

*Rudolf Steiner*

## **L'esoterismo dell'attore**

Traduzione di Monica Cristini e Sabine Zubeck

Cari amici!\*

Qualsiasi pratica artistica ha anche il suo lato esoterico, come d'altronde è vero che ci deve essere una certa base tecnica per la rielaborazione dell'artistico al di fuori del mondo spirituale. Nel momento in cui si dimentica che l'artistico, se è davvero arte, proviene dal mondo spirituale, al posto dell'arte subentra necessariamente una routine, o un naturalismo non artistico. Se la produzione artistica non è originata dalla creazione spirituale, si va inevitabilmente verso il manierismo, verso qualcosa di abitudinario o di non-artistico, di naturalistico.

In particolare, per quanto riguarda l'arte teatrale, si deve tenere in considerazione che noi stessi siamo lo strumento che trattiamo. Per tale ragione però, essendo noi il mezzo, siamo costretti a lavorare su noi stessi in maniera oggettiva in modo da diventare strumento e in un certo senso suonare sul nostro corpo nel miglior senso della parola; ma d'altra parte si deve continuare ad essere anche una persona sensibile, ricettiva, che si interessa di tutto ciò che ruota intorno all'arte del teatro.

---

\* La lezione, intitolata *Die Esoterik des Bühnendarstellers*, appartenente al corso per attori tenuto da Rudolf Steiner nel settembre del 1924, è la prima delle cinque dedicate a *L'arte drammatica e l'umanità*, tenuta il 19 settembre presso il Goetheanum di Dornach. Questa XV conferenza, come le altre del ciclo in origine non destinate alla pubblicazione, fu tratta da una stesura stenografata non riveduta dall'autore e pubblicata integralmente, con l'approvazione di Marie Steiner, nella raccolta *Sprachgestaltung und dramatische Kunst* (Dornach, Philosophisch-Antroposophischer Verlag, 1926, pp. 300-320), dalla quale è tratto il testo oggi qui tradotto. Nonostante l'intento di Marie Steiner di provvedere a una seconda pubblicazione dei testi rivisti e completi, la raccolta non ha mai visto una ristampa corretta. Nell'edizione svizzera del 1926 è evidente la trascrizione in forma di appunti dal parlato, con frequenti ripetizioni e l'uso di un tedesco contaminato da forme dialettali o appartenenti ad altre lingue (probabilmente austriaco e tedesco svizzero), oltre che di termini conati dall'antroposofa. Nel tradurre il testo sono state dunque fatte delle scelte arbitrarie: in alcuni punti sono stati operati dei tagli laddove si rendeva poco scorrevole la lettura a causa di frasi ripetute più volte nel testo tedesco. Per una maggiore comprensione del testo si è scelto di modificare la forma stilistica caratteristica del parlato della trascrizione tedesca e favorire invece una forma più adatta alla lingua italiana, con una particolare attenzione mantenendo un rigore filologico nella traduzione del contenuto.

Le conferenze-lezioni che hanno preceduto la presente sono state pubblicate nella traduzione in italiano in due volumi, Rudolf Steiner, Marie Steiner von Sivers, «*Sprachgestaltung*» e *arte drammatica I*, Milano, Editrice Antroposofica, 1990 (Dornach 2-4 settembre 1924; 5-11 settembre 1924); Rudolf Steiner, *Regia e arte drammatica II*, Milano, Editrice Antroposofica, 1994 (Dornach 12-18 settembre 1924).

Quanto oggi affronto, cari amici, è ciò che l'attore deve avvertire come il senso autentico della sua professione. Ciò significa avvicinarsi al proprio esoterismo. Perché per l'attore esiste un grande pericolo. Pericolo che riguarda chiunque abbia a che fare con l'arte del teatro. Esso era maggiore, nel periodo in cui questa era in declino, soprattutto per quegli attori che venivano chiamati con un gergo tecnico, non un gergo da palcoscenico ma da dietro le quinte, i favoriti del pubblico. Proprio quei favoriti del pubblico erano i più esposti al pericolo di assuefarsi totalmente al mondo del palcoscenico tanto da perdere con grande facilità il contatto emotivo e ricettivo con il mondo fuori di esso. Sono attori che, pur sapendo abbastanza bene com'è fatto un personaggio di Shakespeare, di Goethe, di Schiller in fondo non conoscono affatto il mondo. Conoscono il *Tell*, l'*Amleto*, il *Macbeth*, il *Riccardo III*; conoscono il tal personaggio frivolo o eccentrico di questa o quella commedia; conoscono il mondo secondo l'immagine che ne dà il dramma, ma non conoscono le persone reali, e ciò sovente riguarda anche una parte del pubblico. Così sempre più spesso accade che se in una qualche occasione si parla di un episodio della vita, se si incomincia a parlare di un fatto realmente accaduto colui che appartiene al mondo del teatro si mette con ostinata sicurezza a recitare una parte tratta da un pezzo teatrale. Queste cose sono poi presentate in una forma, falsa a tal punto rispetto al gusto comune, che spesso non si può parlare nemmeno di gusto ma al massimo della perversione del senso del gusto.

Di questo si è potuto avere un'esperienza terribilmente infelice quando sono stati rappresentati *I tessitori* di Gerhart Hauptmann. Pensate a cosa hanno visto quegli animi fragili con le loro sottovesti abbondanti e gli abiti scollati; cosa hanno visto nel corso della rappresentazione dei *Tessitori*, cose che non avrebbero mai immaginato, né alle quali nella vita si sarebbero mai avvicinati. Ciò da cui sarebbero fuggiti come davanti a un leone ruggente, lo hanno invece seguito con piacere sul palcoscenico: il cibarsi di un cane ammazzato. Siamo giunti a questo punto.

Non è che io abbia da ridire riguardo al fatto di osservare qualcuno sul palcoscenico cibarsi di un cane morto – non dovetevi fraintendermi. Non ho nulla contro l'uso artistico di una scelta stilistica come questa, ma sono contrario alla perversione del gusto, gusto che qui trovo completamente assente. Vorrei parlare di questo pericolo, che è insito nel teatro, di distaccarsi completamente dalla vita e vivere solo nella sua copia, nella sua riproduzione teatrale. Pericolo che esiste soprattutto per l'attore. Ma per lui c'è anche un'opportunità più forte, quella di reagire a questo rischio. La 'sua' arte, se viene concepita com'è stata qui illustrata l'arte della *Sprachgestaltung*,<sup>1</sup> è il mezzo – quando [l'attore] esce dall'exoterico ed

---

<sup>1</sup> Rudolf Steiner fa qui riferimento alle lezioni tenute nei giorni precedenti nelle quali aveva introdotto *Sprachgestaltung* e spiritualità del linguaggio. Il termine, qui mantenuto in lingua originale è solitamente tradotto in italiano con 'arte della parola', traduzione che ho scelto di

entra nell'esoterico nell'elaborazione dell'arte, nel trattamento della sua arte – che lo può condurre fuori dalla sua dimensione soggettiva grazie al distacco dalla vita quotidiana e attraverso la creazione di una vita propria del dramma sul palcoscenico.

Ciò si verifica se quanto elaborato nella Sprachgestaltung (e già nella scuola di teatro devono essere fatti degli esercizi in questa direzione) – un monologo, un dialogo o qualsiasi altra cosa – fluisca liberamente attraverso la Sprachgestaltung stessa. Capitemi bene: bisogna essere in grado di far sì che il flusso della Sprachgestaltung scorra da sé, già prima della prova generale, come se fosse un orologio appena caricato, in modo da non dover pensare allo Sprachgestaltetes<sup>2</sup> ma da far sì che questo fluisce naturalmente come fosse indipendente.<sup>3</sup>

Ancora meglio se ciò avverrà con un certo anticipo rispetto alla prova generale. Se questo Sprachgestaltetes è stato costruito secondo tale principio, si avrà un'opportunità che non si avrebbe altrimenti se al momento di recitare si fosse costretti a concentrarsi sul contenuto di quanto si dice, come si deve fare quando si legge o ascolta qualcosa: quando ancora vive il contenuto, il contenuto prosaico immediato. Ci si deve spingere allora fino al superamento del contenuto della narrazione, così che lo Sprachgestaltetes possa scorrere liberamente da sé; poi – ora viene la cosa più importante – ci si può affidare di nuovo a questa essenza che è stata liberata dalla Sprachgestaltung grazie ad un abbandono totale a ciò che si è creato, un abbandonarsi nel flusso con vivace entusiasmo, ma anche con un profondissimo dolore.<sup>4</sup> Ma prima bisogna aver liberato la vita interiore dell'anima. Solo dopo si può prendere parte a ciò che si crea senza disturbare la vita interiore, e partecipare alla vita animica della creazione, come si parteciperebbe a qualcosa originato da un'altra persona.

Vedete, la cosa più importante è che in questo modo si può preservare la propria persona interiormente, così da non restare intrappolati dentro a ciò

non adottare perché ritengo poco chiara e fuorviante soprattutto per chi, non essendo antroposofa, non conosce il valore dato da Steiner a questa modalità recitativa.

<sup>2</sup> Il linguaggio artistico creato con il lavoro della Sprachgestaltung.

<sup>3</sup> Steiner qui intende che ci si deve esercitare a lungo sul testo con la Sprachgestaltung (l'arte della parola, un modo di recitare basato sul concetto della spiritualità del linguaggio), tanto che l'attore arrivi a recitare senza pensare al modo in cui pronuncia le parole o al loro significato. Questo tipo di recitazione si fonda sul principio che i suoni contenuti nelle parole scelte dal drammaturgo racchiudano i suoi sentimenti e le sue sensazioni, dunque la spiritualità dell'opera stessa. Questi, insieme alla struttura del testo, ne determinano il significato. Per questa ragione l'antroposofa indica che non è necessario far risaltare il valore semantico della parola, ma che è invece utile lavorare sui suoni e sul ritmo presenti nel testo stesso.

<sup>4</sup> Attraversando tutta la gamma delle sensazioni, dalla felicità più grande al dolore profondo. Più tardi Steiner userà il modo di dire "Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt" ("essere al settimo cielo, avere il morale a terra") per esprimere esattamente questo concetto, anche se in realtà il detto tedesco è usato per indicare una persona lunatica, che passa continuamente da un umore all'altro.

che si sta per creare pur partecipando con tutta la forza a quanto attraverso la creazione è divenuto oggettivo, unito alle relative sensazioni.

Si manifesta così una certa sensazione che – vorrei dire – fa parte del personale esoterismo dell'attore, una sensazione che è più accentuata in lui che in chi non recita. La sensazione è questa ed è molto importante: quel che vive nel dramma, ciò che io interpreto, incomincia a interessarmi allorché salgo sul palcoscenico perché fa parte della scena. Ho bisogno della luce della ribalta, per dirla in modo grossolano – naturalmente può anche non esserci materialmente la luce della ribalta, capite quel che intendo – ho bisogno della luce della ribalta se dovrò 'vivere' nel dramma. In questo modo ha luogo la scelta di quanto nel dramma cattura la mia attenzione.<sup>5</sup> È proprio questa scelta la cosa più straordinaria: ciò che l'attore è riuscito a riconquistarsi e a cui può partecipare mentre sta costruendo il personaggio lo stimolerà a cercare con grande intensità quel che è fuori nella vita. Si crea così un bello sconfinare tra vita e palcoscenico.

Oggi tutto questo è quasi un ideale, poiché ho conosciuto a sufficienza attori che recitavano nella vita ma che potevano essere alquanto mediocri sul palcoscenico. È un'esperienza che ho vissuto anche in senso più ampio. Mi è accaduta ad esempio una cosa che getta una luce interessante sulla questione: a Berlino era noto un medium che aveva sulle persone un effetto stranamente convincente. La gente era piuttosto stupita di quanto faceva. Il medium poteva dire, in un modo sorprendente rimanendo seduto sul sofà, parole che non conosceva e che si diceva provenissero da altri mondi. Per esempio si manifestava Cesare e il medium parlava esattamente come avrebbe parlato Cesare. Egli poteva essere posseduto tanto da Cesare, come da qualsiasi altra persona – non ricordo esattamente quali – le cui caratteristiche peculiari emergevano in lui. La gente restava rapita e meravigliata. Dunque, questo medium non era che un attore che in quel teatro recitava in stato di trance. Nello stesso teatro recitava anche un altro attore, di cui ero molto amico e che conoscevo bene da tempo. Dopo una simile rappresentazione di recitazione medianica, interrogai questo medium chiedendogli se lo conoscesse e il medium rispose: sì sì, quando assiste alla mia interpretazione dice sempre che sono un attore straordinario. Ma io gli rispondo che pur essendo suo collega in realtà in uno stato cosciente non so far nulla sul palcoscenico! Egli, solo come attore, non sarebbe stato in grado in scena di interpretare Cesare, non gli sarebbe stato possibile; ma nello stato medianico era così credibile che la gente credeva, onestamente credeva, che parlasse il vero Cesare. Egli lo sapeva

---

<sup>5</sup> Steiner intende qui la selezione, che avviene attraverso la sensazione, di quel che nel dramma cattura il suo interesse, ciò che vive in esso e ciò a cui partecipa collegandolo alla vita reale. Quanto qui spiegato non va letto come una contraddizione: benché Steiner parli prima di mettere in relazione vita della fantasia e vita reale, e poi elogi il confine tra vita e palcoscenico, nel secondo caso il riferimento è rivolto all'oggettività con cui l'attore affronta il suo lavoro.

fare talmente bene che l'altro, che poi è divenuto direttore, ha continuato, finché ha recitato in stato medianico, a ritenerlo un attore straordinario. C'era tutto, perfino la mimica del volto, se egli si esibiva in modo medianico. Ma se si presentava sul palcoscenico solo come attore sembrava un pezzo di legno e il suo volto restava rigido!

Vedete, qui ci si scontra con ciò che non deve mai essere l'arte dell'attore, l'essere afferrati dal personaggio in modo immediato e passivo. Mentre il medium era effettivamente posseduto, un attore non deve invece essere posseduto dal suo ruolo, ma come ho spiegato deve stargli di fronte: il personaggio deve emergere oggettivamente in modo che chi recita possa sentirlo come una propria creazione. Con la propria persona egli sta invece accanto alla sua opera e vive tutte le sensazioni relative<sup>6</sup> come farebbe se reagisse a qualcosa proveniente dal mondo esteriore.

A ciò si giunge se si studia la parte nel modo da me prima descritto. E questo è necessario. In tal modo l'attore entra nel suo esoterismo.

Avevo già accennato ieri che, come si devono conoscere le forme odierne del recitare, si deve tener presente che si ha anche a che fare con scenografia e illuminazione.<sup>7</sup> Non voglio escludere il teatro all'aria aperta ma, come ho già accennato, oggi si può parlare dell'arte dell'attore solo se si fa riferimento al palcoscenico più comune, perciò quanto detto ieri deve essere inteso per il comune palcoscenico.<sup>8</sup>

Ma ora vogliamo prendere in considerazione il teatro in senso lato e cercare di comprendere la nostra scena moderna, confrontandola con un palcoscenico come quello di Shakespeare. Se oggi vediamo rappresentato un dramma di Shakespeare non riusciamo a immaginare la scena nell'aspetto che aveva in quel periodo. Perché al tempo c'era un ampio spazio, simile a una taverna, in cui sedeva la plebe dei sobborghi di Londra; poi c'era una specie di palcoscenico sul quale a sinistra e a destra erano poste delle sedie: lì sul palcoscenico erano seduti gli aristocratici e la gente di teatro. Quindi gli attori avevano a distanza ravvicinata tutti coloro che avevano a che fare col teatro o che appartenevano all'alta società. Chi recitava si sentiva allora sempre a metà tra il palcoscenico e il pubblico. Si era entusiasti quando si poteva pronunciare una battuta che fosse gradita perché all'epoca il coinvolgimento del pubblico era qualcosa di estremamente comune. Esso reagiva ridacchiando o urlando, gridando,

---

<sup>6</sup> Tutta la gamma delle emozioni che stanno tra l'essere al settimo cielo e avere il morale a terra.

<sup>7</sup> Nella lezione precedente, intitolata *La decorazione in scena. Stilizzazione con colori e luci* (in R. Steiner, *Regia e arte drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1994, pp. 117-129), Steiner parla dello 'stile' nell'elemento decorativo e scenico, di stilizzazione delle forme, di luce e colore in corrispondenza agli stati animici e alle sensazioni, dando indicazioni a scenografo e regista.

<sup>8</sup> È deducibile, anche da quanto illustrato negli incontri precedenti, che Steiner alluda al tradizionale teatro all'Italiana.

esultando, oppure gettando mele marce. Queste erano cose consuete, non erano considerate eccezioni.

Al tempo correva l'opinione che l'ingegno superasse il conformismo e che perfino i conformisti – perché anche nel pubblico già allora erano presenti tali persone – fossero attratti dall'ingegno. E Shakespeare, soprattutto come attore, sapeva catturare straordinariamente bene il pubblico. Se *ascoltate/AVESTE ASCOLTATO* anche solo una volta la cadenza di Shakespeare ve ne rendete conto: sapeva rapire il pubblico. Egli parlava principalmente a partire dal cuore del suo pubblico.

Ciò oggi non accade più perché la gente, se assiste a un dramma di Shakespeare, non ascolta con la dovuta onestà. Non lo fa perché non ascolta più come avrebbe fatto allora, quando Shakespeare recitava con la sua compagnia.

Come ho già detto, tutto il teatro può essere unificato sotto il principio di cui parlerò oggi e che si riferisce a una determinata caratteristica.

Ieri vi ho descritto qualcosa che si potrebbe pensare non essere in stretta relazione con la crescita dell'attore: la sensazione dell'arcobaleno.<sup>9</sup> Ma, miei cari amici, trattando queste cose vediamo che esse sono profondamente collegate. Abitualmente non si fa caso a cosa accade all'interno di una persona – ad esempio perché le vengano le gote rosse dopo che ha mangiato un certo cibo. In noi avvengono numerose cose che si sottraggono all'osservazione immediata. Allo stesso modo dovete pensare che l'attore che vive una sensazione non può passare immediatamente dalla sensazione dell'arcobaleno a un pensiero razionale. Ma avrete modo di vedere come, dopo aver fatto questa esperienza, un attore userà il suo corpo sul palcoscenico in modo spirituale<sup>10</sup> – non con destrezza esperta ma con agilità artistica. L'eleganza artistica viene acquisita solo in modo interiore. A ciò appartiene qualcosa che ho già descritto ieri, ma lo fa in una maniera molto più intensa.

Accade soprattutto che l'attore sviluppi una sensazione raffinata per sperimentare i sogni tanto da permetterci di proporre come assioma dell'arte teatrale una simile asserzione: più un attore si allena a vivere nei suoi sogni ricordandosi le immagini in essi presenti, più porrà in modo sempre più cosciente il vissuto dei sogni dinanzi all'anima: migliorerà così la sua presenza scenica, non tanto quella esteriore quanto la presenza scenica artistica e stilistica durante tutta la rappresentazione.

Qui ha inizio l'esoterismo profondo per l'attore: un immergersi consapevole nel mondo dei sogni tanto da giungere al punto di notare una

---

<sup>9</sup> Cfr. R. Steiner, *La decorazione in scena. Stilizzazione con colori e luci*, cit. In questa precedente lezione Steiner spiega come vi sia corrispondenza tra colori ed emozioni, stati d'animo, illustrando come sia possibile meditare anche concentrandosi sui colori.

<sup>10</sup> Questo è il termine adottato da Steiner, il quale però in questo caso allude alle capacità intellettive dell'attore ma anche a quelle percettive, per lui infatti spirituale è un qualcosa che include mente e spirito.

certa diversità, normalmente non percepita abbastanza intensamente da chi non è attore. Se si è immersi nel trambusto della vita, e la si sente e percepisce dal suo interno, ogni cosa si vive diversamente. Per esempio, il nostro stato animico interiore è diverso se si è ad un tè delle cinque: lì, ad esempio, c'è un maestro di cerimonia che con meticolosi movimenti volteggianti espone in modo vanitoso delle storielle; c'è la ballerina Müller che mostra le sue grazie; c'è un austero professore che è stato trascinato a fatica al tè delle cinque e si sente in dovere di esprimere la sua ammirazione per l'una o l'altra cosa, con cenni d'assenso non del tutto articolati - volendo potrei continuare a lungo a descrivere questa determinata realtà. Essere così immersi nella vita è qualcosa di diverso rispetto allo stare in solitudine e meditare facendo scorrere i sogni dinnanzi all'anima. Si deve sentire qual è la differenza e si deve arrivare al punto di sviluppare interiormente la sensazione di ciò che ci coinvolge della vita esteriore, intendo il coinvolgimento animico della vita esteriore, fino al punto in cui completamente racchiusi in sé ci si abbandona a ciò che del vissuto si manifesta in apparenza debolmente, ma in realtà con una forte intimità interiore, come accade con i sogni. Con concentrazione interiore, con allenamento si impara a conoscere questo cammino interiore dell'anima, affrontando il percorso che va dall'essere immersi nei fatti della vita fino al vivere in solitudine il sogno, continuando su questa via con gli esercizi esoterici: è questa la preparazione per una percezione vitale dell'azione teatrale.

Perché potrete rappresentare una parte in modo del tutto vitale solamente se essa vi avrà coinvolto tanto quanto si è coinvolti dalla vita, se essa ci viene incontro con tutte le sue confuse particolarità a causa delle quali si potrebbe essere scossi animicamente: se cominciate qui con la preparazione della vostra parte, e se questa parte la catturate sempre più 'interiormente', l'afferrerete infine con la stessa intimità con la quale afferrate un sogno se ve lo ricordate. Naturalmente questi sono concetti ideali, ma portano già sulla giusta via. Ciò dovrebbe però andare di pari passo con l'altro percorso con cui si sviluppa il ruolo fino alla Sprachgestaltung spontanea, come precedentemente ho spiegato. Con la conquista della parte si ottiene che la si può sognare, in modo che i singoli passaggi sfumino in contorni non netti e per questo si arriva sempre di più a poter percepire tutte le singole caratteristiche del ruolo e tutto il dramma come una grande unità: svaniscono i singoli passaggi, scompare il contenuto singolo e si può avere in un istante davanti all'anima l'impressione generale percepita come in sogno. Da questo contesto ci si può però separare<sup>11</sup> e si può produrre o riprodurre lo sprachlich Gestaltetes<sup>12</sup> in un modo molto naturale, così come

---

<sup>11</sup> Steiner indica esattamente lo staccarsi con violenza.

<sup>12</sup> Ciò che è creato nel linguaggio con la Sprachgestaltung.

ho spiegato pocanzi. Se questi due percorsi della preparazione procedono in modo parallelo allora 'prende forma' la parte.

Io penso che rispetto a ciò possano riconoscersi, ciascuno riferendolo alla propria arte, l'attore, il musicista e il cantante. Perché anche il pianista dovrebbe ad esempio arrivare tanto lontano - estremizzando - da poter suonare le cose nel sonno, facendo appello alle possibilità di movimento naturale. D'altra parte però l'attore deve arrivare a sentirsi «al settimo cielo e con il morale a terra»<sup>13</sup> a partire da ciò che ha creato in nome della propria arte. Allora egli non dovrà cadere nell'errore, ed è un pericolo vero, di entusiasinarsi tanto da perdere la testa a causa del proprio potere creativo (le sensazioni negative vengono nella maggior parte dei casi ignorate), ma si deve rimanere invece nella piena consapevolezza di ciò che si è oggettivato.<sup>14</sup>

Se si prepara il ruolo in questo modo a partire da una capacità di percezione sottile secondo la modalità del sogno, se contemporaneamente è presente il procedimento di oggettivazione della Sprachgestaltung, allora sarà davvero portata sul palcoscenico la miglior cosa che un individuo possa creare e si potrà ottenere ancora qualcosa in più. Allora vedete, nel momento in cui si conduce tutto il dramma fino a questa impressione generale, laddove il singolo appare nei dettagli solo se visto da vicino, laddove si ha la visione del tutto come un tableau percepito mentalmente, è arrivato anche il momento più favorevole per pensare lo spazio del palcoscenico nel giusto modo come scena, come ho accennato ieri. Sbaglierete sempre se tratterete l'allestimento scenico come se componeste un mosaico a partire da quel che provate rispetto all'una o all'altra scena. Giungerete invece ad avere un allestimento scenico unitario se avvanzerete nell'esperienza percettiva del dramma come totalità in modo che, dopo averlo percepito come tale, potrete chiedervi: com'è all'inizio? Com'è nel mezzo? Ma l'insieme sta sempre lì.

Solo arrivati a questo punto, cari amici, solo allora sarete in grado di giudicare quanto avanti potrete spingervi<sup>15</sup> su di un palcoscenico penetrato

---

<sup>13</sup> Steiner utilizza l'espressione "Himmelhoch jauchzend, zu Tode betrübt", detto tedesco usato per indicare una persona poco equilibrata, lunatica a tal punto da cambiare umore da un momento all'altro. Come già accennato, in questa lezione Steiner se ne serve per spiegare che l'attore attraversa tutta la gamma delle emozioni dal picco più alto al livello più basso, toccandole tutte; più si avvicina agli estremi, più perde il controllo delle emozioni (perché concentrato nel sentire), meno intense saranno le sensazioni e maggiore sarà per lui la possibilità di controllarle. Spiega quindi come nel processo da lui illustrato in questa lezione si tenda ad affrontare solo le emozioni positive e a non considerare le negative. Steiner intende dire che è più facile riempire quello che si è creato con le emozioni positive che con quelle negative, ed il rischio è proprio quello di cadere in questo errore.

<sup>14</sup> L'attore deve restare sempre in uno stato di consapevolezza e mantenere la distanza anche nei confronti dei suoi stessi sentimenti; egli deve 'sentire', ma sempre sotto il controllo della consapevolezza acquisita nel precedente lavoro di oggettivazione.

<sup>15</sup> Quanto attore e regista potranno spingersi con l'immaginazione.



dalla luce della ribalta e illuminato come un ambiente notturno, che naturalmente dovrà però suscitare se necessario l'illusione del giorno; oppure fin dove potrete arrivare in un contesto assolutamente primitivo rispetto al linguaggio usato dalla gente, suggerito da un allestimento teatrale esteriore; oppure in che modo potrete passare facilmente anche ad una rappresentazione in aperta natura.

Ma tutto ciò richiede uno stile particolare che non si può né vedere né descrivere razionalmente ma che si deve recuperare nella percezione avanzando nella comprensione del drammatico, come ho pocanzi descritto. Ci si trova allora nella seguente situazione. Se si ha a che fare con il produrre delle condizioni sceniche tradizionali allora, se si ha l'impressione di un tableau completo si avrà la sensazione che con le nostre consuete condizioni sceniche sia necessario seguire il più possibile ciò che si considera come quadro generale. Il nostro palcoscenico richiede, soprattutto per la sua illuminazione e specialmente per la scenografia, questo percorso che porta ad una super-visione del quadro generale simile a quella del sogno, all'Impressione Generale. Perché più sul palcoscenico il quadro generale darà l'impressione della fantasia come nel sogno, meglio sarà per la rappresentazione teatrale. Se si riconosce che l'immagine del palcoscenico scaturisce da sogni riversati nella più viva fantasia ad emergere sarà soprattutto l'impressione del vivente, del reale.

Non potete però osservare allo stesso modo la natura. Passiamo qui al polo opposto: per la recitazione in un ambiente naturale non potete fare molto più che cercarvi il posto 'più favorevole' per allestire un dramma e questo ovviamente si fa perché da qualche parte i teatri si devono pur costruire: in tal modo non siete però per niente liberi e dovete accettare ciò che è dato. Se però si è in grado di arrivare a percepire la 'pièce' come unità al modo di un tableau, fissando questa sensazione e lasciando apparire sullo sfondo ciò che è invece il tableau naturale (si deve essere attivi interiormente e poter guardare alla cosa in senso completo), allora a mio parere si dovrebbe arrivare al punto in cui alle spalle si ha il paesaggio reale, perché non si può fare diversamente, e davanti le sedie del pubblico (che nella natura stanno sempre in modo orribile): un rondò scenico<sup>16</sup> o qualcosa di simile e si percepisce la propria immagine del dramma come ricavata dal sogno; essa avvolge come in una nebbia tutto il resto.

Ciò che deve essere creato artisticamente deve nascere dalla vita dell'anima. Non c'è da meravigliarsi che si debba risalire fino al vissuto dell'anima: quanto sperimentato a partire dal dramma vi apparirà allora in una forma nebulosa davanti alla natura che avrete dinnanzi. Se avete questo tipo di immaginazione e se la penetrarete energicamente, allora tutto

---

<sup>16</sup> In questo caso è probabile che Steiner faccia riferimento al Rondò nella musica classica, ovvero a una forma musicale appartenente ad un movimento più ampio. Nella descrizione, una cornice ritagliata nel quadro scenografico naturale generale.

ciò che proviene da essa avrà un effetto molto forte – le rocce, la montagna lontana ancora coperta di neve, la collina coperta dalla foresta, i campi, tutto ciò che si scorge dietro la nebbia. Questo stimola l'ispirazione soprattutto per quel che si deve fare, in questo caso, in quanto 'maschera' (che sia una maschera dipinta o una vera, i greci avevano costruito quelle vere perché avevano percepito questo come più naturale, come ovvio): si nota che fuori, nella natura, comanda la natura stessa, che impone, ad esempio, di colorare la Sprachgestaltung in modo più deciso che nell'intimità dell'edificio teatrale. I singoli attori si distingueranno nella loro determinazione, nel caratterizzare in modo definito ciò che è essenziale, nella definizione della situazione così come del personaggio. Recitando in mezzo alla natura si differenzieranno molto di più tra di loro che all'interno dell'edificio teatrale.

Esercitarsi e sperimentare cose come questa non è importante solo per le singole messe in scena ma è fondamentale anche per la formazione dell'attore. Solo colui che ha sperimentato tali cose nella vita sarà un buon attore, colui che ha sentito in che modo le voci dei compagni si debbano collocare in ogni singola circostanza e come esse debbano essere impostate quando si è davanti al teatro naturale.

Ciò che vi ho qui raccontato e che deve nella nostra epoca essere esercitato in modo consapevole dall'attore, cari amici, lo hanno fatto in modo istintivo attori come Shakespeare e i suoi compagni. A loro questo sapere apparteneva in modo istintivo, perché avevano una fantasia immaginativa. Ciò si nota anche nel modo in cui Shakespeare ha sviluppato il linguaggio. In quel tempo, inoltre, avevano una grande fantasia immaginativa. (E Shakespeare padroneggiava, sia il linguaggio che la fantasia creativa). Egli aveva sviluppato una buona sensibilità – lo vedete soprattutto nei frammenti più caratteristici dei suoi drammi – per ciò che sperimentavano nella loro anima coloro che stavano di fronte all'azione sedendo a sinistra, a destra o direttamente davanti agli attori quando qualcuno in scena pronunciava una parola. Aveva anche una raffinata e sottilissima sensibilità per tutto ciò che poteva svolgersi in un teatro che in fondo, al tempo, non era che una taverna un po' riadattata. E Shakespeare aveva sperimentato quanto poteva succedere in una taverna. Non è stato del tutto quell'"uomo solitario" che descrivono certe persone stravaganti. Egli sapeva vedere nell'insieme quella che era la realtà quotidiana, in che modo far apparire gli attori e come apparire lui stesso.

Se oggi, su un palcoscenico moderno con tutte le raffinatezze dell'arte scenografica e con i moderni effetti di illuminazione, si recitasse uno spettacolo come si faceva ai tempi di Shakespeare, allora molto probabilmente accadrebbe che si percepirebbe quel modo di recitare come un gridare, come un urlare in modo dissonante e cacofonico. Gli spettatori abituali probabilmente potrebbero averci fatto l'abitudine, ma un giovane

di 16 anni, condotto a teatro per la prima volta dalla madre, al primo passaggio rappresentato alla maniera di Shakespeare le direbbe: madre, perché gridano in questo modo? Però nel teatro di allora quel modo di recitare era funzionale e non si percepivano grida, ma al contrario un'arte teatrale compiuta perché si avevano condizioni sceniche molto più semplici.

Invece, più si dà spazio alla scenografia e agli effetti d'illuminazione, più sarà necessario ridurre non solo i suoni ma anche l'intensità del vissuto interiore. Non si creano effetti intensi a partire dagli apparati ma [atmosfera e sensazioni] devono invece essere sentite e nella sensazione c'è la capacità artistica interiore, la capacità artistica interiore dell'attore. E proprio in questo modo l'attore trova la via verso il suo esoterismo: deve poter vivere in cose come questa, poterle sempre risvegliare di nuovo nell'animo.

E può viverci dentro, allora poco alla volta prende forma ciò che emerge dalle sue meditazioni. Egli, come persona, può certamente ricorrere ad altre pratiche meditative, ma la sua meditazione in quanto attore si realizzerà in questo modo. Poi però, soprattutto in quanto attore, svilupperà un interesse sempre più grande per tutto ciò che si svolge nella vita al di fuori del palcoscenico. E questo fa parte dell'essere un bravo attore. Fa parte dell'essere un bravo attore conservare il più ampio interesse per tutte le peculiarità della vita. Un attore che non sa ammirare l'aspetto ridicolo di un riccio in modo molto più sottile rispetto a come farebbe un'altra persona non può essere un bravo attore. Un attore che non sa dire: non dimenticherò per tutta la vita il modo in cui ha riso il giovane assessore a quella storiella - uno che non sa fare un'osservazione di questo tipo, con tutto il suo cuore, con tutta la sua anima, non può essere un bravo attore. E un attore che quando esce da teatro dopo essersi struccato non ha strani sogni che talvolta diventano incubi, non può essere un bravo attore. È necessario che l'attore sulla via di casa, o recandosi a cena come di consueto, veda ciò che gli torna in mente per caso come se spuntasse dalla nebbia del sogno: ah in che modo orrendo ha puntato su di me il binocolo colei là nel loggione laterale nel momento in cui dicevo questo! Oppure: mi ha molto infastidito che nel momento più serio la ragazzina lì, nella galleria più alta, abbia cominciato a ridacchiare perché probabilmente punzecchiata da qualcuno!

Di tutto ciò non ci si rende conto mentre si recita. Ma così, come qualche volta accade nella vita quando si arriva a casa, ci si siede in tranquillità, si prende un libro e all'improvviso appare sulla pagina l'immagine della scritta «Bottega di alcolici di Remigius Neuteufel», e appare chiaramente... la maggior parte di voi conosce molto bene tutto ciò. Non è del tutto definito ma sta lì. Non ci si è fatto caso per tutta la strada... all'improvviso questa scritta appare coprendo ciò che si sta leggendo: «Bottega di alcolici di Remigius Neuteufel». Solo in seguito si arriva a comprendere: è l'insegna

di un negozio davanti al quale si è passati ed è entrata immediatamente nel subconscio senza arrivare alla consapevolezza. E se si fosse un medium, e se in questo momento Schrenk-Notzing<sup>17</sup> facesse degli esperimenti con lui, allora gli odori corrispondenti a quelli della bottega verrebbero prodotti dalle sue ghiandole (tutte queste sono cose vere) e nel suo inconscio apparirebbe chiaramente l'insegna: «Bottega di alcolici di Remigius Neuteufel». Ciò succederebbe al medium. A una persona normale questo risulta invece come una leggera allucinazione davanti al libro, ma esiste comunque nel subconscio. Nella vita non si deve fare molta attenzione a tutto ciò, a meno che non si sia un medico che ha come compito di dover fissare con spiccata precisione proprio queste cose. Ma nell'arte dominano leggi del tutto diverse rispetto a quelle che governano le anime umane. Un attore non potrà essere un buon attore se andando a casa non gli venisse in mente fino alla nausea: in che modo la vecchia là in alto ha puntato il binocolo su di me! A questa cosa non ha fatto caso durante la recita ma adesso ella gli si para davanti all'anima con i suoi occhi grigi, con le sopracciglia unite, i capelli sciupati e le sue dita rigide che si aggrappano al binocolo. Come un incubo, ella sta davanti alla sua anima.

Ciò sta solo ad indicare il fatto che egli vive oggettivamente nelle cose, che egli, nonostante stia recitando è presente nella realtà e percepisce anche quello a cui, mentre vive nella realtà, non gli è consentito di fare attenzione, a cui non ha bisogno di badare e a cui non gli è permesso di interessarsi, perché mentre si dedica con tutta la consapevolezza a ciò che è da esprimere sulla scena, il subconscio ha più possibilità di osservare tutto in un modo singolarmente dettagliato. Se si è raggiunto quello che io descrivo come un segreto esoterico dell'attore, ovvero che se si lascia il palcoscenico, si esce da ciò che è teatrale e si entra nella vita, allora entra in azione il subconscio e si rievocano queste diverse caricature che si sono avute davanti agli occhi nel corso della rappresentazione. Qualche volta possono essere anche cose piacevoli.

Rispetto a ciò ad esempio ho sperimentato qualcosa di meraviglioso quando Kainz<sup>18</sup> uscito di scena si trovava (con tutti i suoi incubi) tra la gente, e incontrava un'autrice o poetessa russa dalla quale era attratto e con la quale aveva l'abitudine di ritirarsi con piacere in disparte e condividere dopo lo spettacolo questi incubi, in comunione artistica. Era meraviglioso osservarli e lui non si sentiva imbarazzato, la gente altrimenti non ne avrebbe parlato; ma era davvero così, egli continuava a vivere ciò che

---

<sup>17</sup> Albert Freiherr von Schrenck-Notzing (1862-1929) fu un illustre psichiatra tedesco che si dedicò alla ricerca e allo studio degli eventi paranormali connessi alle attività medianiche, dell'ipnosi e della telepatia.

<sup>18</sup> Josef Kainz (1858-1910), fu considerato uno dei migliori attori del teatro tedesco. È probabile che Steiner abbia avuto modo di assistere alle sue rappresentazioni al Burgtheater di Vienna intorno alla fine del diciannovesimo secolo, negli anni in cui si occupava di critica teatrale per i suoi «Dramaturgische Blätter».

aveva vissuto in modo inconscio durante la rappresentazione, semmai in un modo ancor più rafforzato dal disprezzo da parte del pubblico, dato che Kainz era una delle personalità attoriche più denigrate del suo tempo.

Ma cose come questa, che non si possono raffigurare in modo razionale, sono proprio quelle che portano davvero ad una comprensione dell'arte dell'attore. All'essenza di quest'arte si deve arrivare infatti attraverso l'immaginazione e per mezzo di immagini e figure di fantasia, per questo l'arte dell'attore non sopporta che vengano chiamate come insegnanti nelle scuole teatrali persone che non sentono in modo artistico.

In generale tutta l'arte non sopporta questo. E i peggiori apporti alle scuole artistiche li ho visti sempre quando, soprattutto nelle scuole teatrali, si è chiamato il professore di storia della letteratura, o qualsiasi altro professore, ad insegnare anche solo una singola ora. Quello che deve vivere nelle scuole teatrali deve essere penetrato sempre e ovunque dall'artistico vero. E in modo artistico di un'arte può parlare solo colui che con tutto il suo essere vive all'interno di essa. Rispetto a ciò domani aggiungeremo ancora altre cose esoteriche.