

<<ILLUMINAZIONI>>

Rivista di
Lingua, Letteratura e Comunicazione



N. 66 Ottobre – Dicembre 2023



www.rivistailluminazioni.it

Sonia Bellavia

***L'INDAGINE DELL'UMANO ATTRAVERSO L'ARTE DELL'ATTORE
NELLA GERMANIA DI SECONDO SETTECENTO. LA TESTIMONIANZA DEI
«BEYTRÄGE» E DEL «MAGAZIN ZUR ERFAHRUNGSSEELENKUNDE».***

ABSTRACT. Nella Germania di secondo Settecento, politicamente ancora divisa e frazionata, ma in cerca della propria identità e unità culturali, comincia a profilarsi un modo nuovo di intendere l'arte dell'attore, sempre più e principalmente veicolo d'indagine dell'umano Sé. L'intervento intende indagare, sulla base di due pubblicazioni esemplari, come la stampa 'registri' e insieme coadiuvi le nuove riflessioni. La prima (in ordine cronologico) delle due testate prese in considerazione è il mensile: «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters», fondato a Stoccarda da Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) nel 1750 (dunque ancora in epoca Illuminista). La seconda è il quadrimestrale: «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», fondato nel 1783 (in epoca preromantica) da Karl Philipp Moritz (1757-1793; amico di Goethe e Schiller), appassionato di teatro, aspirante attore e in ultimo professore di estetica all'Accademia di Belle Arti di Berlino.

Il confronto fra le due pubblicazioni mostra bene l'evolvere e il precisarsi delle nuove concezioni estetiche.

ABSTRACT. In late eighteenth-century Germany, politically still divided and fractionalized, but in search of its own cultural identity and unity, a new way of understanding the art of the actor, increasingly and primarily a vehicle for the investigation of the human Self, began to emerge. The talk aims to investigate, on the basis of two exemplary publications, how the press 'registers' and at the same time assists the new reflections. The first (in chronological order) of the two publications considered is the monthly: «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters», founded in Stuttgart by Gotthold Ephraim Lessing (1729-1781) in 1750 (thus still in the Enlightenment era). The second is the four-monthly: «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», founded in 1783 (in the pre-Romantic era) by Karl Philipp Moritz (1757-1793; friend of Goethe and Schiller), theater enthusiast, aspiring actor and ultimately professor of aesthetics at the Berlin Academy of Fine Arts. Comparison of the two publications shows well the evolution and clarification of new aesthetic conceptions.

Introduzione

Sullo sfondo di una più ampia esigenza di rinnovamento teatrale, che taglia trasversalmente i principali paesi europei, verso la metà del XVIII secolo prende vita - com'è noto - il dibattito precipuo sull'arte dell'attore.

Culla delle riflessioni teoriche che hanno aperto la stagione dei primi, importanti trattati di recitazione, è stata la Francia, che proprio allo scoccare della metà del Settecento ha tenuto a battesimo *L'Art du Théâtre* di Antonio Riccoboni (1750): dissertazione mossa da intenti pragmatici e dunque intenzionata non tanto a disquisire sulla recitazione, quanto piuttosto a indagarne la tecnica e stabilirne i principi costitutivi.

Stimolato dall'opera di Riccoboni, quattro anni dopo Gotthold Ephraim Lessing tentava in Germania la stesura di un manuale di recitazione: *Der Schauspieler* (Lessing [1754] 1823), opera rimasta incompiuta, ma che testimonia della grande attenzione, in area germanofona, per le questioni teatrali dibattute dall'Illuminismo francese. Quell'interesse ha fatto sì che la Germania di secondo Settecento diventasse il terreno più fertile su cui sarebbero germogliate le discussioni future sulla riforma del teatro; e soprattutto su un nuovo modo di intendere il mestiere e la figura dell'attore, fino alla nascita di una vera e propria estetica della recitazione. Un processo di cui opere come le *Ideen zur Mimik* (Idee sulla mimica) di Johann Jakob Engel (1785-1786) e le *Regeln für Schauspieler* (Regole per gli attori) di Goethe (1803) sono una prima, chiara testimonianza.

Questa è la ragione per cui l'articolo intende muoversi all'interno di tali confini geografici e temporali, cercando di indagare se e come il procedere delle nuove riflessioni intorno all'arte e alla figura dell'attore, sia stato 'registrato' dalla stampa tedesca specializzata. Ci si concentrerà su due pubblicazioni apparse l'una proprio a

metà del Settecento (dunque ancora in epoca illuminista), l'altra nell'ultimo quarto del secolo: quando cioè la Germania si fa fucina delle poetiche preromantiche e traccia le linee-guida su cui si sarebbe in seguito sviluppato il Romanticismo europeo.

«Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters»

La prima delle due pubblicazioni in oggetto riconduce al nome di Lessing, il quale nel 1750 fondò a Stoccarda, assieme al cognato Christlob Mylius, i «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters» (contributi alla teoria e alla ricezione del teatro), dove pubblicò la sua traduzione integrale de *L'Art du Théâtre* di Antonio Riccoboni.

Primo mensile tedesco dedicato interamente al teatro, nato dalla volontà di diffondere in area germanofona la cultura teatrale (cfr. Lessing [1750] 1968, pp. 127-148), i «Beyträge» segnarono in Germania la nascita di una stampa teatrale specializzata. Poiché guardavano al palcoscenico dalla prospettiva, già *in fieri* nel pensiero tedesco, del teatro come forma d'arte autonoma; non subordinata cioè alla letteratura, o alla poesia, di cui veniva considerata piuttosto il complemento necessario.

Sul mensile di Lessing e Mylius si scriveva non solo di drammaturgia, ma si parlava anche della rappresentazione, in tutte le sue componenti; e poiché al centro

della rappresentazione, per Lessing, stava l'attore¹, non stupisce che proprio sul primo numero della nuova pubblicazione si sia compiuto il passo decisivo in direzione di una riqualificazione estetica della recitazione. Sul primo numero e nelle prime pagine: subito dopo la *Prefazione* di Lessing, era infatti collocato l'articolo di Mylius: *Tentativo di dimostrazione che la recitazione è un'arte libera*, in cui si innalzava l'arte dell'attore a espressione artistica autonoma e si sanciva dunque l'elevazione dell'attore da 'mestierante' ad artista: colui, cioè, che operando attinge alle più alte facoltà dell'anima (cfr. Mylius 1750, I, p. 4).

Nel suo articolo, in cui dichiara espressamente di considerare la recitazione non un'arte, ma un'arte libera, Mylius la equipara alla poesia, compresa nel novero delle

¹ Man mano che Lessing approfondisce il suo interesse per le questioni teatrali, sempre più egli arriva a porre l'accento sull'arte dell'attore: centro del teatro e dunque, alla fine, il perno della sua teoria teatrale. Indicativo che Eduard Devrient sia arrivato a sostenere che nessun altro, più di Lessing, capì la recitazione e agì con essa in un rapporto altrettanto preciso e circostanziato (cfr. Devrient 1905, II, p. 124).

belle arti²; visto che per l'esercizio di entrambe erano necessarie le medesime facoltà. Ovvero: il *Witz* (l'ingegno)³ e la *Beurtheilungskraft* (facoltà di giudizio).

Grazie, dunque, al possesso e all'esercizio delle sue stesse facoltà, come il poeta l'attore si rivelava in grado di descrivere ciò che non vedeva, ed esprimere quello che non provava. E diversamente da quanto sostenuto dagli oppositori del teatro (quantomeno nei proclami) come Jean Jacques Rousseau, i quali accusavano l'attore di essere falso e menzognero proprio perché mostrava di provare ciò che non sentiva e vestiva panni che non erano i suoi (Rousseau [1758] 1948, p. 100), Mylius guardava a tutto ciò come alla riprova della spiccata presenza, in lui, dell'ingegno e dell'immaginazione, che rendevano la sua prestazione non un manufatto, ma un vero atto creativo.

Delle elaborazioni contenute nell'articolo del cognato, Lessing si sarebbe ricordato al momento di scrivere la prefazione alla sua *Drammaturgia d'Amburgo*, in cui afferma che l'attore deve «pensare con il poeta» (Lessing [1769] 1965, p. 8).

² 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 *Le belle arti ricondotte e un unico principio*. 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.

³ Mylius utilizza *Witz* nel senso che gli ha dato Christian Wolff: "forza d'animo che con facilità può percepire le similitudini delle cose e istituire un confronto fra di esse" (cfr. H.-M. Schmidt 1982, p. 107).

Soprattutto, che deve pensare per lui, quando si tratti dell'umano. Una precisazione significativa, che indica come dalla metà del Settecento in poi, in area germanofona, in una proficua dialettica fra elaborazioni teoriche (diffuse da una stampa che comincia a farsi sempre più specializzata) e pratica del teatro, il palcoscenico sia non solo centro della cultura, ma anche luogo di sperimentazione e indagine dei nuovi saperi, da quelli filosofico-letterari, fino a quelli medico-scientifici. Avviandosi a diventare il laboratorio dell'anima e delle emozioni, di cui parla lo studioso Rainer Ruppert (cfr. Ruppert 1995).

Karl Philipp Moritz e la fondazione del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde»

È dunque grazie alle elaborazioni di Lessing e alla rivalutazione estetica della recitazione, sancita sulle pagine dei «Beyträge», che per i tedeschi della seconda metà del XVIII secolo niente come il teatro sembra in grado di parlare agli uomini degli altri uomini; e l'attore, che del teatro è il perno, comincia a essere visto e descritto come scienziato e poeta dell'animo. Ben lo mostrano le discussioni che nell'ultimo quarto del secolo - oltre trent'anni dopo la pubblicazione del saggio di Mylius - si dipanano fra le pagine del quadrimestrale «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» (rivista di psicologia empirica) fondato nel 1783 da Karl Philipp Moritz, e che pongono l'attore al centro del fenomeno cosiddetto della 'teatromania', considerata la vera patologia del secolo.

Nella loro opera di rivalutazione generale del teatro, le riflessioni di Lessing e Mylius comprese fra il 1750 (data di fondazione dei «Beyträge») e la pubblicazione della *Drammaturgia d'Amburgo* (1767-1769), in cui le tesi già in nuce nel mensile di Stoccarda si estendono e si precisano, costituiscono dunque la premessa necessaria all'idea dell'arte dell'attore come viene espressa nella pubblicazione di Moritz. Descritto da Eckehard Catholy come il sismografo di tutti i sommovimenti del suo tempo (cfr. Catholy 1963, p. 63), Moritz è considerato «una delle più eminenti personalità della storia della letteratura tedesca del XVIII secolo» (Congregati 2016, p. III), nonostante sia ancora sconosciuto ai più.

Nato nel 1757 a Hameln, nella bassa Sassonia, e morto a Berlino nel 1793 a soli trentasei anni, lo scrittore e pensatore tedesco crebbe in un clima culturale dominato dal preromanticismo dello *Sturm und Drang*, di cui subì il fascino, e sovrastato dal forte sentimento religioso pietista e quietista che permeava l'ambiente familiare. Il suo primo interesse fu la letteratura, a cui presto si affiancarono la passione per la predicazione e quella, smodata, per il teatro, che lo condusse nel 1776 a tentare in ogni modo – senza riuscirci – di entrare nella compagnia del grande Conrad Ekhof, il 'padre' della recitazione tedesca. Delle pene e delle frustrazioni a cui andò incontro nel tentativo di diventare un attore professionista, egli racconta nella sua opera più famosa: l'*Anton Reiser*, romanzo psicologico autobiografico, pubblicato in quattro

parti (fra il 1785 e il 1790) proprio sul «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde»⁴; su un periodico, cioè, in cui non si trattava di teatro, ma dove sotto il motto *conosci te stesso* si discuteva delle varie patologie dell'animo; e su cui a scrivere erano in generale pensatori, medici e filosofi.

Prima della fondazione del periodico, nella vita di Moritz si colloca un evento alquanto significativo: il viaggio in Italia, dall'agosto 1786 al dicembre 1788 (cfr. Moritz 1792). Qui, precisamente a Roma, egli conosce Johann Gottfried Herder e il 29 ottobre 1786 incontra Goethe al Caffè Greco: punto di ritrovo di artisti tedeschi, conoscitori e amatori d'arte. Dall'incontro nasce un'amicizia, che segna una vera e propria svolta nel destino dell'autore dell'*Anton Reiser*: stimolato dal contatto con la città eterna e influenzato dall'estetica goethiana, nel 1788 Moritz pubblica il trattato *Über die bildende Nachahmung des Schönen* (sull'imitazione formatrice del bello). Viene inoltre invitato da Goethe a Weimar, dove stringe amicizia anche con Schiller e grazie all'interessamento dei due gli verrà assegnata la cattedra di estetica all'Accademia di Belle Arti di Berlino. Due anni prima di morire divenne membro dell'Accademia delle Scienze.

⁴ Il romanzo di Moritz, il cui titolo completo è: *Anton Reiser. Romanzo psicologico*, è stato tradotto in italiano da Simonetta Cantagalli, per Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1996. L'opera è consultabile on-line al sito: <http://jsq.fileli.unipi.it/1996/01/10/27-anton-reiser-romanzo-psicologico-1996/>. Ultimo accesso: 10-01-2024. Si fa presente che nel 1794 apparve, postuma, la quinta parte del romanzo ad opera di Karl Friedrich Klischnig per la Friedrich Maurer di Berlino.

L'arte dell'attore come veicolo di conoscenza del sé

«Cosa c'è di più importante per l'essere umano dell'essere umano? A questo studio eccellente, perciò, voglio dedicare il mio tempo e le mie forze, e in considerazione di esso voglio studiare, leggere, osservare, pensare e vivere». Sono, queste, le parole con cui Moritz, aspirante attore e appassionato di teatro, introduce il primo numero del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde» (Moritz 1783, I)⁵.

Sostenuto dai maggiori rappresentanti dell'Illuminismo berlinese, tra i quali il filosofo Moses Mendelssohn (1729-1786) e il medico Marcus Herz (1747-1803), il quadrimestrale si costituisce come forum, di specialisti e non, per la discussione di patologie psichiche e devianze sociali. Riportando un'ampia serie di 'casi', dà conto di assassini e suicidi, esaltati religiosi e ipocondriaci. Accanto a essi, i teatromani, di cui si parla nella seconda delle quattro rubriche che, appoggiandosi alla terminologia medica, Moritz costruisce per strutturare il campo della psicologia empirica: quella denominata *Seelenkrankheitskunde* (patologia)⁶.

⁵ I dieci volumi del «Magazin» (dal 1783 al 1793) sono reperibili on line all'indirizzo: <http://telota.bbaw.de/mze/>. Ultimo accesso: 10-01-2024. È qui che l'opera è stata consultata ed è ad essa che qui si fa riferimento. Si fa notare che tra gli oltre ottanta autori identificati dei contributi pubblicati, si trovano scrittori – famosi all'epoca – di manuali forensi, insegnanti per i sordomuti e – si diceva in precedenza – filosofi importanti.

⁶ Le altre tre rubriche erano: fisiologia (*Seelennaturakunde*), semiotica (*Seelenzeichenkunde*) e igiene (*Diätetik*). Tra la fisiologia e la semiotica, la patologia.

Fra gli apporti più innovativi della sezione va senz'altro annoverato quello rappresentato dalla ricerca sui sogni e sulle relazioni fra il sonno e la veglia; così come sulla presenza di stadi intermedi, quali il sonnambulismo. Argomentazioni che, com'è noto ai teorici e agli storici della recitazione, avrebbero costituito un reale punto di svolta sul modo di intendere il funzionamento del processo creativo dell'attore, nel passaggio epocale fra XIX e XX secolo.

Il «Magazin» di Moritz, laboratorio dell'antropologia letteraria, pare aver dunque costituito un vero e proprio sipario aperto su questioni ancora lontane dall'essere doviziosamente discusse. E si è utilizzata la metafora dell'apertura del sipario non a caso: è la stessa usata da Moritz per illustrare l'attimo in cui si prende coscienza che esiste qualcosa al di là della realtà esterna⁷. Per definire i confini dell'autoconoscenza, il cui superamento può avvenire - esattamente come accade in teatro - attraverso il racconto di un altro.

Visto come mezzo di sperimentazione capace di ampliare l'indagine sull'uomo allora in atto, teso fra l'arte e la scienza, sul volgere del Settecento il teatro diventa il luogo dove i due poli si incontrano, mediati dalla presenza dell'attore. Attraverso la sua interpretazione del personaggio, lo spettatore arriva a conoscere per empatia la natura, l'interiorità del carattere: i recessi del suo animo umano (ovvero, della sua

⁷ 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» (Moritz 1786, p. 4).

stessa anima), che oggettivati nella prestazione dell'attore potevano essere osservati e 'sperimentati'; conosciuti dunque empiricamente.

È così che dalla seconda metà del XVIII secolo il palcoscenico diventa il 'laboratorio dell'anima e delle emozioni' di cui si diceva all'inizio; e l'attore comincia a essere visto come l'autentico *Menschendarsteller* (interprete dell'uomo): colui «che conosceva il dentro e il fuori dell'essere umano» (Hoffmeier 1995, p. 4).

Interpretare l'uomo era un compito arduo, per la cui realizzazione non bastavano più l'ingegno e la capacità di giudizio, di cui parlava Mylius nel 1750. Un'altra è la facoltà che diviene adesso centrale per l'arte dell'attore: l'arte di 'cambiare d'abito', di provare le emozioni più diverse, di interpretare ruoli e parti, sentendosi e mostrandosi altro da sé, nell'epoca della scoperta «di quella cosa invisibile che si chiama anima» (Obermeit 1980). Quella facoltà è la *Einbildungskraft*: l'immaginazione, per il cui potenziamento avrebbero lavorato tanti dei metodi e *training* per l'attore che hanno preso vita nel secolo scorso (basti citare la tecnica dell'attore di Michail Cechov, solo per portare l'esempio più lampante).

Nell'ultimo quarto del '700, in concomitanza con il profilarsi delle poetiche preromantiche, la facoltà immaginativa comincia ad acquisire un ruolo fondamentale; assieme alle altre facoltà non razionali, come il sentimento. Immaginazione e passione diventano il 'vocabolario' del teatro e in specie dell'attore (che non solo immaginava, ma incarnava l'immaginato); mentre, d'altra parte, se ne comincia l'indagine in ambito medico-scientifico.

Nel «Magazin» di Moritz, come nell'*Anton Reiser*, l'immaginazione gioca un ruolo fondamentale. Se il teatro - nella fattispecie la recitazione - diventa il modo per arrivare alla propria identità, alla conoscenza di sé, attraverso quella dell'identità altrui, riesce a farlo in virtù dell'esercizio della facoltà immaginativa. E il palcoscenico diventa anche, per converso, possibilità privilegiata di soddisfare gli impulsi e le tendenze che la stessa fantasia, messa in moto, suscita.

Proprio qui, però, si nascondono l'insidia e il pericolo del teatro, passibile di rovesciarsi in una vera e propria patologia, causata da un eccesso di immaginazione: «nella facoltà immaginativa», osserva Catholy, «c'è la salvezza da una ristrettezza, da una limitazione che minaccia di ostacolare lo sviluppo dell'Io. [...] Ma la fantasia assume sempre più un'esistenza indipendente, e spinge da parte la realtà, per imporsi completamente» (Catholy 1962, p. 39). Nell'esaltazione 'morbosa' della facoltà immaginativa, si stabilisce la prossimità fra teatromania, melancolia e mania religiosa, tutt'e tre considerate le patologie del secolo *par excellence*. Insomma, sembra quasi di vedere qui prefigurata, in filigrana, l'affermazione di Nietzsche contenuta nella *Volontà di potenza*, secondo cui sono le condizioni intimamente unite e affini ai fenomeni morbosi che creano gli artisti; cosicché sembra impossibile essere artisti senza essere malati (cfr. Nietzsche [1888] 1971, pp. 87-88).

Nel quadrimestrale edito a Berlino, i casi discussi di teatromania sono due: la storia di D., conoscente di Moritz e raccontata da Moritz stesso (cfr. Moritz, III, 1, 1785), e quella riportata da Immanuel David Mauchart (futuro diacono di Nürtingen), il quale

nella terza sezione del settimo volume (1789) informa i lettori dell'annosa infelice dipendenza dal teatro, di cui era stato vittima un suo amico (cfr. Mauchart, in Moritz VII, III, 1789).

I giovani non particolarmente abbienti, in cerca della definizione della propria identità e di un proprio ruolo sul palcoscenico del mondo, i quali non hanno accesso a un'alta formazione che consenta loro il raggiungimento di una certa 'consapevolezza', vedono nella professione d'attore il mezzo privilegiato per colmare le proprie mancanze; per accedere a quella 'vastità' dell'esistere che è loro preclusa dalle ristrettezze sociali. Per questo non possono sottrarsi alla fascinazione di recitare ruoli teatrali (di incarnare cioè qualcuno altro da sé) e di mutare d'abito, di 'travestirsi' (cfr. Koch 2007, p. 4).

Nella storia di D., quali sintomi della malattia, vengono stabiliti un impulso, che si fa dipendenza, a leggere commedie, e un altro, irresistibile, alla declamazione teatrale. La patologia, una volta conclamata, si manifesta con uno stato di profonda malinconia (che oggi chiameremmo depressione). La causa 'fisica': *eine zu schwache Vernunft* (un intelletto troppo debole), che pare in lotta perenne con la più forte fantasia. Alla fine, il paziente rinuncia all'idea di entrare a far parte di una compagnia d'attori, senza però poter mai guarire del tutto (cfr. Schmaus 2009, p. 66). Ecco che il teatro – osserva Marion Schmaus – diventa dunque, nell'ottica di Moritz che prende corpo sulle pagine del suo periodico, la parabola del grande e piccolo mondo;

dell'estetica dell'arte e della natura; della distanza e dell'identificazione; del sano o malato Sé (*Ibidem*, p. 70).

Cosa interessante, necessaria da sottolineare approssimandoci alla conclusione, è che ad essere affetti dalla patologia del secolo non sono tanto i veri attori, gli attori di professione, quanto gli appassionati di teatro e gli aspiranti artisti: coloro i quali difettano della *téchne* necessaria ad arginare i pericoli del rovesciamento della passione per il palcoscenico in una patologia pericolosa. Presso tali soggetti, non riuscendo a risolversi positivamente in una prestazione artistica geniale, l'immaginazione potenziata si converte in una forza distruttiva; diventa 'malattia'.

Un'immaginazione di particolare vivacità, ma insieme la capacità di gestirla e controllarla: questo è ciò che distingue il vero attore, da chi attore non lo è. La malintesa inclinazione all'arte, scrive Moritz nell'*Anton Reiser*, presuppone la sola disposizione, che in virtù del potere dell'illusione può diventare altrettanto forte e causare gli stessi sintomi che si manifestano presso il vero genio artistico (cfr. *Ibidem*, p. 217).

In conclusione, se dovessimo dire quale immagine dell'attore sarebbe deducibile dalle pagine del «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», potremmo prendere a prestito la definizione di Catholy, il quale parla di 'figura mitica', poiché rappresenta una doppia possibilità: quella di arrivare a stabilire i contorni del proprio Io e insieme procedere a un'estensione di quegli stessi confini. «L'attore era il vero uomo», scrive lo studioso, «il quale con i suoi ruoli aveva attraversato e attraversava tutte le altezze

e le profondità della vita; egli comprendeva il vasto mondo degli uomini, con tutti i suoi contrasti e in grazia di ciò che rappresentava metteva in atto – come si soleva dire – un sempre nuovo ampliamento della propria esistenza» (Catholy 1962, p. 5).

Lessing aveva aperto la strada all'idea dell'autonomia del teatro, e con Mylius aveva rivalutato esteticamente la recitazione, elevando l'attore al rango d'artista. Moritz, definendolo un esploratore e un conoscitore della natura umana, capace in virtù del potere della sua immaginazione di diventare 'altro da sé', pur restando padrone di sé, segna il prosieguo delle elaborazioni contenute nei «Beyträge zur Historie und Aufnahme des Theaters» e insieme getta i semi del futuro percorso intorno a quell'arte dell'immaginazione suprema, che è l'arte dell'attore.

BIBLIOGRAFIA

E. Catholy, *Moritz und die Ursprünge der deutschen Theaterleidenschaft*, Max Niemeyer Verlag, Tübingen 1962.

S. Congregati, *Premessa a Traduzione e analisi dell'opera Götterlehre oder mytologische Dichtungen der Alten (1791) di Karl Philipp Moritz*, Tesi di Dottorato in Lingue, Letterature e Culture Comparete – Germanistica Firenze-Bonn (ciclo XXIX), Firenze 2016.

E. Devrient, *Geschichte der deutschen Schauspielkunst*, 2 Bd., Otto Elsner, Berlin 1905.

D. Hoffmeier, *Ästhetische und methodische Grundlagen der Schauspielkunst. Friedrich Ludwig Schröder*, VEB, Verlag der Kunst, Dresden 1955.

M. Koch, *Kritische Discussion über den Zusammenhang von Theater und Bildung in Karl Philipp Moritz' "Anton Reiser" unter Einbezug von Goethes "Wilhelm Meister"*, GRIN Verlag, München 2007.

G. E. Lessing, *Der Schauspieler* (1754), in Id., *Sämtliche Werke – Theater*, im Bureau der deutschen Klassiker, Karlsruhe 1823.

Id., *Vorrede*, aus «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters», in K. Hammer [Hrsg.], *Dramaturgische Schriften des 18. Jahrhunderts*, Henschel Verlag, Berlin 1968, pp. 127-48.

Id. [1769], *Introduzione alla Drammaturgia d'Amburgo*, “a cura di P. Chiarini”, Laterza, Bari 1956.

I. D. Mauchart, *Eine Geschichte eines unglücklichen Hangs zum Theater*, in «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», Bd. VII, drittes Stück (1789).

C. Mylius, *Versuch eines Beweises, daß die Schauspielkunst eine freie Kunst ist*, in «Beyträge zur Theorie und Aufnahme des Theaters», Stuttgart, Johann Benedict Metzler 1750, pp. 1-13.

K.P. Moritz, *Reisen eines deutschen in Italien in den Jahren 1786 bis 1788*, Friedrich Maurer, Berlin 1792.

Id., *Einleitung* an «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», August Mylius, Berlin 1783, Bd. I, erstes Stück (<http://telota.bbaw.de/mze/>).

Id., *Fortsetzung der Revision der drei ersten Bände dieses Magazins*, in «Magazin zur Erfahrungsseelenkunde», August Mylius, Berlin 1786 Bd. 4, drittes Stück (<http://telota.bbaw.de/mze/>).

Id., *Anton Reiser. Romanzo psicologico* (trad. it. di Simonetta Cantagalli), Jacques e i suoi quaderni, Pisa 1996.

F. Nietzsche, *Frammenti postumi (1888-1889)*, “a cura di G. Colli e M. Montinari”, Adelphi, Milano 1971.

W. Obermeit, *Das unsichtbare Dinge, das Seele heisst*, Syndykat 1980.

J.-Jacques Rousseau, *Lettre à Monsieur D’Alembert sur les spectacles* [1758], Edition critique par M. Fuchs, Giard, Lille 1948.

R. Ruppert, *Labor der Seele und der Emotionen: Funktionen des Theaters im 18. Und frühen 19. Jahrhundert*, Berlin, Sigma 1995.

M. H.H. Schmaus, *Psychosomatik. Literarische, philosophische und medizinische Geschichten zur Entstehung eines Diskurses (1778-1936)*, Niemeyer, Tübingen 2009.

H.-M. Schmidt: *Sinnlichkeit und Verstand. Zur philosophischen und poetologischen Begründung von Erfahrung und Urteil in der deutschen Aufklärung*, Wilhelm Fink, Verlag München 1982.