

Monica Cristini

Rudolf Steiner al lavoro con l'attore: l'immaginazione creativa come chiave dello studio del personaggio

*Parlando l'uomo vive
lo spirito che dal profondo dell'anima
attinge le forze
per formare dai pensieri cosmici,
come dalla luce divina,
colori umani.
Nel declamare vive
la forza universale della luce,
nel recitare pulsa
l'animica potenza dei colori.
(Rudolf Steiner, 1922)¹*

Rudolf Steiner (1861–1925), noto principalmente per la sua particolare filosofia e ricerca dedicata all'uomo chiamata Antroposofia, ha dimostrato nell'arco di tutta la vita un forte interesse nei confronti dell'arte teatrale e dell'arte attorica, al punto da arrivare alla definizione di quello che oggi potremmo chiamare un vero e proprio metodo per l'attore.

Come vedremo, nonostante il filosofo austriaco non si sia mai in realtà dedicato alla stesura di veri e propri trattati o manuali che spiegassero nel dettaglio la sua tecnica, è possibile oggi fare riferimento per la comprensione del suo discorso sull'attore alle trascrizioni di numerose delle conferenze-lezioni da lui tenute nel corso degli anni Venti.²

¹ Poesia dedicata a Marie Steiner von Sivers (15.3.1922), pubblicata nella traduzione italiana in R. Steiner, M. Steiner, *Arte della Parola e Arte Drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica 1967, p. 69.

² I principali testi di riferimento (trascrizioni di conferenze tenute da Rudolf Steiner) sulla *Sprachgestaltung*, o Arte della Parola, sono i seguenti: *Sprachgestaltung und dramatische Kunst* (GA282, Dornach, Philosophisch-Antroposophischer Verlag, 1926) tradotto in parte in R. Steiner e M. Steiner von Sivers, *Arte della Parola e Arte Drammatica* (Milano, Editrice Antroposofica, 1967), *Sprachgestaltung e arte drammatica* (Milano, Editrice Antroposofica, 1990) e *Regia e arte drammatica* (Milano, Editrice Antroposofica, 1994). Altre raccolte di conferenze e lezioni tenute da Rudolf e Marie Steiner sono pubblicate in *Die Kunst der Rezitation und Deklamation* (Dornach, Philosophisch-Antroposophischer Verlag, 1928) tradotto in *Creative Speech. The formative Process of the Spoken Word* (London, Rudolf Steiner Press, 1978); *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* (Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1975); *Poetry and the Art of Speech* (London, London School of Speech Formation, Rudolf Steiner House, 1981), pubblicazione edita in lingua inglese che raccoglie in un'unica edizione alcuni cicli di conferenze del 1920 e altre lezioni tenute tra 1921 e 1923, con interventi, esercizi e note esplicative di Marie Steiner. I testi in lingua originale sono stati invece pubblicati singolarmente in più raccolte o in riviste antroposofiche. Va tenuto presente che ogni edizione in lingua straniera trova pubblicazione soltanto dopo l'approvazione della Rudolf

Le prime importanti tracce del suo pensiero teatrale relativo all'idea di regia e alla formazione dell'attore si trovano già nelle precoci riflessioni pubblicate per gli inserti di critica teatrale della rivista da lui redatta, i «Dramaturgische Blätter»³ della «Das Magazine für Literatur», a Berlino dal 1898 al 1900. Si tratta di interventi critici sulle rappresentazioni teatrali del tempo, sulla recitazione degli attori con acute osservazioni che denotano una profonda conoscenza dei modi recitativi e dei sottili giochi e meccanismi economici e di potere su cui si regge la vita dei teatri e la fama di un attore in questi ultimi anni dell'Ottocento.

Nello stesso periodo in cui cura la rivista, Steiner fonda con Frank Wedekind e l'attore Otto Erich Hartleben - conosciuti precedentemente a Weimar⁴ - la Berliner Dramaturgische Gesellschaft (La Società Drammatica Berlese), una sorta di impresa teatrale per la quale Steiner e Wedekind curano l'amministrazione, la produzione e la regia delle messe in scena. Gli spettacoli, scelti tra le opere di drammaturghi loro contemporanei, come Maurice Maeterlink, sono allestiti con la collaborazione di attori professionisti e programmati in relazione alla disponibilità delle sale teatrali.

Con un gruppo di artisti dediti alla sperimentazione e in cerca di un nuovo modo di fare teatro, Steiner e Wedekind sperimentano la loro, seppur marginale, rivoluzione del teatro all'insegna di una lotta aperta e dichiarata al naturalismo imperante sulle scene. Tentativo che purtroppo avrà vita breve a causa della mancanza di fondi a sostegno dell'impresa e dell'incostante carattere di Wedekind dal quale Steiner prende presto le distanze.

Molte delle idee espresse in questi anni negli scritti sul teatro - tra i quali troviamo anche alcune recensioni delle rappresentazioni della Società Drammatica - saranno successivamente riprese da Steiner nel corso del suo

Steiner Verlag, casa editrice ufficiale della Società Antroposofica sorta all'inizio degli anni venti per volontà di Marie Steiner.

³ Gli scritti, pubblicati sulla rivista e su altri quotidiani tedeschi, sono stati riuniti in un'unica raccolta intitolata *Gesammelte Aufsätze zur Dramaturgie 1889-1900* (Dornach, Verlag der Rudolf Steiner - Nachlassverwaltung, 1960); alcuni di essi sono in parte stati tradotti e pubblicati nella «Rivista Antroposofica» e nel mio *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.

⁴ Steiner trascorre a Weimar gli anni dal 1890 al 1897, periodo in cui è incaricato, presso l'archivio di Goethe e Schiller, di curare l'edizione delle opere scientifiche di Goethe. Sono anni questi nei quali egli entra in contatto con il mondo culturale e artistico che gravita intorno alla cittadina tedesca e frequenta un gruppo di artisti ed attori, tra i quali alcuni suoi futuri collaboratori nell'impresa redazionale del «Das Magazine für Literatur» e nella conduzione della Società Drammatica. Nell'autobiografia di Steiner, *Mein Lebensgang* [1924-1925, trad. it. *La mia vita*, Milano, Editrice Antroposofica, 1992], tra gli artisti da lui frequentati e stimati a quel tempo compaiono l'attore Otto Erich Hartleben e il drammaturgo Hans Olden (1859-1932).

insegnamento a euritmisti,⁵ oratori e attori: idee mai smentite, ma anzi approfondite e arricchite da una conoscenza sempre più profonda dell'arte teatrale e dal supporto della sua introspettiva analisi filosofica.

La ricerca antroposofica è condotta da Steiner di pari passo a quella teatrale: partendo dalla sua passione per il teatro e per lo studio della filosofia, intreccia il percorso intrapreso nei due sensi tanto da giungere a una visione sacra e mistica dell'arte teatrale, con una concezione del teatro come arte privilegiata e mezzo per un'intima unione dell'uomo con la sua parte più spirituale e con il divino. Per lui il teatro, e in particolare l'attore, è tramite eletto, punto di comunicazione e unione tra macrocosmo e microcosmo.

Dopo l'esperienza berlinese, Rudolf Steiner torna a dedicarsi all'allestimento scenico a partire dal 1907, in occasione di alcuni incontri della Società Teosofica Tedesca della quale per qualche anno sarà direttore. Proprio in questo ambito egli si sente libero di esternare il suo pensiero filosofico e decide – con il sostegno della segretaria della sezione berlinese (e sua futura compagna di vita) Marie von Sivers – che la presenza dell'arte sarebbe stata indispensabile all'interno degli incontri dedicati all'indagine della spiritualità.

Dal 1907 al 1913 sono messi in scena sei drammi, tra cui due opere di Edouard Schuré appartenenti al ciclo del Teatro dell'anima (1900),⁶ e quattro misteri drammatici di Rudolf Steiner.⁷ Da questo momento in

⁵ L'euritmia, definita da Steiner «l'arte che mette in forma parola e musica», è stata da lui elaborata, con l'aiuto di Marie von Sivers a partire dal 1912, anno in cui sono state create le prime *forme* (coreografie) in occasione della rappresentazione dei misteri drammatici a Monaco. Arte del movimento simile alla danza, si compone di un alto numero di movimenti codificati e corrispondenti ai diversi suoni e accenti della parola (vocali, consonanti, ma che sillabe e accenti della frase) e alle molteplici tonalità e forme musicali (note, intervalli, tonalità, movimenti), che sono scelti dall'euritmista sulla base di un'analisi del testo poetico, drammaturgico o del brano da rappresentare. Va chiarito che la rappresentazione euritmica non è una trasposizione in movimento del testo, bensì la traduzione di quelle che sono le leggi che governano la parola o la musica, gli elementi che ne costituiscono la forma. Nel caso dell'euritmia della parola i movimenti sono dunque dettati dal testo e dal linguaggio adottato dal poeta o dal drammaturgo; la forma invece, ovvero la coreografia tracciata sul palcoscenico dagli spostamenti dell'euritmista, è creata dall'artista stesso. Per un ulteriore approfondimento si vedano le pubblicazioni che raccolgono presentazioni e conferenze di Rudolf Steiner, *Euritmia linguaggio visibile*, Milano, Editrice Antroposofica, 1997 (*Eurythmie als sichtbare Sprache*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1990); *Euritmia una presentazione*, Milano, Editrice Antroposofica, 1995 (*Eurythmie – Die Offenbarung der sprachenden Seele*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1999); *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1998 (testo che raccoglie i documenti relativi alla nascita dell'euritmia e le prime lezioni); *Eurythmie als sichtbarer Gesang*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 2001 (sull'euritmia musicale).

⁶ *Il sacro dramma di Eleusi* (rappresentato a Monaco nel 1907) e *I figli di Lucifero* (sempre Monaco, 1909). Le riduzioni sono a cura di Marie von Sivers.

⁷ *La porta dell'iniziazione* (Monaco, 1910); *La prova dell'anima* (Monaco, 1911); *Il guardiano della soglia* (Monaco, 1912); *Il risveglio delle anime* (Monaco, 1913).

avanti il filosofo austriaco si dedicherà costantemente al teatro con allestimenti scenici, con l'ideazione dell'euritmia e con lezioni di *Sprachgestaltung*,⁸ arte del parlare inizialmente dedicata a insegnanti ed oratori, che in seguito diventerà parte integrante di ogni suo corso per il teatro. Soprattutto in questo caso – come in quello dell'ideazione dell'euritmia – una parte non trascurabile del merito va attribuita a Marie Von Sivers la quale, con la sua precedente preparazione e carriera di attrice,⁹ è fonte d'ispirazione e fedele collaboratrice di Rudolf Steiner, nonché colei che, colto l'impulso dato dall'antroposofa, lo trasferisce nell'insegnamento. È lei che segue personalmente le euritmiste, è lei che le accompagna in tournée ed infine è lei che recita, seguendo le indicazioni di Steiner, nei corsi e spesso negli spettacoli allestiti presso il Goetheanum (nei quali vestirà i panni delle protagoniste).¹⁰

La pedagogia teatrale di Rudolf Steiner ha inizio con i primi allestimenti scenici a Monaco in occasione degli incontri della Società Teosofica Tedesca già nel 1907 con corsi di dizione e declamazione dedicati agli attori, professionisti e dilettanti, che prendono parte alla rappresentazione. Nello stesso ambito, nel 1912, in occasione della messa in scena dei suoi misteri drammatici Steiner codifica i primi esercizi di euritmia, alla quale dedica in seguito un corso specifico a Bottmingen nel settembre dello stesso anno.

Negli anni successivi la formazione per l'euritmia della parola prende via via una struttura ben definita con nuovi corsi, organizzati tra il 1913 ed il 1915 a Dornach e in altre città tedesche, grazie anche alla collaborazione delle prime euritmiste.¹¹

I corsi di recitazione, dizione e oratoria sono invece tenuti con una certa frequenza dal 1907, prima presso le Kunstzimmer della prima sede a Monaco, l'Architektenhaus, poi a Dornach e nel resto d'Europa. I corsi principali, oggi raccolti nelle pubblicazioni della Rudolf Steiner Verlag, sono quello sull'uso della parola (Stoccarda, 1919), e quello sull'arte della declamazione (Dornach, 1920); tra il 1921 e il 1924 infine numerosi sono i corsi di recitazione, *Sprachgestaltung*, sul linguaggio come arte e declamazione sia riservati ad attori che aperti a un pubblico più ampio.

⁸ Nelle traduzioni italiane degli scritti di Steiner è riportata come 'arte della parola', traduzione che trovo però riduttiva e preferisco non adottare. Poiché non esiste un termine italiano perfettamente corrispondente al tedesco *Sprachgestaltung*, letteralmente 'formazione della parola', si è scelto di mantenere qui la dicitura nella lingua originale.

⁹ Cfr. *Rudolf Steiner e il teatro*, e M. Savitch, *Marie Steiner von Sivers*, London, Rudolf Steiner Press, 1967.

¹⁰ Anche nelle precedenti rappresentazioni a Monaco Marie von Sivers interpretava Maria, protagonista femminile nei drammi di Steiner.

¹¹ Eleanore Mayer Smits, Anne Marie Donath, Erna Wolfram, Tatiana Kisseleff, Margarita Woloschin, Elisabeth Dolifus tengono corsi ad Amburgo, Monaco, Berlino, Londra e Stoccarda, dove nasce la prima scuola di formazione per euritmisti, l'Eurythmeum. I primi studi di euritmia musicale si hanno invece nel 1915, ma la sua definizione si ha solo nel 1919 grazie all'apporto di Hendrika Hollenbach.

Oltre a questi Rudolf Steiner e Marie von Sivers dal 1913 tengono lezioni quotidiane per gli euritmisti e gli attori che fanno parte dell'ensemble e della compagnia teatrale del Goetheanum.

Come ho già anticipato, l'insegnamento e il lavoro teatrale di Steiner va di pari passo con lo sviluppo dell'antroposofia e della sua ricerca spirituale: in questi anni, infatti, uno dei principi su cui egli imposta la sua pedagogia – e che sarà alla base di tutto il suo insegnamento – è quello della spiritualità del linguaggio.

Convinto che il suono, la parola e tutte le leggi che la formano siano il principale veicolo di comunicazione con i mondi superiori, uno strumento dato all'uomo per poter accedere alla realtà soprasensibile, Steiner dedica molte delle sue conferenze alla *Sprachgestaltung* nel tentativo di ricondurre l'uomo alla sua spiritualità intesa non solo in senso teologico, bensì nel senso di una piena comprensione di sé, delle leggi e dei meccanismi che governano vita, anima e intelletto e dunque dei legami dell'essere umano con la natura e l'universo. Dotato di una particolare sensibilità, dichiara di poter accedere alla visione e alla comprensione dei mondi superiori e di poter osservare una realtà data non solo dal mondo tangibile, ma costituita anche dagli altri livelli in cui vive l'essere umano, quelli dell'anima e dello spirito.

Oltre agli aspetti più squisitamente legati alla sua ricerca 'ascetica', Rudolf Steiner dedica la sua attenzione ad altre discipline del sapere, spaziando dal teatro alla musica, ma interessandosi anche di economia, pedagogia e medicina. Constatate pertanto le difficoltà riscontrate in ambito teatrale sia da attori che da registi nel riformare il teatro per riportarlo alla sua essenza d'arte, trova nelle sue conoscenze esoteriche gli strumenti che possono aiutare a riteatralizzare la scena.

Peculiare in Steiner è l'ambivalenza del suo insegnamento: se da un lato egli tenta di fare del teatro un veicolo per la spiritualità, dunque uno strumento di comunione con il divino che è nell'uomo, dall'altro coglie quelle che sono le esigenze estetiche dell'arte e tenta un recupero dell'artisticità della scena attraverso l'insegnamento ad attori e registi, seguito sin dalle prime rappresentazioni teosofiche di Monaco da alcune compagnie tedesche.¹²

¹² Tra questi l'attore e regista tedesco Gottfried Haass-Berkov e la sua compagnia, Max Gümbel-Seiling e negli ultimi anni anche l'attore russo Michail Cechov.

Il linguaggio come arte

Prima di entrare nel merito del corso per attori del 1924, che è l'oggetto specifico di questo studio, è necessario introdurre, anche se brevemente, la *Sprachgestaltung* e il concetto di spiritualità del linguaggio, elementi alla base della pedagogia steineriana.

I primi interventi di Steiner dedicati all'arte della parola e alla spiritualità del linguaggio sono presenti in alcune conferenze dedicate ad approfondimenti teosofici. Ne parla infatti per la prima volta nel 1911, ma vi dedicherà incontri specifici a partire dal 1919, con cicli di conferenze trascritte e raccolte nel volume *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*, alcune delle quali pubblicate anche in italiano nella «Rivista Antroposofica» e in miscelanee edite dalla Casa Editrice Antroposofica.¹³

Ciò a cui si riferisce Steiner è un linguaggio che egli definisce 'primordiale' simile a quello proprio del periodo preistorico, espressione dell'intero organismo umano: una parola-suono, non ancora contaminata dalla ragione che nell'antichità era usata per esprimere le sensazioni interiori e la relazione dell'uomo con il mondo esterno. Secondo Steiner, dal momento in cui si è cominciato a usare la parola per il suo valore semantico si è perso il senso del tono e del suono e con essi, di conseguenza, il suo valore artistico. Per recuperare tale qualità sarà necessario allora riacquistare la consapevolezza che la parola è espressione dell'uomo nella sua totalità e del rapporto che egli ha con il mondo, riconoscendo nelle vocali l'espressione dell'anima e nelle consonanti la comunicazione dello spirito. Per questo indica una serie di esercizi e pratiche attraverso i quali l'attore può giungere a una conoscenza maggiore dell'essere umano e della sua dimensione interiore più profonda, quella spirituale.

Secondo Steiner è allora naturale che l'artista - la cui immaginazione è stata a lungo dominata dall'intelletto e dalla ragione - si senta a disagio quando entra in contatto con questo mondo, ovvero se oltre all'ordinaria consapevolezza degli oggetti del mondo fisico in cui vive acquista anche una coscienza superiore che gli permette di vivere anche nel mondo spirituale. In questo modo Steiner intende spiegare la necessità di condurre l'attore a impegnarsi in un tipo di osservazione che non sia semplice

¹³ Il testo *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*, che fa parte dell'Opera Omnia steineriana, è stato pubblicato dalla Rudolf Steiner Verlag, Dornach, 1975, GA 280, e poi anche in lingua inglese (tradotto da W. Budgett, N. Hummel, M. Jones) con il titolo *Creative Speech. The Formative Process of the Spoken Word*, London, Rudolf Steiner Press, 1978. Alcune conferenze tradotte in lingua italiana sono invece state pubblicate nel volume *Arte della parola e arte drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1967. Altre lezioni-conferenze sono contenute in *Arte dell'educazione* (I, II, III), Milano, Editrice Antroposofica 2006 (lezioni tenute a Stoccarda nel 1919 e pubblicate in lingua originale nella raccolta *Allgemeine Menschenkunde als Grundlage der Pädagogik*, edita in 3 volumi tra 1984 e 1992 dalla Rudolf Steiner Verlag) e in *Euritmia linguaggio visibile*, cit.

Nella «Rivista Antroposofica» sono inoltre pubblicati alcuni articoli di Steiner scritti per la rivista «Das Goetheanum», fondata a Dornach nel 1921.

conoscenza dell'esteriorità delle cose, ma che lo conduca a percepire anche ciò che sta oltre la realtà tangibile, ovvero l'insieme di forze e principi che ne stanno alla base e che spesso non sono presi in considerazione: l'esoterico e l'intangibile che costituiscono il mondo soprasensibile.¹⁴ Riacquistare una spiritualità del linguaggio significherà dunque riconoscere tutte le leggi che lo governano, che lo hanno creato e determinato: quelle che ne hanno impresso la forma, derivanti dalle sue origini e dall'anima del popolo in cui è sorto. Significa inoltre comprendere l'uso che ne ha fatto il poeta (o il drammaturgo), e che è stato determinato dai sentimenti e dalle sensazioni che lo hanno ispirato nella creazione. Riportare il linguaggio alla sua dimensione artistica significa allora riacquistare consapevolezza di queste sue dimensioni e trasmetterne il valore anche nella recitazione.¹⁵

Sollevarsi all'elemento artistico consiste appunto nel manifestare nell'arte la verità con mezzi del tutto diversi da quelli che la natura usa per manifestare la verità.

Verità deve esservi nella natura; verità deve esservi nell'arte. Ma la verità nella natura riluce venendo incontro allo spirito, mentre dalla verità nell'arte lo spirito emana la sua luce. Attenendosi a questo fatto, va cercata e trovata la via verso lo stile partendo dall'interiore necessità artistica.

Per questo è anche un buon esercizio portare gli organi della parola a un parlare che si stacchi dal comune parlare naturalistico, grazie alle proprie caratteristiche individuali.¹⁶

La *Sprachgestaltung* terrà allora in considerazione non tanto il valore semantico della parola, quanto la presenza e l'uso di vocali, consonanti, accenti, metrica e punteggiatura di una poesia o un pezzo drammaturgico, proprio come un musicista terrebbe conto di ogni indicazione data da una

¹⁴ Traguardo cui l'attore può giungere solo attraverso un lungo percorso di conoscenza e di lavoro su di sé per il quale Steiner darà specifiche indicazioni nel suo corso per attori del 1924.

¹⁵ È interessante constatare un'analogia considerazione della parola anche in altri uomini di teatro. Ne parla ad esempio Edward Gordon Craig con Konstantin Stanislavskij nel corso dell'allestimento dell'*Amleto* moscovita (la cui prima rappresentazione si ha l'8 gennaio 1912): «[...] la Bellezza consiste nello stile, non nell'argomento, e neppure nella psicologia; la Bellezza è visione, non imitazione. La bellezza è il tocco dell'Artista. La bellezza è il tono dell'Artista. La bellezza è l'aroma dell'Artista. Per questo non scervellatevi più a cercare il perché, il se, ma soltanto il come. Voi dovete studiare il modo in cui recitare le parole del poeta, ma non solo questo; le parole per gli attori sono come la carne per l'anima. E l'anima è il movimento» (F. Marotti, *Amleto al teatro d'Arte di Mosca*, in *Amleto o dell'oxymoron*, Roma, Bulzoni, 1966, p. 184). Il testo è la traduzione di parte della trascrizione in lingua inglese delle conversazioni avvenute tra E.G. Craig e K. Stanislavskij nel corso del lavoro all'*Amleto*, custodita presso il Fondo Edward Gordon Craig della Biblioteca Nazionale di Parigi.

¹⁶ Cfr. R. Steiner, *Regia e arte drammatica*, Parte seconda, Milano, Editrice Antroposofica, 1994, p. 8. La citazione è tratta dalla prima lezione (datata 12.09) appartenente al secondo ciclo del corso del 1924.

partitura.¹⁷ Insieme a questo, Steiner insegna che è necessaria anche una profonda conoscenza degli organi della parola e un lungo allenamento per farne un uso corretto; tuttavia, diversamente da quanto indicato in altri metodi di recitazione, egli evidenzia uno stretto legame tra la parola – e dunque la forma di un testo (poetico, drammaturgico, di prosa) – e la formazione del parlare determinata dai ritmi fisiologici umani. Egli considera dunque la recitazione come elemento intermedio tra il parlare e il cantare, arte in cui la voce è usata in connessione e relazione a tutto l'organismo, poiché il modo in cui è fatto l'essere umano e in cui è formato il suo corpo dipende da quelle che lui chiama forze spirituali. L'uomo è pertanto immagine del mondo spirituale.

Per questa ragione anche il modo di muoversi dell'attore che recita deve essere il risultato della forza spirituale che vive nel suo organismo.¹⁸

Steiner, dunque, analizza il rapporto esistente tra recitazione e organicità umana, spiegando dal punto di vista fisiologico e psicologico come l'atto del parlare nelle sue molteplici modalità espressive (recitare, ma anche declamare, leggere o cantare) sia strettamente legato alle diverse forme poetiche corrispondenti. In breve, egli afferma che le diverse metriche poetiche sono state determinate dall'alternanza dei due diversi ritmi prodotti dal battito cardiaco da un lato e dalla respirazione dall'altro, autentiche dimostrazioni della connessione – oramai smarrita – dell'uomo con la sua natura interiore. I due ritmi, quello cardiaco e quello respiratorio, hanno dunque determinato nella storia la maniera di scrivere poeticamente e di parlare in modo artistico.¹⁹

Il filosofo austriaco spiega anche come la difficoltà di una corretta comprensione della recitazione sia insita nella sua stessa natura caratterizzata dalla particolarità di essere a metà strada tra il canto e il parlato. Per mezzo di un'osservazione psico-somatica è possibile però misurare quegli elementi attraverso i quali le arti della declamazione e della recitazione si possono distinguere formalmente. Ecco dunque che la forma di un testo determinerà, attraverso la sua struttura data da metrica, melodia e ritmo, il modo in cui esso dovrà essere pronunciato.

¹⁷ Cfr. anche i capitoli *Spirito del linguaggio e sentimento del suono nell'Arte della Parola e Sprachgestaltung, la riforma antroposofica della recitazione*, nella mia monografia *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, cit., pp. 219-288.

¹⁸ Con 'spirito' Steiner intende l'insieme di possibilità percettive e cognitive che sono parte dell'uomo. Le altre dimensioni dell'essere umano sono date dal suo aspetto fisico ed eterico, costituito dall'insieme di energie che governano il corpo.

¹⁹ Tutto questo discorso va ricondotto alla concezione antroposofica dell'essere umano come tripartito: esso è organizzato in un sistema di nervi e sensi, strumento del mondo delle rappresentazioni sensibili e del pensiero; in un sistema ritmico, strumento dello sviluppo del mondo del sentimento, della sensazione e di tutto ciò che è riflesso del mondo sensibile nelle rappresentazioni mentali. Infine si ha un sistema metabolico attraverso il quale pulsa la volontà e in cui questa trova il suo strumento fisico. Cfr. in *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung* la conferenza del 6 ottobre 1920.

La recitazione è perciò descritta come l'arte più rappresentativa dell'epica e della prosa, perché in esse è manifestato lo sforzo che conduce dall'osservazione del mondo alla rappresentazione mentale. Il ritmo imposto dal linguaggio, insieme a una recitazione guidata dalla *Sprachgestaltung*, ovvero attenta più alle sonorità che al valore semantico della parola, condurranno infatti ad una lettura più immaginativa e meno razionale e interpretativa. All'estremo opposto starà invece la declamazione, in cui la vita dell'anima non è legata all'elemento rappresentativo ma a quello volitivo.²⁰

Sono questi i temi fondamentali che, tra il 1907 e il 1924, contraddistinguono i numerosi corsi di recitazione, dizione, declamazione e *Sprachgestaltung*, tenuti da Steiner e dedicati non soltanto ad attori e oratori ma anche a insegnanti e pedagoghi. Gli incontri, solitamente compresi in cicli di conferenze a cadenza giornaliera, prevedono lezioni teoriche con l'illustrazione dei particolari concetti alla base del suo insegnamento, dimostrazioni tenute da Marie von Sivers (ma anche da Steiner stesso) e l'assegnazione di esercizi specifici, propedeutici allo sviluppo del parlare artistico.²¹

Una pedagogia antroposofica per l'attore

Nel settembre 1924 Steiner dedica una serie di lezioni all'arte della recitazione in un corso richiesto da un gruppo di attori che collabora agli allestimenti scenici del Goetheanum²². In esse illustra le basi su cui deve poggiare una scuola per attori, spiegando quali possano essere gli esercizi utili al *training* fisico-vocale e quali invece quelli propedeutici allo sviluppo della fantasia e dell'immaginazione, elementi per lui fondanti la creazione artistica sulla scena.

Il corso inizia il 5 settembre, preceduto da sette incontri tenuti da Marie Steiner von Sivers tra il 2 e il 4 settembre e incentrati interamente sulla *Sprachgestaltung*: è questa l'ultima occasione in cui l'attrice si dedica

²⁰ Per un maggiore approfondimento si vedano i già citati *Poetry and Art of Speech* e *Methodik und Wesen der Sprachgestaltung*.

²¹ Gli esercizi assegnati da Steiner sono presenti, con le indicazioni con cui devono essere affrontati, nei testi sopracitati.

²² Il Goetheanum, centro di studi antroposofici, fu voluto e progettato da Steiner per ospitare le rappresentazioni di euritmia e teatro. Non avendo trovato in altre città tedesche uno spazio adeguato a un tipo di arte spirituale fece edificare il centro nel 1913 a Dornach, nei pressi di Basilea, su un terreno donatogli da un seguace.

Alla costruzione parteciparono molti membri della Società Antroposofica, insegnanti, attori, euritmisti, musicisti e Steiner stesso. Il primo edificio, in legno, fu distrutto da un incendio nel 1922 e in seguito ricostruito in cemento e inaugurato nel 1927, due anni dopo la morte di Steiner. Sin dal 1913 al corpo centrale furono annessi altri edifici con sale adibite alla pratica dell'euritmia, laboratori artistici e per la lavorazione artigianale di vetro e legno, e alloggi per la comunità. Oggi il complesso ospita più sale teatrali, la più grande situata nel Goetheanum e progettata da Steiner.

all'insegnamento della dizione in un corso vero e proprio poiché in seguito lavorerà sistematicamente solo con i suoi attori come aveva precedentemente fatto con gli euritmisti. La von Sivers in questa sede introduce alcuni elementi fondamentali trattati successivamente da Steiner in modo più articolato, tra i quali il principio di legare la gestualità e il movimento alla parola; il lavoro sul respiro in relazione al sentimento (essenziale per raggiungere l'emotività dello spettatore); il trasferimento del sentimento nella parola attraverso una corretta configurazione del suono; la partecipazione totale dell'organismo nell'atto del parlare – poiché un parlare artistico richiede un coinvolgimento dell'organismo nervoso-sensoriale, del sistema circolatorio e di quello del ricambio.²³

Non mi soffermerò su queste lezioni poiché, come ho già accennato, gli argomenti in esse trattati sono ripresi e approfonditi dallo stesso Steiner, i cui incontri iniziano con una conferenza dedicata proprio alla configurazione del linguaggio come arte.

Questo corso, che ha la durata di 23 giorni (comprese le lezioni della von Sivers), è in realtà il punto d'arrivo del lavoro pedagogico che Steiner ha affrontato con gli attori nell'arco di ventisei anni. Alla luce degli studi finora affrontati, sono propensa a considerare tutta la sua attività di regista e pedagogo teatrale come un unico percorso intrapreso a partire dal 1898, anno in cui si accosta per la prima volta alla scena. Dal momento in cui Steiner si avvicina alla teosofia – e soprattutto da quando fonda l'antroposofia – il suo cammino prende una direzione ben definita che spesso lo porta lontano dalla scena istituzionale. I concetti elaborati precedentemente non sono però abbandonati, bensì ripresi e ampliati dal punto di vista scientifico-spirituale. Ritengo perciò che sia corretto considerare il corso del 1924 una summa nella quale egli condensa i principi elaborati in una vita dedicata al teatro. Poiché in questa sede non si avrà modo di approfondire ogni argomento trattato nelle lezioni tenute a Dornach presso il Goetheanum e saranno fatti inoltre frequenti rimandi ai testi pubblicati, ritengo utile elencare almeno i titoli dati da Steiner ai suoi incontri poiché esplicativi del contenuto delle lezioni.

2-4 settembre: *Corso di dizione* tenuto da Marie Steiner von Sivers,

Sprachgestaltung e arte drammatica

5 settembre: 1. *La configurazione del linguaggio come arte.*

6 settembre: 2. *Le sei manifestazioni della parola.*

7 settembre: 3. *La parola come gesto configurato.*

²³ Per le indicazioni riguardo a questi principi si vedano le lezioni trascritte in *Sprachgestaltung e arte drammatica*, e la mia monografia *Rudolf Steiner e il teatro*. L'argomento è trattato nello specifico nelle raccolte di conferenze dedicate all'Arte della Parola e alla Spiritualità del linguaggio tenute tra il 1919 e il 1922. Per queste si confrontino i testi già sopra citati.

- 8 settembre: 4. *Vie verso uno stile nell'arte della parola e nella configurazione drammatica partendo dall'organo della parola.*
9 settembre: 5. *Il vero e proprio segreto artistico del maestro è che egli cancella la materia attraverso la forma (Schiller).*
10 settembre: 6. *Sensibilità per il suono e la parola in contrapposizione a quella per il senso e l'idea.*
11 settembre: 7. *Alcune illustrazioni per la configurazione pratica della Parola.*

Regia e arte drammatica

- 12 settembre: 8. *Adeguamento interiore all'elemento di immagine e plastico della parola.*
13 settembre: 9. *Lo stile nel gesto.*
14 settembre: 10. *Il carattere misterico dell'arte drammatica.*
15 settembre: 11. *Gesto e mimica partendo dal linguaggio strutturato.*
16 settembre: 12. *L'elemento drammatico artistico. Atmosfere stilizzate.*
17 settembre: 13. *L'uso dell'opera poetica come partitura.*
Caratterizzazione e configurazione del Dramma.
18 settembre: 14. *La decorazione in scena. Stilizzazione con colori e luci.*

L'arte drammatica e l'umanità

- 19 settembre: 15. *L'esoterismo dell'attore.*
20 settembre: 16. *Destino e personalità.*
21 settembre: 17. *Penetrare con il sentimento il suono.*
22 settembre: 18. *La creazione del suono come rivelazione del gesto umano. Il trattamento del respiro.*
23 settembre: 19. *La parola come elemento creatore.*

Steiner suddivide il corso in tre parti complementari: di lezione in lezione sono approfonditi sempre più, e da diversi punti di vista, gli elementi introdotti già nei primi incontri. Le prime quattordici lezioni sono presenti sia nell'edizione tedesca che nelle principali traduzioni nelle lingue europee (italiano compreso), le ultime cinque, invece, non appaiono nella edizione italiana delle lezioni di Steiner e nella maggior parte di quelle europee, forse perché hanno uno stampo più antroposofico e trattano il carattere più esoterico dell'arte dell'attore; ritengo invece che esse siano fondamentali per la comprensione dell'intero insegnamento di Steiner. In questi incontri, infatti, il maestro approfondisce i principi introdotti nelle lezioni precedenti, spiegandone la derivazione antroposofica e chiarendo anche con esempi pratici come e con quali mezzi gli obiettivi indicati in precedenza possano essere raggiunti grazie a una visione antroposofica ('sensibile-soprasensibile'), che può essere adottata però anche da chi non sia a conoscenza del complesso della filosofia da lui elaborata.

In questa sede saranno dunque introdotti i punti salienti della pedagogia steineriana, per passare poi a un'analisi approfondita delle ultime cinque lezioni del corso, la prima delle quali, datata 19 settembre 1924, è tradotta

per la prima volta in italiano in questo numero di «Acting Archives Review» nell'appendice di questo articolo.

I. Le basi del lavoro creativo

Uno degli elementi fondamentali del metodo di Rudolf Steiner è la diretta osservazione dell'uomo. Steiner, contrario da sempre all'imitazione e a una riproduzione realistica della vita, è fermamente convinto che l'osservazione dell'essere umano, del suo movimento, delle sue espressioni, ma anche e soprattutto la comprensione di ciò che è alla loro base - e dunque della vita spirituale che anima gesti, movimenti e voce - possano fornire all'attore un'ampia gamma di immagini su cui poggiare la sua creazione artistica.

Come precedentemente aveva fatto François Delsarte, anche il filosofo austriaco definisce una serie di posizioni e movimenti²⁴ determinati dallo studio delle emozioni e delle sensazioni che ne sono alla sorgente: li chiama gesti dell'anima e possono essere un punto di riferimento per l'attore nello studio del personaggio.²⁵ Gesti che non saranno semplice repertorio da imitare, ma che forniranno invece un prezioso archivio di immagini al quale l'attore farà riferimento e che in qualche modo gli sarà utile per alimentare una fantasia che necessita di continui nuovi stimoli.²⁶

L'insegnamento di Steiner si fonda dunque sull'osservazione diretta ma anche interiore, su uno studio rivolto non solo al movimento e agli atteggiamenti ma anche agli aspetti animici e spirituali: l'osservazione praticata dall'attore deve essere tale da cogliere l'interiorità dell'essere umano, ovvero il soprasensibile che ne anima movimento e comportamento. In questo senso parla di porsi di fronte all'oggetto osservato in maniera senziente-contemplativa, mantenendo cioè una totale oggettività, un distacco simile a quello raggiunto nella meditazione che escluda ogni tipo di coinvolgimento emotivo e intellettuale.

Questo stare al di sopra può essere definito come un'osservazione profonda che porta alla formazione di una reale immagine nella memoria dell'attore. Immagine che nella fase creativa del suo lavoro sul personaggio potrà essere ripescata e rielaborata attraverso la fantasia.²⁷

²⁴ Per un approfondimento riguardo agli studi steineriani su gesto e movimento in relazione all'Estetica applicata di Delsarte si veda il mio saggio *Euritmia. Quando la spiritualità apre uno spiraglio all'emozione*, in «Danza e Ricerca», III, 2011, n.1, pp. 11-40 (<http://danzaericerca.unibo.it>).

²⁵ Le indicazioni date da Steiner, le quali precisano posizioni e movimenti di braccia, gambe, inclinazioni e rotazioni del capo e del tronco, sulla direzione dello sguardo, la posizione delle mani, sono relative a numerosi gesti, tra i quali quelli corrispondenti all'allegria, alla conoscenza profonda, all'intimità, all'amabilità, alla comunicazione, alla tristezza, alla solennità, e così via.

²⁶ Dei gesti dell'anima Steiner parla in queste specifiche lezioni, ma anche nei corsi tenuti precedentemente per gli euritmisti. Cfr. R. Steiner, *Euritmia linguaggio visibile*, cit.

²⁷ Cfr. *Sprachgestaltung e arte drammatica*, cit.

Perché questo studio dell'attore vada a buon fine lo stesso tipo di distacco dovrà in seguito caratterizzare l'interpretazione artistica, oggettività indispensabile affinché l'attore non sovrasti con la sua personalità il personaggio e al contempo non ne sia posseduto. Allora, perché questo possa essere un'entità artistica che vive nel mondo del dramma in una verità solo scenica e non nella realtà della vita, l'attore nel recitare sarà diviso idealmente in tre persone: sarà se stesso sulla scena mentre recita; un secondo tipo, puramente spirituale, ideale e lontano dal sé; infine l'Io, che dal di fuori osserva e agisce sugli altri due.²⁸ In altre parole, è necessario che l'attore conosca bene il proprio corpo perché la corporeità «è in fondo, per chi in realtà deve recitare, lo strumento con cui farlo».²⁹ L'attore dovrà allora osservarsi mentre lavora al personaggio concentrandosi anche sul linguaggio, poiché il ritmo e la misura in esso contenuti sono trasferiti nel movimento; ascoltando la propria voce e quanto dice, egli articolerà istintivamente anche l'osservazione del resto della figura umana.

Steiner insegna all'attore a osservare in modo diverso dal guardare abituale, a distaccarsi dal punto di vista consueto per studiare da diverse angolazioni l'oggetto. Come avremo modo di vedere, tutto il suo insegnamento si fonda sulla mobilità del pensiero, sulla necessità di rendere elastica e pronta l'immaginazione, poiché ritiene che solo una

²⁸ Ivi. Per una maggiore comprensione si veda anche P. Bridgmont, *Liberation of the Actor* (1988), trad. it. di A. Mottin, *Liberazione dell'attore*, Milano, Filadelfia Editore, 2006.

²⁹ R. Steiner, *Sprachgestaltung e arte drammatica*, cit., p.12. Di nuovo sorge naturale il paragone con ciò che Gordon Craig spiegava a Stanislavskij e ai suoi attori: «Più volte ho sognato che durante i monologhi di Amleto una figura gli è accanto, quasi lo sovrasta, una figura splendente, dorata. E una volta mi accadde perfino di pensare che questa figura fosse sempre insieme ad Amleto. Naturalmente non sta nella scena, e nemmeno in teatro, s'intende: ma io la vedo con gli occhi della fantasia. L'idea fondamentale del dramma è nella lotta dello spirito con la materia, nell'impossibilità della loro unione, nell'isolamento dello spirito dentro la materia. La figura che vedo vicino ad Amleto è la Morte. Ma non è la morte oscura e tetra come di solito l'immagina la gente; no, è la morte come la vede Amleto: splendente, gioiosa, è colei che vuole liberarlo dalla sua tragica posizione. Non credo proprio che si possa portarla in scena, ma se si potesse, dovrebbe comparire la prima volta durante il monologo 'essere o non essere'. Deve apparire bella, ardente, e durante le meditazioni di Amleto si china su di lui e gli appoggia la testa sulla spalla; ma a tratti lui sembra volerla respingere» (F. Marotti, *Amleto al teatro d'Arte di Mosca*, cit., pp. 201-202). Con queste parole Craig spiega in modo molto chiaro come sia possibile lavorare su una figura di fantasia e arricchire con questa il proprio personaggio. È interessante constatare come, nonostante ad ora non vi siano prove di contatti tra Steiner e il regista inglese, essi dimostrino talvolta una comune visione della riforma artistica della scena, e in alcuni casi traessero le stesse indicazioni per attuarla. Non solo nel lavoro sul personaggio, ma anche nella concezione del colore e delle luci: entrambi infatti (probabilmente poggiando le rispettive teorie sugli studi scientifici goethiani, in particolar modo su *La teoria dei colori* (1810), nel quale Goethe indica in modo dettagliato queste corrispondenze), forniscono indicazioni sul trattamento dei colori e della luce in funzione alla resa di determinate atmosfere animiche in scena.

mente mobile e una fantasia creativa possano condurre l'attore a un'interpretazione artistica sulla scena.

Quel che si ha davanti, lo si deve vedere in tutta la sua corporeità. Se non lo si ha davanti con la sua intera corporeità, e non solo come un nebuloso involucro esterno del nome, allora un tale modo di osservare diviene possibilità di dar figura, di plasmare.

Innanzitutto l'attore deve essere un acuto osservatore, e lo deve anche contraddistinguere un certo umorismo. Egli deve prendere le cose umoristicamente. Altrimenti gli potrebbe capitare quanto è successo a quel professore che non perdeva il filo perché nel banco proprio davanti a lui sedeva uno studente alla cui giacca si era strappato un bottone. Il professore si concentrava guardando quel bottone mancante. Lì non si trattava di volontà di osservazione, bensì di volontà di concentrazione. Ma un giorno lo studente aveva ricucito il bottone strappato, ed ecco che il professore perdeva ogni momento il filo della concentrazione! Questo è un modo di osservare il mondo senza umorismo, e così non deve fare l'attore; egli deve vedere le cose umoristicamente, starne sempre al di sopra, e allora saprà anche dar loro forma.

Questo dunque deve essere senz'altro osservato, e se ci si abitua ad imparare a formulare cose del genere, se ci si abitua veramente a vedere certi nessi interiori nell'osservazione corporea, se ci si pone al di sopra con un certo umorismo, tanto da poterli davvero configurare, non sentimentalmente (non è infatti concesso farlo sentimentalmente), allora nel trattare le cose si svilupperà quella leggerezza che si deve sempre avere volendo caratterizzare nel mondo dell'apparenza. E nel mondo dell'apparenza si deve caratterizzare, altrimenti se ne rimane sempre un imitatore pasticciatore. Coloro che sono attivi nell'arte drammatica, occupandosi in tal modo tra di loro, vorrei dire sulla fisionomia sociale, raccoglieranno moltissimo che ha più valore della drammaturgia, delle biografie degli attori e della storia del teatro.³⁰

Rudolf Steiner ritiene che il naturalismo nella sua imitazione della realtà non possa essere un'arte sincera. In teatro è indispensabile avere la consapevolezza che si sta rappresentando qualcosa e per questo il lavoro deve essere artistico ovvero deve fondarsi sui mezzi propri della rappresentazione stessa: «l'artista di teatro ha a disposizione la parola, la parola nella sua configurazione, la mimica, il gesto».³¹ Osserva quindi come nell'arte l'elemento artistico debba essere percepibile e immediatamente rintracciabile nella rappresentazione, poiché nel momento in cui lo spettatore si troverà a dover completare qualcosa partendo da se stesso per comprendere l'azione, si uscirà dall'ambito artistico. Sottolinea Steiner, «un'arte sincera deve cercare di portare a manifestazione tutto quanto

³⁰ *Sprachgestaltung e arte drammatica*, cit., p. 15. Steiner aveva precedentemente fatto riferimento all'importanza di uno studio della fisionomia dato che le caratteristiche e l'aspetto di una persona sono espressione esteriore del suo aspetto animico-spirituale. Anche un lavoro di questo tipo può aiutare l'attore a osservare in modo differente e più intimo.

³¹ Ivi, p. 111.

dovrebbe essere porto all'ascoltatore o allo spettatore, con i mezzi dell'arte scenica».³²

II. Destino, carattere, azione

Nella pedagogia steineriana molta attenzione è dedicata dunque allo studio del personaggio e al lavoro creativo dell'attore. La sua preparazione è così articolata in due parti: la prima dedicata all'allenamento fisico-vocale, funzionale sempre all'approccio creativo al personaggio; la seconda concerne invece lo sviluppo della fantasia e dell'immaginazione perché l'attore possa acquisire gli strumenti atti alla creazione.

Fondamentale, per l'attore ma anche per il regista, è il riconoscimento dello 'sguardo' del drammaturgo, del suo punto di vista e della sua comprensione del mondo, elementi che hanno influito sulla sua opera. Il lavoro dell'attore, e il valore del contributo che questi apporterà al personaggio, dipenderanno allora da quanto esso sia stato più o meno definito dall'autore. Come spiega Steiner, esistono drammaturghi come Shakespeare che hanno disegnato uomini a tutto tondo, delle figure così ben caratterizzate che di essi è possibile una sola interpretazione - l'attore troverà dunque nel testo tutti gli elementi necessari a plasmare il suo personaggio. Altri, come Ibsen e Strindberg, hanno invece creato individui privi del necessario spessore e per questi l'attore deve affrontare un ulteriore lavoro di caratterizzazione attraverso il quale renderli uomini veri sulla scena.

I personaggi di Shakespeare dovrebbero essere considerati veramente come lo fece ad esempio Herman Grimm, che pronunziò il paradosso, che però è molto vero, più vero di alcune affermazioni storiche: è molto più saggio studiare la figura di Giulio Cesare in Shakespeare, che non in un'opera di storia. In effetti nella fantasia di Shakespeare è presente la possibilità di immedesimarsi nel personaggio in modo che divenga vivente in lui e più vero di ogni rappresentazione storica. Anche per questo sarebbe peccato non voler rappresentare oggi i drammi di Shakespeare; e si tratterebbe solo di essere così vicini alla cosa da utilizzare per questi personaggi i mezzi generali in uso e la tecnica disponibile.

D'altronde c'è un abisso tra Shakespeare e i drammaturghi francesi, a cui aspiravano allora Schiller e Goethe, e i moderni. Con Ibsen abbiamo a che fare con drammi su problemi, e Ibsen dovrebbe essere rappresentato con la coscienza che i suoi personaggi non sono in realtà personaggi. Se li si volessero rendere viventi, essi non farebbero che saltellare intorno e pestarsi i piedi da soli, dato che uomini non sono proprio. Ma i drammi sono drammi su problemi, e grandi per giunta, e quei problemi sono tali che dovrebbero essere sperimentati dagli uomini moderni. È interessantissimo che proprio oggi l'attore cerchi di educarsi con i drammi di Ibsen, in quanto con essi, cercando di studiare il personaggio, egli dovrà dirsi: questo non è un uomo, prima di tutto devo renderlo un uomo.

³² Ivi.

Allora dovrà procedere individualmente e divenire cosciente che quando rappresenta un personaggio di Ibsen, esso potrà divenire del tutto diverso da come lo rappresenta ogni altro attore. Qui si può inserire molto della propria individualità, perché essi sopportano che si metta l'elemento individuale, che li si interpreti in maniera molto diversa, mentre in Shakespeare e in fondo anche nei drammi greci si dovrebbe sempre avere il sentimento che vi è solo un'interpretazione possibile, che si deve tendere a quella. Certo non la si troverà sempre subito, ma si deve avere il sentimento che vi è solo una possibilità. Con Ibsen e Strindberg non è certo questo il caso. Lì si deve trattare in modo da inserire prima l'elemento individuale. È difficile esprimersi su cose del genere, ma vorrei farlo per immagini. Con Shakespeare si ha l'assoluto sentimento che è un artista che vede in tutte le direzioni, che può vedere anche dietro, che vede veramente come uomo intero e può vedere gli altri uomini da uomo intero. Ibsen non era in grado di farlo, poteva vedere solo su di un piano. Così anche le storie del mondo, gli uomini che lui vede sono visti solo su di un piano. Prima bisogna dar loro spessore; ed è appunto possibile in maniera individuale. Con Strindberg la cosa avviene in misura del tutto speciale. Non ho niente contro i suoi drammi, li stimo, ma si deve vedere ogni cosa in modo appropriato. Un dramma come *Verso Damasco* è qualcosa di davvero straordinario, però bisogna dirsi: in effetti questi non sono mai uomini. È presente solo la pelle, ed è intrisa totalmente di problemi. Sì, qui si può fare molto, perché vi si può inserire tutto se stesso e apportare come attore il proprio modo individuale di dar forma.³³

Questo argomento è ripreso da Steiner nel corso del 1924, in particolare in uno degli ultimi incontri dedicati all'aspetto più esoterico dell'arte della recitazione,³⁴ lezioni nelle quali spiega in modo molto dettagliato come nei diversi periodi storici l'evoluzione dell'uomo abbia influenzato il teatro e quanto le esigenze di una società possano determinare i temi drammaturgici di un momento storico. La conoscenza dello sviluppo dell'arte drammatica può dunque fornire all'attore importanti indicazioni su come accostarsi ai diversi generi drammatici.

Andiamo con ordine. Steiner indica tre elementi, o criteri, di cui attore e regista devono tener conto per la messa in scena di commedia e tragedia: destino, carattere (come personaggio) e azione. Incominciamo qui a vedere

³³ R. Steiner, *Aforismi sull'arte drammatica* (Dornach, 10 aprile 1921), in *Sprachgestaltung e arte drammatica*, cit., pp.17-18. In questo volume sono pubblicate le risposte ad alcune domande poste a Steiner in conclusione del secondo corso universitario antroposofico, tenuto a Dornach dal 3 al 10 aprile 1921, al quale avevano preso parte anche Gottfried Haaß-Berkow e i membri del suo gruppo teatrale. Il testo riportato è relativo alla risposta alla terza domanda: «Che valore hanno per il nostro tempo le rappresentazioni di drammi dei tempi passati, ad esempio dei drammi greci, dei drammi di Shakespeare e di quelli del passato prossimo, da Ibsen a Strindberg sino ai moderni?», domanda per la quale Steiner aveva precedentemente annotato «solo non mettere in scena drammi senza vita» (Ivi, p. 159).

³⁴ La lezione tenuta il 20 settembre è intitolata *Innerliche Handhabung des Dramatischen und Bühnenmassigen. Schicksal, Charakter und Handlung. (Il trattamento interiore dell'elemento drammatico e di quello scenico. Destino, personaggio e azione)*. Cfr. R. Steiner, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, Dornach, Philosophisch-Anthroposophischer Verlag, 1926, pp. 321-343.

come le ricerche antroposofiche possano fornire utili strumenti di analisi e comprensione per la creazione scenica.

Il 'destino' è l'elemento fondamentale nel dramma antico: il dramma greco, spiega Steiner, si fondava sull'azione del destino, il quale agiva in veste divina sull'uomo. Per questo nella tragedia antica non emergeva l'individualità dell'uomo ma compariva una sorta di tipizzazione che portava all'uso della maschera e metteva in evidenza il personaggio, il 'tipo'. Si è quindi dovuto attendere l'epoca romana per avere una maggiore consapevolezza dell'anima e dell'io, periodo a partire dal quale nel dramma è stato introdotto l'elemento dell'amore. È dunque a causa della mancanza di questa consapevolezza se nell'antico dramma l'amore tra due persone è sempre stato influenzato dal destino.³⁵

Lo stesso vale per l'evoluzione della commedia. Steiner evidenzia come nel teatro greco fosse presente la satira ma non l'umorismo liberatorio, elemento introdotto nel dramma solo con l'acquisizione della nuova consapevolezza che ha condotto lo sguardo dell'artista a rivolgersi maggiormente verso l'essere umano, il quale nella commedia moderna si fa ora creatore del suo stesso destino.

Nel corso della storia l'evoluzione della drammaturgia ha portato ad una definizione sempre più forte del carattere umano, del personaggio, ovvero del secondo elemento introdotto da Steiner: il 'carattere'.

In questo percorso che ha condotto dalla maschera al personaggio, l'interesse per il carattere individuale ha portato ad una maggiore definizione di quest'ultimo, anche se per un certo periodo esso è rimasto però legato al tipo, alla generalizzazione, alla sua rappresentazione come uomo nel mondo, all'interno della società in cui vive.³⁶ In breve, Steiner ritiene necessaria per la formazione dell'attore la conoscenza di come si evolve il personaggio nel corso della storia per arrivare all'ultima fase, quella dell'"individualizzazione".³⁷

Nella storia della drammaturgia, poco a poco e con una definizione sempre maggiore del personaggio, si assiste dunque alla scomparsa del destino con più ampio rilievo dato all'azione, messa in evidenza sul palcoscenico davanti al pubblico. Inoltre, se nell'antichità coro, declamatore e oratore calcavano il palcoscenico per trasmettere allo spettatore degli impulsi morali, dal rinascimento in avanti sono invece i personaggi a determinare il proprio destino e a dar vita all'azione.

³⁵ Steiner porta ad esempio il caso di *Antigone* ed *Edipo*.

³⁶ Qui l'esempio calzante di Steiner è rivolto alla Commedia dell'Arte, le cui maschere popolari sono caratterizzate dalla società e dal paese in cui nascono. Interessanti sono le sue riflessioni su Pantalone e Brighella.

³⁷ A proposito della Commedia dell'Arte Steiner specifica come i drammi di quel periodo fossero semplicemente abbozzati e privi di completezza perché la rappresentazione faceva affidamento sulle capacità dell'attore di completare e dunque definire i personaggi.

Questa conoscenza dell'evoluzione del dramma è dunque indispensabile all'attore ma soprattutto al regista, il quale avrà un elemento in più per creare la configurazione dell'azione drammatica.

Nel metodo elaborato da Steiner l'attore parte allora da uno studio dello sviluppo dei diversi generi drammatici fino ad arrivare a una comprensione di quanto il loro cambiamento sia stato legato all'evoluzione della consapevolezza dell'uomo. Questa conoscenza, insieme alla preparazione fisica e unita al lavoro sulla parola e sul suono, fornisce all'attore le basi per praticare gli esercizi indicati e per lavorare su di sé al livello più profondo, portando poi la propria consapevolezza nella creazione del personaggio.

Steiner dà dunque una serie di indicazioni ben precise su come lavorare su tragico e comico, tenendo conto del tempo, del ritmo e degli altri elementi che caratterizzano questi due generi drammaturgici.

Prendiamo prima la tragedia.

[...]

Si deve quindi iniziare la tragedia con un tempo lento, ma questa lentezza deve essere raggiunta principalmente attraverso le pause, pause nel discorso e anche tramite delle pause tra le scene, non tanto attraverso la lentezza interna, ma piuttosto con la lentezza causata dalle pause. Con questo si viene incontro all'ascoltatore. Egli ha la possibilità di collegarsi interiormente con quel che è presente.

Ora, si inserisce ciò che si può definire come mediazione laddove diventa incerto come si svolgeranno i fatti. È il centro del dramma, il culmine dell'azione. Lì si deve addirittura rallentare il tempo nel parlare e anche nei gesti. Quindi si può dire: tempo più lento, ma senza pause. Ciò significa naturalmente non del tutto privo di pause. Colui che parla deve prendere respiro, deve prendere respiro lo spettatore. Ma deve quindi essere raggiunta una certa accelerazione attraverso l'abbreviazione delle pause.

Poi c'è la terza parte che dovrebbe portare alla soluzione, la quale lascerebbe una certa amara insoddisfazione se scorresse con lo stesso ritmo. Si tratta dunque di accelerare il tempo e far determinare la conclusione in un tempo accelerato.

Tragedia:

I. Tempo lento: pause

II. Tempo lento: senza pause

III. Tempo accelerato.³⁸

Il ritmo indicato da Steiner considera una visione globale dell'opera drammaturgica e l'orchestrazione della sua regia, ma è da lui sottolineato anche come tempo di riferimento per l'attore, il quale è invitato a tenerlo presente nel parlare e nel muoversi sulla scena nei diversi atti. Egli dovrà accelerare o rallentare interiormente il ritmo in modo da costruire gli elementi 'imponderabili' che devono necessariamente essere eretti tra il

³⁸ R. Steiner, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, cit., pp. 335-336. Tutte le traduzioni riferite alle lezioni 15-19 di questo testo sono mie e di Sabine Zubeck.

palcoscenico e lo spazio del pubblico e ciò potrà verificarsi solo se vivrà ad un livello intimo e profondo le sensazioni, grazie a un costante esercizio di osservazione e meditazione.

L'attore deve mirare all'acquisizione di quella che Steiner definisce come una sorta di partecipazione interiore per ciò che è destino, per ciò che è personaggio, per ciò che è azione. In più, egli potrà far uso anche del suo bagaglio di esperienze per un'indagine più intima dell'interiorità umana. Profonda introspezione che può essere raggiunta non seguendo un lavoro di tipo psicologico, ma attraverso la meditazione; fondamentale elemento della formazione che potrà portare l'attore alla consapevolezza delle peculiari sensazioni che stanno alla base del dramma e dunque del personaggio.

Attraverso la meditazione l'attore steineriano raggiunge la 'sostanza generale' di ciò che è in lui profondamente radicato come patrimonio culturale, un qualcosa in sé nel tragico che è percepito internamente attraverso l'esercizio meditativo.³⁹ È questo il lato più esoterico della formazione dell'attore, lavoro che si differenzia dal puro creare attraverso la lingua, strumento che Steiner definisce più concreto⁴⁰ spiegando

Ma gli si può andare incontro [all'approfondimento emotivo], in modo meditativo. Andare incontro, cari amici, in modo meditativo; in un modo tale che ciò che ho già definito come concentrazione professionale più sentita, o meditazione, venga veramente spinta nel meditativo.⁴¹ In questo modo l'attore accorda la sua anima in maniera che essa sia coinvolta nella tragedia nell'atto del parlare e, sempre nella tragedia, nel fare regia. [...] Si ha bisogno di questo cari amici. Prima ci si deve preparare in modo tale da essere in possesso di tutto dal punto di vista del linguaggio, tanto da poterlo fare anche ad occhi chiusi. Poi, però, si deve distinguere ciò che si è creato con il linguaggio da quella che è la parte puramente umana del sentimento, della volontà, dell'intelletto.⁴²

³⁹ È noto che lo stato meditativo mitiga le emozioni e aumenta il grado di percezione interiore.

⁴⁰ Come ho già spiegato, Steiner fonda il suo metodo sul lavoro con la parola e con il linguaggio, legato a una serie di esercizi fisici che da un lato servono da allenamento per movimento, gestualità e presenza dell'attore, dall'altro completano lo studio del suono essendo utili strumenti di comprensione e stimolo per la parola. Per un approfondimento a riguardo si veda il mio testo *Rudolf Steiner e il teatro*, in particolare il capitolo 9, in cui è introdotto il lavoro con la ginnastica greca, pp. 249-288.

⁴¹ Con questo Steiner intende il mondo meditativo, uno stato dentro al mondo spirituale al quale si arriva nel momento in cui ci si concentra con la meditazione. È un livello *altro*, un non-stato in cui ci si trova nel momento in cui si lavora sulle frequenze dell'anima appartenenti ad un mondo che è costituito di altre leggi, diverse da quelle della vita fisica e materiale. A questo stesso stato secondo Steiner si giunge anche nel momento in cui si fa talmente proprio qualcosa al punto da interiorizzarla e 'dimenticarla', proprio come l'attore dovrebbe lavorare sul linguaggio e sulla sua formazione.

⁴² R. Steiner, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, cit., p. 338-339.

Ecco dunque le fasi della creazione del personaggio. Se da un lato l'attore gli dà forma con lo studio sul linguaggio, dall'altro lavora anche sulla propria spiritualità, intesa come il sé più intimo e profondo, con l'aiuto di un costante esercizio di meditazione che gli permetterà di cogliere l'aspetto assoluto di sentimenti e sensazioni nella loro pura essenza. Nella fase successiva l'attore, una volta reso concreto il personaggio e definito il suo modo di camminare, muoversi e parlare, dovrà metterlo da parte per procedere con un lavoro di oggettivazione. È necessario infatti che egli se ne distacchi attraverso alcuni esercizi di meditazione (illustrati dallo stesso Steiner nel corso delle lezioni), in modo da uscire fuori dalla parte umana del personaggio, per non esserne posseduto e per non immedesimarsi con esso, ma allo stesso tempo per lavorare alla sua caratterizzazione interiore con un certo distacco e con oggettività. L'attore attingerà dunque alla sensazione del tragico come valore universale e generale e non nella propria individualità o in quella del personaggio creato dal drammaturgo. Sarà la sua profonda comprensione dell'essenza del tragico che gli fornirà dunque gli strumenti per la corretta interpretazione che assicurerà anche una comprensione da parte dello spettatore.⁴³

Nel corso della meditazione sul tragico, l'esercizio, fondato sul principio di una connessione tra sentimento e suono delle vocali, è impostato sulla pronuncia dei suoni A, U e I, U come suono corrispondente all'ansia leggera, A come ammirazione, I come affermazione di sé. Sono questi i sentimenti che secondo Steiner costituiscono l'atmosfera tragica. Meditando sul mantra da lui indicato, l'attore percepisce dunque il risuonare della sensazione che deriva dalla pronuncia dei suoni, poiché essa poggia sulla loro percezione interiore. La stessa atmosfera o sensazione del tragico potrà in un secondo momento essere recuperata dall'attore sulla scena attraverso l'evocazione interiore del mantra stesso, una sorta di sottopartitura spirituale e astratta sulla quale l'attore poggerà la sua interpretazione.

Vorrei darvi una piccola formula, ricreare una piccola formula, con la quale potete vedere, se quando avete tempo vi esercitate più e più volte - ad esempio se state passeggiando e potete lasciar correre il pensiero, sedendovi da qualche parte all'ombra - oppure con un'atmosfera simile... Provate a concentrare la vostra anima con un calore interiore verso quell'atmosfera che serve per afferrare il tragico, in modo che il comprendere possa divenire creativo, e arrivati a questo punto preciso dovrete meditare nel seguente modo:

⁴³ Attraverso la meditazione l'attore non coglie una sua personale comprensione del mondo ma arriva a una verità essenziale e assoluta spingendosi nel complesso mondo spirituale, costituito di più livelli compenetrati e difficili da raggiungere. Allo stesso tempo, la meditazione aiuta anche il distacco da ciò che si crea e da ciò che si è nella creazione stessa, poiché aiuta a scindere il sé spirituale dal proprio io-persona. L'attore si stacca così sia dal proprio ego che dal personaggio, per vivere la creazione scenica in modo oggettivo.

Ach, (questa è per adesso solo la preparazione)
Ach, Fatum (Non posso usare qui la parola tedesca perché per adesso nella A
e nella U deve essere trattenuta l'anima)

Ach, Fatum
Du hast
stark mich (qui entra la I)
umfasst
nimm weg
den Fall
in den Abgrund.⁴⁴

Per ciò che concerne la commedia, si lavorerà invece nella direzione opposta perché, a differenza della tragedia nata dai misteri, essa sorge dall'osservazione dell'uomo e contiene in sé l'elemento dell'umorismo. Per questo il modo di lavorare all'atmosfera comica sarà concreto, impostato sulla lingua e non sulla meditazione come avviene nel caso della tragedia.

Il meccanismo su cui lavora Steiner è simile a quello su cui si basano molte discipline orientali e tecniche di meditazione: gli esercizi da lui indicati attivano un collegamento tra i due emisferi del cervello – destro e sinistro – in modo da afferrare totalmente l'essenza di ciò che si sta osservando, studiando o creando. Come accade in molti altri esercizi spirituali, Steiner aggiunge la meditazione se lavora a qualcosa di tangibile e concreto; dove invece opera a un livello più spirituale e interiore deve inserire il concreto, come avviene nel caso dell'esercizio sull'umorismo nella commedia.

Nel dramma comico il lavoro sulla creazione del personaggio partirà allora dalla caratterizzazione del suo parlare e della gestualità.

Se nel caso della tragedia attore e regista focalizzano il loro lavoro sul 'come' e sul 'modo', nella regia della commedia si concentreranno invece sul 'contenuto', ovvero su quella che Steiner definisce la sua 'sostanza'.

Si comincerà allora da una prima definizione dei personaggi, per sottolineare poi l'azione, evidenziando nella conclusione l'avvenimento e il ruolo del destino, foriero della soddisfazione finale.

Ecco allora le indicazioni per la commedia.

- I. Sottolineare il personaggio
- II. Sottolineare l'azione
- III. Sottolineare il destino⁴⁵

⁴⁴ Ogni suono è qui riferito alla pronuncia del testo in tedesco. Si è scelto di non riportarne la traduzione perché l'esercizio non si fonda sul significato delle parole ma sulla pronuncia dei suoni. Per un utile esercizio nella lingua italiana sarebbe dunque necessario scrivere alcuni versi con suoni equivalenti a quelli risultanti dal testo tedesco. Cfr. *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, cit., p.339.

⁴⁵ Ivi, p. 337.

Dunque, anche in questo caso, l'attore dovrà mirare alla partecipazione interiore a ciò che è destino, personaggio e azione.

L'approccio alla commedia non partirà dunque dalla recitazione dei mantra e dalla meditazione, ma dal linguaggio e dalla parola. Per Steiner si tratta di inserire l'umorismo prima di tutto nella lingua, inteso come un ridere nelle parole e non con le parole. Quello da lui indicato è un ridere che non scaturisce da ciò che si dice ma dalla sensazione che si ha dei suoni: il ridere dentro i suoni è qualcosa che ha un effetto molto artistico, proprio perché si lavora sulla forma. Il vero mestiere dell'attore si basa allora sulla sensazione interiore del gioco, e se egli arriverà a percepire 'l'anima che ride' - il sorgere di una risata interiore emotiva, suscitata dall'esercizio con determinate sonorità - allora potrà ottenere l'effetto di un umorismo visibile e percepibile che potrà coinvolgere lo spettatore.⁴⁶

III. L'affinamento della sensibilità artistica per il palcoscenico. Ginnastica, senso del gusto e percezione del colore.

Una delle questioni che premono più a Rudolf Steiner è quella del valore artistico di quanto viene portato sul palcoscenico. Partendo dal principio di una verità artistica della scena che si discosti da quella della vita, egli attraverso il suo metodo fornisce all'attore gli strumenti necessari per raggiungere tale scopo. Mezzo fondamentale, alla base sia dell'allenamento fisico ma anche dell'uso della parola e dunque della recitazione, è la già citata ginnastica greca, tipo di allenamento scelto perché ritenuto alla sua origine una derivazione istintiva dell'organicità umana e dunque particolarmente naturale per l'attore.

Le cinque discipline fondamentali - corsa, salto, lotta, lancio del disco, lancio del giavellotto - derivano in realtà, e con una certa progressione, da ciò che è richiesto dalla natura umana, motivo per cui è necessario adottare l'antica forma di ginnastica, ma nella sua evoluzione moderna e più vicina all'uomo contemporaneo. Questo tipo di training non è dunque praticato soltanto per ottenere un buon allenamento della muscolatura e una padronanza di movimento, bensì per avvicinare l'attore a una interpretazione che sia poetica e artistica.

Con la ginnastica l'attore impara a rendere spontanea la configurazione della parola, la quale deve diventare istintiva come lo sono mimica e gestualità. L'uso di ogni mezzo espressivo deve necessariamente divenire

⁴⁶ Per gli esercizi si vedano nello stesso testo le indicazioni e i grafici esplicativi riportati alle pagine 341-343.

spontaneo: questo per Steiner non significa naturalistico, ma artistico e carico di stile, come se sorgesse dal mondo spirituale.⁴⁷

Ecco dunque come egli unisce all'apprendimento cosciente uno sperimentare istintivo, per far sì che l'attore non cada nel cliché e nell'artificialità.

Per Steiner, come per gli altri maestri del teatro del Novecento, l'azione è elemento fondamentale della scena. Ogni attore, sottolinea, è sempre chiamato ad agire, anche nei momenti di ascolto o caratterizzati dall'immobilità fisica. In questo caso egli non si limiterà a rimanere immobile ma dovrà rappresentare in modo artistico l'ascolto o l'immobilità. In breve,

imparando a correre con arte, si impara a camminare sul palcoscenico in modo che il camminare articoli la parola.

[...]

Col salto si impara il modo di camminare modificato sul palcoscenico; che si cammini lenti o veloci in un qualche passaggio, lo si impara istintivamente adattandosi alle conformazioni della parola che in queste conferenze ho caratterizzato come tagliente, pieno, contratto lentamente, staccato breve, duro, dolce. Tutto questo in scena va accompagnato in maniera conseguente col camminare modificato. Né chi parla né chi ascolta in scena può camminare in modo arbitrario. In merito alla rapidità del camminare, occorre imparare a camminare rapidi e lenti come va fatto, o con quella lentezza totale che significa star fermi, seguendo quanto nella parola è tagliente o pieno, protratto lentamente o duro o dolce; e lo si impara istintivamente col salto, si impara il camminare modificato adeguandosi al carattere della parola.

[...]

Con la lotta si imparano istintivamente al meglio i movimenti delle mani e delle braccia che occorre fare parlando. Lo si impara lottando.

Nel lancio del disco, in cui il viso si esercita a seguire con lo sguardo, ad adeguarsi al bersaglio e a seguire tutto il percorso di ciò che si scaglia, ad adeguarsi anche allo stesso movimento della mano, nel lancio del disco, per quanto suoni paradossale, si impara la mimica facciale: una mimica agile, la padronanza dei muscoli per la mimica facciale. Può essere anche un lancio di palla o qualsiasi altro lancio, [...].

La cosa ancora più paradossale, che ovviamente non si può affatto dimostrare, ma va sperimentata [...] è che col lancio del giavellotto si impara a parlare. Vale a dire che col lancio del giavellotto il linguaggio sperimenta una disinvoltura tale da agire non come espressione del pensiero, ma come linguaggio. Per questo l'attore deve essere addestrato anche al lancio di oggetti come aste o giavellotti. Con l'attenzione interiore, questa attività fa uscire il linguaggio dal semplice intelletto agli organi della parola e alla loro conformazione. Il lancio del giavellotto è la base diretta del parlare. [...] Cose del genere non si dimostrano appunto in teoria, ma con l'addestramento di

⁴⁷ Questo nuovo istinto sarà per l'attore quasi una seconda intelligenza, e i gesti e i movimenti da questa stimolati costituiranno per lui una seconda natura, una sorta di armatura della sua presenza scenica. Cfr. R. Steiner, *Regia e arte drammatica*, cit.

chi le dovrebbe far sue. Il lancio del giavellotto è appunto la giusta preparazione occulta per comprendere il parlare drammatico.⁴⁸

Ogni gesto sulla scena dovrà essere istintivo, ma perché ciò avvenga è necessaria una motivazione alla base delle azioni. Motivazione, quella pretesa da Steiner, profonda e interiore, che non sarà visibile sulla scena ma renderà il gesto artistico e credibile. Si tratta di un lavoro di meditazione per la conoscenza di sé e del mondo, fondato su principi universali e sulla conoscenza della dimensione spirituale dell'uomo e dei processi di percezione e comprensione attivati nell'essere umano a livello fisiologico e neurologico.⁴⁹

Queste indicazioni sono date da Steiner perché l'attore possa raggiungere sulla scena un certo temperamento. Nelle arti in cui l'uomo stesso è parte dell'opera, come accade in quella scenica, ciò però non basta e si rende necessaria la ricerca di quello che viene definito 'umorismo', termine con il quale Steiner intende come attraverso un percorso di meditazione sia possibile arrivare a vedere non solo l'apparenza delle cose ma anche il loro aspetto interiore. Un'osservazione così esercitata porta spesso a vedere il lato umoristico di ciò che si ha intorno, che prima non si era notato, ma che ora può far sorridere ed essere apprezzato. Steiner usa dunque la parola

⁴⁸ R. Steiner, *Regia e arte drammatica*, cit., pp.18-20.

⁴⁹ Spiega Steiner parlando di come l'attore deve tener presente lo spettatore e le rispettive posizioni nello spazio fisico del teatro: «La cosa particolare dei nostri due occhi è che per la comprensione non sono uguali. [...] L'occhio destro è più addestrato a capire, quando guarda; quello sinistro è più intonato ad avere interesse per quel che si guarda.

Facciamo ora conto di avere nel dramma un passo per cui secondo l'intenzione artistica deve risultare che con quel passo si intende suscitare l'interesse artistico degli spettatori: in questo caso l'attore dovrà muoversi da destra a sinistra [*visto dagli spettatori*]. Nel veder procedere verso il lato sinistro l'occhio riceve l'impressione di qualcosa di interessante.

[...]

Se invece si ha un passo in cui si intende meno provocare l'interesse del sentimento e più agire sulla pura comprensione degli spettatori, in cui si intende spiegare qualcosa, cosa che succede spesso nei drammi, si farà il percorso opposto: l'attore camminerà da sinistra a destra».

Per la sua attinenza agli studi su gesto e movimento precedentemente affrontati da François Delsarte ritengo sia rilevante anche quanto insegna Steiner in conclusione a questo suo primo incontro dedicato a *Regia e arte drammatica*: «Se si è nella condizione di osservare in questo modo le cose, si potrà poi dar forma alla scenografia in piena libertà, partendo da questo spirito. Mettiamo il caso che in un dramma uno porti un messaggio. Se lo faccio arrivare molto lentamente con le braccia penzoloni e poi inizia a parlare quando si presenta davanti a chi va fatto l'annuncio (non lo racconto perché voglio inventare una cosa in questa direzione, ma perché l'ho visto molto di frequente) non viene portata alcuna notizia, comunque non artisticamente per gli spettatori. Un messaggio viene portato se chi lo porta comincia a parlare possibilmente già in lontananza e piuttosto ad alta voce, comunque più forte degli altri attori in palcoscenico.

Quando poi arriva più vicino, quando si avvicina, è bene se muove il capo all'indietro. Grazie a questo viene suscitata l'impressione che conosca la notizia molto bene» (Ivi, pp. 25-26).

‘umorismo’ per spiegare un concetto generale più ampio riferendosi a un modo oggettivo, distaccato e non coinvolto sentimentalmente di osservare e lavorare sul personaggio. Si entra a questo punto nella dimensione più esoterica della preparazione dell’attore.

L’attore deve pur avere la possibilità di sentire come la parola configurata, detta artisticamente, sia la manifestazione sostanziale per l’uomo nel suo complesso. Deve conseguire in certo senso una comprensione spirituale della sua professione grazie proprio a questo profondo sguardo interiore. Grazie a tale comprensione più spirituale sarà anche nella condizione di impiegare la necessaria energia interiore per dare una forma sempre più artistica a tutte le mansioni della sua professione, sino ai particolari del suo ingresso in scena.⁵⁰

Per ottenere questo risultato Steiner articola il training dell’attore in un gioco di corrispondenze, accompagnandolo ad affrontare i primi passi per lo sviluppo della fantasia creativa.

Tra le analogie da lui indicate – insieme a quella che vede i suoni vocalici e consonantici associati all’espressione fisica di determinate sensazioni e emozioni,⁵¹ o a quella che porta l’esercizio delle discipline dell’antica ginnastica greca alla formazione della parola e al corretto modo di pronunciarla – Steiner illustra come lavorare su due elementi principali: l’associazione tra gusto (senso del gusto) e sensazione (fisica ed emotiva), e la corrispondenza tra colore e stato d’animo.

Per rievocare determinate sensazioni egli invita l’attore a richiamare la percezione di gusti o sapori la quale sarà di supporto alla definizione della rappresentazione delle sensazioni e delle emozioni del personaggio. Questo esercizio è indicato nella sua utilità anche per migliorare l’espressività gestuale e fisica dell’attore. Nel percepire determinati sapori si assumono infatti le conseguenti espressioni mimico-facciali dovute alla conformazione fisica dell’essere umano, poiché ogni gusto è percepibile da una precisa parte della lingua o del palato. Sia nel recitare che nell’ascoltare l’attore potrà dunque associare a una situazione un determinato gusto in modo che anche i suoi gesti e i movimenti saranno caratterizzati dalla sensazione che ne deriva. In questo modo la configurazione artistica, tanto

⁵⁰ Ivi, p. 50.

⁵¹ Per affinare questo tipo di sensibilità Steiner suggerisce la pratica e l’esercizio dell’euritmia, perché in essa è presente il gesto più adatto e naturale per vocali e consonanti. Con l’euritmia esse si sentono interiormente e anche nella muscolatura, che attraverso il gesto le rende visibili nella loro forma più pura. Con ciò non significa che l’attore debba riprodurre i gesti e i movimenti euritmici, ma esercitandosi con questi acquisirà una maggiore sensibilità anche per il suo movimento sul palcoscenico e per la recitazione. «Proseguendole [*vocali e consonanti*] interiormente, riempiendosi verso dentro con l’essenza del movimento euritmico, con questa immagine speculare, con questa contro immagine, intonando anche i suoni si otterranno le vocali e le consonanti pure come servono» (Ivi, p. 74).

voluta da Steiner, è cercata non solo nell'aspetto esteriore ma anche nelle esperienze fisiche e corporee.

Secondo lui per caratterizzare maggiormente il personaggio è indispensabile inoltre che l'attore migliori la sua capacità di «vedere fissati nei colori i sentimenti umani».⁵² L'affinamento di questa particolare abilità è da Steiner suggerito come indispensabile anche per la creazione della scenografia e l'uso delle luci in scena: un senso decorativo per il teatro esercitato attraverso quanto è definito come il 'prodigio dell'arcobaleno', lo sviluppo di uno sguardo interiore per la configurazione della scena.⁵³

Ogni colore dell'arcobaleno sollecita un particolare stato d'animo. Praticando dunque esercizi di meditazione sui colori e osservandoli in natura, l'attore potrà entrare in quella che Steiner chiama 'esperienza animica dei colori', interiorizzare tale esperienza, e farla propria per poi richiamarla in scena. In questo modo l'attore non osserva soltanto la natura esterna del mondo ma diviene osservatore della sua essenza spirituale, la stessa essenza animico-spirituale che potrà essere portata sul palcoscenico e che renderà artistica la sua interpretazione.

L'esoterismo dell'attore e l'immagine di fantasia

Ogni insegnamento dato da Rudolf Steiner è mirato all'introduzione di un lavoro di tipo esoterico nella scuola dell'attore.⁵⁴ Non va dimenticato che il principio su cui si fonda il suo metodo è quello della provenienza dell'arte dal mondo spirituale.

Come ho già anticipato, questo ultimo corso tenuto dal maestro austriaco è di massima rilevanza poiché contiene la chiave dell'interpretazione e della creazione del personaggio, dunque una possibile soluzione al pericolo di cadere nell'immedesimazione o, all'opposto, nel cliché.⁵⁵ Steiner sottolinea come uno dei principali rischi che corre l'attore sia quello di immedesimarsi totalmente con il suo personaggio, con il conseguente pericolo di rimanervi imprigionato e di non poter più vivere la propria vita e di rimanere vincolato alla realtà scenica. Il pericolo opposto, di chi si

⁵² Ivi, pp. 126-128.

⁵³ È nota, in tutta la ricerca steineriana, l'influenza degli studi scientifici di Goethe, dei quali Steiner stesso cura l'edizione weimariana tra il 1882 e il 1897. In particolar modo sono frequenti i richiami, nelle conferenze sull'euritmia e in quelle dedicate all'arte in generale e al teatro, a *La metamorfosi delle piante* (1790) e *La teoria dei colori* (1810).

⁵⁴ È ormai chiaro che con il termine 'esoterico' Steiner indica un tipo di lavoro rivolto all'interiorità, la ricerca di un sapere più profondo rispetto a quello raggiunto da un normale metodo, il lavoro di ricerca sull'essenza dell'essere umano, e della sua relazione con il mondo praticato con la meditazione. Rudolf Steiner immagina un attore che possa lavorare ad un livello così profondo da poter arrivare a stimolare la propria fantasia creatrice.

⁵⁵ Michail Cechov (1891-1955), allievo e collaboratore di Stanislavskij, sarà il primo a dichiarare di aver trovato nel metodo indicato da Steiner le soluzioni a questi problemi; le derivazioni dagli insegnamenti steineriani sono evidenti in alcuni punti della sua tecnica per l'attore. Cfr. M. Chekhov, *To the Actor*, New York, Harper and Row, 1953.

ferma all'apparenza e all'imitazione, è invece quello di cadere nel cliché e dunque di creare un personaggio senza corpo e privo di vita.

La soluzione di questo problema è identificata da Steiner nell'esercizio della meditazione e nel lavoro con le associazioni per lo sviluppo di quella che chiama 'fantasia creativa' e per la formazione dell'immagine di fantasia'.

A differenza di quanto si possa pensare, in questo caso Steiner non detta solo principi esoterici fondati su basi filosofiche ma spiega come questi possano essere applicati, assieme a precise conoscenze anatomiche e fisiologiche, nel training dell'attore.

Il principio fondamentale, già introdotto in questa sede, è l'oggettività nell'approccio al personaggio, il restarne al di fuori guardandolo con umorismo.

Oltre a dotare il personaggio di un carattere e di una vita, l'attore, in quanto autore e al tempo stesso oggetto della sua creazione, ha la necessità di osservarsi dal di fuori come uno scultore osserverebbe la sua opera.

Per non correre il rischio dell'immedesimazione è importante che egli mantenga un confine tra il sé-attore e il sé-personaggio, evitando di dividerne emozioni, sentimenti e pensieri. Per raggiungere questo scopo Steiner raccomanda la pratica di esercizi di meditazione fondati su un principio di associazione e di rimandi che si basano su conoscenze neurologiche e fisiologiche.

L'attribuzione di sensazioni, sentimenti e situazioni a determinate caratteristiche che richiamano qualità percettive dei sensi – del gusto, del tatto, della vista – nasce da un riconoscimento inconscio delle reazioni che essi provocano a livello neurale e fisiologico. L'essere umano definisce amaro il vissuto di una situazione che inconsciamente collega al sapore amaro sperimentato nella percezione del gusto. Un sentimento dolce allo stesso modo sarà paragonato al sapore di un cibo dal sapore gradevole.

Inoltre, come già accennato, ogni gusto, essendo percepito da determinate parti della bocca, provoca precise reazioni muscolari corrispondenti ad altrettanto precise espressioni facciali. Attraverso la meditazione l'attore potrà allora richiamare queste espressioni grazie all'associazione di sentimenti e sensazioni al gusto, e arricchire così il personaggio sia interiormente che esteriormente, senza però dover ricorrere al proprio vissuto personale e mantenendo così un atteggiamento oggettivo. Lo stesso tipo di esercizio può essere affrontato con il ricorso ai colori e ai suoni, ma anche a sensazioni tattili, cercandone le corrispondenze.

Queste conoscenze saranno in seguito utilizzate dall'attore per costruire le immagini di fantasia su cui poggerà il suo personaggio. Lavorando allora non specificamente sulla propria interiorità ma con la fantasia, l'attore potrà creare un confine tra sé e il personaggio, pur dotandolo di una sua vita e di un suo carattere.

Seguendo dunque un tale percorso esoterico di ricerca e di conoscenza l'attore potrà restare fuori, nella vita reale, grazie alla costruzione di un'immagine della vita del palcoscenico.⁵⁶

Con questi strumenti, e con la comprensione della spiritualità che genera azioni, percezioni e sensazioni, l'attore potrà creare delle immagini non imitative della vita e riprodurle sul palcoscenico arricchite dalla loro dimensione spirituale.⁵⁷ Secondo Steiner, con un tipo di esercizio come quello qui indicato, l'attore giungerà a scindere la propria personalità da se stesso in modo da non essere più coinvolto totalmente in ciò che crea; allo stesso tempo potrà prendere parte alla realtà scenica in modo completamente oggettivo, senza correre il rischio di turbare la propria vita emotiva. In altre parole, la comprensione della spiritualità delle cose gli permetterà di costruire un'immagine della vita (dotata dei suoi aspetti visibili e invisibili), e di viverla così in modo distaccato sul palcoscenico anziché immergersi totalmente nella realtà scenica con il rischio di rimanervi imprigionato. In questo modo, nel modellare se stesso come oggetto artistico, l'attore, attraverso la creazione di immagini di fantasia, potrà osservarsi dal di fuori (con umorismo) e dunque guardare al se stesso-personaggio come ad un oggetto artistico evitando il coinvolgimento emotivo.

Solo allora l'attore potrà vivere la realtà drammatica, alla quale potrà accedere unicamente attraverso il palcoscenico, elemento indispensabile all'esistenza di ciò che vive all'interno del dramma: «ho bisogno della luce della ribalta», spiega Steiner, «ho bisogno della luce della ribalta se dovrò 'vivere' nel dramma».⁵⁸ In questo modo è chiara la necessità di differenziare ciò che è 'creato', che è artistico, da ciò che 'è'. Steiner, attraverso gli esercizi e le indicazioni contenuti nel suo metodo, fornisce gli

⁵⁶ Cfr. R. Steiner, *L'esoterismo dell'attore*, prima delle cinque lezioni dedicate all'*Arte drammatica e l'umanità*, in *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst*, pp. 300-320. Si veda anche R. Steiner, *L'esoterismo dell'attore*, traduzione italiana in appendice a questo saggio, pp. 68-80.

⁵⁷ Steiner aveva spiegato con un felice paragone lo stesso concetto in una precedente lezione, pubblicata in lingua inglese nella raccolta *Poetry and Art of Speech* (pp. 119-120), e nella traduzione italiana in *Rudolf Steiner e il teatro*, cit., pp. 332-333: «Come un'ombra proiettata sul muro da un oggetto tridimensionale è correlata all'oggetto e in un nessun modo contiene ciò che vive nell'oggetto stesso, come un bel ritratto bidimensionale non contiene ogni cosa che possiede il suo soggetto tridimensionale, così ciò che è rappresentato nel nostro immaginario contiene l'ombra lì proiettata dall'immaginazione. La rappresentazione scenica fondamentale non è altro che una rappresentazione corporea, esterna di ciò che vive in quelle immagini e per tale ragione sentiamo un'avversione (se possediamo una sensibilità per tali cose) ogni volta che nel dramma la realtà esterna è imitata naturalisticamente. L'arte drammatica non può più tollerare l'imitazione realistica che possono ancora sopportare le altre arti della parola. [...] quando l'obiettivo è produrre un'imitazione realistica della natura fisica esterna, ciò mostra soltanto che ci siamo allontanati da una genuina percezione estetica, e poco a poco nel generale corso di civilizzazione abbiamo perso il senso per l'artistico vero».

⁵⁸ R. Steiner, *L'esoterismo dell'attore*, cit., p. 71.

strumenti per provocare questa scissione tra l'Io che crea e l'Io che sente, una differenziazione nell'attore tra ruolo e personalità.

I. Dal sogno alla fantasia

Nell'intento di condurre l'attore a migliorare la propria presenza scenica e il proprio atteggiamento artistico, Steiner lo esorta ad affinare la sua sensazione per il vissuto, e per questo crea un parallelismo tra l'esperienza della scena e la vita del sogno. Costruendo un ponte tra la dimensione onirica e la realtà scenica Steiner accompagna infine l'attore in un cammino interiore in direzione della sua essenza esoterica più profonda.

L'attore steineriano lavora dunque alla costruzione del personaggio su due livelli paralleli: su un piano nutre la propria fantasia e il proprio immaginario attraverso la meditazione, l'osservazione e l'esercizio sul sogno; sull'altro rende concreto il personaggio definendone i contorni attraverso il lavoro con la *Sprachgestaltung*.

Il parallelismo tra immagine di fantasia (personaggio), e immagine del sogno gli permette di spiegare il livello d'introspezione necessaria alla creazione del ruolo. Vivere le sensazioni come nei sogni significa infatti rivivere alcune situazioni in un modo molto intimo e profondo, alla stessa maniera in cui si affrontano le proprie esperienze nel corso di una meditazione.

L'attore steineriano lavora dunque su questi due livelli: a livello spirituale, attraverso la meditazione, e a un livello più concreto operando con e sul linguaggio.

Steiner crea così un parallelismo tra la vita del sogno e la vita artistica in scena, tra il modo di vivere nel sogno (nell'intimità più profonda) e il modo in cui in scena l'attore dovrebbe rivivere le situazioni interiormente. Il ricordo del sogno e delle sue sfumature è altresì una fonte inesauribile di elementi e materiali per arricchire la vita scenica del personaggio.

Ecco allora che l'esercizio più utile consisterà nella meditazione attraverso la quale l'attore potrà ripercorrere, in uno stato di profonda quiete e concentrazione interiore, tutte le sensazioni vissute dall'anima a partire dalla vita reale e dalla confusione della vita quotidiana, fino a quella dei sogni. Cogliere tutte le sensazioni in ogni loro sfumatura sarà un buon allenamento per raggiungere una percezione più intima e sensibile. La percettibilità stessa dovrà divenire più acuta e ricca, e ciò accadrà se l'attore si eserciterà a ricordare la vita vissuta nei sogni, poiché per arrivare a ricordare tutto dovrà affrontare un esercizio di concentrazione e introspezione che si situa a livello molto profondo. In questo modo egli imparerà anche a cogliere le diverse sensazioni che caratterizzano le situazioni che si possono verificare nella vita. Da qui egli accederà alla creazione di una rappresentazione scenica vitale, poiché tale sarà il personaggio solo nel momento in cui sarà compreso nello stesso modo in

cui l'attore comprenderà la vita, ricca di tutti i dettagli e delle sfumature che la caratterizzano. In tale maniera sarà possibile afferrare interiormente il personaggio, con la stessa intimità con cui si ricorda un sogno.

Questa è la prima parte del lavoro sul personaggio. Attraverso l'esercizio con i sogni e la meditazione l'attore giunge a delinearne la figura e la sua interiorità. La parte così sognata necessita però di una maggiore definizione che la porterà da uno stato ideale alla concretezza sulla scena.

Tale processo può essere garantito nella seconda fase del lavoro, quella incentrata sulla *Sprachgestaltung*, sulla formazione del linguaggio, la quale restituirà un contorno definito a un personaggio che altrimenti resterebbe sfumato e ideale, oltre che una definizione dettagliata del suo carattere. Solo nella completezza di questo processo il personaggio diventa 'vero'.

Se l'esercizio con il sogno affina la sensibilità dell'attore, l'oggettività sarà data ancor più dal lavoro con la *Sprachgestaltung*. Se da un lato egli non correrà il rischio di lasciarsi trasportare dall'emozione, dall'altro, evitando una rappresentazione non naturalistica bensì più fantasiosa e vicina a quella del sogno, renderà il personaggio più concreto nella percezione dello spettatore, il quale rivivrà ciò che è in lui definito come immagine nella sua fantasia. Il personaggio così creato richiamerà un immaginario comune all'attore e allo spettatore, seppur in parte inconscio.⁵⁹

Sarà allora un buon attore colui che avrà fatto esperienza dei diversi modi e livelli del 'sentire' sulla scena e nella vita, il quale avrà sperimentato differenti maniere di parlare, ascoltare e percepire. Steiner indica dunque l'esperienza come elemento indispensabile alla creazione artistica sulla scena.

Dato che l'osservazione dell'attore è rivolta all'esteriorità delle cose, ma per mezzo della meditazione anche verso ciò che vi accade interiormente, Steiner pone come obiettivo dell'attore l'agilità artistica nell'uso di corpo e mente in scena. Egli è convinto che vivere a un livello intimo e profondo, come accade nel sogno, migliori la presenza scenica, essendo il sogno vissuto a un livello eterico in cui l'anima è coinvolta profondamente. Vivere

⁵⁹ Lo stesso lavoro di meditazione sul sogno può essere affrontato anche osservando la natura. Anche questo allenamento sulla corrispondenza tra forme e colori naturali e le sensazioni che esse suscitano, e l'esercizio alla definizione sempre maggiore di queste sensazioni sarà d'aiuto all'attore. Attraverso gli stimoli derivanti da questo tipo di osservazione, la natura permette all'attore di dotare il suo personaggio di maggiori sfumature, obiettivo difficile da raggiungere se il suo lavoro si svolgesse solo all'interno di un teatro o della scuola.

Anche qui Steiner fa riferimento agli studi goethiani sulla metamorfosi indicando come sia possibile osservare un fiore e comprendere come la sua immagine fisica non sia a lungo direttamente visibile nella sua essenza. Solo nell'osservare crescere, fiorire, appassire la pianta è possibile infatti coglierne la spiritualità, ovvero le forze formatrici che in essa operano mutandone l'aspetto fisico. Un'osservazione di questo tipo può aiutare l'attore a pensare attraverso 'concetti mobili' e a sviluppare un'immaginazione attiva.

come nel sogno equivale allora a richiamare le esperienze più intime e vivere in modo profondo determinate situazioni, come avviene anche nella meditazione.

Ecco dunque la prima fase dell'esercizio: attraverso la meditazione in solitudine e tranquillità l'attore può ricordare i propri sogni e cercare di ricomporne le immagini attingendo dalla propria intimità, dal subconscio.

Nella seconda fase egli dovrà giungere ad un livello d'introspezione ancora più profondo e rivivere ogni avvenimento del sogno – ma anche della propria vita quotidiana – cercando di ricordarne ogni più piccolo particolare. Spiega Steiner che ciò che è colto nel corso della giornata dall'inconscio e a cui non si è prestata una consapevole attenzione, potrà nella quiete della meditazione ritornare a galla in modo ben definito. Questi ricordi costituiranno il bagaglio di immagini a cui potrà attingere l'attore per il lavoro creativo sul personaggio. Di volta in volta l'esercizio mirerà ad un sempre maggiore affinamento della sensibilità che, diventando più acuta, arricchirà l'immaginario di nuove sfumature.

Tutto ciò è dunque finalizzato alla creazione del personaggio, il quale, se compreso dall'attore a livello intimo come nel sogno, sarà afferrato in modo sempre più interiore.

Steiner definisce questo processo 'sognare la parte', tuttavia, come accade nei sogni, personaggio e azioni saranno in questa fase privi di contorni ben definiti. Come già accennato, essi acquisteranno la loro definizione nella seconda fase di lavoro sulla *Sprachgestaltung* poiché il linguaggio imprimerà una forma più dettagliata al personaggio e alla rappresentazione. Esso, con la sua spiritualità e la sua struttura – data da vocali e consonanti ma anche dagli accenti e dalla composizione della frase – definisce i contorni del personaggio immaginato dal drammaturgo e lo caratterizza attraverso i suoni in esso presenti e ispirati da sentimenti e sensazioni di chi lo ha creato.

L'attore steineriano lavora dunque su più livelli: ad un livello fisico, per allenare corpo e voce per farne un uso scenico e artistico; attraverso osservazione e meditazione egli esplora invece con la propria interiorità e la spiritualità, l'intimità, ciò che pur essendo invisibile caratterizza ogni elemento in natura. Con il lavoro di meditazione sul sogno, l'attore potrà invece stimolare la propria fantasia e arricchire l'immaginazione per creare un repertorio di immagini a cui attingere per la creazione del personaggio. Con la conoscenza della *Sprachgestaltung* e dei principi alla base della spiritualità del linguaggio avrà infine modo di definirne i contorni e renderlo vivo sulla scena.

La creatività dell'attore parte dall'interiorità: nel sentire interiore Steiner individua la sua abilità artistica e la strada per l'esoterismo, la chiave del suo lavoro creativo (poiché nell'arte regnano altre leggi, differenti da quelle che governano la vita e che regolano l'anima umana).

In conclusione, pur sembrando un paradosso, più l'attore vivrà intimamente – direi spiritualmente – il proprio personaggio, maggiore sarà la sua capacità di restarne distaccato. Anche questo è il lato esoterico del suo lavoro, nel quale il vissuto del subconscio prende il posto del reale.⁶⁰

⁶⁰ Steiner evidenzia come si registrino maggiormente avvenimenti e particolari spiacevoli poiché il subconscio tende a trattenere più ciò che disturba e infastidisce; ma pur se in minor numero, ciò accade anche per le cose piacevoli. Cfr. R. Steiner, *L'esoterismo dell'attore*, cit., pp. 68-80.