

Il dilettante inesistente: Anton Reiser tra psicologia ed estetica

di Alessandro Costazza

Il «romanzo psicologico» *Anton Reiser*¹ è senza dubbio l'opera più conosciuta e maggiormente studiata di Karl Philipp Moritz². Nonostante

¹ Esistono diverse edizioni tedesche facilmente reperibili del romanzo, tra le quali vanno ricordate in particolare le due seguenti: K. Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Mit Textvarianten, Erläuterungen und einem Nachwort* herausgegeben von W. Martens, Stuttgart 1972; K. Ph. Moritz, *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman*, hrsg., erläutert und mit einem Nachwort versehen von E.-P. Wieckenberg, München 1987. Nel presente saggio verrà utilizzata invece l'edizione compresa nel primo volume delle opere in tre volumi: K. Ph. Moritz, *Werke*, hrsg. v. H. Günther, Frankfurt a.M. 1981, vol. 1: *Autobiographische und poetische Schriften*, pp. 33-399. Questa edizione verrà citata in seguito semplicemente con il titolo del romanzo *Anton Reiser*, seguito dal numero di pagina. Esistono nel frattempo anche due traduzioni in italiano del romanzo, che non sono tuttavia facilmente reperibili sul mercato. La prima traduzione è comparsa presso la casa editrice L'editore: K. Ph. Moritz, *Anton Reiser. Un romanzo psicologico*, a cura di M. Regina, s. i. l. 1994. La seconda è comparsa nella collana «Jacques e i suoi quaderni»: K. Ph. Moritz, *Anton Reiser: romanzo psicologico*, trad. di S. Cantagalli, Pisa 1996.

² Se per anni, sul finire dell'Ottocento e nei primi anni del Novecento, l'*Anton Reiser* è stato praticamente l'unica opera di Moritz continuamente oggetto di critica e di indagine, anche dopo la 'riscoperta' di altri aspetti importanti della produzione letteraria e saggistica di Moritz a partire dagli anni sessanta, le interpretazioni del «romanzo psicologico» costituiscono fino agli ultimi anni almeno un terzo di tutte le pubblicazioni su questo autore. Per una bibliografia esaustiva delle pubblicazioni su Moritz e in particolare sull'*Anton Reiser* fino al 1980 cfr. H. J. Schrimpf, *Karl Philipp Moritz*, Stuttgart 1980, pp. 84-93. Per le pubblicazioni successive a questa data cfr. Ch. Weiß, *Quellen- und Forschungsbibliographie zur deutschsprachigen Autobiographie im 18. Jahrhundert (1974-1984)*, in «Das 18. Jahrhundert» 11, H. 1, 1987, pp. 45-62, su Moritz i numeri 138-169 (eccetto alcune edizioni o saggi generali, tutti i titoli riportati riguardano l'*Anton Reiser*); J. Janhke, *Versuche, «das Voluminöse kompensiöser zu machen»*. Neues zu Karl Philipp Moritz. *Sammelrezension mit ergänzender Bibliographie (1980-1987)*, in «Das 18. Jahrhundert» 2, H. 2, 1988, pp. 186-93 (15 dei 49 nuovi lavori su Moritz indicati si riferiscono all'*Anton Reiser*); H. Amstutz, *Bibliographie neuerer Literatur zu Karl Philipp Moritz ab 1983*, in A. Häcki Buhofer (a cura di), *Karl Philipp Moritz*, Tübingen-Basel 1994, pp. 129-41 (40 dei 160 titoli riportati si riferiscono all'*Anton Reiser*). Anche negli anni seguenti circa due terzi delle nuove ricerche su Moritz riguardano il romanzo *Anton Reiser*. Per una bibliografia costantemente aggiornata su Moritz e quindi anche sull'*Anton Reiser* confronta ora anche la pagina Internet della Karl-Philipp-Moritz-Ausgabe: <http://www.bbaw.de/vh/moritz/bibliographie.html>

l'estrema semplicità della vicenda in esso narrata e benché la sua struttura narrativa sia assolutamente lineare e non presenti particolarità di rilievo³, pure il romanzo è stato oggetto di innumerevoli e tra loro diverse letture⁴.

Le interpretazioni più vecchie tendevano a sottolineare soprattutto il carattere autobiografico del romanzo, sforzandosi di dimostrarne la veridicità storica e utilizzandolo quindi in definitiva come semplice documento o fonte storica. In tale modo esso venne considerato in particolare all'interno delle storie del Pietismo e servì tra l'altro come riprova dell'origine pietistica della moderna autobiografia in Germania.

Negli anni sessanta e primi anni settanta si prestò invece più attenzione alla forte critica sociale in esso contenuta, mentre negli anni successivi e fino agli anni ottanta venne indagato soprattutto lo strettissimo rapporto che lega questo «romanzo psicologico» all'antropologia dell'epoca e in particolare al «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», quella pubblicazione dello stesso Moritz che segna una tappa fondamentale per la nascita della moderna psicologia empirica e nella quale le prime parti dell'*Anton Reiser* vennero pubblicate. Non mancano d'altra parte, soprattutto negli anni più recenti, nemmeno analisi 'psicologiche' o più strettamente 'psicoanalitiche' del romanzo.

Tutti questi approcci, pur così differenti nelle loro intenzioni e nella loro metodologia, hanno in comune la caratteristica di trascurare l'aspetto più strettamente letterario dell'opera, considerandola alla stregua di un qualsiasi altro documento storico e tendendo quindi a dimenticarne il carattere di pura finzione. All'interno di una considerazione più formale del romanzo rientrano invece i diversi tentativi via via intrapresi di catalogarlo sotto un particolare genere letterario. È significativo a questo proposito il fatto che quest'opera sia stata annoverata ora come capostipite, ora come precursore o perlomeno come significativo rappresentante di diversi generi o tipi di romanzo: l'*Anton Reiser* non è infatti solo un «romanzo autobiografico» e non rappresenta solamente il primo romanzo psicologico della letteratura tedesca, ma è stato considerato anche come *Entwicklungsroman*, come *Künstlerroman* e non da ultimo un romanzo antropologico. Più importanti ancora sono i paral-

³ La vita di Anton Reiser, dalla nascita fino al ventesimo anno, viene raccontata da un narratore onnisciente, che accompagna il personaggio come una sorta di fratello maggiore o di tutore, commentandone le azioni o i pensieri e procedendo in maniera strettamente cronologica, concedendosi solo pochissimi flashback e ancor meno anticipazioni.

⁴ Poiché non è né intenzione né compito di questa ricerca designare una panoramica esaustiva dell'ormai vastissima letteratura critica sull'*Anton Reiser*, verranno indicate di seguito solo alcune tendenze di massima della critica, mentre non verranno elencati i singoli lavori rappresentativi di un certo indirizzo, i quali possono venir comunque individuati facilmente anche attraverso una semplice scorsa dei titoli contenuti nelle bibliografie indicate alla nota due.

lismi riscontrati tra l'*Anton Reiser* e quel genere letterario tipicamente tedesco che è il *Bildungsroman*, di cui il romanzo di Moritz rappresenterebbe non solo un significativo precedente, bensì almeno in parte anche un'importante 'falsificazione'. Proprio l'andamento eternamente ricorsivo della vicenda narrata nell'*Anton Reiser*, la quale non conosce progresso o evoluzione, ma solo l'eterno ritorno dello stesso schema, dimostrerebbe infatti l'impossibilità di una *Bildung* o di un reale processo di formazione in un ambiente sociale degradato e nel clima della *deutsche Misere*, facendo così del romanzo più che un romanzo di formazione un vero e proprio *Anti-Bildungsroman*⁵.

Anche la lettura del romanzo di Moritz proposta in queste pagine ha per tema il fallimento di un processo di formazione e più precisamente la problematica del 'falso istinto artistico' ovvero del cosiddetto dilettantismo. La centralità di questa tematica nel romanzo è stata riconosciuta da tempo e ne è stato anche messo in rilievo lo strettissimo rapporto con la critica mossa più tardi da Goethe e da Schiller a questo fenomeno⁶. In Italia è stato soprattutto Baioni, che sul finire degli anni sessanta ha evidenziato con maggior forza questa tematica del romanzo di Moritz, in cui egli vede rappresentata soprattutto la «tragedia del dilettante»⁷. A differenza di quanto era successo fino ad allora in Germania, Baioni non interpreta tuttavia questa «tragedia» da un punto di vista psicologico-individuale, bensì piuttosto come espressione della crisi del soggetto moderno e quindi anche come sintomo di un'«aporia fondamentale della poetica del classicismo di Weimar»⁸.

A partire almeno dai primi anni settanta, il personaggio Anton Reiser diventa quindi, per consenso generale, l'incarnazione per antonomasia del dilettante. Il critico americano Rudolf Vaget, che ha dedicato molta attenzione al fenomeno del dilettantismo non solo in Moritz, ma anche in Goethe e in Schiller, si spinge tuttavia ancora più in là. Egli considera infatti il dilettantismo come la sola e più importante problematica del romanzo⁹ e vede in esso addirittura la molla segreta, la vera ed unica fonte di tutta la riflessione estetica di Moritz, che egli definisce così, non a caso,

⁵ Cfr. H. J. Schrimpf, *Anton Reiser*, in B. v. Wiese (a cura di), *Der deutsche Roman*, vol. 1, Düsseldorf 1963, pp. 119 sgg.

⁶ Cfr. in particolare il commento agli *Schemata über den Dilettantismus* in F. Schiller, *Werke. Nationalausgabe*, begründet von J. Petersen, Weimar 1943 sgg., vol. 21, pp. 360-5.

⁷ Cfr. G. Baioni, *Classicismo e Rivoluzione. Goethe e la rivoluzione francese*, Napoli 1988, pp. 91 sgg.

⁸ *Ibid.*, p. 94.

⁹ Cfr. H. R. Vaget, *Das Bild vom Dilettanten bei Moritz, Schiller und Goethe*, in «Jahrbuch des freien deutschen Hochstifts», 1970, pp. 9 sgg.

un'estetica «anti-dilettantesca»¹⁰. Una simile assolutizzazione del dilettantismo non impoverisce tuttavia solamente il contenuto del romanzo, che è sicuramente molto più ricco¹¹, ma finisce addirittura per distorcere completamente il senso stesso dell'estetica di Moritz e di conseguenza anche il significato del romanzo. Mentre infatti un'interpretazione in chiave anti-dilettantesca delle teorie estetiche di Moritz, che prenda le mosse dal romanzo autobiografico, finisce per ricondurre la sua intera riflessione estetica ad una dimensione puramente biografico-individuale, vale a dire alla lotta di Moritz contro il proprio personale dilettantismo¹², la critica al dilettantismo contenuta nel romanzo può essere al contrario intesa pienamente solo alla luce proprio di quei principi estetici che Moritz ha elaborato in un confronto serratissimo con le principali problematiche filosofiche ed estetiche del suo tempo¹³.

Per comprendere il vero significato e il valore della critica al dilettantismo contenuta nell'*Anton Reiser* è fondamentale distinguere nettamente tra le prime tre parti del romanzo, che sono state pubblicate nel 1785 e quindi prima della compiuta elaborazione del sistema estetico da parte di Moritz¹⁴, e la quarta parte dello stesso, in cui non a caso ha luogo la vera e propria critica all'atteggiamento estetico ed artistico di Reiser, la quale è stata pubblicata solo dopo il viaggio in Italia e quindi anche dopo la stesura del maggior saggio estetico di Moritz, vale a dire della *Bildende Nachahmung des Schönen*. È possibile dimostrare, infatti, come l'atteggiamento del narratore nei confronti della materia narrata e quindi in particolare nei confronti del personaggio Anton Reiser cambi decisamente nella quarta parte del romanzo, dove il teorico dell'arte prende per così dire il posto del narratore-psicologo delle tre parti precedenti. Sarà sufficiente analizzare attentamente le diagnosi formulate dal narra-

¹⁰ Cfr. Id., *Dilettantismus und Meisterschaft. Zum Problem des Dilettantismus bei Goethe: Praxis, Theorie, Zeitkritik*, München 1971, pp. 70 sgg.

¹¹ Schrimpf sottolinea giustamente a più riprese che «sarebbe sbagliato vedere in una qualche problematica artistica il motivo principale dell'opera». Schrimpf, *Moritz* cit., p. 53. Cfr. anche Schrimpf, *Anton Reiser* cit., p. 112; p. 422, nota 14.

¹² Per una critica a questo pregiudizio cfr. A. Costazza, *Schönheit und Nützlichkeit. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern 1996, pp. 26 sgg.

¹³ Ciò è già stato riconosciuto chiaramente da Schrimpf, *Anton Reiser* cit., p. 126. Lo stesso Vaget aveva sostenuto in un primo momento che l'immagine dell'artista di Moritz e la sua critica al dilettantismo possono essere intese solo nel contesto della sua concezione estetica mirante alla perfezione dell'opera d'arte, salvo poi dedurre poco dopo i principi di questa estetica proprio dall'idea del dilettante. Cfr. Vaget, *Das Bild des Dilettanten* cit., pp. 4 e 9 sg.

¹⁴ Alcune importanti critiche teatrali di Moritz nonché il suo primo importante saggio estetico, il *Versuch einer Vereinigung*, sono bensì di poco precedenti alla pubblicazione delle prime tre parti dell'*Anton Reiser*. La vera elaborazione delle posizioni estetiche di Moritz avviene tuttavia negli anni immediatamente seguenti e culmina in particolare durante il viaggio in Italia e con la stesura del saggio *Über die Bildende Nachahmung des Schönen*, del 1788.

tore nella quarta parte del romanzo sul supposto diletterantismo di Reiser, per scoprire che i suoi giudizi decisamente negativi non rendono assolutamente giustizia alla realtà narrata nell'opera, ma rappresentano piuttosto il frutto di una ben precisa e radicale concezione dell'arte.

Una simile lettura 'controcorrente' di un'opera letteraria, che tenda a smascherare le premesse implicite della figura del narratore, non è certo assolutamente nuova ed è già stata applicata con successo anche al romanzo *Anton Reiser*. Sono stati in particolare Silvio Vietta e Lothar Müller che, in maniera assolutamente indipendente l'uno dall'altro, sul finire degli anni ottanta hanno approfondito la fondamentale duplice prospettiva narrativa che caratterizza il romanzo, cercando di rivalutare la prospettiva 'perdente' del personaggio Anton Reiser a discapito di quella per molti versi «vincente» o dominante del narratore.

Nel suo libro *Literarische Phantasie* (1986) Vietta si rifiuta espressamente di accettare il giudizio assolutamente negativo espresso dall'istanza del narratore sulla funzione che la fantasia ha per Reiser, interpretando invece la sua fuga nella fantasia, nella letteratura e nel teatro come espressione di protesta e come strumento di autodifesa e di sopravvivenza¹⁵. Dopo aver dimostrato come la critica mossa dal narratore ad Anton Reiser abbia le sue radici nei pregiudizi della critica illuministica alla fantasia¹⁶, Vietta sottolinea quindi, in aperta contrapposizione col giudizio negativo del narratore, i molti progressi compiuti da Reiser all'interno del romanzo sulla via di una reale evoluzione o formazione artistica e culturale¹⁷.

Dell'anno seguente è poi l'opera monografica di Lothar Müller, interamente dedicata al «romanzo psicologico» di Moritz e intitolata *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis* (1987)¹⁸. La tesi principale di questo lavoro sostiene appunto, come viene suggerito dal titolo, che «l'anima malata» (del personaggio Anton Reiser) è in realtà solo l'ombra proiettata dalla «luce della conoscenza» (del narratore). Müller concentra cioè la sua attenzione proprio sulla figura del narratore, in cui egli riconosce un'incarnazione paradigmatica del «medico filosofico» settecentesco¹⁹, del quale egli cerca poi di ricostruire le coordinate culturali all'interno della psicologia e dell'antropologia dell'epoca, mettendo-

¹⁵ Cfr. S. Vietta, *Literarische Phantasie. Theorie und Geschichte. Barock und Aufklärung*, Stuttgart 1986, pp. 223-41.

¹⁶ Cfr. *ibid.*, p. 238.

¹⁷ Cfr. *ibid.*, pp. 238-40.

¹⁸ Cfr. L. Müller, *Die kranke Seele und das Licht der Erkenntnis: Karl Philipp Moritz' «Anton Reiser»*, Frankfurt a. M. 1987.

¹⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 48 sgg.

ne in luce soprattutto i pregiudizi, in particolare quelli nei confronti della fantasia, della malinconia o in generale della pazzia e della diversità.

Secondo questa prospettiva interpretativa, il personaggio Anton Reiser appare come la vittima del punto di vista del narratore, che pur riconoscendo chiaramente la funzione di autodifesa e di sopravvivenza che rivestono per il personaggio la lettura, il teatro e in generale la fantasia, non si stanca tuttavia di sottoporre tutte queste tendenze escapistiche ad un severo giudizio morale. Se dunque Müller critica l'analisi psicologica complessiva svolta dal narratore, egli segue invece il narratore nel suo giudizio negativo sul dilettantismo di Reiser. Müller ritiene infatti che questo giudizio negativo sulle qualità letterarie e teatrali di Reiser non venga formulato in base a principi estetici, ma si fondi solamente sull'analisi psicologica del processo di creazione artistica²⁰. La ricerca psicologica delle cause del dilettantismo tenderebbe anzi, secondo Müller, a mettere al riparo Anton Reiser da una critica più aspra e a fornirgli quindi una sorta di giustificazione o di scusante²¹.

Solo tre anni più tardi, un altro critico, Alo Allkemper, rigettava invece con veemenza proprio i giudizi espressi dal narratore sul rapporto di Reiser con l'arte, riconoscendo a questo rapporto non solo una funzione di autodifesa, ma addirittura un valore 'rivoluzionario' di protesta ovvero il significato di un atto liberatorio, di una sorta di panico o mistico superamento dell'individuazione e della razionalità²². Secondo Allkemper il narratore «imbriglierebbe l'asino per la coda», giudicando e quindi condannando Reiser in base a dei principi estetici arbitrari, privi cioè di una loro giustificazione intrinseca e oggettiva, e senza tener conto delle sue necessità vitali²³.

Mentre l'interpretazione del valore 'rivoluzionario' o 'dionisiaco' del rapporto di Reiser con l'arte è sicuramente eccessiva, la critica mossa da Allkemper al giudizio estetico del narratore può almeno in parte venir accettata, purché si riconosca però chiaramente che quei principi estetici applicati dal narratore, respinti da Allkemper in quanto immotivati o infondati, altro non sono in realtà che quelle stesse idee estetiche sull'autonomia dell'arte elaborate da Moritz durante e dopo il suo viaggio in Italia; idee che Allkemper stesso nell'ultimo capitolo del suo libro giudicherà tra l'altro in maniera assolutamente positiva in quanto modello di un nuovo rapporto tra singolo e società e come portatrici di una forte carica utopica.

²⁰ Cfr. *ibid.*, p. 364.

²¹ Cfr. *ibid.*, p. 366.

²² Cfr. A. Allkemper, *Ästhetische Lösungen. Studien zu K. Ph. Moritz*, München 1990, pp. 187 sgg.

²³ *Ibid.*, pp. 200 sg.

Per cercare dunque di capire se la critica del narratore al 'dilettantismo' di Reiser sia veramente arbitraria, come sostiene Allkemper, o se essa abbia invece un qualche fondamento, sia esso psicologico o estetico, è necessario rileggere attentamente il testo. A questo scopo è possibile prendere la mosse dalla critica formulata dal narratore nella quarta parte del romanzo alla produzione poetica di Reiser, poiché si tratta di una critica che viene sviluppata in maniera coerente e compatta in poche pagine dell'opera, raccolte sotto il titolo *Die Leiden der Poesie*²⁴, le quali verranno pubblicate più tardi anche autonomamente, prima nel «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» del 1791, poi nel «Neuer Deutscher Merkur» del 1792 con il titolo di *Warnung an junge Dichter*²⁵.

In queste pagine il narratore del romanzo sintetizza dunque i sintomi della mancanza di vero 'istinto poetico' in tre punti. Il primo «segno inequivocabile» di una simile mancanza è costituito dalla tendenza dell'aspirante poeta a perdersi in sensazioni generali e astratte, che non gli consentono mai di vedere davanti a sé concretamente la scena che vuole rappresentare²⁶. Il secondo sintomo riguarda invece la molla che lo spinge a comporre poesia: il falso artista non trova infatti nel lavoro in sé la sua vera e unica motivazione e il suo più alto piacere, bensì mira invece solamente all'effetto e ricerca attraverso la poesia solo la fama e l'applauso del pubblico²⁷. Il terzo, e forse più significativo indizio, concerne infine la scelta del materiale poetico ovvero del contenuto della poesia. Il dilettante ma Moritz non utilizza mai questo termine²⁸ cerca infatti sempre il meraviglioso, il lontano, lo spaventoso e lo sconosciuto, poiché si illude di trovare la poesia già negli oggetti stessi, mentre è invece compito del vero artista rendere poetico ogni oggetto di cui si impossessa la sua fantasia²⁹.

Tutti questi «segni infallibili» del supposto dilettantismo di Reiser non appaiono però in realtà così certi e non sono inoltre affatto tipici del dilettante. Se si prende ad esempio il primo sintomo, esso corrisponde in maniera quasi incredibile alla descrizione fatta da Schiller in

²⁴ Cfr. *Anton Reiser*, pp. 380-3, 386-7, 392-3.

²⁵ Cfr. K. Ph. Moritz, *Schriften zur Ästhetik und Poetik*, a cura di H. J. Schrimpf, Tübingen 1962, pp. 137-42.

²⁶ Cfr. *Anton Reiser*, p. 381.

²⁷ Cfr. *ibid.*, p. 383.

²⁸ Moritz utilizza il termine «dilettante» un'unica volta nei suoi scritti, per indicare durante il suo soggiorno in Inghilterra «una solerte truppa di dilettanti nella musica». Cfr. Moritz, *Werke* cit., vol. II, p. 28. Cfr. sulla storia del termine «dilettante» R. Vaget, *Dilettant. Eine Skizze der Wort- und Bedeutungsgeschichte*, in «Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft» 14, 1970, pp. 131-58. Cfr. inoltre sull'origine del fenomeno A. Costazza, *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts*, Bern 1999, pp. 216 sgg.

²⁹ Cfr. *Anton Reiser*, pp. 383 e 382.

una lettera a Goethe del primo stadio della sua ispirazione poetica, in cui regnerebbe appunto una sorta di vaga «sensazione musicale», priva ancora di «un oggetto chiaro e preciso»³⁰. È evidente, però, che un tale 'sintomo' non può indurre ad accusare di diletterantismo un autore così consapevole come Schiller.

D'altra parte anche la tendenza di Reiser a rappresentare nelle sue poesie l'ineffabile, il grande, il nuovo, l'esotico, il sorprendente o ciò che è per sua stessa natura privo di forma, come ad esempio il caos prima della creazione³¹, non costituisce necessariamente un sintomo del suo diletterantismo, come vorrebbe il narratore, ma corrisponde invece esattamente ai principi di quella poetica del sublime, che rappresentava allora la poetica per così dire dominante, impersonata in Germania soprattutto da Klopstock, a cui il narratore stesso fa esplicito riferimento³².

Persino il secondo «sintomo inconfondibile» del diletterantismo di Reiser, vale a dire il suo mirare unicamente all'effetto, al plauso del pubblico e alla fama invece che alla perfezione dell'opera, è solo in parte una caratteristica del diletterante, quale è stato inteso ad esempio da Schiller e Goethe. È vero infatti che il diletterante mira solo al soddisfacimento del proprio immediato piacere personale, che egli prova però soprattutto nel primo momento della creazione artistica, prima ancora di passare all'atto della produzione vera e propria, e solo secondariamente nel plauso del pubblico o nell'idea di una fama futura. Quest'ultima censura formulata dal narratore nei confronti di Anton Reiser ha invece molte somiglianze con le critiche sviluppate da Moritz nelle sue recensioni teatrali e in particolare nel saggio *Versuch einer Vereinigung* degli anni precedenti al viaggio in Italia. L'oggetto di queste critiche non era costituito però assolutamente dal diletterante, bensì al contrario proprio dall'artista professionista, il quale nel contesto dei nuovi rapporti di produzione e di ricezione artistica affermatasi in seguito alla nascita del mercato dell'arte mirava solamente al successo, spesso a scapito della bellezza o della perfezione del prodotto artistico³³.

È pur vero, d'altra parte, che quest'ultima critica del narratore sembra trovare una conferma anche nelle prime parti del romanzo, dove a Reiser non riescono alcune poesie che egli non sentiva a suffi-

³⁰ Cfr. Schiller, *Werke* cit., vol. 28, pp. 201 sg. Nietzsche citerà nella *Nascita della tragedia* proprio questo passo come esempio del primo momento dionisiaco della produzione artistica. Cfr. Fr. Nietzsche, *Sämtliche Werke. Kritische Studienausgabe in 15 Bänden*, a cura di G. Colli e M. Montinari, Berlin 1980, vol. 1, p. 43. Cfr. sul significato più ampio di questo primo grado della produzione poetica Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 163 sgg.

³¹ Cfr. *Anton Reiser*, pp. 381, 383 e 386 sg.

³² Cfr. *ibid.*, p. 381.

³³ Cfr. Costazza, *Schönheit und Nützlichkeit* cit., pp. 127 sgg.

cienza dentro di sé e attraverso le quali cercava solo di guadagnare il plauso e il riconoscimento di qualcuno³⁴. Un tale sintomo non deve indurre tuttavia necessariamente a pensare al dilettantismo, poiché esso potrebbe venir inteso anche in senso positivo, come risposta cioè all'accusa tipica tra l'altro del pietismo della falsità dell'arte e della poesia. D'altra parte è assai probabile che questa critica rappresenti più semplicemente un'applicazione concreta del famoso principio poetico di Orazio «*si vis me flere, dolendum esse primum tibi*», spesso semplicisticamente interpretato come invito rivolto al poeta a rappresentare poeticamente solo ciò che sente fortemente dentro di sé³⁵.

Oltre a non rappresentare necessariamente dei «sintomi inequivocabili» del dilettantismo, i tre criteri distintivi formulati dal narratore nella quarta parte del romanzo non rispecchiano nemmeno le caratteristiche delle reali produzioni poetiche di Reiser, quali vengono presentate nell'opera. Le quindici poesie che il narratore riporta nel corso del romanzo si tratta talvolta di poesie complete, talvolta solo di alcune strofe esemplificative, non tendono infatti assolutamente all'informe, al caotico o all'avventuroso e risultano invece, anche a prescindere dalla loro effettiva qualità estetica, abbastanza tradizionali³⁶. Nove di queste poesie sono composte infatti da versi giambici di due o tre piedi, con rima baciata, alternata, incrociata o incatenata e alternanza regolare di cadenza maschile e femminile; altre tre sono scritte invece in alessandrini elegiaci o eroici, altre ancora sono componimenti in esametri ovvero in esametri con anacrusi, secondo l'esempio più famoso dell'epoca rappresentato da *Der Frühling* di Ewald von Kleist, mentre una sola poesia è caratterizzata da ritmi liberi. Il narratore stesso rimanda d'altra parte almeno implicitamente anche ai modelli di queste poesie, costituiti dai componimenti di Haller, di Ewald von Kleist nonché dei poeti del *Göttinger Hain* Hölty, Bürger, Voß e dei fratelli Stolberg³⁷.

Benché molte di queste poesie rappresentino indubbiamente solo degli esercizi scolastici di stile, pure esse vengono giudicate positivamente anche dal narratore. Il fatto stesso che egli le pubblici ne è d'altra parte una riprova, perché egli non fa lo stesso con i tentativi in-

³⁴ Cfr. *Anton Reiser*, pp. 237 sg., 239, 241.

³⁵ L'interpretazione di questo principio è in realtà molto più complessa. Cfr. sull'origine dello stesso, nonché sul suo significato e sulla sua funzione nel 700 in Germania: J. Stenzel, «*Si vis me flere ...*» – «*Musa jocosae mea*». *Zwei poetologische Argumente in der deutschen Diskussion des 17. und 18. Jahrhunderts*, in «*Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*» 48, 1974, pp. 235-44.

³⁶ Cfr. rispettivamente le poesie in *Anton Reiser*, pp. 234-6, 240 sg., 242, 248 sg., 249 sg., 250 sg., 252, 254 sg., 256, 259, 268 sg., 271 sg., 272, 273, 366-8.

³⁷ Cfr. *Ibid.*, pp. 247, 250 e 251 sg.

fantili o addirittura falliti di Reiser, di cui si limita a riprodurre alcuni versi o a riferirne il contenuto³⁸. Anche le osservazioni critiche che il narratore muove alle produzioni poetiche di Reiser riguardano solo alcuni aspetti particolari delle stesse e possono essere considerate in linea di massima come critiche costruttive, simili in questo tanto alla «critica produttiva» dell'amico intimo ed omonimo del protagonista del romanzo, Philipp Reiser, sia alla critica fatta in pubblico dal direttore della scuola ad una poesia di Reiser, che finì per siglare definitivamente il successo di quest'ultimo presso i compagni di scuola e nella città³⁹. Ancora nella quarta parte del romanzo, infine, le produzioni poetiche di Reiser otterranno il plauso del grande attore Eckhof e Reiser riuscirà addirittura a far pubblicare uno dei suoi componimenti nel settimanale di Erfurt *Der Bürger und der Bauer*⁴⁰.

Una simile diffusa e unanime approvazione riscossa dalle poesie di Reiser, condivisa nelle prime tre parti del romanzo anche dallo stesso narratore, mal si accorda evidentemente con l'immagine del dilettante e della sua incapacità produttiva. Si deve aggiungere a ciò il fatto che nelle prime tre parti del romanzo il narratore sottolinea ripetutamente ed esplicitamente i notevoli progressi compiuti da Reiser tanto nella poesia che nella prosa. La lettura del *Tod Jesu* di Ramler conferisce ad esempio al gusto di Reiser in poesia «una certa solidità, che egli in seguito non ha più perduto», e un effetto simile ha su di lui anche la lettura del *Telemach* di Fenélon⁴¹. La trascrizione delle prediche del pastore Paulman gli insegna invece a ordinare i pensieri e a riflettere in modo autonomo su un determinato argomento, mentre egli compie d'altra parte «in un tempo brevissimo enormi progressi» nella lettura e nelle traduzioni di poeti latini e questo esercizio gli insegna a sua volta «a distinguere sempre meglio ciò che è buono da ciò che è mediocre»⁴². È però soprattutto attraverso la lettura dei drammi di Shakespeare che «il suo spirito venne formato (gebildet)», poiché sotto l'influsso di questa lettura egli cominciò a scrivere un diario e proprio «questo esercizio fece di Reiser per la prima volta uno scrittore», tanto che egli scrisse in quell'epoca «un certo numero di piccoli saggi, di cui non si sarebbe dovuto vergognare nemmeno in anni più maturi»⁴³.

Anche questi concreti progressi compiuti da Reiser, considerati assieme ai successi riscossi dalle sue produzioni poetiche, inducono però

³⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 54, 144, 160, 237 sgg.

³⁹ Cfr. *ibid.*, pp. 238 e 257 sg.

⁴⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 338, 340 e 370 sg.

⁴¹ Cfr. *ibid.*, p. 60.

⁴² Cfr. *ibid.*, rispettivamente pp. 103, 160 e 178.

⁴³ *Ibid.*, pp. 225 sg.

a pensare che le prime tre parti del romanzo non dovessero condurre necessariamente al fallimento finale di Anton Reiser e che esse potessero rappresentare invece altrettanto bene il prologo di una sua brillante carriera come poeta o come scrittore. Se ciò è vero, allora è necessario chiedersi però quale sia la vera motivazione che sottostà alla critica tanto radicale mossa dal narratore al supposto diletterantismo del personaggio nell'ultima parte del romanzo.

Almeno il primo e il terzo dei «sintomi inequivocabili» annoverati dal narratore nella sua critica a Reiser possono venir ricondotti facilmente ad un unico principio, poiché entrambi implicano in ultima analisi il misconoscimento della forma nell'opera d'arte: sia che Reiser si accontenti di sensazioni vaghe e ineffabili, senza pensare mai ad una loro concreta rappresentazione, sia che cerchi invece la poesia nella materia (*Stoff*), ovvero nell'oggetto della rappresentazione poetica, egli non riconosce infatti con ciò la centralità dell'aspetto formale dell'opera poetica e trascura la differenza sostanziale che separa l'opera d'arte dalla natura. Proprio questi principi, il carattere per così dire artificiale (*künstlich*) ovvero costruito dell'opera d'arte, la priorità della forma e l'idea dell'abisso che separa l'arte dalla natura, costituiscono però il fondamento stesso della riflessione moritziana sull'arte e più tardi anche della concezione estetica sviluppata da Schiller e Goethe, cosicché è facile concludere che è proprio sulla base di questi principi estetici propri del Classicismo tedesco che l'atteggiamento di Reiser viene misurato e giudicato inadeguato⁴⁴. Se ciò non implica affatto che queste categorie estetiche, elaborate nell'ultimo decennio del Settecento, siano di per sé arbitrarie, poiché rappresentano una risposta all'evoluzione artistica, sociale e anche politica di un'intera epoca, nondimeno esse rimangono 'anacronistiche' e quindi fondamentalmente estranee rispetto alla produzione poetica del giovane Reiser, che risale alla metà degli anni settanta.

Almeno in questo senso, dunque, la critica mossa dal narratore alle produzioni poetiche di Reiser non riesce effettivamente a rendere loro giustizia. Questo atteggiamento del narratore trova d'altra parte un parallelo molto significativo nella famosissima critica esercitata da Schiller nei confronti della poesia di Bürger. Così come Schiller, infatti, nel 1790, vale a dire nello stesso anno della pubblicazione della quarta parte del romanzo *Anton Reiser*, giudica la poesia di Bürger, che affondava le sue radici nei primi anni settanta, in base a una nuova concezione dell'autonomia dell'arte, opponendo all'idea di popolarità e di immedia-

⁴⁴ Cfr. più diffusamente Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 229 sgg.

tezza espressiva di Bürger la pretesa perentoria di idealizzazione dell'oggetto, con la stessa «spietatezza del classico»⁴⁵ anche il narratore della quarta parte dell'Anton Reiser giudica la produzione poetica del personaggio Anton Reiser, la quale risale proprio alla metà degli anni settanta e si rifà non a caso al modello della poesia del *Göttinger Hain*.

Dopo aver sottoposto ad esame l'obiettività della critica mossa dal narratore alle produzioni poetiche di Reiser e dopo averne rinvenuta la motivazione più profonda, è necessario ora prendere in considerazione anche il giudizio espresso dal narratore sulla passione per il teatro di Anton Reiser e sulla sua volontà di diventare attore. Anche in questo caso, infatti, il giudizio espresso nella quarta parte del romanzo è categorico e definitivo, senza possibilità d'appello.

Già il prologo di questa quarta parte del romanzo è impietoso nello smascherare come la passione di Reiser per il teatro sia solo il frutto della vita passata del personaggio, che cercava sulla scena e nella fantasia un surrogato per quella vita e per quegli affetti che durante la sua infanzia e giovinezza gli erano stati negati⁴⁶. Poche pagine più tardi il narratore ripropone e rincara questa diagnosi impietosa:

La sua più grande felicità era rappresentata ormai dal palcoscenico; perché questo era l'unico luogo dove egli potesse soddisfare il suo bisogno insaziabile di vivere di persona tutte le scene della vita umana.

Poiché fin dall'infanzia aveva avuto troppo poca esistenza propria, così ogni destino che fosse al di fuori di lui lo attirava tanto più fortemente; e da ciò derivò in maniera del tutto naturale, durante i suoi anni di scuola, la sua smania di leggere e di vedere commedie [...].

Non era dunque una vera vocazione, non era un puro istinto rappresentativo (*Darstellungstrieb*) a muoverlo: perché per lui era più importante vivere le scene della vita dentro sé, invece che fuori di sé. Egli voleva avere tutto per sé quello che l'arte richiede in sacrificio.

Egli voleva recitare le scene della vita in quanto tali esse lo attiravano solo perché egli si piaceva in esse, non perché gli interessasse una loro rappresentazione fedele. Egli ingannava se stesso, prendendo per vero istinto artistico quello che invece aveva la sua origine solo nelle circostanze casuali della sua vita⁴⁷.

⁴⁵ Così caratterizza efficacemente l'atteggiamento di Schiller nei confronti di Bürger H.-J. Schings, *Melancholie und Aufklärung. Melancholiker und ihre Kritiker in Erfahrungsseelenkunde und Literatur des 18. Jahrhunderts*, Stuttgart 1977, p. 257.

⁴⁶ Cfr. *Anton Reiser*, p. 312: «Dalle parti precedenti di questa storia appare chiaramente che la passione incontenibile di Reiser per il teatro era in realtà un risultato della sua vita e del suo destino, che fin dall'infanzia lo aveva escluso dal mondo reale, e poiché questo mondo gli era ormai diventato insopportabile, egli viveva più nella fantasia che nella realtà il teatro in quanto vero e proprio mondo della fantasia doveva rappresentare per lui un rifugio rispetto a tutte queste avversità e oppressioni. Solo qui egli aveva l'impressione di respirare liberamente e di trovarsi contemporaneamente nel suo elemento».

⁴⁷ Cfr. *ibid.*, p. 336.

Una simile diagnosi, almeno a prima vista così precisa e perspicua, è costruita in realtà su un falso sillogismo. Perché se anche sono vere le due premesse sulla mancanza di una vita propria di Reiser e quindi sulla funzione di surrogato del teatro, pure da ciò non consegue necessariamente il giudizio negativo sulla mancanza di talento teatrale di Reiser. Le vere premesse di un simile giudizio negativo sono infatti diverse e vanno ricercate anche in questo caso nella concezione dell'autonomia dell'arte sviluppata da Moritz soprattutto in Italia ed espressa poi in particolare nel saggio *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. A questo saggio rimandano ad esempio nel passo citato il concetto di «istinto rappresentativo» (*Darstellungstrieb*), la distinzione tra la rappresentazione «dentro di sé» o «fuori di sé», nonché l'idea del «sacrificio» di sé che l'artista deve offrire alla perfezione dell'opera d'arte.

Diventa qui di nuovo evidente, in altre parole, come il narratore di questa quarta parte del romanzo non sia più lo psicologo o il 'medico filosofico' delle prime tre parti, che si sforzava solo di capire l'origine di determinate reazioni del soggetto e, sospendendo il giudizio, dimostrava quindi anche una certa tolleranza e comprensione persino per quegli atteggiamenti che egli considerava errori del protagonista. Il tono stesso della quarta parte del romanzo è diventato fin dal prologo più dogmatico, poiché al posto dello psicologo è subentrato ora il teorico dell'arte. Mentre il primo, infatti, era più interessato ai meccanismi del rapporto tra soggetto e ambiente circostante e poteva quindi anche capire, scusare, o addirittura valutare positivamente una funzionalizzazione per certi versi puramente terapeutica dell'arte, che mettesse questa al servizio del raggiungimento di un equilibrio psichico del soggetto, il teorico dell'arte pone invece l'arte al primo posto e con la «spietatezza del classico» sottomette ad essa anche le necessità vitali del soggetto.

Anche in questo caso, come già in riferimento alle doti poetiche di Reiser, uno sguardo alle prime tre parti del romanzo può servire almeno a relativizzare il giudizio inappellabile del narratore. Quando infatti Reiser riesce ad ottenere una parte nella rappresentazione di un pezzo teatrale e calca quindi effettivamente la scena, egli riscuote sempre un grande successo, una volta addirittura nella parte di una donna⁴⁸, tanto da conquistarsi, come dice espressamente il narratore stesso ancora nella quarta parte del romanzo, «una certa fama in seguito alle sue capacità d'attore»⁴⁹.

D'altra parte, anche tutti i fallimenti di Reiser in questo campo non sono dovuti assolutamente a mancanza di talento. Le vere ragioni per

⁴⁸ Cfr. *ibid.*, pp. 298 e 370.

⁴⁹ Cfr. *ibid.*, p. 388.

cui egli viene ripetutamente escluso dalle rappresentazioni teatrali scolastiche sono da ricercarsi infatti solo e unicamente nella sua bassa estrazione sociale e quindi nel suo ruolo di *Außenseiter* che da questa estrazione deriva⁵⁰. Per quanto riguarda invece il fallimento di tutti i suoi progetti di entrare a far parte di una delle compagnie teatrali allora esistenti, anch'esso non può essere attribuito alla mancanza di talento, ma è dovuto piuttosto una prima volta all'aspetto poco attraente di Reiser⁵¹, in altre due occasioni a cause esterne puramente accidentali⁵².

Questi insuccessi non pregiudicano quindi evidentemente in maniera definitiva la possibile carriera di Reiser come attore. È anzi il narratore stesso a sottolineare a più riprese nelle prime parti del romanzo, come Reiser abbia avuto la fortuna di vivere in una delle epoche di maggior prestigio del teatro tedesco dell'epoca, avendo l'occasione di vedere di persona attori come la Ackermann, Reinike, Schröder, Brockman e Eckhof. Una tale esperienza diretta ha, sempre secondo il narratore, influenzato decisamente il suo «gusto per il teatro» e formato anche il suo «ideale dell'arte della recitazione»⁵³.

Nonostante tutti questi successi e queste osservazioni del narratore, che sembrano perlomeno mettere in dubbio il giudizio negativo da questi formulato più tardi nella quarta parte del romanzo, vi sono tuttavia nelle prime parti dell'opera anche delle osservazioni sul talento teatrale di Reiser che sembrano almeno a prima vista anticipare e quindi convalidare un simile giudizio negativo. Si tratta in particolare del paragone istituito dal narratore tra Anton Reiser e il suo compagno di scuola Iffland, che sarebbe diventato poi uno degli attori e scrittori di teatro tedeschi dell'epoca di maggior successo. Mentre infatti Iffland, che era «un attore nato», «superava di gran lunga Reiser nell'espressione vivida dei sentimenti Reiser [...] provava sentimenti più profondi»⁵⁴. Sembra quasi obbligatorio vedere in questa caratterizzazione un'anticipazione della distinzione formulata poi nella quarta parte del romanzo tra una volontà di rappresentare «dentro di sé» o «fuori di sé».

A ben guardare, però, questa distinzione tra capacità rappresentativa verso l'esterno e sensibilità tutta interiore non implica ancora alcun giudizio di valore sul talento teatrale del protagonista, e rispecchia

⁵⁰ Cfr. *ibid.*, pp. 286 e 296.

⁵¹ Cfr. *ibid.*, p. 339.

⁵² Una volta la compagnia era partita poco prima dell'arrivo di Reiser in città, mentre la volta seguente il Principale di un'altra compagnia era fuggito con la cassa. Cfr. *ibid.*, pp. 347; 389 sg.; 397 e 399.

⁵³ *Ibid.*, p. 312.

⁵⁴ *Ibid.*, pp. 145 sg.

piuttosto un'alternativa tra due tipi d'attore o due scuole di recitazione, che era effettivamente presente nelle discussioni dell'epoca. All'attore compassato e innaturale del teatro di corte era subentrato infatti un tipo di attore più naturale, un attore cioè 'espressivo' (*Ausdruckschauspieler*), il quale si distingueva però a sua volta in due categorie, vale a dire in un attore 'sentimentale' (*Gefühlsschauspieler*) e in un 'attore razionale' (*Verstandesschauspieler*). Questi due tipi di attore, che troveranno nel *Paradosso dell'attore* di Diderot, pubblicato però appena nel 1830, la loro incarnazione più nota, avevano avuto i loro padalini da una parte in Remond de Sainte Albine (*Le Comédien*, 1747), il quale sosteneva la necessità di un'identificazione assoluta dell'attore con le passioni e i sentimenti del personaggio rappresentato, dall'altra in Francesco o François Riccoboni, che nel suo *L'Art du théâtre* (1750) aveva sostenuto invece come più tardi farà anche Diderot che solo una recitazione 'fredda' e distaccata poteva raggiungere un'imitazione mimica più convincente e verosimile, ma soprattutto più sicura e costante delle passioni⁵⁵.

Questi due autori, con le loro concezioni contrapposte dell'arte della recitazione, erano ben conosciuti anche in Germania tra l'altro proprio grazie alle traduzioni di Lessing e non solo i teorici del teatro, dapprima lo stesso Lessing e più tardi Johann Jakob Engel, bensì anche i maggiori attori tedeschi dell'epoca, Eckhof, Schröder, Brockmann e lo stesso Iffland, avevano preso partito in maniera più o meno coerente per la teoria della recitazione razionale e distaccata di Riccoboni. Già nel terzo intervento della *Hamburgische Dramaturgie* Lessing preferisce ad esempio decisamente l'attore freddo, distaccato e razionale, padrone del suo mestiere e del suo talento imitativo, all'attore che si lascia invece trascinare dalle emozioni⁵⁶.

La caratterizzazione fatta da Moritz delle qualità teatrali di Anton Reiser e di Iffland va dunque in primo luogo considerata sullo sfondo di questa discussione, che Moritz, dato il suo interesse per il teatro, sicuramente conosceva. La diffusa affermazione in Germania della teoria del *Verstandesschauspieler* sia negli scritti teorici che nella pratica teatrale dell'epoca, può certo far supporre che la sua caratterizzazione

⁵⁵ Cfr. su questa importante discussione L. Pietsch-Eber, *Die Gestalt des Schauspielers auf der deutschen Bühne des 17. und 18. Jahrhunderts*, Berlin 1942, pp. 101-14; U. Stephan, *Gefühlsschauspieler – Verstandesschauspieler. Ein theatertheoretisches Problem des 18. Jahrhunderts*, in L. Tavernier (a cura di), *Empfindung und Reflexion*, Hildesheim-Zürich-New York 1986, pp. 101-16. Cfr. inoltre anche Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 192 sgg., con ulteriori riferimenti bibliografici.

⁵⁶ Cfr. G. E. Lessing, *Hamburgische Dramaturgie*, 3. Stück, in Id., *Werke und Briefe in zwölf Bänden*, Frankfurt a. M. 1989 sgg., vol. 6, pp. 197 sg.

di Anton Reiser implichi un giudizio negativo. Ciò non significa tuttavia che un simile giudizio, anche se negativo, sottenda necessariamente una diagnosi definitiva sul dilettantismo di Reiser.

Una dimostrazione di ciò è offerta dal *Wilhelm Meister* di Goethe, in cui i due fratelli attori Serlo e Aurelie impersonano esattamente i due tipi dell'attore 'sentimentale' e dell'attore 'razionale'. Mentre Serlo ha infatti molte analogie con la rappresentazione di Iffland nel romanzo *Anton Reiser*, poiché è un attore caratterizzato dalla mancanza di una sensibilità profonda e da una freddezza interna dell'animo, che dispone però di una grandissima capacità imitativa, la sorella Aurelie recita invece solo identificandosi totalmente con i personaggi teatrali, fino a non distinguere più tra arte e vita. Anche se questo atteggiamento, che porta alla fine all'autodistruzione di Aurelie, viene almeno implicitamente criticato da Goethe e ciò non solo nei *Lehrjahre*, ma già nella *Theatralische Sendung*, pure non si può certo affermare che Aurelie per questo non possieda talento teatrale o sia addirittura una dilettante, poiché viene rappresentata invece come un'attrice di grande successo e di grande professionalità⁵⁷.

In questo senso, però, anche Anton Reiser avrebbe potuto diventare allora, con le sue doti e i suoi limiti, un attore professionista, anche se sarebbe stato probabilmente, al contrario di Iffland, piuttosto un attore 'sentimentale' simile ad Aurelie che non un attore 'razionale' come Serlo. Una simile ipotesi viene avvalorata tra l'altro anche dalle molte somiglianze messe in luce nel corso del romanzo tra Anton Reiser e Iffland, somiglianze che superano di gran lunga quell'unica differenza rilevata tra i loro diversi talenti teatrali. Anche Iffland è infatti, come e forse addirittura più di Reiser, un *Phantast*, un giovane che vive cioè solo nel mondo dei sogni e della fantasia, tanto che dovrà essere addirittura Reiser a guarirlo da alcune illusioni fantastiche⁵⁸. È vero, invece, che Iffland, provenendo da un ambiente sociale più alto di Reiser, non cerca nel teatro un surrogato o una via di fuga dal suo ambiente familiare e sociale. Ma una motivazione simile a quella di Reiser la troviamo nuovamente nella *Theatralische Sendung*, dove Wilhelm Meister cerca nel teatro un «rifugio» (*Heilort*), una via di fuga dagli opprimenti rapporti familiari⁵⁹.

⁵⁷ Per un'analisi più dettagliata cfr. Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 194 sgg.

⁵⁸ Cfr. *Anton Reiser*, pp. 285 sg.

⁵⁹ Cfr. J. W. Goethe, *Wilhelm Meisters theatralische Sendung. Wilhelm Meisters Lehrjahre. Unterhaltungen deutscher Ausgewanderte*, hrsg. von W. Voßkamp und H. Jaumann, Frankfurt a.M. 1992, pp. 16 sg. e 50. Questa analogia è già stata rilevata da Schrimpf, *Anton Reiser* cit., pp. 96 sg.

Poiché però il destino di Wilhelm in questa prima stesura del romanzo era quello di diventare il grande riformatore del teatro tedesco, si può vedere facilmente come anche una motivazione puramente escapistica dell'amore per il teatro non pregiudichi assolutamente la possibilità di possedere del vero talento e di intraprendere quindi una brillante carriera teatrale.

Anche Anton Reiser, in modo non dissimile dal suo 'fratello maggiore' Wilhelm Meister – è noto che Goethe definì Moritz una sorta di «fratello minore»⁶⁰ –, avrebbe dunque potuto diventare forse, se non proprio il riformatore del teatro tedesco, perlomeno un attore di un certo livello e successo. Il destino di Reiser è però per certi versi simile a quello del personaggio goethiano. Si può affermare, infatti, che tra le prime tre parti e la quarta parte dell'*Anton Reiser* sussista un rapporto analogo a quello esistente tra la prima e la seconda versione del *Wilhelm Meister*. Così come Goethe, rielaborando il materiale della *Theatralische Sendung*, attraverso lievissimi cambiamenti nel carattere del personaggio e negli avvenimenti, ha trasformato Wilhelm da un futuro Shakespeare tedesco in un inguaribile dilettante, che alla fine deve riconoscere di non possedere alcuna dote artistica e abbandonare quindi suo malgrado il teatro⁶¹, allo stesso modo Moritz riscrive per così dire nella quarta parte del romanzo il destino del suo personaggio, cercando di gettare quindi *post factum* una luce di fallimento anche sui libri precedenti.

Da questo punto di vista, dunque, il personaggio Anton Reiser diventa veramente una vittima dei principi estetici propugnati dalla figura del narratore, che nella quarta parte del romanzo ha abbandonato i panni dello psicologo per indossare quelli del teorico dell'arte: sono questi rigidi principi, infatti, a trasformare il rapporto di Anton Reiser con l'arte in dilettantismo e a decretare il fallimento della sua attività poetica e teatrale.

Una tale conclusione può forse apparire a prima vista sorprendente o perlomeno troppo radicale. Non bisogna dimenticare, tuttavia, che anche quello che Goethe e Schiller hanno inteso con il concetto di dilettantismo nei loro *Schemata über den Dilettantismus* non corrisponde affatto ad un preciso e concreto fenomeno storico, ma rappresenta piuttosto una proiezione *ex negativo* della loro concezione dell'arte, cosicché appare dilettantesca in ultima analisi ogni concezione o prati-

⁶⁰ Cfr. la lettera di Goethe a Charlotte von Stein del 14 dicembre 1786, in J. W. Goethe, *Werke. Weimarer Ausgabe*, Weimar 1887-1919, sez. IV, vol. 8, p. 94.

⁶¹ Cfr. sul dilettantismo di Wilhelm Meister nel passaggio dalla *Theatralische Sendung* ai *Lehrjahre*: Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 252 sgg.

ca artistica in contrasto con i principi estetici di formalismo, idealizzazione e oggettività propugnati dai Dioscuri di Weimar⁶².

Non per questo la critica di Schiller e Goethe ad un fenomeno vario e mutevole quale il cosiddetto dilettantismo dev'essere considerata come infondata o arbitraria, poiché coglie al contrario degli aspetti fondamentali dello sviluppo della teoria e soprattutto della pratica artistica dell'epoca. La stessa cosa vale, però, anche per il severo giudizio di Moritz e non più del narratore sul rapporto di Reiser con la poesia e con il teatro, che non può essere inteso solo come espressione arbitraria della «spietatezza del classico». L'autore vede infatti in questo caso più a fondo e più lontano della sua proiezione letteraria, vale a dire del narratore stesso. Mentre quest'ultimo riconduce infatti il rapporto dilettantesco di Reiser con l'arte a un'eziologia puramente individuale, vale a dire alle privazioni della sua vita affettiva, finendo in tal modo inevitabilmente per colpevolizzare il soggetto, l'autore Karl Philipp Moritz mette invece ripetutamente in evidenza la grande diffusione di certe pratiche ed atteggiamenti, che non sono propri solo di Anton Reiser, ma che quest'ultimo condivide invece nel romanzo con una gran parte dei suoi compagni di scuola o in generale dei suoi coetanei e che possiamo ritrovare anche nel *Werther* o nel *Wilhelm Meister* di Goethe.

Tutti questi atteggiamenti, l'estremo soggettivismo, la lettura assolutamente mimetica delle opere teatrali e letterarie in genere, la conseguente tendenza all'imitazione delle stesse, possono però esser ricondotti a un unico denominatore comune, vale a dire quel complicato fenomeno psichico, culturale e sociale che va sotto il nome di *Empfindsamkeit*⁶³. Ed è infatti proprio contro l'*Empfindsamkeit*, e non tanto contro il dilettantismo in senso stretto, che si rivolge la critica di Moritz non solo nella quarta parte dell'*Anton Reiser*, bensì in tutto il romanzo⁶⁴ – una critica che si serve soprattutto dell'arma dello smascheramento ironico e satirico: un aspetto del romanzo che a mio avviso non è stato ancora sufficientemente riconosciuto e che meriterebbe sicuramente un approfondimento.

⁶² Per un'analisi più dettagliata degli *Schemata über den Dilettantismus* cfr. soprattutto Vaget, *Dilettantismus und Meisterschaft* cit., pp. 135 sgg. Cfr. anche Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 224 sgg.

⁶³ Sull'*Empfindsamkeit* cfr. soprattutto G. Sauder, *Empfindsamkeit*, vol. 1: *Voraussetzungen und Elemente*, Stuttgart 1974; vol. 3: *Quellen und Dokumente*, Stuttgart 1980; G. Jäger, *Empfindsamkeit und Roman. Wortgeschichte, Theorie und Kritik im 18. Jahrhundert und frühen 19. Jahrhundert*, Stuttgart-Berlin-Köln, Mainz 1969; W. Doktor, *Die Kritik der Empfindsamkeit*, Bern-Frankfurt a.M. 1975.

⁶⁴ Cfr. sulla critica all'*Empfindsamkeit* nell'*Anton Reiser* Costazza, *Genie und tragische Kunst* cit., pp. 202 sgg.