

Sonia Bellavia

La vocazione teatrale di Karl Philipp Moritz

Con l'avvento dello *Sturm und Drang*, il teatro tedesco dell'ultimo quarto del Settecento vive – com'è noto – una stagione di trasformazioni radicali, destinate sia a riformare la teoria e la pratica della scena, che a ridefinire il valore stesso del teatro all'interno del più vasto contesto dei saperi. In questo senso, due fattori hanno giocato un ruolo determinante: sul versante empirico, il progresso scientifico e il profilarsi delle nuove scienze 'umane' (come l'antropologia e la psicologia); su quello teorico, la revisione del concetto di *theatrum mundi*, ereditata dal secolo precedente; formula che adesso scivola, progressivamente, dal campo della percezione sensibile a quello della conoscenza, mettendo in stretta correlazione i due domini.¹

In virtù di tale slittamento, nel corso del XVIII secolo la nozione di *theatrum* diventa paradigma dell'istruzione. Si lega dunque, come concetto astratto, al processo e alla diffusione del sapere; mentre al contempo inizia a entrare in relazione anche con l'idea concreta del teatro, fornendo i presupposti per la sua piena legittimazione, estetica e culturale.

Primo beneficiario del processo di rivalutazione dello spettacolo teatrale è ovviamente l'attore, che ne è il perno, e la cui professione conquista proprio adesso, nel passaggio al secondo Illuminismo, statuto di arte autonoma. Non è un caso che dalla metà del XVIII secolo inizino a risuonare i grandi nomi legati alla storia della recitazione e della cultura tedesche (ma non solo): cominciando con quelli di Ekhof e Schröder, per finire su quelli di Brockmann e Iffland; tanto per citarne alcuni. Attori, che per i riformisti non erano 'soltanto' grandi interpreti, ma veri 'scienziati e poeti dell'animo', nelle cui prestazioni – come davanti alle teche dei gabinetti scientifici, con le mirabilia della natura – lo spettatore poteva fare esperienza del proprio, umano Sé.

Sullo sfondo di questi grandi eventi e personalità, prendono vita fenomeni meno epocali, e agiscono figure misconosciute, ma non per questo poco significative. Come quella di Karl Philipp Moritz: compagno di scuola di Iffland – con il quale condivise l'aspirazione a diventare attore –, amico e 'adepto' di Goethe, scrittore e filosofo, il cui nome è stato lodato dai maggiori pensatori tedeschi: da Schelling ai fratelli Schlegel, da Schiller fino a Hegel. Ma che pure, fuori dei confini germanofoni e al di là dell'ambito teoretico, resta un personaggio tutto sommato marginale.

¹ Cfr. S. Laube, *Wissenstheater-Theaterkunst. Theatralische Episoden im Pietismus*, in *Pietismus und Neuzeit. Ein Jahrbuch zur Geschichte des neueren Protestantismus*, hrsg. von Rudolf Dellsperger, Ulrich Gäbler, Manfred Jakobowski-Tiessen u. a. Bd. 34, Vandenhoeck & Ruprecht, Göttingen 2008, pp. 42-81.

In realtà, da poche cose come dalla biografia di Moritz e dalla sua produzione scientifico-letteraria, è possibile tracciare un ritratto preciso della temperie dello *Sturm und Drang*, entro i cui confini esse si sono dispiegate. La sua opera si nutre della dialettica fra un razionalismo ancora imperante e gli impulsi dei preromantici; procede nell'ammirazione sconfinata per il Goethe impegnato nell'elaborazione del classicismo weimariano, mentre elabora idee destinate a sbocciare nella stagione romantica futura. Senza dimenticare che essa appare, a buon diritto, la piena concretizzazione di quella valenza paradigmatica del teatro, di cui si parlava poc'anzi.

Il teatro, per Moritz – 'rubando' un'immagine contenuta in un suo scritto filosofico del 1786 – è il centro a cui ricondurre tutte le idee, come fossero tanti raggi di una ruota.² È il suo desiderio smodato di diventare attore, che gli fa intraprendere il percorso di formazione necessario alla formulazione delle sue idee mature; è il racconto di quel cammino, con le sue speranze, i dolori e le inquietudini, che lo porta a scrivere uno dei romanzi più interessanti e illuminanti del Settecento: l'*Anton Reiser*; ed è infine il desiderio di spiegarsi le ragioni del proprio fallimento come attore, che lo stimola a produrre il suo miglior saggio teoretico: *Sull'imitazione formatrice del bello*, definito nella prima parte delle *Lezioni schlegeliane* (*Die Kunstlehre*, 1801-1802) come «un piccolo, eccellente scritto».³

Ciascuno di questi tasselli, non può essere realmente compreso se non lo si legge contestualmente agli altri, attraverso rimandi continui. Quel che si evince, è come Moritz non si preoccupi di capire cos'è che debba fare un interprete per recitare bene, o di individuare i parametri in base ai quali una recita possa essere giudicata più o meno positivamente. Il tentativo che egli intraprende è piuttosto quello di risalire all'origine di ogni processo creativo, per comprendere cos'è che fa di un aspirante attore un vero artista della scena. Il suo interesse non è focalizzato sulla prestazione artistica, ma sulla produzione dell'opera d'arte: disgiunta dall'idea di un'ispirazione proveniente non si sa da dove, né da chi, ma che agli albori del discorso psicosomatico appare connessa all'energia psico-fisica del soggetto stesso. Per questo e altri motivi evidenziati nel saggio, Moritz appare oggi un termine interessante di confronto, nel processo di risalita all'origine di questioni discusse dal teatro della modernità.

² Cfr. K. P. Moritz, *Lo scopo ultimo del pensiero umano*, in Id. *Scritti di Estetica*, a cura di Paolo D'Angelo, Aesthetica Edizioni, Palermo 1990, pp. 51-53, qui p. 52.

³ Cfr. P. D'Angelo, *Presentazione*, cit., pp. 7-39, qui p. 29.

I

Non a torto ritenuto una figura di spicco della letteratura tedesca del XVIII secolo,⁴ ispiratore con i suoi scritti di estetica di personalità quali Alexander von Humboldt (1769-1859), Ludwig Tieck (1773-1853) e forse persino Immanuel Kant (1724-1804), a tutt'oggi Karl Philipp Moritz è ancora sconosciuto ai più.⁵ E molti di coloro ai quali il suo nome non è estraneo, ignorano che fu anche, tra le altre cose, un attore mancato.

Di umili origini, nacque nel 1756 a Hameln an der Weser (nella bassa Sassonia), crebbe a Hannover, dove la famiglia si stabilì quando era ancora molto piccolo, e morì a Berlino nel 1793. Assillato da inquietudini e disagi, sia materiali, che esistenziali, Moritz si formò nel clima culturale dominato dal preromanticismo tedesco dello *Sturm und Drang*, di cui subì il fascino, e sovrastato dal forte sentimento religioso che permeava l'ambiente familiare; declinato per un verso nel pietismo abbracciato dalla madre – e in genere influente sulla società e la cultura tedesche di allora – dall'altro nel quietismo di Madame Guyon, di cui il padre Johann Gottlieb Moritz (1724-1788), un musicista militare, divenuto poi scrivano, era stretto osservante.⁶

L'educazione, per chi apparteneva al ceto basso, era a quel tempo ancora di stampo religioso e dettata, ovviamente, dall'autorità genitoriale. Le prime letture di Karl Moritz furono dunque gli scritti che, in forma letteraria, propagavano le tesi quietiste. «Imparò a pensare attraverso le note alle

⁴ Sara Congregati, *Premessa a Traduzione e analisi dell'opera Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten (1791) di Karl Philipp Moritz*, Tesi di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Compare - Germanistica Firenze-Bonn (ciclo XXIX), Firenze 2016, p. III.

⁵ Tra i maggiori scritti filosofici di Moritz: *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Sull'imitazione formatrice del bello) e *Die Signatur des Schönen* (La segnatura del bello), entrambi del 1788, e *Grundlinien zu einer künftigen Theorie der schönen Künste* (Lineamenti fondamentali di una teoria completa delle belle arti), 1789. Fra i saggi dedicati alla figura di Moritz si ricorda quello di Hans Joaquim Schrimpf, *Von der Allegorie zum Symbol. Karl Philipp Moritzens Winckelmann-Kritik*, in *Il cacciatore di silenzi. Studi dedicati a Ferruccio Masini*, a cura di P. Chiarini - B. A. Kruse, Istituto Italiano di Studi Germanici, Roma 1998, vol. 1, pp. 365-390.

⁶ Dall'Inghilterra, passando per l'Olanda, alla fine del Seicento il Pietismo arriva in Germania, dove resta attivo fino al Settecento inoltrato, esercitando un forte influsso sullo sviluppo sociale e culturale. La meta più alta dell'uomo, secondo i pietisti, è la rinascita dal peccato attraverso una pratica individualistico-soggettiva: lo studio intenso delle Sacre Scritture, l'obbedienza, la tensione alla virtù e la meditazione interiore. Testo fondante del pietismo tedesco: i *Pia Desideria* di Philipp Jakob Spener (1635-1705), datato 1675. Per quanto riguarda il Quietismo, i principali fondatori e rappresentanti furono il teologo spagnolo Miguel de Molinos (1628-1696) e la mistica francese Jeanne-Marie Guyon (1648-1717). Quella quietista è una religiosità praticata in modo fortemente individuale, con un atteggiamento di passività che arriva fino al nichilismo. «Perché solo nel Nulla, nel vuoto totale, è possibile raggiungere l'ultima meta della tensione quietista: la 'unio mystica cum Deo'». M. Perez-Villar, *Die pietistisch-quietistische Erziehung Anton Reisers*, Grin Verlag (pubblicazione on-line) 1998, p. 4. <https://www.grin.com/document/6203>.

prediche e a scrivere attraverso le lettere a Dio»,⁷ mentre a latere praticava la meditazione e l'introspezione impostegli dal padre: esercizi spirituali il cui fine avrebbe dovuto essere l'uscita dall'egotismo e dall'egocentrismo, ma che il malinteso senso di religiosità paterna interpretavano come educazione al disprezzo e alla mortificazione di sé. Costretto, a causa delle difficoltà economiche della famiglia, a lavorare come apprendista presso un cappellaio di Braunschweig (esperienza vissuta così male da condurlo, appena quattordicenne, a tentare il suicidio), grazie ad alcuni benefattori, dal 1771 al 1776 poté frequentare il ginnasio a Hannover: una scuola protestante, al cui interno il teatro veniva utilizzato con finalità pedagogiche nelle classi di retorica, per affinare le abilità oratorie.

Studente dotato, negli esercizi di declamazione Moritz eccelleva in modo particolare, assieme a un compagno – diversamente da lui di famiglia agiata e acculturata –⁸ che sarebbe diventato uno degli attori più famosi della sua epoca: August Wilhelm Iffland (1759-1814),⁹ l'unico, vero 'rivale' del grande Friedrich Ludwig Schröder (1744-1816) e modello di interprete 'idealista' per il Goethe impegnato nell'elaborazione della *Weimarer Klassik*.¹⁰

Il primo interesse di Moritz ai tempi in cui condivideva le attività scolastiche con Iffland, fu la letteratura, compensazione alla «mortificazione e [al]l'annientamento totale di tutte le passioni, anche di quelle più dolci e delicate», propugnati dagli scritti di Madame Guyon;¹¹ e primo esercizio per il potenziamento della propria immaginazione, partecipe – vedremo – della sua smania futura di recitare. Ad appassionarlo, erano in particolare i drammi di Lessing (su tutti, *Emilia Galotti*) e le sue prose critiche nei «Briefe, die neueste Literatur betreffend» (1759-1765);¹² le tragedie di Shakespeare

⁷ H. Esselborn, *Der gespaltene Autor: Anton Reiser zwischen autobiographischem Roman und psychologischer Fallgeschichte*, in «Recherches Germaniques» 25, 1 (1995), pp. 69-90, qui p. 79 (rivista on-line: <https://journals.openedition.org/rg/274>).

⁸ «I genitori di I. erano ricchi e stimati, e Reiser era un povero ragazzo che viveva di opere di bene». K. P. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman* trad. it. di Simonetta Cantagalli, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1996, p. 87. L'opera è consultabile on-line al sito: <http://jsq.fileli.unipi.it/1996/01/10/27-anton-reiser-romanzo-psicologico-1996/>

⁹ «Oltre a lui c'era anche un altro allievo, di nome I..., che provava un piacere altrettanto grande in questa esercitazione di declamazione. Questo I... è diventato in seguito uno dei nostri primi attori e uno dei drammaturghi più popolari; e il destino di Reiser è stato fino a un certo punto simile al suo». La I... altro non indica, se non l'iniziale di Iffland (cfr. *infra*, nt. 71). K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 86.

¹⁰ Per una delucidazione sintetica dell'argomento, mi permetto di rimandare al mio *L'art dramatique à Weimar*, in *Les Arts du spectacle et la référence antique (1760-1830)*, a cura di M. Fazio – P. Frantz – V. De Santis, C. Garnier, Paris 2018, pp. 263-274.

¹¹ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 4.

¹² Lessing fondò la rivista a Berlino, in collaborazione con Christoph Friedrich Nicolai (1733-1811) e con il filosofo ebreo Moses Mendelssohn (1729-1786), uno dei maggiori rappresentanti dell'Illuminismo berlinese, con il quale Moritz stringerà amicizia e che nel 1783 – vedremo –

(*Amleto, Macbeth, Re Lear* nella traduzione di Wieland),¹³ dove – forse sulla scia di Herder – trovò che vi fosse «più di tutto quello che egli aveva fino [ad allora] letto, pensato e provato»;¹⁴ e gli scritti filosofici del collaboratore e amico intimo di Lessing, Moses Mendelssohn,¹⁵ nelle cui idee sul conflitto tra individuo e società, il giovane Moritz avrebbe visto riflesso il dissidio lacerante, che sempre percepiva, fra sé e il mondo.¹⁶

Alle letture appassionanti della gioventù, 'osteggiate' dal padre,¹⁷ si sarebbe aggiunto in seguito il romanzo goethiano *Die Leiden des jungen Werthers* (1774), da cui resterà affascinato e che Erich Schmidt, nel 1875, designava come il modello per l'*Anton Reiser* (pubblicato in quattro parti, tra il 1785 e il

sosterrà la fondazione del suo «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» (Rivista di psicologia empirica).

¹³ Christoph Martin Wieland (1733-1813) raccolse l'invocazione di Lessing (lanciata già nel 1759 sulle pagine delle «Briefe, die neueste Literatur betreffend») circa la necessità di una traduzione di Shakespeare in lingua tedesca. Nel 1762 uscì il primo volume e solo quattro anni dopo l'ottavo, che conteneva la traduzione in prosa dell'*Amleto*.

¹⁴ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 148. Nel 1774-1775 (data di composizione del saggio), Herder aveva scritto: «credo del resto che Omero e Sofocle, Dante, Shakespear[e] e Klopstock hanno fornito più materia alla psicologia e alla conoscenza dell'umano che gli stessi Aristotele e Leibniz di tutti i popoli e di tutte le epoche», Johann Gottfried Herder, *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, Johann Friedrich Hartknoch, Riga 1778, p. 9.

¹⁵ Moses Mendelssohn fu anche preso a modello da Lessing per il personaggio del sapiente Nathan nel suo *Nathan der Weise* (1779).

¹⁶ Le concezioni di Mendelssohn intorno al tema della condizione umana si profilano in occasione del dibattito inaugurato con la pubblicazione, nel 1768, della *Bestimmung des Menschen* (Determinazione dell'essere umano) di Johann Joachim Spalding (1714-1804). L'opera del teologo tedesco poneva sul tavolo della discussione due argomenti di base; ovvero, cos'è l'uomo e qual è il suo fine. Ad esse Mendelssohn diede una prima risposta nel 1784 sulla «Berlinerische Monatsschrift» (Bd. 4, 1784, pp. 193-200. La rivista è consultabile online all'indirizzo:

http://www.deutschestextarchiv.de/book/show/mendelssohn_aufklaeren_1784). Qui, distinguendo il singolo individuo dall'essere sociale, individuò per ciascuno bisogni diversi: il primo doveva raggiungere la perfezione morale, l'altro amministrarsi come cittadino. La sfera dell'umano veniva dunque separata da quella pubblica. Si fa presente che i contributi dedicati all'argomento sono alquanto numerosi. Fra i più recenti si segnala quello di G. Jurewicz, *Moses Mendelssohn über die Bestimmung des Menschen: eine deutsch-jüdische Begriffsgeschichte*, Wehrhahn Verlag, Hannover 2018. In ambito italiano si rimanda all'articolo di Laura Macor, *Destinazione, missione, vocazione: "un'espressione pura per la pura idea filosofica di Bestimmung des Menschen"*, apparso sul primo fascicolo del 2015 della «Rivista di Storia della Filosofia» (pp. 163-201) e a quello di G. Landolfi Petrone, *Religione, antropologia, filosofia nell' Aufklärung. Johann Joachim Spalding e la questione della Bestimmung des Menschen*, in *Il Settecento e la religione*, a cura di P. Delpiano – M. Formica – A. M. Rao, Edizioni di Storia e Letteratura, Roma 2018, pp. 197-209.

¹⁷ Nella sua autobiografia, Moritz afferma che il padre era «nemico dichiarato di tutti i romanzi» (K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 20), e che in sostanza le uniche letture che gli erano concesse erano gli scritti della mistica Madame Guyon.

1790):¹⁸ testimonianza tra le «più importanti e nobili della temperie [...] dello *Sturm und Drang*».¹⁹

Nato con l'intento dichiarato di «descrivere la storia interiore dell'uomo» (per questo il titolo lo definisce *un romanzo psicologico*),²⁰ l'*Anton Reiser* è difatti, nella realtà, un'autobiografia 'nascosta', in cui la pratica pietista dell'auto osservazione si lega con l'osservazione, dall'esterno, di colui che fa esperienza dell'anima:²¹ Moritz parla di sé, ma dandosi il nome di qualcun altro. Un nome 'vero', la cui scelta non fu evidentemente casuale e che rimandava al contesto da cui egli proveniva. Scomparso un secolo prima della stesura dell'autobiografia di Moritz, Anton Reiser (1628-1686) era stato infatti un teologo, pastore luterano di Amburgo, ma aperto al pensiero religioso pietista che cominciava allora a diffondersi in Germania. Nel 1681, in occasione della lite teatrale generata dalla fondazione, nella città anseatica, della prima Opera stabile in lingua tedesca,²² scrisse il suo: *Theatromania*,²³ con cui condannava tutti gli spettacoli, in quanto prodotti della follia e 'opere delle tenebre'.

I rapporti fra pietismo e teatro sono complessi, ma utili a spiegare l'atteggiamento ambivalente di Moritz nei confronti del palcoscenico: passione ineliminabile, via per l'autorealizzazione, e insieme vera e propria dannazione. «L'origine di tutte le sue disavventure», come scrive nell'*Anton Reiser*.²⁴

L'avversione per il teatro della Germania pietista – o meglio, per l'illusione

¹⁸ L'*Anton Reiser* uscì per la Friedrich Maurer di Berlino, che pubblicò l'opera in quattro volumi: il primo nel 1785, il secondo e il terzo nel 1786, il quarto nel 1790. Nel 1794 apparve poi, postuma, una quinta parte del romanzo, ad opera di Karl Friedrich Klischnig (amico fraterno, nonché biografo di Moritz), sempre per la Friedrich Maurer.

¹⁹ Cfr. E. Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe: ein Beitrag zur Geschichte des Romans im 18. Jahrhundert*, E. Frommann, Jena 1875, p. 289. Sull'impressione che il *Werther* di Goethe esercitò su Moritz/Reiser si vedano in particolare le pp. 293-294.

²⁰ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 1.

²¹ Cfr. M. Schmaus, *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer Verlag, Tübingen 2009, p. 64.

²² La lite, che ebbe grande risonanza pubblica, si estese per undici anni (dal 1677 al 1688). Fu innescata dall'apertura dell'odierna Hamburgische Staatsoper (all'epoca: Opera am Gänsemarkt), il cui spettacolo inaugurale fu un *Singspiel* (genere misto, recitato e cantato) a soggetto religioso (Adamo e Eva). La *querelle*, che vide contrapposti Anton Reiser con i pietisti da una parte, il diacono della Chiesa di Santa Caterina Heinrich Elmenhorst (uno dei fondatori dell'Opera, nonché autore del libretto del *Singspiel* dato per l'inaugurazione) dall'altra, portò all'interdizione, decisa dal sindaco nel 1686, di tutte le rappresentazioni. Divieto presto disatteso.

²³ A. Reiser, *Theatromania, oder die Werke der Finsterniß: in denen öffentlichen Schau-spielen von den alten Kirchen-Vätern verdammet*, Niclas Nissen, Ratzeburg 1681. Il testo è consultabile online all'indirizzo:

https://reader.digitale-sammlungen.de/de/fs1/object/display/bsb10923343_00005.html

²⁴ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 109.

estetica che esso produce –²⁵ risiedeva nel suo supposto ‘magico potere’. Ovvero, quello di saper gettare scompiglio nell’animo, di metterlo in tumulto; di ingarbugliare e confondere la mente. Non lo si condannava in quanto insulso e/o insignificante, ma perché lo si temeva; e proprio questo timore fu il terreno su cui sarebbe germogliata la riforma di Johann Christoph Gottsched (1700-1766), che avrebbe aperto la strada alla concezione del teatro quale *moralische Anstalt* (istituto morale).²⁶ L’abolizione delle farse e delle ‘arlecchinate’, propugnata in favore di una drammaturgia ‘seria’ e ‘regolare’ (che rimandava cioè ai precetti aristotelici), era l’unico modo per attribuire al teatro una funzione pedagogico-morale.²⁷ Solo così esso poteva essere legittimato: dopo avere imbrigliato nelle ‘regole’, prodotto dell’attività logico-razionale, la sua natura potenzialmente

²⁵ Cfr. E. Fischer-Lichte, *Der Körper als Zeichen und Erfahrung. Über die Wirkung von Theateraufführungen*, in *Theater im Kulturwandel des 18. Jahrhunderts. Inszenierung und Wahrnehmung von Körper – Musik – Sprache*, hrsg. von Id. - Jörg Schönert, Wallstein Verlag, Göttingen 1999, pp. 53-68. Alla luce delle critiche teatrali settecentesche, l’autrice constata che l’eccitazione degli affetti era spesso rappresentata come un fenomeno del ‘contagio’. Più avanti, dopo aver stabilito come all’epoca non esistesse alcun concetto chiarificatore per la ‘commozione’ (la *Rührung*), avanza la tesi che l’illusione estetica assumesse qui la funzione e il potere della magica consapevolezza. Il teatro era dunque il punto su cui convergevano commozione, contagio e magia.

²⁶ Una strada lunga, poiché – osserva Laube – aprire una breccia nella cerchia serrata dei nemici del teatro a inizio secolo pareva impossibile; nonostante tentativi arditi, quali quello dell’attrice Elisabeth Catharina Velten, della cui biografia non si hanno purtroppo notizie certe. Nel 1701, in risposta al *pamphlet* del Diacono di Magdeburg contro gli spettacoli, pubblicato quello stesso anno, la Velten redasse il primo scritto polemico tedesco in difesa del teatro. Si servì del «topos del *theatrum mundi* come legittimazione: poiché l’universo genera permanentemente ‘scene’ da osservare e quindi mette sempre in piedi un teatro, non si può condannare di essere peccaminosa nemmeno l’illustrazione che ne viene fatta sul palco propriamente detto». S. Laube, *Wissenstheater-Theaterkunst*, cit., p. 59. Donna coltissima, pare che l’attrice avesse dimostrato una formazione culturale addirittura più solida di quella dell’ecclesiastico e con le sue tesi esercitò un notevole peso nelle discussioni pubbliche fino alla fine del secolo. Allo scritto della Velten – e più in generale alla disputa del 1701 – fece riferimento anche il grande attore tedesco Conrad Ekhof nella lettera indirizzata a Johann Friedrich Löwen (1727-1771) il 14 novembre 1765. La lettera è pubblicata in «*Theaterjournal für Deutschland*», 17. Stück (1781-1782), pp. 74-83. Il riferimento alla Velten è a p. 78. Il giornale è consultabile on-line all’indirizzo:

<https://babel.hathitrust.org/cgi/pt?id=wu.89040933533&view=1up&seq=86>

²⁷ Gottsched porta avanti il suo progetto riformistico dal momento in cui, nel 1727, inizia la collaborazione con la ‘capocomico’ Friederike Caroline Neuber (1697-1760). La riforma teatrale di Gottsched aveva come scopo principale la cosiddetta letterarizzazione del teatro; ovvero, la sostituzione del repertorio delle compagnie itineranti, costituito da farse e commedie all’improvviso, con la drammaturgia cosiddetta ‘regolare’, costruita su esempio delle opere – anch’esse tradotte e rappresentate – di Corneille, Racine, Voltaire. Costretto entro i precetti stabiliti dalla ragione, il teatro non poteva più mettere in atto il suo ‘magico’ potere sull’animo umano e liberare l’esercizio delle facoltà non razionali (come anche gli aspetti grossolani e sensuali dell’esistenza).

‘anarchica’.²⁸

«Nelle città in cui nel Settecento, nelle scuole protestanti, si faceva teatro», osserva Meyer, «esso era posto sotto il controllo severo dell’istituzione, che lo rendeva dipendente da Gottsched».²⁹

Le rappresentazioni teatrali erano dunque permesse, all’epoca in cui Moritz frequentava il ginnasio, ma solo a fini ‘didattici’. La passione di un giovane per il palcoscenico e soprattutto l’idea che egli potesse abbracciare la professione dell’attore, erano a malapena tollerate. Nella sua autobiografia, riandando ai tempi della scuola, egli ricorda come «una volta, prima che iniziasse la lezione, [stesse] leggendo un volume del *Theater der Deutschen*».³⁰ Il libro gli venne sottratto «mentre il rettore stava entrando, e venne posto sulla cattedra [...], e avendo chiesto [costui] da dove provenisse quel libro, gli si rispose che Reiser soleva leggerlo durante le ore di lezione. – Un’occhiata piena di disprezzo [...] fu la risposta del rettore».³¹

Nel mezzo della breve vita di Moritz/Reiser, il teatro è prima meta agognata di uno studente in cerca del proprio ‘ruolo’ nella vita, per poi diventare immaginazione di poter essere sul palcoscenico «tutto quello che nel mondo reale non aveva mai occasione di essere»; di poter «realizzare in sé, tramite un breve gioco illusorio della fantasia, [...] sentimenti che gli sembravano così naturali e ai quali, tuttavia, doveva costantemente rinunciare».³²

Dall’amore per la lettura, Moritz passerà dunque alla passione smodata per la recitazione. Viatico al passaggio, fu la predicazione religiosa, lungo un

²⁸ Si fa notare, a proposito, che dopo la prima disputa teatrale del 1677-1688 a cui si è fatto cenno nelle pagine precedenti, ad Amburgo ve ne fu una seconda, tra il 1768-1769; ovvero, in contemporanea al fallimento dell’esperienza di Teatro Nazionale, da cui Lessing – uno dei suoi protagonisti – avrebbe tratto materia per la *Hamburgische Dramaturgie*. Questa volta non si trattò dell’Opera, ma della moralità della scena tedesca. Protagonista della *querelle* fu Johann Ludwig Schloßer (1738-1815), dal 1766 giovane pastore nella città anseatica e sedotto dal teatro fin dall’epoca in cui era studente. Aveva allora composto commedie e testi, rappresentati in forma anonima dalla compagnia di Conrad Ernst Ackermann (patriigno di Friedrich Ludwig Schröder), che raccoglieva il meglio degli attori tedeschi di allora. L’anonimato venne rotto dalla pubblicazione delle sue opere, fra il 1767 e il 1769. La critica affermò che l’autore aveva gettato discredito su tutto l’apparato ecclesiastico. Il 23 novembre 1769 un Consiglio del Senato pose fine alla lite, imponendo il silenzio a tutte le parti coinvolte. Cfr. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd117330221.html>

²⁹ R. Meyer, *Schriften zur Theater-und Kulturgeschichte des 18. Jahrhunderts*, Hollitzer Wissenschaftsverlag, Wien 2012, p. 65.

³⁰ Si tratta dell’opera in diciotto volumi (ciascuno di quattro parti), edita dal 1768 al 1776 a Lipsia e Königsberg da Johann Heinrich Rüdiger. Nel 1783 e 1784, con il titolo *Neues Theater der Deutschen* vennero pubblicati il diciannovesimo e ventesimo volume. Cfr. *ivi*, p. 81, nt. 6. Un indice dei volumi, contenente drammi di autori più o meno noti (da Lessing a Gellert a Johann Elias Schlegel) e gli adattamenti shakespeariani di Christian Felix Weiße (tra cui *Riccardo III*, *Romeo e Giulietta*) è consultabile on-line all’indirizzo: https://brawe.uni-leipzig.de/docuverse/theater_der_deutschen.html

³¹ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 117.

³² *Ivi*, p. 109.

percorso condiviso con Iffland, compagno di letture shakespeariane.³³ Mentre costui era rimasto impressionato da un certo pastore Schlegel, tanto da finire per trovare «dolce e lodevole» l'idea di farsi predicatore,³⁴ il giovane Moritz, da parte sua, subì il fascino del pastore di Braunschweig, le cui omelie ebbe modo di udire al tempo del suo apprendistato come cappellaio.³⁵ Allora niente gli parve più seduttivo «della vista di un oratore pubblico che tiene in mano il cuore di migliaia di persone». Dal momento in cui udì quel predicatore, non pensò che a lui: «la sua immagine, il suo volto e ogni suo movimento, si erano profondamente impressi nel suo animo – [egli] ripeteva infinite volte a se stesso ogni espressione che lo aveva colpito o commosso fino alle lacrime».³⁶

Le lezioni di declamazione, che una volta tornato a Hannover cominciò a

³³ Ludwig Geiger annota i passaggi della biografia di Iffland in cui vengono menzionati fatti che trovano il loro corrispettivo nella biografia di Moritz/Reiser; come la lettura delle prediche fatta dal padre, le passeggiate notturne e solitarie (cfr. K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 213) e l'arrivo a Hannover della compagnia Ackermann. Cfr. L. Geiger in *Anton Reiser, ein psychologischer Roman von K. Ph. Moritz*, hrsg. von Bernhard Seuffert, G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, Stuttgart 1886, pp. XXVII-XXVIII. Riguardo alle 'prediche' lette in famiglia, Iffland ricorda il piacere dei suoi genitori nel sentirglielo declamare prima con un tono dolce e morbido, poi – nella seconda parte – più potente, per sfoderare infine una voce tonante nelle ammonizioni e nell'applicazione delle penitenze. Non sapevano, dice l'attore, che in quei momenti egli riusciva a pensare solo a Romeo e ai personaggi delle opere in musica. Cfr. A. W. Iffland, *Meine theatralische Laufbahn*, Georg Joachim Göschen, Leipzig 1798, p. 24. A p. 61, Iffland menziona invece la lettura del *Werther* insieme ad Anton Reiser – non chiama infatti Moritz con il suo vero nome – ricordando la forte impressione che suscitò in entrambi.

³⁴ Nella sua autobiografia, Iffland racconta dell'incontro con un 'oratore religioso', il quale lo esortò caldamente a tenersi lontano dal teatro, anche come semplice spettatore: tal Schlegel. Il futuro, grande attore rimase fortemente impressionato dal potere che costui esercitava di commuovere profondamente l'uditorio. Non potendo ancora dedicarsi al teatro e realizzare il suo sogno di recitare, gli parve 'dolce' e lodevole diventare un oratore religioso; così cominciò a leggere, scrivere e tenere prediche. Cfr. Ivi, pp. 26-27.

³⁵ Nell'*Anton Reiser* si parla del pastore P... nella chiesa di B... Ludwig Geiger decifrò le iniziali e scoprì che all'epoca in cui Moritz era a Braunschweig, nella Brudenkirche (B.) esercitarono due pastori, i cui cognomi iniziavano entrambi con P.: Johann Heinrich Petri (1714-1784), in carica dal 1761 (e fino alla morte) e Johann Ludwig Paulmann, il quale lo considerava il suo 'maestro'. È dunque verosimile che Moritz, con P., si riferisca proprio a Petri. Cfr. L. Geiger in *Anton Reiser, ein psychologischer Roman von K. Ph. Moritz*, cit., p. XXIX.

³⁶ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., pp. 40-41. Nel legame che l'autobiografia di Moritz stabilisce fra il teatro e il mestiere del predicatore, viene illustrato – osserva Marion Schmaus – il problema epocale di un'intera generazione: la tendenza all'impersonificazione di un ruolo diverso da quello che si vive nella realtà e al travestimento; che si tratti di abito talare o costume di scena, non importa. Cfr. Marion Schmaus, *Psychosomatik*, cit., p. 67. La predica, osserva Lube, si rivolge al sentimento e all'esperienza emotiva dell'uditore, come una rappresentazione teatrale. Mira a una catarsi dell'uomo, vuole scuotere e elevare il suo pubblico. La differenza è che mentre in teatro il pubblico è chiamato in causa con tutti i suoi sensi, al predicatore, in una spoglia chiesa protestante, è possibile solo attraverso la retorica agire sui presenti, che sono lì unicamente come uditori. Cfr. Stefan Laube, *Wissenstheater-Theaterkunst*, cit., p. 52.

frequentare nella scuola, gli diedero modo «di [...] parlare in pubblico dalla cattedra, il che aveva una certa somiglianza con il predicare, che restava sempre l'oggetto supremo dei suoi desideri».³⁷ Moritz le considerò dunque, inizialmente, una sorta di sostituto all'oratoria religiosa, ma esse furono proprio ciò che avrebbe rimosso gradualmente in lui «la fantasticheria del predicare – Il *dialogo* nel teatro acquistò un fascino maggiore [ai suoi occhi] rispetto all'eterno *monologo* sul pulpito»;³⁸ mentre l'ingresso come contralto nel coro della scuola, gli fece assaporare l'illusione di essere in una compagnia di attori girovaghi, in cui la condivisione di gioie e dolori conduceva a una saldezza di legami difficile da stabilire nella realtà.

Moritz si stava avviando verso lo snodo della sua vita, sancito dalla scelta definitiva di diventare attore. A giocare un ruolo decisivo, in tal senso, furono due eventi principali: l'allestimento di un dramma come 'saggio' scolastico del corso di declamazione³⁹ (a cui partecipò anche Iffland, giudicato da Moritz, già a quel tempo, un attore nato)⁴⁰ e il passaggio, a Hannover, della compagnia di Ackermann.⁴¹

Delle prove della prima recita ginnasiale, che ricorda come le ore più felici della sua vita, benché condotte in una stanza angusta, illuminata da misere candele e con una coperta di lana a mo' di sipario fissata al posto della porta, Moritz dà conto nella sua autobiografia;⁴² come, pure, fa con una successiva recita studentesca del *Clavigo* di Goethe, con uno splendido Iffland nel ruolo di Beaumarchais. Anche il futuro, grande attore ricorderà, in *Meine*

³⁷ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 86.

³⁸ Ivi, p. 109.

³⁹ «Ogni estate veniva rappresentata pubblicamente una commedia dagli allievi della prima, e sia la scelta dei drammi, che l'allestimento, era affidata esclusivamente a loro», *ivi*, p. 101.

⁴⁰ Ivi, p. 87.

⁴¹ Conrad Ernst Ackermann (1712-1771) è considerato l'iniziatore della recitazione realistica in Germania. Debuttò in teatro nel 1739, nella compagnia di Johann Friedrich Schönemann, in cui recitava Sophie Charlotte Schröder (madre dell'attore Friedrich Ludwig), che sposò nel 1740. Nel 1753 Ackermann fondò un proprio complesso, a cui apparteneva anche l'attore Conrad Ekhof, che nel 1764 si stabilì ad Amburgo e poté partecipare all'impresa del Nationaltheater. Fallita l'impresa, nel 1769, Ackermann riprese la guida della compagnia, che alla sua morte passò nelle mani di Friedrich Ludwig Schröder.

⁴² L'opera rappresentata fu il *Philotas* di Lessing (1759) «dove Reiser si comprò la parte di Philotas da un altro, che la interpretava male», per recitarla lui. Cfr. Ivi, pp. 108-109. Come epilogo venne data la composizione del 1741 *Der sterbende Sokrates* del predicatore e ispettore ecclesiastico a Berlino: Nathanael Baumgarten (1716-1763), fratello del più noto Alexander Gottlieb Baumgarten (1714-1762), il fondatore dell'estetica moderna. Il testo di Baumgarten venne tratto dalle *Historisch-moralische Schilderungen* di Johann Peter Miller, un'opera edita in quattro volumi dal 1753 al 1779. Cfr. J. P. Miller, *Historisch-moralische Schilderungen zur Bildung eines edlen Herzens in der Jugend* Weygandische Buchhandlung, Leipzig 1770, Bd. 2, pp. 238-254. L'opera di Miller apparteneva a quel genere di pubblicazioni pensate apposta per i giovani, con intenti educatori e moralizzatori, ed era utilizzata di norma nelle classi di retorica delle scuole di Hannover. Cfr. F. R. Varwig, *Auch ist Sprache das Schauspiel selber... Studien zur Hermeneutik der fiktions-basierten Sprechsituation bei Karl Philipp Moritz*, LIT Verlag, Berlin 2019, pp. 158-161 (in particolare cfr. p. 158, nt. 16).

theatralische Laufbahn (la mia carriera teatrale), di avere recitato, in quell'occasione, «come un giovane uomo, ardente di mente e cuore». E darà atto «al buon Anton Reiser» di avere descritto i fatti precisamente come si erano svolti a quel tempo; di avere restituito con esattezza «e la più stringente verità, il sentimento che li animava».⁴³

Sentimento, va da sé, di grande passione per la recitazione, che in modo diverso avrebbe deciso il destino di entrambi; tutti e due letteralmente folgorati dal secondo passaggio a Hannover,⁴⁴ nel 1776, della compagnia Ackermann guidata adesso da Schröder, che al suo interno annoverava il 'fior fiore' degli attori tedeschi di allora. Su tutti, spiccava Franz Brockmann,⁴⁵ le cui interpretazioni di Amleto e di Beaumarchais nel *Clavigo* lasciarono rispettivamente su Iffland e su Moritz un'impressione indelebile.⁴⁶ Da quel momento, la prima indecisione tra il farsi attori o predicatori venne meno, e i due vollero tentare la strada del teatro.

Fu qui che i loro destini si divisero: uniti nel desiderio di raggiungere Gotha, dove agiva il grande Conrad Ekhof,⁴⁷ speranzosi in un ingaggio, diedero

⁴³ A. W. Iffland, *Meine theatralische Laufbahn*, cit., pp. 55-56.

⁴⁴ Nell'*Anton Reiser*, Moritz racconta l'entusiasmo nell'aver letto, ritornato a Hannover dalle vacanze di Pasqua trascorse presso i genitori, dell'annuncio dell'arrivo della compagnia Ackermann, che avrebbe recitato lì tutta l'estate. Il cuore gli balzò in petto, quando lesse che in repertorio c'era *Emilia Galotti* (messa in scena per la prima volta da Schröder ad Amburgo il 15 maggio 1772). Protagonista nel ruolo di Emilia, la sorellastra di Schröder, «la defunta [Maria Magdalene] Charlotte Ackermann» (1757-1775). Cfr. K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., pp. 120-121. Stando a Meyer, il complesso aprì le recite a Hannover il 13 aprile 1773, e recitò allo Schloßtheater fino al 16 luglio (cfr. F. L. Meyer, *Friedrich Ludwig Schröder, Beitrag zur Kunde des Menschen und des Künstlers*, 2 Bd., Hofmann und Campe, Hamburg 1819, Bd. I, pp. 251-257). Moritz riferisce piuttosto ampiamente di questa *tournée* della compagnia di Schröder, prima di passare a ricordare quella del 1776 (cfr. Karl Philipp Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., pp. 193-194). Iffland invece – assai vago con le date, che vanno quasi tutte 'desunte' – dà solo un breve accenno di quel passaggio del teatro di Schröder, ricordando il talento brillante di Brockmann, il genio del grande attore, guida della compagnia, e della sua sorellastra (evidentemente la sfortunata Charlotte Ackermann), i quali «attizza[va]no la brace della recitazione, fino a farne una fiamma sfolgorante». A. W. Iffland, *Meine theatralische Laufbahn*, cit., p. 45.

⁴⁵ Johann Franz Hieronimus Brockmann (1745-1812) era un attore austriaco, attivo dalla fine di dicembre 1776 alla metà di marzo del 1777 nella *troupe* guidata da Schröder. Ottenne poi l'ingaggio al Burgtheater di Vienna, dove restò fino alla morte. Seguendo la biografia di Meyer, nel 1776 il complesso di Schröder diede le sue recite in Hannover sia nel mese di aprile, che in quello di dicembre, quando poté rappresentare *Amleto*, che aveva debuttato ad Amburgo il 20 settembre di quello stesso anno. Iffland accenna dunque, evidentemente, alla *tournée* invernale; anche se probabilmente sia lui, che Moritz, le videro entrambe.

⁴⁶ Iffland disse che l'*Amleto* di Brockmann «suscitò un tumulto gioioso di sensazioni in tutti i giovani di particolare vivacità» A. W. Iffland, *Meine theatralische Laufbahn*, cit., p. 52.

⁴⁷ Conrad Ekhof (1720-1778). Nativo di Amburgo, nel 1740 entrò nella compagnia di Johann Friedrich Schönemann, dove restò per diciassette anni. Nel 1750 la compagnia venne invitata a recitare al castello di Schwerin, nella Germania del Nord, e riscosse un successo tale che l'anno dopo il duca di Mecklenburg (Stato di cui Schwerin faceva parte) nominò gli attori di quel complesso "commedianti della Corte di Mecklenburg-Schwerin". Per la prima volta su

avvio l'uno a una carriera coronata dalla fama e dal successo, l'altro a una serie di dolori e frustrazioni, tutti pressoché rubricati nell'*Anton Reiser*.⁴⁸

Opponendosi alla volontà paterna,⁴⁹ il 15 marzo 1777, dopo avere brillantemente superata l'audizione recitando Beaumarchais del *Clavigo*, Iffland debuttò nella compagnia di Ekhof, nel ruolo dell'ebreo in *Diamant* di Johann Jakob Engel;⁵⁰ Moritz invece, avendo cercato invano nelle settimane trascorse a Gotha di ottenere la prestigiosa scrittura, nonostante la bonomia dimostrata gli da Ekhof,⁵¹ poté solo recitare in piccole compagnie amatoriali; dovendo abbandonare infine l'idea di diventare un attore di professione. Già immatricolato a Erfurt,⁵² presso la facoltà di teologia, nel 1777 decise di

suolo tedesco si ebbe una compagnia teatrale che poteva recitare in pianta stabile, sovvenzionata dalla Corte con uno stipendio onorevole e che per quattro mesi all'anno poteva dedicarsi alle tournée. In questo clima di serenità, Ekhof avrebbe fondato nel 1753 la prima accademia degli attori in Europa, che chiuse definitivamente i battenti quattro anni dopo. Chiusa l'accademia, Ekhof trascorse un periodo presso la compagnia di Heinrich Koch, prima di entrare in quella di Ackermann ed avere poi occasione di far parte, dal 1767 al 1769, del Teatro Nazionale d'Amburgo. Conclusa quell'esperienza, nel 1771 si recò a Weimar, aggregato alla troupe di Abel Seyler, finché 3 anni dopo decise di prendere la direzione del Teatro di Corte di Gotha, che avrebbe tenuto fino alla morte. Cfr. *Theater Lexikon* (hrsg. von Curt Bernd Sucher), Deutscher Taschenbuch Verlag, München 2000, p. 158.

⁴⁸ Baioni definisce *Anton Reiser* un romanzo altamente «illuminante», il cui «tema addirittura ossessivo» sono i «dati reali di una disperata umiliazione dell'uomo». G. Baioni, *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, PBE, Torino 2001, p. (titolo della I ed. del 1969: *Classicismo e Rivoluzione: Goethe e la Rivoluzione francese*), p. 36.

⁴⁹ Moritz racconta che dopo la prova magistrale di Iffland nella recita studentesca del *Clavigo*, il padre e il fratello maggiore del futuro, grande attore, avevano temuto che il successo riscosso potesse alimentare oltre misura la sua passione per il teatro, rendendola predominante. Così, a Iffland fu proibito di prendere parte, in avvenire, alle esercitazioni teatrali, «cosa contro la quale egli aveva naturalmente mosso tutte le obiezioni possibili». K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 204.

⁵⁰ Johann Jakob Engel (1741-1802), autore del trattato famoso *Ideen zu einer Mimik* (1785), scrisse l'atto unico *Diamant* basandosi sulla commedia di Charles Collé, in cinque atti e in versi, *Les femmes beaux-esprits, ou Les beaux-esprits femelles*. Protagonista, l'ebreo Israel, il ruolo del debutto di Iffland sotto Ekhof. Moritz, nella sua autobiografia, informa che Iffland aveva già recitato quella parte, in modo magistrale, in una delle rappresentazioni scolastiche. Cfr. K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 204.

⁵¹ Moritz racconta del suo incontro con Ekhof a Gotha (dopo essersi appena immatricolato a Erfurt, nel 1776) nella quarta parte dell'*Anton Reiser*. L'attore, ormai un vegliardo – così lo descrive Moritz – fu gentile e sulle prime si mostrò anche interessato ad aiutare il giovane ad iniziare una carriera teatrale. Cosicché Moritz gli fece visita praticamente tutti i giorni, per tre settimane, finché gli fu comunicato che non sarebbe entrato in compagnia. «Non vedeva nessuna via d'uscita da quel labirinto [...] lì c'era il muro nudo e triste. L'ingannevole commedia era finita». Cfr. Ivi, pp. 237-240.

⁵² Accanto allo studio, a Erfurt Moritz continua a coltivare la passione per il teatro. È qui che vede in scena *I dolori del giovane Werther*, ben accolti dal pubblico in virtù della materia trattata; poiché l'autore dell'adattamento, osserva Schmidt, non aveva fatto altro che trasformare le lettere di Goethe in dialoghi e monologhi. Nel 1776, a Francoforte sul Meno era infatti apparso *Die Leiden des jungen Werthers, ein Trauerspiel in drei Aufzügen, für's deutsche Theater, ganz aus dem Original gezogen* (I dolori del giovane Werther, una tragedia in tre atti, tratta interamente dall'originale per il teatro tedesco). Cfr. Erich Schmidt, *Richardson, Rousseau und Goethe*, cit., p.

continuare gli studi all'università di Wittenberg, dove si laureò due anni dopo. Divenne insegnante (esercitò a Potsdam e Berlino), scrittore, e dal 1784-1785 anche redattore della «Vossische Zeitung», un'importante testata berlinese.⁵³

A ridosso 'della' e in contemporanea 'alla' stesura dell'*Anton Reiser*, la sua biografia si arricchisce di almeno tre eventi significativi: il viaggio in Inghilterra nel 1782, quello attraverso la Germania nel 1785 e soprattutto quello in Italia, dall'agosto 1786 al dicembre 1788;⁵⁴ perché è qui, precisamente a Roma, che Moritz conosce Herder⁵⁵ e il 29 ottobre 1786 si imbatte in Goethe al Caffè Greco: punto di ritrovo di artisti tedeschi, conoscitori e amatori d'arte.⁵⁶ Dall'incontro nasce un'amicizia, che segna una vera e propria svolta nel destino dell'autore dell'*Anton Reiser*: stimolato dal contatto con l'estetica goethiana, nel 1788 Moritz pubblica il trattato *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (Sull'imitazione formatrice del bello)⁵⁷ e viene invitato da Goethe – il quale parlava di lui come di «un fratello più

199, nt. 215. Schmidt non ci dice chi avesse steso l'adattamento, ma è assai probabile che fosse di mano di Johann Gottlieb Garbe (172? - 1786?), che era anche l'editore del testo. Cfr. https://data.bnf.fr/fr/13556901/johann_gottlieb_garbe/

⁵³ Klischnig, amico e biografo di Moritz, ricorda che anche Lessing, durante il suo quasi ininterrotto soggiorno berlinese (dal 1748 al 1755) aveva scritto a lungo per la «Vossische Zeitung», il che costituì per lui un ulteriore motivo per accettare con gioia, e colmo di grandi aspettative, l'incarico. Aspettative destinate ad andare deluse, poiché il proposito di Moritz, quello cioè di concentrare gli articoli non tanto sulle questioni politiche, quanto sui casi 'umani', e soprattutto di formare il gusto del pubblico attraverso gli articoli teatrali, non incontrarono il favore dei lettori; né del signor Voss, proprietario della testata. Nella rubrica delle *Theaternachrichten* (notizie di teatro), Moritz criticava spesso lo stato degli spettacoli, e più volte arrivò alla lite con l'attore e direttore teatrale Karl Theophil Döbbelin (1727-1793), che dirigeva il proprio palcoscenico, sito nella Behrenstraße. Oggetto della lite, i rimproveri per il modo in cui egli aveva messo in scena opere come *Kabale und Liebe* (Cabala e Amore) e *Die Räuber* (I Masnadieri) di Schiller. Cfr. K. F. Klischnig, *Erinnerungen an den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, Wilhelm Vieweg, Berlin, 1794, pp. 94-96.

⁵⁴ Cfr. K. P. Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, Friedrich Maurer, Berlin, 1792. Anche il viaggio in Inghilterra aveva prodotto *Reisen eines Deutschen in England*, recentemente tradotto in italiano da Anna Fattori per Morlacchi Editore, Perugia 2018, con il titolo: *Viaggi di un tedesco in Inghilterra nell'anno 1782*.

⁵⁵ Klischnig scrive che insieme a Goethe, a Roma Moritz ebbe anche l'occasione di conoscere Herder, giunto proprio allora con la vedova Duchessa di Weimar. Con lui, scrive il biografo di Moritz, costui passò il tempo in lieta compagnia. Cfr. K. F. Klischnig, *Erinnerungen an den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, cit., pp. 186-187.

⁵⁶ Cfr. H. Henning, *Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur Geschichte des Goetheschen Zeitalters*, Löffler, Riga 1908, pp. 29-30. Riguardo all'amicizia con Goethe, scrive Moritz: «La sua compagnia avvera i sogni più belli della mia giovinezza e la sua apparizione, come quella di un genio benefico in questa sfera dell'arte è per me, come per tanti, una fortuna insperata». *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, cit., p. 148. Il passo è alle pagine datate: Roma, 20 novembre [1786].

⁵⁷ Cfr. K. P. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, Schul- Buchhandlung, Braunschweig 1788, pp. 3-52.

giovane, della stessa natura»⁵⁸ – a Weimar, dove stringe amicizia anche con Schiller. Grazie al loro interessamento, per intercessione del Duca di Weimar, l'anno dopo gli viene assegnata la cattedra di Teoria delle Belle Arti all'Accademia di Berlino, dove conta fra i suoi uditori Alexander von Humboldt, Ludwig Tieck e Wilhelm Heinrich Wackenroder (1773-1798). Due anni prima di morire a causa della tubercolosi che lo affliggeva da tempo, nel 1791 Moritz divenne membro dell'Accademia delle Scienze; e in ultimo fu persino insignito del titolo di *Hofrat* (consigliere di Corte).

II

Dal 1782, dopo avere rinunciato al teatro, Moritz diventa letteralmente e metaforicamente *Reiser* (viaggiatore): va alla scoperta non solo del mondo esterno, attraversando confini geografici e culturali, ma inizia a esplorare anche quello intimo dell'uomo. Appena un anno dopo il suo ritorno dall'Inghilterra, evidentemente influenzato da una 'scienza psicologica' che sempre più procedeva sull'idea di una corrispondenza di stati fisici e psichici,⁵⁹ con il sostegno di Moses Mendelssohn⁶⁰ fonda il «Magazin zur

⁵⁸ In questo modo Goethe parlava di Moritz all'amata Charlotte von Stein (1742-1827) in una lettera datata 14 dicembre 1786. Lo dipinse come un più giovane fratello, della stessa natura («Er ist wie ein jüngerer Bruder [...] von derselben Art»), tanto trascurato e danneggiato dal destino («vom Schicksal verwahrlost und beschädigt») quanto lui, dal destino, era stato favorito e prediletto. J. W. von Goethe, *Begegnungen und Gespräche (1786-1792)*, hrsg. von Ernst Grumach - Renate Grumach, 6 Bd (1965-1980), De Gruyter, Berlin-New York, Bd. 3, 1977, p. 100. Quando durante il suo soggiorno romano Moritz cadde da cavallo e si fratturò un braccio (cfr. K. P. Moritz, *Reisen eines Deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, cit., p. 161), Goethe lo assistette anche materialmente.

⁵⁹ Negli anni Sessanta del Settecento la scienza dell'anima conquista, rafforzata, una vita propria e in luogo della contiguità di corpo e anima, si fa strada l'idea di una loro similarità strutturale. Sono qui poste le premesse al passaggio sancito da Herder in *Zum Sinn des Gefühls* dal cartesiano *cogito ergo sum* alla formula: *Ich fühle mich! Ich bin!* (Mi sento! Sono!). J. Gottfried Herder, *Zum Sinn des Gefühls*, in Id., *Werke in zehn Bänden*, hrsg. von Martin Bollacher u. a., Deutscher Klassiker Verlag, Frankfurt a.M. 1994, Bd. 4, pp. 233-242, qui a p. 236.

⁶⁰ Dal 1782, dopo essersi incontrati personalmente nel salotto del medico Marcus Herz (anch'egli tra i sostenitori del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde») e di sua moglie, che raccoglieva la migliore intellettualità berlinese, Moritz e Mendelssohn cominciano e frequentarsi. Al filosofo ebreo, dedica il saggio *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeteten* (Tentativo di una unificazione di tutte le belle arti e scienze sotto il concetto di quel che è in sé compiuto). Lo scritto apparve sulla «Berliner Monatsschrift» nel 1785, ovvero in contemporanea alla pubblicazione della prima parte dell'*Anton Reiser*, di cui già due anni prima erano usciti alcuni frammenti sul «Magazin». D'Angelo sottolinea l'importanza del saggio «perché mostra come Moritz fosse già in possesso, prima del viaggio in Italia» e dunque della conoscenza con Goethe, «di un nucleo di idee proprie in materia estetica, ed esclude [perciò] che le idee di Moritz possano essere ridotte», come alcuni hanno fatto, «alla semplice trascrizione dei pensieri goethiani». P. D'Angelo, *Presentazione*, in K. P. Moritz, *Scritti di Estetica*, cit., p. 48.

Erfahrungsseelenkunde» (Rivista di psicologia empirica):⁶¹ quadrimestrale in cui sotto il motto *conosci te stesso*, si discuteva delle varie patologie dell'animo e di devianze sociali.⁶² Sarà sulle pagine di quella rivista, realizzata attraverso i contributi di specialisti (pensatori, medici, filosofi)⁶³ e semplici lettori, che fra il 1783 e il 1791 Moritz pubblicherà alcuni frammenti delle quattro parti in cui si articolava il suo romanzo psicologico:⁶⁴ genere letterario, come l'autobiografia, associato alla *Erfahrungsseelenkunde*; nonché – lo si è già accennato – strumento ed esito della cultura dell'autoosservazione e della descrizione degli stati interiori, che si era sviluppata nell'ambito della comunità pietista, da cui Moritz proveniva. Le sezioni dell'*Anton Reiser* erano collocate nella seconda delle quattro rubriche (denominata *Seelenkrankheitskunde*, ovvero patologia psicologica),⁶⁵ che in appoggio alla terminologia medica egli aveva costruito per strutturare il campo della psicologia empirica e arrivare, attraverso la raccolta di dati esperienziali (casi di assassini e suicidi, esaltati religiosi e ipocondriaci), alla conoscenza dell'anima.

Con i frammenti dell'autobiografia di Moritz, fra le righe della *Seelenkrankheitskunde*, prendevano posto anche le discussioni sulla 'teatromania' (che accanto alla malinconia e all'esaltazione religiosa era

⁶¹ *Psychologia empirica* è il titolo di un volume di Christian Wolff (1679-1754) del 1732, nella cui Prefazione il filosofo più rappresentativo del primo Illuminismo tedesco esprimeva la speranza che le leggi dell'anima si lasciassero seguire e comprendere, quanto quelle del corpo. Lo scopo della psicologia, per Wolff, era dunque quello di porre l'uomo in condizione di dirigere e disporre liberamente delle 'oscurate' facoltà dell'anima. Insieme alla psicologia razionale, quella empirica era considerata da Wolff come parte della filosofia teoretica (o metafisica) e sotto queste due definizioni: razionale ed empirica, egli consolidò la psicologia come disciplina filosofica, che nei suoi metodi e nelle sue forme di rappresentazione doveva orientarsi alle scienze matematiche; poiché per Wolff era nella logica che l'intera filosofia, il cui scopo era il raggiungimento dell'umana felicità attraverso la conoscenza chiara e distinta, trovava il suo presupposto. L'analogia corpo-anima e il concetto meccanicistico di quest'ultima, in Wolff hanno lo scopo scientifico di utilizzare le facoltà dell'anima secondo principi dalla finalità razionale.

⁶² Secondo la Schmaus, la fondazione del «Magazin» da parte di Moritz sarebbe una risposta a Herder, il quale, nel 1769 (in: *Journal meiner Reise*) riteneva che si sarebbe dovuto fondare un giornale della *Menschenkenntnis* (conoscenza dell'essere umano), in cui egli avrebbe raccolto giornalmente dalla propria vita e dai propri scritti. Cfr. Marion Schmaus, *Psychosomatik*, cit., p. 46.

⁶³ Un elenco dei collaboratori del «Magazin» di Moritz è in H. Henning, *Karl Philipp Moritz. Ein Beitrag zur Geschichte des Goetheschen Zeitalter*, cit., p. 21.

⁶⁴ Si fa presente che sul «Magazin» non è pubblicata l'opera per intero: delle quattro parti in cui è strutturato il romanzo compaiono dei frammenti, alcune annotazioni e revisioni al testo. Si cfr. «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» Bd. 1 (1783), 1. Stück; Bd. 2 (1784), 2. Stück; Bd. 4 (1786), 3. Stück; Bd. 5 (1787), 3. Stück; Bd. 6 (1788), 2. Stück e Bd. 8 (1791), 1. Stück (*Fortsetzung des Fragments aus dem vierten Teil von Anton Reisers Lebensgeschichte e Die Leiden der Poesie*) all'indirizzo: <http://telota.bbaw.de/mze/#>.

⁶⁵ Le altre tre rubriche erano, nell'ordine: 1) fisiologia (*Seelennaturkunde*), 3) semiotica (*Seelenzeichenkunde*) e 4) igiene (*Diätetik*).

considerata la patologia del secolo *par excellence*),⁶⁶ la ricerca sui sogni, sulle relazioni fra il sonno e la veglia, e la presenza di stadi intermedi, quali il sonnambulismo. Senza escludere l'apporto delle cosiddette 'pseudoscienze' (mesmerismo *in primis*) si cominciava inoltre a riflettere sul ruolo della suggestione e dell'autosuggestione nella manifestazione delle diverse affezioni psichiche, così come nella loro guarigione:⁶⁷ tutte argomentazioni che sarebbero state discusse, scientificamente, solo cent'anni più tardi e sulle quali il periodico di Moritz parve alzare il sipario.⁶⁸

Le discussioni sul «Magazin» sembrano dunque non 'cosa a sé', ma piuttosto uno strumento ulteriore, utile per la comprensione dell'*Anton Reiser*, su cui adesso – come anticipato – è necessario tornare, per mettere a fuoco alcuni dettagli.

Letto nella sua interezza, il romanzo appare articolato lungo un percorso che va dall'adolescenza del protagonista, vessata dalle pressioni e dalle imposizioni religiose (col fine anche, non secondario, di mostrare come esse agiscano sulla personalità futura), agli anni della scuola e della formazione: quelli in cui Reiser va alla ricerca della propria identità e del mezzo per affermarla, che finisce entusiasticamente per individuare – nella terza parte

⁶⁶ Cfr. M. Schmaus, *Psychosomatik*, cit., p. 52.

⁶⁷ Dal 1775, dunque poco prima della fondazione del quadrimestrale di Moritz, il medico tedesco Franz Anton Mesmer (1734-1815) elaborò la sua teoria della guarigione attraverso la corrente di un fluido magnetico. Il 23 novembre di quell'anno, a Monaco, diede una dimostrazione pratica, suscitando nei pazienti la comparsa di vari sintomi (anche convulsivi), che poi annullò con un semplice schiocco delle dita. Nel febbraio 1778, l'ostilità della medicina ufficiale di Vienna – dove Mesmer era di stanza dal 1759 – lo costrinse a trasferirsi a Parigi. Qui la sua fama raggiunse l'acme intorno alla metà degli anni Ottanta del Settecento, per poi conoscere un rapido declino. Tornato a Vienna nel 1793, Mesmer fu espulso con l'accusa di essere un individuo politicamente sospetto e riparò in Svizzera, dove rimase fino alla fine dei suoi giorni. Cfr. H. F. Ellenberger, *The Discovery of the Unconscious. The History and evolution of Dynamic Psychiatry* (1970), trad. It. di W. Bertola – A. Cinato – F. Mazzon – R. Valla, *La scoperta dell'inconscio. Storia della psichiatria dinamica* (1976), 2 voll., Bollati Boringhieri, Torino 2013, v. I, pp. 65-79. All'attività di Mesmer si fa riferimento nel «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» all'interno della rubrica *Seelennaturkunde*, Bd. 5 (1787), 3. Stück, pp. 23-26.

⁶⁸ Si è utilizzata la metafora dell'apertura del sipario non a caso: è la stessa di cui si serve Moritz per illustrare l'attimo in cui si prende coscienza che esiste qualcosa al di là della realtà esterna; per definire i confini dell'autoconoscenza, il cui superamento può avvenire – esattamente come accade in teatro – attraverso il racconto di un altro. Quel momento in cui è «come se si fosse prossimi ad aprire un sipario impenetrabile, che è steso davanti ai nostri occhi, ma da cui sempre, senza sapere come, impercettibilmente ci si discosta». K. P. Moritz, *Fortsetzung der Revision der drei ersten Bände dieses Magazins*, in «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», Bd. 4, 3. Stück, pp. 1-20, qui p. 4. Da notare che la stessa metafora è presente nel romanzo di Goethe *Die Leiden des jungen Werthers*, nella lettera che Werther scrive a un amico e in cui si legge: «si è come aperto un sipario sulla mia anima e il palcoscenico della vita infinita si muta davanti ai miei occhi nell'abisso del sepolcro eternamente aperto». Il passo della lettera, che si trova alle pp. 119-123 dell'edizione originale (1787), è citato da K. F. Klischnig, *Erinnerungen an den zehn letzten Lebensjahren meines Freundes Anton Reiser*, cit., p. 213.

- nell'arte dell'attore.⁶⁹ Quello descritto è un cammino impervio, fatto di smarrimenti, ma attraverso cui il protagonista raggiunge infine una chiara consapevolezza: che esiste, accanto a quella vera, una falsa inclinazione artistica. E che essa è la vera causa dell'insuccesso, nonché il germe di quel malessere definito - con evidente richiamo al trattato del 1681 - 'teatromania'. Su quest'agnizione, è incentrata la quarta e ultima parte del romanzo, alla cui luce le vicende già narrate di Reiser e di Iffland, poste a confronto, diventano paradigmatiche.

Dal momento in cui debuttò tra le fila della compagnia di Ekhof, Iffland - si diceva - cominciò a percorrere la strada che l'avrebbe consegnato alla storia come l'attore tedesco più importante fra XVIII e XIX secolo. Moritz, invece, collezionò solo una serie di piccole vittorie, accanto a delusioni cocenti. L'ultima, al tempo in cui frequentava l'università di Erfurt: qui ebbe l'occasione di recitare alcuni ruoli (prevalentemente femminili, con suo dispiacere) nell'ambito delle rappresentazioni studentesche. Riscosse anche un discreto successo, e con gli applausi riuscì quantomeno a godere di una temporanea soddisfazione;⁷⁰ finché l'arrivo in città della compagnia itinerante di Johann Friedrich Speich (1751-1789),⁷¹ tra le cui fila agiva l'attore Beil (anch'egli ingaggiato poi a Gotha, insieme a Iffland),⁷² fece riaccendere

⁶⁹ Già Lessing aveva evidenziato le potenzialità del teatro come mezzo privilegiato per acquisire consapevolezza del proprio sé: «Attraverso il teatro», disse il grande pensatore tedesco, «ho imparato a conoscermi e da allora non ho più riso di nessun altro e schernito altri che me stesso» («ich lernte mich selbst kennen, und seit der Zeit habe ich gewiß über niemanden mehr gelacht und gespottet als über mich selbst»). Gotthold Ephraim Lessing, *Brief an Justina Salome Lessing*, 20 gennaio 1742, in Id., *Sämtliche Schriften*, hrsg. von Karl Lachmann - Franz Muncker, 23 Bd., Göschen-de Gruyter, Stuttgart-Leipzig-Berlin 1886-1924, Nachdruck de Gruyter, Berlin 1968. Bd. XVII, p. 8.

⁷⁰ Nell'*Anton Reiser*, Moritz racconta le sensazioni provate prima e dopo la recita di *Medon oder die Rache des Weisen*, una commedia in tre atti del 1783 di Christian August Clodius (1737-1784): «Ebbene, come si dubita che si avveri tutto quello che si desidera fortemente, anche lui [Moritz/Anton Reiser, *NdA*] dubitava sempre che la rappresentazione della commedia avesse luogo e che egli conservasse la sua parte. Questo desiderio gli venne però concesso. Venne truccato da Clelie con la massima cura. Si accesero le luci, venne alzato il sipario, ed egli si ritrovò ora davanti a un pubblico numeroso; recitò la sua lunga parte con totale naturalezza [...]. Giacché egli aveva calcato le scene, restando tuttavia allo stesso tempo uno studente, provò un doppio piacere e per un paio di giorni si sentì così felice nel ricordo di quella sera, che tutto ciò che gli era capitato [...] gli parve quasi un sogno». K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 263. Altri due ruoli femminili li ricoprì, a Erfurt, in *Der Argwöhnische* di Lessing, e un ruolo maschile (quello di Maskarill) in *Der Schatz*, sempre di Lessing (cfr. Ivi, pp. 266-267).

⁷¹ Moritz non esplicita il nome di Speich, parla solo della «compagnia teatrale Sp...», così come dell'attore B... di cui alla nota seguente (cfr. *ivi*, p. 277); allo stesso modo in cui non menziona mai Iffland, ma lo chiama solo I... Indicazioni sulle reali identità nascoste dietro le iniziali, le ha fornite Ludwig Geiger nella sua introduzione all'edizione dell'*Anton Reiser* del 1886, più volte citata. La compagnia di Speich si era costituita nel giugno 1776 a Naumberg, cittadina della Sassonia a Sud di Halle.

⁷² Studente di legge a Lipsia, nel 1776 Johann David Beil (1754-1794) entrò nella compagnia girovaga di Speich e l'anno dopo fu ingaggiato da Ekhof a Gotha, dove conobbe Iffland, che

in lui la speranza di poter diventare un attore professionista; dopo il 'no' che aveva ricevuto da Ekhof.

Grazie al buon esito delle recite amatoriali, Moritz aveva ricominciato a nutrire per il teatro, come ai tempi di Hannover, «una venerazione entusiastica», e ora guardava ai membri della compagnia di Speich, «compreso il suggeritore e il copista di parti, con una specie d'invidia».⁷³ Il complesso aveva avuto il permesso di recitare nello sferisterio:⁷⁴ lo stesso spazio in cui «anche gli studenti avevano rappresentato le loro commedie», e dove egli si era conquistato «una certa fama per i suoi talenti d'attore».⁷⁵ Avendo sentito parlare di lui, Speich gli propose un ingaggio, affidandogli il ruolo di Reimreich nella commedia in tre atti di Christian Felix Weiße: *Poeten nach der Mode* (1771). Adesso gli sembrò possibile, finalmente, risarcirsi per l'amarezza provata ai tempi del liceo, quando in occasione di una delle recite studentesche non era riuscito a ottenere la parte di Clavigo nell'opera omonima di Goethe, e recitare accanto al Beaumarchais di Iffland. La frustrazione lo aveva portato allora sull'orlo dell'isteria, perché la sera della recita «pensò all'illuminazione, agli sguardi di infiniti spettatori tutti rivolti a lui solo e a se stesso, che ora [...] doveva essere *nient'altro* che un semplice spettatore *perso nella folla*. [M]entre uno stupido, che recitava la parte di Clavigo, attirava su di sé tutta l'attenzione, che sarebbe dovuta spettare a lui, che sentiva più intensamente».⁷⁶

Neanche stavolta gli era stata assegnata la parte desiderata – poiché invece di Reimreich, Reiser avrebbe preferito recitare Dunkel –⁷⁷ ma ora si sarebbe esibito con attori professionisti e aveva il nome stampato sul programma. La sera del debutto, però, quand'era già vestito per la parte, il divieto del rettore dell'Università gli impedì di entrare in scena.⁷⁸ Un evento che pose sostanzialmente fine alle sue ambizioni, facendogli desiderare di cambiare vita e partire alla volta di Weimar, per «diventare servitore [...] presso

seguirà al Teatro Nazionale di Mannheim (diretto da von Dalberg) nel 1779, dopo la morte di Ekhof. Qui, diverrà una delle migliori leve della compagnia, versato però assai più per i ruoli comici, che per quelli tragici. Cfr. <https://www.deutsche-biographie.de/pnd118654969.html>

⁷³ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 277.

⁷⁴ Gli sferisteri erano spazi utilizzati per il gioco della palla. Poiché dopo il 1770, in Germania, l'attrattiva per questa tipologia di svago cominciò a venire meno, li si trasformò spesso in teatri e sale da ballo.

⁷⁵ Ivi.

⁷⁶ Ivi, p. 204.

⁷⁷ Invece di Reimreich, Moritz avrebbe voluto recitare Dunkel, ma Beil lo sconsigliò dicendogli che quel ruolo lo aveva già recitato lui e sempre egregiamente. Lo dirottò dunque sulla parte di Reimreich, che veniva invece ricoperta da un attore poco importante. Cfr. Ivi, p. 277.

⁷⁸ Attraverso un messo, il rettore dell'Università di Erfurt fece sapere a Speich che se avesse permesso a uno studente di esibirsi, avrebbe presentato le proprie rimostranze al governatore. La conseguenza sarebbe stata, molto probabilmente, la revoca alla compagnia del permesso di recitare. «Reiser restò pietrificato, e il direttore non sapeva dalla paura che pesci prendere, finché un attore si offrì di recitare al meglio la parte di Reimreich, seguendo il suggeritore». Ivi, p. 278.

l'autore dei *Leiden des jungen Werthers* a qualunque condizione»; l'importante era che potesse avere almeno sentore della 'genialità'.⁷⁹

Adesso, Moritz sapeva che non sarebbe mai diventato un teatrante di successo; come Iffland – con il quale, pure, 'avvertiva' una certa prossimità – o come Beil. Anche se, in fondo, non era del tutto privo di talento. Il ritratto che emerge dalle pagine dell'*Anton Reiser*, difatti, non è quello di un attore 'negato'; piuttosto, di un aspirante attore, al quale manca solo 'qualcosa' per poter diventare un vero artista della scena. Moritz cercherà di individuarlo, questo 'qualcosa', ed è nel suo desiderio di trovare le spinte al proprio agire, per agire consapevolmente,⁸⁰ che paiono intrecciarsi le direttrici principali del suo intero operato: la produzione letteraria, di cui l'*Anton Reiser* rappresenta la vetta; l'interesse per le ricerche scientifiche in campo antropologico, che lo porta alla fondazione del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», e infine – ma non certo in ultimo – la riflessione filosofica, la cui summa è rappresentata dal saggio *Über die bildende Nachahmung des schönen* (Sull'imitazione formatrice del bello).

Se l'autobiografia racconta i fallimenti e le sofferenze di un aspirante attore, le discussioni scientifico-letterarie sulla 'teatromania' all'interno del «Magazin» ne discutono i risvolti psicosomatici;⁸¹ mentre lo scritto teorico intende indagare cos'è che distingue il vero artista da chi non lo è e spiegare le ragioni per cui si produce, nel soggetto, quella falsa inclinazione all'arte 'origine di tutte le disavventure'.⁸² In un'opera si sente il riverbero dell'altra, cosicché è possibile rintracciare fra le pagine dell'*Anton Reiser* il discorso psicosomatico portato avanti sul quadrimestrale, mentre esso accoglie frammenti 'del' e annotazioni 'sul' romanzo, che nella quarta e ultima parte richiama il nodo centrale attorno a cui ruota il saggio filosofico. O ancora, e diversamente: la 'mania' teatrale di cui si parla nel «Magazin zur

⁷⁹ Ivi, p. 274.

⁸⁰ Il rimando è all'affermazione del teologo svizzero Johann Georg Sulzer (1720-1779), noto per la *Allgemeine Theorie der schönen Künste* (4 Bd., 1771-1774), contenuta nella sua *Untersuchung über den Ursprung der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, che costituisce la terza parte della *Theorie der angenehmen und unangenehmen Empfindungen*, pubblicata dalla Friedrich Nicolai di Berlino nel 1762. Egli sosteneva che colui che conosce le spinte del suo agire e può agire consapevolmente, «si sbarazza della schiavitù della natura e diventa un libero cittadino del mondo» (cfr. pp. 74-75).

⁸¹ Dalla lettura delle pagine del «Magazin» dedicate ai 'teatromani', si evince che i sintomi della patologia sono un impulso, che si fa dipendenza, a leggere commedie e un altro, irresistibile, alla declamazione teatrale. La 'malattia', una volta conclamata, si manifesta con uno stato di deperimento fisico, una pressoché totale chiusura con l'esterno e una profonda malinconia (che oggi chiameremmo depressione). Cfr. K. P. Moritz, *Ein unseliger Hang zum Theater*, «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», Bd. III, 1. Stück (1785), pp. 117-125.

⁸² Si preferisce parlare di 'non-artista' invece di utilizzare l'espressione 'dilettante', scelta da Baioni (cfr. G. Baioni, *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, cit., p. 43), poiché la parola *Dilettant* è assente nel testo di Moritz. È probabile che Baioni abbia letto Moritz attraverso la lente di Goethe, autore nel 1799 – insieme a Schiller – del saggio *Über den sogenannten Dilettantismus oder die praktische Liebhaberei in den Künsten*. Cfr. *infra*, nt. 109.

Erfahrungsseelenkunde» è causata dall'impulso frustrato di diventare attore, di cui si narra nell'*Anton Reiser* e alle cui origini si cerca di risalire in *Über die bildende Nachahmung des Schönen* – secondo un moto 'circolare'.

L'ultima parte dell'autobiografia di Moritz, stilata sullo sfondo dell'elaborato teoretico, viene pubblicata a Berlino nel 1790, quando lo scritto di estetica – steso durante il soggiorno italiano – era uscito ormai già da due anni a Braunschweig.⁸³ Il saggio sull'imitazione formatrice del bello non è un trattato di recitazione, ma apre citando *Le Nuvole* di Aristofane, per riflettere poi sulle differenze che passano tra l'attore greco che imita Socrate sulla scena e il saggio che lo imita nella vita;⁸⁴ a testimoniare come, anche nella riflessione teorica, il teatro giochi per Moritz un ruolo esemplare, in accordo alla concezione dominante nella cultura tedesca coeva del palcoscenico come mezzo privilegiato di conoscenza dell'umano.⁸⁵

Dopo avere operato, sull'esempio delle *Nuvole*, una distinzione fra l'imitazione in senso morale e nelle belle arti, Moritz arriva alla questione centrale del saggio, e di maggiore interesse per noi: il tratteggio di una teoria del falso impulso creativo, lungo pagine che lo stesso Goethe pubblicherà nel suo *Italienische Reise*. In chiusura, invece, viene trattata l'intima tensione dell'organismo non solo a rispecchiare, ma a *essere* la totalità della natura.⁸⁶ L'ultima parte del saggio è anche premessa ideale alla prima, in cui il vecchio concetto aristotelico di *mimesis*, inteso come rapporto di rispecchiamento tra fenomeno e prodotto artistico, «subisce [...] uno spostamento in senso dinamico»: la relazione, adesso, è tra una natura colta nel suo divenire e il procedimento creativo.⁸⁷ L'artista è il genio, il quale non copia, ma crea. Perché la natura, aveva scritto Moritz nel 1786, «alla fine non basta più all'uomo [...], ed egli suscita nella creazione che lo circonda una nuova creazione».⁸⁸

⁸³ Nell'*Appendice biobibliografica*, D'Angelo scrive che «Moritz sopravviveva in Italia grazie al finanziamento dell'editore Campe, che si aspettava da lui un libro di viaggi. In realtà però Moritz quel libro non riusciva a scriverlo, e soltanto sul finire del soggiorno italiano, nel 1788, si decise ad inviare a Campe un lungo saggio teorico, quella *Über die bildende Nachahmung des schönen* che resta la sua opera di argomento estetico più estesa e compiuta». Solo dopo, tornato in Germania, Moritz fu ospite di Goethe a Weimar. Cfr. K. P. Moritz, *Scritti di Estetica*, cit., p. 181.

⁸⁴ K. P. Moritz, *Sull'imitazione formatrice del bello*, in Id., *Scritti di Estetica*, pp. 65-95, qui p. 65. Nella commedia di Aristofane viene parodiato il personaggio di Socrate.

⁸⁵ Si confronti, sull'argomento, il testo di R. Ruppert: *Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. und frühen 19. Jahrhundert*, Sigma, Berlin 1995.

⁸⁶ Cfr. P. D'Angelo in Karl Philipp Moritz, *Scritti di Estetica*, cit., p. 92.

⁸⁷ Cfr. B. Di Noi, *Simbolo e allegoria nell' 'Andreas Hartknopf' di Karl Philipp Moritz*, in «Annali di Studi Tedeschi» XXXII, 1-2, Istituto Universitario Orientale, Napoli 1989, pp. 27-55, qui p. 28.

⁸⁸ K. P. Moritz, *La cosa più nobile nella natura*, in Id., *Scritti di Estetica*, cit., pp. 59-64, qui p. 59.

In virtù della rivalutazione estetica della recitazione attuata nel passaggio tra primo e secondo Settecento,⁸⁹ anche l'attore, adesso, è considerato un artista: capace non semplicemente di 'rispecchiare' la realtà, ma di creare una realtà seconda (la verità estetica), attraverso un processo di imitazione da intendersi ora come connessione 'dinamica' di parola, passione e oggetto. Se l'attore è un artista, la sua prestazione è perciò un'opera d'arte, che nella concezione di Moritz – in cui Baioni individua già le premesse del classicismo weimariano – è il «punto focale in cui si rende visibile la totalità organica della natura» e si «rivela quindi all'uomo l'interezza di una sua originaria, armonica immagine».⁹⁰ All'arte, non a caso, anelava il giovane Reiser per ritrovare quel senso di quiete e completezza, che – si legge nel romanzo – solo quando attraversava colline, osservava panorami estesi o passeggiava di notte fra i boschi, poteva trovare.

Cos'è che distingue l'artista dal non-artista, si diceva, è la questione dirimente, tanto del saggio filosofico, quanto – in fondo – dell'*Anton Reiser*, che letti contestualmente permettono di seguire in modo più agevole il ragionamento attraverso cui Moritz arrivò a spiegarsi come mai Iffland fosse un attore 'vocato', mentre lui era stato votato al fallimento. Cominciando dall'autobiografia, si evince per prima cosa come il discrimine non fosse certo nell'intensità della passione per il teatro, smodata – si è visto – in entrambi. L'avvicinarsi della fine del liceo, e dunque della possibilità di esibirsi nelle recite studentesche, atterri Iffland e Moritz allo stesso modo e li portò ambedue alla decisione di diventare dei veri attori. Rappresentavano l'eccellenza, nelle lezioni di declamazione, dal che si deduce – *in secundis* – che fossero dotati delle stesse abilità oratorie. Entrambi intellettualmente vivaci, si distinguevano l'uno per una maggiore arguzia e prontezza di spirito, l'altro per una maggiore capacità di ragionamento: Iffland «pensava molto più rapidamente [...], però non aveva la pazienza di soffermarsi a lungo su un argomento – Per questo motivo Reiser ben presto lo superò anche in tutto il resto. [...] lo vinceva sempre quando si trattava di esercitare il raziocinio su un qualche argomento».⁹¹ Neanche la sensibilità a Moritz

⁸⁹ Sul primo mensile interamente dedicato al teatro, fondato a Stoccarda nel 1750 da Lessing e da Christlob Mylius, viene sancita l'equiparazione della recitazione alla poesia; dunque, dell'attore al poeta, entrambi creatori e non semplici riproduttori. Cfr. Christlob Mylius, *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist*, in «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters», Johann Benedict Metzler, Stuttgart 1750, 1. Stück, pp. 1-13, qui p. 4. Mylius parla di 'arte libera', in un'accezione che non rimanda tanto alle arti liberali del trivio e del quadrivio secondo la classificazione antica, quanto piuttosto alle belle arti elencate nel 1746 da Charles Batteaux in *Les Beaux Arts réduits à un même principe*. Nel trattato, Batteaux indica cinque arti propriamente dette: pittura, scultura, poesia, musica e danza, a cui connette eloquenza e architettura. Significativo che Mylius sciolga l'antico legame fra la recitazione e la bella eloquenza e, equiparandola alla poesia, la collochi nel novero delle arti 'in senso proprio' elencate da Batteaux.

⁹⁰ G. Baioni, *Goethe. Classicismo e Rivoluzione*, cit., p. 45.

⁹¹ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 86.

faceva difetto; anzi: se Iffland lo «superava di gran lunga nell'intensa espressione del sentimento, [egli] però sentiva più profondamente».⁹² Entrambi, infine, erano dotati in larga misura della facoltà che da Lessing in poi veniva ritenuta centrale nella produzione artistica: la *Einbildungskraft*, l'immaginazione. Il giovane Iffland «viveva completamente nel mondo della fantasia»,⁹³ proprio come Moritz, capace di rimanere incantato per ore davanti alle immagini del Paradiso risvegliate da un raggio di sole che attraversava una finestra, o di vedere il diavolo nella forma di un panno nero appeso alla parete.⁹⁴ Un'immaginazione di straordinaria vivacità: proprio quello che secondo Sulzer distingueva l'artista dall'uomo comune.⁹⁵

Tornando sul saggio del 1788, appare però chiaro come per Moritz non sia tanto – o quantomeno non soltanto – la capacità spiccata di immaginare, di discernere, o di imitare cose, a fare l'artista (e dunque l'attore con la maiuscola). Se adesso, in virtù dello spostamento dinamico del concetto di *mimesis* di cui si parlava poc'anzi, artista non è colui che copia la natura, ma che è in grado di dare vita a una seconda natura, generata dall'azione individuale del suo genio, egli deve possedere la facoltà di operare secondo le modalità della natura stessa: principio unificante del molteplice, in perenne divenire.⁹⁶

Per riuscire a fare questo non gli sono sufficienti intelletto, sensi e immaginazione. È necessaria l'attività di un'altra forza, illimitata e produttiva come la natura medesima, e in grado dunque di stabilire relazioni con essa. Moritz la individua, teoreticamente, nella *dunkelhandelnde Thatkraft*:⁹⁷ forza attiva (dunque dinamica), agente in modo oscuro. Un concetto che richiama alla memoria la *vis activa* originaria della monade

⁹²Ivi, pp. 86-87. Moritz sostiene che Iffland «poteva venir toccato molto intensamente da qualcosa, però ciò non lasciava un'impronta molto durevole su di lui. Riusciva a cogliere qualcosa al volo, però, di solito, gli sfuggiva in modo altrettanto rapido. – I... era nato per fare l'attore. Fino dall'età di dodici anni, padroneggiava tutte le espressioni del suo volto e tutti i suoi movimenti – ed era capace di rappresentare tutti i tipi di ridicolezza nell'imitazione più perfetta».

⁹³ Ivi, p. 196.

⁹⁴ Cfr. Ivi, p. 17.

⁹⁵ Nel 1771, nella *Allgemeine Theorie der schönen Künsten*, Sulzer scrive che sebbene tutti gli uomini siano provvisti di immaginazione, in un artista essa deve agire con preponderante vivacità. Cfr. <https://www.textlog.de/2495.html>, ad vocem *Einbildungskraft*.

⁹⁶ «Porre in relazione l'intera estensione delle nostre idee ad un qualche centro, in cui si uniscano tutte come i raggi di una ruota. Scoprire questo centro è sempre stato lo sforzo di tutte le teste pensanti, in ogni epoca». K. P. Moritz, *Lo scopo ultimo del pensiero umano*, cit., p. 52. Riprendendo la metafora della ruota usata da Moritz, Schlegel scriverà come *incipit* del suo sonetto *Das Athenäum*: «Der Bildung Strahlen all'in Eins zu fassen» (cogliere, come fossero Uno, tutti i raggi dell'istruzione). K. W. F. von Schlegel, *Das Athenäum* (1800), in Id., *Gedichte*, hrsg. von Michael Holzinger, Taschenbuch, Berlin 2013, p. 317.

⁹⁷ K. P. Moritz, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, cit., p. 23. Nel *Deutsches Wörterbuch* dal 1600 a oggi, il termine *Thatkraft* viene definito una parola ricorrente per indicare la *Energie* (energia) <https://www.dwds.de/wb/dwb/thatkraft>

leibniziana,⁹⁸ a sua volta fondativa per il concetto wolffiano di *Kraft* (forza) come fonte dei cambiamenti, presente solo e soltanto in ciascuna cosa sussistente in sé per sé.⁹⁹

Accanto a questa forza attiva e intuitiva – proveniente da quello che i romantici definiranno il «magma ribollente che giace nelle profondità oscure della psiche»¹⁰⁰ – opera l'immaginazione, che serve a rappresentare le relazioni che la forza attiva stabilisce col tutto infinito. Non prima che esse abbiano però preso forma dall'interno stesso della *Thatkraft*: in quell'istante, dice Moritz, «l'opera appare di colpo all'animo in un oscuro presentimento, già compiuta [...] e nel momento in cui nasce è presente [...], prima della sua esistenza reale».¹⁰¹

A dare forma alle relazioni che la forza attiva stabilisce con l'Intero (perché esse possano essere rappresentate dall'immaginazione) è il *Gefühl der thätigen Kraft*,¹⁰² il sentimento della forza attiva, attraverso cui essa si fa produttrice di qualcosa che porta in sé l'impronta dell'Infinito e Indiviso: la creazione estetica, che proprio in quanto rispecchiamento del Tutto (insondabile per antonomasia) non può essere conosciuta, ma soltanto prodotta; oppure goduta, grazie a quella particolare capacità di 'sentirla' chiamata gusto (in Moritz *Geschmack* o *Empfindungsfähigkeit für das Schöne*),¹⁰³ in grado anche di compensare, con il piacere dell'arte, l'eventuale impossibilità di produrre arte. Il che accade quando l'organo, cioè la forza attiva, è debole: non proporzionato alla natura, e quindi insufficiente a riflettere tutti i suoi grandi rapporti. In questo caso il genio è assente, ma il gusto agisce. Ed è proprio qui che si arriva al nodo centrale della riflessione di Moritz; ovvero, alla spiegazione di quella falsa inclinazione all'arte di cui egli si è sentito vittima e di cui dà conto tanto nelle pagine dell'*Anton Reiser*, come pure nelle discussioni sulla teatromania che prendono vita fra le pagine del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde».

⁹⁸ Nella concezione di Leibniz, la monade è un atomo spirituale, una sostanza priva di parti ed estensione, quindi indivisibile. Come tale, non si può spiegare, ed è eterna. Solo Dio la può annullare. Anche un elemento di base immateriale del corpo, come l'anima, è una monade: forza attiva originaria (*vis activa primitiva*), causa generale di cambiamento, la cui attività consiste nella produzione di rappresentazioni e nel passaggio da una rappresentazione all'altra. L'attività di rappresentazione e transizione della monade è comparabile con il movimento dei corpi, ma non si lascia spiegare attraverso categorie meccaniche (figure e movimenti). Per questo il suo agire è 'oscuro'.

⁹⁹ Sulla concezione delle sostanze semplici di Leibniz si fonda la definizione di Wolff (e seguaci) dell'anima come forza (*Kraft*) in continuo movimento, diretta a rappresentarsi il mondo. Nella *Deutsche Metaphysik*, Wolff afferma che la fonte dei cambiamenti si chiama *forza*, ed essa si trova in ogni cosa che sussiste in sé per sé.

¹⁰⁰ Cfr. I. A. Thomése, *Romantik und Neuromantik. Mit besonderer Berücksichtigung Hugo von Hofmannsthal's*, Martinus Nijhoff, Haag 1923, p. 22.

¹⁰¹ K. P. Moritz, *Sull'imitazione formatrice del bello*, cit., p. 77.

¹⁰² Id., *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, cit., p. 25.

¹⁰³ Ivi, p. 28.

Tanto più il gusto è squisito, osserva Moritz, tanto più esso rischia di illudersi: di scambiare la propria capacità di giudicare con il sentimento della forza attiva. In questo caso l'impulso formativo è mosso da un fine egoistico; ovvero, quello di diventare partecipe di un godimento negato all'insufficienza della forza attiva. È inautentico, perché interessato, mentre nel creatore esso è puro: non ha bisogno di stimoli esterni per 'agire'. Da qui, la 'naturalzza' e la 'spontaneità' del prodotto del genio. Il non-artista, invece, agisce con uno scopo: il piacere che gli procurerà il godimento del bello da lui stesso prodotto. Per questo Reiser rasentò l'isteria quando vide un altro recitare Clavigo al suo posto e si torturò pensando «agli sguardi di infiniti spettatori tutti rivolti a lui solo e a se stesso», costretto invece a «essere *nient'altro* che un semplice spettatore *perso nella folla*»; mentre il 'rivale' attirava su di sé «tutta l'attenzione, che sarebbe dovuta spettare a lui, che sentiva più intensamente».

La differenza tra l'attore-artista e colui che è solo un aspirante tale, Moritz la individua perciò non in una maggiore o minore capacità di discernimento, in una maggiore o minore attività dell'immaginazione; neanche tanto in un divario fra le possibilità dei mezzi esteriori; o in un grado diverso della sensibilità (come invece ragionava Diderot nel *Paradoxe*).¹⁰⁴ Essa sembra piuttosto risiedere nel fatto che in un caso la forza attiva è sufficientemente estesa e il genio procede in accordo col gusto; nell'altro, per cause endogene e/o esogene, la *Thatkraft* è 'debole' (debolezza che in virtù dell'interrelazione tra psiche e soma, già stabilita dalla psicologia wolffiana, è rispecchiata nell'*Anton Reiser* dalla cagionevolezza fisica del soggetto)¹⁰⁵ e il gusto si illude di potersi sostituire ad essa.

¹⁰⁴ L'eccesso di sensibilità contro cui Diderot mette in guardia gli attori nel *Paradoxe sur le comédien* (1777-1779) in Moritz non sarebbe dunque altro che la manifestazione, nel soggetto, di una debolezza della forza attiva agente; e dunque del mancato accordo tra genio e gusto, nel loro procedere. Un attore non è un cattivo attore perché 'sente' troppo, ma perché scambia quel suo sentire con la capacità produttiva. Chi lo guarda, non vede perciò l'opera del genio, ma soltanto l'esternazione della sua facoltà sensibile. Va naturalmente puntualizzato che le riflessioni diderotiane partivano dalla valutazione del prodotto della creazione artistica (la prestazione dell'attore), mentre Moritz - come anticipato all'inizio - era interessato non tanto alla recitazione in sé per sé, quanto piuttosto a individuare l'origine di ogni procedimento artistico. Incluso quello del recitare. Doveroso notare, inoltre, che ciascuno di questi temi, centrali nel dibattito settecentesco sulla recitazione, è 'incarnato' nel *Wilhelm Meisters Wanderjahre* di Goethe.

¹⁰⁵ Realmente di salute debole, nel suo romanzo psicologico Moritz rimarca la 'prossimità' fra le sofferenze fisiche di Anton Reiser, a cui solo il contatto con la Natura poteva dare sollievo, e gli insuccessi in cui incorse nei tentativi disperati di diventare un artista di teatro. Nell'ultima parte dell'autobiografia, ricordando i preparativi del debutto (poi fallito) nella compagnia di Speich, Moritz racconta che mentre imparava la parte ed era «felice, pensando alla sua futura carriera teatrale, [...] notò una cosa che, in relazione a queste speranze, era la più terribile e lo riempì di orrore e paura. Si accorse di essere minacciato dalla perdita dei capelli. Proprio ora che egli necessitava maggiormente di un corpo senza macchia, veniva colpito da quella disgrazia». K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 278. Anche

Il non-artista confonde la capacità di fruire il bello con quella di crearlo.¹⁰⁶ Da qui si genera l'insuccesso, poiché nulla può sostituire la capacità produttiva. Neanche la sensibilità più sviluppata (poco importò che, rispetto a Iffland, Moritz sentisse 'più intensamente'); che anzi, osserva D'Angelo nel suo commento al saggio di Moritz, «aumenta i pericoli di uno scambio tra le due facoltà».¹⁰⁷ La qual cosa chiarisce la disperazione di Anton Reiser, «quando voleva esprimere cose che credeva di provare e che tuttavia erano per lui al di sopra di ogni espressione».¹⁰⁸

In alcuni passaggi della quarta e ultima parte del suo romanzo psicologico (poi pubblicati a parte sul «Neue Teutsche Merkur» di Wieland, nel 1792), Moritz sembra mettere in guardia i giovani dall'errore di scambiare l'impulso formativo inautentico – quello che portava Reiser a pensare all'«effetto che avrebbe avuto sugli spettatori»¹⁰⁹ – dall'impulso formativo autentico: reale vocazione all'arte. «Il vero artista», si legge nelle ultime pagine del romanzo, «si aspetta la propria ricompensa non nell'effetto che avrà la sua opera, bensì egli prova diletto nel lavoro stesso e non lo considererebbe sprecato, se non dovesse capitare sotto gli occhi di nessuno. La sua opera lo attira spontaneamente a sé, in lui riposa la forza che la fa progredire, e la gloria gli è soltanto di sprone».¹¹⁰

Parole che fanno da eco alle affermazioni contenute nel primo scritto di estetica del 1785 (lo stesso anno in cui veniva pubblicata la prima parte dell'*Anton Reiser*), dedicato a Moses Mendelssohn, in cui Moritz affermava: «Se l'idea del plauso è il tuo pensiero dominante [...] tu lavori in modo egoistico: il punto focale dell'opera cadrà fuori dell'opera stessa, tu non la produrrà per se stessa, quindi non produrrà nulla di intero, compiuto in se stesso».¹¹¹

Werner nel *Wilhelm Meister* di Goethe, osserva la Schmaus, viene descritto come un ipocondriaco, smunto e calvo: aspetto fisico che è il segno della non-collimazione di 'dentro' e 'fuori', con l'impossibilità di dispiegare (e impiegare) all'esterno, concretamente, le proprie disposizioni interiori. Cfr. M. Schmaus, *Psychosomatik*, cit., p. 114.

¹⁰⁶ Cfr. P. D'Angelo, in Karl Philipp Moritz, *Scritti di Estetica*, cit., p. 92.

¹⁰⁷ Ivi.

¹⁰⁸ K. P. Moritz, *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, cit., p. 276.

¹⁰⁹ Ivi, p. 273. Cfr. K. P. Moritz, *Ammonimento ai giovani poeti. Un frammento dalla storia di Anton Reiser*, in Id., *Scritti di Estetica*, cit., pp. 147-151. Nei passaggi espunti dall'Anton Reiser e poi pubblicati da Moritz sul «Neue Teutsche Merkur», osserva D'Angelo nel commento conclusivo al saggio di Moritz, riemerge «la problematica del diletterismo» (la tragedia del dilettante, per dirla con Baioni), «che in termini più rigorosamente teorici Moritz aveva impostato (senza ancora usare il termine, che poi impiegheranno Goethe e Schiller, di 'dilettante') nella seconda parte del saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen*». Ivi, p. 151.

¹¹⁰ Ivi. «La sola sete di gloria», scrive Moritz, «può sì infondere il desiderio di iniziare una grande opera, solo che essa non potrà mai conferire la capacità di fare questo a chi non la possedeva già prima di conoscere tale sete di gloria».

¹¹¹ K. P. Moritz, *Sul concetto di compiuto in se stesso*, in Id., *Scritti di Estetica*, cit., pp. 43-50, qui p. 47. Lo scritto apparve la prima volta sulla «Berlinische Monatsschrift» nel 1785.

Dunque: la vocazione di Reiser, sintetizza D'Angelo, sembra essere il teatro, «ma in realtà quel che egli cerca è solo un risarcimento sul terreno della immaginazione a quella mancanza di vita reale di cui ha sempre sofferto». La sua non è perciò «un'autentica capacità creativa», «si tratta piuttosto dello scambio di una sensibilità troppo reattiva, con una capacità realmente produttiva».¹¹²

Raggiunta la consapevolezza di essere privo di una vera inclinazione all'arte, abbandonata l'idea del teatro, Moritz mette a frutto la dote che dai tempi della scuola lo rendeva superiore a Iffland: la capacità intensa e continuata di riflettere sui temi della creatività e del giudizio. Così, se Iffland poté essere «l'attore greco che imita Socrate sulla scena nella commedia di Aristofane», egli fu «il saggio che lo imita nella vita».¹¹³ Mosso da un desiderio profondo di conoscenza, non solo prese atto dei propri fallimenti, ma cercò per essi una spiegazione; e così facendo ha lasciato un contributo non certo irrilevante al dibattito fervido sui rapporti fra arte e natura, ragione e sentimento, regola e genio, che in epoca preromantica animava il pensiero tedesco. E nel cui ambito il teatro e l'attore, che ne era il perno, giocavano un ruolo paradigmatico.

Non soltanto: approssimando quello che oggi definiamo 'talento innato' a un'energia di movimento, interconnessa con gli stati fisiologici (la *handelnde Thatkraft*: la forza, cioè l'energia che agisce), Moritz sembra già scorgere le premesse su cui avrebbero cominciato a snodarsi, un secolo più in là, le nuove teorie sull'arte e la pedagogia dell'attore.

Anton Reiser è stato meno di un artista, ma un meno che, in un certo senso, è anche un 'di più'.

¹¹² Si confronti il commento conclusivo di P. D'Angelo al saggio di K. P. Moritz *Ammonimento ai giovani poeti. Un frammento dalla storia di Anton Reiser*, cit., p. 151.

¹¹³ K. P. Moritz, *Sull'imitazione formatrice del bello*, cit., p. 65.