

RUDOLF STEINER

IL SEGRETO DELLA POPOLARITÀ DI SHAKESPEARE¹

(da oo 29)

Berlino, 30 luglio 1898

Sempre di nuovo sono portato a chiedermi da che cosa dipenda l'effetto che su così vasta scala producono i drammi di Shakespeare. *L'Amleto, l'Otello, Il Mercante di Venezia, Giulietta e Romeo* fanno un'impressione ugualmente profonda su gente colta e incolta, su classicisti e modernisti, su idealisti e uomini di mondo. Noi contemporanei abbiamo tutti il sentimento di star di fronte a questo poeta di un passato relativamente lontano, come se vivesse ancor oggi tra noi. Se, accanto a questa, pensiamo all'impressione che riceviamo invece da poemi quale *l'Ifigenia e il Tasso* di Goethe, ci apparirà chiarissima la differenza. Per quanto poi riguarda la variabilità che nel tempo subisce l'influsso delle opere d'arte drammatiche, vorrei richiamare l'attenzione su come nel nostro secolo sia venuto meno l'entusiasmo per le produzioni di Schiller. Soltanto i drammi di Shakespeare sembrano riscuotere lo stesso apprezzamento in ogni genere e grado di coltura, nonché in ogni tempo.

Io credo che, per risolvere questo problema, sia necessario penetrare nelle cause fondamentali dell'azione che esercitano su di noi le opere d'arte.

Ciò non è facile al tempo nostro; poiché, in quella branca del pensiero umano che oggi si chiama estetica, regna una quantità di preconcetti che escludono addirittura un accordo tra i nostri contemporanei su certe questioni fondamentali dell'arte.

Dicendo questo, penso sopra tutto a certi critici sui quali tutto ciò che, in fatto d'arte, sa di filosofia o concezione del mondo, fa l'effetto di un drappo rosso sul toro. Per essi, ciò che il poeta *pensa* sulle cose che costituiscono il contenuto delle sue opere, dev'essere affatto indifferente. Questi critici ritengono persino che l'artista sia tanto più grande quanto meno pensa. Un poeta che si ritiene non pensi affatto, si onora del titolo di «spontaneo»; le sue creazioni destano l'entusiasmo; si cantano in tutti i toni le lodi della sua incantevole «incoscienza». Invece si diventa subito diffidenti, non appena ci si accorga che un poeta possiede una concezione del mondo e cerca di esprimerla nelle sue opere, perché si suppone che gli vada perciò perduta l'ingenuità, la spontaneità della creazione. Ci sono studiosi d'arte che arrivano persino a dichiarare non esser vero poeta colui che non viva, come un bambino, in uno stato di sogno che gli oscuri e gli nasconda la chiarezza delle idee. Mi è capitato spesso di leggere e sentir dire che la grandezza di Goethe risiede nel suo non aver riflettuto sopra le sue produzioni artistiche, vivendo come in sogno, mentre Schiller, il più consapevole dei due, doveva prima interpretargli i sogni.

Mi sono spesso meravigliato che, per amore di un simile preconcetto, si capovolgano addirittura i fatti. Giacché appunto per Goethe si può dimostrare che tutto il modo del suo creare artistico deriva da una concezione del mondo chiara e nettamente delineata. Goethe era un uomo dedito alla conoscenza. Non poteva gettare lo sguardo sopra una cosa senza formarsene un'opinione chiaramente formulabile in concetti. Quando il Duca Carlo Augusto lo chiamò a Weimar, dandogli l'occasione di esplicitare ogni sorta di attività pratiche, le cose di cui dovette occuparsi divennero per lui una sorgente di continuo arricchimento della sua conoscenza degli uomini e del mondo. L'occuparsi delle miniere di Ilmenau lo condusse ad

¹ Conferenza apparsa sulla Rivista Antroposofia Anno I N. 5 Maggio 1946.
da GA 29 *Auch ein Shakespeare-Geheimnis*. Dramaturgische Blätter 1898, I.Jg., Nr. 30. s. 134
Fogli drammaturgici un supplemento a *La rivista per la letteratura*

approfondirsi nelle condizioni geologiche della crosta terrestre e a formarsi, sulla base di questi studi, una vasta idea della formazione della terra. Nemmeno al diletto che gli dava la natura egli poteva abbandonarsi come un semplice gaudente. Il Duca gli fece dono di un giardino; ma egli non si poteva limitare a deliziarsi dei fiori e delle piante; poco dopo cominciò a cercare le leggi fondamentali della vita vegetale, e questa indagine lo condusse alle grandiose idee che egli espose nei suoi lavori morfologici. Questi suoi studi, in unione a quelli sulle opere d'arte in Italia, svilupparono in lui una concezione del mondo che ha netti contorni concettuali, e dalla quale scaturì necessariamente la sua maniera artistica.

Bisogna conoscere questa concezione del mondo e averne compenetrata tutta la propria vita spirituale, se si vuol ricevere la giusta impressione dalle opere d'arte di Goethe. Egli è, se vogliamo usar questa parola di cui i nostri contemporanei hanno abusato, un naturalista. Voleva conoscere la natura nella sua purezza e ritrarla nelle proprie opere. Al suo modo di pensare era contrario tutto ciò che, per spiegare la natura, ricorreva a cose che non si trovano nella natura stessa. In qualsiasi forma egli respingeva l'idea di potenze divine trascendenti, ultramondane. Un Dio che operi solo da fuori e non muova il mondo da dentro, non lo interessa; egli detesta ogni specie di rivelazione e di metafisica. A chi rivolga passionatamente lo sguardo alle cose vere e naturali, esse devono rivelare da sé i loro segreti più profondi. Ma Goethe non era simile ai nostri moderni fanatici dei fatti, capaci di vedere unicamente la superficie delle cose, i quali chiamano «naturale soltanto ciò che si può vedere con gli occhi, toccare con le mani e pesare con la bilancia». Questa realtà superficiale non è per lui che un lato solo, quello esteriore, della natura. Egli vuol scrutare più a fondo il suo congegno; cerca nella natura la natura superiore. Non si contenta di osservare la folla delle piante e di sistematizzarle, ma vuol scoprire in esse una forma archetipica, la pianta primordiale che sta alla base di tutte, e che non si può vedere ma si deve afferrare nell'idea. Lo stesso compie in tutti i campi. Contempla così anche gli uomini, ed i loro reciproci rapporti. Cerca di ricondurre ad alcune forme archetipiche il loro confuso movimento e i loro vari caratteri, e d'incarnare nei suoi poemi quelle forme fondamentali, quei tipi, non le loro parvenze della vita quotidiana. La sua *Ifigenia*, il suo *Tasso* rappresentano la natura superiore nella natura. E la possibilità di rappresentare nature superiori fu per lui il risultato dell'aver raggiunto, nel suo strenuo sforzo conoscitivo, una determinata concezione, un chiaro mondo di idee. Solo chi abbia la sua idea fondamentale può rappresentare gli uomini e la loro convivenza, come lui lo ha fatto. E può comprendere una tale idea solo chi abbia fatto sua la concezione goethiana del mondo. Da ciò risulta la dipendenza della tecnica poetica di Goethe dalla sua concezione del mondo. Un fanatico dei fatti scolpisce le sue figure drammatiche in modo ch'esse ci appaiano come personaggi della vita quotidiana. Per questo deve ricorrere anche a mezzi tecnici che diano l'impressione della naturalezza inferiore. Goethe deve impiegare altri mezzi artistici; deve tracciare linee e colori che trascendano la superficie delle cose, che siano soprareali e nondimeno agiscano su di noi col fascino ch'è proprio alla necessità dell'esistenza naturale.

Vorrei addurre qualche altro esempio che mostri chiaramente la dipendenza della tecnica artistica dalla concezione del mondo. Schiller è un seguace della così detta concezione morale del mondo. Per lui la storia universale è un giudizio universale. Chi è vittima di qualche male, deve avere una certa colpa; deve meritare il suo destino. Non voglio con ciò affermare che Schiller abbia considerato il mondo reale come se ad ogni colpa segua effettivamente il giusto castigo. Ma era d'opinione che così debba essere, e che qualsiasi altro nesso tra le cose ci lasci moralmente insoddisfatti. Perciò egli costruisce i suoi drammi in modo da rispecchiare un complesso del mondo che corrisponda a questa esigenza morale, e fa che i suoi eroi finiscano tragicamente perché si sono gravati di una colpa. Che esista un nesso armonico tra il destino e la colpa, è la condizione fondamentale della sua tecnica drammatica. Maria Stuarda, la Pulcella

d'Orléans, Wallenstein devono rendersi colpevoli, affinché possiamo essere appagati dalla loro tragica fine.

Si paragoni con ciò la tecnica drammatica di Henrik Ibsen dell'ultimo periodo. Qui non si parla più di colpa né di espiatione. La rovina di un individuo ha tutt'altro che cause morali per lui. Nei suoi *Spettri*, Osvaldo è innocente come un bambino, eppure va in rovina. Ad un uomo che abbia una concezione morale del mondo non può che ripugnare uno svolgimento simile. Ma Ibsen non conosce una concezione morale del mondo; conosce solo un nesso naturale extramorale; una necessità fredda, scevra di sentimento. Come la pietra non ha colpa se si spezza cadendo sulla dura terra, così un eroe di Ibsen se gli tocca un destino crudele.

Lo stesso fatto può riuscirci evidente a proposito di Maeterlinck, il quale crede che esistano fra tutte le cose nessi animici sottili, misteriosi. Quando due individui parlano tra loro, egli non ode soltanto il contenuto comune dei loro discorsi, ma percepisce relazioni più profonde e inesprese, che appunto cerca d'introdurre nelle cose e persone che rappresenta. Di più, non considera tutto ciò ch'è esteriore e visibile se non come un mezzo per accennare all'elemento animico nascosto che giace nelle profondità. La sua tecnica è il risultato di questo sforzo, e cioè della sua concezione del mondo. Chi non sia in grado di sentire attraverso le cose e persone ch'egli porta sulla scena le entità più profonde che vi sono adombrate, non può comprendere Maeterlinck. Ogni gesto, ogni movimento, ogni parola sulla scena è un'espressione della concezione del mondo che ne sta alla base.

Chi tenga presenti queste verità, riconoscerà che Goethe, Schiller, Ibsen, Maeterlinck possono agire solamente sopra una data cerchia di persone, cioè su quelle che siano in grado di entrare nella concezione del mondo di questi poeti, di pensare e sentire come loro. Ne deriva che l'azione da essi esercitata debba aver dei limiti.

Perché per Shakespeare la cosa è diversa? Manca egli forse di una concezione del mondo? E la sua azione è forse tanto universale, perché non proviene da una filosofia e non può quindi nemmeno venirne limitata?

Quest'ultima eventualità non può essere ammessa da chi guardi questi rapporti più a fondo. Anche Shakespeare ha una sua determinata opinione sul mondo.

Per Goethe il mondo è l'espressione di esseri archetipici; per Schiller, quella di un ordine morale; per Ibsen, di un ordine prettamente naturale; per Maeterlinck, di un misterioso nesso animico tra le cose. Che è mai per Shakespeare?

Io credo che l'espressione più adatta a caratterizzare la concezione di Shakespeare sia questa. Il mondo è per lui uno spettacolo. In virtù della sua natura, egli guarda tutte le cose dal punto di vista di un certo effetto teatrale. Che rispecchino o no forme archetipiche, che abbiano connessioni morali o esprimano elementi misteriosi, gli è indifferente. Egli si chiede che cosa esista in loro che, guardandole, appaghi il nostro desiderio di spettatori, d'innocui osservatori. Quando ritiene che un dato personaggio possa appagare al massimo il nostro desiderio di spettatori con l'osservarne gli elementi tipici, egli rivolge lo sguardo a questi elementi tipici. Se invece crede che l'ingenuo spettatore abbia il suo massimo tornaconto quando gli venga offerto un elemento misterioso, egli pone in evidenza questo. Il diletto più diffuso e più generale è quello di assistere a uno spettacolo; chi venga incontro a questa tendenza avrà il pubblico più numeroso. Chi rivolga lo sguardo *a un solo* elemento, può contare sul solo consenso di persone i cui sentimenti fondamentali siano ugualmente diretti a quello. Sono in numero esiguo le persone che hanno l'anima rivolta in tal modo a un singolo elemento, sebbene siano le migliori, capaci di attingere dal mondo le cose più profonde. Per assorbire esaurientemente le profondità del mondo, bisogna pensare e sentire intensamente; vale a dire, non attaccarsi a ogni sorta di cose, ma assaporare fino in fondo una cosa dopo l'altra. Shakespeare però non miri alle profondità.

In ogni individuo umano si trova tuttavia l'eco di qualunque direzione di pensiero e sentimento. Anche il più superficiale può sentire ciò che il mondo contiene di tipico, di morale, di misterioso, di naturalmente crudele. Ma tutto ciò non lo tocca intensamente; egli vi scivola sopra, desideroso di passare tosto ad un'altra impressione. Così tutto lo interessa, ma poco durevolmente. Un uomo simile è lo spettatore per eccellenza: da tutto vuol essere toccato, da nulla trattenuto. Anche qui però dobbiamo affermare che di questo diletto teatrale esiste una traccia in tutti, anche in chi si abbandoni, persino fanaticamente, a un unico sentimento fondamentale. La vasta azione esercitata dall'arte drammatica di Shakespeare è connessa con questa disposizione caratterologica generale degli uomini. Non essendo unilaterale, egli agisce in senso universale.

Non vorrei che queste mie considerazioni fossero interpretate come se io volessi muovere a Shakespeare l'appunto di una certa superficialità. Egli penetra in tutte le unilaterali con una sagacia geniale, ma non s'impegna per nessuna. Si trasmuta da un carattere nell'altro. È attore in tutto il suo essere; perciò è pure il drammaturgo più efficace.

Un uomo dal carattere deciso che, qualunque cosa tocchi, le dia subito un colore determinato, il suo colore, non può essere un buon drammaturgo. Un altro, al quale i singoli caratteri siano indifferenti, e che si trasmuti con la stessa dedizione nell'uno come nell'altro, perché ama tutti e nessuno in modo speciale, è il drammaturgo nato. Al drammaturgo dev'esser propria una certa mancanza di amore, una tendenza a tenerla con tutti. E Shakespeare ce l'ha.