

RUDOLF STEINER

## L'ORIGINE SOPRASENSIBILE DELL'ARTE<sup>1</sup>

(da oo 271)

*Dornach, 12 settembre 1920*

Quel che l'umanità ha bisogno di accogliere in sé rispetto alle necessità dell'evoluzione è un'estensione della coscienza a tutti i campi della vita. L'umanità vive oggi in modo che tutto quel che fa, lo riallaccia ai soli fatti tra la nascita e la morte. Non ci s'informa in tutto ciò che avviene, se non di quanto si svolge tra la nascita e la morte; ma pel risanamento della nostra vita sarà essenziale che ci s'interessi di qualcosa di più che non di questa spanna di tempo della vita. La nostra vita racchiude in sé quel che siamo e facciamo fra la nascita e la morte, ed anche quel che siamo e facciamo fra la morte e una nuova nascita. Nell'attuale epoca materialistica ci si rende poco conto dell'ingerenza di quella vita fra la morte e la nascita che abbiamo percorsa prima di discendere in questa vita attraverso la nascita, o la concezione; né ci si rende conto di come in questa vita quaggiù, nel corpo fisico, si svolgano già cose che a loro volta alludono alla vita che trascorriamo nel *post mortem*. Vogliamo oggi accennare a qualcosa che mostrerà come determinati domini culturali acquistino rispetto all'intera vita umana un'altra posizione per il fatto che la coscienza umana si debba estendere, al di là della vita, anche ai mondi soprasensibili.

Credo che una certa domanda potrebbe presentarsi all'uomo che osservasse l'intero ambito della nostra vita artistica. In sostanza, noi conosciamo come arti per eccellenza la *plastica*, l'*architettura*, la *pittura*, la *poesia*, la *musica* e vi aggiungiamo, su certe basi della vita e della conoscenza antroposofica, qualcosa come l'*euritmia*. La domanda che ritengo potrebbe sorgere nell'uomo di fronte alla vita artistica, sarebbe questa: *Qual è la causa positiva, reale, per cui portiamo le arti nella vita?* Con l'immediata realtà che scorre fra la nascita e la morte, l'arte ha che fare soltanto nell'epoca materialistica. In quest'epoca materialistica ci si è dimenticati dell'origine soprasensibile dell'arte e non si cerca per lo più che d'imitare quel ch'esiste nella natura esteriore percettibile ai sensi. Chi dunque abbia un sentimento davvero approfondito di fronte alla natura da un lato e all'arte dall'altro, non potrà esser d'accordo con quest'imitazione della natura nell'arte, col naturalismo. Ché bisogna sempre riproporci la domanda: può forse, ad esempio, il miglior paesista far apparire in qualche modo per incanto sulla tela la bellezza di un paesaggio naturale? Chi non abbia il gusto pervertito, dovrà provare, anche davanti a un paesaggio naturalisticamente ben colto, il sentimento che ho espresso nel prologo al mio primo mistero drammatico *La porta dell'iniziazione*<sup>2</sup>: che nessuna imitazione della natura potrà mai raggiungere la natura. Il naturalismo dovrà dimostrarsi per l'appunto contrario al sentimento di chi meglio senta. Un uomo simile potrà certo riguardare come legittimo nell'arte solo ciò che esorbita dal naturale, che tenta di dare almeno nella maniera della rappresentazione qualcos'altro che non sia quanto la semplice natura può offrire all'uomo. Ma come perveniamo, in quanto uomini, a fare in genere dell'arte? *Perché* nella plastica, nella poesia, andiamo *al di là della natura?*

Chi si acquisti un senso per i nessi universali, vedrà come, per esempio, nella *plastica* si lavori in un modo singolare a ritenere la forma umana; come si cerchi di esprimere l'*umano* nella *plasmazione della forma*; come non ci sia dato d'incorporare semplicemente nella forma, quando modelliamo un uomo, la forma umana quale ci appare nell'uomo naturale, interiormente animata, colorita, pervasa da tutto ciò che vediamo nell'uomo naturale oltre la forma. Credo che lo scultore che modella uomini assurga a poco a poco a un sentimento del tutto particolare. Ed è per me fuor

---

<sup>1</sup> Conferenza apparsa sulla Rivista Antroposofia Anno I N. 5 Maggio 1946

<sup>2</sup> oo 14 il primo dei quattro drammi mistero

di dubbio che lo scultore greco *avesse* il sentimento, di cui sto per parlare, e che solo nell'epoca naturalistica, allorché si è cominciato ad esser schiavi del modello, questo sentimento si sia perduto.

Mi sembra che lo scultore che plasma la figura umana abbia nella plasmazione un modo di sentire del tutto differente quando configura plasticamente il *capo*, e quando modella il *rimanente corpo*. Queste due cose sono fondamentalmente diverse fra loro nell'esecuzione. Se mi potessi esprimere in un modo alquanto drastico, direi: quando si lavora alla configurazione plastica del capo umano, si ha il senso di essere continuamente succhiati dal materiale, che il materiale *ci voglia assorbire in sé*. Quando invece si modella il resto del corpo umano, si ha il senso d'incidere ingiustificatamente dappertutto il corpo, di premerlo, di urtarlo dal di fuori. Si ha il senso di *plasmare da fuori* il rimanente corpo, di crearsi le forme da fuori. Si ha dunque il senso, quando si modella il corpo, d'*incavare*, e quando si modella il *capo*, di *scavare*.

Ci si domanda: *donde* nasce per l'appunto un tale sentimento, quando ci si propone di modellare la figura umana con l'orientazione verso il soprasensibile?

Tutto ciò si connette a questioni molto più profonde, e vorrei, prima di passare a questo, menzionare un altro fatto. Pensate come sia forte dinanzi alla plastica e all'architettura il sentimento di una certa interiorità dell'esperienza, sebbene plastica ed architettura creino in apparenza esteriormente nel materiale esteriore: dinanzi all'architettura si vive interiormente la dinamica; si vive interiormente il modo come la colonna sorregga l'architrave, come la colonna fiorisca in capitello. Si vive all'unisono interiormente quel ch'è rappresentato esteriormente. E qualcosa di simile avviene anche per la plastica.

Non avviene però nel caso della musica, e tanto meno nella poesia. Nella plasmazione del materiale poetico è come se le parole che, quando si parla in *prosa*, si hanno all'uopo nella laringe, quando invece hanno da esser configurate in giambi<sup>3</sup> o trochei<sup>4</sup>, quando si fan rimare, (voglio di nuovo usare un'espressione drastica), è come se *scappassero via* e si dovesse loro *correre dietro*. Esse popolano piuttosto l'*atmosfera circostante* che non l'interiorità. La poesia è sentita molto più esteriormente che non, per esempio, la plastica e l'architettura. Ed è così anche per la musica, se vi si rivolga il sentimento. Anche i suoni musicali animano l'intero ambiente. Si dimentica spazio e tempo, o almeno lo spazio, e si vive *fuori di sé* in un'esperienza morale. Non si ha, come nella poesia, il senso di dover rincorrere i fantasmi che si creano; ma si ha il senso di doverci tuffare in un elemento indefinito, dilagante dappertutto, e di *scioglierci noi stessi* in questo andare alla deriva.

Qui si cominciano a distinguere di fronte al compressivo *essere* dell'arte certe gradazioni di sentimento. Si danno ad esse caratteri del tutto definiti. Quel che vi ho descritto ora, e che, come ritengo, chiunque abbia una fine sensibilità per l'arte può sentire a sua volta, non si verifica allorché si osservi un cristallo o qualche altro prodotto minerale della natura, o una pianta, o un animale o

---

<sup>3</sup> **giambo**<sup>1</sup> s. m. [dal lat. *iambus*, gr. ἴαμβος, di etimo pregreco come altre parole di terminazione affine, διθύραμβος, θρίαμβος, ἵθυμβος]. – **1.** Nella metrica antica, piede di ritmo ascendente formato da una sillaba breve e una lunga, che appare sempre in coppia a costituire il metro giambico o dipodia giambica (—), unità di misura dei versi giambici. **2.** estens. **a.** Genere di poesia, o componimento poetico, di tono violentemente polemico, aggressivo, satirico (significato già noto agli antichi, in connessione con una fortunata ma infondata etimologia del termine ἴαμβος, che si riteneva derivato da ἰάπτω «scagliare»): *Giambi ed Epòdi*, titolo di una raccolta di liriche di G. Carducci. Anche, più genericam., espressione, frase, motto mordace. **b.** ant. Burla, beffa: *dare il g.*, beffare. (fonte [Treccani on-line](#))

<sup>4</sup> **trochèo** agg. e s. m. [dal lat. *trochaeus*, gr. τροχᾶϊος, propr. «corrente, svelto», der. di un tema affine a τρέχω «correre»]. – **1.** Nella metrica classica, piede di ritmo discendente formato da una sillaba lunga e una breve (—): l'unità di misura dei metri trocaici è il metro o dipodia (detta *ditrocheo*): —. Normalmente il trocheo ammette la sostituzione nelle sedi pari con lo spondeo (—), in tutte le sedi col tribracone (—, ecc.). Il verso trocaico principale è il *tetrametro trocaico catalettico* (—), usato, nella poesia greca, dai giambografi e, insieme al trimetro giambico, nelle parti recitate del dramma. Altri versi trocaici sono il *dimetro* (—) e il *dimetro catalettico*, o *euripideo* o *lecizio* (—). Per la *cesura dopo il 3° trocheo* (detta anche semplicem. *trocaica*), nell'esametro dattilico, v. *cesura*. **2.** Per analogia, nella metrica italiana, successione di una sillaba accentata e di una atona. (fonte [Treccani on-line](#))

un uomo in carne ed ossa. Dinanzi a tutta la natura esteriore fisico-sensibile si sente *diversamente*.

Si può parlare della conoscenza soprasensibile come di una trasformazione del solito conoscere astratto in un conoscere *veggente*, e si può anche *accennare* a un conoscere *sperimentante*. È assurdo di pretendere che si debba logicamente, pedantescoemente *dimostrare* nei domini superiori allo stesso modo come si dimostra nella scienza naturale o nella matematica. Se ci si compenetra di quel che diventano le sensazioni, quando si entra nel campo dell'arte, si perviene a poco a poco a singolari stati d'animo. Si danno *stati d'animo dalle sfumature ben determinate*, quando si viva davvero *interiormente* il plastico, l'architettonico; quando si segua la dinamica, la meccanica, ecc. nell'architettura; quando si segua la rotondità della forma nella scultura. Si apre una via singolare che il mondo interiore del sentimento fa; ci si muove di fronte a un'esperienza animica che è molto simile alla *memoria*. Però si tratta di un ricordare a un gradino superiore. In altre parole: ci si avvicina a poco a poco sulla scorta del sentimento architettonico e plastico a quel sentimento animico, a quell'esperienza interiore che l'indagatore dello spirito conosce come il ricordo di condizioni *prenatali*. E infatti, il modo come si vive fra la morte e una nuova nascita in relazione al, cosmo intero, allorché si sente che ci si muove come spirito animico o anima spirituale in *direzioni*, ci s'incrocia con *entità*, si è di fronte ad altre entità in *equilibrio*, viene *ricordato* nel subcosciente, e *ritratto* nell'architettura e nella plastica.

E se dinanzi alla plastica e all'architettura riviviamo questa singolarità con la nostra presenza interiore, scopriamo che nella plastica e nell'architettura non vogliamo se non far apparire in qualche modo per incanto nel mondo fisico-sensibile le esperienze avute nel mondo spirituale *prima* della nostra nascita, o della nostra concezione. Se costruiamo case non secondo il puro principio dell'utilità, ma le facciamo architettonicamente *belle*, configuriamo i rapporti dinamici nel modo come ci affiorano dal ricordo di esperienze di *equilibrio*, di *forme librate a volo*, ecc. da noi avute nel tempo fra la morte e questa nascita.

E si scopre così *come* l'uomo sia pervenuto a sviluppare architettura e plastica in quanto arti. Nella sua anima echeggiava l'esperienza fra la morte e la nuova nascita. Egli volle in qualche modo estrinsecarla e porla davanti, e creò l'*architettura*, e creò la *plastica*. Che l'umanità nella sua evoluzione culturale abbia prodotto architettura e plastica, è da ricondurre in sostanza al fatto che la vita fra la morte e la nascita *continua ad agire*, che l'uomo *vuole* trarla fuori dal suo intimo: come il ragno tesse la sua tela, così egli vorrebbe metter fuori, *plasmare*, quel che ha vissuto fra la morte e questa nascita. Egli porta le esperienze prenatali nella vita fisico-sensibile. E tutto ciò che noi vediamo nel panorama delle opere d'arte architettoniche e plastiche degli uomini, non è nient'altro che *la realizzazione dei ricordi inconsci* della vita fra la morte e questa nascita.

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

E noi sappiamo quale rapporto singolare ci sia fra due vite terrene susseguenti o, diciamo, tre: quel che avete oggi come capo, è il *trasformato* corpo acefalo nelle *forze formative* della *precedente* incarnazione, e quel che avete oggi come corpo, *si trasformerà* fino alla *prossima* incarnazione in vostro capo. Il capo dell'uomo ha un tutt'altro significato: è vecchio: è il trasformato corpo di prima. Le *forze* che si sono sperimentate fra la morte precedente e questa nascita hanno plasmato questa forma esteriore del capo; il corpo cova in sé le forze che si configureranno nella vita prossima.

Qui avete il motivo per cui lo scultore ha un sentimento diverso rispetto al capo da quello che ha per il rimanente corpo. Dinanzi al capo egli sente come se il capo volesse *assorbirlo*; giacché il capo è formato dall'incarnazione precedente per mezzo di forze che risiedono nelle sue *forme presenti*. Dinanzi al resto del corpo egli sente come se volesse *penetrarvi*, cioè premerlo o altro, mentre lo configura plasticamente, giacché vi risiedono le *forze spirituali* che conducono oltre la morte e *trasportano* fino alla prossima incarnazione. Questa radicale differenza fra il *passato* e il *futuro* nel

corpo umano è particolarmente sentita per l'appunto dallo scultore. Nell'arte plastica si esprime quel che sono le forze formative del corpo fisico, e come agiscano da incarnazione a incarnazione.

Quel che risiede più profondamente nel corpo eterico ch'è il nostro *portatore di equilibrio*, il portatore della nostra dinamica, vien fuori piuttosto nell'arte architettonica.

Che gli uomini non vogliano guardare al mondo soprasensibile dipende dal fatto che non vogliono osservare nel giusto modo le cose di *questo* mondo. In sostanza, come sta la maggior parte degli uomini davanti alle arti che rivelano un mondo spirituale? Proprio come il cane davanti alla favella umana. Il cane ode parlare, e probabilmente lo scambia con l'abbaiare. Non capisce il senso che è riposto nei suoni, se non è proprio il «Rolf di Mannheim». (Era questo un cane ammaestrato che tempo fa ha fatto un gran chiasso fra gente che si occupa di simili inutilità). Così sta l'uomo davanti alle arti che in verità parlano del mondo soprasensibile, nel quale egli è vissuto: non vede in queste arti quel ch'esse rivelano.

Guardiamo, per esempio, all'*arte poetica*. L'arte poetica scaturisce chiaramente per chi sia in grado di sentirla a fondo, (solo che, quando si caratterizzano queste cose, bisogna sempre tenere presente che, con qualche variazione, la *parola di Lichtenberg*<sup>5</sup> si applica al fatto che si scrive il novantanove per cento in più di poesia di quanta ne abbia bisogno l'umanità del nostro globo per la sua felicità, e che non è affatto vera arte), la *vera* arte poetica scaturisce dall'*intero uomo*. E che cosa fa? Non si ferma alla prosa: *configura* la prosa, v'introduce la misura, il ritmo. Fa qualcosa che l'uomo prosaico trova appunto superfluo per la vita. Plasma ulteriormente quel che darebbe – anche così – il senso che vi si vuole collegare. Quando, ascoltando una recitazione che sia vera arte, si acquisti il sentimento di quel che soltanto il poeta fa del contenuto prosaico, si torna a sensazioni singolari. Non si può sentire come *poesia* il semplice contenuto, il contenuto prosaico di una poesia. Si sente come poesia il modo come le parole scorrono in giambi o in trochei o in anapesti, come i suoni si ripetono in allitterazioni, assonanze o in altre rime. Si sentono molte altre cose riposte nel *come* della plasmazione della materia prosaica. È quel che deve entrare nella recitazione. E c'è chi crede di recitare «artisticamente», traendo dall'intimo, anche se in apparenza con tanta profondità, unicamente il contenuto prosaico! Se si riesce ora a tenerci innanzi realmente questa singolare sfumatura di sentimento che racchiude il sentimento del poetico, si arriva a dire ch'essa *va oltre il sentimento solito*, ché questo aderisce alle cose dell'esistenza sensibile, mentre la forma poetica non vi aderisce. L'ho espresso dianzi, quando ho detto che la poesia vive più nell'atmosfera circostante; oppure si vorrebbe erompere fuori di sé stessi, per sperimentare rettamente *fuori di noi stessi* le parole del poeta.

Ciò deriva dal fatto che si esprime da noi qualcosa che fra la nascita e la morte non si può affatto sperimentare. Si esprime un alcunché di *animico* che si può anche lasciar stare, se si voglia vivere unicamente fra la nascita e la morte. Si può viver benissimo fino alla morte e trapassare, senza dare alla vita altro contenuto che quello prosaico. Ma perché si sente il bisogno di aggiungere a questo spoglio contenuto prosaico ritmo e assonanza e allitterazione e rima? Perché si ha in sé *più* di quanto ci occorra fino alla morte; perché si vuol plasmare questo soprappiù ancora in *questa* vita. È *previsione della vita* che vien *dopo* la morte: si è indotti non a parlare semplicemente, bensì a parlare poeticamente, perché si porta già in noi quel che segue la morte. Come dunque plastica e architettura si connettono con la vita prenatale, con le forze che ci sono rimaste dalla vita *prenatale*, così la poesia si connette con la vita che si svolge *dopo la morte*: anzi, con le forze che già ora sono in noi per la vita del *post mortem*. Ed è piuttosto *l'io*, quale vive quaggiù fra la nascita e la morte, quale passa per la morte e poi *continua a vivere*, quel che già ora porta in sé le forze che esprimono l'arte poetica.

---

<sup>5</sup> Lichtenberg, Georg Christoph, fisico e scrittore. *Parola di Lichtenberg*: Letteralmente: "Ci sono sicuramente più scrittori in Germania, di cui tutte e quattro le parti del mondo hanno bisogno per il loro benessere". Vedere "Aforismi", selezionato e introdotto da Albert Leitzmann, Insel Verlag Leipzig o.J., p. 30.

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

Quando siamo giunti nel *post mortem* alla tappa, in cui deponiamo il nostro corpo astrale, deponiamo allora anche tutto ciò che di musicale ci richiama a questa vita terrena. Ma in questo momento cosmico il musicale si trasforma nella *musica delle sfere*. Ci rendiamo indipendenti da quel che sperimentiamo come musicale nell'*aria* e penetriamo in un elemento musicale ch'è musica delle sfere. Giacché quel che si sperimenta qui come musica nell'*aria*, è lassù la musica delle sfere. Ed ora il riflesso si compenetra con l'elemento dell'*aria*, si fa più denso, diventa quel che sentiamo come musica terrena, quel che imprimiamo nel nostro corpo astrale, quel che configuriamo, quel che sperimentiamo finché abbiamo il nostro corpo astrale. Dopo la morte, deponiamo il nostro corpo astrale: allora il nostro elemento musicale – scusate l'espressione volgare – acchiappa la musica delle sfere. Così che nella musica e nella poesia *viviamo anticipatamente* quel ch'è il nostro mondo, la nostra esistenza nel *post mortem*. Sperimentiamo il soprasensibile *in due direzioni*. Così ci appaiono queste quattro arti.

E la *pittura*? Dietro il nostro mondo dei sensi esiste anche un mondo spirituale. Il fisico o biologo materialista parla di atomi e molecole al di là del mondo dei sensi. Non sono atomi e molecole. Là dietro sono entità spirituali. È un mondo dello spirito, nel quale viviamo ogni notte tra l'addormentarci e lo svegliarci. Questo mondo che riportiamo dal sonno è quel che in sostanza c'infervora quando *dipingiamo*, così che trasferiamo in genere sulla tela o sulla parete il mondo spirituale da cui siamo *spazialmente* circondati. Perciò nel dipingere bisogna badar molto a dipingere partendo dal *colore*, non dalla linea; che la linea mente in pittura; la linea è sempre qualcosa che ricorda la vita prenatale. Se si ha da dipingere nella *coscienza estesa al mondo dello spirito*, bisogna dipingere quel che vien fuori dal *colore*. E noi sappiamo che l'esperienza del colore si fa nel mondo astrale. Quando si entra nel mondo che attraversiamo fra l'addormentarci e lo svegliarci, si fa quest'esperienza cromatica. E come vogliamo formare l'armonia dei colori, come vogliamo trasferirla sulla tela, non ci muove altro che questo: noi spingiamo dentro, lasciamo fluir dentro il nostro corpo desto quel che abbiamo vissuto fra l'addormentarci e lo svegliarci. Tutto ciò è là dentro, e l'uomo vuol trasferirlo nella pittura sulla tela. Anche quel che vien fuori nella pittura è la riproduzione di un soprasensibile. – Così che le arti alludono in verità dappertutto al soprasensibile. Per chi possa sentirla nel giusto modo, la pittura sarà una manifestazione del *mondo spirituale*, da cui siamo *circondati nello spazio*, e che *dallo spazio ci compenetra*, nel quale ci troviamo fra l'addormentarci e lo svegliarci; la scultura e l'architettura attesteranno il mondo spirituale che attraversiamo *fra la morte ed una nuova nascita*, prima della concezione, prima della nascita; la musica e l'arte poetica attesteranno come viviamo la vita nel *post mortem*. Così quel ch'è la nostra partecipazione al mondo spirituale penetra nella nostra vita fisica ordinaria sulla terra.

E se consideriamo le arti che l'uomo immette nella vita da un punto di vista angusto, come dipendenti unicamente da quel che si svolge fra la nascita e la morte, togliamo alla creazione artistica ogni senso. Ché la creazione artistica è completamente un'nel mondo fisico-sensibile. E solo perché l'uomo è premuto da quel che porta in sé dalla vita prenatale, è premuto nello stato di veglia da quel che porta in sé dalla vita soprasensibile durante il sonno, è premuto da quel ch'è ora in lui, e che lo configurerà dopo la morte, egli introduce architettura, scultura, pittura, musica e arte poetica nel mondo dell'esperienza sensibile. Che gli uomini di solito non parlino di mondi soprasensibili, deriva unicamente dal fatto ch'essi non comprendono neanche quello sensibile, e

sopra tutto non capiscono quel che una volta la cultura umana spirituale ha conosciuto, che però è andato perduto, e si è fatto superficiale: *l'arte*.

Se impariamo a *capire* l'arte, essa ci dà la prova che l'uomo non ha fine, né principio, non muore, né viene generato. E di ciò abbiamo bisogno, perché la coscienza si estenda oltre l'orizzonte delimitato da nascita e morte; perché si riallacci quel che abbiamo là dentro nella nostra vita fisica sulla terra alla vita ultraterrena.

E se ora, partendo da una conoscenza che, come la scienza dello spirito antroposoficamente orientata, vada dritta alla conoscenza del mondo spirituale, accogliamo il mondo spirituale anche nella rappresentazione, nel pensiero, nel sentimento, nella sensazione, nella volontà, avremo il terreno per un'arte che in certo modo abbracci sinteticamente il prenatale e il *post mortem*.

E consideriamo *l'euritmia* che mette in movimento il corpo umano stesso. Le membra sono quel che anzi tutto passa a vivere nella vita seguente sulla terra, quel che ci rimanda al futuro, al *post mortem*. Ma come configuriamo i movimenti delle membra che produciamo nell'euritmia? Studiamo in modo sensibile-soprasensibile come si siano formati dalla vita precedente, dal capo – attraverso le disposizioni intellettuali e quelle di sentimento del petto – la laringe e tutti gli organi della favella. Riallacciamo direttamente il prenatale al *post mortem*. Dalla vita terrena non, prendiamo in certo modo se non il materiale fisico: l'uomo stesso ch'è lo strumento per l'euritmia. Ma facciamo apparire nell'uomo quel che studiamo interiormente, quel che in lui è preformato da una vita precedente; e lo trasferiamo sulle sue membra, cioè su quello in cui si prefigura la vita di dopo la morte. Offriamo nell'euritmia una tale configurazione e movimento dell'organismo umano che sono una prova esteriore immediata della convivenza dell'uomo nel mondo soprasensibile. Ricollegiamo l'uomo direttamente al mondo soprasensibile col farlo muovere euritmicamente.

Dovunque l'arte sia coltivata con un vero sentimento artistico è una testimonianza del nesso fra l'uomo e i mondi superiori. E se nel nostro tempo l'uomo sarà chiamato ad accogliere in certo modo gli dèi nelle sue proprie forze animiche, così ch'egli non aspetti semplicemente con fiducia che gli dèi gli portino questa o quella cosa, ma ch'egli voglia agire, come se gli dèi vivessero nella sua volontà agente, allora è *questo* il momento, ove l'umanità voglia sperimentarlo, in cui l'uomo deve in certo modo passare dalle arti obiettive configurate esteriormente a un'arte che assumerà nell'avvenire tutt'altre forme e dimensioni: a un'arte che *rappresenti il soprasensibile in modo immediato*. E come potrebbe essere altrimenti? La scienza dello spirito vuol pure rappresentare in modo immediato il soprasensibile; deve dunque esprimere da sé anche una tale arte.

E l'applicazione pedagogico-didattica educerà via via uomini che, per mezzo di un'educazione così indirizzata, troveranno ovvio di essere entità soprasensibili, perché muovono le loro mani, le loro braccia, le loro gambe in modo che vi sono attive le forze del mondo soprasensibile. È *l'anima* dell'uomo quel che in euritmia fluisce *nel movimento*. È la *vivente esplicazione del soprasensibile* quel che si palesa nei movimenti euritmici.

Tutto ciò che viene offerto dalla scienza dello spirito è in reale armonia interiore. Da un lato esso è offerto, perché la vita in cui siamo possa esser *veduta* più profondamente, più intensamente, perché s'imparino a scorgere le viventi prove del non aver l'uomo né fine né principio; e dall'altro lato s'immette nel *volere* umano quel che nell'uomo è l'elemento soprasensibile.

È questa l'interiore conseguenza che sta alla base dello sforzo scientifico-spirituale, quando sia antroposoficamente orientato. Così la scienza dello spirito estenderà la coscienza umana. L'uomo non potrà più stare al mondo come nell'epoca materialistica, non abbracciando con lo sguardo se non quel che vive fra la nascita e la morte, e non avendo che una fede in qualcosa che esiste al di là, che lo fa felice, che lo affranca, di cui però egli non può farsi alcuna rappresentazione, di cui gli si predica sempre in modo sentimentale, di cui egli in sostanza non ha che un contenuto evaporato.

Per mezzo della scienza dello spirito egli deve ricevere di nuovo un *reale contenuto* dai mondi spirituali. Gli uomini hanno da essere affrancati dal vivere nell'astratto, da quella vita che vuol

fermarsi al percepire, al pensare fra la nascita e la morte, e che tutt'al più in parole accoglie qualche vago accenno a un mondo superiore. La scienza dello spirito risveglierà nell'uomo una coscienza che allargherà il suo orizzonte e gli farà sentire, ov'egli agisca e viva qui nel mondo fisico, il mondo soprasensibile. Se abbiamo oggi trent'anni, ci ricordiamo di quel che ci è stato inculcato a dieci, quindici anni. Ci ricordiamo che, mentre leggiamo a trent'anni, vi si riconnette il fatto di aver appreso a leggere ventidue o ventitré anni prima. Ma non osserviamo che in ogni momento fra la nascita e la morte vibra, pulsa in noi quel che abbiamo vissuto fra l'ultima morte e questa nascita. Guardiamo a quel ch'è stato generato da queste forze nell'architettura e nella plastica: se lo comprendiamo nel giusto modo, lo trasferiamo anche nel giusto modo nella vita e riconquisteremo un senso per quella configurazione della prosa in ritmo e misura e rima, in allitterazione e assonanza della poesia che appare superflua rispetto alla meschina vita prosaica. Collegheremo allora questa sfumatura di sentimento col germe dell'essere immortale in noi che portiamo oltre la morte. Diremo: nessun uomo potrebbe diventar poeta, se in tutti gli uomini non ci fosse quel che nel poeta propriamente crea: *la forza che si fa viva esteriormente solo nel post mortem, ma ch'è già ora in noi.*

È questa l'immissione del soprasensibile nella coscienza che dev'essere di nuovo ampliata, se l'umanità non voglia affondare ulteriormente là dov'è pel fatto che la coscienza si è così contratta e non vive più se non in quel che scorre fra la nascita e la morte, e tutt'al più in parole si lascia predicare intorno a quel ch'esiste nel mondo soprasensibile.

Come vedete, si deve far sempre ricorso alla scienza dello spirito, allorché si parla delle massime esigenze culturali del presente.