

RUDOLF STEINER

**LA SCIENZA DELLO SPIRITO E IL FAUST DI GOETHE**

vol. II - **Il problema del Faust. Le notti di Valpurga: romantica e classica**

(da O.O. n. 273)

APPENDICE

TRE INTRODUZIONI A RAPPRESENTAZIONI <sup>1</sup>

1) Parole di introduzione alla rappresentazione pubblica  
della scena finale della “Notte classica di Valpurga” <sup>2</sup>

*Dornach, 19 gennaio 1919*

Gentili Signori!

Prima di iniziare la nostra rappresentazione, vorrei, in nome di quelli che l’hanno organizzata, dare un cordiale benvenuto ai cortesi ospiti che manifestano interesse per essa ed hanno la gentilezza di onorarci della loro presenza. Mi sia anche concesso premettere alcune parole alla rappresentazione stessa.

Nel modo che da noi viene ritenuto giusto, sulla base dei nostri fermi intendimenti, tenderemo di rappresentare l’ultima scena del secondo atto della seconda parte del *Faust*, e cioè la scena finale della “Notte classica di Valpurga”.<sup>3</sup> Ritengo che questa scena sia particolarmente adatta a concedere una profonda visione di tutta la struttura e l’essenza dell’anima di Goethe, e principalmente del suo anelito di conoscenza, di autoconoscenza e comprensione di sé. Appunto di fronte ad una simile scena, conviene non dimenticare che a questo poema, veramente universale, Goethe lavorò per sessant’anni, che per sei decenni della sua vita egli, lottando, si sforzò di portar luce sui grandi problemi dell’umanità e volle nel poema dar loro espressione. Ma – mi sembra la cosa più importante – proprio in questa scena da lui scritta pochi anni prima della morte, si manifesta l’infinita onestà del suo anelito. In genere, proprio nel campo della ricerca del vero, della ricerca della conoscenza, domina, molto più che la gente non creda, un’intima, per lo più del tutto inconscia, inosservata disonestà. Goethe fu uno degli uomini che più onestamente lottarono alla ricerca del vero. Dicendo questo non vorrei però suscitare l’opinione che il grande poema al quale egli lavorò per tutta la vita sia diventato una sorta di poema didascalico. No, ed è anzi importante notare che le parole che egli, in tarda vecchiaia, disse al suo amico Eckermann in rapporto alla seconda parte del *Faust* rispondono assolutamente al vero.<sup>4</sup> Egli, cioè, gli disse di avere introdotto nascostamente, nella seconda parte del poema, molti segreti relativi alla più profonda essenza dell’uomo e del mondo, ma che credeva di avere elaborato tutto quanto in maniera che, pur senza avvertire quello che l’iniziato vi avrebbe scoperto in fatto di enigmi e soluzioni, di tentativi di soluzione dei problemi dell’entità umana, anche chi si fosse limitato a lasciar agire sul proprio animo, in senso artistico esteriore, i quadri scenici ne avrebbe ricevuto un’impressione drammatica in sé completa.

Da un altro lato, non si deve neppure tralasciare di osservare a quale risultato artistico l’anelito conoscitivo faustiano, vivente in lui, condusse Goethe. Ed in una scena, come quella che ci permetteremo di rappresentarvi, quel risultato si palesa nel modo più intenso. Goethe la inserì in quel punto della seconda parte del dramma che vuol mostrare il trapasso dalla condizione precedente di Faust al suo ingresso nella realtà dell’antico ellenismo. Essa doveva quindi portare Faust ad un accrescimento di capacità, così che egli potesse sperimentare le vicende, appunto, che Goethe voleva fargli percorrere. In Faust, Goethe intendeva bensì presentare un uomo teso alla conquista di somma conoscenza, ma non già il cultore di un sapere astratto-teorico, volto alla ricerca di una verità priva di valore pratico; intendeva, anzi, descrivere un uomo che, grazie alla dedizione ai propri impulsi conoscitivi, voleva conquistarsi qualcosa che lo inserisse saldo e capace nella vita così da poter conoscere, da un lato, le sue beatificanti elevazioni, le elevazioni connesse col destino, e dall’altro, anche i dolorosi rovesci che irretiscono profondamente l’uomo in peccato e colpa.

L’impulso conoscitivo di Goethe non voleva tuttavia condurre Faust attraverso l’esistenza dal solo lato delle esperienze interiori, bensì anche da quello dell’azione. Egli intendeva fare di lui un uomo, una personalità capace di inserirsi nella vita in maniera che, dalle sue azioni, risultassero dei grandi effetti nella struttura sociale dell’umanità. Un saggio che fosse allo stesso tempo un uomo d’azione, è ciò che Goethe voleva rappresentare. Ma per lui una siffatta personalità doveva, anzitutto, sviluppare conoscenza e comprensione di sé. Orbene, appunto in questa scena, ma anche in altre scene della seconda parte del *Faust*,

in scene analoghe a quella che vi presenteremo, Goethe ha voluto mostrare che quella conoscenza e quella comprensione di se stesso, che l'uomo può conseguire attraverso la conoscenza ordinaria dei sensi e l'intelletto ordinario vincolato al cervello, non possono conferirgli vera autoconoscenza, quella conoscenza che risponderebbe al quesito: «Che cosa sono io propriamente nel mondo? E che cosa ho la potenzialità di fare nel mondo?».

Per rispondere a quegli interrogativi è necessario un sapere scaturito dalla parte eterna, immortale della natura umana la quale, in virtù di una particolare forza interiore, può raggiungere una conoscenza svincolata da quanto poggia sulla corporeità. Goethe – chi di lui si è occupato per la durata di decenni può davvero affermarlo – era sulla via a cui tende quella che qui chiamiamo scienza dello spirito orientata antroposoficamente. E perciò, con piena consapevolezza e sulla base del sentimento che abbiamo dell'omogeneità dei nostri sforzi con quanto Goethe voleva, abbiamo in questi ultimi tempi dato al nostro edificio il nome di “Goetheanum”. Intendiamo con quel nome significare che ciò verso cui tendono i nostri sforzi è un proseguimento di quanto può venir chiamato la concezione goethiana della vita.

Goethe di certo, ai suoi tempi, non poteva ancora procedere sulle vie che attualmente, in tempi più progrediti, possono portare, grazie alla ricerca spirituale, entro l'enigma dell'uomo. Egli tuttavia volle chiaramente mostrare che bisogna ascendere ad un sapere superiore, sovrasensibile se, da quel che può conoscere e comprendere di se stesso tramite l'intelletto sensibile ordinario, l'uomo vuol pervenire ad una reale conoscenza di ciò che egli è realmente. Goethe cercò di mostrarlo descrivendo, in certo qual modo, la via che da *homunculus* conduce a *Homo*.

Homunculus, l'omino, l'astratto omino! Non occorre inalberarsi davanti al fatto che Goethe qui attingesse a qualche elemento dell'alchimia medioevale. Egli non intendeva ricorrere al pastone alchimistico alla maniera ordinaria, bensì solo attingervi un'immagine per quanto voleva esprimere. Ed egli voleva esprimere che, con l'intelletto sensibile ordinario, l'uomo non può comprendere l'uomo, bensì unicamente un incompleto astratto prodotto: Homunculus. E voleva poi mostrare quali vie l'anima umana possa percorrere onde portare ciò che sta davanti all'intelletto ordinario come *homunculus* fino alla condizione di *Homo*.

Sì, nel senso del goetheanismo, quello che la scienza ordinaria legata alla materia oggi insegna intorno all'uomo, in realtà, non lo insegna intorno al vero uomo, bensì unicamente intorno all'omuncolo! Si può dire che, dell'uomo, l'odierna scienza conosca unicamente Homunculus. Goethe però solleva il grande quesito: Come si può da *homunculus* diventare *Homo*? Come un prodotto artificiale, un comune prodotto artificiale, egli ci presenta Homunculus al fianco di Talete. Talete, il filosofo della natura molto stimato da Goethe, non sa dare alcuna luce intorno a quanto occorra intraprendere perché l'astratta idea di *homunculus* si trasformi nella vera e vivente idea dell'uomo, nell'idea di *Homo*.

Goethe rinunciò ad immaginazioni proprie plasmate sullo stampo di quelle che ci si forma quando, da concetti astratti, atti solo a conferire una conoscenza esteriore, che però non va oltre l'*homunculus*, si vuol progredire ad una conoscenza dell'uomo, dell'uomo completo. Egli volle prescindere da immaginazioni sue proprie, da immagini conoscitive proprie attinte alla realtà della vita, perché sapeva bene che quella metamorfosi non è semplicemente ciò a cui le vedute attuali danno un tal nome, sapeva che nel dominio delle significative immagini che porta in scena, la vita è, al contempo, vita conoscitiva in una realtà superiore a quella che si manifesta nelle immagini del mondo sensoriale esteriore. E nelle immagini portate davanti a noi in questa scena, Goethe evoca il più significativo mondo dei demoni greci, quello a cui la concezione greca si volgeva quando voleva trovar risposta al quesito: «Come si forma propriamente l'uomo? Che cosa accade in realtà nel processo del suo divenire?».

Goethe chiama anzitutto a raccolta le Sirene. Non vorrei parlarvi del loro significato esteriore perché non voglio trattenervi a lungo con queste delucidazioni. Voglio solo accennare al fatto che, dietro a quanto altro opera in modo reale sopra di noi, dal canto delle Sirene l'anima viene tratta fuori dalla corporeità, sollevata oltre le facoltà conoscitive ordinarie e portata ad una facoltà conoscitiva superiore, sovrasensibile. Da quel canto l'anima viene attirata nella sfera dove, dietro ai fatti della natura sensibile, vede svolgersi quelli sovrasensibili che qui vediamo anzitutto presentarsi nelle immagini delle Nereidi e dei Tritoni avviati verso i misteri di Samotracia, verso quel luogo dell'antica Grecia da cui propriamente irradiava tutto quello che, tramite le loro concezioni, i greci sapevano intorno all'idea dell'immortalità. Ogni fiducia nella forte natura umana, ogni fiducia nella forza umana, scaturiva, in fondo, dal culto di quelle divinità che i greci chiamavano “Cabiri” e che erano venerate in Samotracia.

Ho cercato di riprodurre l'immagine di quelle divinità ignote alla storia esteriore. All'uomo d'oggi, quando compariranno sulla scena, quelle figure sembreranno probabilmente grottesche, ma non ci si deve rappresentare che, nel mirare quelle antiche immagini, gli uomini di quei tempi vedessero solo ciò che in esse l'uomo odierno vede. In quelle remote divinità, gli antichi vedevano delle reali forze di natura. E quelle

reali forze di natura, per il greco, rappresentavano ciò che, nella sfera sovrasensibile, di là del campo aperto alla ricerca sensoria, partecipa al divenire dell'uomo.

Vediamo poi come Talete, il filosofo della natura, incapace egli stesso di dare alcun chiarimento intorno alla trasformazione di Homunculus in *Homo*, conduca Homunculus, lo "scintillante nanetto" al quale soltanto l'intelletto sensibile può pervenire, alla vecchia divinità marina Nereo. Nereo ha sviluppato all'estremo l'intelletto critico umano che, con un alquanto stizzoso biasimo, si allontana perfino dall'immediata realtà. Egli non fornisce alcun ragguaglio intorno al modo come da omino si possa diventare uomo; richiama piuttosto al fatto che attende una poderosa cosmica apparizione, l'avvicinarsi di Galatea. Che cosa attende egli?

Ecco, il greco non aveva delle vedute astratte, teoriche, estranee alla vita come quelle dell'uomo e, soprattutto, dello scienziato di oggi; il greco sapeva che la forza operante nella crescita e nella nascita umana permea tutt'intera la natura, ed è anche connessa con quel che spira nel vento, che vive nel calore effuso su tutta la Terra, nell'avvicendamento di Sole e Luna. Questa forza è ciò che si avvicina! La forza che vive fuori, nella natura, e che penetra nell'uomo quando egli deve attraversare col proprio essere il segreto del divenire; questa forza si avvicina nella singolare conchiglia della figlia di Nereo, Galatea, che compare accompagnata dalle sue sorelle, le Doridi. Nereo stesso non può dare alcun suggerimento!

Da tutte queste immagini si vede che Goethe voleva mostrare come naturalmente occorra, anzitutto, un sapere soprasensibile per ascendere da *homunculus* a *Homo*. Egli manda Homunculus da Proteo. Nell'antica concezione greca, Proteo è la divinità della trasformazione delle forme e dei prodotti naturali. Sulla base della propria concezione, Goethe era strettamente imparentato con l'idea che si esplica nella figura di Proteo. Nella sua dottrina della metamorfosi, egli aveva infatti cercato di mostrare come una forma naturale si trasformi nell'altra. Perciò egli porta sulla scena Proteo, un essere vivente in trasformazioni, che ora si mostra in aspetto di testuggine, ora di uomo, ora di delfino. Nella sua singolare maniera che echeggia da vicino lo spirituale, ma che, d'altro canto, penetra nell'umano, Proteo forse mostrerà in qual modo da *homunculus*, dall'omino, possa svilupparsi l'Uomo. Ma neppure egli lo può.

Attraverso tutte queste immagini, Goethe intende mostrare come colui che onestamente lotta alla ricerca di conoscenza non voglia fermarsi a piccole cognizioni e verità, bensì si sforzi sempre più di procedere oltre. Questo appunto è quanto vi è di grande nel nucleo centrale dell'uomo; questo incessante, onesto tendere ad ulteriore progresso che fu proprio allo stesso Goethe fino nella più tarda età.

Ed ecco tornare indietro le Nereidi ed i Tritoni che portano con loro i Cabiri. Ed infine vediamo come Goethe cerchi di mostrare che il soprasensibile si congiunge e si frammischia sempre col sensibile; le Doridi recano con loro dei giovani marinai vittime di naufragi e che esse hanno salvato. Vediamo le entità divino-demoniche delle Doridi temporaneamente congiunte ad esseri del mondo sensorio, ai giovani marinai. Leggiadramente Goethe ha qui accennato a come il mondo sovrasensibile, spirituale, voglia sempre entrare in rapporto e frammischiarci col mondo sensibile, col mondo fisico, ma quel rapporto sempre di nuovo si scioglie! Gli dèi non vogliono tollerare che i servi degli immortali, le Doridi, si congiungano coi mortali. Goethe voleva in tal modo accennare che l'uomo vuole ascendere al sovrasensibile e può anche afferrarlo, ma che il sovrasensibile è caratterizzato dal fatto di tornar sempre a sfuggirgli, di non imprimersi nella vita come vi si imprime una qualsivoglia verità del mondo sensibile.

E alla fine nel grandioso finale di questa scena, Goethe mostra quello che l'uomo proverebbe se, in un'esperienza conoscitiva non sognante, bensì reale, ma unicamente possibile se, come destandosi dal sonno, percepisce fuori della corporeità in modo sovrasensibile e avesse davanti a sé quello che agli occhi fisici non è mai dato percepire, e cioè l'uomo nella sua realtà. Con l'intelletto sensibile non si può comprendere l'Uomo, bensì unicamente l'omino, l'omuncolo. Ma se, attraverso la percezione sovrasensibile, qualcuno fosse arrivato a comprendere questo *Homo*, l'uomo reale, e poi tornasse indietro e volesse rivederlo con gli occhi che percepiscono la luce fisica esteriore, riudirlo attraverso il senso uditivo che coglie i suoni fisici, tastarlo attraverso il senso tattile che palpa gli oggetti esteriori, allora potrebbe sperimentare l'infrangersi di tutto quanto aveva sovrasensibilmente sperimentato.

Come una cosa si dissolve nel lampo, così il sovrasensibile, prima afferrato, si frantuma al contatto dell'ordinaria conoscenza sensoria. Questo è ciò che Goethe vuol presentare in una grandiosa immagine mostrando, al termine di questa scena, l'infrangersi di Homunculus contro il carro-conchiglia di Galatea. Ed è realmente quello che si potrebbe sperimentare se, poco prima del risveglio, in un sogno che sarebbe però realtà, si venisse a conoscere quello che l'uomo è, e quindi ci si destasse, si fosse di nuovo nel corpo. Allora, nel mondo sensibile, si potrebbe unicamente veder dissolversi in frantumi quanto prima era stato veduto, precisamente come qui, al termine della scena, Homunculus si dissolve negli elementi: nell'aria, nel fuoco, nell'acqua e nella terra.

Appare grandiosa la sequenza delle immagini ed anche la configurazione drammatica proprio di questa scena scritta da Goethe nell'età più tarda, dopo che i suoi sforzi di ricerca ebbero conseguito somma maturità; appare grande ciò che egli presentò in questa scena, se lo si riguarda come caratterizzazione della sua concezione di vita. Appare grande, però, anche come caratterizzazione di tutta la cultura, di tutta la vita spirituale dei nostri tempi. Ciò che racchiude in sé con tanta forza un anelito di conoscenza quale si esprime in questa scena è qualche cosa che genera anche direttamente fiducia nella superiore destinazione, nello spirito operante in seno all'umanità.

E perciò mi sembra che l'approfondimento in una scena come questa possa davvero essere importante per l'uomo. E noi, come dissi all'inizio, ci siamo sforzati, nel nostro modo, di rappresentarla integrale, come altrove non viene mai rappresentata. Attraverso la nostra arte euritmica, e cioè attraverso un uso particolare del movimento, un uso che non scaturisce da arbitrio umano, bensì da un interiore ordine di leggi, come anche un ordine di leggi sta a base della musica, attraverso l'euritmia, abbiamo cercato di esprimere ciò che in sole parole non può venir espresso, ma sgorga dai più intimi segreti della crescita, sperando così di raggiungere un'espressione drammatica superiore a quella conseguibile coi mezzi ordinari.

In questa forma, siamo lieti di potervi presentare l'ultima parte della "Notte classica di Valpurga", questa bella scena della seconda parte del *Faust*, che così marcatamente testimonia la grandezza di Goethe.



I CABIRI – Disegno di Rudolf Steiner

2) LA CONOSCENZA ANIMICA DELLA  
CONCEZIONE GOETHIANA DEL MONDO  
(ora in O.O. n. 277)

Parole di introduzione alla rappresentazione di euritmia  
della scena "Studio" del *Faust I*

*Dornach, 22 novembre 1919*

Gentili Signori!

L'arte euritmica, di cui vogliamo di nuovo presentarvi un saggio, è solo all'inizio del proprio sviluppo, e vi prego di tenerne conto riguardo a ciò che ci permetteremo di presentarvi. Quello che qui coltiviamo come movimento antroposofico è nato dalla concezione goethiana del mondo; e così pure il ristretto campo dell'euritmia – poiché si tratta solo di un campo limitato dell'intero nostro operare – è attinto dalla concezione del mondo di Goethe e dai suoi intendimenti in rapporto all'arte. Attraverso l'euritmia, è stato possibile fare dell'uomo stesso, con le sue possibilità interiori di movimento, una specie di strumento artistico. Quello che andremo a vedere sulla scena è il tentativo di un linguaggio visibile. Le membra umane vengono adoperate per esprimere ciò che con la laringe si manifesta nel linguaggio parlato allo stesso modo di come, solitamente, l'uomo si esprime nei suoi movimenti con dei gesti. Solo che quanto viene tratto dal corpo umano come movimento formato non sta in un rapporto qualunque con quello che l'anima sente, con quello che in genere essa vuole esprimere a parole, bensì, attraverso una specie di visione sensibile-sovrasensibile, viene realmente carpito alla laringe e agli organi ad essa attigui quella possibilità di movimento che in essa diviene realtà e si rivela quando l'uomo parla, quando il suono viene configurato in linguaggio. Ciò a cui volgiamo la nostra attenzione quando una persona parla è l'elemento udibile; alla sua base però, sta un movimento interiore della laringe e degli organi vicini che continua nell'aria esteriore che facciamo anche vibrare e muovere in modo ondulatorio. Chi è in grado, grazie a una specie di percezione, di farsi una rappresentazione di quei movimenti che stanno alla base del linguaggio parlato può legittimamente tradurre nel muto linguaggio dell'euritmia ciò che di solito si esprime unicamente nel suono udibile. Si arriva in tal modo a staccare dall'elemento linguistico tutto ciò che in esso è dovuto a mera convenzione, che si basa solo sulla natura dei rapporti umani e costituisce perciò la parte non artistica del linguaggio.

Quando noi parliamo l'uno con l'altro, la configurazione e il contenuto del suono poggiano sulla necessità dei rapporti umani. Per questo si inserisce la prosa nel nostro linguaggio. Occorre ora studiare come proprio animicamente e, in quanto l'animico si esprime nella corporeità, anche fisicamente, alla base del linguaggio risiedono due elementi, due impulsi. In esso, quando parliamo, si esplica innanzitutto l'espressione del pensiero, delle nostre rappresentazioni, ma questa espressione si congiunge con quella della volontà. L'espressione del pensiero viene dalla testa, mentre afferriamo la questione fisicamente, ma l'espressione della volontà viene dall'uomo intero. Nel parlare, tiriamo effettivamente fuori da tutto il nostro essere quello che si concentra poi negli organi della volontà che provocano il suono udibile.

Questa visione sovrasensibile delle possibilità di movimento della laringe e degli organi limitrofi permette di tradurre realmente ciò che in genere viene udito, in ciò che di solito, con la parola, viene trattenuto dall'uomo: la possibilità di movimento di tutto il corpo. Quindi nella rappresentazione euritmica si prescinde, dapprima, dalla parte rappresentativa del linguaggio e si accoglie soltanto, accogliendolo però nel movimento dell'intera persona, quello che scaturisce dall'elemento volitivo umano.

In tal modo l'euritmia, che rappresenta un linguaggio muto, diviene l'espressione di un contenuto umano molto più interiore di quello che può manifestarsi col linguaggio parlato. Con quest'ultimo, in certo qual modo, trasferiamo quello che sperimentiamo interiormente più alla superficie del corpo, comunque alla superficie dell'essere umano. Per il fatto di far eseguire dall'intero essere umano questi movimenti, questi movimenti regolari che stanno alla base del linguaggio parlato, coinvolgiamo la totalità dell'uomo in ciò che in genere è il contenuto del linguaggio. E chi ha un sentimento per quello che si esprime, che si manifesta attraverso le interiori possibilità di movimento del corpo umano, può realmente rappresentare un muto, ma non perciò meno eloquente, linguaggio come euritmia.

Questa conoscenza animica che opera in tal modo può proprio essere tratta dalla concezione goethiana del mondo. L'intera persona, sulla scena, diviene davanti a noi, in certo qual modo, laringe ed organi connessi. E ciò che solitamente infiamma il linguaggio come entusiasmo dell'anima, quale piacere e dispiacere, gioia e dolore, viene ad espressione nel movimento della persona nello spazio e nel movimento di gruppi, che si comportano l'uno con l'altro in modo tale che il singolo esegue le possibilità interiori di movimento che sono

una copia dei movimenti laringei, mentre ciò che si rappresenta in gruppo o si rivela nei movimenti dei singoli nello spazio esprime di più il vero contenuto animico. Ma nulla nell'euritmia è mero gesto o mera pantomima. Ogni manifestazione puramente pantomimica o di gesto è esclusa. Quanto vedremo si basa su una legittima sequenza interiore di movimenti. Quando in luoghi diversi due persone o due gruppi di persone esprimono la stessa cosa attraverso il muto linguaggio dell'euritmia, nella loro interpretazione, di personale non vi è di più di quanto ve ne sia nel modo in cui due pianisti interpretano, in due luoghi diversi, una medesima sonata di Beethoven. Come nella musica l'elemento veramente artistico risiede nell'ordine di successione dei suoni, così qui risiede nella regolarità delle movenze euritmiche.

Si può dire che l'artistico escluda sempre l'elemento direttamente rappresentativo che si esprime in idee, le quali in genere svolgono il loro grande ruolo nella conoscenza. Dove entrano in gioco i concetti, non vi è alcun elemento artistico.

Vedete, qui escludiamo coscientemente la rappresentazione e mettiamo in risalto quello che, come un segreto degli stessi organi umani, in un muto linguaggio, vorrei direi, può venir indovinato direttamente con la visione. Quando si penetra così nei misteri dell'esistenza per visione immediata, senza mediazione delle rappresentazioni, si ha vera arte. Dunque ciò che a partire dall'animico umano può rappresentare, da un lato, l'elemento musicale e che il linguaggio poetico attinge artisticamente dal linguaggio parlato, viene espresso in modo diverso dal muto linguaggio che nell'euritmia è configurato in forma artistica. Perciò oggi, sulla scena, vedremo, da un lato, il muto linguaggio euritmico o ciò che si può esprimere musicalmente; dall'altro, sentiremo recitare certi contenuti in cui, tuttavia, dovremo considerare che, mentre emerge una nuova arte come l'euritmia, che è un'altra forma di linguaggio, essa richiede che anche la recitazione venga ricondotta alle sue buone antiche forme. Oggi, nella recitazione, si tende più a tenere in considerazione l'elemento prosa, il puro e semplice contenuto del linguaggio, a tirar fuori, mentre si recita una poesia, ciò che corrisponde piuttosto al suo contenuto prosastico. Ma questo non è il vero elemento artistico. Il vero elemento artistico è quello che sta alla base come tempo, ritmo, rima e così via. È questo che occorre tornare a cercare, che bisogna tirar fuori di nuovo. E perciò l'arte della recitazione, davanti alla brutta strada che oggi ha imboccato, va ricondotta alle sue buone, antiche forme.

Goethe, che conosceva certamente molto di quelle buone, antiche forme, diresse le prove di recitazione della sua *Ifigenia* con una bacchetta da direttore d'orchestra, per mostrare come alla sua base risiedesse il vero elemento ritmico e non ciò che formava propriamente la parte prosaica all'interno del contenuto poetico.

Noi oggi dovremo presentare un pezzo della prima parte del *Faust* di Goethe, la scena dello "Studio". Forse sapete quanto ci si sia dato da fare per portare il *Faust* sulle scene, quanti sforzi di regia e quanti altri mezzi siano stati impiegati per darne una degna rappresentazione. In rapporto ad una presentazione scenica del *Faust* goethiano bisogna soprattutto tener presente due cose. Innanzitutto Goethe, componendo il suo *Faust* – vi lavorò per sessant'anni –, volle esprimere attraverso quel poema di portata universale quanto di più profondo può svolgersi nell'anima di un uomo che aspira, che anela. Egli volle descrivere le vicende del cuore umano nell'ascesa dalle condizioni più deprimenti, legate alla vita terrena ordinaria, fino alla somma aspirazione spirituale. Nella prima parte del dramma, egli introdusse tutto questo come lo aveva sentito talvolta in gioventù, cioè in forma spesso ancora immatura; mentre nelle scene posteriormente aggiunte alla prima parte del poema, espresse quello che era arrivato a sentire in seguito. Egli trasferì poi nella seconda parte del *Faust* le sue esperienze più mature. Quanto poco Goethe stesso all'inizio pensasse a presentare il *Faust* scenicamente, risulta già da questo fatto. Quando alla fine del terzo decennio del 1800, una delegazione, alla cui testa stava l'attore La Roche,<sup>5</sup> si recò da lui per esporgli la risoluzione presa di portare in scena in forma integrale la prima parte del dramma – alcune singole parti erano già state rappresentate prima –, Goethe stesso ritenne quell'intenzione qualcosa di impossibile e, sebbene avesse davanti a sé delle persone sincere, egli balzò dalla sedia, dopo che gli si aveva esposto la faccenda, con la collerica esclamazione: «Siete degli asini!». Così aveva insultato quelli che avevano voluto assumersi l'incarico di portar sulla scena la prima parte del *Faust*! Goethe vedeva meglio di tutti le difficoltà che si infrappongono a presentare sulla scena quello che non è di natura sensibile, fisico-terrena, bensì spirituale. Ma – e a piena ragione – la rappresentazione del *Faust* è stata considerata una cosa che, direi, risponde ai più profondi bisogni artistici. E così vennero impiegati i mezzi più diversi, dalle rappresentazioni misteriche di Devrient fino all'amabile regia di Wilbrandt,<sup>6</sup> per portarlo sulla scena. Ma certe parti che dal piano terreno si elevano direttamente a quello sovrasensibile, siamo convinti possano venir rappresentate solo con il muto linguaggio dell'euritmia. E perciò anche nella breve scena che presenteremo, nei punti dove il mondo spirituale penetra nella sfera umana, siamo ricorsi ad essa.

Dopo la pausa porteremo anche alcune poesie di Goethe, e verrà mostrato che, là dove, nelle sue splendide poesie "Nuvole", egli descrive delle forme per lui meravigliose di nubi, con mirabile

approfondimento della natura secondo la direttiva di Howard,<sup>7</sup> ciò che nella concezione di Goethe può essere percepito come visione poetica del mondo nella natura stessa, può anche essere trasposto poeticamente, in modo che nelle forme euritmiche che vengono rappresentate, del tutto simili alla poesia, si possa, in modo naturale, sentire quanto in genere si mostra nella natura stessa, soprattutto attraverso la trasformazione delle forme nuvolose. Quella forza interiore di trasformazione che Goethe designa come metamorfosi dei fenomeni naturali e che seguì in tutti gli esseri viventi, gli si manifestò mentre osservava le formazioni delle nubi. E in quelle trasformazioni delle forme nuvolose vide qualche cosa di artistico, qualcosa che operava come quella forza che l'antica concezione indiana vedeva nel cosmo e a cui dava il nome di Kama Rupa.<sup>8</sup> Questo è ciò che Goethe volle esprimere nelle belle poesie in cui tratta delle nuvole, e che si può riprodurre meglio nel muto linguaggio dell'euritmia.

Con queste parole ho voluto mostrarvi da quali sorgenti scaturiscano le forme che andremo ora a vedere quali forme euritmiche. Vorrei tornare a sottolineare il fatto che effettivamente, però, tutto ciò che è voluto con l'euritmia è proprio solo all'inizio e, se incontrerà l'interesse dei contemporanei, essa si svilupperà ulteriormente sia per mezzo nostro che per opera altrui. Siamo però del tutto persuasi che, se quest'arte si svilupperà, un giorno essa potrà porsi a pieno titolo come una forma artistica a fianco delle altre.

3) Parole di introduzione alla rappresentazione pubblica  
di euritmia drammatica del “Prologo in Cielo” del *Faust I*

Dornach, 24 luglio 1921

Gentili Signori!

Concedete che, come d’ordinario, io premetta alla rappresentazione di questi nostri tentativi euritmici alcune parole, non per difenderne o spiegarne il contenuto artistico; questa sarebbe naturalmente una cosa antiartistica e tutto quanto vuol essere arte deve parlare di per se stesso, attraverso l’impressione che suscita. Ma ciò di cui nell’arte euritmica si tratta, attinge a sorgenti dell’arte ancora inconsuete, e si vale di un linguaggio formale parimenti inusitato. Ed intorno a questi due elementi, le fonti ed il linguaggio formale, ritengo sia lecito dire qualche parola affinché ciò che noi qui tentiamo di sviluppare come euritmia, e che oggi è ancora più o meno all’inizio, non venga confuso con altre cose che l’euritmia non vuole assolutamente essere, la danza, la pantomima o altro. Quello che sta alla base di questa forma di espressione che si manifesta attraverso lo strumento di una persona o di gruppi di persone in movimento, è un vero linguaggio visibile, e precisamente un linguaggio che scaturisce dall’organizzazione umana in maniera altrettanto severamente regolata da leggi, e altrettanto elementare quanto il linguaggio parlato o il canto. Mediante veggenza sensibile-soprasensibile, si può cioè stabilire quali siano i movimenti che la laringe e gli altri organi vocali eseguono quando l’uomo parla o canta. Non intendo i movimenti eseguiti per ultimo, quelli che passano nelle vibrazioni dell’aria, e attraverso i quali viene trasmesso il suono, bensì quei movimenti tendenziali che già nell’attimo del loro sorgere vengono trattenuti, perché non essi devono divenir percepibili, bensì, per loro tramite, deve sorgere il suono; quei movimenti dunque, che fin dal momento del loro apparire, in *status nascens*, vengono trattenuti, rimangono, come si dice, latenti nell’organismo quando l’uomo parla o canta. Si può dire che nell’organizzazione umana, attraverso il linguaggio ed anche attraverso il canto, si vuole da un lato esprimere un elemento rappresentativo e dall’altro un elemento volitivo. L’elemento rappresentativo proviene dal capo; ciò che il linguaggio e il canto contengono di elemento volitivo sorge invece dalla natura umana complessiva, dall’uomo intero.

Orbene, tutto quanto ha carattere di pensiero, di rappresentazione è, dirò così, inartistico. L’uomo sperimenta nella propria anima l’elemento rappresentativo solo dopo che questo è stato in certo qual modo elaborato intellettualmente nell’interiorità. E perciò nello sperimentare interiore si introduce un elemento inartistico quando l’anima è posta al cospetto di un contenuto di pensiero e deve lottare con quanto di inartistico esso racchiude. Nella poesia questo si verifica sempre: il poeta cerca sempre di risalire quanto più gli è possibile dall’elemento di pensiero all’elemento volitivo che sorge da tutto l’essere ed è, in certo qual modo, quello che risiede nei movimenti tendenziali della laringe e degli organi attigui, e viene smorzato dall’elemento pensante. Per mezzo di una euritmia interiore del linguaggio, della sua configurazione, dell’elemento musicale e sonoro che l’attraversa, della particolare forma che l’artista stesso gli imprime mediante il ritmo, la struttura musicale e tematica che egli pone alla base del suo dire, e per la quale il contenuto delle parole è solo come una scala sulla quale l’elemento propriamente artistico ascende, per mezzo di tutto ciò, l’artista tenta di introdurre nella sua composizione l’elemento artistico che giace profondo alla base del linguaggio stesso. Ma ciò che in tal modo vive negli organi vocali come la nascosta, piena personalità dell’uomo, può unicamente venir portato a manifestazione mediante il visibile linguaggio dell’euritmia.

Quel linguaggio viene sviluppato secondo il principio della dottrina della metamorfosi di Goethe, la quale ritiene che quanto si manifesta nel singolo sistema di un organismo è, in forma più semplice, uguale a ciò che si manifesta nell’organismo intero. La singola foglia è, come idea, un’intera pianta, benché, per la percezione sensoriale, sia configurata in modo più semplice, e l’intera pianta è solo una foglia configurata in modo più complesso. Attraverso lo studio dell’intera pianta si può imparar a conoscere la natura della singola foglia. Analogamente, se si elabora artisticamente questa morfologia quale fu concepita da Goethe, si può trasportare sugli organi di movimento dell’intera persona, e principalmente delle braccia e delle mani – che entrano particolarmente in considerazione, perché sono gli organi più espressivi –, oppure esprimere a mezzo di movimenti o posizioni di interi gruppi, quello che è stato percepito in maniera artistico-soprasensibile. Diviene in tal modo possibile esprimere, attraverso forme realmente visibili, ciò che il poeta cerca di raggiungere quando introduce nel linguaggio l’elemento volitivo. Occorre poi tornar sempre ad insistere sul fatto che il contenuto delle parole non è l’essenziale; esso racchiude soltanto la parte prosastica del linguaggio. Essenziali sono l’elemento musicale-tematico oppure anche quello immaginativo-pittorico che ne stanno alla base. Appunto in un linguaggio visivo, quello che d’ordinario vive nascosto nell’uomo può, in

senso schiettamente artistico, venir portato davanti all'occhio esteriore. E perciò, chi possiede un reale intendimento in rapporto a questa amplificazione di possibilità artistiche, si rallegrerà dell'euritmia e non potrà combatterla.

Si deve anche rilevare che con questo linguaggio visibile si può accompagnare tanto la poesia quanto la musica. Ed è il loro elemento propriamente poetico, artistico quello che può principalmente venir portato a visibilità. Perciò, quando si recita oppure si declama una poesia da eseguirsi euristicamente, come tra poco vedrete sulla scena, occorre parimenti risalire all'elemento propriamente artistico della recitazione e della declamazione – oggi, infatti, viviamo in tempi lontani dall'arte, ed anche la recitazione e la declamazione sono divenute inartistiche. L'elemento artistico non risiede però dove l'odierna inettitudine lo cerca, e cioè nell'accentuazione del contenuto propriamente in prosa. Quello a cui qui miriamo è il ritorno ad un'arte della recitazione e della declamazione che non può aver per scopo l'accentuazione del contenuto prosastico, bensì la configurazione artistica, musicale-tematica, ritmica del linguaggio oppure anche l'elemento figurativo-immaginario che può risiedere alla base del poema – ciò che, appunto un poeta come Goethe, poneva alla sua base. Si può dire che l'essenza vera e propria della poesia non risiede mai nelle parole e in ciò che le parole devono trasmettere, bensì nel modo come sono trattati i pensieri, nel modo come pensieri e parole sono configurati. È questo appunto ciò che può venir posto in particolare rilievo dall'euritmia; occorre però che si manifesti anche nel modo di declamare e recitare.

Oltre al rimanente programma, oggi verrà presentato in euritmia il “Prologo in Cielo” che precede la configurazione drammatica del *Faust* di Goethe. Appunto in tale occasione, è lecito dire che l'esecuzione euritmica si dimostra particolarmente idonea alla rappresentazione di un contenuto drammatico quando, come si verifica in molti punti del *Faust* e principalmente in questo “Prologo in Cielo”, esso trascende ciò che cade esteriormente sotto i sensi e si solleva fino a quello che può unicamente venir offerto alla percezione dell'anima. Quando l'esperienza animica viene sollevata al sovrasensibile, i mezzi naturalistici ed intellettualistici dell'arte scenica non bastano più, ma si rende necessaria un'altra forma di rappresentazione perché, nella misura in cui quegli elementi dominano sulla scena – l'elemento naturalistico e quello intellettualistico vanno insieme –, in quella stessa misura, diviene impossibile portare a manifestazione il sovrasensibile. Questo appare particolarmente nel “Prologo in Cielo” e in altre scene del *Faust* raffiguranti mondi sovrasensibili, perché in esse regna quella singolare configurazione artistica dello stile, quell'innalzarsi del contenuto dalla zona naturalistica verso un elemento trattando il quale non si può più procedere in modo naturalistico, perché esso richiede di essere anche veduto spiritualmente. L'euritmia è l'arte che conferisce la possibilità di presentare in modo adeguato tali scene che richiedono un'ascesa nel dominio sovrasensibile affinché possa anche essere il sovrasensibile dell'anima ad afferrarle. Mi è perciò lecito credere che, unicamente attraverso presentazione euritmica, poemi come il *Faust* si palesino scenicamente nel loro giusto valore.

Con questo, ho detto alcune parole intorno al lato artistico dell'euritmia. Ma essa ha assolutamente ancora due altri aspetti: uno di questi è l'aspetto igienico-terapeutico. Esiste cioè anche una euritmia curativa, la quale viene ora sviluppata nei suoi inizi. Siccome le movenze euritmiche sono interamente attinte alle leggi interiori dell'organismo umano, della mobilità in cui l'uomo viene trasferito, per esempio del movimento impresso al respiro, ci si può ulteriormente valere a scopo terapeutico-igienico. A ciò posso qui solo accennare.

Un terzo aspetto dell'euritmia è quello pedagogico-didattico. Abbiamo introdotto l'euritmia come materia d'insegnamento obbligatoria nella “Libera Scuola Waldorf” di Stoccarda che venne fondata da Emilio Molt e che è da me diretta.<sup>9</sup> Siccome, a differenza di quanto si verifica nella ginnastica ordinaria, nell'euritmia non viene solo posto in attività il corpo, ma ogni movimento è pervaso di anima e di spirito, dalla prima classe fino all'ultima i fanciulli sperimentano che questa ginnastica animico-spirituale – perché tale è l'euritmia sotto l'aspetto pedagogico – porta davvero tutta la persona in un'interiore condizione animica, per cui essa si sente nel suo vero elemento come essere umano completo. Il fanciullo sente questo, e perciò l'euritmia è un così importante mezzo educativo nelle più varie direzioni. Accennerò soltanto al fatto che essa è anche un considerevole mezzo educativo in rapporto all'iniziativa della volontà, cosa non mai raggiungibile attraverso la ginnastica ordinaria, ma di cui la nostra generazione e quella del prossimo futuro avranno gran bisogno.

In rapporto al lato artistico dell'euritmia, posso anche rilevare che essa si avvale dell'uomo stesso come strumento. E se, da un lato, Goethe dice: «Colui al quale la natura comincia a svelare il suo segreto manifesto, sente un irresistibile anelito verso la sua più degna interprete, l'arte»,<sup>10</sup> da un altro lato, si potrà dire: «Colui a cui i sommi segreti naturali, i segreti della stessa natura umana si rivelano, aspira a sollevare nel campo dell'arte tutto quanto nella stessa organizzazione umana è insito di possibilità di movimento e configurazione». E se, d'altro canto, Goethe dice: «...perché, in quanto l'uomo è posto al vertice della natura,

egli considera, a sua volta, se stesso come una natura completa che deve di nuovo generare un vertice. A questo egli si solleva compenetrandosi d'ogni perfezione e virtù, ricercando elezione, ordine, armonia e significato, e sollevandosi infine alla produzione dell'opera d'arte...»,<sup>11</sup> si potrà dire che tale produzione d'arte raggiunge, in certo senso, un culmine quando l'uomo non si avvale di strumenti esteriori, bensì si serve, come strumento, del proprio organismo. L'organismo umano, infatti, è un piccolo mondo; esso racchiude in forma concentrata le leggi universali. Se poi, nella propria sfera, esso cerca armonia, misura e significato, per sollevare se stesso nel campo della coscienza, dovrà conseguirne qualche cosa di buono.

Pur se è necessario pregare le persone qui presenti di voler usare indulgenza, perché l'euritmia è ancora agli inizi del proprio sviluppo, tuttavia siamo consapevoli delle possibilità insite in essa, e sappiamo che essa un giorno potrà porsi a lato delle arti più antiche come loro degna e altissima sorella; lo potrà appunto per il fatto di avvalersi come strumento, della persona stessa, di avvalersi di ciò che l'uomo può trarre dalla propria organizzazione, da questo mondo in piccolo.

## NOTE

- 
- <sup>1</sup> In questa parte abbiamo inserito i tre discorsi introduttivi alle rappresentazioni euritmico-drammatiche apparsi nella I e II ed. tedesca (1931, 1955) del vol. *La scienza dello spirito e il Faust di Goethe* – Vol. II (O.O. n. 273), tolti nelle edizioni successive e inclusi in altri contesti all'interno dell'opera omnia (O.O. n. 277, ma non solo).
- <sup>2</sup> Dopo la conferenza "Goetheanismo invece di omuncolismo e mefistofelismo" in O.O. n. 273; introduzione parallela a quella del 2 febbraio 1919 in O.O. 277.
- <sup>3</sup> Ossia la scena della festa marina in onore di Galatea, intitolata "Baie rocciose del Mare Egeo" (vv. 8034-8487).
- <sup>4</sup> Colloquio di Goethe con Eckermann del 29 gennaio 1827 (vedi nota n. 11).
- <sup>5</sup> Karl von La Roche (1794-1884).
- <sup>6</sup> Otto Devrient (1838-1894). Nel 1876 a Weimar mise in scena il *Faust I e II*.  
Adolf von Wilbrandt (1837-1911). Nel 1881-1887 direttore artistico del Hofburgtheater di Vienna.
- <sup>7</sup> Luke Howard (1772-1864), metereologo. Vedi la poesia "In memoria e onore di Howard" nel saggio di Goethe "La forma delle nubi secondo Howard", in Goethe, *Scritti scientifici*, a cura e con i commenti di Rudolf Steiner, in *Deutsche National-Litteratur* dell'editore Kürschner, vol. II (1887), GA Bibl.-Nr.Ib, p. 346s.; oppure in J. W. Goethe, *Tutte le poesie*, vol. I, tomo II, Meridiani Mondadori, Milano 1989, p. 1021.
- <sup>8</sup> Nella conferenza di Berlino, 2 febbraio 1905, intitolata "Il vangelo di Goethe" così R. Steiner si espresse, citando poi la suddetta poesia (v. nota precedente): «Tutto quello che si rivela nella vita sensoriale e nella vita istintiva è radicato nel corpo astrale ed ha un simbolo nell'organizzazione dell'aria. In forma mistica si parla di una divinità che crea tale formazione. Non è nient'altro che "Kama". Goethe, quando studiava la formazione delle nuvole, ha molto parlato, nel senso di questa concezione del mondo, come anche per lui nell'impronta della forma dell'aria scaturisse un'immagine per l'elemento propriamente animico:  
*Quando la divinità Kamarupa, alta e sublime,  
procede leggera e grave oscillando attraverso l'aria,  
raccoglie le pieghe del velo, le dissolve,  
trova piacere al mutare delle forme,  
ora si tiene immobile, poi svanisce come un sogno,  
allora noi ci stupiamo e quasi non ci fidiamo dei nostri occhi.*».
- <sup>9</sup> La prima scuola Waldorf fu fondata a Stoccarda il 7 settembre 1919 a seguito della richiesta di Emil Molt, direttore della fabbrica di sigarette "Waldorf Astoria", di creare un'istituzione scolastica per i figli degli operai della fabbrica. Rudolf Steiner assunse l'incarico relativo alla formazione del collegio degli insegnanti nonché di consulta dello stesso e fu sino alla morte, nel 1925, *spiritus rector* della scuola.
- <sup>10</sup> Da *Massime e riflessioni*, in *Scritti scientifici*, vol. V (pubblicazione presso Il Capitello del Sole, Bologna).
- <sup>11</sup> Vedi J. W. Goethe, *Winckelmann, Bellezza* (Goethe, *Opere*, vol. IV, Sansoni, Firenze 1951, p. 1055).

Traduzione di Ida Levi Bachi. Traduzione e integrazione alle note tedesche di Felice Motta.