

Rudolf Steiner

ANTROPOSOFIA E ARTE

(Conferenza tenuta a Kristiania il 18 maggio 1923 *)

Bisogna sempre di nuovo osservare, nello svilupparsi della concezione del mondo antroposofica, come per mezzo di essa sorga la consapevolezza della fonte unica di arte, religione e scienza. In questa concezione antroposofica viene spesso ripetuto che, in epoche più antiche dello sviluppo dell'umanità non c'erano affatto una religione, un'arte e una scienza per sé stanti, ma una unità. Questa unità, questa unione era coltivata nei misteri. I misteri riunivano in sé quello che oggi si chiama scuola, chiesa, istituto d'arte. Perchè tutto ciò che nei misteri si offriva non era soltanto detto unilateralmente mediante la parola. La parola, che si accoglieva quando l'iniziato la pronunciava come parola di conoscenza, e che veniva accolta, quindi, come una rivelazione dello spirito stesso, questa parola era affiancata da azioni di culto che rivelavano agli ascoltatori e spettatori in figure possenti ciò che si annunciava per mezzo di essa.

Così accanto a ciò che si annunciava come conoscenza terrena, stava lo sviluppo delle azioni religiose del culto che rispecchiavano in immagini davanti agli occhi degli spettatori e uditori quanto dei fatti del mondo soprasensibile si poteva udire e contemplare. Religione e conoscenza operavano come un tutto unico. Ma in questa rappresentazione del soprasensibile era stato inserito anche il bello, l'artistico, cosicché l'azione del culto e l'immagine del culto erano nello stesso tempo espressione e rivelazione d'arte. L'uomo sperimentava, nei misteri, il bello artistico. Egli era stimolato nella volontà per mezzo degli impulsi religiosi che venivano dati nelle azioni del culto e, interiormente, era illuminato dalla parola che accompagnava la bella, l'artistica ceri-

(*) Da uno stenogramma non riveduto dal conferenziere. Questa conferenza, insieme all'altra in preparazione (*Antroposofia e poesia*), con cui è strettamente collegata, appare qui in una traduzione di Irene Cattaneo.

monia del culto. Era illuminato interiormente per la sua conoscenza.

Una consapevolezza di questa unità fraterna di religione, scienza e arte deve esserci sempre in ogni considerazione e vera indagine antroposofica. E questo non è artificioso, ma nasce spontaneamente.

Quando, nel senso dell'odierna scienza intellettuale e materialistica, cerchiamo di afferrare il mondo conoscitivo mediante pensieri, alla fine ci troviamo con una somma di pensieri che rappresentano appunto in forma di pensiero i fenomeni e gli esseri della natura. Si esprimono in pensieri le leggi della natura. Ora appunto durante l'ultima epoca più esplicitamente intellettualistica e materialistica fu caratteristico, in quelli che si dedicavano alla conoscenza, di arrivare più o meno ad estraniarsi interiormente dal sentire artistico. Se ci si abbandona alla scienza oggi in uso, ci si abbandona veramente a pensieri morti, e si ricercano pure i pensieri morti nelle manifestazioni naturali. Tutto quello che noi enunciamo come storia naturale e che riteniamo oggi l'orgoglio della nostra scienza, sono pensieri morti, sono quasi cadaveri di ciò che era la nostra anima prima che essa discendesse dall'esistenza sopraterranea nell'esistenza sensibile.

Guardando il cadavere di un uomo, noi sentiamo che la sua forma non può essere il risultato soltanto di pure leggi naturali ma che è la conseguenza di quello che l'uomo era stato in vita prima di deporre, morendo, il suo cadavere.

Così colui che possiede una conoscenza vera sa che in lui i pensieri sono i cadaveri di quella vivente entità animica nella quale egli visse prima di discendere sulla terra. I nostri pensieri terreni sono i cadaveri della nostra vita preterrestre. Da ciò deriva l'astrattezza dei pensieri, dal fatto appunto che essi sono dei cadaveri. Durante gli ultimi secoli si amarono sempre più questi pensieri astratti ed essi si sono annidati in tutta la vita pratica, e gli uomini diventarono sempre più somiglianti a questi pensieri astratti. In modo particolare gli eruditi, coloro che ebbero una formazione scientifica, giunsero ad assomigliare 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, perchè l'arte vuole il vivente ed i pensieri sono morti.

Tutto il contrario avviene per l'anima quando essa si immerge realmente in quel genere di conoscenza che è proprio dell'antroposofia. Mentre nella conoscenza astratta intellettuale, dopo un certo tempo, si presenta la necessità di riconoscere soltanto il nesso logico e di spiegare tutto, perfino l'arte, logicamente, nella conoscenza antroposofica si afferma l'aspirazione all'arte. Poiché questa conoscenza antroposofica, se è vera, a un certo punto conduce a dire: per afferrare l'intera realtà vivente non bastano i pensieri, ma occorre qualcos'altro. E così, poiché nella conoscenza antroposofica, tutta la vita dell'anima permane vivente e non viene uccisa dai pensieri morti, nell'antroposofia si perviene appunto ad aspirare di sentire e di sperimentare il mondo artisticamente.

Quando si vive nei pensieri astratti, morti, l'arte si riduce ad una specie di lusso che gli uomini si creano, dalle loro illusioni e dai loro sogni, come una aggiunta alla vita. Quando si attua la conoscenza antroposofica, ad un certo punto si arriva a concludere: i pensieri non sono affatto le immagini di una vivente realtà; i pensieri sono come dei gesti. Coi pensieri si addita soltanto la realtà vivente. I pensieri sono gesti morti. Ed a un certo punto si sente inoltre: ora bisogna incominciare a formare artisticamente, altrimenti non si afferrerà affatto la realtà. L'antroposofista sente dunque, ad un certo punto, sulla sua via conoscitiva, di dover passare all'arte. E allora sorge in lui la concezione che, mediante le idee, non è possibile rendere il pieno contenuto del mondo, ma che bisogna aggiungere l'elemento artistico alla conoscenza dell'universo.

L'antroposofia, dunque, prepara ed educa l'anima al sentimento artistico ed anche alla creazione, al lavoro artistico. I pensieri astratti uccidono la fantasia artistica. Più si diventa logici e più si uccide la fantasia artistica e si fanno commenti sulle opere d'arte. Questa cosa orrenda è sorta nell'epoca materialistica: gli eruditi hanno scritto dei com-

menti sulle opere artistiche, delle spiegazioni erudite. Questi 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 ucciso quello che è arte viva. E se si prende in mano un commento al *Faust*, si ha proprio il senso di avere in mano il cadavere del *Faust* o nel commento all'*Amleto*, il cadavere dell'*Amleto*, perchè i pensieri astratti vi hanno ucciso l'opera d'arte.

Per mezzo della conoscenza antroposofica si cerca invece di avvicinarsi con spirito vivente all'opera d'arte. Tentatelo voi pure come l'ho tentato io per la fiaba di Goethe *Il serpente verde e la bella Lilia*: quel mio scritto non vuol essere un commento, ma un elemento vivo deve condurci verso l'immediatamente vivo. In un'epoca non artistica come la nostra sono nate molte estetiche e dotte considerazioni sull'arte. Ma le estetiche sono veramente qualche cosa di non artistico. Siamo ben consapevoli che, udendoci parlare così, la gente erudita potrebbe obiettare che l'afferrare artisticamente il mondo ci allontana dalla realtà, che non è scientifico cercar di afferrare artisticamente l'universo. Perciò, dal loro punto di vista, gli eruditi proclamano che bisogna soffocare la fantasia, escludere l'immaginazione, se si vuole comprendere la realtà, e che bisogna limitarsi a ciò che è soltanto logico. Ma, pensiamo un po': se la natura stessa è un'artista, a che serve esigere dall'uomo che egli comprenda tutto, solo logicamente? Non è possibile conquistarci la natura con la pura logica se la natura stessa è un'artista.

E la natura è proprio un'artista. Ciò si scopre con la conoscenza antroposofica, giunti a un dato punto di essa. Bisogna cominciare noi stessi a vivere, a pensare non più in idee, ma in immagini, per poter capire la natura, e in special modo l'apice della natura, cioè l'uomo fisico nelle sue forme. Nessuna anatomia, nessuna fisiologia può comprendere l'uomo fisico nelle sue forme. Questo lo può soltanto fare la conoscenza vivente, resa alata dal sentimento artistico. È stato dunque del tutto naturale che la conoscenza straripasse

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 creato ora in *forme artistiche*. Era la medesima cosa manifestata in altro modo. La vera arte si sviluppò sempre in questo modo nel mondo. E Goethe, che seppe realmente sentire artisticamente, pronunciò infatti il bel detto: « L'arte è una manifestazione di occulte leggi naturali che, senza di essa, non si sarebbero mai palesate ».

Egli sentì quello che l'antroposofia deve sentire.

Quando ci siamo elaborati la via fino a poter afferrare conoscitivamente il mondo, subentra in noi la viva necessità di non formulare più, ora, delle idee, ma di creare artisticamente sia in scultura, sia in pittura, sia in musica, sia in poesia. Scusate se dirò ora una parola un po' amara, ma a volte si fanno grossi guai. Quello, per esempio, che, sulla essenza dell'uomo, non può essere espresso in idee, si è tentato di renderlo nei misteri drammatici, come appunto ho fatto io nei miei quattro misteri. Gente di buona volontà, ma di scarsa comprensione, *spiega* poi in idee, questi misteri drammatici e scrive 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. E, in questo modo, quello 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: ce le teniamo davanti, le contempliamo e le lasciamo veramente agire su di noi, senza spiegarle astrattamente.

La vera antroposofia conduce, da un certo punto in poi, all'arte vera, perché la vera antroposofia non agisce uccidendo i pensieri, ma agisce ispirando; e fa scaturire la fonte artistica nell'animo umano. Qui 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 unicamente la forma artistica.

Così il Goetheanum come architettura è sorto, se posso dirlo con parole crude, del tutto senza idee, soltanto perché le forme furono sentite, ma sentite partendo dallo spirito; e anche il Goetheanum andrebbe guardato e non spiegato. Quando ebbi l'occasione di far da guida a degli ospiti venuti a vedere il Goetheanum, per lo più cominciavo il mio discorso col dire: « Voi siete venuti naturalmente perché io vi spieghi il Goetheanum, ma, in verità questa è per me una cosa molto sgradevole, perché il Goetheanum esiste per essere guardato e non per essere spiegato ». Ho sempre detto che quello che avevamo lì davanti doveva vivere in immagini e non in pensieri astratti portatori di morte. Siccome però era necessario *spiegare* io mi studiavo allora di dare spiegazioni in modo che non fossero astratte, mi studiavo che al fatto di guidare venisse in soccorso, vorrei dire, il sentimento attraverso forme, immagini e colori.

Sta il fatto che si può essere spirituali non solo nelle parole ma anche nelle forme, nei colori, nei suoni ecc. Soltanto così viene sperimentato quello che è realmente artistico. Perché l'arte è sempre l'apparire del soprasensibile nel nostro mondo sensibile. E di ciò possiamo renderci conto in tutte le arti, quando queste si presentano nella forma in cui sono scaturite genuinamente dalla natura umana.

Consideriamo per prima quell'arte che oggi serve, prevalentemente, a scopi utilitari esteriori, cioè l'architettura. Per comprendere veramente col sentimento l'architettura nelle sue forme, occorre sentire l'uomo stesso artisticamente, cioè sentire artisticamente la forma dell'uomo. E quando sentiamo artisticamente la forma dell'uomo, in questo sentire sorge la convinzione che l'uomo abbia proprio abbandonato l'ambiente a cui appartiene. Se guardo un orso con la sua pelliccia o un cane col suo pelo, si desta in me il sentimento che l'universo li ha ben corredati del loro rivestimento di pelliccia col quale essi formano un tutto.

Se contemplo artisticamente l'uomo, ho l'impressione, se lo guardo soltanto coi sensi, che qualcosa in lui manchi. Egli non ha ricevuto dall'universo ciò che l'orso o il cane possiedono nelle loro pellicce o mantelli. L'uomo, per i

sensi fisici, se ne sta nudo in mezzo all'universo. E nasce il bisogno di avere attorno a lui — nel campo della sensazione artistica — al posto di alcunché di fisico, qualcosa di spirituale, in immagine, che lo circonda.

Oggi questa sensazione puramente artistica è alquanto coperta e nascosta nell'architettura; non è evidente. Ma osserviamo quel punto di partenza in cui l'architettura ha raggiunto il culmine, proprio per aver creato involucri per i trapassati, per i morti. Guardiamo come questi monumenti funebri, queste abitazioni funebri che venivano erette sopra i sepolcri stiano significativamente al punto di partenza dell'arte architettonica. Quando l'uomo abbandona la sua prigione terrestre, il corpo fisico, e l'anima è nuda, questa — ce lo dice chiaramente la chiaroveggenza primordiale istintiva — non vuole essere proiettata nello spazio universale, sola, senza essere avvolta da forme in cui possa sentirsi accolta. Si diceva: non è ammissibile di lasciare andare l'anima così, nelle correnti caotiche dell'aria e delle intemperie; ciò farebbe strazio dell'anima. L'anima vuole, quando ha abbandonato il corpo, espandersi nell'universo attraverso ordinate forme spaziali. La si riveste allora con l'architettura della tomba, perchè in essa l'anima si orienti. Mentre non si può orientare nelle bufere atmosferiche che si scagliano su di lei, né nel soffiare dei venti che le vengono incontro, essa si ritrova nelle forme artistiche con le quali l'architetto ha creato il monumento funebre sopra la tomba. Qui si formano le vie per l'anima verso le immensità degli spazi. Questo è il guscio tratto dal soprasensibile per l'anima, la veste che le è offerta, dal momento che l'uomo non riceve — come gli animali e le piante — un guscio o un involucro tratto dagli elementi naturali sensibili.

L'architettura quindi esprime originariamente 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. Perchè queste ci sono? Per avvertirci che, nella direzione di quelle linee, l'anima vuole guardar fuori nelle immensità degli spazi. Ma in questo modo l'anima

vuole anche essere protetta dalla luce che le si avventa contro.

Se si osserva il rapporto dell'anima col cosmo, con lo spazio universale che l'attornia, se s'impara a riconoscere come lo spazio universale accolga in modo giusto l'anima dell'uomo, allora se ne desume la forma artistica dell'architettura.

All'architettura poi si contrappone un'altra forma artistica.

Quando l'uomo esce dal mondo fisico, abbandona il proprio corpo fisico. Come anima si espande nelle forme dello spazio. Tutta l'architettura vuol rivelare questo rapporto dell'uomo con lo spazio universale visibile, con il cosmo visibile.

Quando l'uomo, attraverso la nascita, entra nell'esistenza fisica, egli ha nel subcosciente il ricordo della sua esistenza prenatale. Si immerge, allora, con la sua anima nel corpo fisico; di questo immergersi non resta proprio nulla nella coscienza dell'uomo di oggi. Ma nel subcosciente, nel profondo sentire dell'anima, specialmente dove questo sentire diventa ingenuo sentimento artistico, l'anima immergendosi nel corpo sa questo: prima di immergermi in un corpo ero ben diversa. E allora non vuole essere come è, quando si trova nel corpo, ma vuole essere come era prima di entrarvi. Questo sentimento lo si scopre in modo singolare negli uomini primitivi. Essi sentono, in questo modo, artisticamente, come vorrebbero essere nel corpo e, in conseguenza cominciano prima ad ornarsi, e poi a vestirsi. I colori dell'abbigliamento esistono perché l'uomo vuole far trasparire il suo animico nella sua corporeità. La corporeità nella quale è disceso non gli basta, egli vuole inserirsi coloratamente nel mondo così come sente animicamente se stesso.

Chi osserva con senso artistico le vesti multicolori degli uomini primitivi, vede come l'anima operi entro lo spazio, quando entra nella vita; guardando le forme dell'architettura, invece, si scopre come l'anima operi entro lo spazio, quando esce dalla vita.

Quando l'anima vuole dilatarsi nelle vastità cosmiche segue le forme architettoniche. Quando vuole evolversi spazialmente partendo dal suo più profondo centro interiore, sviluppa le arti dell'abbigliamento.

Queste arti dell'abbigliamento passano poi nella vita delle altre arti. Nelle epoche in cui si sentiva molto più artisticamente di oggi, per esempio nel Rinascimento italiano, possiamo osservare, per es., che la Maddalena è rappresentata sempre con una determinata veste del tutto differente da quella di Maria. Confrontate il giallo che spessissimo appare nelle vesti delle *Maddalene* con le vesti azzurre e rosse che si vedono addosso alle *Marie*, e dal modo con cui il pittore — quando vive ancora pienamente dentro l'elemento artistico — crea l'abbigliamento, secondo l'impulso della sua anima, voi potrete dedurre tutte le differenze animiche del personaggio rappresentato.

Noi, che, nei nostri vestiti, preferiamo il grigio e poi sempre il grigio, non facciamo che presentare, nel mondo esteriore, l'immagine divenuta morta della nostra anima. Noi ci vestiamo in modo astratto; non ci basta, nell'epoca nostra, di pensare astrattamente. E — sia detto tra parentesi — quando non ci vestiamo secondo questa astrazione mostriamo allora più che mai, nella combinazione dei colori, quanto poco ci resti del pensare vivente che attraversiamo prima di scendere sulla terra. Se oggi noi incominciamo a non vestirvi astrattamente, allora cominciamo, il più delle volte, a vestirvi senza gusto. Dobbiamo pure renderci conto che l'elemento artistico esige un miglioramento dell'intera nostra civiltà, per cui l'uomo deve di nuovo essere inserito nell'universo in un modo artistico *vivente*.

Ma allora tutto quanto l'essere, tutta quanta la vita dell'universo debbono essere di nuovo visti artisticamente. E per far ciò non si deve soltanto andare negli istituti scientifici usando il noto apparecchio per provare l'angolo facciale e misurare così il più astrattamente possibile le caratteristiche di una data razza, ma occorre, con approfondimento qualitativo nell'essere umano, saperne riconoscere le forme attraverso il nostro sentire.

Allora, già osservando la curva della fronte e del capo, riconosceremo, non solo per un confronto allegorico, ma secondo un'intima realtà, l'immagine della volta del cielo che si incurva sopra di noi (anche se non si incurva materialmente si incurva però dinamicamente secondo determinate forze). La fronte e il sommo del capo sono la riproduzione dell'intero universo. E la riproduzione di quello che noi facciamo girando intorno al sole, percorrendo col nostro pianeta un'orbita attorno al sole, questo nostro partecipare a un movimento cosmico, si sente, artisticamente, nella struttura del naso e degli occhi.

Pensate: la quiete del cielo delle stelle fisse nella curva riposante della fronte e del sommo del capo; il movimento dell'orbita cosmica nel mobile sguardo dell'occhio e in tutto ciò che mediante il naso e l'olfatto viene interiormente sperimentato. E se sappiamo studiare artisticamente in modo giusto la bocca e il mento dell'uomo, troviamo una riproduzione di ciò che conduce fin dentro la più profonda interiorità umana: la bocca col mento sono l'uomo stesso, in quanto vive, come anima, nel suo corpo.

L'intero universo è presente artisticamente: nella fronte e nella curva della testa il maestoso incurvarsi dell'universo; nell'occhio, nel naso e nel labbro superiore, il movimento attraverso lo spazio cosmico; nella bocca e nel mento il riposo dell'uomo in se stesso.

Tutto questo, considerato ora non già in pensieri astratti ma vivamente guardato in immagine, non vuole assolutamente restare soltanto nella testa. Se realmente si sperimenta di fronte al capo quanto or ora ho descritto, allora si comincia a sentire così: che se prima credevamo d'avere idee geniali in testa, di fronte a queste osservazioni la testa d'un tratto sembra svuotarsi e non si riesce a pensare nulla su di essa. Si sente soltanto in modo del tutto giusto: fronte, curva del capo, occhi, naso, labbro superiore... e non si riesce più a pensare. I pensieri ci lasciano e incomincia a muoversi qualche cosa nel resto dell'uomo. Soprattutto le braccia e le dita incominciano a diventare strumenti di pen-

siero; solo che qui i pensieri vivono in forme. E si diventa plasmatori, si diventa scultori.

Se si vuol diventare scultori occorre dunque soltanto che il capo smetta di pensare. È orribile se, scultori, pensiamo con la testa. È una insensatezza. È cosa del tutto impossibile. In questo caso la testa deve riposare, essere vuota; e braccia e mani devono cominciare a saper foggiare giustamente immagini, forme, per rappresentare il mondo, e specialmente se dalle nostre dita deve scaturire la forma della figura umana.

Allora si comincia a sentire anche perchè i greci, che avevano tanto senso d'arte, formarono in modo così singolare la parte superiore della testa di Atena, imponendole persino un elmo che fa parte della testa stessa; essi sentivano in tal modo l'azione formativa dello spazio allo stato di riposo, dello spazio universale.

Questo i greci lo esprimevano ancora in quel copricapo. Ma se si osservano appunto queste singolari raffigurazioni delle forme del naso, e di come queste si inseriscono in quelle della fronte, nei profili greci, allora si ha la prova che il greco sentiva lo slancio, il rivolgimento, il moto che si esprime nella struttura del naso e che in questa è raggiunto l'armonioso accordo col moto universale.

È meraviglioso percepire in una rappresentazione antica di una testa greca come il greco sia diventato plasmatore, scultore! Il tatto spirituale, la contemplazione spirituale dell'universo, e non il pensare con la testa, conducono all'arte, e a ciò si è stimolati dalla concezione antroposofica, perchè in essa, a un dato punto si arriva a dirsi: vi è qualche cosa nel mondo a cui non ti possono condurre i pensieri; qui devi cominciare a diventare artista se vuoi arrivarvi; allora il dottrinarismo intellettuale materialistico si presenta a noi come un uomo che girasse esteriormente intorno alle cose e le descrivesse sempre secondo la logica; e nonostante questo, non riuscisse che a girare attorno alle cose, mentre la conoscenza antroposofica esige sempre un immergersi nelle cose stesse, un ricostruire quello che fu creato dal cosmo, un riereare in vivente forza di ricostruzione.

Così, a poco a poco, comprendiamo che se, in quanto antroposofi, ci appropriamo una giusta comprensione del corpo fisico che si separa dalle forme spaziali cosmiche e diventa cadavere, se ci acquistiamo una comprensione del modo come l'anima, dopo che ha lasciato il corpo fisico, desidera essere accolta dalle forme spaziali, allora noi diventiamo *architetti*. Se comprendiamo ciò che vuole l'anima quando tende a inserirsi nello spazio coi ricordi incoscienti dell'esistenza preterrestre, (sebbene al nostro tempo ci si sia in generale allontanati, con la coscienza, dalla vita preterrestre, perdendone gli impulsi che ne derivano) allora diventerebbero artisti dell'*abbigliamento*, che è l'altro polo dell'*architettura*. E si diventa *plasmatori, scultori*, quando ci inseriamo veramente nella forma umana, e nel modo in cui essa è stata plasmata dall'universo. Se si impara a conoscere da tutti i lati il corpo fisico, si diventa, in quanto artisti, architetti. Se si impara a conoscere il corpo eterico, o corpo delle forze formatrici, nella sua vitalità e nel suo operare, e si scopre come esso incurva la fronte, forma il naso e fa retrocedere la bocca (poichè questo è tutto lavoro delle forze formatrici) allora grazie a ciò si diventa, in quanto artisti, scultori. Lo scultore non fa altro che imitare la forma del corpo eterico.

Se, poi, si osserva l'animico in tutto il tramare della vita, allora il multiforme mondo del colore diventa per noi un intero universo; e si arriva, a poco a poco, a quello che vorrei chiamare un percepire astrale dell'universo. Ciò che si manifesta come un colore diventa rivelazione dell'animico nell'universo.

Guardiamo un po' la pianta nel suo verdeggiare. Quando essa verdeggia non possiamo vederne il verde soltanto come qualche cosa di soggettivo da parte dell'uomo, e pensare che sia frutto di vibrazioni, come pensa lo studioso di fisica. Non abbiamo più la pianta, se pensiamo che sugli alberi vi siano queste vibrazioni che dovrebbero produrre il colore. Queste sono astrazioni pure. In realtà noi non possiamo pensare la pianta in modo vivo senza il verde. La pianta esprime il verde. Ma come? Ecco: nella

pianta sono contenute le morte sostanze terrestri, ma, in essa, queste sono tutte permeate di vita. Dentro alla pianta ci sono ferro, carbonio, acido silicico, e tutte le possibili sostanze terrestri che troviamo anche nel mondo minerale; ma tutto ciò nella pianta è permeato di vitalità. E mentre guardiamo alla vita che si fa strada attraverso le sostanze morte, al crearsi, attraverso l'elemento morto, di un'immagine, e precisamente dell'immagine della pianta, allora sentiamo il verde quale *morta immagine della vita*.

Dappertutto vediamo attorno a noi il verde. Sappiamo che nelle piante vivono le sostanze morte della terra. La vita, per se stessa, non la percepiamo. Per il fatto che le piante contengono le sostanze morte, noi percepiamo le piante. Ma, per lo stesso fatto, esse sono verdi. Il verde è l'immagine morta della vita che domina sulla terra.

Quando contempliamo così il verde abbiamo in esso una specie di parola cosmica che ci dice come la vita agisca nella pianta.

Ma ora, osserviamo l'uomo. Se guardiamo fuori nella natura, troviamo ciò che più assomiglia al sano incarnato umano nel fresco fiore di pesco a primavera. Non esiste in natura altro colore che assomigli di più all'incarnato. Ma noi sentiamo che in questo incarnato, simile al fior di pesco, si esprime pure la salute intima dell'uomo. Impariamo a percepire nell'incarnato la salute vivente dell'uomo giustamente retta dall'anima. E sentiamo che quando l'incarnato degenera nel verde, l'uomo è malato, perchè l'anima non trova il giusto rapporto col corpo fisico. Invece, quando l'anima egoisticamente dà troppa importanza al corpo fisico (per esempio nell'avar) l'uomo diventa pallido. Oppure anche nella paura l'anima si serve troppo del corpo fisico e lo obbliga a servirgli; e allora l'uomo impallidisce e diviene biancastro. Fra il biancastro e il verdastro sta il colore sano dell'incarnato col suo leggero aleggiare di color fior di pesco. Esattamente, quindi, sentiamo il verde della pianta quale immagine morta della vita, e nell'incarnato, nel caratteristico colore fior di pesco dell'uomo sano, sentiamo la *vivente immagine dell'anima*.

Nei colori dunque si vede il mondo prendere vita. Ciò che è vivente diventa, per mezzo di ciò che è morto, immagine del verde. L'elemento animico nell'incarnato forma l'epidermide umana a immagine del fior di pesco.

E ancora: noi vediamo il sole quasi bianco. Il bianco lo sentiamo strettamente affine alla luce. Se di notte ci svegliamo nelle tenebre nere, noi sentiamo che questo non è l'ambiente corrispondente a noi uomini, quello in cui possiamo percepire a pieno il nostro io. Abbiamo bisogno di luce fra noi e gli oggetti, per sentire in pieno il nostro io. Abbiamo bisogno di luce fra noi e la parete perchè la parete, a distanza, possa agire su di noi. Qui si accende il nostro senso dell'io: quando ci svegliamo nella luce, cioè in quello che è affine al bianco, allora percepiamo il nostro io. Se ci destiamo invece nell'oscurità, ossia in ciò che è affine al nero ci sentiamo estranei al mondo (questo si potrebbe dire anche di altre sensazioni oltre a quella della luce). Ma quel che conta qui non è il vedere la luce in modo immediato, ma è il modo in cui l'uomo è organizzato. L'uomo, anche se è nato cieco, è organizzato per la luce; e gli ostacoli all'esplicazione dell'io, che esistono nei ciechi, esistono proprio a causa dell'assenza della luce.

Il bianco è affine alla luce. Se sentiamo il bianco, vale a dire ciò che è affine alla luce, sentendo anche come l'io si esalti verso la sua intima forza, allora possiamo dire, con un pensiero vivente e non astratto: *il bianco è l'immagine animica dello spirito*.

Perciò dovunque il bianco ci appare in una pittura sentiamo che lì s'intende rappresentare lo spirito.

Prendiamo ora invece il nero. Quando si vede il nero, quando si applica in qualche posto il nero si è facilmente condotti all'immagine spirituale di ciò che è morto; così noi stessi ci sentiamo uccisi, paralizzati, quando, standoci, siamo costretti a porci col nostro spirito, entro la tenebra nera. Così il nero può sentirsi quale *immagine spirituale di ciò che è morto*.

Da questo si vede come si possa cominciare a vivere nel colore! Si sente il mondo come colore e luce, quando

si sperimenta il verde come morta immagine della vita, il fior di pesco e l'incarnato umano come vivente immagine dell'anima, il bianco come immagine animica dello spirito, e il nero come immagine spirituale di ciò che è morto.

Osservando poi lo svolgersi di questa descrizione ci si rende conto di essere entrati in un cerchio: Verde: immagine morta del vivente. Qui ci siamo fermati al vivente. Fior di pesco e incarnato: vivente immagine dell'anima. Ci siamo fermati all'anima. Bianco: animica immagine dello spirito. Ci eravamo fermati all'anima e siamo saliti allo spirito. Nero: immagine spirituale di ciò che è morto. Ci eravamo fermati allo spirito e siamo risaliti a ciò che è morto; siamo tornati indietro al punto di partenza in quanto il verde era la morta immagine della vita. Abbiamo chiuso il circolo. Se si disegnasse questo come uno schema vedreste che, secondo quanto abbiamo detto, il lavoro vivente nei colori diventa una reale riproduzione artistica dell'astrale nel mondo. E quando si ha tale esperienza artistica, ci stanno di fronte: morte, vita, anima, spirito, come in una ruota della vita, poichè partendo dal morto torniamo al morto, passando attraverso a luce e colore quali ora li abbiamo descritti. Noi sentiamo allora che, con tutto questo, non possiamo rimanere nello spazio, ma dobbiamo dallo spazio giungere alla superficie piana. E nella superficie piana bisogna sciogliere l'enigma dello spazio. E si perde la rappresentazione dello spazio, come in quanto scultori avevamo perduto il pensare della testa. Tutto ci spinge verso la luce ed il colore, e si diventa pittori. Un tale modo di vedere ci apre la sorgente della pittura quasi spontaneamente. E proviamo la grande, l'intima gioia di applicare questo o quel colore, di mettergliene vicino un altro, perchè i colori diventano allora la rivelazione viva del vivente, del morto, dello spirituale, dell'animico.

Raggiungiamo, così, realmente col superamento del pensiero morto, il punto in cui ci sentiamo spinti in modo immediato non più a parlare in parole, non più a pensare in idee, anche non più a plasmare in forme, bensì a riprodurre,

nel colore e nella luce, vita e morte, spirito e anima, quali sono e vivono nel mondo.

In tal modo, grazie alla conoscenza antroposofica, viene stimolato il creare artistico. Poichè questa ci restituisce alla vita e non ce la toglie come fa la conoscenza astratta, idealistica o empiristica.

Ora però cerchiamo di sentire come, con tutto ciò, noi siamo ancora rimasti assolutamente all'esterno dell'uomo. Siamo arrivati alla superficie dell'uomo, al suo colorito sano, al color fior di pesco, o al pallore, se egli comprime troppo lo spirito nel corpo fisico, o al verdastro, se invece egli non riesce a riempire con la propria anima il corpo fisico e quindi si ammala; ma siamo sempre restati alla superficie dell'uomo.

Se invece penetriamo nell'interiorità dell'uomo, allora arriviamo a quello che nell'uomo stesso, interiormente, si contrappone alla conformazione esteriore del mondo, arriviamo al meraviglioso accordo tra il ritmo del respiro e il ritmo del sangue. Il ritmo del respiro si trasmette ai movimenti dei nervi dell'uomo. La fisiologia sa ben poco di questo fatto che il ritmo del respiro (nell'uomo normale sono diciotto respiri al minuto) si trasmette al sistema nervoso. Esso si diffonde in modo sottile animico e spirituale, entro il sistema nervoso.

Il ritmo del sangue deriva dal sistema del ricambio. Nell'uomo normale adulto esso è quattro volte più frequente del ritmo del respiro: quattro battiti del polso corrispondono a una respirazione e si hanno quindi settantadue battiti del polso al minuto.

Quello che vive nel sangue, e nel sangue umano vive ciò che è attinente all'io, ciò che è solare, agisce sul sistema respiratorio e, attraverso di esso, sul sistema nervoso.

Osservate una parte qualunque dell'uomo, per esempio il suo occhio; nell'occhio sfociano i vasi sanguigni e vi sfociano assottigliandosi straordinariamente. La pulsazione del sangue lì si incontra con le correnti dei nervi, del nervo ottico che si espande nell'occhio. Un processo mirabilmente artistico si svolge fra la circolazione del sangue e il nervo ottico: questo nervo si muove quattro volte più lentamente.

Guardiamo ora l'uomo intero; il suo midollo spinale coi nervi che ne escono da ogni parte; seguiamo i vasi sanguigni: si svolge qui un gioco di tutto il sistema sanguigno (il quale è veramente immesso nell'uomo dal sole) sul sistema nervoso che gli è dato dalla terra. I greci, col loro senso artistico, sentivano ciò. Essi vedevano nel dio Apollo l'elemento solare e l'artistico gioco del sangue sul sistema nervoso; e come lira di Apollo designavano il midollo spinale con le mirabili corde che se ne dipartono, sulle quali agisce il sistema sanguigno, l'elemento solare.

Come incontriamo l'architettura, la scultura, l'arte dell'abbigliamento e la pittura, se ci accostiamo all'uomo partendo dal mondo esteriore, così incontriamo il musicale, il ritmico, la cadenza quando ci accostiamo all'uomo interiore e perseguiamo il mirabile artistico configurarsi e la collaborazione tra sistema sanguigno e sistema nervoso.

A paragone di tutta la musica esteriore, quella musica che si esplica tra il sistema sanguigno e il sistema nervoso è cosa molto più elevata. E quando l'elemento musicale risuona nella poesia, allora sentiamo — come per esempio nell'esametro — dissolversi all'esterno, nelle parole, quella musica interiore che si sviluppa fra sangue e nervi. Allora sentiamo, per esempio nell'esametro greco (che nella sua prima parte contiene un'elemento ritmico quaternario — le tre lunghe e la cesura —), sentiamo come il fiato, nella prima metà dell'esametro si estenda fino alla cesura, accolga la cesura; sentiamo come il sangue entri in gioco nell'emissione del respiro e (soffermandosi sulla cesura come su di un elemento quantitativo) introduca nella sequenza delle sillabe, quattro appoggiature.

Nel declamare e nel recitare noi cerchiamo di svelare il divino artista interiore che è nell'uomo. Ne tratterò più esattamente nella conferenza seguente. Intanto però vediamo che se, da fuori, da architettura, scultura e pittura penetriamo nell'intimo dell'uomo e giungiamo all'elemento musicale-poetico, dappertutto il vivo senso che abbiamo del mondo si trasforma in un sentire artistico e in un impulso alla creazione artistica.

Quando poi l'uomo sente di essere stato posto quaggiù nel mondo e di non realizzare pienamente nel terrestre ciò che esiste nella sua immagine primordiale che è nei cieli, allora, se sente artisticamente tutto ciò, prova la necessità di dare anche un'immagine esteriore a questa immagine primordiale. E qui l'uomo stesso si fa strumento per esprimere il rapporto dell'uomo con l'universo, e diventa *euritmista*.

L'euritmista dice: i movimenti delle membra che io adopero qui sulla terra non bastano alla movimentata immagine primordiale dell'uomo. Io devo avere un prototipo ideale dell'uomo; ma devo prima imparare a inserirmi nei movimenti dell'immagine primordiale umana ideale.

Questo movimento nel quale l'uomo vuole, anche spazialmente, ricostruire il movimento della propria immagine primordiale celeste, si esprime nell'euritmia. Perciò l'euritmia non può essere nè una semplice arte di gesti, nè una semplice danza. Essa sta in mezzo fra danza e mimica. L'arte mimica si può dire che esiste soltanto come sostegno della parola parlata. Quando l'uomo vuole esprimere una cosa in un connesso per cui non gli basta la parola, allora la sostiene con un gesto; ricorre all'arte mimica che soccorre all'insufficienza della sola parola. Perciò l'arte mimica è un gesto significativo.

L'arte della danza si presenta invece quando la parola non ha più ragione di essere, quando la volontà si impone a tal segno da far uscir l'anima da se stessa in modo che obbedisca al corpo e ne riceva l'impulso ai movimenti. Questo è il gesto sfrenato, l'arte della danza.

Quindi possiamo dire: mimica è gesto significativo; danza è gesto sfrenato. Nel mezzo sta il vero linguaggio visibile dell'euritmia; nell'euritmia il gesto nè accenna soltanto al senso della parola, nè è gesto sfrenato; bensì è gesto espressivo, come è gesto espressivo la parola stessa. Poichè la parola non è che un gesto d'aria; quando formiamo la parola noi imprimiamo all'aria un certo gesto. Colui che può osservare nel soprasensibile ciò che si forma dalla bocca umana, vede appunto nell'aria i gesti della parola pronunciata. Dall'imitazione di questi gesti risulta l'euritmia,

che è un gesto altrettanto espressivo e visibile quanto nel parlare, è invisibile il gesto dell'aria, nel quale il pensiero entra provocando onde, per cui tutto può essere udito.

L'euritmia è la trasformazione dell'invisibile gesto dell'aria, nel visibile gesto delle membra, in gesto espressivo.

La conoscenza antroposofica non uccide l'uomo rendendolo un commentatore d'arte a supplemento dell'arte stessa, ma fa zampillare in lui la sorgente dell'arte piena di fantasia. L'antroposofia fa dell'uomo stesso un essere che gode e apprezza l'arte, o che artisticamente crea; e conferma quanto sempre abbiamo ripetuto: ossia che arte, religione e scienza furono un tempo sorelle; che esse si sono soltanto estraniare l'una dall'altra, ma che, quando l'uomo si sentirà di nuovo interamente uomo, dovranno ritrovarsi nel loro rapporto fraterno. In questo modo il dotto non riconoscerà, superbo, l'opera d'arte soltanto quando potrà commentarla, nè d'altra parte volterà semplicemente le spalle all'opera d'arte, ma dovrà invece dire a se stesso: quanto io posso esprimere col pensiero, mi conduce proprio alla viva necessità di formarlo artisticamente per mezzo dell'architettura, della scultura, della pittura, della musica o della poesia.

Il detto di Goethe si avvera: l'arte è una specie di conoscenza, perchè l'altra conoscenza, quella intellettuale, non è appunto conoscenza universale. Affinchè si possa conseguire vera conoscenza universale, l'arte deve essere aggiunta alla conoscenza astratta. Questa nuova conoscenza, che arriva fino alla creazione, penetra talmente in fondo all'anima umana, che in questa unione di arte e scienza si genera inoltre l'atteggiamento religioso.

Poichè nel Goetheanum si aspirava a questo, alcuni amici non tedeschi chiesero che la costruzione di Dornach si chiamasse Goetheanum, perchè Goethe disse: « Chi possiede scienza ed arte ha pure la religione. Chi non possiede queste due abbia la religione ».

Da scienza vera e da arte vera, se confluiscono in modo vivo, nasce vita religiosa. La vita religiosa non ha bisogno di rinnegare scienza e arte ma tende verso entrambe con tutta energia e verità di vita.