

Monica Cristini

Euritmia. **Quando la spiritualità apre uno spiraglio all'emozione***

L'arte del movimento chiamata euritmia, che finora è stata alimentata solo da un piccolo gruppo, prende il suo punto di partenza dalla concezione di Goethe che tutta l'arte è manifestazione delle leggi nascoste della natura, le quali senza tale rivelazione resterebbero celate. A questo concetto può essere legato un altro pensiero di Goethe: ogni singolo organo umano esprime le leggi dell'intera forma umana. Ogni singolo membro umano è in un certo senso un essere umano in miniatura, proprio come – ragionando con Goethe – la foglia della pianta è una pianta in piccolo. Possiamo inoltre capovolgere questo concetto e vedere nell'essere umano un'espressione completa di ciò che avviene in uno dei suoi organi o membra. Parlando e cantando, nella laringe e in quegli organi a essa collegati, alcuni movimenti – o semplicemente intenzioni di movimento – sono eseguiti e si rivelano nei suoni e nelle transizioni tra di essi. Nella vita quotidiana questi movimenti restano inosservati. Attraverso l'euritmia, non tanto questi per se stessi, ma piuttosto le intenzioni di movimento sono trasformate nei movimenti dell'intero corpo. Ciò che impercettibilmente ha luogo nelle forme del suono, del parlato e della musica in un sistema singolo di organi è reso visibile attraverso il movimento e la postura dell'intero essere umano. I movimenti degli arti rivelano ciò che avviene nella laringe e nei suoi organi adiacenti nel parlare e cantare. Ciò che vive dell'animo umano nel suono della musica e della parola si mostra nel movimento del corpo nello spazio e nelle forme e movimenti di gruppi di uomini. Con quest'arte del movimento, l'euritmia, si crea quindi qualcosa, alla cui nascita hanno presieduto quegli stessi impulsi che agiscono nello sviluppo di tutte le forme d'arte. Tutto quel che è arbitraria espressione mimica o del viso è escluso, come tutte le simbolizzazioni dell'anima attraverso il movimento. L'espressione si ottiene attraverso coerenti leggi interne, come avviene in musica. Nella natura delle arti, il punto da cui la danza ha preso le sue mosse ma dal quale nel corso del tempo si è allontanata, è di nuovo ritrovato¹

Per Rudolf Steiner l'euritmia non era danza. Per i più, oggi, essa continua a non esserlo; ma per quanto tempo ancora potrà mantenere il suo status di *arte spirituale*? La rigida interpretazione dei principi del suo fondatore hanno esiliato

* Le fotografie incluse nel saggio sono pubblicate per gentile concessione di Charlotte Fischer©.

¹ Steiner, Rudolf, *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* [conferenze e lezioni 1912-1924], tr. inglese *Eurythmy: Its birth and development*, Webley Here, Fordshire, Anastasi Ltd., The Throne, 2002, p. 117. Le traduzioni in italiano sono di chi scrive.

quest'arte oltre i confini delle arti sceniche: dove ha condotto e a cosa porterà questa presa di distanza? La mia riflessione si apre con questi quesiti, che mi portano, scavando nelle origini dell'euritmia, a ipotizzare per essa delle matrici non soltanto antroposofiche².

Negli stessi anni in cui in Europa si diffondeva la danza moderna, Rudolf Steiner - a Monaco e successivamente tra Dornach, in Svizzera, e Stoccarda - dava origine a una nuova arte del movimento che proprio dalla danza e dalle altre ricerche sull'espressività voleva distinguersi. L'euritmia, arte che mette in forma parola e musica, nasceva nei primi del Novecento come strumento e insieme traguardo della ricerca filosofica e spirituale perseguita dal fondatore dell'antroposofia. Quest'arte di cui oggi si sente di tanto in tanto parlare - ma che raramente si ha occasione di fruire - è una forma d'espressione fondata su principi elaborati e su una precisa codificazione, ma poco diffusa nel mondo profano dei non-antroposofi e latitante negli studi teatrali o più specifici della danza, per i quali resta tuttora un'arte *estranea*.

Mi accingo perciò ad affrontare una breve riflessione, muovendomi tra la nascita e l'evoluzione dell'euritmia, in rapporto alla sua propagazione non tanto in ambito antroposofico (la quale ha sconfinato oltre il suo paese d'origine e raggiunto livelli di diffusione internazionale), quanto in ambito artistico. Partirò dunque da una premessa, da quelli che furono i reali intenti di Rudolf Steiner nel fondare questa *non-danza*, nel diffonderla e nello strutturarne una forma pedagogica propedeutica e peculiare, per tentare di verificare in seguito se essi siano o meno stati attesi.

Rudolf Steiner fondò l'euritmia all'inizio del Novecento e ne gettò le basi a Monaco in occasione delle rappresentazioni dei suoi Misteri Drammatici, nel 1912³. Con Eleanore Mayer Smits, la prima euritmista, e assistito dalla sua collaboratrice e più tardi compagna Marie von Sivers, egli intraprese un intenso

² Questo ragionamento nasce da alcune considerazioni già anticipate nella mia monografia, *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008, in cui evidenziavo un riscontro, alla base dell'euritmia, di alcune importanti coincidenze tra il pensiero dell'antroposofa e la poetica di François Delsarte. Similitudini che si rilevano anche nei principi su cui poggia quest'arte del movimento e che definiscono in alcuni casi posizioni e movimenti che, come vedremo, sono assimilabili a quelli indicati dall'esteta francese nelle sue ricerche su gesto e movimento.

³ La prima forma euritmica è stata coreografata per la messa in scena de *Der Hüter der Schwelle* (*Il guardiano della soglia*), dramma steineriano rappresentato per la prima volta a Monaco il 24 agosto 1912.

lavoro di ricerca, che sarebbe sfociato in seguito nell'ideazione di una vera e propria arte del movimento fondata sulla parola⁴, avente principi e codici propri, e supportata da un lavoro pedagogico che in seguito si sarebbe definito e strutturato nella scuola di Stoccarda, l'*Eurythmeum*⁵.

Questa nuova arte del movimento si articolava sui principi fondamentali dell'antroposofia e sulla particolare concezione dell'essere umano riscontrata in quella che veniva chiamata anche *scienza dello spirito* (o dell'uomo spirituale), motivo per il quale si rende necessaria una breve introduzione che delucidi, anche se a grandi linee, questa particolare visione filosofica steineriana, soprattutto per la sua considerazione dell'uomo.

Per capire l'euritmia, e dunque praticarla, Steiner indicava come imprescindibile un raggiungimento della piena coscienza dei tre aspetti dell'essere umano, tripartito in un *corpo fisico*, un *corpo eterico* e un *corpo astrale* (governati dall'io), dimensioni che si compenetrano e interagiscono ai fini di un complessivo equilibrio. Come Steiner spiegava in una delle sue opere fondamentali, *Teosofia* (1904)⁶, il *corpo eterico*, in costante movimento, metamorfosi e costituito di energie vitali, compenetra il *corpo fisico* per dare vita alla sua struttura e vi collabora per ciò che concerne circolazione sanguigna, respirazione e tutte le altre attività organiche. Esso è costituito di energia vitale, poiché vi opera quella che l'antroposofa chiamava legge del movimento cosmico⁷. Questa dimensione vive secondo leggi di leggerezza e anti-gravità (in opposizione al corpo fisico), e fornisce il materiale energetico con cui si

⁴ L'euritmia musicale nascerà solo qualche anno più tardi.

⁵ Scuola, voluta e diretta da Marie Steiner von Sivers, nella quale i giovani allievi affrontavano una formazione di cinque anni alternando lezioni teoriche e di cultura generale alla preparazione fisica e allo studio specifico per acquisire i movimenti e le posizioni dell'euritmia.

⁶ Steiner, Rudolf, *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* [1904], tr. it. *Teosofia*, Milano, Editrice Antroposofica, 2003.

⁷ In euritmia i movimenti cosmici sono quelli che per l'antroposofa sono dettati dalle forze planetarie e zodiacali che agiscono sui movimenti interiori del corpo, appannaggio del corpo eterico. Già dal 1912 Steiner illustrava alle prime allieve i movimenti corrispondenti a vocali e consonanti, per le quali non era previsto un unico movimento, bensì le rispettive posizioni potevano variare in funzione all'atmosfera animico-spirituale dominante nel testo rappresentato. Erano presi inoltre in considerazione gli accenti, la strutturazione sillabica della frase e la metrica: se nell'opera predominava l'elemento animico, l'indicazione era di dare maggior rilievo alla rappresentazione delle vocali; se il testo era invece più descrittivo e dunque maggiormente incentrato sulle relazioni con il mondo, la preferenza sarebbe caduta sulle consonanti (che esprimono una reazione alle influenze provenienti dall'esterno). I suoni erano rappresentati così attraverso il movimento di braccia e mani, ma anche tramite lo spostamento del corpo nello spazio. Cfr. Steiner, Rudolf, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart. Vorträge und Asprachen 1918-1924*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1986.

struttura il pensiero – presupposti, questi, che richiedono che il gesto euritmico sia cosciente. Il *corpo astrale*, cui appartengono invece sensazioni e sentimenti, è lo strumento di cui l'Io si serve per risvegliare la coscienza dell'essere umano. Questo elemento è infatti detto *corpo di coscienza*, di luce, e portatore di forma, che varia a seconda dell'atmosfera animica. L'Io, infine, è il vero centro dell'essere umano, poiché rappresenta lo spirito e la natura divina dell'uomo⁸.



Rudolf Steiner, come molti pensatori e artisti di fine Ottocento, nello strutturare l'euritmia si riferiva all'antichità e alle origini (non solo greche), del teatro: tempi nei quali, secondo il filosofo, l'influsso planetario si esprimeva nei suoni che davano luogo alle vocali, allo stesso modo in cui l'attività zodiacale era presente invece nei suoni consonantici.

⁸ “Il corpo fisico sta come formazione più grossolana in mezzo ad altre che lo compenetrano e si interpenetrano a loro volta. Quale forma vitale, il corpo eterico riempie tutto il corpo fisico; in ogni direzione sul corpo eterico sopravanza il corpo animale (figura astrale). Dal corpo animico sorge l'anima senziente, e poi l'anima razionale che tanto più si allarga quanto più accoglie in sé di verità e di bene, poiché la verità e il bene determinano l'espansione dell'anima razionale. Un uomo che visse solo in conformità alle sue inclinazioni, al suo piacere e dispiacere, avrebbe un'anima razionale i cui limiti coinciderebbero con quelli della sua anima senziente. A queste formazioni, nel cui centro il corpo fisico appare come avvolto da una nube, si può dare il nome di aura umana. [...] Mediante le intuizioni l'«io» umano che vive nell'anima attinge i messaggi dall'alto, dal mondo spirituale, come mediante le sensazioni attinge i messaggi dal mondo fisico. Allo stesso modo l'«io» dell'uomo fa diventare vita dell'anima il mondo spirituale, come attraverso i sensi fa diventare vita dell'anima il mondo fisico. L'anima, o meglio l'«io» che risplende in essa, apre le sue porte da due lati, verso il mondo corporeo e verso quello spirituale. [...] il mondo spirituale, con le sue materie e forze spirituali, edifica un corpo spirituale in cui l'«io» può vivere e, per mezzo di intuizioni, percepire lo spirito” (Steiner, *Teosofia*, cit., pp. 37 e 42).

In euritmia l'azione dei pianeti è riflessa in vocali e dittonghi, i quali esprimono le emozioni e l'attività animica; le consonanti sono invece dettate dallo zodiaco e costituiscono l'armatura e il corpo del linguaggio. I movimenti del corpo fisico eseguiti sulla parola proseguono e prolungano dunque i gesti cosmici che agiscono attraverso il corpo eterico. Quest'arte del movimento è espressa perciò in forme che non sono né arbitrarie né artificiali, ma in movimenti naturali, e quindi in accordo con le leggi spirituali cosmiche citate da Steiner nei suoi scritti⁹. Il corpo eterico attinge la sua dinamicità interiore dalle forze cosmiche; è questa una mobilità eterica, energetica, comunicata coscientemente in euritmia e trasferita dall'ego nel corpo fisico, facendo sì che il cosmo risuoni *euritmicamente* nell'uomo.

Euritmia dunque come 'espressione del giusto ritmo' - di nuovo con particolare riferimento alla scuola greca nella quale lo studio della poesia comportava una corrispondenza tra suono e movimento corporeo¹⁰ - scelta che stava a indicare la specifica volontà di recuperare l'armonia tra ritmo umano e ritmo della natura. Come di frequente si riscontrava in molte discipline esoteriche che vedevano nell'arte il mezzo per un contatto e per una riunione con il divino, con questa particolare forma d'arte scenica Steiner restituiva all'euritmista la possibilità di ristabilire una relazione con il mondo dello spirito.

In breve, ecco come l'euritmia nasceva da due necessità dichiarate: la prima era far ricongiungere l'essere umano alla sua natura spirituale, con la prospettiva dunque di un ritorno all'arte primordiale (caratterizzata dalla stretta collaborazione e interdipendenza tra arte, scienza e religione, tutte in sintesi unitaria); la seconda esigenza era invece di creare una forma artistica, specificamente teatrale, che potesse affiancare la recitazione supportandola nella rappresentazione drammatica di scene di carattere fortemente spirituale (come quelle presenti nel *Faust* di Goethe, nei drammi di Shakespeare o negli stessi misteri drammatici di Steiner).

⁹ Cfr. Steiner, Rudolf, *Eurythmie als sichtbarer Sprache* [conferenze 1922-1924], tr. it. *Euritmia linguaggio visibile*, Milano, Editrice Antroposofica, 1995.

¹⁰ Cfr. Pappacena, Enrico, *Rudolf Steiner (1861 - 1925)*, Lanciano, Editrice Itinerari, 1973.



La ricerca steineriana si inseriva insomma a pieno titolo all'interno di quel fenomeno che vedeva, all'inizio del Novecento, una grande apertura nei confronti di scienze esoteriche e spirituali, attrazione condivisa con molte delle ricerche presenti nel campo delle arti figurative, della musica, della danza e del teatro. Ciò a cui si guardava, sotto l'impulso della corrente neoromantica, era il recupero di una realtà trascendente con la speranza di una rivoluzione spirituale dell'anima che portasse a una rivoluzione spirituale ancor più ampia. Si assisteva allora - e non solo in Germania - alla nascita di diverse forme artistiche più o meno vicine al teatro, che sviluppavano e codificavano nuove arti del movimento ispirate da ricerche esoteriche, o finalizzate a essere puro veicolo di spiritualità¹¹. L'arte in generale, e il teatro in particolare, erano intesi in questo ambito come mezzi o strumenti privilegiati per la conquista di tale spiritualità, chiavi d'accesso a una dimensione superiore.

Regola comune era uno sguardo al passato, con il desiderio di un ritorno a ritualità antiche e rivisitate che trovavano l'impulso generatore nell'espressione ritmica. In queste pratiche era il ritmo a fare da padrone, legato a riti propiziatori e a pratiche come la *trance*, ma anche alla misura temporale determinata dai *ritmi organici* scanditi nel corpo umano: del battito cardiaco, della circolazione e della respirazione, cadenze sottolineate ed elevate alla

¹¹ Se ne ha un esempio tangibile nelle Danze Sacre di G. I. Gurdjieff. Si veda Gurdjieff, Georges Ivanovič, *Incontri con uomini straordinari*, Milano, Adelphi, 1989; Ouspenskii, Pyotr Demianovich, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto. La testimonianza di otto anni di lavoro come discepolo di G. I. Gurdjieff*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1976; Cara, Giampiero, *Danze sacre per il ben-essere*, Roma, Venexia, 2003.

funzione di metronomo nella formazione ed esecuzione di un movimento armonico¹². In ambito pedagogico l'educazione riconosceva nel ritmo e nel movimento, come riflessi di ritmo e moti universali - ne abbiamo appena avuto esempio con l'euritmia, il cui movimento è riverbero dell'attività planetaria e astrale - i principi ordinatori di una nuova bellezza fisica, rivelazione anche di una bellezza morale¹³.

Vediamo dunque come la ricerca steineriana nascesse in realtà di pari passo alle altre esperienze liminali di ricerca sull'espressività. Negli stessi anni in cui prendeva forma l'euritmia, nasceva, tra Svizzera e Germania, l'*euritmica* di Émile Jaques-Dalcroze, disciplina (talvolta confusa con la stessa euritmia) che, pur essendo nata nell'ambito dell'educazione musicale, coinvolgeva attraverso l'attività *ritmica* l'intero corpo: essa era finalizzata a sviluppare le capacità ritmiche e la coscienza del movimento da un lato, e della sonorità dall'altro. Gli esercizi fisici dinamici, costruiti sull'ascolto e l'analisi ritmica di brani musicali, favorivano un rapporto creativo con la musica, nell'intento dalcroziano di creare una sorta di solfeggio che coinvolgesse tutto il corpo dello studente. Le tre finalità essenziali della ritmica erano indicate nello sviluppo del sentimento musicale in tutto l'organismo, la creazione del sentimento dell'ordine e dell'equilibrio dopo aver stimolato gli istinti motori e lo sviluppo delle facoltà immaginative¹⁴.

A Monaco Rudolf von Laban elaborava in quegli anni un'espressione fondata su leggi dinamiche e semiotiche proprie, la ormai ben nota *danza libera*, la quale traeva i suoi ritmi da quelli corporei del danzatore e traduceva i moti interiori attraverso il movimento¹⁵. Comune fonte d'ispirazione per queste nuove ricerche era l'antichità, un passato in cui era forte il legame tra arte (teatro) e rito e nel quale danza e movimento erano parte integrante del

¹² Si tenga presente che di pari passo era perseguito anche l'intento di rinnovare la dialettica mente-anima-corpo che consentiva la percezione e la coscienza di impulsi ed azioni.

¹³ Cfr. Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.

¹⁴ Cfr. Jaques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione* [1925], Torino, ERI, 1986; Dutoit-Carlier, Claire-Lise, *La ritmica di Jaques-Dalcroze*, in Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990, pp. 183-196.

¹⁵ Cfr. Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, cit.

rituale¹⁶. In particolare alcune di queste discipline, come l'euritmia di Steiner o la danza libera di Laban, si rivolgevano soprattutto a una ritualità primigenia, che legava l'essere umano alla natura e alla sua essenza divina, ricerca che come ben sappiamo si esplicava anche nella scelta dell'abbigliamento: nella piena nudità o nelle tuniche essenziali di Laban, che lasciavano del tutto libero il corpo nel movimento oppure, all'estremo opposto, nei lunghi abiti degli euritmisti steineriani, ricoperti da un impalpabile velo avente la funzione di sottolineare i movimenti degli arti superiori e con l'esito di conferire un carattere di casta sacralità alla danza.

Molte giovani donne d'inizio Novecento, danzatrici e non, si orientavano verso queste discipline, per merito della nuova attenzione rivolta al corpo e al movimento, ma anche con finalità artistica, ed è facile pensare che - ne abbiamo parecchie testimonianze¹⁷ - in questo periodo ognuna di loro praticasse più d'uno di questi metodi o arti sceniche. Ricordo come nella maggior parte di casi, proprio queste giovani artiste avrebbero contribuito in seguito alla diffusione delle discipline apprese dai maestri attraverso le frequenti *tournées* e soprattutto con l'apertura di nuove scuole e studi in Europa e negli Stati Uniti, non sempre completamente fedeli al pensiero del creatore ma comunque preziose per la divulgazione delle nuove forme artistiche.

Questa diffusione si deve certamente anche ai critici, i quali, mettendo a confronto le diverse forme d'arte incontrate nei teatri locali, contribuivano col loro apporto a creare quell'alone di mistero che avvolgeva queste espressioni artistiche, con la conseguenza di una mitizzazione delle scuole stesse e dei loro maestri. Ne abbiamo alcuni esempi nelle recensioni italiane alle prime rappresentazioni d'euritmia portate in *tournee* a partire dalla metà degli anni Venti: critico, a questo proposito, era lo sguardo di Giovanni Cavicchioli, il quale, avendo evidentemente apprezzato gli spettacoli di euritmia, non esitava a

¹⁶ In più occasioni Rudolf Steiner spiegava come nell'antica Grecia ciò che accadeva nel mondo soprasensibile era tradotto e rappresentato sulla terra per mezzo del teatro attraverso parola, musica e danza: “[...] ciò era presentato come per magia agli ascoltatori con una stilizzazione ben oltre il comune nel suono singolo, nelle sillabe, nella conformazione della frase, in una forma artistica che si animava nello spazio scenico, configurato solo dalla parola plastica, musicale e pittorica. Di tutto ciò l'ascoltatore non aveva solo un'idea, ma la reale visione: quei cori facevano tutto ciò per rendere possibile la presenza stessa degli dei nella conformazione plastico-musicale della parola” (Steiner, Rudolf, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* [conferenze 1924], tr. it. *Regia e arte drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1994, p. 54).

¹⁷ Cfr. Cristini, Monica, *Rudolf Steiner e il teatro*, cit.

commentare aspramente, nel 1930, i tentativi di riforma avviati dalla danza, con qualche notevole eccezione.

I tempi sono propizi a una rinascita della danza. L'interessamento generale ai giuochi fisici, alle più svariate forme di sport, fa credere che o prima o poi gli artisti ritroveranno l'arte che ha per oggetto e per soggetto il corpo umano, la figura umana vivente. Finora solo l'anarchia della preistoria ha ispirato queste manifestazioni. Nessuna legge guidava i danzatori nell'esprimere, nel tradurre, nel simbolizzare, nel mimare le musiche e le favole ispiratrici; e si lasciavano guidare dall'intuizione, la quale fa pagar care le sue libertà: e spesso così abbiamo assistito a «esibizioni» di sessualità, di intellettualismo, che urtavano i nervi alla gente sana, e l'allontanavano in tutta fretta.

Lasciando da parte le infinite minoranze di ballerini che allietano e infestano oggi il mondo, fra le manifestazioni che ci sono sembrate più intelligenti dobbiamo mettere quella della Duncan, di Dalcroze, della Wigman e dei balletti di Diaghilef. Ma la Duncan riproduceva, con tutta la sua buona volontà, l'arte greca; il sistema di Dalcroze non è che trascrizione astratta di movimenti suggeriti dalla musica [...].

Le danze del Goetheanum si vogliono contrapporre a tutto questo, tanto che Rudolf Steiner, il fondatore, non parla di danza, ma ricorre a un nome greco, euritmia [...]. Quest'arte si potrà ancora chiamare danza, quando la danza tornerà a essere degna dei templi; ma danza è il nome e la forma di un'arte ben conosciuta, che può, nel suo concetto, includere troppa materia che resta solo materia: e così lo Steiner ha fatto bene ad adoperare per una cosa nuova una parola nuova [...].

Il corpo umano torna a essere strumento, mezzo oggetto e soggetto di se stesso: una perfetta entelechia di espressione. È così che l'euritmia redime ogni forma del movimento¹⁸.

Tutte queste discipline erano dunque accomunate da più elementi: come abbiamo già visto, esse si ispiravano all'antichità o all'arte classica e ai movimenti o passi di danza testimoniati dalle pose delle danzatrici nelle raffigurazioni statuarie; fondavano nel ritmo, eletto a parola d'ordine, il principio regolatore del movimento: per l'euritmia era il ritmo della parola (e della musica), per la ritmica era la musica e per la danza libera quello corporeo. Fondamento su cui esse si basavano era la *naturalità* del movimento: come nelle altre discipline d'inizio Novecento e come nella prima *modern dance*, in queste nuove forme d'arte gesto e movimento nascevano liberamente (anche se poi fissati in coreografie), non più costretti in forme date ma generati dall'armonia

¹⁸ Cavicchioli, Giovanni, *Euritmia*, in "Comoedia", anno XII, febbraio-marzo 1930, p.31.

e dall'interdipendenza di moti interiori ed esteriori, di impulsi animici e di corrispondenza con il sentimento. In altri casi, come in quello specifico dell'euritmia, le forme e i movimenti, sorti in modo naturale, erano fortemente codificati.

È quindi lecito supporre che nei primi anni della sua diffusione l'euritmia e la scuola di Steiner non fossero così lontane dalle altre scuole: come ho già accennato, dobbiamo pensare a un periodo in cui le filosofie esoteriche e le discipline occulte erano praticate e seguite da molti artisti, che in esse non di rado trovavano la fonte d'ispirazione¹⁹. L'allontanamento dell'euritmia dal mondo del teatro *tout court* è probabilmente avvenuto in seguito, dopo la morte del suo fondatore, a causa di quel non raro fenomeno che vede i discepoli stringersi intorno agli insegnamenti del maestro per proteggerli da storpiature e falsificazioni, con la conseguenza di isolarsi però - ed è il caso preso in considerazione in questa sede - in una forma societaria sempre più settaria ed esclusivista²⁰.

Come accadeva per molte arti del movimento sorte in questo inizio secolo, non è escluso che anche l'euritmia fosse debitrice di alcune delle ricerche e dei contributi a cui si rivolgevano la nuova danza e le altre discipline: mi riferisco in particolar modo all'insegnamento del francese François Delsarte (1811-1871), alla sua *Estetica applicata* e alle teorie che hanno influenzato, direttamente e indirettamente, tutte le ricerche artistiche europee e negli Stati Uniti.

Gli studi di Delsarte sono stati già ampiamente trattati a più riprese negli interventi degli storici e studiosi di teatro (ricordo in particolare il prezioso contributo di Elena Randi)²¹, ma mi riferirò ad alcuni dei suoi insegnamenti anche in questa sede, poiché testimoniano come l'euritmia non fosse in fondo

¹⁹ Ne abbiamo esempio nelle sperimentazioni di V. Kandinsky (il quale era frequentatore delle conferenze tenute da Steiner), ma anche nella diffusione della Teosofia e di altre pratiche esoteriche come quella portata in Europa negli stessi anni da Gurdjieff. Cfr. De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.

²⁰ Con questo non intendo rivolgere una critica agli antroposofi, che soprattutto in questi ultimi anni stanno tentando un'inversione di rotta aprendosi anche agli studi scientifici e portando le loro iniziative dove possibile presso le istituzioni (se ne ha in Italia un esempio nel recente convegno organizzato dall'Associazione Antroposofica Internazionale in collaborazione con l'Università di Bologna: *Alla ricerca dell'Io - Rudolf Steiner e la cultura contemporanea*, Bologna 31 marzo - 3 aprile 2011).

²¹ Randi, Elena (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993; Id., *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra Editrice, 1996.

così lontana dalle coetanee forme artistiche, e come essa sia profondamente debitrice delle teorie e dell'estetica elaborate da Delsarte. Ciò che mi prefiggo qui è infatti tentare di scardinare alcune rigide interpretazioni degli insegnamenti steineriani, per scoprire come il padre dell'antroposofia lasciasse invece uno spazio anche all'espressione di emozioni e sentimenti.

Ma torniamo a Delsarte, al quale pare, anche se non dichiaratamente, Steiner si sia in parte riferito. In particolar modo i due filosofi possono essere accomunati per alcuni argomenti espressi nelle loro rispettive ricerche: una tripartizione dell'essere umano secondo principi teologici o riferiti all'ermetismo medievale e a suggestioni platoniche; la corrispondenza tra microcosmo e macrocosmo con un riflesso del Dio nell'essere umano; una visione dell'arte come codice di comunicazione con il mondo spirituale e al contempo come ponte tra le due realtà, terrena e trascendente. Si evidenziano inoltre alcune corrispondenze anche nella pratica artistica dei due maestri: nella visione di un'interdipendenza tra sentimento e movimento, tra parola, suono e movimento corporeo; nella definizione di pose, gesti e movimenti; nella scelta di un insegnamento che si esprimeva attraverso l'oralità e un linguaggio esoterico.

Delsarte, è assodato, fondava la sua estetica sul principio di una corrispondenza di attività interiore ed esteriore dell'essere umano inteso nella sua totalità di vita, anima e spirito, sul principio della triarticolazione e sulla supremazia del gesto come veicolo e specchio dei moti dell'anima²². L'uomo è visto come insieme di tre stati interdipendenti, *sensitivo*, *intellettivo* e *morale*, con i quali sente, pensa e ama. Il filosofo chiamava *vita* lo stato sensitivo, *spirito* lo stato intellettivo, *anima* lo stato morale. Ai tre stati costitutivi dell'essere umano corrispondono fisicamente altrettanti apparati: l'*apparato fonetico* (per la *voce*), l'*apparato boccale* (per la *parola*), l'*apparato miologico* (per il *gesto*)²³.

La triarticolazione così elaborata si concreta nel *principio trinitario* come ordinatore universale, che vede la trinità divina rivivere in ogni cosa: *vita*, *anima* e *spirito* presiedono così ai tre stati interiori di *sensazione*, *sentimento* e *pensiero*, ai quali, secondo la legge di *corrispondenza*, sono associate le tre modalità esteriori

²² Cfr. Randi, Elena, *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit.

²³ Cfr. Delaumosne, Joseph (detto Abbé), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel Librairie, 1874.

di espressione: *voce*, *gesto* e *parola*. In ogni manifestazione espressiva i tre stati interagiscono diversamente, determinandone le caratteristiche formali. Se si osserva ad esempio il *gesto*, per Delsarte “agente diretto dell’anima” e strumento anche esteticamente preferenziale di persuasione nell’arte, quando a prevalere è lo *stato sensitivo*, in cui l’anima entra in relazione con il mondo esteriore, si realizza uno *stato eccentrico* dell’espressione (di conseguenza *forma eccentrica* avranno gesti e movimenti corrispondenti). Nello *stato intellettuale*, l’anima si concentra invece su se stessa, provocando una contrazione di tutti gli agenti dell’organismo e assumendo così uno *stato concentrico* (e una *forma concentrica* nel gesto). Nello *stato animico* (o *morale*) l’anima gode di uno stato di quiete e serenità, vive cioè uno *stato normale*, la cui espressione equilibrata, secondo Delsarte, è la più elevata di cui l’organismo sia capace.

In virtù dell’interazione reciproca ognuno dei tre stati costitutivi può prendere forma normale, eccentrica o concentrica, dando origine così a nove sfumature dell’espressione, che formano l’*accordo di nona* o *criterium universale*²⁴.

L’*estetica applicata* di Delsarte, dottrina dedicata in particolar modo all’arte oratoria, al canto e alla recitazione, considerava l’espressione come risultante nell’essere umano dell’azione reciproca di corpo, spirito e anima, e dunque di voce, parola e gesto. L’arte teatrale era perciò il mezzo peculiare per esprimere i fenomeni interiori ‘con il gioco degli organi’, traduzione e linguaggio della natura umana.

Tutta la ricerca di François Delsarte era pervasa da un forte misticismo²⁵, come lo era quella di Rudolf Steiner, il quale diffondeva la sua ricerca esoterica

²⁴ Ivi.

²⁵ Delsarte mutuava dal *De Coelesti Hierarchia* di Pseudo-Dionigi l’Aeropagita lo schema numerologico su cui fondava il suo sistema gestuale, vocale e verbale definito nell’*accordo di nona*, derivante dall’opinione che l’universo ribadisse nel suo assetto segreto il modello trinitario composto da Padre, Figlio e Spirito Santo. In comune con Rudolf Steiner è anche la visione dell’essenza divina del fatto artistico: attraverso l’arte l’Archetipo si rivela nel sensibile seguendo il principio (di origine anche neoplatonica) di una connessione fra macrocosmo e microcosmo, dove nel fenomeno si riflette la sfera ultraterrena e nell’uomo l’immagine del Creatore. Nel 1839 Delsarte fondava la Famiglia Trinitaria, una confraternita costituita da un numero ristretto di persone, e sorta da una mescolanza di misticismo e scientismo in linea con la prassi sansimonista, con il fine di applicare i principi del cristianesimo all’insegnamento e alla divulgazione della sua estetica e, non da ultimo, di accostare alle specialità artistiche le leggi da questo rivelate. Infine, in linea con le prassi esoteriche, Delsarte, come Steiner più tardi, sceglieva come strumento privilegiato di trasmissione del suo insegnamento le conferenze aperte a un pubblico non necessariamente specialistico. Per queste, e altre informazioni sulle origini dell’estetica delsartiana, si vedano gli studi di Elena Randi già citati.

attraverso la definizione dell'antroposofia e la creazione della Società Antroposofica²⁶; il filosofo austriaco fondava la sua estetica (come Delsarte) sul cristianesimo e a partire dagli studi teologici, ma anche sulle ricerche esoteriche di Giordano Bruno, della Blavatsky, sugli studi scientifici e filosofici di Goethe, Schiller e Nietzsche²⁷.

In questa sua visione l'arte era lo strumento concesso all'uomo per elevarsi alle sfere superiori: se per l'estetologo francese essa, ma soprattutto il teatro (aventi il ruolo di mediatori fra terreno e ultra terreno) erano il luogo in cui l'idea veniva messa in scena in forma sensibile e l'attore-sacerdote era allora colui che *traduceva sul palcoscenico il libro divino*²⁸, nella pratica steineriana l'euritmista ne coglieva l'eredità e metteva a disposizione il suo corpo come strumento di traduzione della spiritualità insita nel linguaggio e fedele riflesso del movimento delle sfere e dei pianeti. L'arte era ancora una volta il canale di congiunzione fra uomo e macrocosmo. Ma vediamo i due filosofi a confronto. Delsarte:

L'ARTE?... Contempliamo insieme questa potenza sovrana che si impadronisce dei cuori impressionando i sentimenti, potenza che calma le nostre pene e raddoppia i nostri piaceri; potenza irresistibilmente simpatica, il cui scettro magico non si estende solo sugli spiriti e sui cuori, ma su tutta la natura. Grazie ad essa, l'artista trasforma e anima i corpi inorganici, imprimendo loro i caratteri della sua vita, della sua anima e del suo spirito; grazie ad essa, di passaggio su questa terra, vi lascia tracce imperiture del suo essere. È infine sempre per le virtù insoggettivate di questa potenza ineffabile, che l'artista fissa le cose fuggitive, dà permanenza all'istantaneità e attualità a ciò che non è più. Infine, è così che sopravvive a se stesso, in ciò che, di per sé, non ha vita. [...]

²⁶ Chiamata anche Scienza dello Spirito, l'Antroposofia prendeva di fatto le distanze dalla Teosofia e dalla Società Teosofica, di cui Steiner era stato responsabile per la sezione tedesca fino al 1912, per dedicarsi ad uno studio più incentrato sulla spiritualità dell'essere umano.

²⁷ *Teosofia* (saggezza divina) è il termine adottato da Helena Petrovna Blavatsky (1831-1891) per denominare una dottrina che fosse costituita dagli insegnamenti alla base di tutte le grandi religioni. Il Movimento Teosofico, fondato a New York nel 1875, abbracciava anche la dottrina della reincarnazione e del karma, proponendosi di guidare l'essere umano in un cammino evolutivo stimolato dalle pratiche della meditazione e della contemplazione. Il movimento incoraggiava dunque lo studio comparato delle religioni, delle filosofie e delle scienze per indagare le leggi inesplicate della natura e le facoltà latenti nell'uomo. Steiner in realtà dava un diverso peso all'esperienza cristiana alla quale attribuiva un valore maggiore rispetto a quello datogli dalla Società Teosofica, nella quale si prendevano più in considerazione la filosofia e religione orientale. Cfr. Steiner, Rudolf *Teosofia*, cit.

²⁸ Cfr. Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit.

Ma da dove viene la fecondità vivificante dell'arte? Da dove le viene il sovrano e irresistibile dominio che esercita sui cuori?
 Dalla sua origine celeste. Sì, Signori, dalla sua origine celeste.
 L'arte è divina nel suo principio, divina nella sua essenza, divina nella sua azione, divina nel suo fine²⁹.

E Steiner:

L'artista parte da ciò che è percepibile ai sensi, lo trasforma e, in questa trasformazione, non si lascia guidare da un impulso soltanto soggettivo, bensì cerca di dare al sensibile una forma tale, che sia per noi come se lo spirito stesso ci stesse davanti.
 Il bello non è dunque la manifestazione dell'idea nella forma sensibile, ma la presentazione del sensibile nella forma dello spirito. Questo andavo dicendomi, e vedevo nell'arte quell'essenza che introduce il mondo spirituale nel mondo sensibile. Più o meno inconsciamente, il vero artista diventa testimone dello spirito. Basta allora trasformare quelle forze dell'anima, che nell'artista plasmano la materia sensibile in una pura visione spirituale, liberata da ogni elemento sensibile, per penetrare nella conoscenza del mondo dello spirito.³⁰

Le riflessioni dei due maestri si rispecchiano anche nelle rispettive concezioni dell'essere umano, del corpo e del suo movimento: definizioni che sarebbe interessante sottoporre a un minuzioso confronto per chiarire le origini della triarticolazione dettata da Steiner, dato il naturale parallelismo che si pone con *l'estetica applicata* di Delsarte, nella concezione antroposofica dell'arte e soprattutto di teatro, recitazione e arte della parola, studio che rimando ad altra sede, limitandomi qui a una prima e parziale analisi.

Come abbiamo visto, la trinitarietà delsartiana vede l'uomo suddiviso in anima (zona del sentimento e della contemplazione), spirito (intelletto e pensiero) e vita (forza che si serve dei sensi e attraverso cui l'uomo interiore trova riscontro nell'uomo esteriore). A ogni elemento costitutivo dell'essere umano corrispondono altrettante espressioni: all'anima corrisponde il gesto, allo spirito corrisponde la parola e alla vita appartiene la voce. Questa suddivisione si trova in parte nella triarticolazione steineriana in corpo fisico, astrale ed eterico, dove il corpo fisico ha il suo centro nel cervello; sensazioni,

²⁹ Delsarte, François, *L'arte, il bello e la formula trinitaria*, in Randi, Elena (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 146 e 148.

³⁰ Steiner, Rudolf, *Mein Lebensgang* [1923-1925], tr. it. *La mia vita*, Milano, Editrice Antroposofica, 1999, p.108.

sentimenti e pensieri sono propri del corpo astrale³¹ e la parte prettamente spirituale appartiene al corpo eterico o vitale (detentore dell'energia e delle forze che risvegliano il corpo fisico, esso è la forza spirituale che vibra nell'uomo). Similmente a Delsarte, il quale distingueva il tronco e le braccia come zona emozionale, testa e collo come zona mentale e gli arti inferiori come zona fisica, l'antroposofa suddivideva i movimenti euritmici (e non solo, poiché gli stessi principi sarebbero stati in seguito applicati anche all'arte dell'attore), in tre gruppi: quelli eseguiti con gli arti inferiori - legati alla forza di gravità e alla terra - corrispondenti alla parte fisica; l'elemento animico, espresso con un ruolo preminente nei movimenti di braccia e mani; il movimento del capo influenzato dall'elemento spirituale³².

È bene che si sappia che cosa significhi in assoluto il corpo umano in relazione all'intera essenza cosmica. I piedi umani significano la terra, poiché sono del tutto adatti alla terra. Laddove viene considerata in qualche modo la gravità terrestre, la quale viene presa in considerazione quasi per ogni sofferenza che l'uomo sperimenta, si tratterà di sviluppare particolarmente l'euritmia come grazia dei piedi e delle gambe.

Le mani e le braccia significano l'animico. L'animico è l'elemento principale che appare nell'euritmia. Perciò il movimento delle braccia e delle mani deve svolgere un ruolo preminente in euritmia. Poi si arriva allo spirituale che deve venir espresso in particolare nel passaggio da un suono all'altro. Per esempio nel linguaggio, lo spirituale si esprime nell'ironia, nel carattere faceto, in tutto ciò che nasce dallo *spiritus* umano, ciò che l'uomo dà di sé per il fatto di essere uno spirito, di essere, come si dice, ricco di spirito nel miglior senso della parola. Ciò dev'essere poi accennato con il capo poiché il capo esiste per lo spirito.

Si deve senz'altro divenire coscienti di queste cose; allora le si manifesterà nel modo giusto. Sarà particolarmente importante che il capo venga utilizzato in modo differenziato secondo la sua caratteristica organizzazione³³.

Va poi sottolineato che anche Steiner – allo stesso modo di Delsarte, il quale considerava il movimento come completamento naturale dell'espressione orale - proponeva un collegamento tra gesto e sentimento, tra moti interiori ed

³¹ Il corpo astrale come già accennato è sede di sensazioni e sentimenti ma comprende due aspetti che si compenetrano: l'*anima senziente*, data dalle sensazioni e che rende l'uomo affine all'animale, e l'*anima razionale*, la quale pone il pensiero al proprio servizio, entrando in relazione con lo spirito.

³² Cfr. Steiner, Rudolf, *Eurythmie als sichtbarer Sprache* (conferenze 1923-1924) tr. It. *Euritmia. Una presentazione*, Milano, Editrice Antroposofica, 1995.

³³ Steiner, Rudolf, *Euritmia linguaggio visibile*, cit., p. 203.

espressione esteriore; non nel senso però di una espressione diretta di ciò che sentiva l'euritmista nell'esecuzione o nella sua creazione, ma piuttosto di una traduzione dei sentimenti che davano origine alla parola poetica o alla musica. In tal senso l'euritmista, a differenza del danzatore interprete dei propri sentimenti, era traduttore della spiritualità e delle emozioni altrui, quelle del poeta o del compositore. Questa serie di corrispondenze deve essere però correlata anche al riferimento a un corpo triarticolato e dunque a una ulteriore interdipendenza con i tre aspetti dell'essere umano, animico, fisico e astrale³⁴.

L'euritmia steineriana aveva come fine primario la manifestazione dell'invisibile per mezzo del movimento del corpo dell'artista, ma se per Delsarte l'invisibile rivelato era il sentimento - il cui veicolo privilegiato era il gesto come espressione diretta dell'anima - per Steiner erano invece le leggi che governavano parola e musica. Si evidenziava dunque da parte dell'antroposofa una forte attenzione alla parola intesa come suono e ritmo e non presa in considerazione per il suo valore semantico³⁵.

Steiner affrontava - soprattutto nella ricerca dell'Arte della parola (*Sprachgestaltung*) in relazione all'euritmia - uno studio sistematico sul ritmo del linguaggio e della composizione poetica e drammaturgica tenendo in considerazione sillabe, punteggiatura, accenti e dunque misura della frase e intervalli tra i suoni. La forte analogia con gli studi di Delsarte si evidenzia qui

³⁴ “Se camminiamo più rapidamente, più velocemente con la nostra organizzazione delle membra vi è nella nostra organizzazione neuro-sensoriale una certa tendenza alla quiete che in quanto tale, in quanto volontà di restare calmo è più forte di quando camminiamo lentamente. E a tutto ciò che accade alla nostra organizzazione delle membra, anche a tutto ciò che avviene nella nostra organizzazione del ricambio quando per esempio i succhi alimentari seguono la loro strada grazie al movimento dell'intestino, corrisponde una tendenza alla quiete nella nostra organizzazione neuro-sensoriale. Ciò si esprime anche all'esterno. [...] la nostra testa in riposo poggia di continuo sul resto del nostro organismo. Non le interessa affatto se per esempio si agitano le braccia. L'agitare il braccio sinistro determina una tendenza alla quiete nella metà destra della testa, se si agita il braccio destro ciò determina una tendenza alla quiete nella metà sinistra del capo. E grazie a questa tendenza alla quiete è possibile che si accompagnino i movimenti con i pensieri, con le idee. E' del tutto errato che per esempio una concezione materialistica del mondo ritenga che le idee si basano su movimenti dei nervi. Al contrario, se sono idee riguardanti un qualsiasi movimento nello spazio, si basano su tendenze alla quiete del sistema nervoso. Il sistema nervoso si calma e per il fatto di calmarsi, di attenuarsi persino nella propria attività vitale, i pensieri entrano in questa quiete e divengono reali” (Steiner, Rudolf, *Teosofia*, cit., p. 37).

³⁵ L'euritmia ebbe origine come movimento suscitato dal linguaggio e più precisamente dal suono di vocali e consonanti prima che dalla musica.

nell'attenzione verso l'arte oratoria e i suoi elementi stilistici e strutturali come la velocità, il silenzio, l'inflessione e la respirazione³⁶.

In entrambi i casi erano indicate le modalità secondo le quali erano fatti risaltare determinati sentimenti o stati d'animo, quali l'altezza del suono della voce (grave o acuta) e la lunghezza dello stesso. Se per Delsarte alla dizione era naturalmente legato un gesto e l'espressione del volto, in Steiner quest'ultima non era presa in considerazione perché manifestazione troppo personale e soggettiva delle emozioni.

Allora si rende visibile la stessa cosa che opera nel linguaggio, e si può mettere l'uomo in condizione di eseguire quei movimenti che in effetti l'organismo del linguaggio e del canto esegue sempre. Nascono così il linguaggio visibile, il canto visibile che sono proprio l'euritmia.

Quando si considera il linguaggio stesso con senso artistico, dinnanzi all'anima si presenta per così dire un elemento immaginativo per le singole espressioni del linguaggio. Ci si deve soltanto poter allontanare dal carattere astratto a cui il linguaggio è arrivato nel presente, proprio nelle civiltà più avanzate. In realtà si parla senza essere ancora dentro il linguaggio con la propria natura di uomini³⁷.

E ancora,

Vedremo come la configurazione plastica dell'elemento linguistico possa esercitare una certa influenza sulla rappresentazione euritmica. Essenziale è sempre veramente l'elemento plastico, configurante, in quanto nella rappresentazione euritmica abbiamo il compito di tradurre realmente in forma visibile, in figura visibile, proprio ciò che altrimenti viene configurato nella lingua stessa, ma non vi compare nella sua configurazione perché si trasforma in suono³⁸.

Per Steiner il linguaggio era il mezzo di espressione universale dell'anima, ma ciò non deve trarre in inganno: egli alludeva dichiaratamente alla lingua primigenia e a un'epoca in cui la parola era dunque accompagnata dal movimento e dalla danza, essendo la danza forma d'espressione necessariamente più elevata perché legata al culto e alla ritualità. Con l'accezione 'primigenia' Steiner alludeva alle forme d'espressione più primitive e

³⁶ Cfr. Delaumosne, Joseph (detto Abbé), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, cit.

³⁷ Steiner, Rudolf, *Euritmia una presentazione*, cit., p. 25.

³⁸ Steiner, Rudolf, *Euritmia linguaggio visibile*, cit., p. 93.

antiche, ma al contempo anche a quelle primarie del bambino che ancora non si esprime attraverso l'uso del linguaggio articolato.

Sotto il profilo artistico, il gesto di braccia e mani poteva essere così molto più eloquente del linguaggio parlato, che tornava a essere mezzo d'espressione universale dell'anima nel momento in cui l'aria, espulsa attraverso gli organi della respirazione e della parola, nell'atto del parlare diventava *gesto d'aria* imitato nel movimento.

Steiner considerava essenziale la configurazione plastica dell'elemento linguistico tradotto con l'euritmia in forma visibile, elemento che senza il supporto di quest'arte sarebbe rimasto esposto nella lingua stessa e non si sarebbe reso visibile perché trasformato in suono. Sottolineava allora una distinzione tra le diverse tipologie di suoni, suddivisi in *soffiati* e per natura altruistici (s, v, f, w – ch, h nella lingua tedesca), in suoni *impulsivi* (d, t, p, b), egoistici; infine nei suoni ondulatorio della *l* e vibratorio della *r*, espressioni del movimento. Per Steiner ogni suono possedeva proprie caratteristiche formali che erano rese visibili attraverso il movimento: nella sua visione del linguaggio le consonanti formavano la parola e la strutturavano, mentre le vocali erano espressione diretta dell'anima.

Delsarte definiva vocali e consonanti come gesti, 'fortemente veri, matematici ed espressivi'³⁹, mentre Steiner vedeva nella parola un gesto d'aria in cui poteva vivere e permanere il pensiero, espressione astratta, dunque, della vita animica, riversata nei gesti originari presenti nella lingua e tradotti in movimento euritmico⁴⁰. Anche in questo caso non è da escludere che Steiner attingesse agli studi di Delsarte: comune ai due filosofi era infatti la visione di una interdipendenza tra voce e gesto, ma anche tra quest'ultimo e la parola. Se

³⁹ Cfr. Delsarte, François, *Trinità e unità: l'apparato vocale, il miologico, il boccale*, in Randi, Elena (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro*, cit., pp. 179-184. Secondo Delsarte la laringe è il termometro della vita sensitiva: i suoni e le inflessioni che essa produce sono per lui una perfetta equazione dei sentimenti. Cfr. Delaumosne, Joseph (Abbé), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, cit.

⁴⁰ Dalla teoria della metamorfosi delle piante di Goethe Steiner estrapolava i riferimenti per l'elaborazione dell'euritmia: formulava a partire dall'essere umano i movimenti che potevano essere esperiti, attraverso una percezione sensibile-soprasensibile, come basi del linguaggio. Come la pianta è morfologicamente più complessa del singolo ramoscello, così l'intero essere umano nei suoi movimenti ripete in una forma più evoluta i movimenti della laringe nell'atto del parlare, diventando esso stesso laringe vivente. In questo senso, in euritmia, l'intero essere umano era espressione visibile del linguaggio. Cfr. Steiner, Rudolf, *Eurythmy, its birth and development*, cit.

il movimento euritmico fluiva direttamente e si lasciava trasportare dal suono, il gesto delbartiano commentava la parola che da sola non avrebbe potuto convincere. Per entrambi i maestri le due forme di espressione si compenetravano e non potevano essere esclusive.

Delsarte si era precedentemente impegnato in una meticolosa analisi dei suoni dati dalla pronuncia di vocali e consonanti e della loro corrispondenza con determinati movimenti e atteggiamenti. Ogni suono pronunciato conteneva in sé un gesto che pur essendo attribuito apparentemente a convenzioni umane manteneva un *nucleo profondo di natura divina*, a tal punto che il significato stesso di determinate parole poteva essere giustificato da ragioni primigenie. Scriveva infatti Delsarte: “Le consonanti e le vocali [...] non sono d’invenzione umana [in quanto] proprio come i fenomeni vocali e i fenomeni mimici [...] sono formalmente vere, matematiche ed espressive”⁴¹, e ancora, “Voce e gesto si producono a nostra insaputa, sono arte divina”⁴². E proprio da questo assunto prendeva il via Steiner nel codificare i movimenti dell’euritmia, derivati dai suoni di vocali e consonanti come riflesso diretto del cosmo e dunque per nulla arbitrari. I gesti euritmici erano dettati, come del resto i suoni, dal macrocosmo e di conseguenza non erano che la naturale traduzione, attraverso il corpo del danzatore, dei movimenti compiuti dalla laringe nell’atto del parlare.

Nei suoi scritti l’antroposofa non chiamava direttamente in causa l’emozione e si allontanava inoltre dichiaratamente dalla danza come espressione di passione o sentimento, parlando più di spiritualità e di animico in riferimento certamente ad una delle essenze dell’essere umano (una delle parti in cui è triarticolato), ma in fondo riferendosi, anche se indirettamente, al sentimento e all’emozione. Infatti, se è assodato che l’euritmia nasceva come arte oggettiva col compito di ‘mettere in forma’ le parole del poeta o i suoni di un componimento musicale, è altrettanto vero che l’arte traduceva in forme e movimenti quelle che erano le intenzioni e i sentimenti alla base della creazione poetica o musicale. Se ne trova ulteriore conferma nel fatto che l’euritmista fosse chiamato a creare egli stesso la forma (corrispondente alla coreografia in

⁴¹ Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., p. 102.

⁴² Ibidem.

danza) seguendo una selezione di impulsi animici evidenziati nel testo del poeta o nello spartito del musicista (sentimenti, emozioni)⁴³, al punto che lo stesso Steiner indicava le posizioni preposte all'espressione di determinati sentimenti e stati d'animo - come in precedenza aveva fatto Delsarte, il quale ricavava gesti e posizioni dall'attento studio affrontato 'dal vero' con l'osservazione diretta del comportamento delle persone. Delsarte dava dunque indicazioni sui gesti descrivendo come questi fossero conseguenza delle sensazioni provate: se la *contemplazione* faceva retrocedere il corpo, come l'*amore*, la *sofferenza* si traduceva nella mano portata verso il cuore. Lo stato *riflessivo* si mostrava nel capo abbassato, inclinato in avanti, ma se la testa si muoveva dal basso verso l'alto era segno di *esaltazione*. Se Delsarte però attribuiva al volto la possibilità di comunicare la qualità dei sentimenti attraverso l'assunzione delle diverse espressioni a seconda dell'emozione provata⁴⁴, Steiner dava agli euritmisti l'indicazione di mantenere un volto neutro proprio per non cedere all'espressione di sentimenti e sensazioni soggettivi.

L'antroposofa dettava però una serie di posizioni e movimenti corrispondenti a determinati stati d'animo, come l'*amabilità*, la *tristezza*, la *disperazione* e la *devozione*: quelli che lui stesso definiva 'gesti dell'anima'. Per ognuno di questi gesti erano date precise indicazioni sulla posizione del corpo e i movimenti del capo e delle membra: secondo Steiner ogni gesto esprimeva una disposizione d'animo.

L'euritmia non parte dalla riproduzione della mimica usuale, ma trae dall'intero essere umano, secondo il suo stile, ciò che imita il gesto dell'anima che attraverso l'intera organizzazione umana sta alla base di tale atmosfera. Si tratta di configurare il gesto imitando in modo visibile esteriormente ciò che è presente in realtà come una sorta di gesto d'aria quando si parla. Mentre parliamo, diamo

⁴³ L'euritmia nel muovere i suoi primi passi seguiva due distinte fasi di sviluppo: in un primo momento Steiner elaborava ciò che definiva, con un riferimento dichiarato a Nietzsche, il *Principio Dionisiaco*, che si esprimeva nell'elemento individuale soggettivo e si concretizzava nell'espressione dei moti d'animo e della vita interiore. Erano per lui forme spirituali espresse attraverso il movimento, ovvero tutti quegli elementi (suggeriti dal poeta) che contribuivano a determinare il carattere dell'opera. In una seconda fase Steiner distingueva invece le forze formatrici della parola, di natura *apollinea* e di origine più oggettiva, le quali in euritmia determinavano i movimenti e gli spostamenti nello spazio, derivati dalla struttura grammaticale e dunque da regole estremamente rigorose, dal carattere cosmico ben determinato e perciò non modificabile. Sono queste le forme espresse nei verbi, nei sostantivi e in musica, nei tempi.

⁴⁴ Indicazioni contenute negli incompiuti *Episodi rivelatori* (1868-71). Cfr. Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit.

forma all'aria. Se trovassimo la maniera di fissare quel che qui prende forma, otterremmo il modello per il gesto che rappresenta l'elemento del suono⁴⁵.

I *gesti dell'anima*, posizioni che esprimevano stati d'animo presenti nel testo ma indipendenti dai suoni del discorso, erano espressi nella parola attraverso l'accento dato grazie anche alla punteggiatura. Determinati stati d'animo come coraggio, eccitazione, sofferenza, debolezza, erano espressi anche dalle posizioni dei piedi, codificate da Steiner con gli altri movimenti.

Un'altra atmosfera animica ha un valore generale di conoscenza: l'atmosfera del gesto della *i*, quella dell'autoaffermazione. *I* è sempre autoaffermazione, ma se l'autoaffermazione non sta nel suono, se essa va al di là dell'elemento del suono e diventa chiara espressione animica, allora può essere portata ad espressione passando ad un gesto in cui venga sollevato il ginocchio destro: restando in piedi si tengono il ginocchio destro e le braccia in avanti, ma in modo da portarle un po' indietro e facendo lo stesso con le mani. Si ha così il gesto della *forte autoaffermazione*. [...]

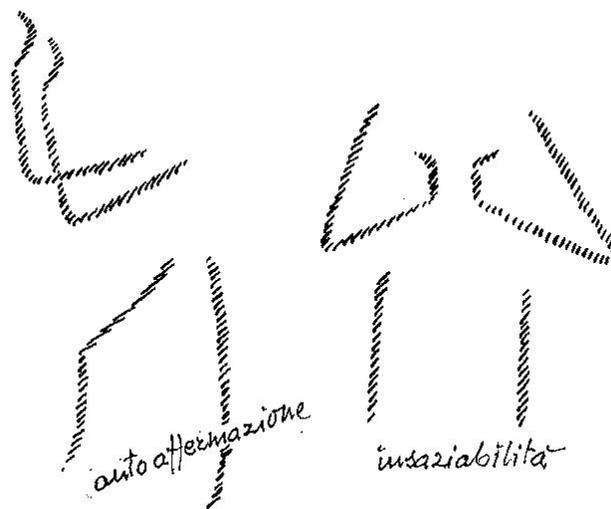
Qualcosa di affine all'intimità come disposizione animica, tuttavia molto diversa, è l'essere amabile con qualcuno, l'*amabilità*, l'atmosfera animica dell'amabilità. Anche questa viene espressa sollevando leggermente il calcagno, sollevando poi leggermente verso l'alto il braccio sinistro, cioè facendo verso l'alto il gesto di prima e poi dall'altro lato. Questo è il gesto dell'amabilità e lo si deve naturalmente sentire. Dipende dal mantenere leggero il braccio e questa amabilità consiste nell'indicare verso l'esterno al di sopra di sé. Si pensi solo a quanto sono amabili i bambini quando si chiede loro quanto sono alti: in queste occasioni diventano particolarmente amabili⁴⁶.

⁴⁵ Steiner, Rudolf, *Euritmia linguaggio visibile*, cit., p. 80. Questa ultima riflessione ricorda gli studi compiuti da Delsarte attraverso l'osservazione del comportamento dell'uomo in diverse situazioni, come le indicazioni che sono da lui date rispetto al modo di rappresentare la persona innamorata, o atteggiamenti quali repulsione, simpatia, ammirazione etc. Si vedano, a tal proposito le tabelle con le illustrazioni riportate in Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte*, cit., e in Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop*, cit., p.115. L'antroposofa nell'insegnare i movimenti all'euritmista dava indicazioni anche sugli spostamenti spaziali, influenzati da volontà (le linee curve eseguite con il volto rivolto in avanti), pensiero (movimenti che coinvolgono un angolo, eseguiti con il volto rivolto verso il basso), e sentimento (combinazioni di linee rette e curve, con il volto rivolto verso l'alto). Cfr. le illustrazioni riportate in Steiner, Rudolf, *Eurhythm: Its birth and development*, cit., p. 66.

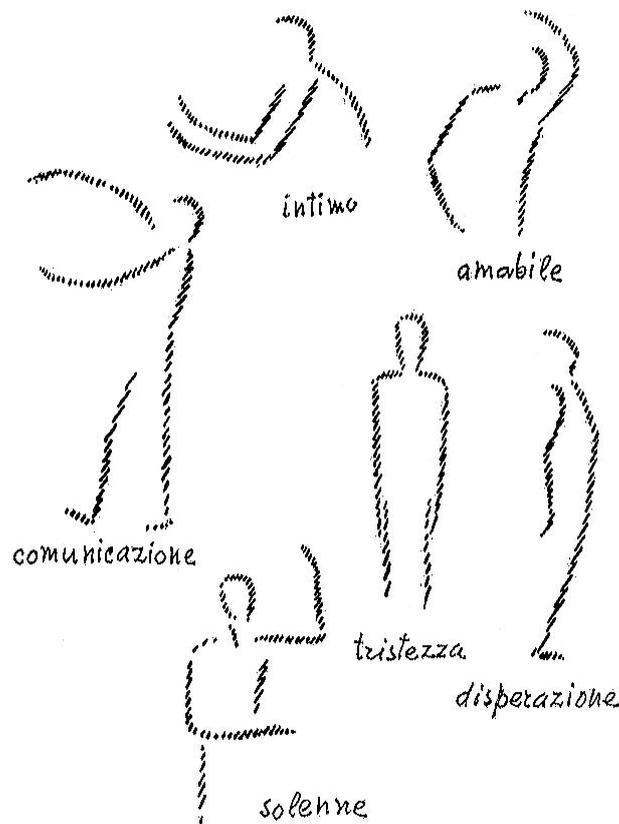
⁴⁶ Steiner, Rudolf, *Euritmia linguaggio visibile*, cit., p. 74.



Riporto di seguito le illustrazioni di alcune delle posizioni indicate da Steiner, visibili nei disegni prodotti nelle lezioni da lui tenute tra il 24 giugno e il 12 luglio del 1924⁴⁷.



⁴⁷ Le illustrazioni sono tratte dal libro già citato *Euritmia linguaggio visibile*. Non avendo ancora l'autorizzazione a pubblicarle in questo scritto, mi dichiaro a disposizione di eventuali richieste da parte della Casa Editrice Antroposofica.



Le emozioni erano comunicate allora tramite i gesti corrispondenti con la finalità di sottolineare l'andamento dell'opera o il suo carattere: drammatico, lirico, epico; questi gesti esprimevano dunque le sfumature di sentimenti fatte emergere dal poeta. Simili movimenti, come ho poco fa anticipato, non erano molto lontani dagli atteggiamenti individuati da Delsarte, il quale assegnava un valore reso più o meno evidente nella recitazione ad ogni elemento della frase - per stabilire le intensità, le inflessioni nella recitazione o l'ampiezza del gesto - e scoprire attraverso una minuziosa analisi quella che il filosofo chiamava *ellissi*, ovvero il non detto, il senso nascosto che poteva essere espresso solo per mezzo del gesto. Analisi che anche Steiner affrontava soprattutto per il lavoro di ricerca sulla *Sprachgestaltung*, la forma recitativa adottata per l'euritmia e fondata su di un altrettanto minuzioso studio del testo del poeta, alla ricerca delle intenzioni e dei sentimenti che lo avevano ispirato nella creazione⁴⁸.

⁴⁸ Cfr. Steiner, Rudolf, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* [conferenze 1924], tr. it. «*Sprachgestaltung*» e arte drammatica, Milano, Editrice Antroposofica, 1990.

Per gli stati d'animo, i quali erano espressi in euritmia anche attraverso i colori, Steiner si rifaceva costantemente agli studi scientifici di W. Goethe⁴⁹, di cui aveva precedentemente curato anche l'edizione weimariana⁵⁰. Egli considerava luce e oscurità come stati d'animo o sensazioni contenuti nei suoni e di conseguenza attribuiva alle forme e ai movimenti una differenziazione di luci e colori partendo da stiramenti e contrazioni, rispettivamente riconosciuti come lucentezza e oscurità. I colori come stati d'animo erano però presi in considerazione non soltanto in senso figurato nel movimento, ma riflessi anche nella scelta di costumi e nell'uso delle luci – elemento drammaturgico fondamentale in euritmia – con l'attribuzione delle tonalità corrispondenti a determinate sensazioni o situazioni, anche questi indicati da Goethe nei suoi studi⁵¹.

Infine, anche gli spostamenti spaziali, i movimenti sulla scena e la scelta del tipo di passo e ritmo del camminare erano determinati dagli elementi di volontà, pensiero e sentimento emergenti dal testo. Lo stesso principio era applicato per la natura interiore in esso dominante ed espressa dunque con la contrazione o espansione del movimento.

Come ho qui evidenziato, la ricerca artistica di Rudolf Steiner sembra avere avuto radici comuni con le altre ricerche sull'espressività e sul movimento che hanno caratterizzato il primo Novecento. Visioni analoghe sul ritmo, sul gesto e sull'espressione del sentimento avvicinavano l'euritmia alle altre teorie e pratiche sorte nello stesso periodo (Jaques-Dalcroze, Laban, Gurdjieff), in alcuni casi nate lontano dal teatro ma all'interno di esperienze liminali di ricerca

⁴⁹ In modo particolare alla *Teoria dei colori* (1810) e a *La metamorfosi delle piante* (1790).

⁵⁰ Il filosofo si dedicò a tale progetto a partire dal 1888 avendone ricevuto incarico direttamente dalla granduchessa Sofia di Sassonia, proprietaria delle opere di Goethe.

⁵¹ La brama è un blu-violetto, il coraggio si esprime nel rosso-giallo; la pedanteria nel verde e così via. Si riscontra infine la presenza dell'espressione del sentimento in altri presupposti su cui poggia l'euritmia: come nella danza moderna, sono spesso citati due particolari elementi su cui si fondano le creazioni artistiche e le esercitazioni proposte dai danzatori e dai padri fondatori della stessa *modern dance* – contrazione/espansione – anche in euritmia questi importanti elementi sono considerati (a livello 'animico', ma vissuto anche come gioia e dolore), come espressione del sentimento. Ricordo che in questo stesso periodo Adolphe Appia stava compiendo le sue ricerche sull'uso della luce in teatro (in collaborazione con Jaques-Dalcroze a Hellerau), sia come elemento stilistico che con la musica concorreva a 'completare l'educazione estetica dei sensi', sia come creatrice di forme attraverso vibrazioni luminose nello spazio. Appia a tal proposito parlava di un *sensu musicale luminoso* che avrebbe permesso di trovare un equilibrio armonioso tra sensazione uditiva e visiva. Cfr. Appia, Adolphe, *La gymnastique rythmique et la lumière*, in Id., *Œuvres Complètes, III*, a cura di Marie-Louise Bablet-Hahn, Bonstetten, Société Suisse du Théâtre – L'Âge d'Homme, 1991, pp. 166-168.

dell'espressività o di un percorso spirituale. Alle origini di questi studi e sperimentazioni, tra gli elementi che hanno contribuito a formarne le basi teoriche, pare si possa ritrovare, più o meno consapevolmente, la quarantennale indagine sull'estetica dell'espressione di Delsarte.

L'ignaro Delsarte, nei decenni seguenti alla sua morte, ha fornito linfa vitale alla nascita di una nuova danza - la cosiddetta danza moderna - fondata sull'espressione individuale dell'artista, che ha cambiato il senso e le modalità creative di quest'arte millenaria. Senza che lui stesso si fosse mai riferito alla danza nei suoi studi, generazioni di posteri hanno utilizzato le sue scoperte ai loro fini etici ed estetici per infondere nuova vita a una stanca rappresentatività teatrale.

La danza del Novecento ha in tal modo rivitalizzato e reindirizzato le sue scoperte artistiche e filosofiche, infondendo loro una nuova e impreveduta fecondità in epoca e ambito diverso.

In quanto all'euritmia, non pare a questo punto azzardato accostarla alle pratiche e alle riflessioni degli altri teorici e studiosi del movimento, considerandola una forma di 'danza sacra' e spirituale ma al contempo con una sua peculiare espressività, che l'avvicina all'idea moderna della danza. Oggi alcune compagnie di danzatori sperimentano la fusione delle due arti, creando coreografie che integrano la danza, e il suo alto potenziale espressivo, con l'euritmia, perseguendo a mio avviso una ricerca che resta a tutti gli effetti in linea con la visione artistica steineriana. Rudolf Steiner infatti – benché oggi molti rifiutino di ammetterlo per eccesso di zelo - avrebbe certamente proseguito la sua ricerca accogliendo anche stimoli provenienti da altre forme artistiche, senza per questo negare l'alto valore spirituale della sua 'danza'⁵².

Rudolf Steiner concepì l'euritmia perché in quest'arte vedeva la possibilità di unire, di legare le due sfere spirituale e terrena: egli abbandonò la Società Teosofica, strettamente vincolata al solo aspetto spirituale, per rivolgere la sua attenzione anche a ciò che era terreno, perché solo grazie a questa componente

⁵² In più occasioni Rudolf Steiner ha dichiarato l'intento di adeguare la ricerca all'uomo contemporaneo e dunque alle esigenze manifestate dalla società in cui essa si sta compiendo. Egli si è sempre dichiarato attento alle necessità dell'uomo 'moderno', alle richieste e agli stimoli che da quest'ultimo provenivano: a più riprese ha ribadito che la ricerca deve essere adeguata al tempo in cui viene compiuta e seguire dunque il ritmo di una società con esigenze e valori in continuo cambiamento.

riteneva possibile rendere visibile ciò che non lo era. Di qui l'importanza attribuita a movimento e ritmo, proprio perché colui che Steiner chiamava *iniziato* avesse la possibilità di muoversi nello spazio attraverso cui si rendeva visibile il processo dell'evoluzione (in questo senso il filosofo affermava che l'euritmia partecipava al divenire). Steiner lavorava così, come a suo tempo Delsarte e come i suoi contemporanei Dalcroze e Laban, sia sulla dimensione interiore sia su quella esteriore, ma anche sul passaggio tra l'una e l'altra.

Ecco dunque che con l'euritmia si rendeva accessibile lo spirituale nell'arte sottraendolo dalla sua dimensione astratta e consentendo il coinvolgimento anche di chi non era ancora un iniziato, indicandogli l'accesso alla dimensione spirituale-sensibile. Per la stessa ragione, le prime scene realizzate in teatro con l'euritmia furono quelle presenti nei misteri drammatici di Steiner o nel *Faust* di Goethe, proprio per rendere rappresentabili quelle situazioni o quei personaggi che difficilmente avrebbero potuto essere altrimenti messi in scena.



Grazie ad un'apertura sempre maggiore della Società Antroposofica nei confronti degli studi artistici, in questi ultimi anni alcuni antroposofi hanno tentato di portare l'euritmia al livello istituzionale riconosciuto per le altre arti sceniche, avendo a cuore una sua diffusione e ammissione tra le arti performative. Di notevole rilievo è il lavoro finora svolto da Werner Barford, per trent'anni direttore dell'Accademia d'arte euritmica di Den Haag e direttore

della Sezione delle arti musicali e della parola del Goetheanum di Dornach fino al 2007, al quale va riconosciuto l'encomiabile risultato di aver portato in Olanda la formazione all'euritmia a un riconoscimento statale, con corsi di studio e *master degree* di livello universitario.

Il contributo dato da Barford è molto importante poiché, grazie a un riconoscimento istituzionale dell'insegnamento dell'euritmia, è garantita una maggiore diffusione in ambiti differenti da quello della società antroposofica (fermo restando che per praticarla sia necessaria una profonda conoscenza dei principi dell'antroposofia), e allo stesso modo si apre la possibilità di un nuovo confronto e scambio con le altre discipline artistiche e filosofiche.

Steiner stesso a suo tempo, da assiduo frequentatore dei teatri e uomo di teatro qual era, aveva attinto dalla danza e dalle ricerche sul movimento e l'espressività corporea; molti artisti di teatro oggi fanno uso dell'euritmia per la loro preparazione d'attore; ben venga allora una sua più ampia diffusione anche e soprattutto in ambito artistico.

Bibliografia essenziale

Fonti sull'euritmia e sull'antroposofia

- Steiner, Rudolf, *Theosophie. Einführung in übersinnliche Welterkenntnis und Menschenbestimmung* [1904], tr. it. *Teosofia*, Milano, Editrice Antroposofica, 2003.
- Steiner, Rudolf, *Mein Lebensgang* [scritti 1923-1925], tr. it. *La mia vita*, Milano, Editrice Antroposofica, 1999, p.108.
- Steiner, Rudolf, *The place of Eurythmy in the Anthroposophical Society*, in "Anthroposophical Society in Great Britain", vol. I, giugno 1924, pp. 64-65.
- Steiner, Rudolf, *Kunst und Kunsterkenntnis* [scritti e conferenze 1888-1921], tr. It. *Arte e conoscenza dell'arte. Fondamenti di una nuova estetica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1998.
- Steiner, Rudolf, *Die Entstehung und Entwicklung der Eurythmie* [conferenze e lezioni 1912-1924], tr. inglese *Eurythmy. Its birth and development*, Webley Here, Fordshire, Anastasi Ltd., The Throne, 2002.
- Steiner, Rudolf, *Kosmische und menschliche Metamorphose* [conferenze 1917], tr. It. *Metamorfosi cosmiche e umane*, Milano, Editrice Antroposofica, 2000.
- Steiner, Rudolf, *Eurythmie als sichtbarer Sprache* [conferenze 1923-1924], tr. it. *Euritmia. Una presentazione*, Milano, Editrice Antroposofica, 1995; *Euritmia linguaggio visibile*, Milano, Editrice Antroposofica, 1995; *La posizione dell'euritmia nella scala delle arti*, in "Antroposofia", II, n. 7-9, luglio-settembre 1947, pp. 215-220. Tr. ingl.: *An Introduction to Eurythmy*, Spring Valley, N.Y., Anthroposophic Press, 1984; *Movement: the speech of the soul*, London, Black-friars Press LTD, 1928.
- Steiner, Rudolf, *Eurythmie als sichtbarer Gesang* [conferenze 1924], tr. Ingl. *Eurythmy as visible song*, London-New York, Anthroposophical Publishing Co and Anthroposophic Press, 1932.
- Steiner, Rudolf, *Eurythmie. Die neue Bewegungskunst der Gegenwart. Vorträge und Asprachen 1918-1924*, Dornach, Rudolf Steiner Verlag, 1986.
- Steiner, Rudolf, *Sprachgestaltung und Dramatische Kunst* [conferenze 1924], tr. it. *Regia e arte drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1994 e «*Sprachgestaltung*» e *arte drammatica*, Milano, Editrice Antroposofica, 1990.

Studi sull'euritmia e sull'antroposofia

- Baratto Gentili, Lidia, *Euritmia. Introduzione all'arte del movimento creata da Rudolf Steiner*, Milano, Filadelfia Editore, 1992.
- Cavicchioli, Giovanni, *Euritmia*, in "Comoedia", anno XII, febbraio-marzo 1930, p. 31.
- Cristini, Monica, *Rudolf Steiner e il teatro. Euritmia: una via antroposofica alla scena contemporanea*, Roma, Bulzoni, 2008.
- Dubach-Donath, Annemarie, *Eurythmie. Elements de base*, Geneve, Editions Anthroposophiques Romandes, 2003.
- Dubach-Donath, Annemarie, *On The Peripheral Movement in Eurythmy*, in "Anthroposophic News Sheet", vol. 31, nn. 39-40, 6 ottobre 1963, pp. 157-158.

- Giovetti, Paola, *Rudolf Steiner. La vita e l'opera del fondatore dell'Antroposofia*, Roma, Edizioni Mediterranee, 1992.
- Göbel, Thomas, *Eurythmy – The whole Human Being*, in “Newsletter from the Section for the Arts of Eurythmy, Speech and Music”, n. 33, 2000, pp. 82-100.
- Hamleben, Johannes, *Rudolf Steiner*, Oriago di Mira-Venezia, Edizioni Arcobaleno, 1989.
- Hiebel, Friedrich, *Tempo di decisioni con Rudolf Steiner*, Oriago di Mira-Venezia, Edizioni Arcobaleno, 1988.
- Kisseleff, Tatiana, *Eurythmy – Memories from the Years 1912-1927*, Malsh, Valdhous Verlag, 1949.
- Pappacena, Enrico, *Rudolf Steiner (1861 – 1925)*, Lanciano, Editrice Itinerari, 1973.
- Peccarisio, Maddalena Lena, *L'euritmia. L'arte di rendere visibili parola e musica*, Milano, Xenia Edizioni, 2001.
- Pouderoyen, Elisabeth, *Eurythmy, a collection of article about surythmy*, Northridge, California, The Eurythmy Association of Southern California, 1971.
- Steiner, Marie, *In memory of Rudolf Steiner*, London, The Rudolf Steiner Book Centre, 1932.

Studi sul teatro e sulla danza

- Appia, Adolphe, *La gymnastique rythmique et la lumière*, in Id, *Œuvres Complètes, III*, a cura di Marie-Louise Bablet-Hahn, Bonstetten, Société Suisse du Théâtre – L'Âge d'Homme, 1991, pp. 166-168.
- Cara, Giampiero, *Danze sacre per il ben-essere*, Roma, Venexia, 2003.
- Carandini, Silvia – Vaccarino, Elisa, *La generazione danzante. L'arte del movimento in Europa nel primo Novecento*, Roma, D'Adamo Editore, 1997.
- Casini Ropa, Eugenia (a cura di), *Alle origini della danza moderna*, Bologna, Il Mulino, 1990.
- Casini Ropa, Eugenia, *La danza e l'agitprop. I teatri-non-teatrali nella cultura tedesca del primo Novecento*, Bologna, Il Mulino, 1988.
- Ciancarelli, Roberto – Ruggeri, Stefano, *Il teatro e le leggi dell'organicità. Antologia di fonti e studi*, Roma, Dino Audino, 2005.
- Delaumosne, Joseph (Abbé), *Pratique de l'art oratoire de Delsarte*, Paris, Joseph Albanel Librairie, 1874.
- De Marinis, Marco, *In cerca dell'attore. Un bilancio del Novecento teatrale*, Roma, Bulzoni, 2000.
- Duncan, Isadora, *L'arte della danza*, a cura di Eleonora Barbara Nomellini e Patrizia Veroli, Palermo, L'Epos, 2007.
- Jaques-Dalcroze, Émile, *Il ritmo, la musica e l'educazione*, a cura di Louisa Di Segni-Jaffé, Torino, EDT, 2008.
- Laban, Rudolf, *L'arte del movimento*, a cura di Eugenia Casini Ropa e Silvia Salvagno, Macerata, Ephemeria, 1999.
- Lo Iacono, Concetta (a cura di), *Il danzatore attore: da Noverre a Pina Bausch*, Roma, Dino Audino, 2007.

- Melis, Veronica, *François Delsarte: frammenti da un insegnamento*, in "Teatro e Storia", XII, n. 19, 1997, pp. 37-66.
- Ouspenskii, Pyotr Demianovich, *Frammenti di un insegnamento sconosciuto. La testimonianza di otto anni di lavoro come discepolo di G. I. Gurdjieff*, Roma, Astrolabio-Ubaldini, 1976.
- Randi, Elena (a cura di), *François Delsarte: le leggi del teatro. Il pensiero scenico del precursore della danza moderna*, Roma, Bulzoni, 1993.
- Randi, Elena, *Il magistero perduto di Delsarte. Dalla Parigi romantica alla modern dance*, Padova, Esedra Editrice, 1996.
- Shawn, Ted, *Every little movement: a book about François Delsarte*, New York, Dance Horizons, 1974.