze erano in sostanza dedicate ai diversi campi dell'attività artistica e del sentire artistico degli uomini. Le ho tenute in quel modo, perché volevo mettere in rilievo come la maniera particolare di guardare il mondo che può derivarci da un approfondimento antroposofico, può anche condurre a un'interiore ed elementare vivificazione dell'arte nella civiltà del presente e dell'avvenire. Ieri, in conclusione, ho voluto far notare come, poiché grazie alla concezione antroposofica si perviene ad acquisire una diretta relazione con lo spirito, si acquisiscono di nuovo le forze spirituali che devono esistere affinché nasca una vera arte, forze che sempre erano presenti quando, movendo direttamente dall'uomo, nelle diverse epoche agiva la vera arte. La vera arte da un lato può esistere solo accanto alla vera conoscenza, e dall'altro accanto a una vera vita religiosa dell'umanità. Grazie a una conoscenza e a una religione vissute nell'interiorità, in un certo senso l'uomo si avvicina spiritualmente ai pensieri, ai sentimenti e alla volontà in un modo che, appunto durante il periodo che si trascorre sulla Terra fra nascita e morte, egli sente come avvenga quel che descrissi nelle conferenze di ieri e dell'altro ieri. Quando vediamo la natura esteriore attorno a noi che è affine a quanto di fisico è in noi, dobbiamo dirci che comunque essa non esaurisce il nostro essere uomini. In ogni epoca artistica e veramente religiosa l'uomo sempre se lo disse: "Sono inserito nell'esistenza terrena, ma in un modo che essa contraddice tutta l'essenza della

mia umanità". D'altra parte l'uomo deve dirsi che l'essenza della propria umanità reca in sé l'immagine, il risultato di un altro o di altri mondi, diversi da quello che egli vive fra nascita e morte.

Esaminiamo questo sentimento che ho appena caratterizzato, appunto nella prospettiva antroposofica in relazione al conoscere. In relazione al conoscere, l'uomo vuole penetrare nei segreti, negli enigmi dell'esistenza universale. L'umanità moderna è anzi molto fiera delle sue conoscenze sulla natura esteriore. Si può certo dire che riguardo alla natura esteriore da tre o quattro secoli l'umanità moderna abbia davvero fatto enormi progressi. All'osservazione umana si presentano magnifici nessi naturali. Tuttavia, proprio in merito a tali conoscenze la scienza attuale, se riflette sulla sua essenza, deve dirsi con la massima intensità che in sostanza nell'osservazione del mondo, con quel che si arriva a conoscere con il corpo fisico mediante i sensi, si perviene appunto soltanto fino alla porta delle connessioni universali, porta che preclude la conoscenza dei segreti e degli enigmi dell'universo. Dall'approfondimento dell'antroposofia sappiamo poi che è possibile attraversare quella porta, per entrare veramente nella sfera in cui si può acquisire una visione di quel che vi è dietro il mondo dei sensi. La sfera alla quale si perviene per le vie che conducono al di là di quella porta presenta all'inizio per l'uomo un certo pericolo interiore, per cui occorre arrivarvi con un'interiore sicurezza nei pensieri, nei sentimenti e nella volontà. Il passaggio attraverso quella porta viene anche chiamato il passare davanti al Guardiano della soglia. Quando si intenda acquisire una vera conoscenza delle basi divino-spirituali del mondo, occorre far presente che si devono superare pericoli, che cioè nelle condizioni naturali in cui si è fra la nascita e la morte non è senz'altro possibile varcare la soglia che conduce nel mondo spirituale.

Si indica così con la massima serietà quella che in verità si può chiamare conoscenza. Viene così anche indicato che,

in certo modo, esiste un abisso fra il mondo solo naturale e quello che dobbiamo cercare se vogliamo entrare nella nostra vera patria, se vogliamo sapere con che cosa è collegato il nostro intimo essere, col quale nel mondo solo naturale dobbiamo sentirci estranei. Vi è cioè un abisso fra il nostro intimo essere e il conoscere ove lo si trovi. Quando infatti attraverso la nascita entriamo nell'esistenza fisica portiamo naturalmente con noi nella vita terrena il nostro eterno essere divino. Se tuttavia vogliamo conoscere il nostro essere nel mondo, troviamo un abisso fra la nostra vita terrena e le sfere della conoscenza che dobbiamo percorrere per riconoscere il nostro essere. Da un lato dunque la vera idea della conoscenza fa presente con precisione quale serietà occorra di fronte al mondo spirituale e alla ricerca delle relazioni verso di esso. Dall'altro, non esisterebbe l'uomo religioso come tale se l'esistenza terrena fosse senz'altro soddisfacente, se la realtà fosse così come per diversi aspetti sogna il naturalismo moderno, secondo cui l'uomo è soltanto la cima più alta dei fenomeni di natura. Se così fosse, non esisterebbe affatto l'uomo religioso perché allora egli sarebbe soddisfatto della sua esistenza terrena. La religione muove però da tutt'altre premesse che dall'essere soddisfatta dell'esistenza terrena. La religione o ci consola dell'esistenza terrena, oppure ci propone qualcosa che sia un compenso rispetto all'esistenza terrena. Oppure ancora tende a risvegliare l'uomo dalla semplice esistenza terrena per fargli sentire, in una specie di risveglio, che egli è qualcosa di più di quel che può prospettargli la sola esistenza terrena.

L'approfondimento antroposofico tende a risvegliare in entrambe le direzioni un forte sentimento, una forte sensazione, sia nel senso della conoscenza, sia nel senso dell'esperienza religiosa. Dal lato della conoscenza, indicando che occorre percorrere un cammino che nobiliti e purifichi prima di dover attraversare la porta del mondo spirituale. Dal lato della vita religiosa, facendo presente come essa debba allon-

tanare dai soli fatti che si svolgono nell'abituale coscienza terrena. L'antroposofia considera infine il mistero del Golgota, l'apparizione del Cristo Gesù sulla Terra, come un evento da comprendere in senso soprasensibile posto fra gli altri eventi storici che si svolgono nel mondo e che sono da comprendere con i sensi.

L'uomo vive per così dire di fronte all'abisso conoscitivo e religioso che gli si apre innanzi, che certo è da superare; non però durante la vita terrena, per quanto riguarda i contenuti religiosi, e non con la stessa coscienza che ci è data solo per la Terra per quanto riguarda i contenuti conoscitivi. Qui si presenta appunto l'arte, per avere qualcosa nell'ambito dell'evoluzione terrestre che superi direttamente quell'abisso anche per l'esistenza terrena. Di conseguenza, la vera arte non può altro che essere cosciente del fatto che da un lato essa deve portare la vita divino-spirituale sulla Terra, e dall'altro strutturare la vita fisico-terrena in modo che nelle sue forme, nei suoi colori, nelle parole e nei suoni possa apparire come una manifestazione terrena della sfera extraterrena. Ed è indifferente che l'arte sia colorata più in modo idealistico o realistico. L'arte richiede una relazione con lo spirito, con lo spirito reale, e non solo con lo spirito pensato. L'artista non riuscirebbe a creare con la sua materia, se in lui non vivesse l'impulso che proviene dal mondo spirituale. Con ciò si indica in pari tempo la serietà del lavoro artistico, accanto alla serietà della conoscenza e della vita religiosa. Non si può negare che per molti aspetti il nostro mondo materialistico e l'umanità si siano allontanati dalla serietà nell'arte. Ogni aspetto della creazione artistica che nel vero senso della parola meriti questo nome, ci mostra nell'opera d'arte anche la lotta umana per un accordo, un'armonia fra la sfera spirituale-divina e quella fisico-terrena. Quando nell'artista non traspare quella lotta, non è presente un vero impulso artistico. Si potrebbe dire che questo grande problema dell'arte si presentò in tutta la sua serietà all'umanità a un certo

gradino della sua evoluzione. Da ultimo si presentò in grande stile attraverso ciò che viveva al tempo di Goethe e di Schiller. Caratterizzò quel tempo proprio la lotta per un accordo, per un'armonia fra la sfera divino-spirituale e quella fisico-sensibile. Per confermarlo, basta soltanto gettare uno sguardo alla lotta di Goethe e a quella di Schiller. In tutte le nostre considerazioni fatte nel corso degli anni, ne abbiamo parlato parecchio. Oggi desidero soltanto accennare a qualcosa per suggerire la caratteristica di fondo.

Ai tempi di Goethe e Schiller la differenza fra arte romantica e arte classica, argomento da loro stessi toccato, si presenta come orientamento di idee. Per così dire, Goethe si presentò come il seguace di un'arte classica. Voleva diventare un vero cultore dell'arte classica, immedesimandosi in ciò che ancora potevano mostrargli i veri segreti della grande arte greca. Col suo viaggio in Italia voleva appunto immedesimarsi nei segreti dell'arte greca. Il suo viaggio in Italia fu per lui l'adempimento di un anelito. Nel suo ambiente nordico non sentiva per così dire la possibilità di accordare fra loro artisticamente la sfera divino-spirituale, che da un lato si librava davanti alla sua anima, e quella fisico-sensibile, che dall'altro lato appunto gli si presentava ai sensi. Quando da Weimar partì per l'Italia, nella visione di quel che egli credeva di sentire dell'arte greca attraverso le opere artistiche italiane, cercò di armonizzare quel che ancora non era armonizzato. In un senso più profondo, ciò dà l'impressione di qualcosa di eroico e di commovente (devo qui usare un'espressione paradossale, ma non ne trovo altre se in effetti intendo indicare quel che egli perseguiva col suo viaggio in Italia).

Goethe è seguace di un'arte classica (volendo dirlo con le parole che ridanno molto bene la sua idea), nel senso che anzitutto il suo sguardo era indirizzato all'esteriorità, alla realtà sensibile delle cose. Egli fu però uno spirito troppo profondo, per non sentire che quell'aspetto non corrispon-

deva alla patria che l'uomo deve cercare seguendo la propria anima. È un aspetto che va purificato, metamorfosato. Come artista Goethe cercò allora di riunire nelle forme della natura e nelle azioni umane ciò di cui credeva che – pur manifestandosi in modo imperfetto nella sfera fisico-sensibile – attraverso una presentazione adeguata e senza essere infedele all'aspetto fisico-sensibile si potesse purificare e metamorfosare in modo tale che la sfera divino-spirituale apparisse attraverso la forma sensibile. L'energica aspirazione di Goethe non era cioè di accogliere con leggerezza nelle sue parole l'elemento divino-spirituale, di esprimerlo con leggerezza in linee o in altro modo; egli infatti era sempre stato convinto che, parlando dell'elemento divino-spirituale in questa forma romantica, fosse abbastanza facile portarlo nella vita terrena, in modo però appena accennato, incompleto. Goethe non voleva annunciare che gli dèi vivono, facendone sul piano terreno una presentazione più o meno simbolica e dimostrando così di credere che essi vivono. Non lo voleva, non aveva un sentimento del genere. Ne aveva piuttosto un altro: "Osservo le pietre, osservo le piante, osservo gli animali, percepisco le azioni degli uomini: sono per me come figure discese dalla sfera divino-spirituale e che magari se ne sono allontanate; se però io vedo come nella forma che mi viene incontro sul piano terreno, come nel colore che mi viene incontro sul piano fisico, appaia ovunque un riflesso divino-spirituale, devo comunque poter trattare quella forma e quel colore in modo da renderli tali che possano rappresentare nella loro essenza l'elemento divino-spirituale". Goethe sentiva di non dover essere infedele alla natura, ma di doverla soltanto purificare nella rappresentazione artistica, in modo che diventasse nella sua essenza l'espressione del divino-spirituale. Questa era per Goethe classicità. Egli stimava che questo fosse stato l'impulso principale dell'arte greca, che soprattutto questa fosse la vera arte.

Una personalità come quella di Schiller non poteva

seguire quell'orientamento di idee, perché il suo sguardo era indirizzato al mondo divino-spirituale idealisticamente. Egli trattava quel che vi era nel mondo fisico-sensibile solo come un'opportunità che accennasse alla sfera divino-spirituale, che la esprimesse. Di conseguenza Schiller fu l'iniziatore della poesia romantica, che poi si collegò a Goethe. È certo interessante osservare come questa posizione contrapposta (che allora, vorrei dire, dubitava che si potesse sollevare l'elemento terreno-sensibile a quello divino e che si accontentava di usare soltanto l'elemento terreno fisico-sensibile per esprimere la sfera divino-spirituale, indicandolo più o meno esplicitamente), come appunto la poesia romantica in Europa si riallacciasse al classicismo cui tendeva Goethe.

Osserviamo ora lo stesso classicismo di Goethe, così come è espresso dalle sue stesse parole:

Chi possiede scienza e arte
ha anche religione;
chi non ha le prime due
abbia almen la religione.*

Egli era profondamente convinto che non potesse esservi artista che non avesse in sé impulsi religiosi, ma era nello stesso tempo lontanissimo dalla banale sfera religiosa, proprio perché aveva in sé un tale profondo interesse religioso; si dava la massima pena, se posso usare un'espressione quasi pedante, per purificare artisticamente la forma terrena fisico-sensibile affinché questa apparisse come un'immagine della sfera divino-spirituale. Osserviamo un momento la sincera pena che si dava. Egli afferrava ciò che era grossolanamente terreno e si sentiva obbligato a non modificarlo troppo per presentarlo artisticamente. A questo proposito, guardiamo i lavori di Goethe per il *Götz von Berlichingen.** Egli prende la biografia del soggetto come una esposizione biografica puramente esteriore, la elabora con ogni pietà e la drammatizza, esprimendo

ciò persino nel titolo, perché il titolo della prima stesura suona: *Storia di Gottfried von Berlichingen con la mano di ferro, drammatizzata*. Prende dunque qualcosa di molto fisico-terreno, lo tratta con molto amore, lo modifica solo di poco per renderlo drammatico. Come artista egli desidera abbandonare il meno possibile la Terra, pur volendola presentare come un'espressione dell'ordine divino-spirituale. Facciamo qualche altro esempio. Vediamo come Goethe si avvicini alla sua *Ifigenia*, al suo *Tasso*.* Concepisce i drammi e li presenta in poesia, ma che cosa fa poi? Si direbbe che soprattutto non si fidi, per quello che egli è (l'uomo che è nato a Francoforte, che ha studiato a Lipsia e a Strasburgo e che è arrivato a Weimar), di portare a termine l'*Ifigenia* e il *Tasso*. Deve andare in Italia, deve camminare nella luce dell'arte greca per sollevare la forma terrena fisico-sensibile e poter supporre che rispecchi lo spirito. Pensiamo soltanto alla lotta svoltasi in lui per superare l'abisso fra la sfera terrena fisico-sensibile e quella divino-spirituale. In Goethe vi era come una malattia, quando per così dire di notte lasciò Weimar con la nebbia, senza dir niente a nessuno, solo per poter fuggire in regioni nelle quali gli potesse riuscire di presentare spiritualmente le forme che il Goethe nordico non riusciva a dominare, per spiritualizzarle ancora di più. La psicologia di Goethe colpisce molto a fondo, ha qualcosa di eroico, di toccante, quando si consideri Goethe in questo modo.

Osserviamo ancora che l'elemento più caratteristico in Goethe, per quanto suoni paradossale, è che egli non ha terminato nulla. Aveva cominciato il *Faust* di getto. Solo in più tarda età il pedante Eckermann lo poté convincere, in un modo ancora possibile appunto per Goethe, a finire il *Faust*. Vi fu una terribile lotta, e un altro dovette giungere in aiuto, affinché Goethe portasse l'opera a una forma artistica. Oppure prendiamo il *Wilhelm Meister*: così come lo aveva scritto nella prima stesura, non lo voleva terminare. Schiller lo convinse a farlo. Se poi oggi osserviamo bene la storia,

possiamo dire che sarebbe stato meglio se Schiller non lo avesse fatto, perché quel che Goethe poi scrisse proprio non è all'altezza della frammentaria prima stesura. Prendiamo la seconda parte: singoli episodi sono messi insieme, non è un'opera artistica unitaria. Consideriamo ancora come Goethe volesse salire alle massime altezze della forma poetica per creare le figure della *Pandora* in uno dei campi a lui più caro, quello greco. Essa è rimasta un frammento: non riuscì a terminarla. L'abbozzo era tanto grande che non gli riuscì il completamento. Lo vediamo nell'abbozzo, e vediamo anche come pesassero sull'anima dell'artista la difficoltà e la serietà del compito. Vediamo come Goethe volesse idealizzare la vita umana per mostrarla, si direbbe, nello splendore della sfera divino-spirituale: della trilogia egli riuscì in qualche modo a portare a termine il primo dramma: *La figlia naturale*.*

Si potrebbe dire: Goethe confessa dappertutto il suo credo classicista, mostra questa sua forte propensione creando qualcosa sul piano fisico-terreno che sia tanto purificato da far apparire lo splendore del piano divino-spirituale. Egli dappertutto tende e lotta per mostrare come sia anche suo compito superare appunto le forze umane e le sue stesse forze, ove tale compito sia afferrato abbastanza a fondo. L'arte appare quindi nella sua seria missione universale proprio in una personalità come quella di Goethe, tanto grandiosa e potente. Ciò che in definitiva è sorto entro il romanticismo, appare tanto più caratteristico se lo si mette in relazione con Goethe.

Giovedì scorso ricorrevano i centocinquant'anni dalla nascita di Ludwig Tieck. Era nato il 31 maggio 1773 e morì il 28 aprile 1853. Anche se, purtroppo, oggi è molto poco noto, egli fu in un certo senso un fedele discepolo di Goethe. Proveniva dal romanticismo, direi da ciò che, negli anni Novanta del secolo diciottesimo, veniva percepito alla scuola di Jena come il "problema Goethe" dei nuovi tempi. Da giovane Ludwig Tieck aveva vissuto la pubblicazione del *Werther*

e del primo *Faust*. A Jena egli aveva aspirato, assieme a Novalis, a Fichte, a Schelling, a Hegel, a svelare gli enigmi del mondo. Egli sentiva da molto vicino l'atmosfera dell'aspirazione classica di Goethe. Proprio in Ludwig Tieck si percepisce come la vita spirituale agisse ancora, alla svolta dal diciottesimo al diciannovesimo secolo e nella prima metà del diciannovesimo, perché Ludwig Tieck non fu solo colui che insieme a Schlegel fece in effetti conoscere Shakespeare in Germania: fu una personalità dalla quale si vede come le grandiose lotte di Goethe si rispecchiassero in un suo importante contemporaneo che appunto avvertiva la serietà, l'elevatezza e la dignità dell'arte come un poderoso ideale della cultura umana. Ludwig Tieck si era guardato attorno nel mondo, non aveva fatto le proprie esperienze in un ambito ristretto, e dopo essere stato ai piedi di Fichte, Schelling e Hegel a Jena, aveva viaggiato in Italia e in Francia. Conosceva il mondo. Dopo aver conosciuto la filosofia e il mondo, egli cercò di superare l'abisso fra il mondo sensibile e quello celeste-divino artisticamente, al modo di Goethe.

Naturalmente egli non aveva la forza effettiva, la forza d'urto di Goethe. Osserviamo però un'opera abbastanza giovanile di Ludwig Tieck: *I pellegrinaggi di Franz Sternbald*, scritto nella forma del *Wilhelm Meister*. Che cosa sono in fondo i viaggi di Sternbald? Sono i viaggi dell'anima umana verso la terra dell'arte. Su Sternbald pesa con forza la domanda: partendo dalla realtà fisico-sensibile-terrena, come trovo la possibilità di elevarla in modo artistico alla luce dello spirito? Se così posso dire, Ludwig Tieck, del quale in effetti in questi giorni si dovrebbero festeggiare i centocinquant'anni dalla nascita, sentiva la serietà che irradia sull'arte dalla vicinanza della conoscenza e anche da quella della vita religiosa. Sono grandiosi gli sprazzi di luce che cadono sulle creazioni artistiche di Ludwig Tieck riguardo la conoscenza e la religione. Ancora abbastanza giovane egli aveva anche scritto un romanzo: *William Lovell*. Il personaggio vive del

tutto sotto l'impressione che lo stesso Tieck aveva ricevuto dalla serietà nei confronti della conoscenza, alla quale partecipava quando a Jena era ai piedi di Schelling e di Fichte. Pensiamo soltanto a che cosa là agisse su uno spirito tanto sensibile come era Ludwig Tieck. In modo diverso, anche se altrettanto grandioso, aveva agito su Novalis; ma per Ludwig Tieck, che da giovane era passato a Berlino attraverso la scuola razionalistico-intellettualistica del libero pensiero, come allora si chiamava quella del più che pedante Nicolai, ciò che egli dovette sperimentare fu qualcosa di ancora diverso, quando vide come in Fichte e in Schelling l'anima umana in sostanza rinunciasse a ogni rapporto con la realtà fisica esteriore e volesse cercare solo da se stessa la via verso il mondo spirituale. Nella *Storia del Signor William Lovell* Ludwig Tieck presenta un personaggio che, movendo solo dalla propria anima, vuol cercare la via verso lo spirito in modo del tutto soggettivo e che, poiché non poteva trovare ciò che Goethe sempre cercava con la sua arte classica, poiché non poteva trovare l'elemento divino nella sfera fisico-sensibile, lo cercava direi solo al culmine della propria personalità, perdendosi non soltanto nel mondo, ma anche in se stesso. Così, attraverso qualcosa di grandioso, attraverso la filosofia di Fichte e di Schelling, William Lovell perde ogni appiglio nella vita. In modo particolare nel *William Lovell* viene indicato il pericolo della conoscenza che di necessità si deve attraversare, e si può quindi dire che in Ludwig Tieck si vede come nella serietà dell'arte irraggi la serietà della conoscenza.

In età abbastanza avanzata Ludwig Tieck scrisse un'opera poetica: *Der Aufruhr in den Cevennen*; che cosa ci presenta in essa? Potenze demoniache che si avvicinano agli uomini, spiriti della natura che li aggrediscono, che li posseggono, che li portano al fanatismo religioso, che li afferrano in modo che il singolo non trova più la sua strada nel mondo. Tieck da un lato sentiva che cosa significhi essere posto al culmine della propria personalità, e dall'altro essere consegnato alle

entità spirituali che vivono in natura come spiriti elementari o divinità elementari. Per questo nelle sue opere vi sono toni di grande potenza, come nel *Dichterleben*, in cui espone come Shakespeare sia entrato nel mondo quale completa natura poetica e artistica, come il mondo ponga dappertutto ostacoli sulla via di una vera natura poetica, come essa si impigli dappertutto nelle spire della vita. In questa sua opera Ludwig Tieck ci presenta la gioventù di Shakespeare, il suo ingresso nella vita terrena, la pura vita naturalistica concessa all'artista. Nella sua opera *Tod des Dichters* egli presentò l'uscita dalla vita terrena, il cammino verso la porta della morte di un artista, di un poeta portoghese, Camões.* Sono cose senz'altro toccanti quelle descritte da Ludwig Tieck nella serietà del periodo goethiano, con l'ingresso nella vita del poeta Shakespeare e con l'uscita dalla vita del poeta portoghese Camões. Poiché in sostanza Ludwig Tieck stesso non era una tanto grande personalità, mentre la grandezza in lui era un riflesso dello spirito goethiano, fu molto caratteristico come egli si poneva di fronte a tutti quelli che, vorrei dire, come "gente davvero pratica"* volevano stare sulla Terra senza impulsi spirituali, quando voleva farlo in modo artistico. In un certo senso, contro tutti i romanzi di cavalieri e di briganti non vi è una satira più felice di quella dataci da Ludwig Tieck nel suo *Cavaliere Barbablu*. Né in un certo senso vi è una satira più felice contro tutto quanto vorrebbe essere commovente, sentimentale e diviene solo lacrimevole, sempre vago e appena abbozzato nei confronti della sfera divino-spirituale. Nulla vi è di più felice del *Gatto con gli stivali* di Ludwig Tieck, col quale egli caratterizza la strada di tutta la gentaglia (così egli la percepiva) come il sentimentale Iffland e il chiacchierone Kotzebue.

In una personalità come quella di Ludwig Tieck, ci si presenta ciò che il goetheanismo avrebbe potuto rispecchiare nella prima metà del secolo diciannovesimo, si vede come nei tempi più recenti vi fosse una sorta di ricordo dei grandi

antichi tempi in cui l'umanità guardava al mondo divino-spirituale e in cui dappertutto, nelle opere artistiche, si voleva creare un ricordo di quei mondi. In personalità del genere si vede come vi fosse un effettivo passaggio da un tempo in cui vi era almeno un ricordo vivente dello spirito, a un tempo in cui tutto venne accecato dall'impressione di una brillante concezione scientifica e da una meno brillante pratica di vita; comunque un tempo che di per sé non potrà mai trovare lo spirito, se l'impulso spirituale non proverrà da una diretta visione spirituale del mondo, vale a dire da immaginazione, ispirazione e intuizione, verso le quali tende l'antroposofia.

Osserviamo ancora una volta in questa prospettiva l'enorme serietà che animava questa gente. Goethe e molti altri dubitavano di trovare la via verso il mondo spirituale in ciò che poteva offrire loro il mondo culturale. Goethe non la trovò fino a quando in Italia egli non si fece un'idea di come i Greci penetrassero con le loro opere artistiche nei segreti dell'esistenza. Cito spesso un detto di Goethe: «Presumo che i Greci, nelle loro creazioni artistiche, intuissero appunto le leggi secondo cui procede la natura, delle quali io seguo le tracce». Goethe credeva cioè che nella creazione delle loro opere artistiche i Greci fossero stati arricchiti dagli dèi, per creare in esse qualcosa di superiore alle opere della natura, vale a dire immagini dell'esistenza divino-spirituale. I seguaci di Goethe che ancora erano direttamente influenzati dal suo spirito, ricevettero da lui ancora come un soffio, la sensazione di dover risalire a tempi antichi dell'umanità, almeno fino ai Greci, per arrivare di nuovo allo spirito.

Come ho detto in un recente articolo su "Das Goetheanum",* Herman Grimm, che in questa e in altre cose avvertiva ancora qualcosa dell'atmosfera goethiana, ebbe più volte a dire* che, guardando i Romani, essi erano già affini agli uomini moderni. Si comportavano già come i moderni, anche se portavano ancora la toga. Guardando invece i Greci, questi davano l'impressione che nei più eminenti di loro

scorresse nelle vene ancora sangue divino. Una bella espressione! Contiene anzitutto qualcosa di artisticamente sentito. Ho spesso detto che nel secolo quindicesimo abbiamo l'inizio del materialismo e del naturalismo. Era necessario, e qui non intendo contestare quel che l'epoca moderna ha portato. L'umanità sarebbe rimasta dipendente dal mondo divino-spirituale, se fosse rimasta come era in precedenza. Per diventare libera, essa doveva addentrarsi nel mondo puramente materiale. Nella mia *Filosofia della libertà** ho esposto ciò che l'uomo moderno sente in proposito. Va però detto che ancora ai tempi di Goethe, e anche fino alla metà del secolo diciannovesimo, risuonava qualcosa come un crepuscolo della vita spirituale, un crepuscolo di tempi antichi. Ne derivò il profondo anelito di Goethe verso l'Italia, per sentire lo spirito (che non poteva più trovare entro la sua civiltà) nel risuonare delle opere dell'antica Grecia. Goethe non poteva vivere senza aver visto Roma, quella Roma nella quale stimava di poter sentire ancora vivente, seppure antiquata, la civiltà che ancora recava direttamente in sé qualcosa di spirituale nella sfera fisico-sensibile.

In questo atteggiamento lo aveva preceduto chi realmente è la personificazione del crepuscolo dell'antica vita spirituale: Johann Joachim Winckelmann.* Come Goethe avesse compreso l'atteggiamento di Winckelmann, risulta molto bene dal magnifico libro che egli scrisse appunto su di lui e sul suo secolo.* Quel che Goethe scrisse nel libro su Winckelmann è una bellissima esposizione dell'aspirazione di costui alla spiritualità. Si avverte nel libro come Goethe sentisse con vivezza il motivo per il quale Winckelmann era andato verso il sud, a Roma, per ritrovare lo spirito che nel suo presente più non riusciva a trovare e per riportare nel presente la spiritualità, attingendola a quella antica. Winckelmann anelava con forza alla spiritualità, e Goethe lo poté sentire. Il libro su Winckelmann è appunto grandioso, perché Goethe era compenetrato della stessa aspirazione. In

definitiva, mentre erano a Roma, entrambi sentirono qualcosa del soffio dell'antica spiritualità. Winckelmann lo sentì appunto strappando i segreti dell'arte a ciò che a Roma egli aveva assorbito spiritualmente non di fisico, ma di animico dai resti della volontà artistica greca. Goethe fece la stessa cosa, e poté riscrivere a Roma la sua *Ifigenia.* Era fuggito verso Roma con la sua *Ifigenia* del nord per riscriverla, per darle quella forma che sola egli poteva considerare classica. A Roma gli riuscì, ma dopo il suo ritorno ciò non gli riuscì più in opere successive.

In questo, però, Goethe mostra la profondissima serietà della lotta di un artista per la spiritualità. In sostanza egli non riuscì ad essere soddisfatto nella sua ricerca artistica, prima di aver creduto di carpire dai colori di Raffaello e dalle forme di Michelangelo ciò che, attraverso una pura esperienza artistica, è possibile dare nei colori e nelle forme. Egli crebbe così in quella spiritualità e descrisse il crepuscolo che ancora era presente e che ancora ricordava una spiritualità logorata e non più valida per l'umanità moderna.

Se posso toccare qualcosa di personale, mi sia concesso di raccontare un episodio. Fu un preciso momento quello in cui potei sentire molto bene quel che una volta aveva detto Winckelmann quando era andato verso il sud per scoprire i segreti dell'arte; potei allora presagire come Goethe avesse seguito le orme di Winckelmann, e io stesso sentire con grande forza che era passato il tempo in cui noi potevamo dedicarci a quel crepuscolo dell'arte, e che era giunto il tempo in cui con tutta la nostra forza dovevamo cercare un nuovo dischiudersi di una vita spirituale, in cui non dovevamo più solo dedicarci alla ricerca della cultura antica. Potei sentire bene tutto ciò nel momento in cui il destino fece sì che io dovessi tenere, anni fa, delle conferenze antroposofiche sull'evoluzione dell'uomo e del mondo proprio nei locali in cui quella volta Winckelmann era vissuto durante il suo soggiorno romano, in cui aveva attinto i suoi pensieri dall'arte ita-

liana e greca, in cui aveva espresso le sue vaste idee che poi avevano tanto entusiasmato Goethe.* Per me fu davvero un profondo sentimento, rendermi conto che doveva venir detto qualcosa di nuovo sulla via verso una vita spirituale. Dovetti dirlo nello stesso luogo in cui, durante il suo soggiorno romano, Winckelmann aveva elaborato le idee sulle quali poi Goethe aveva scritto il suo libro su di lui. Fu una strana concatenazione di destino, che io dovessi tenere quelle conferenze proprio nel palazzo in cui Winckelmann era vissuto durante il suo soggiorno romano.

Con questa osservazione personale vorrei oggi terminare la mia conferenza.

QUINTA CONFERENZA

Dornach, 8 giugno 1923

Alle conferenze della settimana scorsa vorrei aggiungere oggi qualcosa sull'arte. Già spesso ho sottolineato che tutta l'evoluzione spirituale dell'umanità è partita da un tempo in cui scienza, arte e religione erano unite. Se quindi oggi, nella nostra vita spirituale, da un lato abbiamo la scienza, l'arte da un altro, e la religione dall'altro ancora, possiamo in un certo modo risalire a un tempo in cui quelle tre correnti della vita spirituale umana avevano una madre comune. Come fosse articolata tale origine comune si mostra nel modo più intenso risalendo agli antichissimi tempi dell'evoluzione dell'umanità, diciamo forse a quattro o cinque millenni fa, alla poesia di allora, o per meglio dire a quella che oggi chiamiamo poesia. Se oggi vogliamo sondare che cosa fosse la poesia (non presso i popoli primitivi, dove la si ricercherebbe a torto, ma presso popoli più antichi), dobbiamo risalire a tempi in cui l'evoluzione spirituale dell'umanità era determinata dai misteri.

Osserviamo i tempi in cui gli uomini cercavano ancor poco sulla Terra quel che indicavano come il contenuto della loro vita spirituale, in cui guardavano dalla Terra al cosmo, quando volevano avere un contenuto per le più profonde esigenze della loro anima. Consideriamo i tempi in cui gli uomini, sulla base di capacità chiaroveggenti, osservavano la posizione delle stelle fisse, il movimento dei pianeti e tutto quanto vi è sulla Terra, come un riflesso di quel che avviene nelle vicinanze cosmiche della Terra. Basti pensare a come gli

antichi Egizi misurassero quel che il Nilo era diventato per la loro vita secondo l'apparizione di Sirio, secondo il sorgere di quella stella; a come essi, in ciò che il Nilo faceva per la loro vita, vedessero il risultato di quel che avevano visto nel cosmo, osservando la posizione di una determinata stella rispetto alle altre. La posizione di una stella nel cielo rispetto a un'altra si rispecchiava per loro sulla Terra, ad esempio, nell'attività del Nilo. È questo un esempio fra i tanti, perché allora l'idea era che sulla Terra avvenisse soltanto quel che in ogni singolo luogo è un riflesso di quanto nel cosmo può essere osservato nei misteri del cielo stellato. Ci deve soltanto essere chiaro che in quegli antichi tempi gli uomini vedevano nel cielo stellato cose del tutto diverse da quelle che oggi vengono calcolate e comprese con la cosiddetta meccanica celeste, o con la chimica. Oggi ci deve particolarmente interessare come gli uomini si esprimessero poeticamente, nel tempo in cui ricevevano in quel modo il contenuto spirituale per la loro anima.

Risaliamo così a un tempo in cui, a parte la poesia, altre arti erano meno sviluppate. Esistevano sì, ma erano meno sviluppate, perché in quei tempi antichi l'uomo era conscio che con la parola, che egli creava dal più intimo segreto della propria organizzazione, poteva esprimere qualcosa di sopra-sensibile. La parola poteva esprimere al meglio quel che appare di sopraterreno attraverso le costellazioni e i movimenti degli astri, meglio che quando nell'arte ci si serve di un'altra materia che in definitiva deve essere presa direttamente dalla sfera terrestre. In quei tempi antichi si sentiva che la parola derivava dalla spiritualità umana e che quindi si adattava nel modo più intenso a ciò che guardava giù sulla Terra dalle lontananze cosmiche e che qui si manifestava. Quindi anzitutto nella poesia, che nei tempi antichi era una filiazione diretta non della fantasia, ma della veggenza spirituale, si imparava ciò che era stato infuso anche nelle altre arti. La poesia, che trovava la sua espressione nella parola, era

sentita senz'altro come qualcosa attraverso cui, in effetti, si entrava in una comunione animica con la sfera extraterrestre.

Entrare in una comunione animica con qualcosa di extraterrestre, di stellare, era in sostanza l'attitudine della poesia. Grazie a questa comunione animica si sentiva come il pensiero, che ancora non veniva separato dalle cose, acquisisse nella testa umana, nella volta superiore della testa simile al firmamento, un'immagine di un firmamento spirituale, di una volta spirituale celeste. Ciò che si recepiva come pensiero lo si sentiva inserito nel cosmo intero. I singoli pensieri erano espressi secondo la reciproca posizione delle stelle, secondo il loro reciproco movimento. In quegli antichi tempi non si pensava in base alla sola forza interiore dell'uomo. Questo lo fece l'uomo libero dei tempi successivi. In ogni movimento di pensieri si sentiva un riflesso del movimento delle stelle, in ogni figura di pensieri, in ogni forma di pensieri si aveva un'immagine delle stelle nel cielo. Quando si pensava, ci si sentiva trasferiti nello spazio stellare. Di conseguenza si sentiva come in effetti la saggezza fosse rappresentata non dalla luce solare che durante il giorno abbaglia rispetto a ciò che fuori nel cosmo dirige e orienta i pensieri, cioè l'autentica luce solare, ma da quel che veniva irraggiato dalla Luna entro il mondo delle stelle. Ci si diceva (ed era questa l'antica saggezza dei misteri): di giorno si vede la luce con il corpo fisico, di notte non si vede la luce solare, ma solo ciò che ne viene carpito dalla coppa argentea della Luna. La Luna era la coppa argentea che di notte carpiva la luce del Sole. Di notte si coglieva la luce del Sole carpita dalla coppa argentea della Luna, e l'anima la beveva come *soma*.* Spiritualizzata dall'aver bevuto il soma, l'anima poteva afferrare i pensieri che in effetti erano il risultato, il riflesso del cielo stellato.

L'uomo, in quanto pensatore, sentiva dunque come se le forze del suo proprio pensare non fossero nel suo organismo che si moveva sulla Terra, bensì là dove orbitano le stelle e

dove si formano le costellazioni. Con la propria anima l'uomo si sentiva riversato in tutto l'universo. Non cercava le leggi logiche indagando l'unione e la separazione dei pensieri fra di loro, ma osservava il corso e le immagini delle stelle nel firmamento notturno, quando voleva sapere come i pensieri si uniscano e si separino. Cercava nel cielo le leggi e le immagini per il suo pensare.

Se poi guardava al suo sentire, se voleva rendersi conto del suo sentire, questo non era il sentire astratto del quale parliamo oggi nel nostro tempo astratto, ma il sentire concreto, l'interiore esperienza del respiro e della circolazione del sangue, legata con tutto l'attivo tessere nell'interiorità del corpo umano. Si sentiva come nell'anima si intrecciassero la circolazione del sangue e il respiro. Ci si sentiva però anche non solo sulla Terra fisica, ma nello spazio planetario. Non si diceva che nell'organismo umano circolano milioni di globuli sanguigni, ma che Mercurio e Venere si incrociano con Sole e Luna. Ci si sentiva riversati nell'universo con la propria anima. Quando si viveva nei propri pensieri, ci si sentiva più vicini alle stelle fisse e alle loro costellazioni, mentre quando si viveva nel sentire ci si sentiva più dentro la sfera dei pianeti, dei pianeti in movimento. Soltanto con la volontà ci si sentiva sulla Terra. Sentendo la Terra come immagine del cosmo, ci si diceva che se le forze di Giove, della Luna, di Venere e del Sole colpivano la Terra e ne compenetravano il terreno nei suoi elementi solidi, liquidi e aeriformi, allora da questi elementi entravano nell'uomo gli impulsi della volontà, così come entravano in lui gli impulsi dei pensieri dalle stelle fisse e quelli del sentire dal movimento dei pianeti.

Sentendo in questo modo, con tale sentimento si poteva risalire ancora al tempo in cui era nata l'arte primordiale dell'umanità. Ma che cosa è l'arte primordiale? Null'altro che lo stesso linguaggio umano. Oggi si sente ancora poco come il linguaggio sia la vera e propria arte primordiale, perché il

nostro linguaggio è incatenato alla sfera materiale-terrestre. Il nostro linguaggio non mostra più quel che un tempo esso fu, quando gli uomini si sentivano trasposti nello zodiaco e, sentendone le immagini, facevano proprie le dodici consonanti, mentre nel movimento dei pianeti entro le costellazioni zodiacali facevano proprie le vocali. E se col linguaggio non volevano esprimere quel che sperimentavano sulla Terra, bensì quel che l'anima sperimentava quando si sentiva rapita dalla Terra nel cosmo, allora il linguaggio diventava ciò che era la poesia in quegli antichi tempi. Così nell'uomo mediante il linguaggio nasceva l'immagine di quel che egli sperimentava nella comunione animica con il cosmo spirituale. Da quella comunione è in effetti nata tutta l'antica poesia. Gli ultimi residui di quell'antica poesia sono quelli rimastici nei *Veda*, e quelli già più astratti dell'*Edda*. Sono ancora imitazioni di ciò che con ben maggiore maestosità nasceva in quei tempi direttamente dalla struttura dei linguaggi, nei quali gli uomini potevano sentire la propria vita animica in interiore comunione con i movimenti e le esperienze cosmiche.

Nella poesia di oggi che cosa è ancora rimasto di quegli antichi tempi? La poesia non sarebbe più tale, e nel nostro tempo molta di essa non lo è più, se ad essa non si collegasse qualcosa della comunanza che l'uomo terreno ha con il cosmo. Quello che le è rimasto, è il superamento del significato prosastico della parola nel ritmo, nella rima, nell'immaginazione, nella struttura del linguaggio, che sempre dobbiamo cercare dietro il significato prosastico della parola. In effetti, è vera poesia solo quella che non consiste unicamente del significato delle parole. La poesia consiste del testo prosastico che troviamo scritto, o meglio recitato o declamato, ma vi devono risuonare il ritmo, la battuta o l'immaginazione. Con ciò vi si indica qualcosa che non è presente nella prosa, un retroscena che deve essere intuito, indovinato in ogni vera poesia, e che non può essere capito, perché si capi-

sce quel che è contenuto in prosa nelle parole. Ancora oggi la poesia è tale perché ha qualcosa che non è solo nelle parole, per cui le parole sono soltanto un mezzo grazie al quale la poesia ha un'atmosfera, un retroscena che per così dire è un'eco dell'armonia, della melodia e dell'immaginazione dell'universo. In Omero si presagisce ancora che cosa per lui significhi «Cantami, o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta». Il poeta non canta la propria anima, ma l'anima che in lui ha comunanza con i movimenti del cosmo. Nei pianeti vivono le muse. In uno dei pianeti, la musa epica. Omero si sente rapito da quel pianeta: cantami o Diva, fa risuonare in me la melodia del pianeta, racconta quel che gli uomini, Agamennone, Achille, Ulisse, Idomeneo, Menelao, fecero sulla Terra, che cosa si vede indirizzando lo sguardo non da un punto qui sulla Terra, ma quando lo si dirige dal mondo delle stelle, quando lo si dirige da fuori della Terra. Crede forse qualcuno che le grandiose immagini che compaiono nell'*Iliade* abbiano una prospettiva limitata? No, non è neppure una prospettiva di aria: è una prospettiva stellare. Quindi, ciò che nell'*Iliade* viene raccontato in una prospettiva stellare non può essere detto come se si trattasse di una questione fra uomini: vi operano gli dèi, compaiono sempre le azioni degli dèi fra quelle degli uomini. Non è la prospettiva limitata della Terra, ma quella delle stelle, del cielo, quella cui vuol ascendere l'anima del poeta quando dice: «Cantami, o Diva, del Pelide Achille l'ira funesta».

Con questo è però anche detto che il mezzo terreno del quale ci si può servire nell'arte (in questo caso la poesia) è solo un mezzo, e che la vera e propria arte consiste in ciò che nel trattamento del mezzo lascia presagire un retroscena spirituale, ovvero mondi spirituali nei quali la parola, ma anche solo i colori, il tono e la forma possano condurci. Per risvegliare di nuovo nell'umanità la vera e propria atmosfera artistica, occorre in qualche modo ritornare a quegli antichi tempi, quando nell'anima umana vi era un'atmosfera poetica

e celeste. Facendolo, si ha un'impressione di come ci si possa servire di altri mezzi artistici per avvicinare l'arte al mondo spirituale, di che cosa debba avvenire affinché diventi vera arte. La nostra sensibilità è diventata oggi tanto rozza, che quanto faceva dell'arte vera arte (ancora non molto tempo fa) non è più sentito come tale.

Poniamo di vedere qui vicino a noi una madre che porta in braccio un bambino. È certo un'esperienza molto solenne che facciamo qui sulla Terra. Siamo però anche abituati, se vediamo una madre con un bambino, al fatto che l'immediata impressione che ne riceviamo dura per un breve tempo, può essere trattenuta per un breve istante. Essendo noi nel mondo fisico, siamo anche abituati al fatto che la posizione della testa della madre in un momento successivo è diversa da quella del momento precedente. Siamo abituati al fatto che il bambino in braccio alla mamma fa qualche movimento, siamo abituati al fatto che in ogni momento si modifica qualcosa di quanto abbiamo davanti nel mondo fisico. Guardiamo ora la *Madonna Sistina* di Raffaello. Vediamo la Madonna col Bambino. La guardiamo ora, la guardiamo fra un'ora, la guardiamo dopo un anno: nulla si è modificato. L'attimo si è fermato, nulla si muove nel Bambino, nulla si muove nella Madonna. Sembra che quel che nel mondo terreno siamo abituati a trattenere fermo solo per un istante sia ora fissato in quell'istante. Oggi non sentiamo più quel che Raffaello aveva certo sentito: "Mi è concesso di farlo? Posso trattenere un singolo istante col mio pennello? Non è forse una menzogna nel mondo trattenere un singolo istante? Posso essere tanto insincero da suscitare ancora il giorno dopo l'impressione che la Madonna tenga il Bambino come lo aveva tenuto il giorno prima? Posso pretendere che qualcuno continui ad avere davanti a sé questo istante per lungo tempo?"

All'uomo di oggi queste domande appaiono forse senza senso, paradossali. Raffaello le aveva senz'altro sentite. Che

cosa sorse in lui, di fronte a queste sensazioni? Di fronte ad esse sorse in lui un impegno artistico: "Tu devi rimediare in modo artistico al peccato che hai commesso contro la realtà. Devi elevare dal tempo e dallo spazio ciò che è solo un istante. Non puoi lasciarlo nel tempo e nello spazio, perché in essi non è vero. Devi dare eternità a quell'istante. In ciò che dipingi sulla superficie devi far intuire quel che proprio non può essere sulla superficie".

È quella che oggi si definisce astrattamente la pittura idealistica di Raffaello. Questa pittura idealistica di Raffaello è la sua giustificazione per aver fissato l'attimo. Quel che egli raggiunge mediante la profondità e l'armonia dei suoi colori è raggiunto perché sulla superficie la terza dimensione spaziale viene pittoricamente esclusa, spiritualizzata. Così, stendendo i colori, egli sollevò allo spirito ciò che altrimenti si vede materialisticamente nella terza dimensione. Dunque, ciò che dà eternità all'attimo non è sulla superficie, ma è ciò che mediante il colore azzurro è dietro la superficie, o mediante il rosso è davanti alla superficie; è ciò che spiritualmente esce dalla superficie, mentre in modo materiale risulta nel mondo la terza dimensione spaziale. All'attimo deve esser data eternità. L'eterno deve agire attraverso l'arte, altrimenti essa non è più arte. Nella mia vita ho conosciuto gente che odiava Raffaello, ho conosciuto artisti che lo odiavano. Perché? Perché non riuscivano a capirlo, perché volevano restare alla immediata imitazione di ciò che l'attimo offre e che nell'attimo successivo più non esiste. Conobbi uno che odiava Raffaello e che vedeva il massimo progresso della propria pittura perché, come diceva, egli aveva per primo osato dipingere ogni singolo pelo sul corpo umano nudo per non peccare contro la natura; si può comprendere come possa odiare Raffaello un uomo che si immagina che ciò sia un grande progresso. Questo prova come nell'arte il nostro tempo sia stato abbandonato dal vero elemento portatore dello spirito, da quell'elemento che ad esempio in pittura sa

perché nella superficie si debba vedere la base, la prima base per la pittura. Ma è stato necessario comprendere la prospettiva spaziale. Nel nostro tempo, nel quinto periodo postatlantico dedito alla libertà, era necessario che si comprendesse la prospettiva spaziale, che in effetti vorrebbe incantare sulla superficie l'elemento plastico e non quello pittorico. La realtà è però data dalla prospettiva di colore, che non supera la terza dimensione attraverso scorci, lontananze o altro del genere, ma grazie al rapporto spirituale-animico fra azzurro e rosso, fra azzurro e giallo. Proprio nella pittura va conquistata la prospettiva di colore che supera in modo spirituale lo spazio. Attraverso queste cose si giunge di nuovo a quella che una volta fu appunto l'arte, qualcosa che avvicinava direttamente l'umanità ai mondi spirituali.

Allora, quando ciò era sentito, si poteva anche sentire l'armonia fra scienza, religione e arte, cosa che l'umanità deve di nuovo sentire. In Goethe era rimasta un'eco di quel sentire. La grandezza di Goethe sta proprio nell'aver rilevato quell'eco. Certo l'uomo, nella sua libertà, doveva sperimentare separati quei tre figlioli: scienza, arte e religione. È però andata perduta per lui la profondità di quelle tre attività, e anzitutto la comunanza di vita con il cosmo. Basta guardare un momento a fondo il rapporto odierno fra arte e scienza, fra poesia e scienza. Si potrà dire che non è necessario portare le cose a questi estremi per presentare la cosiddetta non affinità fra poesia, cioè arte, e scienza, mostrandole appunto in questa loro estrema e radicale posizione.

In una città ci fu una volta un convegno di naturalisti, che in quell'occasione parlarono con molta serietà dei grandi problemi materialistici della scienza. È noto con quale grande serietà si parli in quei convegni dei problemi scientifici, una serietà tale che la si pensa tanto grande da non poterla raggiungere con la propria persona, da non poter osare di raggiungerla con la propria diretta persona. In quelle circostanze l'oratore ha davanti a sé un podio, vi depone il suo

manoscritto e legge (oppure leggono, se si tratta di una cerchia di oratori) di questa seria scienza. L'elemento personale non viene esternato; la serietà agisce in modo tanto forte da cacciare via l'elemento personale dalle persone che sono sul podio. In quelle riunioni la stessa serietà si vede su tutte le facce. Tutte le facce sono come il riflesso del podio e tutte sono molto serie. In riunioni del genere è magari presente anche il segretario in carica di un'associazione di poeti. Sulla base della loro arte poetica, questi daranno forma a poesie che poi saranno lette fra una portata e l'altra del banchetto, durante i festeggiamenti che seguiranno le riunioni. Nel frattempo i signori (ma ci saranno anche le signore) avranno già abbandonato la loro seria riunione, e più tardi, fra una portata e l'altra, l'intero convegno verrà riassunto con una poesia satirica per ogni singola scienza. E questi sono i contatti fra la scienza e l'arte. I signori prendono prima con grande serietà una posizione conoscitiva in merito alla chela del maggiolino, oppure ai suoi cromosomi, e poi magari ridono di quelle ricerche fra una portata e la successiva. I signori prima si riuniscono con grande serietà e poi ci ridono su. Certo, non si può dire che si stabilisca così un'intima relazione. Si potrà anche dire che io non dovrei citare questi casi estremi della nostra civiltà; ma devo farlo, perché sono caratteristici. Risulta così in modo estremamente radicale che i rapporti fra la conoscenza e l'arte sono del tutto inesistenti. I signori che avranno poetato per la serata conviviale, nulla avranno naturalmente capito di quello che gli altri avevano letto nel loro convegno scientifico. Il rovescio non sarà magari altrettanto sicuro, che cioè gli illustri scienziati nulla abbiano capito delle poesie. I poeti lo avranno anzi presunto. Lo credo senz'altro, perché essi stimano gli scienziati molto profondi. D'altra parte, in poesie del genere non vi è di solito molto da comprendere, e si può quindi presumere che la stessa illuminata assemblea abbia in genere capito quelle poesie, almeno fino a un certo punto.

La cosa più importante per il nostro tempo è però osservare come la vita culturale unitaria sia stata divisa in una triade, e come questa sia oggi persino del tutto smembrata. È dunque assolutamente urgente e necessario guardare di nuovo all'unità. Quando oggi un filosofo specula su unità e dualità, su monismo e dualismo, si direbbe che lo faccia con un'anima piuttosto neutra. Si presentano concetti astratti con i quali si asserisce qualcosa o qualcos'altro, e con lo stesso diritto si possono dimostrare entrambi. Quando, nei tempi dei quali vi ho parlato oggi e nei quali ci si occupava dell'arte nel modo accennato, si parlava ad esempio di unità e dualità, come si usava allora, oppure di un uno con o senza un due, si spendevano tutte le forze dell'anima. L'antica disputa, se il mondo abbia come base una struttura unitaria, oppure se il bene e il male siano anzitutto due potenze fra loro divise, la disputa fra monismo e dualismo, nei tempi passati era un problema artistico-religioso che sconvolgeva tutte le forze dell'anima umana, dalle quali l'uomo sentiva dipendere la sua salvezza e la sua felicità. Di fronte a qualcosa che oggi lascia del tutto indifferenti, l'uomo di un tempo sentiva legate la sua salvezza e la sua felicità. Ma senza che di nuovo entri nel nostro tempo un alito di quell'atteggiamento dell'anima artistico-religioso-conoscitivo un tempo esistente, non si raggiunge un reale impulso per l'arte, per la vera e grande arte!

Negli antichi tempi, però, si sentiva anche dell'altro. Si parlava della bevanda del soma, di cui si sapeva che era luce del Sole che era stata accolta dal calice argenteo della Luna e con la quale l'uomo permeava la propria anima per comprendere i segreti del cosmo. Si parlava del soma, e si sapeva che mediante tale bevanda si aveva una diretta comunione animica con il cosmo. L'anima sperimentava qualcosa sulla Terra e nello stesso tempo nel cosmo, era nello stesso tempo nel cosmo, quando sperimentava il soma. Con ciò sentiva che gli dèi si manifestano attraverso le stelle fisse che riman-

gono nella quiete, attraverso i pianeti che si muovono. Grazie alle immagini che sulla Terra ci si formava delle stelle fisse e dei movimenti dei pianeti, l'anima sperimentava il cosmo. Quando beveva il soma, essa compiva il sacrificio cultico artistico-conoscitivo e restituiva agli dèi, col fumo sacrificale ascendente, la parola religiosa, artistica e poetica di cui essi avevano bisogno per continuare a strutturare il mondo. L'uomo infatti non è stato creato invano dagli dèi, ma esiste sulla Terra affinché quel che solo in lui può essere portato a termine possa dagli dèi venir ripreso per l'ulteriore costruzione del mondo. Sì, l'uomo è sulla Terra perché gli dèi se ne servano e perché egli pensi, senta e voglia quel che vive nel cosmo. Se infatti l'uomo pensa, sente e vuole in modo giusto quel che vive nel cosmo, gli dèi riprendono ciò e lo ripongono di nuovo nella struttura del mondo, in modo che l'uomo costruisca insieme a loro tutto il cosmo, quando nel sacrificio e nell'arte egli ridà quel che gli dèi gli offrono manifestandosi nel mondo stellare. Così l'uomo è in relazione col corso del mondo, nella misura in cui lo sperimenta affine alla propria anima.

Compenetrandosi con questa visione dell'affinità animica dell'uomo col corso divino-spirituale e fisico del mondo, la si può senz'altro applicare anche al presente. Guardiamo la conoscenza di oggi, che vuole sondare soltanto quel che vi è sulla Terra, e riferire soltanto alla Terra la stessa chimica celeste, facendo i calcoli delle stelle solo in base ai conteggi che si sono appresi sulla Terra. Questa conoscenza, l'unica che oggi vale come veramente scientifica, ha però valore solo per il divenire terreno. Cesserà di avere un significato nella misura in cui la Terra si evolverà in Giove, Venere e Vulcano. Quella che oggi si chiama scienza ha un'importanza solo terrena, ed esiste perché l'uomo sulla Terra possa diventare libero, ma gli dèi non la possono usare per l'ulteriore costruzione cosmica del mondo.

Con i nostri pensieri astratti siamo giunti al massimo

dell'astrazione, al cadavere del mondo spirituale. Quel che viene prodotto dalla scienza ha importanza soltanto per la Terra, vive sulla Terra come produzione concettuale, viene sbriciolato, sotterrato, senza possibilità di vita. Si deve dire, come ebbe a ricordare la nonna Ursula Kary a suo nipote Adalbert Stifter* a proposito del rosso di sera, che tutto ciò fa parte più intensamente del cosmo di quanto oggi la conoscenza non riesca a leggere nei libri in modo scientifico. Prendiamo tutto quanto oggi viene detto nei libri scientifici sui raggi del Sole che si comportano in un certo modo con le nuvole per arrivare al tramonto, prendiamo tutto quanto è detto sulle leggi della natura: ha solo un significato terrestre. Gli dèi più non lo attingono dalla Terra per impiegarlo nel cosmo. La nonna di Adalbert Stifter diceva a suo nipote: «Bambino, che cos'è il rosso di sera? Bambino, quando viene il rosso di sera, è la madre di Dio che appende fuori i suoi vestiti, perché alla sera ne ha tanti da appendere alla volta del cielo».

La nonna di Stifter insegnava al ragazzo che i vestiti che la Madonna appende sono il rosso di sera. Questo è un discorso al quale gli dèi possono attingere per l'ulteriore costruzione del mondo. La scienza di oggi cerca, per quanto possibile esattamente, di esprimere in concetti quel che esiste adesso. Ma questo è presente, mai diventerà futuro. La nonna di Stifter, che ancora conservava molto di quanto viveva nelle anime del passato, diceva qualcosa di cui ovviamente gli scienziati attuali possono solo sorridere. Forse lo troveranno anche bello, ma non sanno che per il cosmo quel che diceva la nonna di Adalbert Stifter sui vestiti della Madonna che sono il rosso di sera ha più importanza che non tutta la scienza attuale. Ivi attingono le potenze divino-spirituali affinché il presente del cosmo continui a formare il futuro. Tutta la vera arte è sorta da ciò che è utilizzabile in tal modo, da ciò che non produce rappresentazioni basate sul tempo e sullo spazio, ma rappresentazioni attive per l'eternità. Le parole

che Adalbert Stifter ascoltò dalla nonna, e che lo resero un poeta, stanno all'arida concezione materialistica così come quel che Raffaello creò nella *Madonna Sistina*, superando l'attimo, afferrandolo nella sua eternità, sta a ciò che vediamo quando, qui sul piano fisico-terrestre, guardiamo una madre con il suo bambino.

Questo volevo ancora aggiungere a quel che avevo detto, per approfondire forse ancora un poco l'argomento.

SESTA CONFERENZA

Dornach, 9 giugno 1923

Oggi vorrei aggiungere ancora alcune cose a quelle già dette nelle conferenze tenute qui negli ultimi giorni. In conferenze precedenti ho spesso parlato di un genio della lingua.* E voi sapete poi già dal mio libro *Teosofia** come, quando in campo antroposofico si parla di esseri spirituali, s'intendono realmente esseri spirituali, come quindi anche per quello che viene designato come genio della lingua s'intenda, per ogni singola lingua, una vera entità spirituale entro la quale l'uomo si inserisce e che in un certo senso gli dà la forza di esprimere i suoi pensieri, che in un primo tempo sono presenti in lui, creatura terrena, quale morta eredità del mondo spirituale. Perciò sarà del tutto giustificato in campo antroposofico cercare, in ciò che sorge come formazioni linguistiche, un senso che in un certo grado deriva direttamente dall'uomo, indipendentemente dai mondi spirituali.

Ora, io ho fatto anche osservare* che noi designiamo in modo del tutto particolare il vero elemento dell'artistico, del bello, e il suo contrario. Noi parliamo del bello e parliamo nelle singole lingue anche del suo contrario, cioè del brutto, dell'odioso (in tedesco *hässlich*). Se noi designiamo il bello in modo assolutamente corrispondente al brutto, all'odioso, poiché il contrario dell'odio (in tedesco *Hass*) è l'amore (in tedesco *Liebe*), noi non dovremmo parlare del bello, ma dell'amabile. Dovremmo quindi dire l'odioso (*hässlich*) e l'amabile (*lieblich*). Ma noi parliamo del bello e del brutto, e, guidati dal genio della lingua, facciamo un'importante differen-

za designando in questo modo una cosa e il suo contrario. La parola "bello" (*schön* se prendiamo la lingua tedesca; per altre lingue si dovrebbe fare una ricerca analoga) è apparentata con la parola "apparente", "splendente" (in tedesco *scheinend*): è bello ciò che appare, che splende, che porta il suo interno alla superficie. L'essenza del bello è proprio che esso non si nasconde, ma porta il suo interno alla superficie, alla forma esteriore. Cosicché il bello è ciò che porta il suo interno a manifestazione nella sua figura esteriore, lo splendente, ciò che irradia splendore, e raggiando manifesta l'essere nel mondo. Se in questo senso noi volessimo parlare del contrario del bello, dovremmo dire: esso è ciò che si nasconde, che non splende, che trattiene la sua essenza e che nel suo involucro esteriore non manifesta verso l'esterno ciò che è. Se noi parliamo del bello, designiamo dunque qualcosa di oggettivo. Se dobbiamo parlare in modo altrettanto oggettivo del contrario del bello, dovremmo designarlo con una parola che significhi il "nascondentesi", il "manifestantesi esteriormente diverso da ciò che è". Ma qui ci distacchiamo dall'oggettivo, entriamo nel soggettivo, designiamo allora il nostro rapporto con ciò che si nasconde, e troviamo che ciò che si nasconde non possiamo amarlo, dobbiamo odiarlo. Dunque quel che ci mostra una faccia differente da come esso è, è il contrario del bello. Ma noi non lo indichiamo, per così dire, partendo dallo stesso sottofondo del nostro essere, lo designiamo sulla base di una nostra emozione, come ciò che è degno di odio (*Hass*), poiché si nasconde, perché non si manifesta.

Se noi dunque tendiamo bene l'orecchio verso la lingua, allora ci si può proprio manifestare il genio della lingua, e dobbiamo domandarci: che cosa ricerchiamo noi veramente, se attraverso l'arte tendiamo al bello, naturalmente nel senso più vasto? Che cosa vi cerchiamo veramente? Già nel fatto che sulla base del genio della lingua dobbiamo scegliere per il bello una parola che va fuori di noi (per il contrario del bello noi non andiamo fuori da noi, rimaniamo in noi stessi,

nelle nostre emozioni, nell'odio), già per il fatto che dobbiamo uscire da noi stessi, mostriamo che nel bello vi è un rapporto con lo spirituale che si trova fuori di noi. Infatti che cosa "appare"? Ciò che vediamo con i sensi non deve "apparirci", è già lì davanti a noi. Quel che ci "appare", che dunque irradia nel sensibile, che annunzia nel sensibile il suo essere, è lo spirituale. Dunque, mentre parliamo del bello come bello oggettivo, noi afferriamo subito il bello artistico come qualcosa di spirituale che si manifesta nel mondo attraverso l'arte. Tocca dunque all'arte di afferrare la parvenza, l'irradiazione, la rivelazione di ciò che come spirito permea e vivifica il mondo. Ogni vera arte cerca lo spirituale. Anche quando, come è pure possibile, essa vuole rappresentare l'odioso, il ripugnante, essa non vuol rappresentare il ripugnante sensibile bensì lo spirituale che annuncia il suo essere nel sensibile ripugnante. Il brutto può diventare bello, se lo spirituale si manifesta splendendo attraverso di esso. Ma deve essere proprio così, vi deve sempre essere un rapporto con lo spirituale, se un'opera artistica vuole agire bene.

Partendo da questo punto di vista, osserviamo ora una singola arte, diciamo la pittura. Ne abbiamo parlato in questi ultimi giorni* in quanto la pittura manifesta l'essenza spirituale mediante il colore ben compreso, dunque attraverso la luminosità nel colore. Si può dire che, nei tempi in cui si aveva una vera conoscenza interiore del colore, ci si affidava anche in modo giusto al genio della lingua per inserire l'elemento colore in rapporto con il cosmo. Se risaliamo a tempi antichi, nei quali si aveva una chiaroveggenza istintiva per queste cose, troveremo per esempio dei metalli che venivano percepiti in modo tale che essi rivelavano nel colore la loro intima essenza, ma non veniva loro dato un nome terrestre. Fra le denominazioni dei metalli e i pianeti vi è un nesso, perché, se così posso esprimermi, ci si sarebbe vergognati di designare soltanto come terrestre ciò che si esprime attraverso il colore. Si considerava il colore come qualcosa di divino-

spirituale che è soltanto prestato alle cose terrestri, nel senso in cui ne ho parlato qui alcuni giorni fa. Quando si sperimentava l'oro nel color oro, non si vedeva nell'oro soltanto qualcosa di terrestre, ma si vedeva nel color oro il sole che si annunciava dal cosmo. Dunque si vedeva qualcosa che si espandeva immediatamente al di sopra della Terra, quando si sperimentava il colore anche in un aspetto terrestre. Soltanto quando si passava alle cose viventi, si ascriveva ad esse il loro proprio colore, perché le cose viventi si avvicinano allo spirito, dunque lo spirituale può splendere anche qui. E presso gli animali si sentiva che essi hanno dei colori loro propri, perché in essi lo spirituale-animico appare in modo immediato.

Ma possiamo anche risalire a tempi più antichi in cui si sentiva l'artistico interiormente e non esteriormente. Ma così non si perviene in generale a nessuna pittura. Dipingere un albero in verde, dipingere un albero (è del tutto stupido dire "dipingere un albero"!), dipingerlo dunque in verde, questo non è ancora pittura per la ragione che, quando anche si compie un'imitazione della natura, la natura tuttavia è sempre più bella, più vivace: la natura è sempre più piena di vita. Non vi è nessun motivo di imitare quello che è fuori nella natura. Ma questo il vero pittore non lo fa nemmeno. Il vero pittore utilizza l'oggetto, diciamo, per farvi splendere sopra il sole o per osservare un qualsiasi riflesso colorato nell'ambiente, o per cogliere su un oggetto l'alternarsi e l'intrecciarsi di chiaro e scuro. Dunque, l'oggetto che si dipinge dà soltanto l'occasione per tali scopi. Naturalmente non si dipinge mai, poniamo, un fiore che sia davanti alla finestra, ma si dipinge la luce che appare alla finestra e che si vede splendere attraverso il fiore. Si dipinge dunque realmente la luce colorata del sole: è questa che si coglie, e il fiore è soltanto l'occasione per cogliere quella luce.

Se poi si passa all'uomo, ciò si può fare in modo ancora più spirituale. Prendere una fronte umana e dipingerla come una fronte umana, come si crede che si veda una fronte

umana, è veramente un nonsenso, non è affatto pittura. Ma il modo in cui una fronte umana si espone ai diversi raggi del sole, il modo in cui nella luce risplendente appare una luce opaca, oppure come vi gioca il chiaro-scuro, quindi tutto ciò per cui l'oggetto fornisce l'occasione di cogliere con colori e pennelli quel che avviene nell'attimo e che deve esser posto in relazione con qualcosa di spirituale, questo è il compito di chi dipinge.

Se si ha senso pittorico, quando per esempio si vede un interno, non ci si deve dar da fare per mostrare, supponiamo, un uomo che si inginocchia davanti a un altare. Io ho visitato una volta con qualcuno un'esposizione, e là abbiamo veduto in un quadro un uomo che si inginocchiava davanti a un altare. Lo si vedeva da dietro, e il pittore si era assunto il compito di cogliere la luce che entrava dalla finestra come appariva sulla schiena dell'uomo. Il signore che veniva con me a visitare l'esposizione disse: «Mi piacerebbe se si vedesse quell'uomo dal davanti!». Ora questo era soltanto interesse materiale, non artistico: egli voleva che il pittore descrivesse che uomo era quello e così via. Ma far ciò è giustificato soltanto quando si vuole esprimere quanto si può percepire attraverso il colore. Se io vedo un malato in un letto, colpito da una determinata malattia, e studio i colori del suo viso per cercar di afferrare l'apparenza della malattia attraverso l'elemento sensibile, ciò può essere artistico. Se poi io voglio rappresentare nella totalità, diciamo fino a qual punto l'intero cosmo viene ad apparire, a manifestarsi nell'incarnato umano, nel colore della pelle, anche questo può essere artistico. Ma se io voglio ritrarre il signor Lehmann, come sta seduto davanti a me, per cominciare non ci riesco, non è vero? E in secondo luogo questo non è un compito artistico: sarebbe infatti compito artistico rappresentare come il sole lo illumina, come la luce viene deviata per il fatto che egli ha dei folti sopraccigli. Dunque ha importanza il modo in cui l'intero mondo agisce sull'essere che io voglio dipingere. E il

mezzo con cui vi pervengo è il chiaro-scuro, è il colore, è il fermare un momento che in realtà sta passando, e il fatto di fissarlo giustifica quanto ho già descritto ieri.

In tempi che non precedettero di molto l'epoca nostra, tali cose furono sentite in modo che non ci si poteva immaginare di rappresentare una Vergine Maria, una Madre di Dio, senza un volto illuminato, cioè senza un volto dominato dalla luce che, per questo prevalere della luce, esce dalla comune condizione umana. Non si poteva rappresentarla altrimenti che in una veste rossa e in un mantello blu, poiché solo così la Madre di Dio viene inserita nel giusto modo entro la vita terrena: nella veste rossa tutta la vitalità emotiva del terrestre, nel manto blu l'animico che essa intesse con lo spirituale, e sul viso illuminato ciò che è compenetrato di spirito, che è dominato dalla luce come dalla manifestazione dello spirito. Ma finché si sente soltanto come ora ho detto, non si afferra tutto ciò artisticamente in modo giusto. Io l'ho in certo modo trasposto in qualcosa di non artistico. Si sente in modo artistico soltanto nel momento in cui si crea in base al rosso, al blu e al luminoso, quando si sperimenta la luce nel suo rapporto con i colori e con l'oscurità come un mondo a sé, cosicché veramente non si ha più nient'altro che il colore, e il colore dice tanto al pittore che questi, dal colore e dal chiaro-scuro, può trarre la Vergine Maria.

Certamente si deve saper vivere col colore, e il colore dev'essere, per chi dipinge, qualcosa con cui si vive, qualcosa che si è emancipato dall'elemento materiale pesante. Infatti l'elemento materiale pesante contraddice propriamente il colore, se si vuole adoperare quest'ultimo in modo artistico. Perciò contraddice l'intera pittura il fatto di dipingere con i colori della tavolozza: essi sono sempre tali che mostrano ancora pesantezza, anche quando si sono portati sulla superficie. E coi colori della tavolozza non si può neppure vivere: si può vivere soltanto col colore liquido. Nella vita che si sviluppa tra l'uomo e il colore, quando questo è liquido, e in

quel particolare rapporto che l'uomo ha quando stende il colore liquido sulla superficie, si sviluppa una vita dei colori, si afferra veramente qualcosa che parte dal colore, si afferra il mondo movendo dal colore. Il pittorico sorge soltanto allorquando, nel colore, si afferra come qualcosa di vivente l'apparire, il rivelarsi, l'irraggiare e, dal vivente che irraggia, ora soltanto si estrae quel che si deve formare sulla superficie. Già di per sé ne uscirà fuori un mondo perché, se capiamo i colori, capiamo un elemento costitutivo dell'intero mondo.

Kant disse una volta: «Datemi materia, e io vi creerò un mondo».* Ora, gli si sarebbe potuto dare materia a volontà, ma si può star sicuri che egli non avrebbe creato nessun mondo, poiché con la materia non è possibile creare un mondo. Molto di più si può creare un mondo con il fluttuante strumento dei colori. Con essi si può creare un mondo, perché ogni colore ha il suo rapporto immediato, vorrei dire di personale parentela, con un dato elemento spirituale del mondo. E oggi veramente, se si eccettuano i primitivi inizi che vengono fatti nell'impressionismo, in altre correnti e soprattutto nell'espressionismo (ma che appunto sono soltanto degli inizi), in generale il concetto di pittura, l'attività del dipingere sono andati più o meno perduti di fronte al generale materialismo dell'epoca, poiché per lo più oggi non si dipinge, ma si imitano figure per mezzo di una specie di disegno, e poi si colora la superficie. Ma allora si tratta di superfici verniciate, non di dipinti, non di pitture generate dal giuoco dei colori e del chiaro-scuro.

Certamente non si devono fraintendere le cose. Se uno diventa matto e butta giù semplicemente i colori uno accanto all'altro, credendo di applicare quel che io ho chiamato superare il disegno, allora egli non applica affatto quello che ho inteso dire. Infatti, con "superare il disegno" non intendo "non avere nessun disegno", ma tirar fuori il disegno dai colori, generarlo con i colori stessi. Il colore dà già il disegno, si deve soltanto saper vivere nel colore. Questo vivere nell'e-

lemento colorato conduce allora il vero artista a poter fare totale astrazione dal resto del mondo e a produrre la sua opera d'arte traendola dal colore.

Possiamo rifarci per esempio all'*Assunzione della Vergine* di Tiziano:* in essa abbiamo un'opera d'arte che, vorrei dire, è tutto uno svincolarsi dall'antico principio artistico. Qui non è più presente quella vivente esperienza del colore che si trovava in Raffaello, e specialmente in Leonardo: qui vi è però ancora una specie di tradizione per cui non si esce troppo fortemente da questa vita nel colore. Sperimentiamo dunque un po' l'*Assunzione* di Tiziano: osservandola si può dire: qui grida il verde, là grida il rosso o il blu. Sì, ma poi esaminiamo i singoli particolari. Considerando quello che chiamerei il colloquio reciproco dei singoli colori, anche in Tiziano abbiamo ancora una sensazione di come egli vivesse nell'elemento colorato e di come realmente, in questo caso, egli abbia tratto fuor dai colori tutti i tre mondi. Osserviamo soltanto il meraviglioso susseguirsi graduato dei tre mondi. In basso stanno gli apostoli che sperimentano l'evento dell'assunzione di Maria in cielo. Osserviamo come egli li crei traendoli dal colore. Si vede dai colori come essi siano incatenati alla Terra, ma non si sente nessuna pesantezza nei colori: si sente soltanto l'oscurità dei colori nella parte inferiore del quadro tizianesco, e nell'oscurità stessa si sperimenta l'incatenamento degli apostoli alla Terra. In tutto il modo con cui sono stati usati i colori della Madonna si sperimenta invece il regno intermedio. Verso il basso essa è ancora collegata con la Terra. Guardate poi, se avete l'occasione di vedere il quadro, come l'opaco scuro si inserisca dal basso, come colore, nella colorazione della Vergine, e come poi la luce trionfi, e nell'alto il terzo regno riceva per così dire in piena luce la testa di Maria, illuminandola e innalzandola con piena luce, mentre i piedi e le gambe sono ancora incatenate al basso attraverso il colore. Osserviamo come in questo accogliere Maria da parte del Dio Padre, il regno

mediano e il regno superiore celeste siano graduati in un'esperienza interiore del colore. Per comprendere questo quadro possiamo dire che bisogna veramente dimenticare ogni altra cosa e guardare tutta l'opera soltanto dal lato del colore, perché dal colore deriva qui la graduata triplicità del mondo; non dal pensiero, non in un modo intellettuale, bensì del tutto artistico. E si può dire: è davvero così che per la pittura è necessario afferrare questo mondo dello splendore irradiante, dell'irradiante manifestarsi in chiaro-scuro e nel colore, per elevare da un lato ciò che è terrestre-materiale, per elevare ciò che è artistico da questo terrestre-materiale, senza però d'altro lato farlo di nuovo arrivare allo spirituale. Perché, se lo si facesse arrivare allo spirituale, non sarebbe infatti più parvenza, sarebbe saggezza. Ma la saggezza non è più artistica, la saggezza porta su in alto nell'informale regno del divino.

Si potrebbe perciò dire: presso un vero artista che rappresenta un soggetto, come Tiziano nella sua *Assunzione della Vergine*, quando in alto si osserva l'accoglimento di Maria, o per meglio dire della testa di Maria, da parte di Dio Padre, si ha il sentimento che ormai non si poteva andare più avanti nel trattamento della luce: là si è proprio al punto culminante. Nel momento in cui si cominciasse a proseguire, si cadrebbe nell'intellettualistico, cioè nel non-artistico. Qui direi che non ci vuole più nemmeno una pennellata sopra quel che è indicato soltanto come luce e non come contorno, poiché nel momento in cui si va troppo fortemente nel contorno, la cosa diventa intellettuale, cioè non-artistica. Verso l'alto il quadro diventa infatti tale che esso versa nel pericolo di essere non-artistico. I pittori successivi a Tiziano sono anch'essi ugualmente caduti in quel pericolo. Guardiamo, ancora fino a Tiziano, gli Angeli. Quando arriviamo nella regione celeste, arriviamo agli Angeli. Osserviamo come ci si preoccupa di evitare di uscire dal colore. Volendo, per gli Angeli dei tempi pre-tizianeschi e anche in un certo senso

presso Tiziano, si può sempre ancor dire: non potrebbero anche essere nuvole? Se invece non lo si può dire, se non si può almeno essere ancora incerti fra: essere e sembrare, se si arriva del tutto all'essere, all'essere dello spirituale, allora lì cessa l'artistico.

Se arriviamo al secolo XVII tutto cambia. Qui già agisce il materialismo, anche entro la rappresentazione dello spirituale. Allora vediamo già tutti gli Angeli dipinti con una certa verve non artistica e, vorrei dire, abitudinaria in tutti gli scorci possibili, e per essi non potremmo più dire: ma non potrebbero anche essere nuvole? Sì, in tutto questo agisce già il ragionamento, qui cessa l'artistico.

Ed ora osserviamo gli apostoli in basso: avremo subito il sentimento che nel quadro dell'*Assunzione* di veramente artistico vi è soltanto la figura di Maria. In alto comincia il pericolo che si trapassi nella pura saggezza, nell'informale. Se si arriva realmente a trattenere ciò che è informale, in modo che anch'esso sia senza forma, allora direi che si raggiunge proprio da una parte, da uno dei poli, la perfezione artistica, perché si tratta di un ardimento artistico, perché ci si spinge fino all'orlo dell'abisso dove l'arte cessa, dove i colori vengono disciolti nella luce, dove veramente, se si volesse andare oltre, si potrebbe soltanto cominciare a disegnare. Ma disegnare non è dipingere. Dunque, verso l'alto ci si avvicina a ciò che è pieno di saggezza. E un artista è tanto più grande, quanto più riceve, nel sensibile, ciò che è pieno di saggezza, quanto più (e voglio di nuovo esprimermi concretamente) ha la possibilità di far sì che gli Angeli che vengono dipinti possano esser considerati come ammassi di nuvole che qua e là scintillano nella luce, o qualcosa di simile.

Ma se si sale dalla parte inferiore del quadro, attraverso ciò che è veramente bello, cioè Maria stessa che proprio vola in su verso la regione della saggezza, si vede che Tiziano è in grado di plasmarla così bella appunto perché essa non vi è ancora arrivata, ma soltanto vola verso l'alto. Qui tutto ciò

appare in modo da dar l'impressione che se essa si slanciasse ancora un pochino verso l'alto, allora entrerebbe nella saggezza. Qui l'arte non ha più nulla da dire. Ma se noi scendiamo un po' più verso il basso, arriviamo agli apostoli, e di questo ho già detto prima che l'artista cerca, attraverso la disposizione dei colori, di rappresentare l'incatenamento degli apostoli stessi alla terra. Ma qui egli cade in un altro pericolo. Se avesse tenuto la figura di Maria ancora più in basso, non avrebbe potuto rappresentarla nella bellezza che si sostiene interiormente da se stessa, perché se Maria fosse un po' più in giù (ma non avrebbe senso), se essa sedesse fra gli apostoli, certo non potrebbe apparire come appare a metà fra cielo e terra. Così non potrebbe assolutamente apparire, perché in basso stanno gli apostoli nella loro colorazione brunastra che non è adatta per Maria, perché noi non possiamo veramente fermarci al fatto che in basso gli apostoli abbiano in sé peso terrestre: qui deve inserirsi qualcos'altro, qui comincia a interferire fortemente anche l'elemento del disegno. Si può infatti vedere in Tiziano, nel quadro qui caratterizzato, che il disegno comincia a interferire fortemente. E perché dunque?

Certo, col bruno che esorbita già dal vero colore non si può più rappresentare il bello come nella figura di Maria; in questo colore deve esser rappresentato qualcosa che non appartiene in tutto e per tutto alla bellezza, e che però deve essere bello per il fatto che in esso si manifesta qualcosa d'altro rispetto a ciò che è propriamente bello. Vedete, se Maria sedesse in basso oppure stesse in mezzo agli apostoli nella stessa colorazione, ciò sarebbe veramente offensivo. Molto offensivo! Adesso io parlo soltanto di questo quadro, non dico in generale che il fatto che Maria stia sulla Terra debba essere artisticamente offensivo; ma in questo quadro, se Maria stesse giù in basso, sarebbe un pugno nell'occhio per chi guardasse in senso artistico. Perché? Perché se Maria stesse giù in basso nella colorazione degli apostoli si dovrebbe

allora dire che Maria è stata rappresentata dall'artista come virtuosa. Così egli infatti rappresenta gli apostoli. Noi non possiamo rappresentarci altrimenti gli apostoli che nella loro virtuosità. Ma questo non possiamo dirlo di Maria: riguardo a lei, è ovvio che non ci sarebbe bisogno di dare espressione alla sua virtù. Sarebbe proprio la stessa cosa che se volessimo rappresentare Dio come virtuoso. Dove una cosa è naturale, dove vi è qualcosa che è l'essere stesso, questo non può esser rappresentato semplicemente nella sua apparenza esteriore. Perciò Maria deve innalzarsi, deve stare in una regione dove essa è elevata al di sopra di ciò che è virtuoso, dove per quel che qui appare nel colore non si può dire che essa è virtuosa così come non si potrebbe dire, di Dio stesso, che è virtuoso. Tutt'al più Egli può essere la virtù stessa; ma questa è già una frase astratta, si entra già nella filosofia, non ha niente a che fare con l'arte. Ma per gli apostoli, in basso, la cosa è tale che noi possiamo dire che lì l'artista riesce, attraverso il trattamento stesso dei colori, a rappresentare negli apostoli degli uomini virtuosi. Essi sono virtuosi.

Cerchiamo di nuovo di avvicinarci alla cosa attraverso il genio della lingua. Virtù: che cosa significa propriamente essere virtuosi? Essere virtuosi significa essere capaci, valenti, perché la parola virtù (come nel latino *virtus*) è collegata con l'idea di capacità, e capace, esser capace, esser buono a qualcosa, significa essere all'altezza di una cosa, avere il potere di far qualcosa, poter fare una cosa; questo significa essere virtuoso. Ma naturalmente ha un'importanza definitiva, per ciò che s'intende in rapporto alla virtuosità, il modo in cui Goethe l'ha per esempio rappresentata quando parlava di una triade: saggezza, apparenza e potenza, cioè possedere virtù in questo senso. Saggezza = ciò che diventa conoscenza, informale conoscenza; apparenza = il bello, l'arte; virtù, potenza = l'essere realmente capace, il poter fare qualcosa, la disposizione ad agire in modo significativo.

Questa triade, vedete, è stata venerata fin dall'antichità.

Io potevo capire, quando mi parlava un uomo già molti anni fa, che ne avesse abbastanza di sentire la gente parlare di vero, di bello e di buono, poiché chiunque voglia dire una frase fatta, idealistica, ebbene, quello parla di vero, bello e buono. Ma si può risalire a tempi più antichi in cui queste cose sono state sperimentate con tutta la partecipazione umana, con tutto l'umano interesse d'anima. E allora direi che nel quadro di Tiziano si vede, ma in modo estetico e artistico, in alto la saggezza, ma non proprio soltanto saggezza, bensì come essa appare in modo da essere ancora artistica, da poter essere dipinta; nel mezzo la bellezza; e in basso la virtù, la valentìa. Ora però si deve investigare la valentìa un po' secondo la sua essenza interiore, il suo significato. Se si ricercano queste cose, si arriva attraverso il genio della lingua nelle profondità dell'anima della lingua stessa, creativa fra gli uomini. Se si fa questo lavoro soltanto esteriormente, potrebbe capitare come a un certo gobbo che una volta, mentre stava in una chiesa, udì una predica nella quale il predicatore esponeva alla sua comunità, in un modo ampolloso e del tutto esteriore, come tutto nel mondo sia buono, bello e conforme allo scopo. Il gobbo aspettò poi alla porta della chiesa, e quando il predicatore uscì gli domandò: "Lei ha detto che, secondo la sua idea, nel mondo tutto è buono; anch'io dunque sono cresciuto bene?" E il parroco gli rispose: "Per esser un gobbo, tu sei cresciuto molto bene!" Ora, se si considerano esteriormente queste cose, non si può arrivare in profondità; però il modo odierno di trattare le cose procede così in campi innumerevoli. Oggi gli uomini si riempiono totalmente con tali caratteristiche esteriori, specie con definizioni esteriori, e non sanno affatto come essi si imbozzolino con le loro idee.

Quanto alla virtù, non si tratta che noi siamo capaci di qualcosa in generale, ma che noi siamo capaci di qualcosa di spirituale, che noi ci inseriamo quali uomini entro il mondo spirituale. Virtuoso in senso giusto è chi è uomo completo

per il fatto che porta lo spirituale a realizzarsi in lui, e non solo a manifestarsi, ma a realizzarsi attraverso la volontà. Allora l'uomo penetra in una regione che si trova veramente nel campo umano, che entra anche in quello religioso, ma che non sta più nel campo artistico, meno che mai nella regione del bello. Tutto nel mondo è formato secondo polarità e perciò, proprio davanti al quadro di Tiziano, si può dire che verso l'alto, là dove si va al di sopra di Maria, esiste certo il pericolo di uscire dal bello: là si è sull'abisso della saggezza. Verso il basso vi è un altro abisso poiché, non appena noi rappresentiamo la virtù, l'elemento virtuoso, ciò che l'uomo deve realizzare dallo spirituale attraverso la propria entità, usciamo di nuovo dal bello, dall'artistico. Se cerchiamo di dipingere l'uomo veramente virtuoso, noi possiamo farlo soltanto caratterizzando in qualche modo la virtù nell'apparenza esteriore, per esempio nel contrasto col vizio. Ma la figurazione artistica della virtù non rappresenta più, propriamente, nessuna arte; nel nostro tempo c'è già un cader fuori dall'artistico.

Ma dov'è che non c'è nel nostro tempo un cader fuori dall'artistico, se semplici condizioni di vita vengono riprodotte in modo rozzamente naturalistico, senza che vi stia dentro davvero il rapporto con lo spirituale? Senza tale rapporto con lo spirituale non vi è nulla di artistico. Perciò nella nostra epoca questo sforzarsi nell'impressionismo e nell'espressionismo* costituisce un tornare di nuovo verso lo spirituale. Anche se ciò è spesso maldestro, anche se è soltanto un inizio, è tuttavia più di quel che si fa in modo non artistico con un modello, in una maniera rozzamente naturalistica. Se afferriamo così il concetto del bello artistico, potremo, per esempio, collocarvi anche l'elemento tragico, potremo comprendere in generale il tragico nel suo inserirsi artistico entro il mondo.

L'uomo che giudica secondo i propri pensieri, che conduce la sua vita intellettualisticamente, non può mai diven-

tare tragico. E neppure l'uomo che vive del tutto virtuosamente può in realtà mai diventare tragico. Soltanto può diventarlo un uomo che in qualche modo abbia tendenza verso il demonico, cioè verso lo spirituale. Una personalità, un uomo, comincia a diventare tragico soltanto quando il demonico, in senso buono o cattivo, è presente in qualche modo in lui. Ora, noi siamo oggi nell'epoca dell'uomo libero, in cui l'uomo, come uomo demonico, è veramente un anacronismo. Tutto il senso del quinto periodo postatlantico consiste nel fatto che l'uomo esce dal demonico per diventare libero. Ma mentre diventa un uomo libero, cessa per così dire la possibilità del tragico. Se consideriamo le figure tragiche dell'antichità, e ancora la maggior parte delle figure tragiche shakespeariane, abbiamo il demonico interiore che conduce al tragico. Là dove l'uomo è la manifestazione di uno spirituale-demonico, dove lo spirituale-demonico si rivela irraggiando attraverso di lui, dove l'uomo diventa per così dire il medium del demonico, là diventa possibile il tragico. In questo senso il tragico dovrà più o meno cessare, perché l'umanità divenuta libera deve svincolarsi dal demonico. Oggi essa non lo fa ancora, anzi cade più che mai dentro il demonico.

Ma questo è proprio il grande compito dell'epoca, la missione dell'epoca: che gli uomini escano dal demonico e si immettano nella libertà.

Se però ci sbarazziamo dei demoni interiori come figure che fanno di noi delle personalità tragiche, molto meno ci sbarazziamo del demonico esteriore, poiché nel momento in cui l'uomo entra in relazione con il mondo esterno, si inizia anche per l'uomo moderno qualcosa di natura demonica. I nostri pensieri debbono diventare sempre più liberi, e quando (come ho esposto nella mia *Filosofia della libertà**) i pensieri diventano gli impulsi per la volontà, anche la volontà diventa libera. Queste sono anche le polarità opposte che possono diventare libere: i pensieri liberi e la volontà libera.

Ma in mezzo sta la restante parte dell'uomo, quella che è in rapporto col karma. E proprio come il demonico ha condotto una volta al tragico, così nell'uomo moderno sarà l'esperienza del karma a condurre alla più profonda tragicità interiore. La tragedia potrà però fiorire soltanto quando gli uomini sperimenteranno il karma. Fino a quando restiamo coi nostri pensieri, possiamo essere liberi. Quando rivestiamo i pensieri con parole, le parole non ci appartengono più. Che cosa può succedere di una parola dopo che io l'ho pronunciata? Può succedere di tutto. Essa viene presa da un altro che la circonda con altre emozioni, con altri sentimenti. La parola vive ulteriormente. Quando la parola vola attraverso gli uomini del presente, diventa una potenza che però è uscita dall'uomo. Questo è il suo karma, mediante il quale egli sta in rapporto col mondo che a sua volta può scaricarsi di nuovo su di lui. Così, già attraverso la parola che porta in sé il suo proprio essere, perché essa non ci appartiene ma appartiene al genio della lingua, può nascere il tragico. Proprio oggi noi vediamo l'umanità dappertutto, vorrei dire, nella disposizione verso condizioni tragiche, attraverso la sopravvalutazione della lingua, la sopravvalutazione della parola. I popoli si suddividono secondo le lingue, vogliono suddividersi secondo le lingue. Questo dà il presupposto per una gigantesca tragicità che ancora in questo secolo irromperà sulla Terra. Questo è il lato tragico del karma. Se noi possiamo parlare della tragedia del passato come di una tragedia della demonologia, dobbiamo parlare della tragedia dell'avvenire come della tragedia del karma.

L'arte è eterna, le sue forme si trasformano. E se noi accogliamo l'idea che dappertutto esiste una relazione dell'artistico con lo spirituale, comprenderemo che l'artistico è proprio una cosa attraverso la quale ci si immette, sia creando che gustando, nel mondo dello spirito. Chi è veramente artista può creare il suo quadro in un deserto solitario. Gli è indifferente se qualcuno lo vedrà, poiché egli ha creato in

un'altra compagnia, ha lavorato in compagnia del divino-spirituale: esseri divini lo hanno guardato dietro le sue spalle. Egli ha creato in società con dèi. Non importa nulla al vero artista se qualcuno ammirerà il suo quadro oppure no. Perciò si può essere artista in piena solitudine. Ma d'altro lato non si può essere artista senza porre realmente la propria creatura, per farla vivere, entro il mondo che la osserva anche secondo la sua spiritualità. La creatura che viene immessa nel mondo deve vivere nella spiritualità del mondo stesso. Se si dimentica questo rapporto spirituale, allora anche l'arte si trasforma, ma si trasforma più o meno in non-arte.

Si può quindi creare in modo veramente artistico soltanto quando si porta entro di sé l'opera d'arte in relazione con l'universo. Di ciò erano coscienti quegli antichi artisti che, per esempio, dipingevano le loro immagini sulle pareti delle chiese, poiché quelle immagini erano le guide dei fedeli, dei credenti, e gli artisti sapevano che ciò si inseriva nella vita terrestre in quanto questa vita terrestre è compenetrata dallo spirito.

Difficilmente ci si può immaginare qualcosa di peggio se, invece di quanto sopra è detto, ora si crea per delle esposizioni. In fondo, la cosa più terribile di tutte è andare per esempio attraverso un'esposizione di quadri o di sculture dove sono appese o stanno le une accanto alle altre, senza alcun rapporto fra di loro, tutte le cose possibili, dove è veramente senza senso che una cosa stia accanto all'altra. Quando la pittura è passata, dal dipingere per la chiesa o per la casa, al quadro isolato, già allora, vorrei dire, ha perduto il suo giusto senso. Se si dipinge qualcosa dentro cornice, ci si può ancora immaginare di guardare fuori da una finestra, e quel che si vede sta là fuori, ma non è nulla di più. Ma dipingere solo per le esposizioni! Non si può nemmeno andare avanti a parlarne. Un'epoca che in generale vede qualche cosa nelle esposizioni, qualche cosa di possibile, ha proprio perduto il rapporto con l'arte. Vediamo semplicemente in ciò

tutto quello che deve ancora accadere nella cultura spirituale, per trovare di nuovo la via all'artistico-spirituale. L'esposizione, per esempio, è assolutamente da superare. Certo, presso singoli artisti è presente l'orrore per le esposizioni, ma viviamo oggi in un'epoca nella quale il singolo non può molto, se il giudizio del singolo non viene immerso in una concezione del mondo che compenetri nuovamente gli uomini nella loro libertà, nella piena libertà, nello stesso modo in cui anticamente, in tempi non liberi, concezioni del mondo compenetrarono gli uomini facendo così sorgere vere culture, mentre oggi non abbiamo nessuna vera cultura.

Per l'edificazione di vere culture, e quindi anche per l'edificazione di una vera arte, bisogna però elaborare una concezione spirituale del mondo e portarvi il più alto interesse.

SETTIMA CONFERENZA

Antroposofia e arte

Oslo (Kristiania), 18 maggio 1923

Nella concezione antroposofica del mondo bisogna sempre di nuovo osservare come per suo mezzo sorga la consapevolezza della fonte unitaria di arte, religione e scienza. Nella concezione antroposofica viene spesso ripetuto che, in epoche più antiche dell'evoluzione dell'umanità, non esistevano affatto una religione, un'arte e una scienza a sé stanti, ma una unità di tutti e tre, coltivata nei misteri. I misteri riunivano in sé ciò che oggi si chiama scuola, chiesa e istituzioni artistiche, perché tutto ciò che nei misteri si offriva non era soltanto detto unilateralmente con la parola. La parola che veniva sperimentata quando l'iniziato la pronunciava come parola di conoscenza, che veniva quindi sentita come una rivelazione dello spirito stesso, era affiancata da azioni di culto che rivelavano ad ascoltatori e spettatori, in figure possenti, ciò che per mezzo di essa si voleva annunciare.

Così, accanto a ciò che veniva annunciato mediante la conoscenza terrena, stava lo sviluppo delle azioni religiose di culto che rispecchiavano in immagini, davanti agli occhi di spettatori e uditori, quanto dei fatti del mondo soprasensibile si intuiva e forse anche si vedeva. Religione e conoscenza erano come un tutto unico. Ma in questa rappresentazione del soprasensibile era inserito anche il bello, l'elemento artistico, così che l'azione di culto e l'immagine del culto erano nello stesso tempo espressione e rivelazione d'arte. Nei misteri l'uomo sperimentava il bello artistico. Egli era stimolato nella sua volontà per mezzo degli impulsi religiosi che veni-

vano dati nelle azioni di culto, ed era interiormente illuminato dalla parola che accompagnava la bella e artistica cerimonia cultica. Era illuminato interiormente anche per la sua conoscenza. La consapevolezza di questa unità fraterna di religione, scienza e arte deve sempre esistere in ogni considerazione e in ogni vera indagine antroposofica, non in forma artificiosa, ma in modo del tutto spontaneo.

Quando, nel senso dell'odierna scienza intellettuale e materialistica, cerchiamo di conoscere il mondo mediante pensieri, alla fine ci troviamo con una somma di pensieri che rappresentano appunto in quella forma i fenomeni e gli esseri della natura. Si esprimono in pensieri le leggi della natura. Appunto durante l'epoca più recente, più esplicitamente intellettualistica e materialistica, fu caratteristico di coloro che si dedicavano alla conoscenza arrivare più o meno ad estraniarsi interiormente dal sentire artistico. Se ci si abbandona alla scienza oggi in uso, ci si abbandona davvero a pensieri morti, e si cercano pensieri morti anche nelle manifestazioni naturali. Tutta la storia naturale che enunciamo, e che riteniamo essere oggi l'orgoglio della nostra scienza, è fatta di pensieri morti, quasi cadaveri di ciò che era la nostra anima prima di scendere dall'esistenza sopraterrena in quella sensibile.

Guardando il cadavere di un uomo, sappiamo che la sua forma non può essere il risultato di pure leggi naturali, così come le conosciamo, ma che prima ha dovuto morire. Era vivo ed è morto, e per ciò è diventato un cadavere. Chi possiede una conoscenza vera sa che i pensieri che sono in lui sono i cadaveri di quella vivente entità animica nella quale egli aveva vissuto prima di discendere sulla Terra. I nostri pensieri terreni sono i cadaveri della nostra vita preterrena. Ne deriva la loro astrattezza, appunto il loro essere cadaveri. Durante gli ultimi secoli si sono amati sempre più i pensieri astratti (essi si sono annidati in tutta la vita pratica) e per questo gli uomini sono diventati sempre più somiglianti ai

loro pensieri astratti. In modo particolare gli eruditi che avevano avuto una formazione scientifica sono giunti a somigliare in tutta la loro vita animica, proprio nella loro vita animica superiore, ai loro pensieri astratti. Ma ciò allontana dall'arte. Quanto più ci diamo a pensieri astratti, tanto più ci allontaniamo dall'arte, perché essa vuole la vita, mentre i pensieri sono morti.

Tutto il contrario avviene per l'anima, quando essa si immerge realmente nella conoscenza che è propria dell'antroposofia. Mentre nell'astratta conoscenza intellettuale, dopo un certo tempo, si presenta la necessità di riconoscere tutto secondo logica e di spiegare tutto in quel modo, persino l'arte, nella conoscenza antroposofica si afferma l'aspirazione all'arte. La conoscenza antroposofica, se è vera, a un certo punto conduce infatti a dire: "per afferrare l'intera realtà vivente non bastano i tuoi pensieri, ma occorre qualcos'altro". Proprio perché nella conoscenza antroposofica tutta la vita dell'anima rimane vivente e non viene uccisa dai pensieri morti, nell'antroposofia si aspira appunto a sentire e sperimentare il mondo artisticamente. Quando si vive nei pensieri astratti, l'arte diventa una specie di lusso che gli uomini creano, dalle loro illusioni e dai loro sogni, come un'aggiunta alla vita. Quando si attua la conoscenza antroposofica, a un certo punto si arriva a concludere che i propri pensieri non sono affatto immagini di una vivente realtà, ma sono come dei gesti. Con i propri pensieri si addita appena la realtà vivente. I pensieri sono gesti morti. A un certo punto si sente che ora occorre incominciare a dare una forma artistica, altrimenti non si afferra affatto la realtà. A un certo punto della sua vita conoscitiva, l'antroposofo sente dunque di dover passare all'arte. Sorge allora in lui realmente la concezione che non sia possibile rendere il pieno contenuto del mondo in idee, ma che occorra aggiungere l'elemento artistico alla conoscenza dell'universo.

L'antroposofia prepara ed educa realmente l'anima al

sentimento artistico e anche alla creazione, al lavoro artistico. I pensieri astratti uccidono la fantasia artistica. Più si diventa logici più si uccide la fantasia artistica, e si fanno allora commenti sulle opere d'arte. La cosa più orrenda avvenuta nell'epoca materialistica è che gli eruditi abbiano scritto commenti e spiegazioni erudite sulle opere artistiche. I commenti al *Faust*, all'*Amleto*, o le descrizioni dotte sull'arte di Leonardo, di Raffaello, di Michelangelo sono proprio le bare, le casse da morto del vero sentimento artistico. Così viene uccisa quella che è arte viva. Studiando un commento al *Faust* si ha proprio il senso di avere in mano il cadavere del *Faust*, o nel commento dell'*Amleto* il cadavere dell'*Amleto*, perché i pensieri astratti uccidono l'opera d'arte.

Per mezzo della conoscenza antroposofica si cerca di avvicinarsi con spirito vivente all'opera d'arte. L'ho fatto per la fiaba di Goethe: *Il serpente verde e la bella Lilia*; quel mio scritto* non è un commento, ma un qualcosa di vivo che deve condurci verso l'immediatamente vivo. In un'epoca non artistica sono nate le molte dottrine estetiche, le dotte considerazioni sull'arte. Ma le estetiche sono in effetti qualcosa di non artistico. Siamo ben consapevoli che, udendoci parlare così, gli eruditi potrebbero obiettare che la comprensione artistica del mondo ci allontana dalla realtà, che non è scientifico afferrare l'universo con l'arte. Da parte dei veri scienziati si proclama che bisogna soffocare la fantasia, escludere l'immaginazione, se si vuole comprendere la realtà, e che bisogna limitarsi alla sola logica. Certo, lo si può affermare, lo si può esigere, ma pensiamo un po': se la realtà, se la natura stessa è un'artista, perché esigere dall'uomo che egli comprenda tutto solo con la logica? Non è possibile conquistare la natura con la sola logica, se la natura stessa è un'artista, e la natura lo è. Lo si scopre appunto con la conoscenza antroposofica, giunti a un dato punto di essa. Occorre cessare di vivere in idee e cominciare a pensare in immagini, per poter capire la natura e in modo speciale il suo apice, l'uomo fisi-

co nelle sue forme. Nessuna anatomia, nessuna fisiologia può comprendere l'uomo fisico nelle sue forme. Lo può soltanto la conoscenza vivente, resa alata dal sentimento artistico.

Fu dunque del tutto naturale che la conoscenza trapassasse nella creazione artistica, quando per esempio sorse l'idea di costruire il Goetheanum. Fu necessario che quanto di solito l'antroposofia esponeva in idee venisse ora creato in forme artistiche. Era la medesima cosa, manifestata in altro modo. La vera arte si è sviluppata sempre in questo modo nel mondo, e Goethe, che davvero sentiva artisticamente, pronunciò infatti il bel detto: «L'arte è una manifestazione di occulte leggi naturali che, senza di essa, mai si sarebbero palesate».* Egli sentì quello che l'antroposofia deve sentire. Quando si sia lavorato fino a comprendere conoscitivamente il mondo, subentra in noi la viva necessità di non formulare più idee, ma di creare artisticamente, in scultura, in pittura, in musica o in poesia. Scusatemi, se dico qualcosa di amaro, ma a volte si combinano a questo proposito grossi guai. Si cerca ad esempio, come io stesso feci nei miei quattro misteri drammatici,* di rendere in forma drammatica ciò che non si riesce ad esprimere in idee in merito all'essenza dell'uomo. Gente di buona volontà, ma di scarsa comprensione, spiegò poi in idee questi misteri drammatici e scrisse su di essi una specie di commento. È orribile che questo avvenga, ma avviene lo stesso, perché persino nel movimento antroposofico spesso si porta un elemento che uccide, e cioè il pensiero astratto. In realtà, il movimento antroposofico dovrebbe contenere la vivificazione continua del pensiero astratto. Dunque, quel che non si può più sperimentare in pensieri, si è portati a goderlo per mezzo di figure viventi, come quelle che appaiono nelle scene dei drammi: le abbiamo davanti, le osserviamo e le lasciamo agire su di noi, senza spiegarle in modo astratto. Da un certo punto in poi la vera antroposofia conduce all'arte vera, perché la vera antroposofia non agisce

uccidendo i pensieri, ma agisce con l'ispirazione e fa scaturire la fonte artistica nell'animo umano.

Allora non si è più tentati di dare forma simbolica o allegorica alle idee, ma di far fluire tutte le idee verso un determinato punto, seguendo solo la forma artistica. Così l'architettura del Goetheanum, se posso dirlo con parole crude, è sorta del tutto senza idee, soltanto perché le forme furono sentite, ma sentite partendo dallo spirito; anche il Goetheanum andava guardato e non spiegato. Quando ebbi l'occasione di far da guida a degli ospiti venuti a vederlo, per lo più cominciavo il mio discorso col dire: «Voi siete naturalmente qui perché io vi spieghi il Goetheanum, ma in verità questo è per me qualcosa di molto sgradevole, perché il Goetheanum esiste per essere guardato e non per essere spiegato». Dicevo sempre che quel che avevamo davanti doveva vivere in immagini e non in pensieri astratti, portatori di morte. Siccome però era necessario spiegare, mi studiavo di dare spiegazioni in modo che esse non fossero astratte; facevo in modo che alla guida venisse in soccorso il sentimento attraverso le forme, le immagini e i colori. Si può essere spirituali non solo nelle parole, ma anche nelle forme, nei colori, nei suoni e così via. Soltanto così viene sperimentato il vero elemento artistico, perché l'arte è sempre l'apparire del mondo soprasensibile nel nostro mondo sensibile. Possiamo rendercene conto in tutte le arti, quando esse si presentino nella forma in cui sono genuinamente scaturite dalla natura umana.

Consideriamo per prima l'arte che oggi serve in prevalenza a scopi utilitari esteriori, cioè l'architettura.

Per comprenderla veramente col sentimento nelle sue forme, occorre sentire artisticamente l'uomo stesso nella sua forma. Se così lo sperimentiamo, sorge la sensazione che l'uomo abbia proprio abbandonato i mondi ai quali appartiene. Se guardo un orso con la sua pelliccia, ho la sensazione che l'universo lo abbia ben corredato del suo rivestimento di pelliccia. Io percepisco qualcosa di completo, quando osservo

un orso con la sua pelliccia o un cane con il suo pelo. Se osservo artisticamente l'uomo, mi manca in lui qualcosa, guardandolo soltanto con i sensi. Egli non ha ricevuto dall'universo ciò che l'orso o il cane possiedono nella loro pelliccia o nel pelo. Per quanto riguarda la sua apparenza sensibile, l'uomo se ne sta nudo in mezzo all'universo. Per la sensazione artistica nasce così il bisogno che attorno a lui vi sia qualcosa di spirituale che immaginativamente lo avvolga al posto di qualcosa di fisico.

Oggi nell'architettura questa sensazione puramente artistica non è evidente, è piuttosto coperta e nascosta. Ma osserviamo il punto di partenza dell'architettura, nel quale essa prima di ogni altra cosa ha raggiunto il suo culmine proprio per aver creato involucri per i trapassati, per i morti. Guardiamo come i monumenti funebri, le abitazioni funerarie che venivano erette sopra i sepolcri siano un punto significativo di partenza per l'arte architettonica. Quando l'uomo, per così dire, abbandona la sua prigione terrestre, ovvero il corpo fisico, l'anima è nuda; essa, per l'originale chiaroveggenza primordiale, non vuole essere proiettata nello spazio universale senza essere avvolta dalle forme nelle quali vuole sentirsi accolta. Si diceva: non è ammissibile lasciar andare l'anima nelle correnti caotiche dell'aria e delle intemperie; l'anima ne verrebbe straziata. Quando ha abbandonato il corpo, l'anima vuole espandersi nell'universo attraverso ordinate forme spaziali. La si riveste allora con l'architettura della tomba, affinché sappia orientarsi. Non sa orientarsi nelle bufere atmosferiche che si scagliano su di lei, né nel soffiare dei venti che le vengono incontro, sa però orientarsi nelle forme artistiche con le quali l'architetto ha creato il monumento funebre sopra la tomba. Si formano così per l'anima le vie verso le immensità degli spazi. Questo è il guscio tratto dal soprasensibile per l'anima, la veste che le è offerta per il fatto che l'uomo non riceve, come gli animali e le piante, un guscio o un involucro tratti dagli elementi naturali sensibili.

L'architettura esprime quindi in origine il modo in cui l'uomo vuole essere accolto dalle ampiezze cosmiche. Anche quando ci si trova in una casa, la sensazione artistica dovrebbe essere simile. Si guardano le superfici, si osservano le linee. Perché ci sono? Per avvertirci che, nella direzione di quelle linee, l'anima vuole guardar fuori nelle immensità degli spazi. Ma l'anima vuole anche essere protetta dalla luce che le si avventa contro. Osservando il rapporto dell'anima col cosmo, con lo spazio universale che l'attornia, impariamo a riconoscere come esso accolga in modo giusto l'anima umana; se ne desume così la forma artistica dell'architettura.

L'architettura ha però una controimmagine artistica. Quando l'uomo esce dal mondo fisico, abbandona il proprio corpo. Come anima, si espande nelle forme dello spazio. Tutta l'architettura vuole manifestare questo rapporto dell'uomo con lo spazio universale visibile, con il cosmo visibile. Quando, attraverso la nascita, l'uomo entra nell'esistenza fisica, ha un subconscio ricordo della sua esistenza prenatale. Si immerge allora con la sua anima nel corpo fisico. Di quell'immergersi non rimane proprio nulla nella coscienza dell'uomo di oggi. Ma nel subconscio, nel profondo sentire dell'anima, specialmente dove esso diventa ingenuo sentimento artistico, l'anima sa, mentre si immerge nel corpo, di essere stata ben diversa prima che vi s'immergesse. Non vuole perciò essere come è nel corpo, ma vuole essere come era prima di entrarvi.

Si scopre questo sentimento in modo singolare nei primitivi. Essi sentono artisticamente il modo in cui vorrebbero essere nel corpo, e allora cominciano prima a ornarsi, poi ad abbigliarsi. I colori dell'abbigliamento esistono perché l'uomo vuole far trasparire la sua parte animica nella corporeità. La corporeità nella quale è disceso non gli basta; vuole inserirsi cromaticamente nel mondo, così come sente animicamente se stesso. Chi osserva con senso artistico le vesti multicolori dei primitivi, vede come l'anima operi fuori nello

spazio, così come nelle forme architettoniche vede il suo operare dentro lo spazio. Quando vuole dilatarsi nelle vastità cosmiche, l'anima segue le forme architettoniche. Quando, partendo dal suo più profondo centro interiore, vuole evolversi nello spazio fisico, sviluppa le arti dell'abbigliamento.

Queste passano poi nell'altra vita artistica. E non è un fatto trascurabile che, nei tempi in cui si sentiva molto più l'arte che non oggi, per esempio durante il Rinascimento italiano, possiamo osservare come la Maddalena fosse sempre rappresentata con una determinata veste, del tutto differente da quella di Maria. Si confronti il giallo che spessissimo appare nelle vesti delle Maddalene, con le vesti azzurre e rosse che si vedono nelle Marie; dal modo in cui il pittore, quando vive ancora appieno nell'elemento artistico, crea persino l'abbigliamento secondo l'impulso della propria anima, si potranno dedurre tutte le differenze animiche.

Noi, che nei nostri vestiti preferiamo il grigio sul grigio, non facciamo che presentare nel mondo l'immagine divenuta morta della nostra anima. Nella nostra epoca non ci basta pensare astrattamente: ci vestiamo astrattamente. Detto tra parentesi, quando noi non ci vestiamo secondo tale astrazione, mostriamo più che mai, nella combinazione dei colori, quanto poco ci resti del pensare vivente che attraversiamo prima di scendere sulla Terra. Dunque, se noi non ci vestiamo astrattamente, ci vestiamo però senza gusto. Dobbiamo pure renderci conto che appunto l'elemento artistico esige un miglioramento di tutta la nostra civiltà, e che l'uomo deve di nuovo essere inserito nel mondo in vivente modo artistico. Tutto l'essere e tutta la vita dell'universo vanno allora visti di nuovo artisticamente. Per farlo, non si deve semplicemente andare negli istituti scientifici con il noto apparecchio per misurare l'angolo facciale e così determinare il più astrattamente possibile il carattere di una data razza, ma occorre un approfondimento qualitativo dell'essere umano per riconoscerne le forme attraverso il nostro sentire.

Allora, già osservando la curvatura della fronte e del capo, riconosceremo (non solo in un paragone allegorico, ma secondo un'intima realtà) l'immagine della volta del cielo che si incurva sopra di noi (la quale, anche se non lo fa materialmente, si incurva però dinamicamente secondo determinate forze). La fronte e il sommo del capo sono la riproduzione dell'intero universo. La riproduzione poi di quel che facciamo girando attorno al Sole, percorrendo col nostro pianeta un'orbita attorno al Sole, questo nostro partecipare a un movimento cosmico, lo si sente artisticamente nella struttura del naso e degli occhi. Si pensi: la quiete della volta celeste nella quieta curvatura della fronte e del capo, il movimento dell'orbita cosmica nel mobile sguardo dell'occhio e in tutto quanto viene interiormente sperimentato mediante il naso e l'olfatto. Se sappiamo studiare in modo giustamente artistico la bocca e il mento, abbiamo una riproduzione di ciò che conduce alla più profonda interiorità umana: la bocca e il mento rappresentano l'uomo così com'egli vive animicamente nel proprio corpo. L'intero universo è artisticamente presente: nella fronte e nella curvatura del capo la riposante rotondità dell'universo, nell'occhio, nel naso e nel labbro superiore il movimento attraverso lo spazio cosmico, nella bocca e nel mento il riposare dell'uomo in se stesso.

Tutto questo, ora non più visto in pensieri astratti, ma guardato in immagini, non vuole certo restare nella testa. Se di fronte al capo umano si sperimenta realmente quanto ora ho descritto, ci si comincia a dire: "Eri un uomo abbastanza assennato, avevi idee così carine... eppure adesso hai la testa improvvisamente vuota e non riesci più a pensare a nulla! Senti benissimo: fronte, curvatura del capo, occhi, naso, labbro superiore, bocca, labbro inferiore... ma non riesci più a pensare. I pensieri ti abbandonano". E allora comincia a muoversi qualcosa nel resto del corpo; soprattutto le braccia e le dita cominciano a diventare strumenti di pensiero, solo

che ora i pensieri vivono in forme. E si diventa plasmatori, si diventa scultori.

Se si vuole diventare scultori, occorre soltanto che la testa smetta di pensare. È orribile, se da scultori si pensa con la testa; è un controsenso, è del tutto impossibile. La testa deve poter riposare, essere vuota, mentre braccia e mani devono cominciare a sapere ben foggiare immagini e forme che rappresentino il mondo. Soprattutto la figura umana deve scaturire dalle dita. Si comincia allora a sentire perché i Greci, che avevano tanto senso per l'arte, formassero in modo tanto singolare la parte superiore della testa di Athena, ponendovi persino un elmo sopra: sentivano l'azione formatrice dello spazio in stato di riposo, dello spazio universale. I Greci lo esprimevano ancora in quel copricapo. Osservando appunto nei profili greci le singolari forme del naso, e come queste continuassero in quelle della fronte, si sente che il greco percepiva lo slancio, il movimento, che nella struttura del naso esprimeva l'armonioso accordo col moto universale.

È meraviglioso percepire nella rappresentazione artistica di una testa greca come il greco fosse diventato scultore! Dunque il sentire spirituale, la visione spirituale dell'universo, e non il pensare con la testa, conducono all'arte, a ciò stimolati dalla concezione antroposofica, perché in essa a un dato punto si arriva a dirsi: "vi è qualcosa nel mondo a cui non ti possono condurre i pensieri, e ora occorre che tu cominci a diventare artista per arrivarvi". Allora il dottrinarismo intellettuale e materialistico ci si presenta come un uomo che gira attorno alle cose descrivendole solo secondo logica, appunto perché rimane sempre all'esterno. La conoscenza antroposofica invece esige sempre un immergersi nelle cose stesse, un ricostruire con vivente forza creativa quel che fu creato dal cosmo.

Così ci si chiarisce a poco a poco che, in quanto antroposofi, abbiamo una giusta comprensione del corpo fisico che scaturisce dalle forme spaziali cosmiche per poi diventa-

re cadavere, e anche del modo in cui l'anima, abbandonato il corpo fisico, desidera essere accolta dalle forme spaziali: diventiamo così architetti. Se comprendiamo che cosa vuole l'anima quando tende a inserirsi nello spazio con i ricordi inconsci dell'esistenza preterrestre, diventiamo artisti dell'abbigliamento, che è l'altro polo dell'architettura – scusatemi se uso questa espressione non più usuale nel nostro tempo, perché in queste cose ci si è in genere allontanati con la coscienza dall'esistenza preterrestre, perdendone gli impulsi cui ho prima accennato.

E diventiamo scultori, se ci adattiamo con reale vivezza alla forma umana, così com'essa è stata plasmata dall'universo. Imparando a comprendere da tutti lati il corpo fisico, in quanto artisti si diventa architetti. Imparando invece a comprendere il corpo eterico (o corpo delle forze formatrici) nella sua vitalità e nel suo operare, e scoprendo come esso incurvi la fronte, formi il naso e faccia retrocedere la bocca (perché quelle qui in gioco sono tutte forze formatrici), in quanto artisti si diventa scultori. Lo scultore non fa altro che imitare la forma del corpo eterico.

Se poi si osserva l'animico in tutto il suo tessere e vivere, il multiforme mondo del colore diventa per noi un intero universo; si arriva allora a poco a poco a quella che vorrei chiamare una comprensione astrale dell'universo. Quel che si manifesta nel colore diventa ovunque una rivelazione dell'elemento animico nel mondo. Guardiamo la pianta nel suo verdeggiare. Quando essa verdeggia, non possiamo vederne il verde solo come qualcosa di soggettivo e credere che sia il frutto di vibrazioni, come crede il fisico. Non abbiamo più la pianta, se crediamo che sugli alberi vi siano vibrazioni che producono il colore. Sono astrazioni. In verità non possiamo vedere la pianta in modo vivo senza il verde, se la rappresentiamo in modo vivo. La pianta esprime da sé il verde. Ma come? Nella pianta sono inserite le morte sostanze terrestri, ma esse sono tutte permeate di vita. Nella pianta vi è ferro,

carbonio, acido silicico e ogni possibile sostanza terrestre che troviamo anche nel mondo minerale. Nella pianta però tutto è permeato di vita. E mentre guardiamo come la vita si faccia strada attraverso ciò che è morto, come attraverso ciò che è morto si crei un'immagine, e precisamente l'immagine della pianta, sentiamo il verde come l'immagine morta della vita. Dappertutto vediamo il verde attorno a noi. Sappiamo che nelle piante vivono le sostanze della Terra, le sostanze morte della Terra. Non percepiamo la vita stessa. Percepiamo le piante perché contengono le sostanze morte. Per questo però esse sono verdi. Il verde è l'immagine morta della vita che domina sulla Terra. Guardiamo in tal modo al verde avendo in esso una specie di parola cosmica che ci dice come la vita operi e tessa nella pianta.

Osserviamo ora l'uomo. Se guardiamo nella natura, nel fresco fior di pesco a primavera troviamo quel che più assomiglia al sano incarnato umano. Non vi è in natura altro colore che più somigli all'incarnato. Sentiamo che in questo incarnato simile al fior di pesco si esprime anche l'intima salute umana. Nell'incarnato impariamo a cogliere la salute vivente dell'uomo, giustamente retta dall'anima. E sentiamo che, se l'incarnato tende al verde, l'uomo è malaticcio, perché l'anima non riesce a trovare il giusto rapporto col corpo fisico. Se invece l'anima dà egoisticamente troppa importanza al corpo fisico, come avviene ad esempio nell'avaro, allora si diventa pallidi. Anche nella paura l'anima occupa troppo il corpo fisico, e allora si impallidisce, si diventa biancastri. Fra il biancastro e il verdastro sta il sano colore dell'incarnato che ci ricorda il colore del fior di pesco. Sentiamo dunque il verde della pianta quale immagine morta della vita, e nell'incarnato, nel caratteristico colorito di fior di pesco dell'uomo sano, sentiamo l'immagine vivente dell'anima. Ora il mondo prende vita nei colori. Attraverso ciò che è morto, il vivente acquista immagine di verde. Nell'incarnato, l'elemento animico dà forma all'epidermide umana a immagine del fior di pesco.

E ancora: noi vediamo il Sole di colore biancastro, colore che sentiamo molto affine alla luce. Quando di notte ci svegliamo nella tenebra nera, sentiamo che quello non è l'ambiente adatto a poter sentire appieno il nostro io. Abbiamo bisogno di luce fra noi e gli oggetti, per poter sentire il nostro io. In un certo senso, abbiamo bisogno di luce fra noi e la parete, affinché essa a distanza possa agire su di noi. Qui si accende il nostro senso dell'io. Quando ci svegliamo nella luce, cioè in qualcosa di affine al bianco, allora percepiamo il nostro io. Quando ci destiamo nell'oscurità, cioè in qualcosa di affine al nero, ci sentiamo estranei al mondo. Dico luce, ma potrei anche prendere altre impressioni dei sensi. Si troverà un'apparente contraddizione nel fatto che il cieco nato non vede mai la luce. Ma quel che conta non è il fatto di vedere la luce direttamente, bensì il modo in cui si è organizzati. Anche se nasce cieco, l'uomo è organizzato per la luce, e l'ostacolo all'energia dell'io è presente nei ciechi per l'assenza della luce. Il bianco è affine alla luce. Se sentiamo il bianco, vale a dire ciò che è affine alla luce in modo tale che noi sentiamo come l'io nello spazio si accenda nel bianco alla sua intima forza, allora possiamo dire, con un pensiero vivente e non astratto: il bianco è l'immagine animica dello spirito. Di conseguenza, ovunque il bianco ci appare in una pittura sentiamo che lì è inteso lo spirito.

Prendiamo invece il nero. Quando si vede il nero, quando si applica in qualche posto il nero, si può essere con facilità condotti all'immagine spirituale di ciò che è morto, nello stesso modo in cui noi stessi ci sentiamo uccisi, paralizzati, quando destandoci siamo costretti a porre il nostro spirito nella tenebra nera. Così si può sentire il nero come l'immagine spirituale di ciò che è morto.

Pensate ora a come si possa vivere nel colore! Si sperimenta il mondo come colore e luce, quando si sperimenta il verde come immagine morta della vita, il fior di pesco e l'incarnato umano come immagine vivente dell'anima, il bianco

come immagine animica dello spirito e il nero come immagine spirituale di ciò che è morto. Dicendo ciò, sono in realtà entrato in un cerchio. Fate attenzione a quel che ho detto: verde = immagine morta del vivente (e sono rimasto al vivente); fior di pesco e incarnato = immagine vivente dell'anima (e sono rimasto all'anima); bianco = immagine animica dello spirito (dall'anima salgo allo spirito); nero = immagine spirituale di ciò che è morto (dallo spirituale passo a ciò che è morto, ma con ciò torno di nuovo al verde, che è l'immagine morta della vita). Ho chiuso il cerchio. Se disegnassi tutto ciò in uno schema,* si vedrebbe che il lavorio vivente nei colori (e nella prossima conferenza parleremo anche del blu) diventa una reale esperienza artistica della sfera astrale nel mondo.

Quando facciamo questa esperienza artistica, ci stanno di fronte: morte, vita, anima e spirito come in una ruota della vita, perché partendo dal morto si torna al morto; passando attraverso la vita dell'anima e dello spirito, ci si presentano: morte, vita, anima e spirito attraverso luce e colore, come li ho descritti, e si sa allora di non poter rimanere nello spazio, di doverne uscire, e dallo spazio arrivare alla superficie. Nella superficie bisogna sciogliere l'enigma dello spazio, nella misura in cui si perde la rappresentazione dello spazio. Come da scultori si è perduto il pensare della testa, si perde ora la rappresentazione dello spazio. Tutto spinge verso la luce e il colore, e si diventa pittori. Un tale modo di vedere apre da sé la sorgente della pittura, e si prova la grande, intima gioia di stendere questo o quel colore, di mettergliene accanto un altro, perché i colori diventano allora la rivelazione vivente di ciò che è vivo, morto, spirituale e animico. Superando il pensiero morto, si raggiunge così realmente il punto in cui ci si sente immediatamente spinti non più a parlare in parole, non più a pensare in idee, neppure più a plasmare in forme, ma a riprodurre nel colore e nella luce: vita, morte, spirito e anima quali essi sono e vivono nel mondo.

Grazie alla conoscenza antroposofica viene così interiormente stimolata la creazione artistica, poiché essa ci restituisce alla vita e non ce la toglie, come fa la conoscenza astratta, sia idealistica sia empirica. Occorre notare però come con ciò siamo ancora rimasti del tutto all'esterno dell'uomo. Siamo arrivati alla superficie dell'uomo, al sano colorito, al colore fior di pesco, o al pallore (se egli comprime troppo lo spirito nel corpo fisico), o al verdastro (se invece non riesce a colmare il corpo fisico con la propria anima e quindi si ammala); ma siamo sempre rimasti alla superficie dell'uomo.

Se ora invece penetriamo nella sua interiorità, arriviamo a quel che in lui interiormente si contrappone alla forma esteriore del mondo. Arriviamo al meraviglioso accordo tra il ritmo del respiro e quello del sangue. Il ritmo del respiro si trasmette al movimento dei nervi. La fisiologia sa ben poco del fatto che il ritmo del respiro (di norma sono diciotto respiri al minuto) si trasmette al sistema nervoso. Il ritmo del respiro è contenuto in modo sottile, animico e spirituale, nel sistema nervoso. Il ritmo del sangue deriva dal sistema del ricambio. Nell'adulto normale esso è quattro volte più frequente del ritmo del respiro: quattro battiti del polso corrispondono a un respiro, e si hanno quindi settantadue battiti del polso al minuto. Quel che vive nel sangue (e in esso vive ciò che è attinente all'io, ciò che è solare) agisce sul sistema respiratorio e quindi sul sistema nervoso.

Osserviamo una parte qualsiasi dell'uomo, ad esempio l'occhio: in esso sfociano i vasi sanguigni, assottigliandosi molto. La pulsazione del sangue incontra qui le correnti nervose del nervo ottico che si espande nell'occhio. Un processo mirabilmente artistico si svolge fra la circolazione del sangue e il nervo ottico, che è quattro volte più lento.

Guardiamo ora l'uomo intero e osserviamo il suo midollo spinale con i nervi che ne escono verso ogni parte, seguiamo i vasi sanguigni: si ha qui internamente un'azione di tutto il sistema sanguigno (in effetti immesso nell'uomo dal Sole)

sul sistema nervoso (che gli è dato dalla Terra). I Greci lo sentivano col loro senso artistico. Nel dio Apollo essi vedevano l'elemento solare e l'artistica azione del sangue sul sistema nervoso, e con la lira di Apollo indicavano il midollo spinale con le mirabili corde che se ne dipartono e sulle quali agisce il sistema sanguigno, l'elemento solare.

Come incontriamo l'architettura, la scultura, l'arte dell'abbigliamento e la pittura quando ci accostiamo all'uomo partendo dal mondo esterno, così incontriamo la musica, il ritmo, la cadenza quando ci avviciniamo all'uomo interno e seguiamo la mirabile e artistica configurazione e collaborazione tra sistema sanguigno e sistema nervoso.

Rispetto a tutta la musica che ascoltiamo, quella che si svolge fra il sistema sanguigno e il sistema nervoso è molto più elevata. Quando poi l'elemento musicale risuona nella poesia, sentiamo dissolversi all'esterno, nelle parole, la musica interiore che si sviluppa fra sangue e nervi. Sentiamo così, ad esempio nell'esametro greco che ha le tre lunghe prima della cesura, come il fiato si estenda nella prima metà del verso fino alla cesura, come accolga la cesura e come giuochi nell'emissione del respiro introducendo le sillabe successive. Abbiamo così mezzo esametro. E quando scandiamo correttamente mezzo esametro, abbiamo la misura di come il nostro sangue batta sul nostro sistema dei nervi.

Nel declamare e nel recitare si cerca di svelare l'interiore divino artista che è nell'uomo. Ne tratterò con più precisione nella prossima conferenza. Intanto vediamo che se dall'esterno, da architettura, scultura e pittura, penetriamo nell'intimo dell'uomo e giungiamo all'elemento artistico musicale-poetico, dappertutto la viva comprensione che abbiamo del mondo e dell'uomo si trasforma in un sentire artistico e nell'impulso alla creazione artistica.

Quando poi l'uomo sente di essere posto giù nel mondo e di non realizzare appieno nell'ambito terreno ciò che esiste nella sua immagine primordiale celeste, se lo sente artistica-

mente, ha la necessità di offrire anche una riproduzione esteriore di quell'immagine primordiale. Qui allora è l'uomo stesso a diventare strumento per esprimere il rapporto che egli ha con l'universo, e con ciò diventa euritmista. L'euritmista dice: "I movimenti delle membra che usualmente compio qui sulla Terra non bastano del tutto alla mobile immagine primordiale dell'uomo. Devo avere un prototipo ideale dell'uomo, ma prima devo imparare a inserirmi nei movimenti dell'ideale immagine primordiale umana. Il movimento nel quale l'uomo vuole ricostruire, in certo qual modo anche spazialmente, il movimento della propria immagine primordiale celeste si esprime nell'euritmia. Essa perciò non può essere né una semplice arte gestuale, né una semplice danza. Essa è a metà fra danza e mimica. L'arte mimica si può dire che esista soltanto come sostegno della parola parlata. Quando si vuole esprimere qualcosa in un nesso per cui non basta la parola, la si sostiene con un gesto: si ricorre all'arte mimica, che sopperisce all'insufficienza della sola parola. L'arte mimica allude così a qualcosa.

L'arte della danza si presenta invece quando la parola non ha più ragione di essere, quando la volontà si impone tanto che l'anima esce da se stessa e segue il corpo, che le prescrive i movimenti. Diventano allora gesti sfrenati, ed è l'arte della danza.

Possiamo quindi dire: mimica = gesto allusivo; danza = gesto sfrenato. Nel mezzo sta il vero linguaggio visibile dell'euritmia, che non è né gesto solo allusivo, né gesto sfrenato, ma gesto espressivo come lo è la parola stessa. La parola è infatti gesto d'aria. Quando formiamo una parola, comprimiamo l'aria in un certo gesto. Chi può osservare nella sfera sensibile-soprasensibile quel che si forma uscendo dalla bocca umana, vede appunto nell'aria i gesti fatti: sono le parole. Imitando quei gesti si ha l'euritmia, che è un gesto tanto espressivo e visibile, quanto nel parlare è invisibile il gesto d'aria, ove il pensiero entra suscitando onde, per cui

tutto può essere udito. L'euritmia è la trasformazione del gesto d'aria in un visibile gesto delle membra, che è gesto espressivo.

Per completare il tema di "Antroposofia e arte", nella prossima conferenza parlerò in modo specifico di "Antroposofia e poesia". Oggi volevo soprattutto accennare a come la conoscenza antroposofica, a differenza di quella intellettualistica e materialistica, non uccida l'uomo con i pensieri facendone un commentatore d'arte, e così affossandola, bensì faccia sgorgare la fonte di un'arte piena di fantasia. L'antroposofia fa dell'uomo stesso un essere che gode l'arte o che artisticamente crea, confermando quanto sempre abbiamo ripetuto, e cioè che arte, religione e scienza furono un tempo sorelle, che si sono soltanto estraniate l'una dall'altra e che, quando l'uomo si sentirà compiutamente tale, dovranno ritrovarsi nel loro rapporto fraterno. Così il dotto non riconoscerà l'opera d'arte soltanto quando potrà commentarla, né d'altra parte le volterà le spalle, ma dovrà invece dirsi: quel che posso accennare coi gesti di pensiero mi conduce proprio alla viva necessità di formarlo artisticamente nell'architettura, nella scultura, nella pittura, nella musica e nella poesia.

Il detto di Goethe si avvera: l'arte è una specie di conoscenza, perché l'altra, quella intellettuale, non ha appunto carattere universale. Affinché possa esservi vera conoscenza universale, l'arte deve prima aggiungersi alla conoscenza astratta. Resta pur vero che questa nuova conoscenza, che si spinge fino alla creazione della forma artistica, penetra tanto a fondo nell'anima che questa unione di arte e scienza genera anche l'atteggiamento religioso. Poiché nel Goetheanum si aspirava a questo, proprio amici non tedeschi chiesero che la costruzione di Dornach prendesse il nome di Goetheanum, perché Goethe aveva appunto detto: «Chi possiede scienza e arte ha pure religione; chi non possiede queste due, abbia la religione». Da scienza vera e da arte vera, quando esse confluiscono in modo vivo, nasce vita religiosa. La vita religiosa

non ha bisogno di rinnegare scienza e arte, ma tende verso entrambe con tutta l'energia e la realtà della vita.

OTTAVA CONFERENZA

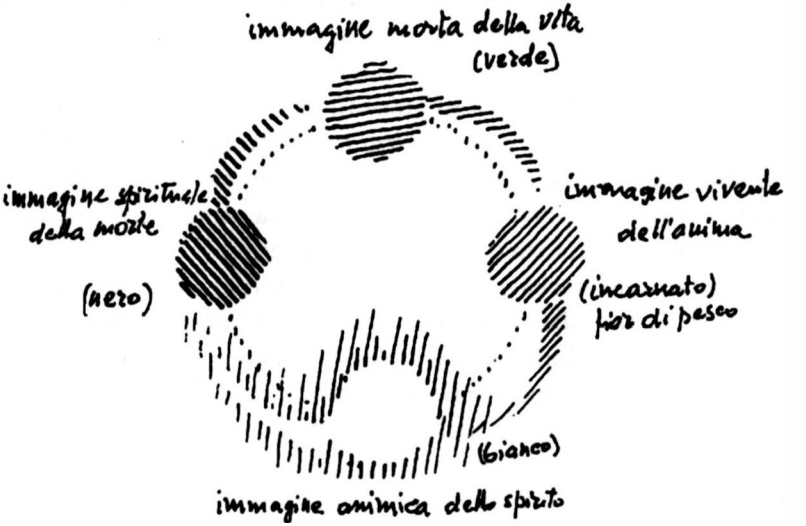
Antroposofia e poesia

Oslo (Kristiania), 20 maggio 1923

L'altro ieri ho cercato di mostrare come la conoscenza antroposofica, che è anche vita intima dell'anima, non ci allontani dall'arte, dall'occuparcene e dal comprenderla, ma, afferrata nella sua pienezza di vita, apra di fatto anche la fonte della comprensione e della creazione artistica. Ho accennato a che cosa si mirava nei diversi campi dell'attività artistica, e ho cercato di estrarre dai mezzi di cui l'arte si serve ciò che vive nei diversi campi dell'arte stessa.

Accanto all'architettura, all'arte dell'abbigliamento e alla scultura, ho voluto mostrare la reale esperienza del colore in pittura, come il colore non sia semplicemente qualcosa che sfiora la superficie delle cose e degli esseri, ma sia invece qualcosa che riluce dall'interiorità, dalla reale essenza del mondo, rivelandola. Sono giunto così a mostrare come il verde sia la reale immagine della vita, tanto che il mondo vegetale rivela la propria vita nel verde. Ho indicato il verde come avente origine dalla componente minerale, dunque morta, di ciò che è vivo. Ciò che è vivo ci si manifesta nelle piante attraverso il verde in un'immagine morta. Ed è proprio affascinante che la vita ci appaia in un'immagine morta. Ci basta pensare a come la figura umana ci appaia nell'immagine morta di una scultura e a come sia affascinante proprio il fatto che nella scultura può apparire un'immagine morta della vita, e che la vita può essere presentata in forme rigide e morte. Così è anche nei colori con il verde. La cosa affascinante del verde in natura è appunto il fatto che esso

appare come immagine morta della vita, senza pretendere di essere vita. Riprendendo l'ultima conferenza, voglio mostrare come in effetti il ciclo cosmico si ripeta e poi ritorni in se stesso mostrando nei colori i suoi diversi elementi: il vivente, l'animico e lo spirituale. Ho già detto l'ultima volta che avrei voluto mostrare il cerchio cosmico in sé chiuso nel mondo dei colori. Possiamo quindi dire: il verde appare come l'immagine morta della vita. Nel verde, la vita si nasconde.



Se invece guardiamo il colore dell'incarnato umano, vediamo che il colore che più gli somiglia è quello del fior di pesco in primavera, e con esso abbiamo l'immagine vivente dell'anima. Nel colore dell'incarnato abbiamo quindi l'immagine vivente dell'anima. Nel bianco che guardiamo artisticamente abbiamo, come ho detto l'altro ieri, l'immagine animica dello spirito, che come tale si nasconde. Nel nero poi, sempre visto artisticamente, abbiamo l'immagine spirituale di ciò che è morto, e il cerchio così si chiude.

Ho quindi i quattro colori: verde, incarnato, bianco e nero nel loro artistico manifestarsi, e con ciò si mostra nel mondo dei colori la vita in sé chiusa del cosmo. Afferrando artisticamente proprio questi colori, che qui per così dire formano un circolo chiuso, e basandoci sulle nostre sensazioni, possiamo essere certi di come abbiamo bisogno di averli in effetti sempre in immagine, in un'immagine chiusa.

Quando tratto di arte, ovviamente non devo interessarmi dell'intelletto astratto, ma sempre del sentimento artistico. L'arte va conosciuta artisticamente, e di conseguenza non posso far qui presente con qualsivoglia dimostrazione concettuale come si possa avere la necessità di un'immagine chiusa per il verde, il fior di pesco, il bianco e il nero. Si vuole avere un contorno, e al suo interno l'immagine chiusa. In questi quattro colori vi è sempre un che di ombra. In un certo senso, il bianco è l'ombra più chiara, perché il bianco è luce adombrata. Il nero è l'ombra più scura. Il verde e il fior di pesco sono immagini, vale a dire superfici in sé sature, in quanto danno alla superficie qualcosa dell'ombra. In questi quattro colori abbiamo così colori immagine o colori d'ombra, e noi vogliamo sentirli come tali.

Tutto diverso è quando con le nostre sensazioni passiamo ad altri colori: il rosso, il giallo e il blu. Se li sentiamo artisticamente e senza pregiudizi, non abbiamo il bisogno di vederli in contorni chiusi; abbiamo invece il bisogno che in questi colori la superficie ci risplenda, che il fulgore del rosso ci riluca incontro dalla superficie, o che la quiete del blu agisca su di noi calmandoci, oppure che dalla superficie ci risplenda incontro la luminosità del giallo. Così i quattro colori: incarnato, verde, nero e bianco sono detti colori immagine o colori d'ombra; di contro: blu, giallo e rosso sono detti colori splendore, colori che risplendono dall'ombra. Se col nostro sentimento osserviamo come il mondo venga a risplendere nei tre colori: rosso, giallo e blu, possiamo dirci: nel risplendere del rosso vediamo soprattutto il

vivente. Il vivente vuole manifestarcisi quando ci viene incontro rosso, attivamente rosso, di modo che possiamo chiamare il rosso lo splendore del vivente. Se invece lo spirito non vuole rivelarcisi soltanto nella sua astratta uniformità nel bianco, ma parlarci con intensità nell'intimo, esso risplenderà giallo (ovvero, così lo sentirà la nostra anima). Giallo è lo splendore dello spirito. Se l'anima vuole raccogliersi nell'intimo e portare ciò a manifestazione artistica nel colore, deve distogliersi dalle apparenze esteriori e chiudersi in se stessa; allora ne risulta la mite luce del blu. Così la mite luce del blu è lo splendore dell'animico. Arriviamo dunque a sentire così i tre colori splendore: nel rosso sentiamo lo splendore del vivente, nel blu lo splendore dell'animico, nel giallo lo splendore dello spirito.

Viviamo nel colore, comprendiamo il colore con la nostra sensibilità, col nostro sentimento, se dappertutto abbiamo il senso di come un mondo sia composto di colori immagine (fior di pesco, verde, nero, bianco) e di colori splendore, i quali a loro volta danno ai colori immagine la luce della manifestazione (rosso, giallo, blu). Vivendo in tal modo nello splendore e nel carattere d'immagine del mondo dei colori, si diventa pittori con l'anima, perché si impara a vivere con i colori. Si impara ad esempio a sentire quel che il singolo colore vuole dirci. Blu è lo splendore dell'animico. Quando vogliamo stendere questo colore su una superficie, sentiamo vera soddisfazione soltanto se lo intensifichiamo nelle parti esterne e via via lo sfumiamo, lo indeboliamo verso il centro. Quando invece stendiamo il giallo e vogliamo che il colore ci parli nel modo più consono a se stesso, dobbiamo caricare il giallo al centro e alleggerirlo verso la periferia. Il colore stesso lo richiede. In tal modo, quel che vive nei colori a poco a poco parlerà. Arriviamo così a far nascere la forma dal colore, ossia a dipingere con la nostra sensibilità partendo dal mondo dei colori.

Se sperimentiamo in tal modo il mondo come colore, se

ad esempio vogliamo dipingere una figura luminosa bianca, vivente cioè nello spirito, non ci accadrà di mostrarla in un colore diverso da un giallo che sfuma verso l'esterno in un giallo più chiaro. Non riusciremo a rappresentare in un quadro le sensazioni di un'anima, dovendola esprimere solo attraverso i colori della veste, se non usando un blu che verso l'interno diventa più leggero. Gustatevi da questo punto di vista i pittori del Rinascimento, Raffaello, Michelangelo e anche Leonardo: vedrete dappertutto come allora si vivesse ancora in tal modo artisticamente nel colore.

Nella pittura del Rinascimento vi era soprattutto ancora un'eco di qualcosa che oggi è quasi del tutto spento: l'interiore prospettiva dell'immagine, prospettiva che vive nel colore. Chi ad esempio sente davvero il rosso, lo splendore del rosso, sperimenterà sempre come il rosso "esca" dal quadro, come esso ci porti vicino quel che nel quadro viene raffigurato, mentre il blu ce lo porta lontano. Dipingendo una superficie in rosso e in blu, dipingiamo al tempo stesso prospetticamente: il rosso vicino, il blu lontano. Dipingiamo prospettiva di colore, prospettiva interiore. È la stessa prospettiva che ancora viveva nella sfera animico-spirituale.

Soltanto nell'epoca materialistica – ma di questo fatto si tiene troppo poco conto – sorse la prospettiva spaziale, la quale ha solo a che fare con grandezze spaziali: non immerge più la lontananza nel blu, ma la dipinge piccola, e non fa più risplendere nel rosso ciò che è vicino, ma lo fa grande. Questa prospettiva è solo un frutto dell'epoca materialistica che, poiché vive soltanto nell'elemento spaziale materiale, vuole anche dipingere nello stesso elemento.

Oggi siamo di nuovo in un'epoca in cui dobbiamo ritrovare la via che ci porta a dipingere secondo natura, perché anche la superficie fa parte dei materiali del pittore. Anzitutto si ha la superficie, ed essa, per il fatto che il pittore vi lavora sopra, rientra tra i ferri del suo mestiere. Bisogna che l'artista abbia anzitutto il senso del suo materiale. Per esempio,

deve averne un senso tanto forte da sapere che, se vuole scolpire in legno, deve esumare dal legno stesso le orbite oculari di un volto umano. Deve tenere presente con occhio artistico tutto ciò che è concavo e scavarlo. Lo scultore che lavora il legno scava. Lo scultore invece che lavora il marmo o un altro materiale duro non tiene conto di come l'orbita rientri. Egli non scava, ma piuttosto osserva come la fronte sporga dagli occhi. Lo scultore applica; tiene conto delle convessità. Anche se predispone il suo lavoro con la plastilina o la creta, lo scultore che lavora nel marmo deve tener conto del carattere del suo materiale. Se siamo artisti, la materia usata deve parlarci un linguaggio vivente; chi dunque lavora il marmo opera in modo diverso da chi usa il legno.

Così deve avvenire anche per il colore, soprattutto tenendo conto del fatto che il pittore ha davanti a sé la superficie quale materiale. Sperimentiamo la superficie soltanto quando abbiamo eliminato la terza dimensione spaziale, e la abbiamo eliminata solo quando sentiamo, come espressione della terza dimensione, l'elemento qualitativo della superficie: il blu come ciò che si allontana, il rosso come ciò che si avvicina; quando cioè sperimentiamo la terza dimensione nei colori. Così si neutralizza l'elemento materiale, mentre con la prospettiva spaziale lo si imita soltanto. Beninteso, non parlo contro la prospettiva spaziale. Essa era naturale per il tempo che va dalla metà del secolo quindicesimo in poi, e ha aggiunto qualcosa di grandioso all'antica arte della pittura. È però essenziale che, dopo aver attraversato nell'arte un certo periodo di materialismo, il quale si esprime appunto nella prospettiva spaziale, si torni ora a una concezione più spirituale anche in pittura, e dunque alla prospettiva di colore.

Non si può teorizzare, parlando di arte. Si deve sempre restare ai mezzi dell'arte. Ciò cui occorre badare, parlando di arte, è il sentimento. Trattando di matematica, di meccanica o di fisica, non ci si deve basare sul sentimento, ma sulla ragione; essa è però inadatta a fare considerazioni sull'arte –

cosa che invece è stata tentata dai critici estetici del secolo diciannovesimo. Un artista di Monaco mi ha raccontato che, quando era giovane, lui e un collega andarono a una lezione di un docente di estetica, per vedere se potevano imparare qualcosa dalle sue teorie. Non ci tornarono però una seconda volta a riascoltare il suo «grugnito di piacere estetico». In questa espressione si comprende forse l'ironico spregio per la teoria applicata all'arte.

Ciò che in tal modo si può descrivere nel vivere e tramare dei colori, lo si può descrivere anche nel vivere e tramare dei suoni. Col mondo dei suoni si arriva all'intimo dell'uomo, come già avevo accennato l'altro ieri. Lo scultore e il pittore agiscono nello spazio. Il pittore, pur annullando la tridimensionalità, pone tuttavia nello spazio ciò che si presenta etericamente colorato. Con la musica, invece, si entra nella diretta interiorità umana, ed è importantissimo osservare come si sia sviluppato il senso musicale nel corso dell'evoluzione dell'umanità.

Chi spesso ha ascoltato le mie conferenze o conosce comunque la letteratura antroposofica, sa che nel corso evolutivo dell'umanità noi risaliamo fino al tempo che chiamiamo epoca atlantica, durante la quale vi fu sulla Terra una generazione di uomini del tutto diversa dalla nostra, dotata di una istintiva e primitiva chiaroveggenza con la quale, in una specie di sogno desto, percepiva lo spirito celato dietro il mondo dei sensi. Nell'epoca in cui gli uomini avevano una chiaroveggenza istintiva che permetteva loro di vedere lo spirito dietro il mondo fisico sensibile, avevano anche una diversa sensibilità per l'elemento musicale. Accogliendo l'elemento musicale, in quei tempi antichissimi l'uomo si sentiva d'istinto rapito fuori dal proprio corpo. A quegli antichissimi uomini piacevano perciò soprattutto gli accordi di settima, per quanto ciò oggi possa sembrare paradossale. Essi facevano musica e cantavano in settime, cosa che oggi non viene più sentita come del tutto musicale. Godendo gli

accordi di settima l'uomo si sentiva allora rapito verso il divino, al di là dell'umano.

Col tempo questo sentimento si indebolì, e dall'esperienza delle settime si passò alla scala delle quinte. Nel percepire le quinte, nell'evidenziare il carattere delle quinte, l'uomo aveva ancor sempre un sentimento del fatto che la musica liberava in lui il divino dal fisico. Mentre con le settime egli si sentiva del tutto rapito nello spirito, nelle quinte l'uomo arrivò col suo sentimento proprio ai confini del fisico. Egli sentiva la propria parte spirituale al limite della propria pelle, sensazione che oggi non è più possibile realizzare con la coscienza abituale.

Venne poi, come si sa dalla storia della musica, il tempo della terza, il tempo della terza maggiore e della terza minore. La musica, prima sperimentata fuori dall'uomo, come una specie di rapimento, fu da lui del tutto assorbita. La terza maggiore e minore, con i due modi relativi, fa entrare la musica nell'uomo. Più di recente quindi, mentre l'epoca della quinta trapassa in quella della terza, avviene il fenomeno che si sperimenti la musica nell'interiorità, per così dire entro la pelle.

Osserviamo il passaggio parallelo: da un lato la prospettiva spaziale, che in pittura vuole erompere nello spazio, dall'altro la terza, che penetra nel corpo eterico-fisico umano; in entrambe le direzioni si va verso una concezione naturalistica: dalla parte della prospettiva spaziale si ha il naturalismo esteriore, dall'altra, nell'esperienza musicale della terza, si ha il naturalismo interiore. Nella misura in cui afferriamo la vera essenza delle cose, ci spingiamo verso una conoscenza di tutta la posizione dell'uomo rispetto al cosmo. Il seguito dell'evoluzione sarà anche per la musica una spiritualizzazione, che consisterà nell'imparare a conoscere il singolo suono nel suo particolare modo di essere. Il singolo suono che oggi inseriamo nell'armonia o nella melodia affinché, unito ad altro suono, riveli il mistero della musica, non sarà più solo

riconosciuto nel suo rapporto con altri suoni, per così dire secondo la dimensione piana, ma anche in profondità: si potrà penetrare nel singolo suono, e allora nel singolo suono apparirà sempre una tendenza verso nascosti suoni contigui. Immergendoci in un suono, esso ce ne manifesterà altri tre, o cinque o anche più; e mentre il suono stesso si espanderà a melodia e ad armonia, noi penetreremo con esso nella sfera spirituale.

In alcuni musicisti del presente vi sono stati accenni di questo penetrare nella profondità del suono; tuttavia per ora, nel sentimento musicale degli uomini, c'è soltanto un anelito ad afferrare il suono nella sua profondità spirituale, e perciò a passare anche in questo campo sempre più dal naturalismo alla sfera spirituale dell'arte.

Che l'arte esprima uno speciale rapporto dell'uomo con il mondo è assai evidente, tanto più passando dalle arti esteriori (architettura, arte dell'abbigliamento, scultura, pittura) alle arti interiori (musica e poesia). A questo punto, sono spiacente di non poter presentare tutto quel che intendevo, riguardo alla poesia, attraverso la recitazione della signora Steiner, la quale da più di una settimana ha un raffreddore che non le permette di presentarsi ora. Devo quindi purtroppo rinunciare a illustrare quel che intendevo. Alla mia raucedine ben poco artistica, dovuta al raffreddore che mi ha colpito durante il corso norvegese, non abbiamo osato aggiungere la voce non ancora ristabilita della signora Steiner, perché appunto in campo artistico non bisogna trasformare la parola in un rauco borbottio (che può essere ancora accettabile in una conferenza).

Quando ci addentriamo nel campo della poesia, ci sentiamo davvero posti di fronte a un grave problema. L'arte poetica scaturisce dalla fantasia. Di solito per l'uomo la fantasia rappresenta solo l'irreale, quel che ci si immagina e che non c'è. Ma, in realtà, quale forza si esprime nella fantasia?

Per comprendere tale forza osserviamo l'età infantile:

essa non ha ancora fantasia, ha tutt'al più sogni. La fantasia che crea in libertà non agisce ancora nel bambino, non vive apertamente in lui. Ma neppure sorge a un tratto in lui dal nulla, a una determinata età. La fantasia vive nascosta nel bambino, ma non si manifesta, pur essendo egli pieno di fantasia. Ma che cosa fa la fantasia nel bambino? A chi è in grado di osservare l'evoluzione umana senza pregiudizi, si mostra che nella più tenera età infantile il cervello e anche il resto dell'organismo sono ancora poco sviluppati plasticamente, in confronto all'aspetto che avranno negli anni successivi. Il bambino è interiormente il più grande scultore, per quanto riguarda la formazione del suo stesso organismo. Non esiste scultore capace di creare altrettanto bene, traendole dal cosmo, forme universali come quelle che il bambino crea nel cervello e nel resto dell'organismo fra la nascita e la seconda dentizione. In lui la forza plasmatrice lavora negli organi come interiore forza di crescita e di formazione. Il bambino è anche musicista, perché accorda i suoi nervi in maniera musicale. Anche la fantasia è forza di crescita, forza di accordare l'organismo stesso.

Se arriviamo a poco a poco all'età in cui avviene il cambio dei denti, intorno ai sette anni, e poi alla maturità sessuale, non ci occorre più tanta forza plastico-musicale come forza di crescita o formativa. Ne rimane quindi una parte inusata, che l'anima può estrarre dalla forza di crescita o formativa. Questo residuo che man mano non è più necessario al corpo come forza di crescita, diviene per l'anima forza di fantasia. La fantasia non è altro che forza naturale di crescita metamorfosata in forza animica. Per sapere che cosa è la fantasia, occorre anzitutto studiare la forza vivente nella formazione delle strutture vegetali e poi la forza vivente nella formazione delle meravigliose strutture interne dell'organismo che l'io riesce a plasmare; occorre studiare tutto ciò che nel vasto universo, nelle subconscie regioni del cosmo agisce plasmando, formando e crescendo; avremo allora un'idea di

quel che rimane quando l'uomo è tanto progredito nella formazione del proprio organismo da non richiedere più la pienezza delle sue forze di crescita e formazione. Allora una parte di esse sale nell'anima e diviene forza di fantasia. L'ultimissima cosa che rimane (non posso dire il fondo, perché il fondo è in basso, mentre qui si parla di qualcosa che tende verso l'alto) è la forza dell'intelletto. Essa è forza di fantasia passata all'ultimo setaccio, è quel che rimane per ultimo, lo strato superiore: l'intelletto.

L'intelletto è fantasia passata al setaccio. Gli uomini non badano a questo fatto, e considerano perciò l'intelletto un elemento tanto più reale della fantasia. La fantasia è comunque la prima figlia delle forze naturali di crescita e formazione. La fantasia non esprime perciò qualcosa di immediatamente reale poiché, fino a quando la forza di crescita lavora nella realtà, essa non può trasformarsi in fantasia. Soltanto quando si è provveduto a quanto è reale, resta qualcosa per l'anima in forma di fantasia. Ma interiormente, come qualità, come essenza, la fantasia è senz'altro la stessa cosa della forza di crescita. La forza che ci ingrandisce il braccio durante la crescita è la stessa che in noi è poeticamente, o comunque artisticamente, attiva nella trasformazione animica ad opera della fantasia. Anche questo non va compreso in teoria, ma piuttosto nell'interiorità del sentimento e della volontà. Allora si avrà la necessaria venerazione per l'operare della fantasia, ed eventualmente il necessario senso di umorismo nei riguardi di questo operare. Si crea così per gli uomini l'impulso a sentire nella fantasia una forza divina operante nel mondo. Questa forza divina operante nel mondo, che si esprime attraverso l'uomo, era sentita soprattutto dagli uomini degli antichi tempi, cui ho accennato nella conferenza precedente, per i quali arte e conoscenza erano ancora tutt'uno, e nei quali quel che si doveva conoscere dei misteri era ancora presentato in belle, artistiche cerimonie di culto, e non mediante le astrazioni dei laboratori e delle cliniche:

per imparare a conoscere l'uomo il medico non andava in sala anatomica, ma nei misteri, e in quei cerimoniali gli venivano svelati i segreti della vita umana, sana e malata, ed egli acquisiva così interiormente l'accesso all'entità umana.

A quel tempo l'uomo sentiva che lo stesso dio che viveva e agiva in lui quando da bambino cresceva e si formava plasticamente e musicalmente, proseguiva poi a vivere nella fantasia. Nei tempi in cui si sentiva la profonda intima parentela tra religione, arte e scienza, si sapeva perciò con chiarezza che non si sconsacrava, che non si profanava la fantasia, se si restava ben coscienti del fatto che, per manifestarsi poeticamente, ci si doveva in un modo o nell'altro rivolgere al divino o aprirsi al divino. In quei tempi antichissimi non si presentava mai l'uomo in figura drammatica, perché l'antica fantasia drammatica dell'umanità avrebbe reputato assurdo mettere in scena l'uomo di tutti i giorni che parla e gestisce. Tutto ciò suona paradossale per la gente di oggi, e il ricercatore antroposofo ovviamente lo sa, ma deve lo stesso dirlo; lo sa e conosce le obiezioni che possono esser fatte, così come le conoscono gli avversari. Un greco dei tempi prima di Sofocle, e ancor più uno dell'epoca di prima di Eschilo, si sarebbe chiesto a che scopo mettere in scena quel che si può trovare nella vita di tutti i giorni, nelle strade e nelle case. Perché dunque mettere sulla scena quel che si può vedere nella vita di ogni giorno? Quel che allora si cercava era invece di afferrare il dio nell'uomo. L'uomo che veniva posto sulla scena doveva rappresentare il dio nell'uomo, soprattutto il dio che sale dalle profondità della Terra e dona agli uomini la volontà. Gli antichi popoli, e ancora i Greci, vedevano con un certo diritto nella natura umana il talento della volontà come proveniente dalla sfera terrestre. Gli uomini antichi volevano vedere sulla scena gli dèi delle profondità, gli dèi dionisiaci, salire all'uomo per dargli la volontà. In un certo senso, l'uomo era l'involucro della divinità dionisiaca. Chi compariva sulla scena delle più antiche rappresentazioni

drammatiche, ancora legate ai misteri, era l'uomo che accoglieva in sé la divinità, che si faceva entusiasmare dalla divinità. La persona drammatica era l'uomo che accoglieva il dio.

L'uomo che s'innalzava al dio, o per meglio dire alla dea delle altezze (poiché in antico si riconoscevano per maschili le divinità provenienti dalle profondità e per femminili quelle delle altezze), l'uomo che dunque si innalzava alle altezze affinché l'elemento divino scendesse in lui, diventava poeta epico, il quale non parlava da se stesso, ma faceva parlare la divinità in sé. L'uomo si offriva quale involucro alle dee superne affinché, attraverso di lui, potessero guardare gli eventi del mondo, le azioni di Achille e di Agamennone, di Ulisse e di Aiace. Gli antichi poeti epici non esprimevano quel che gli uomini avevano da dire sugli eroi stessi (questo lo si ascoltava già tutti i giorni sulla piazza del mercato), ma ciò che sulle cose umane terrene poteva dire la dea, se l'uomo le si abbandonava. Questa era la poesia epica.

«Cantami, o diva, del Pelide Achille...», così comincia Omero l'*Iliade*. «Musa, quell'uom di multiforme ingegno...», così Omero comincia l'*Odissea*. Musa, diva, cioè dea. Non sono frasi fatte, ma la testimonianza intima del vero poeta epico, che non vuole parlare da sé, che fa parlare in se stesso la dea, che la accoglie nella propria fantasia, figlia della cosmica forza di crescita, affinché il divino parli in lui degli eventi del mondo. Quando i tempi divennero via via più naturalistici e materialistici, troviamo ancora un Klopstock che compone con vero sentimento artistico la sua *Messiade*. Dato che egli nel secolo diciottesimo non si fidava più di guardare agli dèi come negli antichi tempi e dire: «Cantami, o diva, la redenzione dei peccatori compiuta dal Messia, fattosi uomo», disse: «Canta, o anima immortale, la redenzione dei peccatori». Egli con ciò voleva fin dall'inizio porre qualcosa che si elevasse al di sopra dell'uomo. Per quanto pudico, era ancora un sentimento per quel che negli antichi tempi era il «Cantami, o diva, del Pelide Achille l'ira funesta».

Così il poeta drammatico sentiva come se il dio fosse salito a lui dalle profondità, ed egli dovesse essere l'involucro del dio. Il poeta epico sentiva come se la musa, la dea, fosse discesa in lui e giudicasse gli eventi terreni. Perciò nei tempi antichi il greco, quando come attore impersonava il dramma, voleva evitare che l'individuo umano trasparisse in lui, e per questo si metteva dei rialzi sotto i piedi; e la sua voce risuonava come attraverso una specie di strumento musicale, poiché ciò che si rappresentava nel dramma doveva essere sollevato al di sopra dell'individuo umano. Non faccio obiezioni contro il naturalismo, che è consono e ovvio per una certa epoca, perché nel tempo in cui Shakespeare presentò le sue figure drammatiche nella loro grandiosa perfezione si era arrivati a voler capire umanamente la figura umana; era un altro impulso, qualcosa di diverso dal sentimento artistico. Ora però dobbiamo trovare anche nella poesia la strada verso lo spirito, dobbiamo ritrovare la strada per rappresentare figure in cui l'uomo stesso, che non è solo un essere corporeo, ma anche spirituale, sia capace di muoversi in mezzo egli eventi spirituali che ovunque compenetrano il mondo.

Ne ho fatto un primo debole tentativo nei miei drammi-misteri. In essi compaiono uomini che non dicono quel che di solito si dice al mercato o per la strada, ma ciò che si sperimenta tra uomo e uomo quando vi agiscono i più elevati impulsi spirituali, quando dunque vi agisce ciò che non è soltanto istinto, brama, passione, ma che attraverso istinti e passioni diviene via del destino, via del karma, attraverso secoli e millenni nel ripetersi delle vite umane.

Si tratta quindi, in ogni campo, di ritornare allo spirito. Dobbiamo saperci valere bene di tutto quel che ci ha portato il naturalismo, non dobbiamo perdere tutto quel che abbiamo acquisito cercando nei secoli un ideale artistico nell'imitazione della natura. Sono cattivi artisti e cattivi scienziati quelli che guardano al materialismo con scherno; il materialismo doveva esistere. Non vale storcere la bocca di

fronte all'uomo terreno meramente materiale, terrestre, di fronte al mondo materiale, ma avere invece la volontà di penetrare davvero anche con lo spirito nel mondo materiale. Non dobbiamo dunque disprezzare quel che il materialismo ci ha portato nella scienza e nell'arte. Dobbiamo invece ritrovare la via allo spirito, senza creare un arido simbolismo o fasulle allegorie. Simbolismo e allegorie non sono forme artistiche. Soltanto l'impulso immediato del sentire artistico attinto alla sorgente dalla quale scaturiscono le idee dell'antroposofia, può essere il punto di partenza per un'arte nuova. Dobbiamo diventare artisti, non simbolisti o inventori di allegorie, salendo davvero sempre più nei mondi dello spirito grazie a una conoscenza spirituale. Lo si potrà sviluppare specialmente se anche nell'arte della recitazione e della declamazione si passerà dal mero naturalismo a una vera spiritualità. Va sempre fatto presente che i veri artisti, come ad esempio Schiller, avevano dapprima nell'anima una vaga melodia, oppure, come Goethe, avevano in mente un'immagine indeterminata, plastica, prima di formulare il testo con la parola. Nella recitazione e nella declamazione si dà oggi spesso maggior valore all'aspetto prosastico. Il doversi servire della prosa per esprimere la parola poetica è però solo un surrogato. In poesia non importa affatto il contenuto prosastico, non importa il contenuto della parola, ma come il vero artista, come il poeta la formi. Tuttavia neppure l'uno per cento di chi scrive versi è artista vero. Dipende da quel che il poeta raggiunge mediante l'elemento musicale, ritmico, melodico, tematico, immaginativo, fonetico, non con l'elemento letterale. L'elemento letterale riguarda il contenuto della prosa. Per esso è importante il modo in cui lo trattiamo, se, ad esempio, scegliamo un ritmo veloce. Con un ritmo che corre rapido possiamo esprimere un'eccitazione gioiosa. Per la poesia è del tutto indifferente dire: «L'eroe era in gioiosa eccitazione». Questa è prosa, anche se compare in una poesia. In poesia l'essenziale è scegliere un ritmo che sia veloce. Dire:

«La donna era turbata in fondo all'anima» è prosa, anche se è parte di una poesia. Se invece scelgo un ritmo che fluisca in onde miti e lente, ecco che esprimo l'afflizione. Tutto dipende dalla forma, dal ritmo. Se dico: «L'eroe diede un gran colpo», è sempre prosa. Se invece, avendo prima usato il tono normale, do poi un tono pieno, salgo come già predisposto dal poeta con delle *u* o con delle *o* invece che con delle *e* o delle *i*, esprimo nel linguaggio, nel trattamento del linguaggio, proprio quel che deve risultare, ed è questo che importa nella vera arte poetica.

Nella declamazione e nella recitazione è importante imparare a strutturare il linguaggio mettendo in rilievo la melodia, il ritmo e la cadenza, anziché il significato prosastico, e anche misurare immaginativamente l'effetto del suono scuro rispetto al precedente suono chiaro, o viceversa, esprimendo con ciò l'intima esperienza dell'anima nel modo di trattare i suoni. Le parole sono soltanto le guide sulle quali chi recita deve evolversi. Questa è l'arte della recitazione e della declamazione che abbiamo cercato di sviluppare. La signora Steiner si è dedicata per anni a formarla. Poco è stata capita fino ad oggi. Quando però si ritornerà a un livello superiore del sentimento artistico, arriveremo anche in questo campo a ben trattare il linguaggio, rispetto all'odierna recitazione che accentua l'elemento prosaico. Non la condanniamo e la conserviamo, poiché l'abbiamo conquistata attraverso il naturalismo e grazie ad esso siamo umanamente cresciuti; ora però dobbiamo di nuovo seguire l'anima e lo spirito al di là del contenuto della parola, col quale mai potremo arrivare ad esprimere l'anima e lo spirito. A ragione il poeta canta: «Se l'anima si limita a parlare, ahimè, l'anima più non canta». Egli intende che quando l'anima parla in prosa, non è più l'anima. Essa è presente finché esprime i suoi moti interiori, l'interiore salire e scendere nella cadenza, nel ritmo, nei temi melodici, nell'immagine che proviene dalla formazione dei suoni.

Io dico sempre "declamare e recitare" perché sono due arti diverse. Il declamatore è sempre stato piuttosto frequente nel nord, e tiene conto soprattutto del peso delle sillabe (tono alto, tono basso), cercando di plasmare così il suo linguaggio. Chi recita è più a suo agio nel sud: egli non tiene tanto conto del peso, quanto della misura delle sillabe: lunghe e brevi. I recitatori greci sperimentavano l'esametro, il pentametro, sapendo con precisione che con la loro recitazione si ponevano in rapporto con la respirazione e con la circolazione del sangue. Si hanno 18 respiri e 72 pulsazioni circa al minuto. Respiro e battito del polso risuonano uno nell'altro, ed è l'esametro: tre lunghe e come quarta la cesura; così un respiro misura quattro battiti del polso. Questo rapporto di uno a quattro, che nell'esametro è scandito metricamente, manifesta l'interiorità umana che viene portata alla superficie, il mistero del rapporto tra respirazione e circolazione del sangue.

Ciò naturalmente non può essere raggiunto col raziocinio o con teorie, ma va conseguito in modo del tutto artistico, istintivo e intuitivo. Tuttavia queste cose possono già risultare evidenti ad esempio quando – come noi abbiamo fatto spesso e come sarebbe stato fatto anche oggi, se la signora Steiner fosse stata in grado di recitare – si possono avere di fronte una dopo l'altra le due stesure dell'*Ifigenia* di Goethe, dette con arte. Prima di andare in Italia, Goethe, in quanto artista nordico (come Schiller lo chiamò più tardi) aveva scritto l'*Ifigenia* in modo che la si potesse rendere soltanto con la declamazione, con toni alti e toni bassi nei quali per così dire è preponderante la vita del sangue, che pulsa in toni alti e profondi. Così Goethe aveva scritto la sua prima *Ifigenia*. Arrivato in Italia la riscrisse. Di solito non lo si nota, ma con un fine sentimento artistico si può con precisione distinguere l'*Ifigenia* tedesca da quella romana. Goethe cercò in ogni modo di introdurre il recitativo nella sua nordica e declamatoria *Ifigenia*; e quella italiana, romana, è divenuta

tale che la si deve leggere recitando. Leggendo un testo dopo l'altro, si trova questa mirabile differenza fra declamazione e recitazione. In Grecia era di casa la recitazione, e il respiro scandiva la più rapida circolazione del sangue. Nel nord era di casa lo stile declamatorio, in cui l'uomo viveva la sua più profonda interiorità. Il sangue è un succo peculiare perché contiene l'intimo elemento umano; nel sangue, nella personalità, vive il carattere umano, e allora il poeta diviene artista della declamazione.

Finché conobbe solo il nord, Goethe fu artista della declamazione e scrisse la sua *Ifigenia* tedesca in quella forma. Le diede poi nuova forma quando si abbeverò alla vista della grecità da lui sentita nell'arte italiana del Rinascimento. Non intendo sviluppare teorie, ma solo descrivere sentimenti, i sentimenti che appunto si suscitano per l'arte quando si è antroposofi. Arriviamo così di nuovo a un vero sentimento artistico in ogni cosa.

Prima di chiudere, vorrei ancora far presente qualcosa. Come ci comportiamo oggi sulla scena? Pensiamo a come ci comportiamo quando, stando sul palcoscenico, dobbiamo rappresentare di camminare sulla strada o di stare in un salotto: ci comportiamo proprio come ci comportiamo sulla strada o in un salotto. Questo andrebbe bene, se si fosse capaci di farlo portandovi una nota personale, ma ci allontanerebbe dal vero stile artistico, che deve solo consistere nell'afferrare lo spirito anche in teatro, nella forma della regìa. Dovete considerare che sulla scena non si può proprio essere naturalistici, perché davanti alla scena vi è lo spettatore. Essenzialmente, il godimento artistico è sprofondato nell'incoscienza dell'istinto. È del tutto diverso se io comincio a percepire con l'occhio sinistro un movimento che si svolge sulla scena da destra a sinistra (cioè per me da sinistra a destra), oppure nella direzione opposta. Sento i due movimenti in modo del tutto diverso. Occorre di nuovo imparare quale significato intimo, spirituale, abbia il fatto che sulla scena un attore si

muove da sinistra a destra piuttosto che da destra a sinistra, o dal fondo della scena verso il proscenio, o viceversa. Si acquisterà così un senso sull'inopportunità di fare un lungo discorso ponendosi fin dal principio vicino alla buca del suggeritore. Se si deve iniziare un discorso è bene dire le prime parole dal fondo della scena e poi avanzare facendo il gesto di voler parlare ora agli spettatori alla sinistra ora agli spettatori alla destra.*

Ogni singolo movimento può venir afferrato spiritualmente nel complesso della scena, non solo come imitazione naturalistica di quanto si farebbe in un salotto o per la strada. Questo significa che occorrerà ristudiare artisticamente che cosa significhi muoversi sulla scena dal fondo verso il proscenio, o da destra a sinistra e viceversa, che cosa significhi in generale ogni singolo movimento dell'attore nel complesso della scena. Oggi non lo si vuole studiare e si preferisce prendersela comoda. Il materialismo aiuta in questo. Mi sono però sempre meravigliato che la gente che aspira al pieno naturalismo (e ce n'è di artisti del genere) non sia arrivata a mettere pure la quarta parete (il pieno naturalismo richiederebbe anche quella, dato che nessuna stanza ha tre pareti)! Certo non so quanti biglietti si venderebbero, se gli attori recitassero fra quattro pareti, lasciando fuori il pubblico! In ogni caso, questo vorrebbe dire operare nel senso del più puro naturalismo. Detto così è paradossale, ma grazie a paradossi del genere è bene rendersi conto di quel che oggi andrebbe riconquistato come qualcosa di davvero artistico rispetto alla semplice imitazione. Dopo che il naturalismo ha mostrato la grandiosa via che dal teatro naturalistico conduce al cinema (al riguardo, poiché non sono un bigotto, sono in grado di apprezzare anche ciò che non mi è particolarmente simpatico), dobbiamo di nuovo trovare la via da questo alla rappresentazione dello spirito, che è in sostanza rappresentazione del vero, del reale. Dobbiamo ritrovare nell'arte l'elemento divino-umano, e potremo farlo solo se anche

conoscitivamente, il che significa con chiarezza, ritroveremo la via verso il divino-spirituale.

Questo vorrebbe fare l'antroposofia (e lo volle con l'opera d'arte del Goetheanum a Dornach, che purtroppo ci fu tolto): trovare la via allo spirito nel campo delle arti figurative, dell'arte euritmica, e anche nell'arte della declamazione e della recitazione. Oggi si procede in modo naturalistico, si imposta la respirazione, si manipola l'organismo umano. La procedura corretta è: pronunciare frasi in modo realmente ritmico e, ascoltandosi parlare, lasciare che il proprio organismo si regoli su di esse, il che vuol dire imparare a respirare imparando a parlare. Queste cose esigono una nuova formazione, però non possono nascere da teorie, proclami o agitazioni, ma solo da una vera, pratica osservazione spirituale dei reali fatti della vita, di cui sono parte non soltanto i fatti materiali, ma soprattutto quelli spirituali.

L'arte fu sempre figlia del divino. Dopo essersi in un certo senso estraniata dal divino, se ritrova la via per essere accolta di nuovo come figlia del divino, l'arte potrà ridiventare per tutta l'umanità quel che deve essere per l'insieme della civiltà in generale.

Ho potuto soltanto esporre qualche accenno schematico, per indicare che cosa l'antroposofia voglia essere per l'arte. Con questi accenni volevo appunto mostrare come l'antroposofia voglia sviluppare su ogni terreno il giusto elemento, come non intenda esporre teorie nel campo dell'arte, come l'arte stessa non sia teoria, come l'antroposofia intenda senz'altro vivere nell'elemento del sentire artistico, anche quando si indirizza all'arte. Tale orientamento potrà portare non solo a parlare di arte, ma anche a un reale godimento artistico e alla vera creazione artistica. Questo importa affinché l'arte possa avere un rinnovamento fecondo grazie a una concezione del mondo, perché l'arte è sempre scaturita da una concezione del mondo.

Se la gente non riesce a capire che cosa le viene incontro

dalle forme del Goetheanum di Dornach, bisogna rispondere: può forse comprendere la *Madonna Sistina* di Raffaello chi non abbia mai udito parlare di cristianesimo? L'arte è sempre sorta da un'interiore esperienza universale. La vera arte scaturisce in ogni tempo dall'intima esperienza del mondo. Possa l'antroposofia portare la civiltà umana e la cultura umana verso una seria, spirituale esperienza del mondo.

NOTE

Questo volume presenta, nell'ordine, il ciclo di conferenze tenuto a Dornach dal 27 maggio al 9 giugno 1923 con il titolo "La missione universale dell'arte", e due conferenze tenute a Oslo precedentemente (il 18 e il 20 maggio 1923) ma qui collocate per ultime in quanto espongono in modo più concentrato i temi trattati a Dornach. L'insieme di queste conferenze fu definito da Marie Steiner «quanto di più profondo è stato detto sull'arte» (cfr. il saggio "Ein Rückenblick auf das Jahr 1923" nel volume *Das Schiksalsjahr 1923 in der Geschichte der Anthroposophischen Gesellschaft*, Opera Omnia n. 259, Rudolf Steiner Verlag, Dornach).

Tutte le conferenze furono stenografate da Helene Finckh e da lei trascritte in chiare lettere.

7 Sono intesi i cicli *Azione e impulsi delle potenze spirituali sulla scena del mondo*, Opera Omnia n. 222, e *Il corso dell'anno come respiro della Terra*, O.O. n. 223, Editrice Antroposofica, Milano.

7 Herman Grimm (1828-1901).

8 *La scienza occulta*, O.O. n. 13, Ed. Antroposofica.

11 Si veda di Rudolf Steiner l'O.O. n. 223, già citata, e *L'esperienza del corso dell'anno in quattro immaginazioni cosmiche*, O.O. n. 229, Ed. Antroposofica.

17 *Gli enigmi della filosofia*, O.O. n. 18 in due volumi, ed. Tilopa, Roma.

35 Secondo la religione degli antichi Germani, di cui l'*Edda* (o *Libro di Oddi*) è per noi la fonte principale, esistono nove regioni: tre sotterranee, tre terrestri, tre celesti. Midgard, il mondo umano, e Jotunheim, il paese dei giganti del gelo, appartengono alla Terra; mentre si trova nelle regioni celesti Asgard, la Terra degli "Asi", degli dèi, che vi dimorano nei loro castelli.

41 Albert Steffen (1884-1963): poeta svizzero, dal 1920 residente a Dornach. Fu direttore del settimanale "Das Goetheanum" (1921). Dopo il Natale 1923 fu il vicepresidente della Società Antroposofica Universale e capo della Sezione per la letteratura; dal Natale 1925 in poi fu presidente della Società Antroposofica Universale. Autore di scritti, romanzi, poesie, drammi.

41 Si vedano i numeri 7-9, anno II, della rivista "Das Goetheanum": *Vorträge Rudolf Steiners über das Wesen der Farbe*. Le conferenze furono tenute a Dornach il 6, 7 e 8 settembre 1922, e sono pubbli-

cate in italiano nel volume *L'essenza dei colori*, O.O. n. 291, Ed. Antroposofica.

44 Cfr. di Rudolf Steiner *L'essenza dei colori*, già citato.

47 Sulla "lira di Apollo" si veda la 3ª conferenza del 22 settembre 1922 in *Tendenze spirituali dell'evoluzione*, O.O. n. 216, Ed. Antroposofica. Per la musica in generale cfr. di R. Steiner *L'essenza della musica e l'esperienza del suono nell'uomo*, O.O. n. 283, Ed. Antroposofica.

50 *Iliade*, Proemio, traduzione di Vincenzo Monti (1754-1828).

50 *Odissea*, Proemio, trad. di Ippolito Pindemonte (1753-1828).

60 *Zahme Xenien* - VIII.

60 *Götz von Berlichingen*. Dramma giovanile di Goethe la cui azione si svolge nel secolo XVI, al tempo delle rivolte contadine.

61 L'*Ifigenia in Tauride* e il *Torquato Tasso* sono due drammi che Goethe aveva iniziato in precedenza e terminato dopo i due anni passati in Italia.

62 Il dramma *Die natürliche Tochter*, del 1802, riprende il tema dei rapporti fra le classi sociali e quello della rivoluzione francese. Il medesimo tema ricompare nel dramma *Pandora*, del 1808.

65 Luis Vaz de Camões (1524-1580), grande poeta portoghese, autore fra l'altro del poema epico in dieci canti *Os Lusiades* (*I Lusitani*).

65 La locuzione ripete il titolo di una poesia di Christian Morgenstern, "Die wirklich praktischen Leute", contenuta nella raccolta *Der Gingganz*.

66 "Eine vielleicht zeitgemässe persönliche Erinnerung" in *Der Goetheanumgedanke inmitten der Kulturkrisis der Gegenwart*, O.O. n. 36, Rudolf Steiner Verlag, Dornach.

66 Nella XVI lezione su Goethe, Stuttgart e Berlino, 1877.

67 *La filosofia della libertà*, O.O. n. 4, Ed. Antroposofica.

67 Johann Joachim Winckelmann (1717-1768), storico dell'arte; in particolare studiò l'arte greca.

67 Goethe, *Winckelmann und sein Jahrhundert* (1805), saggio-ritratto in cui di Winckelmann viene in particolare idealizzata la battaglia in favore del classicismo.

69 Nel marzo del 1909 e nell'aprile del 1910 Rudolf Steiner aveva tenuto diverse conferenze a Palazzo del Drago a Roma; quelle dal 28 al 31 marzo 1909 sono pubblicate nel volume *Economia spirituale e reincarnazione*, O.O. n. 109, Ed. Antroposofica, e quelle

dall'11 al 13 aprile 1910 nel volume *Sulla via di Damasco*, O.O. n. 118, ed. Tilopa. Si veda anche "Aufenthalte in Italien" nel volume *Aus dem Leben von Marie Steiner-von Sivers – Biographische Beiträge und eine Bibliographie*, Dornach 1957.

72 Nella religione indiana antica, succo di una pianta usata sacralmente per entrare in comunione con il mondo divino.

82 Adalbert Stifter (1806-1868), poeta austriaco.

84 Sul "genio della lingua" si veda il ciclo di conferenze di R. Steiner *Geisteswissenschaftliche Sprachbetrachtungen*, O.O. n. 299, R. Steiner Verlag.

84 *Teosofia*, O.O. n. 9, Ed. Antroposofica.

84 Cfr. di R. Steiner *La missione di Michele*, O.O. n. 194, Ed. Antroposofica.

86 Si veda la conferenza del 2 giugno 1923, nel presente volume.

90 Kant disse testualmente: «Datemi soltanto della materia, io voglio con quella costruire un mondo» (cfr. *Storia naturale generale e teoria del cielo*, 1755).

91 Il dipinto (1516/18) è nella chiesa dei Frari a Venezia.

98 Cfr. di Rudolf Steiner *La filosofia della libertà*, già citata.

105 *La spiritualità di Goethe attraverso il Faust e la Fiaba del serpente verde e delle bella Lilia* in *Tre saggi su Goethe*, O.O. n. 22, Ed. Antroposofica.

106 *Detti in Prosa* - 11ª parte: "arte", in *Scritti scientifici* commentati da Rudolf Steiner nella edizione di Kürschner, riediti a Dornach nel 1975. Rudolf Steiner aveva aggiunto: «L'arte e la bellezza non sono un'aggiunta arbitraria dell'uomo. Sono forme superiori del processo generale del mondo che si annuncia sia nella produzione artistica, sia nella pietra che cade. L'artista produce opere che in senso superiore sono opere di natura. Può creare cose degne solo se gli si svelano misteri della natura. Egli li incorpora nelle sue opere».

106 *La porta dell'iniziazione* (1910), *La prova dell'anima* (1911), *Il Guardiano della soglia* (1912), *Il risveglio delle anime* (1913), O.O. n. 14, Ed. Antroposofica.

116 Si veda il disegno all'inizio della conferenza seguente.

140 Cfr. di Rudolf Steiner *Regìa e arte drammatica – II*, da O.O. n. 282, Ed. Antroposofica, in particolare la prima conferenza.

Rudolf Steiner ha lasciato un'opera immensa, sia per il suo contenuto, sia per la sua vastità. I libri e gli articoli formano la base per la «scienza dello spirito orientata antroposoficamente»; nel corso della vita egli la espose anche in conferenze e cicli di conferenze che, in numero di circa 6000, sono raggruppate e in grandissima parte pubblicate in tedesco dalla «Amministrazione per il lascito di Rudolf Steiner» in circa 350 volumi, oltre ai 30 volumi degli scritti. Accanto a questo lavoro egli svolse anche un'intensa attività artistica che culminò con la costruzione del primo Goetheanum a Dornach (Svizzera); esistono inoltre lavori pittorici e plastici. Le indicazioni da lui date per il rinnovamento di diversi settori culturali e sociali (arte, educazione, medicina, agricoltura) incontrano oggi sempre maggiore riconoscimento.

Per orientarsi nella strutturazione dell'opera di Rudolf Steiner si rinvia all'opuscolo: *Sommario dell'Opera Omnia di Rudolf Steiner* (Ed. Antroposofica) e per i titoli man mano disponibili in italiano al Catalogo annuale della stessa Editrice.

Diamo qui di seguito una breve biografia di Rudolf Steiner e in pari tempo qualche cenno bibliografico:

1861	Nasce il 27 febbraio a Kraljevec (allora Austria-Ungheria e oggi Croazia), figlio di un capostazione austriaco. Trascorre la sua giovinezza in diverse località dell'Austria.
1872	Frequenta le scuole medie nella città di Wiener-Neustadt, fino alla maturità conseguita nel 1879.
1879	Inizia lo studio della matematica e delle scienze all'Università di Vienna e frequenta anche corsi di letteratura, filosofia e storia. Studia a fondo Goethe.
1882/1897	Cura l'edizione delle opere scientifiche di Goethe per la «Kürschners Deutsche National-Litteratur» (vedi *Introduzioni agli scritti scientifici di Goethe*, Editrice Antroposofica).
1884/1890	Insegna privatamente a un ragazzo ritardato, portandolo alla maturità.
1886	È chiamato a collaborare a una grande edizione delle opere di Goethe (Sophien-Ausgabe). Pubblica *Linee fondamentali di una gnoseologia della concezione goethiana del mondo*, (in *Saggi filosofici*, Ed. Antroposofica).
1888	Entra nella redazione della rivista «Deutsche Wochenschrift» di Vienna, pubblicandovi numerosi articoli (ora in Opera Omnia n. 31).

Tiene la conferenza *Goethe, padre di una nuova estetica* (in *Arte e conoscenza dell'arte*, Ed. Antroposofica).

1890/1897 A Weimar collabora all'"Archivio di Goethe e Schiller".

1891 Si laurea in filosofia all'Università di Rostock.

1892 Pubblica la sua dissertazione di laurea ampliata con il titolo *Verità e scienza*, (in *Saggi filosofici*, Ed. Antroposofica).

1894 Pubblica *La filosofia della libertà* (Ed. Antroposofica e Mondadori), la più importante delle sue opere filosofiche ed anche la base per la sua successiva concezione del mondo.

1895 *Friedrich Nietzsche, lottatore contro il suo tempo* (ed. Tilopa, Roma).

1897 *La concezione goethiana del mondo* (ed. Tilopa).

Si trasferisce a Berlino dove, assieme a O.E. Hartleben, dirige le riviste «Magazin für Literatur» e «Dramaturgische Blätter». Gli articoli relativi sono ora compresi nell'O. O. n. 29 e 32. È attivo in diversi circoli culturali.

1899/1904 Insegna nella "Scuola di perfezionamento per operai" fondata da W. Liebknecht.

1900/1901 *Concezioni del mondo e della vita nel secolo XIX*, ampliato poi nel 1914 con il titolo *Gli enigmi della filosofia*, vol. I (ed. Tilopa). Inizia l'attività di conferenziere, invitato dalla Società Teosofica di Berlino, e pubblica *I mistici all'alba della vita spirituale dei nuovi tempi* (Ed. Antroposofica).

1902/1912 Elaborazione ed esposizione dell'antroposofia mediante conferenze pubbliche a Berlino e in tutta Europa. Marie von Sivers (dal 1914 Marie Steiner) diventa sua collaboratrice.

1902 *Il cristianesimo come fatto mistico e i misteri dell'antichità* (Ed. Antroposofica).

1903 Fondazione ed edizione della rivista «Luzifer», in seguito divenuta «Luzifer-Gnosis». (Gli articoli ivi pubblicati sono ora raccolti nell'O. O. n. 34 in tedesco; diversi di essi sono anche pubblicati in italiano).

1904 *Teosofia – Una introduzione alla conoscenza soprasensibile* (Ed. Antroposofica e Mondadori).

1904/1905 *L'iniziazione – Come si conseguono conoscenze dei mondi superiori?* (Ed. Antroposofica).

Dalla cronaca dell'akasha (Ed. Antroposofica).

I gradi della conoscenza superiore (in *Sulla via dell'iniziazione*, Ed. Antroposofica).

1910 *La scienza occulta nelle sue linee generali* (Ed. Antroposofica e Mondadori).

1910/1913 A Monaco vengono rappresentati uno all'anno i quattro misteri drammatici: *La porta dell'iniziazione, La prova dell'anima, Il Guardiano della soglia, Il risveglio delle anime*, pubblicati dalla Ed. Nardini nella traduzione di R. Küfferle e dalla Ed. Antroposofica nella traduzione di A. Sbardelli, con testo a fronte.

1911 *La guida spirituale dell'uomo e dell'umanità* (Ed. Antroposofica).

1912 *Il calendario dell'anima* (Ed. Antroposofica; Ed. Arcobaleno, Oriago).

Una via per l'uomo alla conoscenza di se stesso, in *Sulla via dell'iniziazione* (Ed. Antroposofica).

1913 Si distacca dalla Società Teosofica e viene costituita la Società Antroposofica.

La soglia del mondo spirituale, in *Sulla via dell'iniziazione* (Ed. Antroposofica).

1913/1922 Costruzione a Dornach (Svizzera) del primo Goetheanum a doppia cupola, in legno.

1914/1924 Vive fra Dornach e Berlino. Continua ed amplia la sua attività di conferenziere in Germania ed in Europa, approfondendo la concezione antroposofica del mondo e dando anche nuovi impulsi per rinnovamenti in diversi campi della vita: nell'arte (euritmia e arte scenica), nella medicina, nella pedagogia (fondazione della Scuola Waldorf nel 1919 a Stoccarda), oggi con scuole in tutto il mondo, nelle scienze, nella sociologia (triarticolazione dell'organismo sociale), nella teologia con la fondazione della *Christengemeinschaft* (Comunità dei cristiani), in agricoltura con l'avvio dell'agricoltura biodinamica oggi seguita in tutti i continenti.

1914 *Gli enigmi della filosofia*, vol. II (ed. Tilopa).

1916 *Enigmi dell'essere umano* (Ed. Antroposofica).

1917 *Enigmi dell'anima* (Ed. Antroposofica).

1918 *La spiritualità di Goethe nella sua manifestazione attraverso il Faust e la favola del Serpente verde e della bella Lilia*, in *Tre saggi su Goethe* (Ed. Antroposofica).

1919 *I punti essenziali della questione sociale* (Ed. Antroposofica).

In margine alla triarticolazione sociale, in appendice a *I punti essenziali della questione sociale* (Ed. Antroposofica).

1920 Nel Goetheanum non ancora terminato cominciano corsi regolari sull'arte e l'antroposofia.

1921 Fondazione della rivista «Das Goetheanum», con regolari articoli di Rudolf Steiner, ora raccolti nell'O.O. n. 36. Alcuni pubblicati anche in italiano.

1922	*Filosofia, cosmologia, religione nell'antroposofia* (Ed. Antroposofica).
	Nella notte di S. Silvestro 1922/23 il primo Goetheanum in legno viene distrutto da un incendio, probabilmente doloso. Rudolf Steiner fa il modello del secondo Goetheanum, costruito in cemento armato dopo la sua morte e ancora esistente come centro di attività antroposofiche.
1923	Rifondazione della Società Antroposofica, della quale Rudolf Steiner assume la Presidenza.
1923/1925	*La mia vita* (autobiografia incompiuta – Ed. Antroposofica).
	Massime antroposofiche (Ed. Antroposofica).
	Elementi fondamentali per un ampliamento dell'arte medica secondo le conoscenze della scienza dello spirito (in collaborazione con la dott.ssa Ita Wegman – Ed. Antroposofica).
1924	Intensificazione dell'attività di conferenziere in tutta Europa. Il 28 settembre tiene il suo ultimo discorso ai soci della Società Antroposofica, prima della malattia dalla quale non si riprenderà più.
1925	Muore a Dornach il 30 marzo.

Per le opere fondamentali di Rudolf Steiner e per tutte le altre tradotte e disponibili in italiano, si veda l'elenco inserito nel volume, oppure si richieda il catalogo annuale al proprio libraio oppure a Editrice Antroposofica, 20133 Milano, Via Sangallo 34, tel. 02-7491197 – fax 02-70103173.