UNIVERSIDADE DE SÃO PAULO
FACULDADE DE FILOSOFIA, LETRAS E CIÊNCIAS HUMANAS
DEPARTAMENTO DE FILOSOFIA
PROGRAMA DE PÓS-GRADUAÇÃO EM FILOSOFIA

Mario Spezzapria

# A linha metafísica do belo

## Estética e antropologia em K. P. Moritz

Versão corrigida

São Paulo
2017

Mario Spezzapria

# A linha metafísica do belo
# Estética e antropologia em K. P. Moritz

Versão corrigida

Tese apresentada ao Programa de Pós-Graduação em Filosofia do Departamento de Filosofia da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, em regime de dupla titulação com a Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, para obtenção do título de Doutor em Filosofia sob a orientação do Prof. Dr. Márcio Suzuki (USP) e da Prof.ª Dr.ª Danièle Cohn (Université Paris 1).

*De acordo,*
Prof. Dr. Márcio Suzuki
10.08.2017

São Paulo
2017

Autorizo a reprodução e divulgação total ou parcial deste trabalho, por qualquer meio convencional ou eletrônico, para fins de estudo e pesquisa, desde que citada a fonte.

Catalogação na Publicação
Serviço de Biblioteca e Documentação
Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo

S752l

Spezzapria, Mario
A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz / Mario Spezzapria ; orientador Márcio Suzuki. - São Paulo, 2017.
182 f.

Tese (Doutorado)- Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo. Departamento de Filosofia. Área de concentração: Filosofia.

1. Estética. 2. Antropologia. 3. Teleologia. 4. Obra de arte. I. Suzuki, Márcio, orient. II. Título.

# AGRADECIMENTOS

Um agradecimento especial aos meus orientadores, os professores Prof. Dr. Márcio Suzuki e Prof.ª Dr.ª Danièle Cohn, e aos participantes da banca Prof. Dr. Philippe Büttgen, PD Dr. Martin Disselkamp, Prof. Dr. Luís Fernandes Nascimento e o Prof. Dr. Oliver Tolle.

Aos amigos Juliana Ferraci Martone pela ajuda na revisão do texto, e Marcos Camolezi pela força e o apoio nestes anos do doutorado.

Um agradecimento particular pelo apoio de Mariê Márcia Pedroso, Geni Ferreira, Luciana Nóbrega, Rubém Dario, Regina Celi Sant Ana e Fátima Morashashi.

Agradeço também às agências CAPES e FAPESP pelas bolsas de doutorado concedidas, sem as quais esta pesquisa não teria sido possível.

Este trabalho foi realizado graças ao apoio de uma bolsa de doutorado direto da Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP), processo nº 2014/16361, e FAPESP/BEPE, processo n° 2014/26714-2.

As opiniões, hipóteses e conclusões expressas neste material são de responsabilidade do autor e não necessariamente refletem a visão da FAPESP.

# RESUMO

SPEZZAPRIA, M. A linha metafísica do belo. Estética e antropologia em K. P. Moritz. 2017. 176 f. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. École Doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne 2017.

Neste trabalho proponho identificar no pensamento de Karl Philipp Moritz (1756-1793) uma posição filosófica homogênea e coerente, cujas estruturas teóricas se encontram exemplificadas paradigmaticamente na teoria estética, a qual – pelo menos em parte – é também seu lugar seminal. A estética moritziana se apresenta a um só tempo como uma ampla reflexão sobre a totalidade e como uma teoria do valor intrínseco de qualquer individualidade, temas que nosso autor transfere para a reflexão sobre o homem. No fundo do seu pensamento estético e antropológico se encontra a questão: como pode um "objeto" (que seja uma obra de arte, o caráter ou o gosto de um povo ou de um indivíduo singular) ser pensado no seu valor autônomo? Uma questão que pressupõe a experiência de um fracasso, uma falta de sentido e, concomitantemente, o esforço constante por parte do homem de reproduzir este valor "objetivo" (uma tenção para o ideal da totalidade acabada), ao passo que a vida humana permanece essencialmente dominada pela limitação, destruição, dor e falimento.

Aprendendo a ocupar-se de uma totalidade completa e acabada (o objeto artístico), a estética se torna o paradigma para a compreensão de outros domínios (humanidade, natureza, história) e um instrumento para a apreciação da vida como uma "obra de arte".

**Palavras-chave:** estética, antropologia, teleologia, beleza, arte.

# ABSTRACT

SPEZZAPRIA, M. The Metaphysical Line of Beauty. Aesthetics and Anthropology in K. P. Moritz. 2017. 176 p. Thesis (Doctoral) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. École Doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

In this work I propose to find out in the thought of Karl Philipp Moritz (1756-1793) a homogeneous and coherent philosophical position, whose theoretical structures are paradigmatically exemplified in his aesthetical theory, which – at least in part – constitutes their seminal place. In short, Moritz's aesthetics presents itself both as an ample reflexion on totality, and as a theory of the intrinsic value of any individuality, themes that he transposed to the reflexion on man. At the heart of his aesthetical and anthropological thought lies the question: how an "object" (a work of art, or the character or taste of a people, or of a singular individual) can be thought in its autonomous value? Question that presupposes the experience of a lack, a lost of sense, and at the same time the man's constant effort to reproduce this "objective" value (a tension for the ideal of a whole completed totality), while human life remains essentially dominated by limitation, destruction, grief and failure.

By learning to deal with a whole and complete totality (the artistic object), aesthetics becomes a paradigm for the comprehension of further domains (humanity, nature, history), and an instrument of appreciation of life as a "work of art".

**Key-words:** aesthetics, anthropology, teleology, beauty, arts.

# RÉSUMÉ

SPEZZAPRIA, M. La ligne métaphysique du beau. Esthétique et anthropologie chez K. P. Moritz. 2017. 176 p. Thesis (Doctorat) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. École Doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

Identifier dans la pensée de Karl Philipp Moritz (1756-1793) une proposition philosophique homogène et cohérente constitue l'objet de cette thèse: c'est dans la théorie esthétique de Moritz que les structures conceptuelles d'une telle proposition trouvent leur expression paradigmatique et, en partie, leur origine. En quelques mots, l'esthétique moritzienne se pose à la fois une vaste réflexion sur la totalité, et une théorie de la valeur inhérente à chaque individualité, thème déplacé par Moritz à la réflexion sur l'homme. Le cœur de sa pensée esthétique et anthropologique est animé par la question fondamentale : comment un « objet » (qu'il s'agisse d'une œuvre d'art, du caractère et du goût d'un peuple, ou d'un individu singulier) peut-il être pensé dans sa valeur autonome ? Une telle interrogation présuppose non seulement l'expérience d'un manque, un écart, une perte de sens, mais aussi l'effort constant de l'homme pour reproduire cette valeur « objective » (tension pour l'idéalité d'une totalité achevée), alors que la vie humaine est sans cesse dominée par la limitation, la destruction, la douleur et l'échec.

En ce qu'elle nous apprend à nous occuper d'une totalité entière et achevée (l'objet artistique), l'esthétique devient un paradigme pour la compréhension de domaines plus vastes (humanité, nature, histoire), et un outil d'appréciation de la vie comme « œuvre d'art ».

**Mots-clés:** esthétique, anthropologie, téléologie, beauté, art.

# RIASSUNTO

SPEZZAPRIA, M. La linea metafisica del bello. Estetica e antropologia in K. P. Moritz. 2017. 176 p. Tese (Doutorado) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas. Departamento de Filosofia, Universidade de São Paulo, São Paulo. École Doctorale de Philosophie, Université Paris 1 Panthéon-Sorbonne, 2017.

In questo lavoro propongo d'identificare nel pensiero di Karl Philipp Moritz (1756-1793) una posizione filosofica omogenea e coerente, le cui strutture teoretiche si trovano in maniera paradigmatica nella teoria estetica, che – perlomeno in parte – ne è anche il luogo seminale. L'estetica moritziana si presenta allo stesso tempo come un'ampia riflessione sulla totalità e come una teoria del valore intrinseco d'ogni individualità, temi che il nostro autore trasferisce alla riflessione sull'uomo. Al fondo del suo pensiero estetico e antropologico si trova la domanda: come può un "oggetto" (che si tratti di un'opera d'arte, del carattere o del gusto di un popolo, o di un individuo singolare) essere pensato nel suo valore autonomo? Una questione che presuppone l'esperienza di un fallimento, una mancanza di senso e, contemporaneamente, lo sforzo costante da parte dell'uomo di riprodurre tale valore "oggettivo" (una tensione per l'ideale di totalità in sé compiuta), mentre la vita umana rimane essenzialmente dominata dalla finitezza, distruzione, dolore e fallimento.

Imparando a occuparsi di una totalità completa e conchiusa in sé (l'oggetto artistico), l'estetica diventa per l'uomo un paradigma per la comprensione di altri domini (umanità, natura, storia), e uno strumento per l'apprezzamento della vita come "opera d'arte".

**Parole-chiave:** estetica, antropologia, teleologia, bellezza, arte.

# Sumário

I. Versão resumida em francês .....1

II. Versão resumida em italiano.....46

III. **A linha metafísica do belo. Introdução**.....89

**1. Articulações do conceito de totalidade na estética moritziana** .....92

1.1 Objetivação da obra de arte.....92

1.2 À procura de "pontos de vista": metafísica do belo .....101

1.3 *Herausbildung*. Natureza *sensível* do belo.....106

1.4 Movimentos originários da *Tatkraft*: abranger .....110

1.5 Movimentos originários da *Tatkraft*: produzir.....114

1.6 Metáforas da articulação do todo: aparência necessária da obra de arte.....116

**2. Estética e antropologia** .....124

2.1 *Beförderung* e *Veredelung*: a vida individual como uma obra de arte.....124

2.2 O homem e a natureza. *Almansor* .....129

2.3 O homem é *das Edelste in der Natur.* Autorreflexão.....131

2.4 Uma reflexão estética sensível. Anti-teleologia da atividade criativa .....139

**3. A questão hermenêutica. Isolamento e crítica da arte**.....144

3.1 O isolamento em nível estético: os ornamentos. *Bestimmtheit* e *Bildung*.....147

3.2 *Die unterscheidende Denkkraft*: a formação conceitual .....151

3.3 A linguagem como princípio: poderes e limites da *descrição* .....157

3.4 Signos. *Einbildungskraft*, linguagem poética e história da antiguidade .....161

**4. Conclusão**.....166

IV. Referências bibliográficas .....168

# I. LA LIGNE METAPHYSIQUE DU BEAU
# ESTHETIQUE ET ANTHROPOLOGIE CHEZ K. P. MORITZ

(résumé en français)

## 1. Articulation du concept de totalité dans l'esthétique moritzienne

### 1.1 Objectivation de l'œuvre d'art

Avec la publication dans la revue *Berlinische Monatsschrift* de *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785), Moritz fait son entrée dans le débat contemporain sur l'esthétique. S'il doit surtout sa renommée à son oeuvre de 1788, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, c'est dans ce bref article que l'on trouve les nouveautés les plus significatives pour la théorie esthétique. La dédicace à son ami Moses Mendelssohn (qui avait publié un essai intitulé *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenschaften* (1747) et l'allusion évidente au titre du célèbre ouvrage de l'abbé Batteux *Les Beaux-Arts réduits à un même principe* (1746) nous ramènent à la visée polémique de l'essai : en effet, c'était Mendelssohn qui, en rejetant « le principe de l'imitation de la nature comme fin principale [*Hauptendzweck*] des beaux-arts et des belles lettres », l'avait subordonné « à celui du plaisir [*Zweck des Vergnügens*] », lequel s'érigeait ainsi en « première loi fondamentale des beaux-arts ». Christian Wolff avait déjà thématisé la signification de la présence du *sentiment* de plaisir en général pour toutes les activités d'invention et de découverte, sentiment commun tant aux arts proprement dits qu'aux sciences : un « plaisir euristique » accompagnait toute découverte et invention. Il est intéressant de souligner que ce type de *plaisir* dérivait, selon Wolff, d'une appréciation de la perfection des objets artistiques ou techniques, perfection consistant dans la correspondance de ces objets mêmes avec les règles ayant guidé leur production, ce qui advenait de manière paradigmatique dans l'architecture : le plaisir éprouvé par l'architecte face à un édifice est plus grand que celui de l'homme commun car le premier en saisit et en apprécie les règles, la logique interne. Bien qu'il n'ait pas approfondi le thème de la relation entre plaisir et fin abordé dans la

*Métaphysique allemande*, le philosophe de Breslau s'était effectivement servi de la téléologie pour expliquer l'origine du plaisir euristique/esthétique.

Revenant à la réflexion autour du principe des beaux-arts dans le débat plus proche de l'article de Moritz, d'après ce dernier, l'identification de ce principe tant à l'acte d'imiter (Batteux) qu'au sentiment du plaisir (Mendelssohn) impliquerait, dans les deux cas, une appréciation de correspondance aux fins.

Pour Moritz cependant, ni l'imitation ni le plaisir ne peuvent être considérés en soi comme principes des *beaux* arts, dès lors que (telle est sa thèse fondamentale) dans l'œuvre d'art le beau apparaît en absence de fins *déterminées*. Si Moritz admet que l'on éprouve du plaisir face à la beauté (il s'agit toutefois d'un plaisir « plus rare et raffiné », « plus élevé et désintéressé [*uneigennutzig*] par rapport au purement utile », il ne s'accorde pas avec Mendelssohn sur la distinction entre utilité (« *fin* des arts mécaniques ») et plaisir (*fin* des beaux-arts) : en effet, le sentiment du plaisir est quelque chose qui surgit non seulement dans la contemplation des beaux-arts mais aussi en présence d'objets utiles. En ce sens, Moritz revient à la leçon de Wolff et la radicalise : dans une totalité parfaite, la fin ne peut être identifiée à quelque chose d'externe mais elle doit au contraire être pensée comme un « point de convergence » interne. Voilà un détail qui semble ne pas avoir été « perçu » (prévu) par Wolff (ni par des wolffiens comme Sulzer et Mendelssohn insistant sur les effets psychologiques des oeuvres d'art, et sur la théorie du plaisir) et qui rendait inutile voire redondant tout l'argumentaire sophistiqué et complexe de l'article/essai mendelssohnien. En alternative, notre auteur propose de considérer le concept de *Vollkommenheit* comme véritable *Grundsatz* (principe fondamental) des beaux-arts, en donnant un nouvel élan à la thèse qui avançait la nécessité de placer au centre de la réflexion esthétique l'idée de *beau* en connexion avec celle de *perfection*. Pour être « belle », une oeuvre d'art doit être parfaite, et pour cela elle doit être complète *en soi*, en excluant toute référence à des fins *externes* particulières (contrairement à ce qui advient dans le cas, paradigmatique, des objets considérés comme simplement utiles) : le beau n'a pas sa fin hors de lui, et il n'existe pas en fonction de la perfection d'autres choses mais en fonction de sa perfection interne même [*innern Vollkommenheit*]. Si la beauté constitue une *Vollkommenheit*, celle-ci doit être entendue comme une *Vollendung* dotée d'une congruence intime (ordonnée selon une *innere Zweckmäßigkeit*). Ainsi, Moritz reprend *explicitement* le thème wolffien de la *finalité* et de la *perfection* rapporté au beau, en lui assignant un rôle essentiel à l'intérieur de sa

réflexion sur l'art et la beauté. L'originalité et la nouveauté de la proposition moritzienne s'exprime dans l'idée que pour reconnaître la beauté dans une œuvre d'art, il faut discerner une finalité complète, le « maximum de finalité possible » (*so viel Zweckmäßigkeit*) au point d'en oublier la question : à quoi sert donc le tout ?

Déclarer l'importance fondamentale de la reconnaissance d'une finalité complète interne à l'oeuvre d'art entraîne certains effets significatifs. Tout d'abord, la valeur esthétique de l'objet artistique est indépendante de l'attribution subjective *intentionnelle*, tant du côté du spectateur, qui l'observe et l'interprète, que de celui de l'artiste créateur. Dans ses petits essais consacrés à des thèmes esthétiques, Moritz répète inlassablement que l'attitude d'un sujet face à l'oeuvre d'art doit être l'oubli de soi-même : on peut dire que l'artiste termine avec son oeuvre par amour de l'oeuvre, en se sacrifiant beaucoup pour elle, il s'oublie lui-meme dans l'œuvre. Il s'agit de rejeter ce qu'il définit comme égoïsme du sujet auquel il oppose une attitude désintéressée, analogue au sentiment de l'amour. Avoir une intention explicite (*Absicht*), en effet, signifie orienter consciemment le regard vers une fin déterminée, ce qui ramène à la structure hétéro-téléologique de l'utilité, que Mortiz entend exclure de la théorie esthétique. Nous verrons plus avant, à travers un article de 1793 intitulé *Die metaphysische Schönheitslinie*, en quoi la reconnaissance de la présence d'un *Gesichtspunkt* (point de convergence, et donc élément d'ordre et de synthèse des parties qui composent l'œuvre d'art considérée comme un tout) interne à l'œuvre d'art ne peut-elle être confondue avec le repérage d'un but intentionnel. Pour le moment, notre intention est de souligner l'originalité dont Moritz fait preuve en désarticulant et replaçant certains éléments dominants des théories esthétiques contemporaines. Les concepts de beauté, totalité et finalité interne sont réarticulés au moyen de leur comparaison avec le principe de plaisir.

Quoique Moritz réduise le rôle du plaisir dans les processus d'appréciation esthétique, il ne l'écarte pas pour autant de la réflexion théorique sur l'essence du beau dans les arts. L' « expérience esthétique » reste une question de *jugement de gout*. Alors que la présence du beau est sans conteste associée à d'agréables sensations, Moritz exclut l'idée que le plaisir puisse devenir pour le spectateur comme pour l'artiste, une fin externe à atteindre intentionnellement et consciemment. Une telle attitude ne *dérangerait* pas seulement la contemplation de l'œuvre d'art : la recherche par l'artiste du (plaisir à travers le) succès le *détournerait* de la réalisation authentique de la perfection esthétique. Donc, en présence du beau – en excluant que le plaisir puisse être considéré de la même

manière qu'un objectif externe – on doit penser que la *finalité* (*Zweckmäßigkeit*) corresponde à ce même plaisir.

Moritz reprend la définition wolffienne de plaisir comme *Anschauen der Vollkommenheit* ("Indem wir die Vollkommenheit anschauen, entesteht bei uns die Lust, daß demnach die Lust nichts anders ist, als ein *Anschauen der Vollkommenheit*"), qu'il spécifie et radicalise : il partage l'idée que le sentiment du plaisir dérive d'une appréciation de l'ordre interne et des règles immanentes à l'objet artistique (comme dans l'exemple wolffien de l'édifice en architecture), mais il juge manifestement nécessaire d'expliciter qu'une telle appréciation implique une reconnaissance d'une structure téléologique en acte : un *Anschauen der Zweckmässigkeit* accompagne la sensation agréable ressentie (que l'on sent ?) face au beau. Moritz réalise une opération singulière et originale : pour que l'œuvre d'art soit considérée comme une totalité il faut passer par la reconnaissance de sa cohérence intime (finalité interne), ce qui nécessite d'exclure toute attribution de fins singulières et déterminées (externes). La théorie esthétique moritzienne trouve ainsi son fondement dans l'opposition radicale et substantielle entre la reconnaissance de la finalité interne et la concession de fins externes. Cela exclut toute assimilation du *point de vue* interne à une fin. L'attribution de sens prospectif selon un *Gesichtspunkt* appartient *essentiellement* à l'intériorité de l'objet artistique tandis que la ponctualité des fins singulières et déterminées est propre à l'extériorité.

Outre la superposition entre plaisir et intuition de la finalité, cette « finalité sans fins » implique une autre conséquence théorique importante : de manière surprenante – si l'on considère aussi bien la place accordée au jeu des corrélations des forces de l'âme dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, que l'intérêt très particulier de notre auteur pour la psychologie empirique appliquée – en critiquant le recours aux fins pour expliquer l'apparition de la beauté, Moritz relativise le rôle des dynamiques psychologiques représentatives dans l'âme de l'homme.

Plus précisément, on peut noter une certaine oscillation dans son évaluation de la représentation. La critique du « paradigme de l'utilité », reposant sur le constat que la caractéristique d'« être-utile » d'un objet est toujours *pour* quelqu'un et *pour* quelque chose (ce qui renvoie toujours à une structure de l'altérité), s'associe à l'observation que l'acte de la représentation (*Vorstellung*) dans l'âme est une complication inutile au regard de la « simplicité » constitutive de l'objet artistique comme un tout.

Contrairement à l'objet « purement utile », l'œuvre d'art « achevée en soi » (*in sich selbst vollendete*) est quelque chose de « simplement » cohésif. Sans employer le terme « autonomie », Moritz soutient pourtant la thèse de l'autosuffisance de l'objet artistique. Ramener l'œuvre d'art à son homogène cohérence interne comporte la suppression d'inutiles complications.

Dans l'article de 1785, Moritz recourt à la métaphore du « miroir embué » qui restitue toujours des images *déformées* : cet élément semblerait contredire le caractère d'homogénéité et de perfection que la reconnaissance d'une finalité interne cohérente restitue à l'œuvre d'art. Notre auteur entend mettre l'accent sur l'absence de médiations dans la jouissance esthétique du beau. Qu'il s'agisse d'une *Darstellung* (extérieure) ou d'une *Vorstellung* (intérieure), le recours à un mécanisme représentatif (réfléchissement) est une duplication inutile par rapport à la simple cohésion, grâce à laquelle l'œuvre d'art en elle-même « est signifiante » à elle-même. Dans l'œuvre d'art, considérée comme un tout, l'essentiel est la synthèse qui se réalise autour d'un centre prospectif, agissant en catalyseur de ses parties. Dans un tel cadre, attention et concentration sont alors les attitudes idéales pour entrer en syntonie avec une œuvre d'art et il faut, au contraire, éviter *distractions* et *dispersions*. Dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, Moritz réitère son jugement négatif sur l'anticipation de la représentation du plaisir du beau lorsque celui-ci devient une fin pour l'artiste.

Dans l'articulation des actes psychologiques responsables de la création, l'impulsion formatrice (*Bildungstrieb*) ne peut se mêler la représentation du plaisir (*Vorstellung von Genuss*) ; en tant que moment absolument originaire (*erste und stärkste Antrieb*), il doit être entendu comme pure concentration de la force active. Néanmoins, il y a bien un sens dans lequel la représentation s'inscrit dans la théorie esthétique moritzienne (sens qui n'est en rien marginal car il s'agit de la même dynamique de l'activité) : comme synonyme d'expression (*Ausdruck*) au sens éthymologique du mot, littéralement mise à l'extérieur, « expression hors de soi » de l'artiste qui est poussé à la création par l'effet de la force de l'*imitation créatrice*.

Les concepts de totalité, plaisir, utilité qui animaient le débat contemporain sur l'esthétique sont réinterprétés par Moritz et organisés à l'intérieur d'un cadre théorique nouveau et cohérent, centré sur le principe de l'auto-téléologie. L'impulsion à la création pousse l'artiste à s'exprimer sous des formes externes déterminées (représentations

matérielles ; lignes, superficies colorées, sons), dans un mouvement progressif de concentration de la finalité interne à l'œuvre d'art, avec la perte contemporaine (« par soustraction graduelle ») des fins externes.

### 1.2 La recherche de « points de vue » : métaphysique du beau

Nous pouvons maintenant revenir à la question laissée en suspens : l'importance de ne pas confondre l'acte de poser des fins déterminées avec la reconnaissance d'un point de vue interne à l'œuvre d'art, deux attitudes distinctes qui, selon notre auteur, s'opposent *à la racine*. Le recours à des images géométriques et perspectives est une constante des essais moritziens consacrés à l'art. D'une part, comme on l'a vu, le point de vue (*Gesichtspunkt*, *Brennpunkt*, *Mittelpunkt*) se trouve à la base du caractère d'homogénéité de l'œuvre d'art « autonome » ; d'autre part, il est utilisé comme métaphore de l'identification d'un « moment originaire » de la création dans la psyché humaine. En outre, nous avons mis en avant la nécessité, soutenue par Moritz, de limiter la prépondérance de l'intentionnalité subjective (« égoïsme de l'artiste ») : si l'artiste travaille de manière égoïste, « le point focal de l'œuvre tombera hors de l'œuvre même ». Le mouvement même de « suppression » du plaisir égoïste correspond à l'attribution d'une plus grande « concrétude objective » de l'œuvre d'art comme quelque chose de « complet en soi ».

Moritz propose de faire de l'identification du *Gesichtspunkt* un critère herméneutique, applicable à l'exégèse artistique et à la critique littéraire. Ainsi, d'après le témoignage de Caroline Herder, se plaisait-il à chercher le point focal de *Egmont*, *Werther* ou *Goetz von Berlichingen*.

Cette recherche de la détermination d'un centre focal est une tendance, une aspiration dérivant de notre impulsion (*Drang*) fondamentale à imiter le « beau suprême » pour créer comme la nature le fait elle-même. Dans son important essai intitulé *La ligne métaphysique du beau* (1793), Moritz traite la question de manière plus ample, dans une optique gnoséologique et métaphysique. La réflexion sur la totalité reste au cœur de toute l'argumentation :il faut considérer l'œuvre d'art comme un monde clos en soi, un tout achevé et parfait. Toutefois, l'unique totalité pensable dans l'absolu comme existant *réellement* est l'idée de nature (« le grand tout »). L'œuvre d'art est la création d'un nouveau monde, pour ainsi dire, «à échelle réduite », cohérent en soi. C'est un monde artificiel (une fiction propre au règne de l'apparence) en comparaison au seul *vrai* tout, à savoir la nature. De ce fait, sa valeur ne consiste pas dans le *réfléchissement* d'éléments externes (imitation comme représentation, figuration) mais dans l'harmonie des parties

qui le composent. Quelle est, alors, la relation entre le micromonde de l'œuvre d'art et le macromonde de la nature ? En représentant le « grand tout » de la nature comme un cercle, sa fin ultime, le but final (géométriquement, le point focal) ne saurait être connu par nous, hommes finis et limités mais par Dieu seul.

En termes de structure téléologique, notre entendement limité [*umschränkter Verstand*] ne voit dans la « grande nature » que des moyens et ne peut qu'en prévoir les fins. La projection des moyens en vue d'une fin est représentée graphiquement par une ligne droite dont l'extrémité donne la direction, et qui termine (parvient à une fin) une fois atteint le but même (c'est une ligne limitée, un segment). Cette ligne sert également de représentation du monde spatialement et temporellement fini dans lequel nous vivons. La totalité absolue (nature, histoire universelle, qui sont les vrais règnes de la beauté absolue) est représentée par la courbure d'une droite infinie qui poursuit toutes les fins infinies jusqu'à atteindre la concentration absolue en un point focal, c'est-à-dire jusqu'à sa transformation en cercle. Dans son essence absolue, ce cercle (image du beau suprême) est inaccessible pour nous, êtres limités. Néanmoins, nous éprouvons une « impulsion à imiter le beau suprême », c'est-à-dire à créer à travers l'œuvre d'art un « mini monde » en analogie avec l'activité créatrice de la nature, fait qui peut être représenté graphiquement par la courbure de nos lignes droites et fins (métaphore des événements humains) autour d'un centre qui lui confère du sens.

Ainsi, les œuvres d'art constituent-elles un micromonde fictif, règne de l'imagination et de l'apparence. L'opération de « courbure » correspond à la « soustraction graduelle de finalité externe » que nous avons déjà abordée à propos de la complétude nécessaire à l'œuvre d'art pour être « belle ».

Si, au niveau de la création artistique, la recherche d'un point de vue interne à l'œuvre d'art est causée par une aspiration à rivaliser avec la nature, dans une sorte de « seconde création », l'aspiration à trouver des points de référence traduit, en général, l'inextinguible tendance de l'homme à posséder des vérités définitives.

La recherche de l'identification d'un point de vue ne se borne ni à son sens strictement esthétique et gnoséologique ni à son rôle de critère herméneutique mais elle assume chez Moritz d'autres fonctions : en tant que moment de synthèse, la possibilité de déterminer tous les points de vue de toutes les œuvres d'art permettrait, sur le plan purement théorique, la construction d'un système des arts complet. Toutefois, il est clair qu'à l'intérieur des limites contingentes de nos existences humaines, il ne sera jamais

possible d'atteindre la réalisation d'un tel système. Il s'agit d'une tension pour la « systématicité », ordre idéal inaccessible, que l'on doit pourtant viser.

### 1.3 *Herausbildung*. Nature *sensible* du beau

*Sur l'imitation formatrice du beau* fut écrit en Italie, durant la période marquée par la rencontre de Moritz avec Goethe (1786-1788). Dans son *Voyage en Italie* (publié entre 1816 et 1817), ce dernier souligne non seulement l'importance et le caractère novateur des thèses du bref *pamphlet* tout en déplorant le fait que l'œuvre ait été oubliée en peu de temps et non republiée, mais il s'attribue aussi une partie du mérite de l'élaboration des nouvelles idées sur l'esthétique. De fait, l'élément théorique fondamentale de la théorie esthétique moritzienne est toujours la nature auto-téléologique et close de l'œuvre d'art, conception renforcée par de nouveaux motifs issus des conversations de Moritz avec Goethe et de la lecture des œuvres herderiennes, en particulier *Du connaitre et du sentir de l'ame humaine* (1778), et les première et deuxième parties des *Idées sur la philosophie de l'histoire de l'humanité* (1783-1785). S'il est vrai que la réflexion moritzienne affronte de nouvelles questions autour de la théorie du génie et de l'activité créatrice tout en s'enrichissant de pistes inédites (notamment sur l'utilisation du paradigme organique) l'élément décisif reste l'idée d'œuvre d'art comme « un tout clos et parfait en soi ».

Le court essai « italien » est beaucoup plus articulé que le *Versuch einer* Vereinigung. La détermination de la nature du beau reste la clé de voûte des considérations moritziennes, mais si en 1785 notre auteur menait une analyse du concept du beau en soi, c'est ici l'idée d'*imitation* qui sert de fil conducteur pour déterminer la notion de beau.

À grands traits, l'essai peut être divisé en trois grandes parties. La première constitue un long et très subtil *Ideenspiel* entre les concepts de beau, noble et utile : dans l'usage linguistique ceux-ci relèvent tant de la sphère esthétique que du champ pratico-moral, et pour cette raison tendent à *se confondre* entre eux. Une telle confusion laisse entrevoir diverses affinités entre ces notions sans toutefois permettre de saisir complètement la manière dont elles se définissent. En observer les détours, approximations et éloignements sert à faire émerger leurs différences essentielles ; en pratique, à définir leur essence avec davantage de précision.

Dans le jeu conceptuel de comparaison entre l'utilisation linguistique des différents concepts, on peut reconnaître un processus de vérification de leur degré de plus ou moins grande autonomie. Par exemple, les concepts de noblesse et de beauté partagent le fait de n'avoir besoin de rien hors d'eux-mêmes (avec les mots de *Versuch einer Vereinigung*, on dirait qu'ils sont « complets en soi ? »). Pour cette raison, la noblesse est également définie comme « beauté intérieure » de l'âme (*innere Seelenschönheit*). Moritz insiste sur le constat que la noblesse d'un homme ne se mesure pas en fonction de sa beauté « superficielle » (*Schönheit auf der Oberfläche*) qui est un élément superflu au regard de l'idée de noblesse. Quant au concept de bonté, il présente des caractéristiques intermédiaires entre l'autonomie du beau et l'hétéro-téléologie de l'utile, dès lors que les hommes montrent toujours un intérêt non pour la bonté en soi mais pour les avantages qu'il peuvent en tirer. Aussi, le concept de bonté n'intéresse guère Moritz qui ne s'attarde pas sur l'analyse de sa nature et préfère approfondir les analogies et différences entre les concepts de noblesse et de beauté.

Or, la noblesse d'âme (synonyme de « beauté intérieure ») et la *äußere Schönheit* se distinguent par le fait que pour imiter la beauté qui se manifeste sous des formes superficielles, il est nécessaire « de la produire en dehors de nous » (*herausbilden*).

Comme il l'avait déjà fait dans *Versuch einer Vereinigung*, Moritz souligne à nouveau que le fait de se concrétiser « nécessairement » en des forme externes appartient à l'essence du beau. Il s'agit là d'un élément clé pour la thèse principale de l'essai, le passage d'une conception représentative à une poïétique de l'imitation du beau. L'imitation du beau au sens esthétique est un acte différent de l'adéquation entre représentant et représenté, de la figuration d'objets déjà donnés. Cet acte exige que le spectateur devienne à son tour un créateur de formes belles. Déjà dans l'écrit de 1785, on observait une certaine attribution de valeur à l'activité de la production artistique, opposée au simple rôle « contemplatif » du spectateur, sans que ce dernier soit pour autant écarté de la théorie esthétique. En affirmant la nécessité de penser le « vrai » concept d'imitation du beau comme *Herausbildung*, Moritz relie sa conception de la structure auto-téléologique de l'œuvre d'art à l'idée du génie producteur (*hervorbringendes Genie*, *bildender Künstler*), l'objet artistique à l'activité créatrice. En même temps, il précise que l'intériorité de l'œuvre d'art (« lieu » de l'autotélie) n'est pas à entendre comme quelque chose de caché et secret mais d'accessible à partir de la phénoménalité des formes extrinsèques dans lesquelles elle est exprimée. Pour ce motif

précis, Moritz affirme que le beau comme un tout peut être senti (*empfinden*) ou produit (*herausgebracht*, *hervorgebracht*).

La production de belles formes artistiques et la perception du beau sont en corrélation, de même que l'autonomie de l'œuvre d'art comme objet « achevé en soi » *et* l'activité productive du génie créateur.

En ce sens, si dans *Versuch einer Vereinigung* Moritz indiquait ce que l'artiste ne doit pas faire (se poser des fins, suivre des exemples), dans l'essai sur l'imitation, il s'emploie à définir « en positif » ce que celui-ci peut faire : l'artiste est *figuratif* (*bildender Künstler*).

Dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, l'auteur poursuit son travail de réflexion, débuté en 1785, sur l'idée de *Vollkommenheit* : ici, ce n'est plus la structure téléologique de cette idée mais sa nature sensible que Moritz entend éclairer. Une idée abstraite de totalité ne sert pas à l'esthétique. Le beau, qu'il se trouve déjà réalisé dans un chef-d'œuvre ou qu'il soit « objet » d'imitation, présuppose une jouissance « concrète » et « sensible » de la totalité. Il est l'expression d'un *tout sensible* et non d'une totalité abstraite (rendue sensible seulement en un deuxième temps). Il s'agit de penser l'œuvre d'art comme la transformation d'un tout (*Ganze*) qui soit « objet de nos sens externes » (qui « tombe » dans nos sens, *in unsere Sinne fallen könne*), en une expression concrètement déterminée de cette totalité.

Comme exemple de totalité abstraite, Moritz cite l'idée d'état, un tout qui n'est pas beau : en effet, le concept d'état *dans son extension totale* [*in seinem ganzen Umfange*] n'est pas objet de nos sens externes, notre imagination [*Einbildungskraft*] ne peut l'embrasser [*umfassen*] et seul notre entendement peut le penser. Au fond, Moritz montre que pour expliquer le phénomène de la beauté et de la création artistique, il ne suffit pas d'unir le concept de beau à celui de totalité autonome ; cela doit etre tout aussi possible d'accéder au beau comme un tout à travers la jouissance sensible des formes extérieures, par lesquelles celui-ci s'exprime dans les œuvres d'art.

****

### 1.4 Mouvements originaires de la force créatrice : embrasser

La deuxième partie de *Sur l'imitation formatrice du beau* est très significative. Ce

n'est pas un hasard si elle correspond à l'extrait inséré par Goethe dans son *Voyage en Italie*. C'est ici, en effet, que l'on passe du subtil jeu d'idées entre les concepts de bon, beau, utile et noble, à l'exposition des éléments fondamentaux d'une psychologie du génie et de la création. De plus, c'est dans cette partie qu'intervient de manière plus nette le remodelage d'un appareil conceptuel renvoyant aux écrits herderiens, eux-mêmes au centre des conversations avec Goethe. La terminologie utilisée dans cette partie confirme déjà cette constatation avec les termes *Kraft* (*Tatkraft, Bildungskraft, Bildungstrieb*), *Reiz*, *Empfindung*, *dunkle Ahndung*, d'origine leibnizienne. Considérés singulièrement, ceux-ci étaient largement diffus dans les œuvres philosophiques et scientifiques de l'époque mais on les trouve réunis surtout dans *Du connaître et du sentir de l'âme humaine*, texte des années 1770 qui est l'expression la plus claire de l'appareil gnoséologique dans lequel s'articulent les théories esthétiques et la philosophie de l'histoire de Herder. En somme, s'il est vrai qu'en 1785 l'horizon conceptuel de Moritz est complètement leibnizien-wolffien, en 1788 la prise de contact et l'intérêt pour les développements et les réélaborations herderiennes de la métaphysique comme de l'esthétique baumgartienne est éclatante : la reconnaissance d'un « fond obscur » de l'âme, la nature sensible de la perfection, les relations avec la connaissance de l'intériorité propre (action de l'*Empfindung*), autant de questions élaborées par Herder dans son texte écrit à l'occasion du concours organisé en 1773 par l'Académie des sciences de Berlin.

Si l'un des résultats de la pondération de l'idée de beauté est la nécessité que les « relations du grand tout », dans lesquelles la elle s'exprime, deviennent *nécessairement* « visibles, audibles », Moritz affirme maintenant un autre type de « nécessité » : l' « obligation » (*es muss*) de l'artiste de créer « comme la nature ». Quel type de nécessité pousse donc l'artiste à la création ?

Moritz nomme la force active (*Tatkraft*) de plusieurs manières : *Bildungstrieb*, *Bildungskraft*, *Reiz*. Le problème de l'origine de la création se situe dans une des questions fondamentales de la psychologie empirique : saisir comment, à partir de l'existence d'un fond obscur de l'âme (*Grund der Seele*), lieu d'une multiplicité de forces réunies dans la force active, ces forces arrivent à s'exprimer ; appliqué à l'esthétique, ce problème conduit à interroger la manière dont se déterminent les impulsions pour la création artistique. Le beau doit « nécessairement » être exprimé en des formes superficielles et sensibles ; l'artiste, pour être un génie créateur, « doit » exprimer ce qui

git dans son âme obscure et confuse, en lui donnant des formes déterminées.

Considérons maintenant de plus près l'articulation des mouvements de la *Tatkraft*. Pour mieux comprendre la signification de la *force active*, il faut la confronter avec les autres forces en jeu, la « pensée qui distingue » (*unterscheidende Denkkraft*), l' « imagination qui représente » (*darstellende Einbildungskraft*) et le « sens externe » (*äußere Sinn*). Moritz les cite fréquemment ensemble, dès lors qu'elles se rattachent à toute connaissance « discursive » et se caractérisent par la médiation, la confrontation (« distinguent », « comprennent », « embrassent ») et par la répétition. La *Tatkraft* se distingue des autres forces de l'ame humaine en ce qu'elle embrasse tout « en une seule fois » (*auf einmal fasst*), en une compréhension simultanée et immédiate du tout, et en même temps, elle opère comme acte originaire possédant les caractéristiques du *principe*. Si Moritz décrit cette force de diverses manières, au fond, il l'articule en deux mouvements principaux : elle « embrasse » et de manière contemporaine elle « produit » une *totalité.*

Cette capacité « compréhensive » est un trait que la *Tatkraft* partage avec l'*Einbildungskraft*, cependant son domaine est *plus ample* et son « horizon » majeur. Elle est une compréhension immédiate et intuitive de ces grandes relations dans le cadre complet [*völlig Umfang*] duquel se trouve [*liegt*] précisément le beau.

Cet acte d' « embrasser » doit être considéré en phase avec l'*Anschauen* de la finalité du beau. Moritz décrit la *Tatkraft* comme un « obscur présage » (*dunkle Ahndung*) expression peu commune dans la langue allemande de l'époque. La *dunkelahndenden Tatkraft* agit comme une sorte d'anticipation inconsciente. Dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, l'expression est reprise fréquemment, signe évident de l'importance particulière que l'auteur entendait lui conférer ; ses caractéristiques principales (intuition, obscurité et prémonition) doivent être pensées comme coexistentes et coessentielles à l'idée de force originaire de l'impulsion créatrice.

Moritz insiste sur la « nécessité » de l'art d'etre exprimé en des formes sensibile, et de l'artiste de porter à la surface une « richesse » de sensations confuses qui gisent dans les profondeurs de l'ame, le lieu le plus caché de nos impulsions à agir. Le fondement de l'impulsion formatrice nous montre une certaine absence de perception consciente. La totalité embrassée par la force active est aussi cette abondance indéterminée de stimulations que pensée, imagination et sens externes ne parviennent pas à puiser. La totalité n'est donc pas, pour la *Tatkraft*, une quantité déterminée mais un

horizon.

****

### 1.5 Mouvements originaires de la force organique : produire

Pour la création, cette « tension métaphysique », en se déplaçant dans toutes les directions, pour continuer à créer, est un mouvement *organique*. La *dunkelahnenden Tatkraft* agit comme un organe. Le caractère d'organicité de la force est fondamental : en effet, c'est grâce à l'utilisation du paradigme organique que Moritz peut mettre en acte le parallèle (analogie) entre le domaine de l'art et le monde de la nature. Ainsi arrivons-nous au second mouvement de la *Tatkraft*, la production. À son degré le plus élevé, la force active comprend et, tout à la fois, produit une totalité. D'après Moritz, l'expérience du beau comme totalité se produit en présence de l'*Empfinfungskraft* et de la *Bildungskraft*. La capacité d'atteindre une totalité comme interrelation dynamique entre les mouvements de la *Fassung* et de la *Hervorbringung* est conçue dans l'application d'un paradigme organique. Les organismes naturels produisent de nouvelles formes vitales en englobant et transformant des formes de vie moins organisées.

****

### 1.6 Métaphores de l'articulation de la totalité : l'apparence nécessaire de l'œuvre d'art

Les pages précédentes ont retracé les efforts de Moritz, dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, pour concilier sa conception innovatrice de la beauté avec une théorie de la production artistique. On a vu comment, par rapport à l'article de 1785, dans son essai italien, Moritz s'est servi d'un nouvel appareil terminologique et conceptuel d'origine herderienne. Cette terminologie devait lui permettre d'harmoniser les résultats obtenus de sa radicalisation de la réflexion sur la *Vollkommenheit* comme *Vollendung* avec une analyse de l'essence de la force créatrice artistique. Il s'agit maintenant d'examiner d'encore plus près l'usage de cet appareil conceptuel, en considérant trois points en particulier : la métaphore du miroir, le concept de « *dunkle Ahndung* » – présent à chaque fois que la *Tatkraft* est « activée » –, et la métaphore organique du tissu (*Gewebe*). Si ces instruments conceptuels renvoient clairement à la reformulation critique

herderienne du projet esthétique wolffien-baumgartien, ils apparaissent toutefois radicalement transformés en fonction de l'exigence moritzienne d'élaborer une théorie du génie compatible avec la conception de l'objet artistique comme une totalité achevée en soi.

La *réflexion spéculaire* est donc le premier thème qui nous occupe, thème rattaché à celui de la production du mirage (*Blendwerk*) de l'œuvre d'art, dont notre auteur souligne la nature nécessairement apparente : « *Die Realität muss unter der Hand des bildenden Künstler* zur Erscheinung *werden* ». La beauté, qui a – comme on l'a vu – une nature sensible et doit etre reproduite en des formes externes (dans la concrétude des objets artistiques), possède également la caractéristique d'une nécessité apparente. S'agissant d'une totalité, l'objet artistique est *produit* en respectant les conditions dans lesquelles le « grand tout » est pensable.

Encore une fois, Moritz parcourt le thème de la relation dialectique petit/grand tout ; ici pourtant, il précise que le tout singulier (dans le cas de l'œuvre d'art), bien qu'étant structurellement analogue à l'unique *wahres Ganze* (*die ganze Natur*), possède une nature ambiguë, puisqu'il est seulement imaginé (*eingebildet*). Le processus de production de la totalité *singulière* se présente donc sous la forme de le *réfléchissement* (*Widerschein*) dans lequel le « vrai » sujet de cette création-reproduction de réel est la nature ; en d'autres mots, notre auteur considère l'homme – en tant qu'artiste – du point de vue de son « être-part » de la nature, (la relation homme/nature est elle aussi une relation entre tout « singulier » et grand tout).

Le processus de création-réfléchissement est la formation d'un tout-apparent, dès lors que – nous l'avons vu – l'unique tout *pensable* comme « réel » est la nature même qui, proprement dite et en termes absolu, n'admet pas d'autre totalité hors d'elle-même. Moritz entend le processus de création artistique comme dynamique réfléchissante (réfléchissement), c'est-à-dire comme la manière dont l'homme-nature pose devant soi une réalité-totalité *formée* mais *apparente* (*Abdruck* de la réalité) : pour cette raison, le critère traditionnel de l'imitation comme pure adéquation entre objet représentant et représenté perd en importance dans la dynamique de la construction de la valeur esthétique des objets artistiques. Le concept d'imitation subit ainsi une « torsion » au sens d'être imitation « formatrice ». Aussi Moritz reste-t-il cohérent avec une certaine connotation de la métaphore du miroir, déjà présente dans le lexique philosophique leibnizien, où la réflexion désignait la restitution non pas d'une réplique plus ou moins

fidèle de l'objet réfléchi, mais d'une image qui, même si *déformée*, respecte en tout cas les relations perspectives de l' « original ». Comme on l'a dit, Moritz opère une exclusion substantielle de la signification de représentation comme « copie fidèle » d'un objet en faveur de celle d'*expression-création* de l'artiste. L'utilisation de l'idée de spécularité accompagne cette propension de la part de Moritz, en ligne (on le verra à propos de la métaphore de l'organisme-tissu) avec l'insistance sur la correspondance de type analogique-prospectif entre les structures du macrocosme (idéalité réelle) de la nature et du microcosme (totalité fictive) de l'art.

En termes absolus, l'homme n'est donc pas créateur d'une nouvelle « réalité » : seule la nature crée réellement. Son statut en tant qu'artiste est ambigu ; l'illusion de l'œuvre d'art atteste une tension existentielle fondamentale dans laquelle il se trouve constamment immergé, que l'œuvre d'art reproduit structurellement et que Moritz exprime graphiquement (ce qu'on a vu dans la *Ligne métaphysique du beau*) dans la relation dynamique entre cercle et point de vue.

Les mouvements absolument originaires, par lesquels l'artiste est « poussé à la création » (pour les décrire, Moritz recourt fréquemment à l'expression *Anlässe und Anfänge*), proviennent des profondeurs les plus obscures et – dirions-nous en termes modernes – inconscientes de notre âme, entendue en conformité avec la psychologie baumgartienne comme un flot de sensations indistinctes (con-fuses au sens étymologique du mot). Pour indiquer le point d'origine profond de l'impulsion créatrice, Moritz emploie le terme *Reiz*, « stimulus ». Appartenant au bagage conceptuel des sciences médicales et physiologiques, ce terme avait déjà été utilisé par Herder dans son *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1774-1778), qui l'avait lui-même « emprunté » au célèbre médecin anatomiste Albrecht Von Haller. Dans le champ physiologique, Von Haller définissait avec *Reiz* le stimulus des fibres musculaires, qui se différenciait de celui des fibres nerveuses (responsables de la conduction des impulsions sensibles aux centres de « conscience »), par son action immédiate. C'est précisément ce caractère d'immédiateté et inconscience qui intéresse Herder. Pour caractériser l'activité de la *Tatkraft*, pure force active qui pousse l'artiste à l'action, Moritz utilise à maintes reprises l'expression *dunkle Ahndung* (*dunkelahndende Tatkraft*), dont l'action (comme on l'a vu, il s'agit ici essentiellement de l'acte d'embrasser) est caractérisée par l'immédiateté (« [ … ] *die tätige Kraft in dunkler Ahndung* auf einmal fasst... »). Si un artiste, en tant que tel, doit arriver à s'exprimer concrètement à travers des formes

matérielles, déterminées (finies) et apparentes (illusoires), le stimulus créateur consiste dans l'impulsion à conférer *immédiatement* une forme déterminée (indépendamment de celle « réelle » des objets représentés) au pressentiment (*Ahndung*) indéterminé d'une totalité. L'artiste forme une totalité (limitée, artificielle, artistique) d'une totalité (réelle). Ainsi, dans la relation dialectique entre réalité et apparence (pour laquelle Moritz se sert d'images spéculaires), notre auteur semble-t-il résoudre le paradoxe de l'existence (insoutenable d'un point de vue strictement logique) de *deux* totalités.

Dans les développements du thème de la relation entre totalité-nature et totalité-œuvre d'art, Moritz trouve un appui dans le paradigme organique, qui jouait un rôle central dans les *Idées* herderiennes, objet des lectures communes avec l'ami Goethe pendant les années du séjour italien. La relation principale de la *Tatkraft* avec la totalité s'exprime dans sa caractéristique d'être *organon*, organisation : comme dans un organisme, la force active *désire* se déployer, non dans une, mais dans *toutes* les directions (c'est-à-dire dans aucune direction prédéterminée). Un tel « désir d'expansion », indéterminé et potentiellement infini (*nach allen Seiten bis ins Unendliche*), associé à l'idée d'extension (*Umfang*), propre à la totalité comme *horizon* – il en va ainsi pour tous les êtres vivants – implique une réflexion sur la nature de son éventuel critère d'orientation et d'auto-organisation (autofinalité interne). Dans le cas présent, il s'agirait de penser, en suivant les indications du texte, la manière dont Moritz utilise la métaphore organique sans pour autant recourir à la téléologie au sens strict, puisqu'elle s'oppose (opposition déjà à l'œuvre avant le séjour de Moritz à Rome) à l'utilisation esthétique du concept de « fin », remplacé par celui de « point de vue ». Cette substitution, appliquée à la question de l'interrelation entre macromonde et micromonde, conduit Moritz à penser que la correspondance structurelle entre les deux « mondes » se produit au niveau d'un *tissu* (*Gewebe*) géométrique de « points » capables de diriger les lignes de force, à la manière d'un tableau perspectif.

La métaphore organique du tissu est ainsi déclinée « moritziennement », avec la superposition du caractère autofinaliste de l'organisation organique (typique des sciences naturelles, desquelles il tire son origine) et du schéma de la corrélation point/circonférence. La reprise du beau comme représentation de relations, thème déjà présent dans les réflexions de Diderot et Shaftesbury que Moritz renouvelle originalement, constitue le deuxième élément significatif du recours à la terminologie organique.. C'est ainsi que, tenant à l'esprit ces considérations, l'on doit interpréter la

signification de la métaphore organique du tissu, grâce à laquelle Moritz donne un relief nouveau au thème de la relation (*Zusammenhang*) et à sa conviction qu'en réalité, la force active (qui présage de façon obscure, qui comprend en un seul acte, et dont l'imitation ne se réduit pas à la simple production d'une copie de l'objet représenté) ne s'occupe pas d' « objets » mais de relations. Aussi bien dans le cas des formes que pour le concept de relation, le caractére achevé et la détermination sont essentiels ; néanmoins, la relation est perçue comme « présage obscur », dans la concentration du « stimulus initial » ce qui diffère des facultés psychologique responsables participant au processus formatif-déterminant (en guise de rappel, il s'agit, comme on l'a vu, de la « pensée qui distingue » – *die unterscheidende Denkkraft* –, de l'imagination qui représente – *die darstellende Einbildungskraft* – du sens externe, « l'œil qui voit clairement » – *hellsehendes Auge* –, et de l' « oreille qui entend exactement » – *deutlich vernehmende Ohre* –).

La force active, au moment originaire du stimulus à la création, continue à agir dans le *fundus animae*, dominé par l'obscurité, la confusion et l'indétermination. Le « tissu » organique du « grand tout » n'est pas (encore) forme, il est un réseau de relations (*Verhältnisse*) informes et « pressenties de manière obscure ». L'articulation théorique complexe développée par Moritz dans *Sur l'imitation formatrice du beau* sert donc à manifester la tension dialectique (réelle, et pourtant considérée dans les limites de nos facultés intellectuelles comme paradoxale ; la *Denkkraft* agit toujours comme force *distinguante*) entre deux totalités, la totalité « parfaite » (forme close) et la totalité « horizon » (forme ouverte). Il s'agit bien de la corrélation entre individu singulier (toujours réel) et totalité (en soi idéale), et de sa réalisation dans l'action productrice (au sommet de la nature) qui recrée le tout à travers des formes monadiques microcosmiques (les œuvres d'art), formes qui doivent etre apparentes (et, en ce sens, *illusoires* par rapport au réel « concret »). Mais cette apparence est nécessaire (le *reflet* est une « réduction »).

La détermination (fermeture des formes dans leur achèvement) n'est pas un obstacle à la représentation des totalités : au contraire, c'est elle qui permet la libre « action » des relations. Mais, précisément sur ce point, Moritz se rend compte de la nécessité d'éloigner de l'acte artistique ainsi décrit tout lien avec l'activité spirituelle (pensée). La totalité est atteinte comme pure intuition sensible de la force (pure vie, *lebendige Begriffe*).

# 2. Esthétique et anthropologie

## 2.1 *Beförderung* et *Veredelung*: la vie individuelle comme œuvre d'art

Dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, la relation homme/nature est donc un thème fondamental de la réflexion esthétique moritzienne : l'artiste crée comme la nature, mais de manière secondaire ou dérivée par rapport à elle. L'œuvre d'art est belle parce que l'artiste parvient à atteindre la perfection des formes, à l'intérieur des limites où il forme un tout homogène et harmonique ; néanmoins, une tension inépuisée et inépuisable (moment originaire de sa créativité) vers une totalité absolue idéale, est toujours présente dans l'action de l'artiste. Sans doute, la centralité du concept de *Tatkraft* dans cet essai a-t-elle subi l'influence tant de la substitution herderienne de la conception de nature comme substance-extension par celle de nature comme force (thématisée surtout dans le *Gott. Einige Gespräche*) que du panthéisme goethéen de ces années. Entre 1786 et 1788, et durant la période berlinoise antérieure, Moritz mène une intense activité intellectuelle : on note d'ailleurs avec intérêt la présence des structures de ses théories esthétiques dans les réflexions anthropologiques sur la signification de l'homme comme individu, à travers une prise de position dans les débats contemporains sur le destin de l'homme et sur la possibilité d'une histoire philosophique de l'humanité. Animant les cercles illuministes berlinois de l'époque, de tels débats trouvaient un écho principalement dans la revue *Berlinische Monattschrift* avec laquelle notre auteur collaborait.

Le point de départ de la réflexion anthropologique moritzienne est toujours la relation homme/nature ; dans la période 1786-1788 on observe dans la pensée anthropologique de Moritz des modifications analogues à celles qui marquent l'évolution, en parallèle, de la théorie esthétique. On assiste en effet à un déplacement de l'intérêt nourri envers les positions les plus apparentées aux règles du rationalisme illuministe, lequel justifie l'anthropocentrisme à partir de la « nature spirituelle » de l'homme, en direction de son être naturel dans une perspective organique-énergétique. La réflexion même de l'homme *sur la* nature « naturans », par laquelle il se *sent* part de la nature, n'est alors plus considérée comme un simple acte intellectuel mais est identifiée dans le consentement (de la part de l'homme-artiste) à sa force créatrice. L'humanité ne se résout donc pas dans la rationalité spirituelle de l'homme et ici, le paradigme esthétique sert également de paradigme anthropologique. Constamment préoccupé par la recherche de la

valeur *immanente* des choses, pour faire de sa propre vie une œuvre d'art (en devenant par là artiste de sa propre vie), l'homme individu doit se consituer en fin de lui-même – chercher la définition de ses propres points de vue, de son propre réseau de perspectives à l'intérieur de la totalité-nature et totalité-histoire.

****

Dans les années de son séjour à Berlin (1779-1786), Moritz se partage entre les activités d'enseignement et de journalisme, fidèle à l'esprit de l'illuminisme berlinois et aux canons politico-pédagogiques de la *Popularphilosophie*. Outre l'importante contribution (1783-17859 à la revue *Berlinische Monatsschrift* – dans laquelle avait été publiée son article, court mais fondamental, *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) – et sa brève collaboration (1784-1785) avec la *Königlich-berlinische privilegierte Staats- und gelehrte Zeitung*, notre auteur travaille à la réalisation de projets personnels divers, en particulier à la publication de *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783-1793) et des *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen* (1786-1788), ainsi qu'à la conception et rédaction du roman *Anton Reiser*.

Dans l'*Auszug* du premier numéro des *Denkwürdigkeiten* (1786), Moritz se réfère explicitement à un critère d'ordre, à partir duquel réunir les « choses » sur lesquelles « cela vaut la peine » de réfléchir (*die gehörige Würdigung des Denkbaren*).
Manifestement, le thème de l'identification d'un *Gesichtspunkt* lui parait utilisable non seulement comme critère herméneutique des œuvres ou des textes qu'il analyse, mais aussi comme élément de structuration de ses œuvres mêmes : le projet des *Denkwürdigkeiten*, en effet, se développe autour du thème de l'*ennoblissement* et formation de l' « esprit humain » (*in Rücksicht auf die Veredelung und Bildung des menschlichen Geistes*). Le *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* avait en commun avec les *Denkwürdigkeiten* l'impulsion optimiste pour une œuvre en mesure de traiter la question de l'amélioration de l'homme au sens qualitatif (*Beförderung*, *Veredelung*, *Vervollkommnung*), clairement en phase avec l'intérêt général pour les thèmes anthropologiques qui augmentait à l'époque dans différents domaines (naturaliste, médical, historique).

Le *Magazin* se distinguait par sa ligne éditoriale originale et innovatrice : une revue moderne de psychologie qui se proposait de réaliser une doctrine de l'âme (*Seelenkunde*, dans les projets d'origine : *Experimental Seelenlehre*) à partir de la pure

observation de « faits » empiriques (réflexions, événements traumatiques, rêves) des individus singuliers (la valeur de l'homme en tant qu'individu est aussi un thème des *Denkwürdigkeiten*) sans recourir à des spéculations théoriques *préliminaires* mais grâce aux simples contributions des lecteurs (le titre complet de la revue spécifiait *Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde*, autrement dit le groupe berlinois des défenseurs enthousiastes de la réhabilitation et du développement des doctrines wolffiennes, la *Societas Alethophilorum* ou *Gesellschaft der Liebhaber der Wahrheit*). Le critère d'objectivité correspondant à la narration de purs *faits* (terme utilisé avec insistance par Moritz) renvoyait explicitement à l'horizon théorique de la philosophie wolffienne, en particulier au rôle de la *Erfahrung* et de la « connaissance historique » dans l'organisation du système wolffien – tout particulièrement dans la psychologie empirique. Cette dernière était considérée comme une des parties les plus originales de la pensée de Wolff, où le cercle vertueux du *connubium rationis et experientiae* trouvait son application exemplaire, surtout en tenant compte du fait que (il n'en allait pas ainsi dans les disciplines naturelles) le monde de l'intériorité humaine avait jusqu'alors été moins sujet à l'application d'une méthode expérimentale. Dans les milieux wolffiens allemands on en projetait les développements vers la construction d'une réflexion sur le sujet détachée des excès de la métaphysique dogmatique, et à la fois différente de l'autoréflexion des doutes cartésiens et sceptiques. Une subjectivité humaine, donc, qui visait sa propre compréhension au moyen de la confrontation avec les « faits » de l'âme. En ce sens, l'abandon progressif en psychologie de l'adjectif « empirique » en faveur de « expérimental » est très significatif : le projet éditorial moritzien du *Magazin* peut sans aucun doute être compris dans les lignes de développements de la psychologie expérimentale wolffienne comme « physique de l'âme », tracé par Sulzer dans la seconde édition de son abrégé philosophique *Kurzer Begriff aller Wissenschaften* (1759).

Sous cet angle, *Magazin* et *Denkwürdigkeiten* peuvent ainsi être considérés comme deux projets parallèles et complémentaires. Toutefois, dans les *Denkwürdigkeiten*, Moritz assumait une démarche méthodologique différente de celle du *Magazin*. Dans le premier numéro, qui se distinguait par son caractère programmatique, des concepts généraux (*abstrakte Gegenstände*), censés donner une empreinte à la revue, étaient exposés à titre préliminaire, alors que la publication des contenus, ordonnés en différentes rubriques (*Theater, schöne Künste, Pädagogik, edle Beispiele*) était annoncée pour les numéros successifs. C'était là une manière de reconnaitre la nécessité de recourir

à l'identification de quelques lignes théorico-programmatiques, paraissant elles-mêmes nécessaires comme fondement (*Unterlagen*), sur la base duquel les contenus auraient acquis finalité (*Zweckmäßigkeit*) et valeur (*Werth*). Deux éléments méritent notre attention : d'une part la corrélation établie par Moritz entre « téléologie » et ordre systématique et hiérarchique des thèmes dans l'ensemble d'une œuvre, entendue comme « un tout » (ici encore est attestée la conscience de la nécessité d'un point-guide, critère d'ordonnancement et de jugement d'une œuvre, entendue comme un tout) ; d'autre part l'inversion méthodologique par rapport au *Magazin*. Dans un certain sens, la correspondance et analogie entre monde naturel organique et sphère morale pouvait représenter un élément de continuité et d'approfondissement de l'analogie méthodologique entre physique et psychologie, déjà présent chez Wolff et chez ses défenseurs et traducteurs. Dans *Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt* (*Denkwürdigkeiten*, 1786), Moritz met en doute la possibilité de penser l'ordre, la richesse de finalité et la clarté de la nature (« *in der natürlichen Welt, die mich umgibt [ ... ] ist alles ordnungsvoll und planmäßig, voller Licht und Klarheit, wie die allesbelebende Sonne* ») en contraposition avec la sphère chaotique, confuse et obscure de l'âme – bien qu'en l'état actuel des choses, la psychologie ne soit pas en mesure de rendre compte des faits de l'âme – dès lors que l'homme est, avant tout, un être naturel, et pour cette raison il doit être soumis aux caractéristiques que nous attribuons à la nature. Par conséquent, si l'on doit développer une « physique de l'âme », l'analogie nous incite à considérer l'âme comme un monde spirituel « organiquement ordonné » : d'où l'utilisation de la *téléologie* en psychologie. De toute évidence, Moritz ne s'occupe pas du « genre humain » abstrait mais des totalité individuelles, singulières, monadiques ; c'est le sujet individuel qui doit être pensé comme une totalité, et donc dans sa valeur en soi-même (c'est le thème fondamental des *Denkwürdigkeiten*), par opposition aux formations sociales abstraites (état, famille).

Selon Moritz, on peut affronter le problème de la valeur de l'homme dans sa singularité avec les instruments théoriques dont il se servait pour déterminer la valeur esthétique d'une œuvre d'art comme un tout achevé en soi. Le projet du *Magazin* (psychologie empirique), les *Denkwürdigkeiten* (anthropologie) et l'*Anton Reiser ; Ein psychologischer Roman* (récit autobiographique) sont à considérer comme les aspects divers d'une même « philosophie de la valeur » immanente.

****

## 2.2 L'homme et la nature. *Almansor*

Avec *Almansor* court récit de 1786, Moritz transfère la narration d'une difficulté personnelle du plan de l'essai du *Magazin* (de nombreux articles y traitaient de ce genre de thèmes) à celui de la prose littéraire (une sorte de confession publique) ; le récit narre l'échec du protagoniste en faisant appel à *ce* point de vue, à travers lequel il aurait pu faire devenir sa vie « grande » et « noble », comme avaient su le faire ses « maîtres sublimes » ; on retrouvera ce thème dans *Anton Reiser*. La *Bildung* de la vie du sujet qui s'auto-narre se prodduit par émulation et imitation.

Dans l'état de manque d'équilibre, et dans le désir de perfectionnement qui animent le processus de la *Bildung*, c'est la « fantaisie d'enfant » du protagoniste qui est en acte. Mais la réalité atteinte n'est qu'une illusion, et les mécanismes du désir se révèlent illusoires et aliénants. Almansor se retrouve dans une situation d'aliénation dont il est lui-même le responsable. Ce n'est qu'à travers la réconciliation avec la nature-tout et ses rythmes qu'Almansor recouvre la santé. Son mouvement réel d'élévation/ennoblissement ne dérive donc pas d'une attitude émulatrice (point de vue externe) mais au contraire de la reconnaissance de la nécessité d'une immersion totale et panique avec la nature, dans un processus d'identification au rythme ascendant de cette dernière, de rapprochement et de conciliation entre les forces créatrices de l'homme et celles de la nature. Un tel état de santé, atteint grâce à la contemplation et à l'immersion dans la nature, provoque la naissance d'un « désir d'écrire » (*Sucht zum Schreiben*), une force (*Kraft*) irrésistible (presque une impulsion naturelle à laquelle il participe).

Avec ce récit très simple, clairement allégorique, Moritz insiste en proposant le thème de la *valeur* en soi d'un individu comme sa propre finalité. Almansor échoue dans « son » point de vue (son but) – atteindre la noblesse d'âme – au moment où il vise l'obtention du succès et de la reconnaissance publique (fin externe), et non de l'art en soi ; il parvient finalement à devenir un véritable artiste seulement après avoir rencontré sa propre fin en lui-même, dans la « grandeur même de son objet ». Son art (et sa vie même : interpolation et superposition des plans de réflexion) *se réalise* « noblement » au moment où il parvient à faire de sa production artistique une activité autonome, en apprenant cette leçon de la nature, avec laquelle il se réconcilie. Le sujet individuel finit par « s'immerger » dans la nature, en laquelle il reconnaît l'urgence de sa force créatrice, sachant appartenir à la nature même. La critique à l'égard de l'imitation et de l'émulation,

au sens moral et esthétique, que nous rencontrons dans la première partie de *Sur l'imitation formatrice du beau* est ici déjà anticipée, tout comme le thème de l'application d'un paradigme esthétique rejetant toute référence à l'extériorité. Néanmoins, l'individu parvient à penser la « ponctualité » de sa propre vie individuelle (réfléchir sur soi-même) seulement au moment où il réussit à atteindre une sorte d'intimité avec un cadre de totalité – dans ce cas, représenté par la nature. De manière semblable, dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, les *œuvres*, les produits du génie humain, en tant que totalités achevées en soi, ne peuvent être imitées mais seulement produits. C'est sur le plan de la production et de la création que *réflexion* et *nature* peuvent trouver un espace commun.

****

### 2.3 L'homme est *das Edelste in der Natur.* Autoréflexion

Dans *Almansor*, le protagoniste prend conscience de sa propre activité créatrice dans l'identification (dans un état de totale immersion panique) avec la nature créatrice. Dans l'essai *Das Edelste in der Natur* (la chose la plus noble de la nature) Moritz déplace le centre de son attention de la formation de l'individu à celle du genre humain (*Menschengeschlecht*) comme « fin de la création » (*Zweck der Schöpfung*) *naturelle*. En dépit de cette déviation thématique, notre auteur évite de considérer le « genre humain » comme une sorte de supra-sujet de l'histoire universelle : au contraire, l'article dans son ensemble vise à montrer la nécessité pour l'individu singulier de réfléchir sur sa formation/ennoblissement, encore une fois indépendamment de toute « totalité externe à lui » (en particulier, Moritz mentionne l'état – *der Staat* – et la classe sociale – *die Stände und Gewerbe* –) : en effet, « *er selbst für sich das edelste Ganze ausmacht* », il constitue en lui-même la totalité la plus noble.

Les réflexions moritziennes renvoient à la question sur la signification de l'*Aufklärung* ouverte à la fin 1783 dans les colonnes de la revue *Berlinische Monatsschrift*, un débat complexe qui s'inscrivait dans un vaste courant antimétaphysique. Ce dernier était marqué par l'intérêt croissant pour la réflexion anthropologique, dans laquelle, à son tour, s'insérait la question sur la destination/détermination de l'homme, inaugurée par la publication, en 1748, de *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* de Spalding.

Moritz affronte la question de la *wahre Aufklärung* de manière originale, privilégiant une perspective synchronique à celle diachronique (il ne propose aucune

ébauche de philosophie de l'histoire) et se servant, une fois encore, de la téléologie, dans laquelle la finalité acquiert une connotation différente de celle en acte dans le paradigme utilitariste. Son époque lui semble dominée par la rationalité instrumentale, qui opèrent la séparation nuisible du genre humain en deux parties, la première, qualifiée de *civilisée* (*gesitteten Teil*) s'arrogeant des privilèges extraordinaires par rapport à la seconde. Dans une position critique évidente à l'égard des *élites* intellectuelles, notre auteur tente de parcourir un chemin alternatif à celui de la recherche de la détermination de la valeur de l'homme fondée sur la catégorie sociale à laquelle il appartient (critère hétéronome). Comme dans l'article de 1785, meme s'il ne le mentionne pas explicitement, Moritz pense à son ami Mendelssohn : la référence la plus immédiate est trèsprobablement l'article rédigé par ce dernier en 1784 intitulé *Über die Frage: was heißt aufklären ?*, structuré selon l'articulation entre illuminisme, civilisation et culture comme « modifications de la vie sociale [*geselliges Leben*], et la distinction entre les idées de peuple (non pas d'individu) et d'homme. Mendelssohn concevait la distinction de l'homme comme moyen et fin de toute aspiration ou effort, comme s'il s'agissait d'un « point d'orientation » vers lequel il faut diriger le regard pour ne pas s'égarer, mais les sujets de la civilisation (domaine pratique : *das Praktische*) et de l'illuminisme (domaine théorétique : *das Theoretische*) n'étaient pas considérés sur la base de leur individualité, mais en catégories supraindividuelles – comme les relations sociales, ou la faculté rationnelle commune à tous les hommes. Progrès civil (civilisation) et *Aufklärung* (éclaircissement théorique) ne vont pas nécessairement de pair : voilà ce qui intéressait le philosophe berlinois.

Encore une fois, Moritz entrevoit les clés théoriques nécessaires pour la compréhension de sa proposition (dénonciation de la séparation, dans le monde présent, entre individu et société, critiquer la rationalité utilitariste) et les situe au plan argumentatif d'une réflexion sur la totalité : classes sociales (*Stände*) et état (*Staat*) ne sont pas des « totalités nobles » (à la différence de l'individu singulier), puisqu'en elles – pour le moins selon la manière dont Moritz les entend – l'individu (la partie) maintient avec elles une relation subordonnée et hétéronome ; aussi n'est-il pas un tout achevé en soi (*vollendete*).

Les réflexions moritziennes récupèrent un aspect important du sens originaire/originel ? que le jeune théologien luthérien Johann Joachim Spalding avait donné au concept de *Bestimmung des Menschen* en 1748. Pour Spalding, le problème

résidait dans les termes d'une réflexion « d'après raison » sur le rôle attribué à l'homme par Dieu. La recherche sur le sens de l'existence (« ma valeur effective, et la disposition entière de ma vie ») assumait ainsi la connotation de vocation de l'homme (*Beruf*), dont l'identification constituait un problème *individuel*. La question perd une telle caractéristique lorsque, dans les années 1780, elle fait son entrée dans le débat interrogeant *Was ist die Aufklärung ?*, dans un contexte fortement sécularisé, et se transforme alors en réflexion sur le statut et le destin de l'humanité (*Menschheit*).

Moritz partage l'exigence d'une autodétermination (*Selbstbestimmung*) de la valeur de l'homme détachée d'une perspective théologico-religieuse, mais replace au premier plan la nécessité que l'homme réfléchisse sur le caractère de sa propre nature solipsiste et introspective (dans la production littéraire moritzienne, cela correspond au choix d'élaborer un roman psychologique), encore une fois en écartant toute considération purement utilitariste et instrumentale de l'humanité (une partie des hommes serait considérée comme simple instrument à la merci d'une autre partie, laquelle à son tour serait l'instrument d'une troisième et ainsi de suite). On peut dire que le processus de prise de con science de la valeur autonome de l'individu est pensé comme forme de *Bestimmung* esthético-morale, dans laquelle le refus de s'en remettre à une rationalité instrumentale et hétéro-dirigée s'opère clairement en parallèle avec les considérations sur l'essence autotélique de l'œuvre d'art de 1785 : de même que l'œuvre d'art « belle » se manifeste en absence de référence à des fins externes, l'individu réalise sa propre vie comme si elle était une œuvre d'art « parfaite », à travers la prise de conscience de la nécessité de se libérer de fins qui lui sont externes.

Il n'est donc pas surprenant que Moritz, pour expliquer la perspective différente dans laquelle vivaient ses contemporains, se serve d'un exemple lié à l'éducation : dans la conception illuministe d'une humanité en progrès constant, les formes dans lesquelles réaliser la *Bildung* étaient pensées (pour le moins au sein du débat de la *Berlinische Monatsschrift*) dans le contexte de l'ensemble des droits et devoirs assignés à l'homme en tant que *citoyen* (*Bürger*), sur la base de sa position sociale (d'où l'importance d'une formation « civique »). C'est précisément une telle approche qui constitue la référence de Moritz dans son article sur l'*Aufklärung*. Moritz affirme que l'individu doit faire le contraire : penser la valeur de sa propre singularité, se détachant des exigences d'un processus progressif intergénérationnel de formation et perfectionnement de l'humanité. On doit, dans une telle perspective, envisager la question de la formation/éducation dans

un cadre différent de celui de la relation hiérarchique entre éducateur et éduqué : Moritz s'oppose précisément à ce type de relation instrumentale, que Moritz s'oppose et selon lui il serait totalement impossible qu'une partie des hommes puisse rendre les autres plus nobles (*veredeln*) sans avoir été elle-même préalablement ennoblie.

Si dans la production d'essais comme de prose des années 1785-1786 la réflexion moritzienne ne cesse de vouloir montrer la difficile recherche d'une orientation dans la formation individuelle, en quel sens l'auteur peut-il encore parler d'une « formation universelle de l'esprit humain [*allgemeine Bildung des menschlichen Geistes*] » ? Quelle signification donner aux expressions « genre humain » et « esprit de l'homme » chez Moritz ? Ici encore, il faut penser que le fil rouge moritzien est la réflexion sur la totalité. Cependant, plus que l'histoire (civilisation), Moritz semble privilégier la nature ; il livre une proposition plus synchronique que diachronique en concentrant son attention sur l'individualité dans la ponctualité du présent historique.

Moritz met côte à côte, presque jusqu'à les superposer, les termes « nature » et « civilisation », les considérant substantiellement dans une perspective de continuité. Autrement dit, il refuse d'opposer l'idée d'homme comme *produit* (*de la* nature) et celle d'homme comme *producteur*, au contraire, il définit l'homme comme « (le plus haut) sommet de la nature » (*gütige Natur*). Plus précisément, on ne peut établir une priorité de la production humaine (civilisation comme résultat d'actes individuels) sur celle naturelle, et vice versa : c'est là un nœud (*Knoten*) inextricable, impossible à dénouer (*lösen*), une relation dans laquelle les deux termes ne sont pensables que dans leur *coessentialité*. Et pourtant, les termes de Moritz dans *Das Edelste in der Natur* attestent son adhésion à une vision anthropocentrique, fondée sur l'autocompréhension de l'homme par lui-meme comme esprit *créateur*. Aussi la question de la perfectibilité de l'homme ne se pose-t-elle pas en termes de problème du destin (*fin*) de l'*humanité* dans le temps (*histoire*) mais dans l'*individu* en train de se faire, dans la temporalité de son présent, caractérisé pourtant par la *projectualité* (projection psychologique). Moritz, pourrions-nous dire, réfléchit sur l'être en acte de la tendance à une fin de la part des individus singuliers dans la nature (laquelle, selon lui, conduit l'homme à son *großen Endzweck*). Mais alors, la question de *Das Edelste in der Natur* ne semble pas tant d'établir quel serait le destin de l'humanité considérée de manière abstraite mais plutôt de mettre en lumière comment la *Menschbestimmung* individuelle « (*meine Bestimmung und meinen Werth als Mensch* ») présuppose un « se faire totalité » (*Vervollkommung*) qui est

tout à la fois un « bénéfice continu de la nature » (*immerwährenden Wohltat der Natur*). L'ennoblissement de l'homme singulier consiste à donner une *configuration* différente (*andere Gestalt*) aux affaires humaines, de nouveau à travers une reconsidération de la finalité comme *auto*-finalité.

L'action de perfectionnement (*Vervollkommung*) de l'esprit humain (l'homme entendu dans sa double acception de créature et créateur) *dans la nature* est la manière dont celle-ci « s'efforce [*strebt*] de se dépasser [*übertreffen*] elle-même ». L'articulation entre nature et esprit humain est complexe : si d'une part, Moritz affirme l'impossibilité de considérer séparément nature et civilisation, de l'autre, il pose la nature comme « vrai » sujet immanent (de sorte que l'homme est ramené à sa propre participation à l'environnement naturel) tout en soutenant que l' « esprit de l'homme » se place au sommet de la création naturelle.

Il est opportun de réfléchir sur la portée du concept de perfectionnement (*Vervollkommung*) de l'homme, dans lequel la temporalité du se faire de la totalité n'est pas une réalisation progressive (processus) mais, antérieurement au « se réaliser » de la totalité, l'être-en-acte de son accomplissement. En d'autres mots : la tension (idéale et réelle à la fois) entre la totalité achevée (le « grand tout ») et la relation circonférence/centre est appliquée au problème de l'homme dans l'histoire (*wahre Aufklärung*) à travers la convergence entre la *Beförderung* éthico-esthétique et le concept de *Vervollkommung* comme clé herméneutique pour expliquer la conception moritzienne de « fin ultime » de l'humanité, implique immédiatement la possibilité d'une analogie structurelle entre cette « processualité » et l'essence « objective » de l'œuvre d'art. L'homme (l'esprit humain) est ce qu'il y a de « plus beau et noble dans la nature entière ». C'est donc en considérant *ensemble* la notion de production-création et celle de réfléchissement-réflexion que Moritz pense la relation unitaire, indissoluble et coessentielle entre nature et civilisation (grâce au paradigme de la production), et de nature et esprit humain (grâce à la structure de la réflexivité) : l'esprit de l'homme est le moment de *plus grand achèvement* de la nature, car l'homme est capable de réfléchir (*denken*) sur l'activité créatrice même.

L' « anthropocentrisme » moritzien se fonde ainsi sur une relation spéculaire entre la nature et l'homme, qui occupe une position privilégiée dans le monde naturel et qui le rend *essentiellement* différent des autres « produits » naturels. Le privilège consiste dans la capacité de l'homme non seulement à créer lui-même (pratique artistique) mais aussi à

*réfléchir sur l'essence de l'acte créateur*, c'est-à-dire à *penser l'idée même de nature* créatrice : l'homme est ce produit naturel qui peut penser la nature *et* soi-même comme partie de la nature, car il pense la nature comme *productrice*. L'affirmation d'une réflexion sur la créativité humaine est donc un moment pour la définition des concepts mêmes (corrélés) d'homme et de nature, et tout à la fois (de manière coessentielle à cette définition d'homme et de nature), ce qui le place au sommet de la nature même.

****

**2.4 Une réflexion esthétique sensible. Anti-téléologie de l'activité créatrice**

Après avoir insisté, dans la première partie de *Das Edelste in der Natur*, sur l'essence spirituelle spécifique de l'homme comme activité réflexive (*Nachdenken*), dans la deuxième partie Moritz revient sur la nécessité de placer au côté de la rationalité réflexive l'expérience sensuelle de « se sentir *dans* la nature », en accord avec l'affirmation de la continuité substantielle entre *esprit* et *nature* (comme c'était le cas dans *Almansor*). Dans cette partie de l'essai, une tendance holistique prévaut une nouvelle fois dans l'argumentation moritzienne : il est difficile d'envisager l'activité de l'esprit séparée de celle des sens, ou bien de considérer que la seconde serait tout simplement *ajoutée* à la première. Moritz fournit une description de l'activité sensible où celle-ci semble ne pas etre immédiatement spontanée ; au contraire, elle exige la reconnaissance et l'intervention intellectuelle, à savoir un effort et une concentration de la part du sujet. C'est dans la *compénétration* des activités spirituelle et sensible que l'homme favorise les fins ultimes de la nature consistant à reconnaître que la valeur de l'homme réside dans son individualité. Le tout existe pour le singulier et le singulier pour le tout ; notre auteur semble ici laisser place à un certain « sentiment » de fond « d'identification avec la nature ». Moritz affronte la question de la *valeur* de l'homme en maintenant au cœur de sa propre réflexion la pratique humaine liée à la productivité projectuelle : en effet, l'homme vit en apprenant à faire des projets, des plans et des résolutions, à ordonner ses idées, à regarder une totalité et à se représenter les choses du monde à partir du juste point de vue. Ici encore, Moritz critique le paradigme utilitariste (confusion entre la reconnaissance d'une utilité et celle d'un « point de vue »). Si, comme on l'a dit, la réalisation de l'esprit humain représente le « sommet » de la nature et si cette

activité est un *réfléchissement* de la nature qui parvient à se reconnaître comme productive, affirmer que l'homme doit être ramené à lui-même, à sa propre valeur, signifie qu'il doit pouvoir parvenir à réaliser ses *Endzwecke*, lesquels doivent être considérer de manière contemporaine et parallèle aux « buts finaux » de la nature.

L'activité réflexive (*Nachdenken*) par laquelle l'homme contribue à la réalisation des « fins de la nature », ne se résout pas dans le recours exclusif à la faculté pensante (*Denkkraft*), mais se concrétise en apprenant à sentir (*empfinden, fühlen*). C'est à ce niveau que singularité et totalité convergent. Le terme « esprit humain » (*Geist*), utilisé par Moritz à diverses reprises, ne sert pas la représentation d'une substance abstraite universelle mais, au contraire, il renvoie au caractère concret réel de chaque individu singulier (*irgendeinem menschlichen Geiste*). Moritz intègre à son argumentation le thème de l'importance capitale de l'éducation esthétique et de la contemplation de l'œuvre d'art, en montrant ainsi le fort parallèle structurel existant, selon lui, entre le processus de *perfectionnement*-ennoblissement de l'homme et les dynamiques de l'appréciation du beau dans l'œuvre d'art comme un tout parfait. La liaison établie entre éducation au goût et processus de perfectionnement des individus coïncide avec le rapprochement entre activité de pensée et processus de *Empfindung*, sur lequel Moritz fondait l'exigence de reconnaître la portée, dans les processus cognitifs, des actes irrationnels liés à la sphère émotive (thème typique des intellectuels de la seconde moitié du dix-huitième siècle). La psychologie wolffienne avait déjà mis au jour la coïncidence, dans l'auto-observation, entre sujet observateur et objet observé ; et Moritz de suggérer que ce moment de *concentration* de l'homme (autoconscience) correspond à sa capacité de contemplation du beau.

Individu et totalité ne se trouvent donc pas en contraposition si l'on considère que dans tous les êtres pensants le tout existe en fonction des individus de même que chaque individu existe pour le tout : l'homme individuel est déjà en lui-même une totalité, la totalité *la plus noble*.

Le rôle assigné par Moritz à l'esthétique, essentiellement fondée sur la critique, entraîne d'une part la réévaluation de l'humanité non comme genre (malgré l'insistance sur l' « esprit humain ») mais comme individualité et d'autre part la critique d'une conception utilitariste des relations humaines. Cette conception serait une « manière de penser erronée » qui sépare à l'intérieur du genre humain une classe « civile » d'une autre « cultivée », cette dernière étant composée d' « êtres purement utiles et utilisables ». Le

défaut d'une telle approche consiste dans le manque de reconnaissance de la finalité esthétique de l'esprit humain ; l'homme, à la différence des animaux, vise la perfection grâce à sa capacité de reconnaître (et recréer) le beau.

****

## 3. La question herméneutique. Isolement et critique d'art

Les structures théorétiques des réflexions moritziennes, que nous avons tenté de faire émerger dans l'analyse des textes, montrent une certaine tension, toujours en acte entre l'idée d'une évaluation de l'œuvre d'art impliquant la participation de facultés discriminantes – y compris celles intellectuelles –, et l'affirmation de la nécessité de mettre en jeu des modes d'accès à cette œuvre comme totalité, modes inconscients qui échappent aux descriptions excessivement déterministes, comme c'est le cas de l'intuition-prémonition (*Ahndung*). Nous avons tenté de montrer à la fois que le « moteur » des conceptions esthétiques et anthropologiques moritziennes est précisément la réflexion sur la totalité, considérée selon la double acception de « totalité-close » et « totalité-horizon » et que cette tension polaire reste toujours vive dans la proposition philosophique de Moritz dont elle représente ainsi une caractéristique majeure. On a insisté en disant que l'élément innovateur, dans le panorama des réflexions esthétiques de l'époque, n'était pas tant le recours au finalisme (élément pour une part novateur si l'on considère le paysage immédiat des doctrines qui s'en remettaient aux mécanismes psychologiques du plaisir/déplaisir, mais qui d'autre part représentait une radicalisation d'instances déjà présentes dans la métaphysique wolffienne) mais plutôt l'idée de récupérer le perspectivisme leibnizien, pour affirmer la nécessité de penser la manière dont on s'appuie sur des structures téléologiques, même si l'on exclut le recours à l'identification d'une fin externe (au contraire, à travers son exclusion).

Avec cette idée, Moritz livre un motif original à la réflexion de ses contemporains. Notre auteur innove tout en opérant une certaine récupération et radicalisation des thèmes « traditionnels » ; il en montre les potentialités encore inexprimées, dont il se sert pour affronter des questions au retentissement également personnel et biographique (la dynamique douloureuse de la formation de soi comme individu, toujours en équilibre précaire entre adhésion à des modèles externes et recherche de sa propre valeur « en

soi » ; le thème de l'échec) qu'il propose d'ailleurs efficacement au public (à travers son activité de publiciste) en s'insérant dans les principaux débats illuministes des années 1780. On a vu que la manière « double » de penser la totalité sert à Moritz pour élaborer une théorie de la valeur qu'il développe en même temps (sans possibilité apparente d'identifier une priorité de l'une sur l'autre) sur le plan esthétique et anthropologique.

L'intense production littéraire de Moritz durant la phase finale de son séjour italien (1786-1788), et au cours de l'année suivante (*Über die* bildende Nachahmung des Schönen, 1788 ; *In wie fern Kunstwerke geschrieben werden können?*, 1788-1789 ; *Bestimmung des Zweck einer Theorie der schönen Künste*, 1789 ; *Über die Allegorie,* 1789 ; *Über eine Preisfrage: wie kann der Nationalschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Literatur, entwickelt und vervollkommnet werden*, 1789) apparaît clairement destinée au développement de questions théoriques en lien avec l'activité d'enseignement de l'Académie royale des beaux-arts, dont la charge avait probablement déjà été proposée à Moritz avant son départ pour l'Italie. Rome devait servir – ce qui avait été le cas pour Winckelmann dans les années 1750 et 1760 – à la formation de son goût pour le beau, à travers la jouissance directe des œuvres d'arts. La charge importante qui l'attendait à son retour à Berlin comportait en substance l'élaboration à des fins didactiques de trois vastes points programmatiques : 1) la définition « conceptuelle » d'une théorie de l'art et du génie (la première, comme on l'a vu, était déjà complètement développée depuis quelques années ; la seconde était le thème principal de Sur l'imitation formatrice du beau) ; 2) la formation du gout chez les jeunes artistes allemands (reliée à la question plus large de la formation d'un *Nationalgeschmack*) ; et, enfin, 3) l'étude de la valeur de l'art classique et des mythes antiques (*Anthusa oder Roms Alterthumer*; *Götterlehre*).

Il faut noter une certaine difficulté à concilier ces visées programmatiques académiques avec l'autonomie déclarée de l'œuvre d'art et de l'activité de l'artiste – qui excluaient expressément tout recours à des critères extrinsèques et utilitaristes. Quoi qu'il en soit, aux yeux de Moritz, le problème majeur soulevé par la question de la « clôture » de l'œuvre d'art était d'ordre théorique plus que pratique : si l'œuvre d'art « parle pour elle-même », dans quelle mesure une exégèse des objets artistiques est-elle encore vraiment nécessaire ? Jusqu'où peut-on encore parler de *description* de l'œuvre d'art ? Une fois établi que l'esthétique devait mettre au premier plan l'objet artistique, par rapport aux spéculations théoriques, quel espace restait-il pour la réflexion et critique

d'art ? Les écrits des deux années 1788-1789 sont caractérisés par les propositions de solutions à ces inquiétudes aporétiques.

Dans *La signature du beau*, Moritz réussit ingénieusement à identifier le « noyau » de la question : dans la description d'une œuvre d'art, plusieurs facultés de l'homme sont à l'œuvre de manière contemporaine (sensibilité, entendement, langage) ; donc, par rapport à la pure appréciation (ou à la création) individuelle de l'œuvre d'art, en évaluant les mécanismes en jeu dans la pratique herméneutique, il faut montrer la manière dont ces divers plans interagissent. Au niveau sensible, la manière dont agit le principe de la *Vollkommenheit* est déjà clair : il s'agit désormais d'en retracer les dynamiques en acte et d'en vérifier l'articulation au niveau conceptuel et linguistique.

Le fil conducteur de la réflexion moritzienne sur les limites de la *descriptibilité* est le concept d'isolement. Il s'agit donc maintenant pour nous d'examiner comment notre auteur articule l'idée d'isolement à partir d'un point de vue sensible (le beau et la théorie des ornements), dans les processus de dé-finition intellectuelle (formation conceptuelle) et enfin dans la pratique linguistique. L'identification dans l'acte herméneutique de la convergence de ces trois plans (sensible, conceptuel, linguistique) est le présupposé pour la construction d'une proposition alternative, qui se réalise grâce à la reprise et l'exaltation du rôle de l'*Einbildungskraft* dans les processus exégétiques. L'excès de déterminisme des descriptions winckelmanniennes peut être contrebalancé par un usage imago-poïétique du langage (« de la fantaisie ») : avec les narrations fabuleuses et mythiques, la critique d'art se fait elle-même art, et la description ne forme qu'un tout avec la chose décrite. L'idée d'une œuvre d'art comme un tout achevé en soi conduit Moritz non seulement à une révision du concept d'imitation, mais aussi (de manière analogue sous bien des aspects) à celui de description.

### 3.1 L'isolement sur le plan esthétique : les ornements. *Bestimmtheit* et *Bildung*

Le thème de la relation entre « formation et isolement », que nous avons déjà en partie évoqué, est repris de manière approfondie dans un article publié en 1789 dans la *Berlinischer Monatsschrift* intitulé *Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*.

L'ornement, bien loin d'avoir un caractère « accessoire » par rapport à l'objet principal qu'il orne, n'est pas étranger à sa valeur esthétique ; au contraire, d'après

Moritz, en emphatisant les formes des objets, celui-ci contribue à leur être « parfaits ». Si d'une part, donc, l'essence des ornements peut être expliquée en toute cohérence avec la théorie du beau comme « un tout achevé en soi », d'autre part, il est clair qu'une réflexion sur les ornements devient fondamentale pour une nouvelle esthétique et que les ornements doivent être considérés (précisément en vertu de leur nature isolante) comme éléments *essentiels* à l'œuvre d'art même.

Dans *Vom Isolieren*, l'auteur utilise à nouveau les images géométriques du périmètre et du barycentre – dont il s'était servi à maintes reprises pour souligner l'essence monadique des œuvres d'art – dans la tentative de faire émerger l'interrelation conceptuelle entre l'idée meme de formation (Bildung, l'acte de former une forme achevée, *Gestalt*) et celle d'isolement. Une fois ce dernier identifié comme partie intégrante d'une esthétique *formatrice*, Moritz n'hésite pas à le proposer (il l'avait déjà fait avec le « point de vue ») comme critère herméneutique, en mesure de rendre compte de la force attractive de l'état idyllique de solitude pastorale (avec une allusion au thème de la défense des valeurs individuels, contre les prétentions oppressives de la « fausse totalité » de l'état).

La réflexion sur le pouvoir de l'isolement est ainsi capable de fournir une explication empirique du phénomène de l'*accroissement* de la beauté : avec un ornement, ou un vêtement, on ajoute de la beauté à la beauté. La beauté ornementale rend un objet encore plus digne d'attention, plus raffiné, et accroît ainsi sa valeur intrinsèque.

La *parfaite détermination* (*Bestimmheit*) étant un critère qui accompagne toujours chaque « être-beau », si un beau vêtement, dans sa fonction ornementale peut manifestement servir à augmenter la beauté d'un corps, pourtant aussi l'absence totale de vêtements (nudité) ne peut qu'en exprimer la beauté. Un corps nu est beau, car il n'y a en lui rien d'excédent, ni de superflu (critère de la totalité/perfection comme de ce qui n'a besoin de rien en dehors de soi-même). La nudité est belle parce qu'en elle s'exprime la perfection *achevée* du corps. Moritz privilégie ici une conception néoclassique de la beauté comme équilibre harmonique, par rapport auquel un excès de développement peut représenter un facteur négatif. On a déjà vu dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, le recours aux théories organiques pour défendre l'idée d'organisation ; dans *La Signature du beau*, Moritz utilise à nouveau la théorie de l'organisme, en faveur, cette fois, de sa thèse sur la formation à partir de l'isolement.

Moritz se sert d'exemples concrets – comme la nudité et l'enveloppe – révélant le caractère non univoque de son idée d'*extériorité* qui doit, au contraire, être considérée sous un double aspect. D'une part, est extérieur tout ce qui isole, détermine (le vase par exemple) : c'est la forme achevée (et dans ce cas, ce qui est extérieur contribue à la beauté qu'elle accroit en emphatisant son essence) ; d'autre part on qualifie aussi d' « extérieur » (ou « superficiel ») tout ce qui couvre une intériorité déjà formée. Grâce à ces observations, Moritz rapproche en les superposant l'idée dynamique de *Bildung* et celle « statique » de *Gestalt* (bien qu'il n'utilise pas précisément ce terme). Pour être compatible avec sa manière de penser la totalité comme *Vollkommenheit*/Vollendung, Moritz doit trouver son propre principe moteur dans la *détermination* (*Bestimmtheit*). De manière anti-intuitive – et différemment de ce que l'on pourrait penser à première vue – la détermination est donc un principe dynamique, c'est elle qui donne lieu *au processus formateur*. Dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, notre auteur se concentrait sur l'analyse des dynamiques psychologiques, en identifiant dans la *Tatkraft* la force originaire de l'activité créatrice, alors qu'ici, il insiste plutôt sur le pouvoir morphogénique immanent des objets formels mêmes, adoptant par là une attitude plus en phase avec l'essai de 1785 *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*. C'est dans la déjà-formé, le déterminé, le clos et parfait en soi que la formation (*Bildung*) trouve son origine. La forme *achevée* a un pouvoir de croissance, ce n'est pas quelque chose de mort.

Nous reviendrons plus avant sur les implications de cette reprise du paradigme organique. Pour le moment, nous nous limitons à souligner que Moritz exprime sur le plan esthétique l'aversion illuministe pour l'*accidentel* (*Zufällig*), la même qui fonde la nécessité de parvenir à des définitions claires et distinctes sur le plan intellectuel (ou de mieux comprendre la multitude indistincte de sensations confuses gisant au fond de l'âme – tension à l'origine de l'exigence de développer une psychologie empirique). Il s'agit d'une attitude « générale » de l'homme dont la préoccupation constante est d'isoler, « séparer de la masse ». Encore ici, c'est la tension dialectique entre continuité du réel et le caractère limité et fini des capacités humaines qui est à l'œuvre, tension dont la formulation la plus claire nous est donnée, comme on l'a vu, dans La ligne métaphysique du beau. Dans la *Sechste Vorlesung : Über eine poetische Gemälde von Goethe* (1792), se servant de tout un appareil de concepts, métaphores et images graphiques que nous connaissons déjà, Moritz en vient à exprimer une synthèse de la relation entre « ligne de

contour » et continuité descriptive, et il fournit une image de l'expérience de la totalité-achèvement comme *parcours* du contour au point central et vice versa.

****

### 3.2. *Die unterscheidende Denkkraft*: la formation conceptuelle

Véritable corollaire de l'image du « tout » comme périmètre circulaire, l'acte de *distinguer* est pour Moritz fondamental sur le plan esthétique : le beau se présente toujours en présence de l'isolement. En même temps, dans la première partie de *Sur l'imitation formatrice du beau*, notre auteur en souligne l'importance sous un autre angle de vue, à savoir au niveau de l'activité théorétique, lorsqu'il s'occupe de la détermination *conceptuelle* du beau. Il ne s'agit donc pas du beau tel qu'on le sent, celui dont on fait l'expérience (thème de la partie centrale de l'essai « italien ») mais du concept que l'on peut avoir de lui. Précisons ici que la présence de cette argumentation dans la première partie de l'essai découle sans nul doute des exigences liées à l'activité d'enseignement prévue à Berlin : un des points programmatiques des cours de l'*Akademie* était justement la définition conceptuelle du beau. Cette exigence (mais non les conclusions, comme on le verra) correspond à un trait plus résolument « rationaliste » de la réflexion moritzienne, La méthode argumentative est également utilisée par ses contemporains, par Mendelssohn entre autres, précisément dans l'article paru dans la *Berliner Monatsschrift*, qui inspira Moritz pour élaborer sa propre critique. En général, l'exigence de parvenir à une définition conceptuelle précise reflète une pratique typique des milieux du wolffisme allemand, dans son versant pédagogique-expositif-systématique : c'est bien la définition exacte des concepts qui en permet la plus précise et correcte mise en relation, laquelle est fondamentale pour la production d'une connaissance nouvelle.

Parmi les facultés psychologiques mises en jeu par Moritz dans *Sur l'imitation formatrice du beau*, la *Denkkraft* se caractérise par sa propre action distinguante (elle est qualifiée à plusieurs reprises de *unterscheidende Denkkraft*) ; d'où – et, soit dit en passant, dès lors que le beau se manifeste toujours en présence de la clôture et de l'isolement, donc à partir d'une activité de dé-finition – il devrait en découler un pouvoir esthétique de la pensée ; néanmoins, Moritz reconnaît cette utilisation dans la pratique poétique (dans l'usage poétique du langage) tandis qu'à ce propos, il ne semble nullement considérer l'activité conceptuelle en soi. L'opération de définition-distinction mise en acte par la *Denkkraft* se déroule à partir de l'état d'indétermination où se trouve le langage *dans son usage commun*. La *distinction* conceptuelle entre ce qui est bon, beau, utile et noble, semble animée par l'exigence – typiquement illuministe – d'éliminer l'état

de con-fusion sous-jacent au spectre sémantique des termes dans leur usage quotidien, qui les rendait *partiellement* synonymes, et cela est possible au moyen d'une *comparaison* (mise en relation) constante entre ces termes mêmes. Nous nous trouvons bien, comme nous l'avons dit, sur ce plan discursif et didactique. Cela dit, de telles considérations renvoient à la façon dont Moritz entend la relation entre pensée et langage, une conception qui n'est en rien univoque. L'auteur met en évidence le pouvoir de nommer et déterminer de l'usage poétique du langage qu'il oppose à celui plus normal et quotidien (*Sprachgebrauch*) où les choses et les concepts se présentent pêle-mêle, con-fus, indéterminés. Nous reviendrons plus avant sur la question du langage et de ses différents niveaux d'utilisation que Moritz semble reconnaître.

C'est au sujet de la réélaboration, de la révision et du renouvellement du concept de *Nachahmung* que la réflexion moritzienne affirme l'exigence de distinguer ce que la *Sprachgebrauch* mettait indistinctement en commun. La pensée authentique consiste donc dans l'acte de distinguer. Le moteur de l'*Ideenspiel*, lorsqu'il s'agit de « pensée authentique » (*eigentliche Denken*) réside dans la capacité à contourner par des limites précises nos idées « floues » dans une gradation de concepts nuancés. Notons qu'il s'agit d'un acte d'abstraction par rapport à la réalité « de la nature » ; la pensée n'opère pas une « reproduction de la nature » car de telles distinctions « en nature » ne sont pas posées en elles-mêmes (voilà encore un élément continuiste, gradualisme leibnizien de la nature). La confusion typique de l'état de nature constitue une tendance reproduite aussi dans le langage (dans l' « usage linguistique » quotidien) et agit (au sens négatif) au niveau conceptuel. Tout est flou. C'est la *Denkkraft*, en revanche, qui opère des distinctions.

Si dans la nature tout est graduel, la pensée aussi est un *flux*. L'usage de la *distinction* à l'intérieur du *flux* du *mouvement conceptuel* peut s'expliquer à travers l'image de l'*espace circonscrit*. Dans le cas du « Beau », puisque la pensée ne parvient pas à en penser *positivement* le concept, Moritz choisit une voie négative, élimine tout « le superflu » et trace *les confins* d'une aire conceptuellement délimitée où placer l'idée du beau auquel on tente d'accéder (on remarque l'analogie surprenante de cette méthode conceptuelle avec la pratique de l'artiste sculpteur, de longue tradition néoplatonicienne, suivant laquelle « le concept » de la statue émergeait par la soustraction).

Or, ce qui est superflu pour le concept de beau et qui peut s'y trouver mêlé (*befinden*) doit être considéré *accidentel*, *zufällig*. Moritz oppose au concept de distinction non pas l'indistinct, l'informe (comme on pourrait s'y attendre) mais la notion

d' « accidentel ». Plus précisément, l'accidentel s'oppose tout à la fois tant au déterminé et à l'essentiel (par exemple : un ornement peut être essentiel, ou accidentel). Dans *La signature du beau*, l'accidentel (*das Zufällige*) est décrit comme ce qui tombe (*zufällt*) accidentellement (*zufällig*), comme des gouttes de pluie. Une analogie est alors possible entre processus de détermination et vie organique : à mesure que la détermination augmente, l'informe se rapproche de ce qui est formé et inversement, plus l'accidentel augmente plus ce qui est formé se rapproche de l'informe.

Nous reprendrons plus avant la réflexion sur l'opposition entre le distinct et l'accidentel, la question de la détermination conceptuelle du beau méritant encore qu'on s'y arrête. Le fait que le beau doive être défini en negati (et Moritz applique cette méthode au beau, non aux autres concepts de bon, utile et noble) est intimement relié à la définition positive du beau comme « un tout subsistant en soi », qui donc, par son essence même, exclut toute référence à ce qui n'est pas lui-même. C'est là un aspect paradoxal et tautologique de l'argumentation de notre auteur pour lequel il ne suffit de penser le beau comme *accidentellement* différent de l'utile : il doit être *essentiellement* différent de l'utile. En d'autres mots, une chose n'est pas belle seulement parce qu'elle n'est pas utile mais bien parce qu'elle *n'a pas besoin* de être utile. Le beau et l'utile se présentent ainsi comme deux concepts diamétralement opposés, dès lors que le beau, dans son autonomie absolue, exclut la relation à autre chose (et se manifeste donc en absence de relation), mais surtout, il s'oppose au concept paradigmatique de la *présence de relation*, à savoir l'utile.

Mais alors, si le beau ne se produit qu'en « absence de relation », il faut abandonner le plan linguistique-conceptuel de la *Denkkraft*, de toute évidence inadaptée à l'essence même du beau que l'on a atteinte, telle qu'elle a été reconnue à partir de l'idée d'autonomie, La pensée distingue pour mettre en relation ; mais le beau est absence de relation, donc le plan conceptuel (rappelons que les distinctions conceptuelles n'éliminent pas la relation, elles en sont au contraire un présupposé essentiel) apparaît inadéquat à sa représentation la plus essentielle.

Comme on peut le remarquer, dans la première partie de *Sur l'imitation formatrice du beau*, Moritz reprend les conclusions auxquelles il avait abouti en 1785 quant à l'hétérogénéité du beau par rapport à l'utile en leur appliquant une plus grande élaboration du jeu conceptuel. Dans *Sur l'imitation*, Moritz interroge la manière d'accéder à cette totalité individuelle (différente des idées de tout-état), en délaissant le

plan de l'argumentation strictement logico-conceptuelle pour affirmer que la particularité du beau, au regard d'autres concepts de Totalité purement rationnels (comme l'idée d'État dont il se sert de manière paradigmatique) est d'être une totalité « qui tombe sous nos sens, ou doit être embrassé par notre imagination ». À ce niveau, il ne s'agit évidemment plus de la nature conceptuelle du beau. Dans Sur l'imitation formatrice du beau, Moritz abandonne le plan argumentatif de la comparaison/délimitation du « jeu conceptuel » pour passer au plan sensible en introduisant l'idée de *mesure sensible du beau*. Car la beauté n'est pas simplement une idée (bien qu'une définition conceptuelle en soit possible) mais elle vit de l'apport des sens. L'idée d'État, au contraire, vit (et repose) uniquement sur le plan intellectuel.

L'entendement *pense* le grand tout. Les sens sentent les totalités individuelles (ce qui laisse penser à un aspect important de la relation entre grand tout et totalités individuelles : il s'agit d'une coexistence entre facultés intellectuelles et sensibles, non de l'exclusion de l'une ou de l'autre).

L'idée d'État est une totalité, mais en ce qu'elle est seulement *pensée* et non une expérience faite sensiblement, elle est en elle-même détachée de la beauté. Autrement dit, si l'idée de définition conceptuelle rentre dans la casuistique de la délimitation, et crée donc la totalité, *à elle seule* elle ne suffit pas à créer la sensation de la beauté. La « preuve » en est que l'idée d'État, sans aucun doute une totalité mais non perçue sensiblement, n'est pas liée au beau. L'État n'est pas en lui-même, *ipso facto*, beau. La Nature aussi (comme grand tout) n'est pas en elle-même – *ipso facto* – belle : son extension entière, bien qu'étant « l'unique vrai tout » ne tombe pas sous nos sens.

La beauté (pas seulement son concept) nécessite :

- une délimitation (et donc, un point de vue) qui rende l'objet beau une totalité isolée
- cette délimitation de totalité doit être perçue sensiblement.

Cela implique que la Totalité la plus hautement pensable (nature) n'est jamais en soi belle (c'est-à-dire automatiquement pensée comme belle). Seules les totalités singulières sont perçues comme belles : elles « fonctionnent » structurellement de la même manière que le grand tout, mais elles sont des produits, *Vorstellungen* (représentations). Le beau est alors en quelque sorte toujours artificiel, produit, apparent.

****

### 3.3. Le langage comme principe : pouvoir et limites de la *description*

Reprenons maintenant les considérations évoquées précédemment en nous penchant sur la manière dont Moritz, dans *La signature du beau*, déploie une réflexion autour du langage – insérée à l'intérieur du paradigme organique – à partir des oppositions binaires formé/informé et détermination/accidentalité. Ce faisant, notre auteur insiste particulièrement sur l'aspect morphogénique de la forme-*close*. L'organisé est déjà forme ; on ne peut donc pas lui adjoindre de nouvelles parties (si ce n'est pour créer un tout différent). Ce sont les éléments désorganisés (informés, privés d'un critère d'ordre et donc « accidentels », *Zufällige* : goutte, poussière) qui ont la capacité potentielle d'assumer éventuellement une forme. Les idées de forme et d'organisation se superposent et, d'une certaine manière, sont équivalentes. Notons l'utilisation par Moritz de substances *indénombrables* : leur capacité à assumer de nouvelles formes déterminées n'est que virtuelle car, de fait, elles ne sont pas elles-mêmes composées de parties discernables (de ce point de vue elle ne correspondent pas non plus à un *agrégat*) Or, le non-organisé (informe), contrairement à ce qui est formé/organisé, n'a pas de pouvoir vital : il ne possède pas les caractéristiques du *principe*, que Moritz identifie désormais tantôt dans la *Tatkraft* (au niveau de la psychologie du génie) tantôt dans l'isolement de la forme achevée. Ainsi, se référant à la pluie, notre auteur soutient-il que le caractère accidentel de sa forme [*Zufälligkeit seiner Bildung*] écrase la pierre sur le sol, tandis que le caractère déterminé de sa forme [*Bestimmtheit Ihrer Form*] fait s'élever la plante du « ventre » de la terre. On voit ici comment Moritz concilie les piliers de sa propre pensée avec la théorie organique. L'accidentel et non-organisé reste « retenu en terre », lié, mêlé à son propre environnement et n'a donc pas d'identité déterminée propre. L'embryon se forme par détachement ; il commence alors à assumer des traits déterminés, et par là organisés.

À l'instar de Herder dans ses *Ideen*, Moritz reconnaît que la position de l'homme au sommet de l'échelle des êtres dépend de son degré plus élevé d'organisation organique ; le langage chez l'homme est considéré *à la fois* comme le plus grand résultat d'un processus d'organisation *et* dans sa capacité d'exprimer un pouvoir déterminant. Le mot, en nommant, prescrit aux choses leurs *limites* ; donc, le langage a les caractéristiques du *principe vivant*. Dans *Die Signatur des Schönen*, Moritz enrichit et

complète la relation de réflexion homme/nature que nous avions vu dans *Das Edelste in der Natur*, en identifiant le trait caractéristique de l'humanité non seulement dans sa capacité créatrice mais aussi dans la créativité *linguistique*. Le processus d'*autoconscience* individuel n'advient pas qu'au niveau de l'activité de la pensée mais il est aussi un effet même de l'acte de *décrire*.

Le séjour à Rome (et les conversations avec Goethe) tout comme les exigences d'approfondissement théorique en vue de l'activité d'enseignement à Berlin permettent à Moritz de réélaborer et élargir ses propres idées. C'est dans l'essence du langage humain que Moritz trouve la clé de voûte pour articuler synthétiquement les réflexions sur la totalité, sur l'œuvre d'art comme monade, sur l'homme artiste et sur l'exégèse de l'art. La conception anthropologique moritzienne avait déjà connu un redéploiement de l'attention, de la nature spirituelle de l'homme (*Geist*) à celle de « second créateur » ; il opère maintenant une conciliation entre l'homme/artiste et sa nature d'être doté de langage.

Moritz identifie le cœur du problème de l'exégèse artistique : l'utilisation instrumentale du langage – dont le pouvoir « signique » (on le verra) dépasse toutefois sa pure capacité d'exprimer des contenus – et présente sa « solution », la superposition entre activité exégétique et pratique artistique, pensées comme des actes équivalents. Décrire, au sens le plus élevé (non pas au sens critiqué ici même par Moritz), c'est former (déterminer) ; mais, cela a été dit, il n'est pas possible de former-déterminer ce qui est déjà *formé-déterminé*, à savoir l'œuvre d'art qui est déjà un tout en soi achevé. La description linguistique n'est pas un acte « simplement » imitatif ; et la critique d'art n'est pas un acte purement descriptif (si ce n'est de lui-même).

Précisément sur la base de ces présupposés, Moritz développe sa propre critique à l'égard de Winckelmann. La thèse moritzienne soutient que la description de l'art doit devenir la chose (belle) décrite, le beau commençant « là où il ne fait qu'un avec sa propre description ». Dans un certain sens, la valeur esthétique de l'œuvre d'art s'impose sur sa description.

Ce n'est donc pas un hasard si *La signature du beau* s'ouvre avec le récit de *Philomèle* : voici déjà en acte dans la narration la substitution d'une exégèse « prosaïque » en faveur d'une herméneutique « mythologique », compatible avec les piliers de sa propre théorie de l'art et du génie. L'existence de la toile (« le tissu tissé par lui-même ») – dans laquelle nous devons voir une allusion à l'œuvre d'art même

(rappelons la métaphore organique du tissu (*Gewebe*) dans *Sur l'imitation formatrice du beau*) –se suffit à elle-même et à la description-communication de la douleur de l'infortunée, bien plus encore que ce que les mots mêmes seraient capables de faire. Le thème d'une prédominance excessive de la *description* par rapport à l'*objet* décrit est au cœur de la critique adressée à Winckelmann. La description du beau doit être adaptée à son essence, consistant dans le fait que « chaque partie devient *parlante* et *signifiante* à travers l'autre, et le tout à travers lui-même ». Toute évaluation *allégorique* se révélait donc extérieure et externe par rapport à l'œuvre d'art.

En même temps (et cela fait partie de la tension constitutive de l'esthétique moritzienne), le beau est une totalité qui se *pressent.* Si raison et langage (raison discursive, les deux choses sont essentiellement corrélées) ne sont pas *en leur essence* adaptés à décrire le beau (au-delà des excès descriptifs de Winckelmann) l'image la plus appropriée pour nous montrer l'essence du beau est le langage poétique.

****

### 3.4 Signes. *Einbildungskraft*, langage poétique et histoire de l'antiquité

Outre sa critique de Winckelmann (qui pourrait toutefois ne pas être le seul penseur visé), Moritz se sert de la réflexion linguistique pour fonder une proposition alternative (non-descriptive) d'exégèse de l'art ; il fait converger dans ses considérations une série de thèses sémiotiques appartenant à la tradition wolffienne qu'il assimile de façon originale à l'intérieur de sa philosophie esthétique.

Nous avons déjà parlé de la capacité « descriptive » du langage et de son utilisation par Moritz. Les mots ont pourtant une signification esthétique plus large.

L'analogie entre fonction imago-poïétique du langage et activité créatrice permet à Moritz de compléter le parallèle entre production et exégèse du beau, en se basant sur la propriété de l'*Einbildungskraft* – agissant dans l'un comme l'autre cas – de circonscrire (*fassen*).

Le thème des traces linguistiques est suggestif : si d'une part, en ce qu'elles sont des empreintes de l'original, elles jouissent d'une certaine indétermination, ce qui les rend disponibles à accueillir des contenus « totalement différents » de ceux d'origine, d'autre part le rapprochement des images produites par l'action de l'imagination, à son tour, est en mesure de produire une sorte d'accès à la relationnalité qui fonde chaque image même.

L'identification dans l'usage linguistique d'une « ouverture d'espace » permet à Moritz, à travers le renvoi au concept de totalité-horizon (une des deux acceptions dans laquelle le tout est pensable, comme on l'a vu) : 1) d'opérer la convergence entre pratique artistique et exégétique ; 2) d'identifier dans la poésie le genre linguistique le plus voisin de celui de la critique d'art ; 3) d'introduire au thème de la mythologie comme espace autonome où le langage est doté de ses propres règles (langage de la fantaisie), et comme herméneutique de l'art pouvant être appropriée. Ces plans de réflexion convergent, ils sont pensés par Moritz dans leur co-essentialité, dans le thème de la « description du beau ».

Il devient alors difficile de ne pas saisir l'originalité dans l'œuvre de synthèse des diverses exigences de Moritz : celui-ci en appelle même à la physiognomie, en donnant l'exemple du visage humain comme un « tout », dont les traits séparent et unissent à la fois. La reprise du thème de la ligne et de la courbure (*Wölbung*), nous rammène assurément (ce lien n'est pas non plus directement explicité) à la dynamique du pli comme principe, origine, que nous avions vu à l'oeuvre dans la *Ligne métaphysique du beau*. On voit comme les thèmes de la formation du beau et de sa description poétique (la seule possible, grâce à la propriété « évocatrice » du langage) se conjuguent en une grande synthèse, qui gravite autour du concept d'*imagination*. Tout est image : l'œuvre d'art, mais aussi la description que l'on en fait. La dynamique défini/ouvert que nous avons vu à l'œuvre au niveau sensible, conceptuel et linguistique, trouve un fondement ultérieur et un élément de synthèse dans l'action de l'*Einbildungskraft*. Ainsi en va-t-il pour l'étude de l'Antiquité qui figurait parmi les arguments principaux des leçons moritziennes à Berlin.

C'est dans le cadre de l'élaboration d'une théorie de l'Antiquité que Moritz réutilise le concept de noble (*Edel*), fondamental, comme on l'a vu, dans la théorie anthropologique développée dans les *Denkwürdigkeiten*.

Pourquoi les événements et les narrations des peuples anciens méritent-ils notre attention ?

Peu enclin à utiliser la catégorie générale de « humanité » lorsqu'il s'agissait de défendre la valeur de l'individualité à partir des notions « abstraites » de genre humain, état et société, Moritz n'hésite plus désormais à l'attribuer à l'Antiquité gréco-romaine : d'après lui, cette période a vu l'apogée du « développement de l'humanité ».

Ici encore, la reprise de structures théoriques fondamentales de la pensée moritziennes est évidente. Notre auteur élabore une conception complexe de l'étude des grecs et des romains qui présuppose la capacité *simultanée* de maintenir des *points de vue* différents ; la « nécessité » de la noblesse (« digne occupation de notre esprit »), celle de l'humanité et celle des individualités singulières, toujours au moyen de l'articulation des modes de la totalité, grâce à laquelle il aboutit à sa définition de connaissance de l'histoire d'un peuple ancien, et à laquelle on parvient à travers la comprésence nécessaire de compréhension intellectuelle et imagination.

Dès lors que dans notre représentation du passé, les peuples antiques sont des images narrées, il est possible d'établir une forte analogie entre les modes d'être de l'exégèse artistique et de celle historique. Pour une part, Moritz soutient la nécessité d'une approche – tant sur la méthode et les concepts que sur les contenus – qui tienne compte de l'essence des peuples antiques à partir du concept de « noblesse » et de « ce qui est digne d'être considéré » (théorie de la valeur) en s'appuyant sur la réflexion sur le Tout ; d'autre part, il affirme la nécessité d'affronter la question du point de vue du caractère limité de nos capacités représentatives. Ici encore, la question se pose donc en termes de recherche de l'équilibre entre Totalité idéale (noblesse, beauté) et limite concrète de nos capacités. C'est grâce au rôle de l'imagination que l'on peut considérer le passé en y identifiant ce qui est noblement *permanent* pour l'homme et que nous-mêmes identifions comme « valeur pour l'humanité ».

# II. LA LINEA METAFISICA DEL BELLO
# ESTETICA E ANTROPOLOGIA IN K. P. MORITZ

(Versione riassunta in italiano)

## 1. Articolazione del concetto di totalità nell'estetica moritziana

### 1.1 Oggettivazione dell'opera d'arte

Con la pubblicazione nella rivista *Berlinische Monatsschrift* del *Saggio per unificare tutte le belle arti e belle lettere nel concetto di perfetto e in conchiuso in sé* (1785), Moritz fa il suo ingresso nel dibattito contemporaneo sull'estetica. Anche se egli diverrà più famoso per l'opera *Sull'imitazione formatrice del bello* del 1788, e in questo piccolo articolo che troviamo le novità più rilevanti per la teoria estetica. La dedica all'amico Moses Mendelssohn (che aveva pubblicato un saggio, dal titolo *Considerazioni sulle fonti e relazioni tra le belle arti e le scienze*, 1747) e la chiara allusione al titolo della celebre opera dell'abate Batteux *Le belle arti, ricondotte a un unico principio* (1746) ci riportano all'obiettivo polemico del saggio: era Mendelssohn, difatti, che rigettando "il principio dell'imitazione della natura come fine principale [*Hauptendzweck*] delle belle arti e belle lettere", l'aveva subordinato "a quello del piacere [*Zweck des Vergnügens*]", che in tal modo passava a essere "la prima legge fondamentale delle belle arti". Già Christian Wolff aveva tematizzato il significato della presenza del *sentimento* di piacere in generale per tutte le attività d'invenzione e scoperta, sentimento comune sia alle arti propriamente dette, sia alle scienze: un "piacere euristico" accompagnava qualsiasi scoperta e invenzione. Vale la pena mettere in risalto che secondo Wolff questo tipo di *piacere* derivava da un apprezzamento della perfezione degli oggetti artistici o tecnici, perfezione che consisteva nella corrispondenza di questi con le loro regole, per le quali erano stati prodotti, come avveniva nel caso paradigmatico dell'architettura: il piacere che l'architetto prova di fronte ad un edificio è maggiore di quello dell'uomo comune, poiché egli ne intende e ne apprezza le regole, la logica interna. Sebbene nella *Metafisica tedesca* il filosofo di Breslavia non avesse svolto estesamente il tema della relazione tra piacere e fine, egli di fatto si era servito della teleologia per spiegare l'origine del piacere euristico/estetico.

Tornando alla riflessione riguardo al principio delle belle arti nel dibattito più prossimo all'articolo di Moritz, sia nell'identificazione di questo principio con l'atto d'imitare (è il caso di Batteux), sia con il sentimento del piacere (Mendelssohn), secondo Moritz si starebbe in entrambi i casi in presenza di un apprezzamento di corrispondenza ai fini.

Ciononostante, per Moritz, né l'imitazione, né il piacere possono essere considerati in sé come principi delle *belle* arti, giacché (è questa la tesi fondamentale che egli sostiene) nella opere d'arte il bello sorge in assenza di fini *determinati*. Moritz è d'accordo con il fatto che di fronte alla bellezza si provi piacere (tuttavia, di un tipo "più raro e raffinato", "più elevato e disinteressato [*uneigennützig*] rispetto al puramente utile "), ma discorda dalla distinzione mendelssohniana tra utilità ("*fine* delle arti meccaniche") e piacere (*fine* delle belle arti), giacché il sentimento del piacere è qualcosa che sorge non solo nella contemplazione delle belle arti, ma anche in presenza di oggetti utili. In tal modo, Moritz ritorna alla lezione wolffiana, per radicalizzarla: in una totalità perfetta, il fine non può essere identificato in qualcosa di esterno, bensì pensato come un "punto di convergenza" interno. Tale dettaglio sembra essere passato "impercepito" (impensato) a Wolff (e ai wolffiani come Sulzer e Mendelssohn, che insistevano negli effetti psicologici delle opere d'arte, e nella teoria del piacere), e rendeva inutile e ridondante tutto l'elaborato e complesso apparato argomentativo dell'articolo/saggio mendelssohniano. In alternativa, il nostro autore propone di considerare il concetto di *Vollkommenheit* come vero *Grundsatz* (principio fondamentale) delle belle arti, dando nuovo slancio alla tesi che fosse necessario porre al centro della riflessione estetica l'idea di *bello* in connessione con quella di *perfezione*. Per essere "bella", un'opera d'arte dev'essere perfetta, e per questo essa dev'essere completa *in sé*, escludendo qualsiasi referenza a singoli fini *esterni* (al contrario di quanto avviene, in maniera paradigmatica, nel caso degli oggetti considerati unicamente in quanto utili): "[il bello] non ha il suo fine fuori di sé, e non esiste in funzione della perfezione di altre cose, ma in funzione della sua stessa perfezione interna [*innern Vollkommenheit*]". Se la bellezza costituisce una *Vollkommenheit*, questa dev'essere intesa come una *Vollendung* dotata d'intima congruenza (ordinata secondo una *innere Zweckmäßigkeit*). In questo modo, Moritz riprende *esplicitamente* il tema wollfiano della *finalità* e della *perfezione* in relazione al bello, conferendogli un ruolo essenziale all'interno della sua riflessione sull'arte e la bellezza. L'originalità e la novità della proposta moritziana consiste nel fatto che per

riconoscere la bellezza in un'opera d'arte è necessario discernere una finalità completa, il "massimo di finalità" possibile: "[…] devo incontrare nelle parti isolate dell'oggetto tanta finalità [*so viel Zweckmäßigkeit*] da dimenticarmi di chiedere: a che serve dunque il tutto?".

La dichiarazione dell'importanza fondamentale del riconoscimento di una finalità completa interna all'opera d'arte conduce ad alcune conseguenze importanti. In primo luogo, il valore estetico dell'oggetto artistico è svincolato dall'attribuzione soggettiva *intenzionale*, sia dal lato dello spettatore, che lo osserva e interpreta, sia da parte dell'artista creatore. Nei piccoli saggi che Moritz dedica a temi estetici, egli ritorna instancabilmente a ripetere che l'attitudine di un soggetto in relazione all'opera d'arte dev'essere il "dimenticarsi" di se stesso: "si può dire che l'artista termina al sua opera per amore dell'opera, poiché, sacrificandosi molto per essa, si dimentica di lui stesso nell'opera." Si tratta di rigettare ciò che egli definisce come "egoismo del soggetto", al quale contrappone un'attitudine disinteressata, simile al sentimento dell'amore. Avere un'intenzione esplicita (*Absicht*), difatti, significa dirigere lo sguardo coscientemente in direzione di un fine determinato: il che ci riconduce a quella struttura etero-teleologica dell'utilità, che Moritz vuole escludere dalla teoria estetica. Vedremo più avanti, considerando un articolo del 1793 intitolato *La linea metafisica della bellezza*, come il riconoscimento della presenza di un *Gesichtspunkt* (punto di convergenza, e pertanto elemento d'ordine e di sintesi delle parti che compongono l'opera d'arte considerata come un tutto) interno all'opera d'arte non debba essere confuso con la collocazione di una meta intenzionale. Per il momento, c'interessa mettere in risalto l'originalità di Moritz nel disarticolare e ricollocare elementi dominanti nelle teorie estetiche contemporanee. I concetti di bellezza, totalità e finalità interna sono riarticolati per mezzo della comparazione d'essi con il principio del piacere.

Sebbene Moritz riduca il ruolo del piacere nei processi d'apprezzamento estetico, non lo espelle dalla riflessione teorica sull'essenza del bello nelle arti. L'"esperienza estetica" continua a essere una questione di *giudizio di gusto*. Certamente, la presenza del bello si accompagna a sensazioni piacevoli; ciò che Moritz esclude è che il piacere possa diventare per lo spettatore, così come per l'artista, un fine esterno, da raggiungere intenzionalmente e coscientemente. Tale attitudine *disturberebbe* non solo la contemplazione dell'opera d'arte: anche la ricerca da parte dell'artista del (piacere per il) successo è qualcosa che lo *distrarrebbe* dall'autentico raggiungimento della perfezione

estetica. Dunque, in presenza del bello – escludendo che il piacere possa essere considerato alla stregua di un obiettivo esterno – si deve pensare che la *finalità* (*Zweckmäßigkeit*) corrisponda a questo stesso piacere.

Moritz riprende la definizione wolffiana di piacere come *Anschauen der Vollkommenheit* ("Indem wir die Vollkommenheit anschauen, entesteht bei uns die Lust, daß demnach die Lust nichts anders ist, als ein *Anschauen der Vollkommenheit*"), specificandola e radicalizzandola: condivide l'idea che il sentimento del piacere derivi da un apprezzamento dell'ordine interno e delle regole immanenti all'oggetto artistico (come nell'esempio wolffiano dell'edificio architettonico), ma evidentemente giudica che sia necessario rendere esplicito il fatto che tale apprezzamento implica un riconoscimento di una struttura teleologica in atto: un *Anschauen der Zweckmässigkeit* accompagna la sensazione piacevole che si sente di fronte al bello. L'operazione realizzata da Moritz è singolare e originale: perché l'opera d'arte sia considerata come una totalità si deve passare attraverso il riconoscimento della sua intima coerenza (finalità interna); e perché ciò avvenga, è necessario escludere qualsiasi attribuzione di fini singolari e determinati (esterni). La teoria estetica moritziana si fonda nella radicale e sostanziale opposizione tra il riconoscimento della finalità interna e la concessione di fini esterni. Ciò esclude che il *punto di vista* interno sia assimilabile a un fine. L'attribuzione di senso prospettico secondo un *Gesichtspunkt* appartiene *essenzialmente* all'interiorità dell'oggetto artistico; mentre la puntualità dei fini singolari e determinati è propria dell'esteriorità.

Questa "finalità senza fini" implica, oltre alla sovrapposizione tra piacere e intuizione della finalità, un'altra importante conseguenza teorica: sorprendentemente – considerando lo spazio dato al gioco delle correlazioni delle forze dell'anima in *Sull'imitazione formatrice del bello*, e l'interesse molto specifico del nostro autore per la psicologia empirica applicata – nel criticare l'uso dei fini per spiegare il sorgere della bellezza, Moritz relativizza il ruolo delle dinamiche psicologiche *rappresentative* nell'anima dell'uomo.

Più precisamente, assistiamo a una certa oscillazione nella sua valutazione della rappresentazione. La critica al "paradigma dell'utilità", che nasce dalla constatazione che la caratteristica di un oggetto d'"esser-utile" è sempre *per* qualcuno e *per* qualche cosa (ossia, rimette sempre a una struttura dell'alterità), s'accompagna all'osservazione che l'atto della rappresentazione (*Vorstellung*) nell'anima è un'inutile complicazione in relazione alla "semplicità" costitutiva dell'oggetto artistico come un tutto.

Al contrario dell'oggetto "puramente utile", l'opera d'arte "*in sich selbst vollendete*" è qualcosa di "semplicemente" coeso. Pur non utilizzando il termine "autonomia", Moritz sostiene la tesi dell'autosufficienza dell'oggetto artistico. Ricondurre l'opera d'arte alla sua omogenea coerenza interna comporta la rimozione d'inutili complicazioni.

Nell'articolo del 1785, Moritz ricorre alla metafora dello "specchio appannato" che restituisce immagini sempre *deformate*: un elemento che sembrerebbe contraddire il carattere d'omogeneità e di perfezione che il riconoscimento di una finalità interna coerente restituisce all'opera d'arte. Il nostro autore vuole porre l'accento sull'assenza di mediazioni nella fruizione estetica del bello. Che si tratti di una *Darstellung* (esteriore), o di una *Vorstellung* (interiore), il ricorso a un meccanismo rappresentativo (rispecchiamento) è un'inutile duplicazione in comparazione alla semplice coesione, grazie alla quale l'opera d'arte, in se, "è significante" a se stessa. Nell'opera d'arte, considerata come un tutto, l'essenziale è la sintesi che si realizza intorno ad un centro prospettico, che agisce da catalizzatore delle sue parti. Stando così le cose, attenzione e concentrazione sono le attitudini ideali per entrare in sintonia con un'opera d'arte; al contrario, è necessario evitare *distrazioni* e *dispersioni.* In *Sull'imitazione formatrice del bello*, Moritz torna a giudicare negativamente l'anticipazione della rappresentazione del piacere per il bello, quando questo diventa un fine per l'artista.

Nell'articolazione degli atti psicologici responsabile della creazione, l'impulso formativo (*Bildungstrieb*) non può mescolarsi con la rappresentazione del piacere (*Vorstellung von Genuss*); come momento assolutamente originario (*erste und stärkste Antrieb*), dev'essere inteso come pura concentrazione della forza attiva. C'è un senso, tuttavia, nel quale la rappresentazione entra a far parte della teoria estetica moritziana (un senso per nulla marginale, visto che si tratta della stessa dinamica dell'attività creativa): come sinonimo di espressione (*Ausdruck*) nel senso etimologico della parola, letteralmente esternare, "esprimere fuori di sé", dell'artista che è mosso alla creazione, per effetto della forza dell'*imitazione creatrice*.

I concetti di totalità, piacere, utilità, che facevano parte del dibattito contemporaneo sull'estetica, sono reinterpretati da Moritz e organizzati all'interno di un quadro teorico nuovo e coerente, incentrato nel principio dell'auto-teleologia. L'impulso alla creazione spinge l'artista a *esprimersi* in determinate forme esterne ("rappresentazioni" materiali: linee, superfici colorate, suoni), in un progressivo

movimento di concentrazione della finalità interna all'opera d'arte, con la contemporanea perdita ("per sottrazione graduale") dei fini esterni.

****

## 1.2 La ricerca di "punti di vista": metafisica del bello

Possiamo ritornare adesso alla questione lasciata in sospeso: l'importanza di non confondere l'atto di porre dei fini determinati con il riconoscimento di un punto di vista interno all'opera d'arte, due attitudini differenti che sono, secondo il nostro autore, contrapposte *alla radice.* Il ricorso a immagini geometriche e prospettiche è una costante dei saggi moritziani dedicati all'arte. Da un lato, come si è visto, il punto di vista (*Gesichtspunkt*, *Brennpunkt*, *Mittelpunkt*) sta alla base del carattere di omogeneità dell'opera d'arte "autonoma"; d'altro lato, è utilizzato come metafora dell'individuazione di un "momento originario" della creazione nella psiche umana. Abbiamo messo in risalto, inoltre, come Moritz sostenesse la necessità di limitare la preponderanza dell'intenzionalità soggettiva ("egoismo dell'artista"): se l'artista lavora in maniera egoistica, "il punto focale dell'opera cadrà fuori dell'opera stessa". Lo stesso movimento di "soppressione" del piacere egoista corrisponde all'attribuzione di una maggiore "concretezza oggettiva" dell'opera d'arte come qualcosa "completo in sé".

Moritz propone di fare dell'individuazione del *Gesichtspunkt* un criterio ermeneutico, applicabile all'esegesi artistica e alla critica letteraria. Così, secondo la testimonianza di Caroline Herder, egli si divertiva nel cercare il punto focale dell'*Egmont*, del *Werther*, o del *Goetz von Berlichingen*.

Questa ricerca della determinazione di un centro focale è una tendenza, un'aspirazione che deriva dal nostro fondamentale "impulso [*Drang*] all'imitazione del bello supremo", per creare così come la natura fa. Nell'importante saggio *La linea metafisica della bellezza* (1793), Moritz tratta la questione più ampiamente, in un ottica gnoseologica e metafisica. Il cuore di tutta l'argomentazione rimane sempre la riflessione sulla totalità: è necessario considerare l'opera d'arte come un mondo chiuso in sé, un tutto conchiuso e perfetto. Tuttavia, l'unica totalità pensabile in assoluto come *realmente* esistente è l'idea di natura ("il grande tutto"). L'opera d'arte è la creazione di un nuovo mondo per così dire "in scala ridotta", coerente in sé. È un mondo artificiale (una finzione

appartenente al regno dell'apparenza) in confronto all'unico *vero* tutto, che è la natura. Per questo, il suo valore non consiste nel *rispecchiamento* d'elementi esterni (imitazione come rappresentazione, figurazione), ma nell'armonia delle parti che lo compongono. Qual è, allora, la relazione tra il micro-mondo dell'opera d'arte e il macro-mondo della natura? Rappresentando il "grande intero" della natura come un cerchio, il suo fine ultimo, la meta finale (geometricamente, il punto focale) è qualcosa che può essere conosciuto solo da Dio, e non da noi, uomini finiti e limitati.

In termini di struttura teleologica, "il nostro intelletto limitato [*umschränkter Verstand*] vede nella grande natura solo mezzi, e solamente prevede i fini." La proiezione dei mezzi in vista di un fine è rappresentata graficamente da una linea retta, il cui estremo dà la direzione, e che termina (giunge a un fine) con il raggiungimento della meta stessa (è una linea limitata, un segmento). Questa serve anche da rappresentazione del mondo spazialmente e temporalmente finito nel quale viviamo. La totalità assoluta (natura, storia universale, che sono i veri regni della bellezza assoluta) è rappresentata dalla curvatura di un retta infinita che persegue tutti i fini infiniti, fino a giungere alla concentrazione assoluta in un punto focale, ovvero, fino alla sua trasformazione in un cerchio. Nella sua essenza assoluta, questo circolo (immagine del bello supremo) è inaccessibile per noi, esseri limitati. Tuttavia, proviamo un "impulso a imitare il bello supremo", ovvero, a creare con l'opera d'arte un "mini mondo" in analogia con l'attività creatrice della natura, fatto che può essere rappresentato graficamente con la curvatura delle nostre linee rette e fine (metafore degli eventi umani) attorno ad un centro, che gli conferisce significato.

Le opere d'arte sono, così, un micro mondo fittizio, regno della fantasia e dell'apparenza. L'operazione di "curvatura" corrisponde alla "graduale sottrazione di finalità esterna", che abbiamo già visto a proposito della completezza necessaria all'opera d'arte, per essere "bella".

Se, a livello di creazione artistica, la ricerca di un punto di vista interno all'opera d'arte è causata da un'aspirazione a competere con la natura, in una specie di "seconda creazione", l'aspirazione a trovare dei punti di referenza rappresenta, in generale, l'inesauribile tendenza dell'uomo a possedere verità definitive.

Oltre ad avere un senso strettamente estetico e gnoseologico, a servire da criterio ermeneutico, la ricerca dell'individuazione di un punto di vista assume in Moritz altre funzioni: come momento di sintesi, la possibilità di determinare tutti i punti di vista di tutte le opere d'arte permetterebbe, a livello puramente teorico, la costruzione di un

sistema delle arti completo. È chiaro, tuttavia, che entro i limiti contingenti delle nostre esistenze umane, non sarà mai possibile giungere alla realizzazione di tale sistema. Si tratta di una tensione per la "sistematicità", un ordine ideale irraggiungibile, che nonostante tutto dev'essere perseguita.

****

### 1.3 *Herausbildung*. Natura *sensibile* del bello

*Sull'imitazione formatrice del bello* fu scritta in Italia, nel periodo in cui Moritz conobbe Goethe (1786-1788), il quale nella sua *Viaggio in Italia* (pubblicata tra il 1816 e il 1817) sottolinea l'importanza e il carattere innovativo delle tese del breve *pamphlet*, si lamenta del fatto che l'opera fu in poco tempo dimenticata e non ripubblicata, e attribuisce a se stesso una parte del merito dell'elaborazione delle nuove idee sull'estetica. Di fatto, l'elemento teorico fondamentale della teoria estetica moritziana è sempre la natura auto-teleologica e chiusa dell'opera d'arte, concezione rinforzata da nuovi motivi, provenienti dalle conversazioni che intercorrevano tra Moritz e Goethe e dalla lettura delle opere herderiane, soprattutto *Sul conoscere e sentire dell'anima umana* (1778), e la prima e seconda parte delle *Idee per una filosofia della storia dell'umanità* (1784-1785). La riflessione moritziana affronta nuove questioni attorno alla teoria del genio e dell'attività creatrice, e si arricchisce di nuove suggestioni (in particolare, dell'uso del paradigma organico), ma l'elemento decisivo rimane l'idea di opera d'arte come un "tutto chiuso e perfetto in sé".

Il breve saggio "italiano" è molto più articolato del *Versuch einer Vereinigung...* La determinazione della natura del bello è sempre l'asse portante delle considerazioni moritziane; ma se nel 1785 il nostro autore conduceva un'analisi del concetto di bello in sé, ora è l'idea d'*imitazione* il filo conduttore per mezzo del quale determinare la nozione di bello.

Il saggio può essere suddiviso, grossomodo, in tre grandi parti. La prima è un lungo e assai elaborato *Ideenspiel* tra i concetti di bello, nobile e utile, che nell'uso linguistico "comune" appartengono tanto alla sfera estetica quanto all'ambito pratico-morale, e per questo tendono a *confondersi* tra di loro. In questa confusione, percepiamo varie affinità tra queste nozioni, senza tuttavia riuscire a intendere completamente come

queste si definiscano. Osservarne i disvii, le approssimazioni e gli allontanamenti serve a risaltarne le differenze essenziali; in pratica, a definire con più precisione la loro essenza.

Nel gioco concettuale di comparazione tra l'uso linguistico dei vari concetti, possiamo riconoscere un processo di verificazione del loro grado di maggiore o minore autonomia. Per esempio, il concetto di nobiltà e di bellezza condividono il fatto di non avere bisogno di nulla al di fuori d'essi stessi (con le parole del *Versuch einer Vereinigung*, diremmo che essi sono "in se completi"). Per questo, la nobiltà è definita anche come "bellezza interiore" dell'anima (*innere Seelenschönheit*). Moritz dà enfasi alla constatazione che la nobiltà di un uomo non si misura secondo la sua bellezza "superficiale" (*Schönheit auf der Oberfläche*), che è un elemento superfluo rispetto all'idea di nobiltà. Quanto alla bontà, è un concetto che presenta caratteristiche intermedie tra l'autonomia del bello e l'etero-teleologia dell'utile, poiché gli uomini mostrano sempre un interesse non per la bontà in sé, ma per i vantaggi che gli possono derivare da questa. Per questo, la bontà è un concetto poco interessante per Moritz; egli co spazio all'analisi della sua natura, preferendo approfondire analogie e differenza tra i concetti di nobiltà e di bellezza.

Ora, la nobiltà d'animo (sinonimo di "bellezza interiore") e la *äußere Schönheit* si distinguono per il fatto che per "imitare" la bellezza che si manifesta in forme superficiali è necessario "produrla al di fuori di noi" (*herausbilden*).

Come aveva già fatto nel *Versuch einer Vereinigung*, Moritz torna a mettere in risalto, che appartiene all'essenza del bello il fatto di concretizzarsi "necessariamente" in forme esterne. Si tratta di un elemento chiave per la tesi principale del saggio, il passaggio da una concezione rappresentativa a una poietica dell'imitazione del bello. L'imitazione del bello in senso estetico è un atto differente dall'adeguamento tra rappresentante e rappresentato, dalla figurazione di oggetti già dati. Esige che lo spettatore diventi a sua volta un creatore di forme belle. Già nello scritto del 1785, osservavamo una certa attribuzione di valore all'attività della produzione artistica, opposta al mero ruolo "contemplativo" dello spettatore, senza che quest'ultimo fosse comunque espulso dalla teoria estetica. Con l'affermazione della necessità di pensare il "vero" concetto d'imitazione del bello come *Herausbildung*, Moritz unisce la sua concezione della struttura auto-teleologica dell'opera d'arte con l'idea del genio produttore (*hervorbringendes Genie*, *bildender Künstler*), l'oggetto artistico con l'attività creativa. Allo stesso tempo, indica che l'interiorità dell'opera d'arte ("luogo" dell'autotelia)

dev'essere intesa non come qualcosa di nascosto e segreto, ma di accessibile a partire dalla fenomenicità delle forme estrinseche, nella quali essa è espressa. È per questo, che Moritz afferma che il bello come un tutto può essere sentito (*empfunden*), o prodotto (*herausgebracht*, *hervorgebracht*).

La produzione di belle forme artistiche e la percezione del bello sono in correlazione, così come l'autonomia dell'opera d'arte come oggetto "conchiuso in sé" *e* l'attività produttiva del genio creatore.

In tal modo, se nel *Versuch einer Vereinigung* Moritz indicava ciò che l'artista non deve fare (porsi dei fini, seguire esempi), nel saggio sull'imitazione egli passa a indicare "in positivo" ciò che egli può fare: l'artista è *figurativo* [*bildender Künstler*].

In *Sull'imitazione formatrice del bello*, il nostro autore continua il lavoro di riflessione sull'idea di *Vollkommenheit* iniziato nel 1785, non più ora solo riflettendo sulla sua struttura teleologica, ma mettendone in risalto la sua natura sensibile. Un'idea astratta di totalità non serve all'estetica. Il bello, che si trovi già realizzato in un capolavoro, o che sia "oggetto" d'imitazione, presuppone una fruizione "concreta" e "sensibile" della totalità. È l'espressione di un *tutto sensibile*, e non di una totalità astratta (resa solo in secondo momento sensibile). Si tratta di pensare l'opera d'arte come la trasformazione di un tutto (*Ganze*) che sia "oggetto dei nostri sensi esterni" (*in unsere Sinne fallen könne*), in un'espressione concretamente determinata di questa totalità.

Come esempio di totalità astratta, Moritz cita l'idea di stato, un tutto che non è bello, poiché "di fatto, il concetto di stato *nella sua intera estensione* [*in seinem ganzen Umfange*] non è oggetto dei nostri sensi esterni, né può essere abbracciato [*umfasst*] dalla nostra immaginazione [*Einbildungskraft*], ma può solo essere pensato dal nostro intelletto." Moritz, insomma, mostra che per spiegare il fenomeno della bellezza e della creazione artistica non è sufficiente unire il concetto di bello a quello di totalità autonoma; dev'essere parimenti possibile accedere al bello come un tutto nella fruizione sensibile delle forme esteriori, nelle quali egli si esprime nelle opere d'arte.

****

## 1.4 Movimenti originari della forza creatrice: abbracciare

La seconda parte di *Sull'imitazione formatrice del bello* è molto rilevante. Non è un caso che corrisponda al brano inserito da Goethe nel suo *Viaggio in Italia*. È qui, infatti, che si passa dal complicato gioco d'idee tra i concetti di buono, bello, utile e nobile, all'esposizione degli elementi fondamentali di una psicologia del genio e della creazione. È in questa parte che è più evidente il rimodellamento di un apparato concettuale che ci riporta agli scritti herderiani, che erano al centro delle conversazioni con Goethe. Ciò risulta evidente già a partire dalla terminologia utilizzata in questa parte: *Kraft* (*Tatkraft, Bildungskraft, Bildungstrieb*), *Reiz*, *Empfindung*, *dunkle Ahndung*, termini di origine leibniziana che, presi singolarmente, avevano una grande diffusione nelle opere filosofiche e scientifiche dell'epoca, ma che incontriamo tutti insieme soprattutto in *Sul conoscere e sentire dell'anima umana*, testo degli anni '70 che è l'espressione più chiara dell'apparato gnoseologico, nel quale si articolano le teorie estetiche e la filosofia della storia di Herder. Insomma, se è vero che nel 1785 l'orizzonte concettuale di Moritz è completamente leibniziano-wolffiano, nel 1788 salta agli occhi la presa di contatto e l'interesse per gli sviluppi e per le rielaborazioni herderiane della metafisica e dell'estetica baumgartiana: il riconoscimento di un "fondo oscuro" dell'anima, la natura sensibile della perfezione, le relazioni con la conoscenza della propria interiorità (azione dell'*Empfindung*), tutte questioni che Herder aveva elaborato nello scritto in occosazione della *Preisfrage* de 1773 *dell'Accademia delle Scienze* di Berlino.

Se uno degli esiti della ponderazione dell'idea di bellezza è la necessità che le "relazioni del grande tutto", nelle quali essa si esprime, debbano *necessariamente* diventare "visibili, udibili", Moritz insiste ora nell'affermare un altro tipo di "necessità": l'"obbligo" ("es muss") dell'artista di creare "come la natura". Che tipo di necessità muove dunque l'artista alla creazione?

Moritz chiama la forza attiva (*Tatkraft*) in molte maniere: *Bildungstrieb, Bildungskraft, Reiz.* Il problema dell'origine della creazione si colloca in una delle questioni fondamentali della psicologia empirica: intendere come, a partire dall'esistenza di un fondo oscuro dell'anima (*Grund der Seele*), luogo di una molteplicità di forze riunite nella forza attiva, tali forze giungano ad esprimersi; problema che, applicato

all'estetica, consiste nel riflettere su come gli impulsi per la creazione artistica si determino. Il bello deve "necessariamente" essere espresso in forme superficiali e sensibili; l'artista, per essere un genio creatore, "deve" esprimere ciò che giace nel suo animo oscuro e confuso, dandogli forme determinate.

Consideriamo ora più da vicino l'articolazione dei movimenti della *Tatkraft*. Per comprendere meglio il significato della *forza attiva*, è necessario confrontarla con le altre forze in gioco, il "pensiero che distingue" (*unterscheidende Denkkraft*), l'"immaginazione che rappresenta" (*darstellende Einbildungskraft*) e il "senso esterno" (*äußere Sinn*). Moritz le cita frequentemente assieme, giacché esse accompagnano qualsiasi conoscenza "discorsiva" e si caratterizzano per la mediazione e il confronto ("distinguono", "comprendono", "abbracciano") e per la ripetizione. La *Tatkraft* si distingue dalle altre forze dell'animo umano, per il fatto di abbracciare tutto "in una volta sola" (*auf einmal fasst*), in una comprensione simultanea e immediata del tutto, e allo stesso tempo opera come atto originario, che possiede le caratteristiche del *principio* ("dà l'avvio agli inizi"). Moritz la descrive in vari modi, ma fondamentalmente l'articola in due movimenti principali: essa "abbraccia" e contemporaneamente "produce" una *totalità*.

Questa capacità "comprensiva" è un tratto che la *Tatkraft* ha in comune con l'*Einbildungskraft*; malgrado ciò, il suo dominio è *più ampio*, il suo "orizzonte" maggiore. È una comprensione immediata e intuitiva di quelle "grandi relazioni, nel cui ambito completo [*völlig Umfang*] si trova [*liegt*] precisamente il bello".

Quest'atto dell'"abbracciare" dev'essere considerato in sintonia con l'*Anschauen* della finalità del bello. Moritz descrive la *Tatkraft* come un "oscuro presagio" (*dunkle Ahndung*), espressione poco comune nella lingua tedesca dell'epoca. La *dunkelahndenden Tatkraft* agisce come una specie di anticipazione inconsciente. In *Sull'imitazione formatrice del* bello, l'espressione è ripresa frequentemente, segno evidente dell'importanza particolare che l'autore intendeva conferirle; le sue caratteristiche principali (intuizione, oscurità e premonizione) devono essere pensate come coesistenti e coessenziali all'idea di forza originaria dell'impulso creativo.

Moritz insiste nella "necessità" dell'arte d'essere espressa in forme sensibili, e dell'artista di trarre in superficie una "ricchezza" di sensazioni confuse che giacciono nel profondo dell'anima, il luogo più recondito dei nostri impulsi ad agire. Il fondamento dell'impulso formativo ci mostra una certa assenza di percezione cosciente. La totalità che la forza attiva abbraccia è anche questa ricchezza abbondante ma indeterminata di

stimoli, che pensiero, immaginazione e sensi esterni non riescono ad attingere. La totalità per la *Tatkraft* non è quindi una quantità determinata, ma un orizzonte.

****

### 1.5 Movimenti originari della forza organica: produrre

Questa "tensione metafisica" per la creazione, muovendosi in tutte le direzioni, per continuare a creare, è un movimento *organico*. La *dunkelahndenden Tatkraft* agisce come un organo. Il carattere di "organicità" della forza è fondamentale: è grazie infatti all'uso del paradigma organico che Moritz può mettere in atto il parallelo (analogia) tra il dominio dell'arte e il mondo della natura. Giungiamo così al secondo movimento della *Tatkraft*, la produzione. La forza attiva, nel suo grado più elevato, comprende e allo stesso tempo produce una totalità. Secondo Moritz, l'esperienza del bello come totalità si dà alla presenza dell'*Empfindungskraft* e della *Bildungskraft*. La capacità d'attingere una totalità come interrelazione dinamica tra i movimenti della *Fassung* e della *Hervorbringung* é concepita nell'applicazione di un paradigma organico. Gli organismi naturali producono nuove forme vitali inglobando e trasformando forme meno organizzate di vita.

****

### 1.6 Metafore dell'articolazione della totalità: l'apparenza necessaria dell'opera d'arte

Nelle pagine precedenti, abbiamo seguito gli sforzi di Moritz in *Sull'imitazione formatrice del bello* per conciliare la sua concezione innovatrice della bellezza con una teoria della produzione artistica. Abbiamo visto come, rispetto all'articolo del 1785, nel saggio "italiano" Moritz si sia servito de un nuovo apparato terminologico e concettuale d'origine herderiana, nel tentativo di armonizzare gli esiti provenienti dalla sua operazione di radicalizzazione della riflessione della *Vollkommenheit* come *Vollendung* con un'analisi dell'essenza della forza creatrice artistica. Ora vorremmo approfondire ulteriormente l'uso di tale apparato concettuale, considerando in particolare tre punti: la metafora dello specchio, il concetto di "*dunkle Ahndung*" – presente ogni volta che la *Tatkraft* è "attivata" –, e la metafora organica del tessuto (*Gewebe*). Se questi strumenti concettuali rimettono chiaramente alla riformulazione critica herderiana del progetto

d'estetica wolffiano-baumgartiano, tuttavia essi risultano radicalmente trasformati in funzione dell'esigenza moritziana di elaborare una teoria del genio compatibile con la concezione dell'oggetto artistico come una totalità in sé conchiusa.

In primo luogo, vogliamo quindi affrontare il tema della *riflessione speculare*, che è legato a quello della produzione del "miraggio" (*Blendwerk*) dell'opera d'arte, della quale il nostro autore risalta la natura *necessariamente* apparente: "Die Realität *muss* unter der Hand des bildenden Künstler *zur Erscheinung* werden". La bellezza, che ha – come si è visto – una natura sensibile e che dev'essere riprodotta in forme esterne (nella concretezza degli oggetti artistici), ha anche la caratteristica di una necessità apparente. Trattandosi di una totalità, l'oggetto artistico è *prodotto* rispettando le condizioni nelle quali è pensabile il "grande tutto".

Ancora una volta, Moritz percorre il tema della relazione dialettica piccolo/grande tutto; in questo caso, però, indicando che il tutto singolare (nel caso dell'opera d'arte), sebbene strutturalmente analogo all'unico *wahres Ganze* (*die ganze Natur*), possiede una natura ambigua, giacché egli è solo immaginato (*eingebildet*). Il processo di produzione della totalità *singolare* si presenta dunque nella forma della *riflessione* (*Widerschein*), nella quale il "vero" soggetto di questa creazione-riproduzione de reale è la natura; detto in altri termini, il nostro autore considera l'uomo – in quanto artista – dal punto di vista del suo "esser-parte" della natura, (la relazione uomo/natura è anch'essa una relazione tra tutto "singolare" e grande tutto).

Il processo di creazione-specchiamento e la *formazione* di un *tutto-apparente*, giacché – come abbiamo visto – l'unico tutto *pensabile* come "reale" è la natura stessa, che, propriamente e in senso assoluto, non ammette altre totalità fuori di se stessa. Moritz intende il processo di creazione artistica come dinamica riflettente (specchiamento), ossia come il modo nel quale l'uomo-natura pone davanti a sé una realità-totalità *formata* ma *apparente* (*Abdruck* della realtà): per questo, il criterio tradizionale dell'imitazione come mera adeguazione tra oggetto rappresentante e rappresentato perde d'importanza nella dinamica della costruzione del valore estetico degli oggetti artistici. Il concetto d'imitazione soffre in tal modo una "torsione" nel senso d'essere imitazione "formatrice". In questo modo, Moritz rimane coerente con una certa connotazione della metafora dello specchio, già presente nel lessico filosofico leibniziano, nel quale lo specchiamento indicava non tanto la restituzione di una replica più meno fedele dell'oggetto riflesso, ma di un'immagine che, anche se *deformata*, rispettasse comunque le relazioni prospettiche

dell'"originale". Già si è detto della sostanziale esclusione da parte di Moritz del significato di rappresentazione come "copia fedele" di un oggetto, in favore di quella di *espressione-creazione* dell'artista. L'uso dell'idea di specularità accompagna tale propensione da parte di Moritz, coerentemente (come si vedrà a proposito della metafora dell'organismo-tessuto) con l'insistenza sulla corrispondeza di tipo analogico-prospettico tra le strutture del macrocosmo (idealità reale) della natura e del microcosmo (totalità fittizia) dell'arte.

L'uomo, dunque, in senso assoluto, non è creatore di una nuova "realtà"; solo la natura crea realmente. Il suo statuto in quanto artista è ambíguo; l'illusione dell'opera d'arte testimonia una tensione esistenziale fondamentale, nella quale egli si trova costantemente immerso, che l'opera d'arte riproduce strutturalmente e che Moritz esprime graficamente (come abbiamo vistao nella *Linea metafisica della bellezza*) nella relazione dinamica tra cerchio e punto di vista.

I movimenti assolutamente originari, nei quali l'artista è "mosso alla creazione" (per descrivere i quali Moritz utilizza frequentemente l'espressione *Anlässe und Anfänge*), provengono dalle profondità più oscure e – diremmo in termini moderni – inconscienti del nostro animo, inteso in conformità con la psicologia baumgartiana, come un mare di sensazioni indistinte (con-fuse, nel senso etimologico della parola). Per indicare il punto d'origine profondo dell'impulso creativo, Moritz ricorre alla parola *Reiz*, "stimolo", termine appartenente al bagaglio concettuale delle scienze mediche e fisiologiche, che già Herder aveva utilizzato in *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1774-1778), a sua volta "preso in prestito" dal famoso medico anatomista Albrecht Von Haller. In ambito fisiologico, con *Reiz* Von Haller definiva lo stimolo delle fibre muscolari, che si differenziava da quelle nervose (reponsabili della conduzione degli impulsi sensibili ai centri di "coscienza") per la sua azione immediata. A Herder interesse proprio questo carattere d'immediatezza e incoscienza. Per caratterizzare l'attività della *Tatkraft*, pura forza attiva che spinge l'artista all'azione, Moriz fa ricorso ripetutamente all'espressione *dunkle Ahndung* (*dunkelahndende Tatkraft*), la cui azione (si tratta, come abbiamo visto, essenzialmente di un "abbracciare") è caratterizzata dall'*immediatezza* ("… die tätige Kraft in dunkler Ahndung *auf einmal* fasst..."). Se un artista, per esser tale, deve giungere ad esprimersi concretamente in forme material, determinate (finite) e apparenti (illusorie), lo stimolo creatore consiste nell'impulso a conferire *immediatamente* una forma determinata (indipendentememnte da qulla "reale" degli oggetti rappresentati) al

presentimento (*Ahndung*) indeterminato di una totalità. L'artista forma una totalità (limitata, artificiale, artistica) di una totalità (reale). Così, nella relazione dialettica tra realtà e apparenza (per la quale Moritz si serve d'immagini speculari), il nostro autore sembra risolvere il paradosso dell'esistenza (insostenibile da un punto di vista strettamente logico) di *due* totalità.

Negli sviluppi del tema della relazione tra totalità-natura e totalità-opera d'arte, al nostro autore viene in aiuto il paradigma organico, che aveva un ruolo centrale nelle *Idee per una filosofia della storia* herderiane, oggetto delle letture comuni con l'amico Goethe negli anni del soggiorno italiano. La relazione principale della *Tatkraft* con la totalità si esprime nella sua caratteristica d'essere *organon*, organizzazione: come in un organismo, la forza attiva *desidera* espandersi, non in una, ma in *tutte* le direzioni (ovvero, in nessuna direzione predeterminata). Tale "desiderio d'espansione", indeterminato e potenzialmente infinito ("*nach allen Seiten bis ins Unendliche*"), che si accompagna all'idea d'estensione (*Umfang*), propria della totalità come *orizzonte*, analogamente a quanto accade negli esseri viventi, richiede una riflessione sulla natura del suo eventuale criterio d'orientamento e di auto-organizzazione (autofinalità interna). Nel caso in questione, si tratterebbe di pensare, seguendo le indicazioni del testo, come Moritz utilizzi la metafora organica, senza tuttavia far uso della teleologia in senso stresso, data la sua opposizione (maturata, come abbiamo visto, già prima del suo soggiorno romano) all'uso estetico del concetto di "fine", sostituito da quello di "punto di vista". Questa sostituzione, applicata alla questione dell'interrelazione tra macromondo e micromondi, porta Moritz a pensare che la corrispondenza strutturale tra i due "mondi" si svolga a livello di un *tessuto* (*Gewebe*) geometrico di "punti" capaci di dirigere le linee di forza, alla maniera di un quadro prospettico.

La metafora organica del tessuto è pertanto declinata "moritzianamente", con la sovrapposizione del carattere autofinalista dell'organizzazione organica (tipico delle scienze naturali, dalle quali egli trae origine) con lo schema della correlazione punto/circonferenza. Il secondo elemento rilevante nell'uso della terminologia organica è la ripresa del tema del bello come rappresentazione di relazioni, tema già presente nelle riflessioni diderotiana e shaftesburiana, che Moritz rinnova in maniera originale. È in tal modo che, tenendo presenti queste considerazioni, si deve interpretare il significato della metafora organica del tessuto, grazie alla quale Moritz dà nuovo risalto al tema della relazione (*Zusammenhang*) e alla sua convinzione che la forza attiva (che presagisce

oscuramente, che comprende in un solo atto, e il cui imitare non si riduce a una mera produzione di una copia dell'oggetto rappresentato) non si occupi in realtà di "oggetti", ma di relazioni. Analogamente a quanto accade nel caso delle forme, anche per il concetto di relazione sono essenziali la compiutezza e la determinazione; tuttavia, in senso assoluto, la relazione è avvertita come "presagio oscuro", nella concentrazione dello "stimolo iniziale", mentre altre sono le facoltà psicologiche responsabili e partecipanti del processo formativo-deteriminate (solo per richiamarle di nuovo, si tratta, come abbiamo visto, del "pensiero che distingue" – *die unterscheidende Denkkraft* –, dell'"immaginazione che rappresenta" – *die darstellende Einbildungskraft* – e del senso esterno, "l'occhio che vede chiaramente" – *hellsehendes Auge* –, e l'"orecchio che sente esattamente" – *deutlich vernehmende Ohre* –).

La forza attiva, nel momento originario dello stimolo alla creazione, continua ad agire nel *fundus animae*, dominato dall'oscurità, confusione e indeterminazione. Il "tessuto" orgnaico del "grande tutto" non è (ancora) forma, è una rete di relazioni (*Verhältnisse*) informi e "presentite oscuramente". La complessa articolazione teorica che Moritz sviluppa in *Sull'imitazione formatrice del bello* serve dunque a manifestare la tensione dialettica (reale, e tuttavia considerata nei limiti delle nostre facoltà intellettuali come paradossale; la *Denkkraft* agisce sempre come forza *distinguente*) tra due totalità, la totalità "perfetta" (forma chiusa) e la totalità "orizzonte" (forma aperta): si tratta della correlazione tra individuo singolare (sempre reale) e totalità (in assoluto, ideale) e della sua realizzazione nell'azione produttiva dell'uomo (al vertice della natura), che ricrea il tutto in forme monadiche microcosmiche (le opere d'arte), forme che devono essere apparenti (e, in tal senso, *illusorie* rispetto al reale "concreto"). Ma è un'apparenza necessaria (il *riflesso* è una "riduzione").

La determinazione (chiusura delle forme nella loro completezza) non è un ostacolo alla rappresentazione della totalità: al contrario, è questa che permette la libera "azione" delle relazioni. Ma è su questo punto che Moritz si rende conto di come sia necessario allontare dall'atto artistico così delineato qualsiasi legame con l'attività spirituale (pensiero). La totalità è attinta come pure intuizione sensibile della forza (pura vita, *lebendige Begriffe*).

# 2. Estetica e antropologia

## 2.1 *Beförderung* e *Veredelung*: la vita individuale come un'opera d'arte

Abbiamo visto come la relazione uomo/natura in *Sull'imitazione formatrice del bello* sia un tema fondamentale della riflessione estetica moritziana: l'artista crea come la natura, ma in maniera secondaria o derivata rispetto a essa. L'opera d'arte è bella perché l'artista riesce ad attingere alla perfezione delle forme, nei limiti entro i quali egli forma un tutto omogeneo e armonico; ma nell'azione dell'artista è sempre presente una tensione inesausta e inesauribile (momento originario della sua creatività) verso una totalità assoluta ideale. È possibile che la centralità del concetto di *Tatkraft* in *Sull'imitazione formatrice del bello* abbia subito l'influenza della sostituzione herderiana della concezione di natura come sostanza-estensione con quella di natura come forza (tematizzata soprattutto nel *Gott. Einige Gespräche*), così come del panteismo goethiano di quegli anni. Tra il 1786 e il 1788, e nel periodo berlinese antecedente, Moritz è occupato da un'intensa attività intellettuale; e è interessante notare la presenza delle strutture teoriche delle sue teorie estetiche nelle riflessioni antropologiche sul significato dell'uomo come individuo, con una presa di posizione nei dibattiti contemporanei sul destino dell'uomo e sulla possibilità di una storia filosofica dell'umanità, che animavano i circoli illuministi berlinesi dell'epoca e che trovavano spazio soprattutto nella rivista *Berlinische Monattschrift*, con la quale il nostro autore collaborava.

Il punto di partenza della riflessione antropologica moritiziana è sempre la relazione uomo/natura; e, in relazione ad essa, parallelamente all'evoluzione di questo tema all'interno della teoria estetica, si osservano negli anni 1786-1788 delle modificazioni analoghe nella riflessione antropologica moritziana. Si assiste a uno spostamento dell'attenzione data alle posizioni più affini ai dettami del razionalismo illuminista (che giustifica l'antropocentrismo a partire dalla "natura spirituale" dell'uomo), in direzione del suo essere naturale in una prospettiva organico-energetica: la stessa riflessione dell'uomo *sulla* natura "naturans", con la quale egli si *sente* parte della natura, non è più considerata come un mero atto intellettuale, ma è identificata nel consenso (da parte dell'uomo-artista) alla sua forza creatrice. Così, l'umanità non viene risolta nella

razionalità spirituale dell'uomo; il paradigma estetico viene a servire anche da paradigma antropologico: costantemente preoccupato dalla ricerca del valore *immanente* delle cose, per fare della propria vita un'opera d'arte (diventando in tal modo artista della sua propria vita), l'uomo individuo deve farsi fine di se stesso – cercare la definizione dei propri punti di vista, della propria rete di prospettive all'interno della totalità-natura e totalità-storia.

****

Negli anni del soggiorno a Berlino (1779-1786), Moritz si divide tra le attività di insegnamento e di giornalismo, fedele allo spirito dell'illuminismo berlinese e ai canoni politico-pedagogici della *Popularphilosophie*. Oltre al rilevante contributo (1783-1785) alla *Berlinischer Monatsschrift* – nella quale era stato pubblicato il breve ma fondamentale articolo *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) – e alla breve collaborazione (1784-1785) con la *Königlich-berlinische privilegierte Staats- und gelehrte Zeitung,* il nostro autore lavora alla realizzazione di vari progetti personali, in particolare alla pubblicazione del *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783-1793) e delle *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen* (1786-1788), e nel concepimento e redazione del romanzo *Anton Reiser*.

Nell'*Auszug* al primo numero delle *Denkwürdigkeiten* (1786), Moritz fa esplicitamente riferimento a un critorio ordinatore, a partire dal quale riunire "le cose sulle quali vale la pena riflettere" (*die gehörige Würdigung des Denkbaren*).
Evidentemente, il tema dell'individuazione di un *Gesichtspunkt* gli sembra utilizzabile non solo come criterio ermeneutico delle opere o dei testi che egli analizza, ma anche come elemento di strutturazione delle sue stesse opere: il progetto delle *Denkwürdigkeiten*, difatti, si sviluppa attorno al tema della *nobilitazione* e formazione dello "spirito umano" (*in Rücksicht auf die Veredelung und Bildung des menschlichen Geistes*). Il *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* aveva in comune con le *Denkwürdigkeiten* l'impulso ottimista per un'opera che si occupasse della questione del miglioramento dell'uomo in senso qualitativo (*Beförderung*, *Veredelung*, *Vervollkommnung*), in evidente sintonia con il crescente interesse generale dell'epoca in vari ambiti (naturalistico, medico, storico) per i temi antropologici.

Il *Magazin* si distingueva per la linea editoriale originale e innovatrice: una rivista moderna di psicologia, che si proponeva la realizzazione di una dottrina dell'anima (*Seelenkunde,* nei progetti originari: *Experimental-Seelenlehre*) a partire dalla pura

*osservazione* di "fatti" empirici (riflessioni, eventi traumatici, sogni) dei singoli individui (il valore dell'uomo in quanto individuo è anche un tema delle *Denkwürdigkeiten*), senza fare ricorso a speculazioni teoriche *preliminari*, ma grazie ai "semplici" contributi dei lettori (il titolo completo della rivista specificava *mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde*, ovvero, il gruppo berlinesi degli entusiasti difensori della riabilitazione e dello sviluppo delle dottrine wolffiane, la *Societas Alethophilorum* o *Gesellschaft der Liebhaber der Wahrheit*). Il criterio d'oggettività corrispondente alla narrazione dei puri *fatti* (termine che Moritz usa con insistenza) rimetteva esplicitamente all'orizzonte teorico della filosofia wolffiana, in particolare al ruolo della *Erfahrung* e della "conoscenza storica" nell'organizzazione del sistema wolffiano – specialmente nella psicologia empirica. Quest'ultima era considerata come una delle parti più originali della filosofia di Wolff, nella quale il circolo virtuoso del *connubium rationis et experientiae* giungeva a essere applicato in maniera esemplare, soprattutto tenendo conto che (differentemente a quanto avveniva nelle discipline naturali) il mondo dell'interiorità umana era stato finora meno soggetto all'applicazione di un metodo sperimentale. Negli ambienti wolffiani tedeschi se ne progettavano sviluppi in direzione della costruzione di una riflessione sul soggetto slegata dagli eccessi della metafisica dogmatica, e, allo stesso tempo, differente dall'autoriflessione dei dubbi cartesiani e scettici. Una soggettività, insomma, che mirava alla propria comprensione per mezzo del confronto con i "fatti" dell'anima. In tal senso, è molto indicativo il progressivo abbandono in psicologia dell'aggettivo "empirico" a favore di "sperimentale": il progetto editoriale moriziano del *Magazin* può senz'altro essere compreso nelle linee di sviluppo della psicologia *sperimentale* woffiana come "fisica dell'anima", delineato da Sulzer nella seconda edizione del suo compendio filosofico *Kurzer Begriff aller Wissenschaften* (1759).

Considerati sotto quest'aspetto, *Magazin* e *Denkwürdigkeiten* sono due progetti paralleli e complementari. Tuttavia, nelle *Denkwürdigkeiten*, Moritz assumeva un'impostazione metodologica differente da quella del *Magazin*. Nel primo numero, che si distingueva per il suo carattere "programmatico", erano esposti in via preliminare i concetti generali (*abstrakte Gegenstände*), che avrebbero contraddistinto la rivista, e si annunciava la pubblicazione dei contenuti, ordinati in varie rubriche (*Theater, schöne Künste, Pädagogik, edle Beispiele*) nei numeri successivi. In tal modo era riconosciuta la necessità di ricorrere all'identificazione di alcune linee teorico-programmatiche, che sembravano necessarie come fondamento (*Unterlagen*), in base al quale i contenuti

avrebbero acquisito finalità (*Zweckmäßigkeit*) e valore (*Werth*). Due cose sono degne di nota: la correlazione che Moritz stabilisce tra "teleologia" e ordine sistemático e gerarchico dei temi nel complesso di un'opera, intesa come "un tutto" (ancora una volta, una conferma della consapevolezza della necessità di un punto-guida, criterio di ordinamento e di giudizio di un'opera, intesa come un tutto); e l'inversione metodologica rispetto al *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*. In un certo senso, la corrispondenza e analogia tra *mondo* naturale organico e sfera *morale* poteva rappresentare un elemento di continuità e d'approfondimento dell'analogia metodologica tra fisica e psicologia, già presente in Wolff e nei suoi sostenitori e traduttori. In *Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt* (*Denkwürdigkeiten*, 1786), Moritz mette in dubbio che si possa pensare che l'ordine, la ricchezza di finalità e la chiarezza della natura ("in der natürlichen Welt, die mich umgibt […] ist alles ordnungsvoll und planmäßig, voller Licht und Klarheit, wie die allesbelebende Sonne") si contrapponga alla sfera caotica, confusa e oscura dell'anima – nonostante allo stato attuale delle cose la psicologia non riesca a dar conto dei fatti dell'anima – giacché l'uomo è, innanzitutto, un essere naturale, e perciò dev'essere soggetto alle caratteristiche che attribuiamo alla natura. Conseguentemente, se si deve sviluppare una "fisica dell'anima", l'analogia ci spinge a considerare l'anima come un mondo spirituale "organicamente ordinato": da qui l'uso della *teleologia* in psicologia. Chiaramente, Moritz non si occupa dell'astratto "genere umano", ma delle totalità individuali, singolari, monadiche: è il soggetto individuale che dev'esser pensato come una totalità, e quindi nel suo valore in se stesso (è il tema di fondo delle *Denkwürdigkeiten*), di contro alle astratte formazioni sociali (stato, famiglia).

Il problema del valore dell'uomo nella sua singolarità è, secondo Moritz, affrontabile con gli strumenti teorici che egli utilizzava per la determinazione del valore estetico di un'opera d'arte come un tutto in sé compiuto. Il progetto del *Magazin* (psicologia empirica), delle *Denkwürdigkeiten* (antropologia), l'*Anton Reiser; Ein psychologischer Roman* (narrazione autobiografica) sono considerati come aspetti vari di un'unica "filosofia del valore" immanente.

****

## 2.2 L'uomo e la natura. *Almansor*

Con il racconto breve *Almansor* (1786), Moritz trasferisce la narrazione di una difficoltà personale dal piano saggistico del *Magazin* (molti degli articoli pubblicati trattavano di questo genere di temi) a quelle letterario (una sorta di confessione pubblica): il racconto narra il fallimento del protagonista nell'attingere a *quel* punto di vista, attraverso il quale egli avrebbe potuto far diventare "grande" e "nobile" la sua vita, come avevano saputo fare i suoi "maestri sublimi"; è un tema presente anche nell'*Anton Reiser*. La *Bildung* della vita del soggetto che si auto-narra avviene per emulazione e imitazione.

Nello stato di mancanza d'equilibrio, e nel desiderio di perfezionamento che muovono il processo della *Bildung* è in azione la "fantasia infantile" del protagonista. Ma la realtà raggiunta si rivela un'illusione, e i meccanismi del desiderio, illusori e alienanti. Almansor si ritrova in una situazione di alienazione, nella quale egli stesso è il responsabile. Solo grazie alla riconciliazione con la natura-tutto e con i suoi ritmi, Almansor ritorna allo stato di salute. Il suo movimento reale di elevazione/nobilitazione non gli deriva quindi da un atteggiamento emulativo (punto di vista esterno), bensì dal riconoscimento della necessità di un'immersione totale e panica con la natura, in un processo d'identificazione con il ritmo ascendente di quest'ultima, e di avvicinamento e conciliazione tra le forze creative dell'uomo e quelle della natura. Tale stato di sanità, raggiunto grazie alla contemplazione e immersione nella natura, provoca la nascita di un "desiderio di scrivere" (*Sucht zum Schreiben*), una forza (*Kraft*) irresistibile (quasi un impulso naturale, del quale egli partecipa).

Con questo racconto molto semplice, chiaramente allegorico, Moritz insiste nel proporre il tema del *valore* in sé di una persona, come la sua propria finalità. Almansor fallisce nel "suo" punto di vista (suo scopo) – raggiungere la nobiltà d'animo – nel momento in cui mira al raggiungimento del successo e del riconoscimento pubblico (fine esterno), e non dell'arte in sé; riesce finalmente a diventare un vero artista solo dopo aver incontrario il proprio fine in se stesso, nella "grandezza stessa del suo oggetto". La sua arte (e la sua stessa vita: interpolazione e sovrapposizione dei piani di riflessione) *si realizza* "nobilmente" nel momento in cui egli riesce a fare della sua produzione artistica un'attività autonoma, apprendendo questa lezione dalla natura, con la quale si riconcilia. Il soggetto individuale finisce con l'"immergersi" nella natura, nella quale egli riconosce

l'urgenza della sua forza creatrice, sapendo di appartenere alla natura stessa. La critica all'imitazione e all'emulazione, in senso morale e estetico, che incontriamo nella prima parte di *Sull'imitazione formatrice del bello* si trova qui già anticipata, così come il tema dell'applicazione di un paradigma estetico che rifiuta qualsiasi riferimento all'esteriorità. Tuttavia, l'individuo riesce a pensare la "puntualità" della propria vita individuale (riflettere su sé stesso) solo nel momento in cui riesce a giungere a una specie d'intimità con un ambito di totalità – in questo caso, rappresentato dalla natura. In modo simile, in *Sull'imitazione formatrice del bello*, le *opere*, i prodotti del genio umano, in quanto totalità chiuse in sé, non possono essere imitate ma solo prodotte. È nel piano della produzione e della creazione che *riflessione* e *natura* possono incontrare uno spazio comune.

****

### 2.3 L'uomo è *das Edelste in der Natur.* Autoriflessione

In *Almansor*, il protagonista del breve racconto acquisisce coscienza della propria attività creatrice nell'identificazione (in uno stato di totale immersione panica) con la natura creatrice. Nel saggio *La cosa più nobile della natura*, Moritz sposta il fuoco della sua attenzione dalla *formazione* dell'individuo a quella del genere umano (*Menschengeschlecht*) come "fine della creazione" (*Zweck der Schöpfung*) *naturale*. Nonostante questa deviazione tematica, il nostro autore evita di considerare il "gener umano" come una specie di super-soggetto della storia universale; al contrario, l'articolo mira nel suo complesso a mostrare la necessità da parte del *singolo* individuo di riflettere sulla sua formazione/nobilitazione, ancora una volta prescindendo da qualsiasi "totalità a lui esterna" (in particolare, Moritz ne menziona due: lo stato – *der Staat* –, e la classe sociale – *die Stände und Gewerbe* –), "visto che l'uomo costituisce di per sé la totalità più nobile" (*da er selbst für sich das edelste Ganze ausmacht*).

Le riflessioni moriziane si rifanno alla questione sul significato dell'*Aufklärung*, apertasi alla fine del 1783 nelle colonne della rivista *Berlinischer Monatsschrift*, un dibattito complesso, che s'inseriva in ampia corrente antimetafisica: quella dell'aumento d'interesse per la riflessione antropologica, nella quale, a sua volta, era inclusa la questione sulla destinazione/determinazione dell'uomo, inaugurata dalla pubblicazione della *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* di Spalding, nel 1748.

Moritz affronta la questione della *wahre Aufklärung* in modo originale, privilegiano una prospettiva sincronica ad una diacronica (e non proponendo nessun abbozzo di filosofia della storia), e ricorrendo, ancora una volta, alla teleologia, nella quale però, come abbiamo visto, la finalità acquisisce una connotazione differente da quella in atto nel paradigma utilitarista. I tempi attuali gli sembrano dominati dalla razionalità strumentale, che opera la "dannosa separazione" del genere umano in due parti, "delle quali si chiama *civilizzata* [*gesitteten Teil*] quella che si arroga dei privilegi straordinari rispetto all'altra". In evidente posizione critica nei confronti delle *élites* intellettuali, il nostro autore tenta di percorrere un cammino alternativo a quello della ricerca della determinazione del valore dell'uomo in base alla sua categoria sociale d'appartenenza (criterio eteronomo). Come nell'articolo del 1785, sebbene non lo citi esplicitamente, Moritz sta pensando all'amico Mendelssohn: il riferimento più immediato del testo moritziano è molto probabilmente l'articolo mendelssohniano del 1784 *Über die Frage: was heißt aufklären?*, strutturato secondo l'articolazione tra illuminismo, civilizzazione e cultura come "modificazioni della vita sociale [*geselliges Leben*]", e della distinzione tra le idee di popolo (e non di individuo) e di uomo. Mendelssohn poneva "la distinzione dell'uomo come mezzo e fine di qualsiasi nostra aspirazione o sforzo, come se fosse un punto d'orientamento verso il quale, se non vogliamo perderci, dobbiamo direzionare il nostro sguardo", ma i soggetti della civilizzazione (ambito pratico: *das Praktische*) e dell'illuminismo (ambito teoretico: *das Theoretische*) non erano considerati in base alla loro individualità, ma in categorie super-individuali – come le relazioni sociali, o la facoltà razionale comune a tutti gli uomini. Progresso civile (civilizzazione) e *Aufklärung* (rischiaramento teorico) non procedono necessariamente di pari passo: era questo ciò che importava al filosofo berlinese.

Ancora una volta, Moritz intravede le chiavi teoriche necessarie per la comprensione della sua proposta (denuncia della separazione, nel mondo presente, tra individuo e società, critica della razionalità utilitarista), e le colloca nel piano argomentativo di una riflessione sulla totalità: classi sociali (*Stände*) e stato (*Staat*) non sono "totalità nobili" (differentemente dal singolo individuo), giacché in esse – perlomeno nella maniera in cui Moritz le intende – l'individuo (la parte) mantiene con esse una relazione subordinata e eteronoma; e, per questo, non è un tutto in sé compiuto (*vollendete*).

Le riflessioni moritziane recuperano un aspetto importante del senso originario che il giovane teologo luterano Johann Joachim Spalding aveva dato al concetto di *Bestimmung des Menschen* nel 1748. Per Spalding, il problema si collocava nei termini di una riflessione "secondo ragione" sul ruolo dato all'uomo da Dio. La ricerca sul senso dell'esistenza ("il mio valore effettivo, e l'intera disposizione della mia vita") assumeva in tal modo la connotazione di vocazione dell'uomo (*Beruf*), la cui identificazione era un problema *individuale*. La questione perde tale caratteristica quando, negli anni '80, entra nel dibattito sulla domanda *Was ist die Aufklärung?*, in un contesto fortemente secolarizzato, nella quale essa si trasforma in riflessione sullo statuto e il destino dell'*umanità* (*Menschheit*).

Moritz condivide l'esigenza di un'auto-determinazione (*Selbstbestimmung*) del valore dell'uomo slegata da una prospettiva teologico-religiosa, ma rimette in primo piano la necessità che l'uomo rifletta sul carattere della propria natura solipsista e introspettiva (fatto che, nella produzione letteraria moritziana, corrisponde alla scelta di elaborare un romanzo psicologico), ancora una volta allontanando qualsiasi considerazione puramente utilitarista e strumentale di umanità ("apparentemente, consideriamo sempre una parte degli uomini come un puro strumento nelle mani di un'altra, che a sua volta è nelle mani di una terza uno strumento di questo tipo, e così via …"). Possiamo dire che il processo di presa di coscienza del valore *autonomo* dell'individuo è pensato come forma di "*Bestimmung*" estetico-morale, nella quale il rifiuto di confidare in una razionalità strumentale e eterodiretta si attua in evidente parallelo con le considerazioni sull'essenza autotelica dell'opera d'arte del 1785: così come l'opera d'arte "bella" si dà in assenza di referenze a fini esterni, l'individuo realizza la sua propria vita  come se fosse un'opera d'arte "perfetta", nell'assunzione della consapevolezza della necessità di liberarsi da fini a lui esterni.

Non sorprende, dunque, che Moritz, per spiegare la prospettiva differente nella quale vivevano i suoi contemporanei, ricorra a un esempio collegato all'educazione: nella prospettiva illuminista di un'umanità in costante progresso, le forme nelle quali realizzare la *Bildung* erano pensate (per lo meno all'interno del dibattito della *Berlinische Monatsschrift*) nel contesto del complesso di diritti e doveri che derivavano all'uomo in quanto *cittadino* (*Bürger*), in base alla sua posizione sociale (da ciò derivava l'importanza di una formazione "civica"). È a tale impostazione che Moritz si riferisce nel suo articolo sull'*Aufklärung*. Moritz afferma che l'individuo debba fare il contrario: pensare il valore

della propria singolarità, slegandosi dalle esigenze di un processo progressivo intergenerazionale di formazione e miglioramento dell'umanità. In questa prospettiva, si deve immaginare la questione della formazione/educazione in un quadro differente da quello della relazione gerarchica tra educatore e educato, nella quale sarebbe riproposta, ancora una volta, il tipo di relazione strumentale, alla quale Moritz s'oppone: "[…] è totalmente impossibile che una parte degli uomini possa rendere gli altri più nobili [*veredeln*], senza che questa non sia stata previamente a sua volta nobilitata".

Se nella produzione saggistica e letteraria degli anni 1785-1786 la riflessione moritziana mira costantemente a mostrare la difficile ricerca di un orientamento nella formazione individuale, in che senso Moritz può ancora parlare di una "formazione universale dello spirito umano [*allgemeine Bildung des menschlichen Geistes*]"? Che significato dare alle espressioni "genere umano" e "spirito dell'uomo" in Moritz? Di nuovo, è necessario pensare che il filo conduttore moritziano sia la riflessione sulla totalità: ma più della storia (civilizzazione), egli sembra privilegiare la natura; Moritz presenta una proposta più sincronica che diacronica, focalizzata nell'interesse per l'individualità nella puntalità del presente storico.

Moritz accosta fino quasi a sovrapporre i termini "natura" e "civilizzazione", li considera sostanzialmente in una prospettiva di continuità. Detto in altri termini, egli si rifiuta di considerare in opposizione l'idea di uomo come *prodotto* (*della* natura) e quella di uomo come *produttore*; al contrario, definisce l'uomo come "sommo vertice della natura" (non a caso, in quest'occasione – diversamente da quanto avverrà nella terza parte di *Sull'imitazione formatrice del bello*, definita come una *gütige Natur*), nel momento in cui egli giunge ad aver coscienza della propria *creatività*. Più precisamente, non è possibile stabilire una priorità della produzione umana (civilizzazione, come risultato di atti individuali) su quella naturale, e viceversa; si tratta di un "nodo" (*Knoten*) indistricabile, che è impossibile sciogliere (*lösen*), una relazione nella quale i due termini non sono *pensabili* se non nella loro *coessenzialità*. E tuttavia, di fatto, le parole di Moritz nella *Cosa più nobile della natura* testimoniano la sua adesione a una visione antropocentrica, basata nell'autocomprensione dell'uomo di se stesso come spirito *creativo*. La questione della "perfettibilità" dell'uomo non si pone, pertanto, in termini di problema del destino (fine) dell'*umanità* nel tempo (storia), ma nel farsi dell'*individuo*, nella temporalità del suo presente, caratterizzato, però, dalla *progettualità* (proiezione psicologica). Moritz, potremmo dire, riflette sull'essere in atto della tendenza a un *fine* da

parte degli individui singolari nella natura (la quale, sostiene Moritz, "conduce l'uomo al *seinen großen Endzweck*"). Ma allora, la questione della *Cosa più nobile della natura* sembra essere non tanto stabilire quale sarebbe il destino dell'umanità considerata "astrattamente", quanto mettere in risalto come la *Menschbestimmung* individuale ("meine Bestimmung und meinen Werth als Mensch") presupponga un "farsi totalità" (*Vervollkommnung*), che è allo stesso tempo un "continuo beneficio della natura" (*immerwährenden Wohltat der Natur*). La nobilitazione del singolo uomo consiste nel dare una *configurazione* differente (*andere Gestalt*) alle vicende umane, di nuovo per mezzo di una riconsiderazione della finalità come *auto*-finalità.

L'azione di perfezionamento (*Vervollkommnung*) dello spirito umano (l'uomo nella sua duplice veste di creatura e creatore) *nella natura* è la maniera come questa "si sforza [*strebt*] di oltrepassare, superare [*übertreffen*] se stessa". L'articolazione tra nature e spirito umano è complessa: se da un lato, Mortiz afferma l'impossibilità di considerare separatamente natura e civiltà, dall'altro egli pone la natura come "vero" soggetto immanente (di modo che l'uomo è ricondotto alla propria partecipazione all'ambiente naturale) e, ciononostante, sostiene che "lo spirito dell'uomo" si collochi al vertice della creazione naturale.

Vale la pena riflettere sulla pregnanza del concetto di perfezionamento (*Vervollkommnung*) dell'uomo, nel quale la temporalità del "farsi" della totalità non è una realizzazione progressiva (processo), ma è, anteriormente al "realizzarsi" della totalità, l'essere-in-atto del suo compimento. Detto in altri termini: la tensione (allo stesso tempo ideale e reale) tra la totalità compiuta (il "grande tutto") e la relazione circonferenza/centro è applicata al problema dell'uomo nella storia (*wahre Aufklärung*) nella convergenza tra la *Beförderung* ético-estetica e il concetto di *Vervollkommnung*. Il ricorso all'idea di *Vollkommenheit* nell'ambito di un processo di *Vervollkommnung* come chiave ermeneutica per spiegare la concezione moritziana di "fine ultimo" dell'umanità, implica imediatamente la possibilità di un'analogia strutturale tra tale "processualità" e l'essenza "oggettiva" dell'opera d'arte. L'uomo (lo spirito umano) è cio che vi è di "più bello e nobile nella natura intera". È dunque considerando la nozione di produzione-creazione *insieme a* quella di specchiamento-riflessione che Moritz pensa la relazione unitária, indissolubile e coessenziale tra natura e civilizzazione (grazie al paradigma della produzione), e di natura e spirito umano (grazie alla struttura dello specchiamento): lo

spirito dell'uomo è il momento di *maggior compiutezza* della natura, poichè l'uomo è capace di riflettere (*denken*) sulla stessa attività creatrice.

L'"antropocentrismo" moritziano si fonda pertanto in una relazione speculare tra la natura e l'uomo, che occupa una posizione privilegiata nel mondo naturale e che lo rende *essenzialmente* diverso dagli altri "prodotti" naturali. Il privilegio consiste non solo nel fatto d'essere capace di creare egli stesso (pratica artística), ma di *poter riflettere sull'essenza dell'atto creativo*, ovvero di poter *pensare l'idea stessa di natura* creatrice: l'uomo è quel prodotto naturale che può pensare la natura *e* se stesso come parte della natura, poichè egli *pensa* la natura come *produttrice*. L'affermazione di una riflessione sulla creatività umana è dunque un momento per la definizione degli stessi concetti (correlati) di uomo e natura e, allo stesso tempo (e in maniera coessenziale a questa stessa definizione di uomo e natura), ciò che lo pone al vertice della natura stessa.

****

**2.4 Una riflessione estetica sensibile. Anti-teleologia dell'attività creatrice**

Dopo aver insistito, nella prima parte della *Cosa più nobile della natura*, nell'essenza specifica spirituale dell'uomo come attività riflessiva (*Nachdenken*), nella seconda parte Moritz torna a reiterare la necessità di collocare a lato della razionalità riflessiva l'esperienza sensuale di "sentirsi *nella* natura", in accordo con l'affermazione della sostanziale continuità tra *spirito* e *natura* (come avveniva in *Almansor*). In questa parte del saggio torna a prevalere nell'argomentazione moritziana una tendenza olistica: è difficile considerare l'attività della mente e dei sensi come separate, o come se la seconda potesse essere semplicemente *aggiunta* alla prima. Dal modo in cui Moritz descrive l'attività sensibile, essa sembra essere non immediatamente spontanea; al contrario, richiede il riconoscimento e l'intervento intellettuale, ossia uno sforzo e una concentrazione da parte del soggetto. È nella *compenetrazione* delle attività spirituale e sensibile che l'uomo promuove i fini ultimi della natura; che consistono nel riconoscere che il valore dell'uomo riposa nella sua individualità. Il tutto esiste per il singolo e il singolo per il tutto; il nostro autore sembra ora dare spazio a un certo "sentimento di identificazione con la natura" di fondo. Moritz affronta la questione del *valore* dell'uomo, mantenendo al centro della propria riflessione la prassi umani legata alla produttività progettuale: l'uomo vive apprendendo a "… fare progetti, piani e risoluzioni, ordinare le sue idee, guardare una totalità, e rappresentarsi le cose del mondo dal giusto punto di

vista". Ancora una volta, torna a criticare il paradigma utilitarista (confusione tra il riconoscimento di un'utilità e quello di un "punto di vista"). Se, come si è detto, la realizzazione dello spirito umano rappresenta il "vertice" della natura e se tale attività è un rispecchiamento della natura che giunge a riconoscersi come *produttiva*, dire che l'uomo dev'essere ricondotto a se stesso, al *proprio valore*, significa che egli deve poter giungere a realizzare i suoi *Endzwecke*, che devono essere considerati contemporaneamente e parallelamente agli "scopi finali" della natura.

L'attività riflessiva (*Nachdenken*), con la quale l'uomo contribuisce alla realizzazione dei "fini della natura", non si risolve nel ricorso esclusivo alla facoltà pensante (*Denkkraft*), ma si concretizza nell'apprendere a sentire (*empfinden*, *fühlen*). È a questo livello che singolarità e totalità convergono. Il termine "spirito umano" (*Geist*), che Moritz ripete varie volte, non è usato per rappresentare una sostanza astratta universale, ma, al contrario, si riferisce alla concretezza reale dei singoli individui "*irgendeinem menschlichen Geiste*". Moritz inserisce nella sua argomentazione il tema dell'importanza fondamentale dell'educazione estetica e della contemplazione dell'opera d'arte, mostrando in tal modo il forte parallelo strutturale che egli pone in essere tra il processo di *perfezionamento*-nobilitazione dell'uomo e le dinamiche dell'apprezzamento del bello nell'opera d'arte come un tutto perfetto. La connessione tra l'educazione al gusto e il processo di perfezionamento degli individui coincide con l'avvicinamento dell'attività di pensiero con il processo di *Empfindung*, nel quale Moritz fondava l'esigenza di riconoscere la rilevanza, nei processi cognitivi, degli atti irrazionali legati alla sfera emotiva (tema tipico degli intellettuali della seconda metà del secolo XVIII). Già la psicologia wolffiana aveva messo in luce come, nell'auto-osservazione, soggetto osservatore e oggetto osservato coincidano; e Moritz sembra suggerire che questo momento di *concentrazione* dell'uomo (autocoscienza), corrisponda alla sua capacità di contemplazione del bello.

Individuo e totalità non si trovano dunque in contrapposizione ("... in tutti gli esseri pensante, il tutto esiste in funzione degli individui, così come ogni individuo esiste per il tutto"): l'uomo individuale è già in se stesso una totalità, la totalità *più nobile*.

Le conseguenze del ruolo che Moritz conferisce all'estetica, fondata essenzialmente sulla critica sono la rivalutazione dell'umanità non come genere (nonostante l'insistenza nello "spirito umano") ma come individualità, e la critica a una concezione utilitarista delle relazioni umane, causa di una "maniera errata di pensare": la

separazione all'interno del genere umano tra una classe "civile" e una "colta", quest'ultima composta di "esseri meramente utili e utilizzabili". Il difetto di tale concezione consiste nel mancato riconoscimento della finalità estetica dello spirito umano; l'uomo, diversamente dagli altri animali, persegue la perfezione grazie alla sua capacità di riconoscere (e ricreare) il bello.

****

## 3. La questione ermeneutica. Isolamento e critica d'arte

Le strutture teoretiche delle riflessioni moritziane, che abbiamo cercato di evidenziare nella nostra analisi dei testi, mostrano una certa tensione sempre in atto tra l'idea di una valutazione dell'opera d'arte che implica la partecipazione di facoltà "discriminanti" – incluse quelle intellettuali –, e l'affermazione della necessità di mettere in gioco dei modi di accesso a essa, in quanto totalità, inconsci e sfuggenti a descrizioni eccessivamente deterministiche, come avviene con l'intuizione-premonizione (*Ahndung*). Abbiamo cercato di mostrare che il "motore" delle concezioni estetiche e antropologiche moritziane sia proprio la riflessione sulla totalità, considerata secondo la duplice accezione di "totalità-chiusa" e "totalità-orizzonte", e che la proposta filosofica moritziana si caratterizzi per il fatto di mantenere viva questa tensione polare. Si è insistito nel dire che l'elemento innovatore nel panorama delle riflessioni estetiche dell'epoca non era tanto il ricorso al finalismo (da un lato un elemento innovativo, rispetto al panorama immediato delle dottrine che si affidavano ai meccanismi psicologici del piacere/dispiacere, ma che d'altro canto rappresentava una radicalizzazione d'istanze già presenti nella metafisica wolffiana), quanto l'idea del recupero del prospettivismo leibniziano, per affermare la necessità di pensare il modo in cui ci si avvale di strutture teleologiche, pur escludendo il ricorso all'identificazione di un fine esterno (al contrario, attraverso la sua esclusione).

Tale idea è un motivo originale, che Moritz consegna ai suoi contemporanei come elemento di riflessione. Il nostro autore innova, attraverso un certo recupero e radicalizzazione di temi "tradizionali"; ne mostra le potenzialità ancora inespresse, di cui si serve per affrontare questioni che hanno un risvolto anche personale e biografico (la dinamica dolorosa di formazione di se come individuo, sempre in un equilibrio precario

tra adesione a modelli esterni e ricerca del proprio valore "in sé"; il tema del fallimento), e che propone efficacemente al pubblico (attraverso la sua attività pubblicistica), inserendosi nei maggiori dibattiti illuministi degli anni '80. Abbiamo visto che la maniera "duplice" di pensare la totalità serve a Moritz per elaborare una teoria del valore che egli sviluppa allo stesso tempo (senza che apparentemente sia possibile identificare una priorità dell'uno sull'altro) sul piano estetico e antropologico.

L'intensa produzione letteraria di Moritz durante la parte finale del soggiorno italiano (1786-1788), e nell'anno immediatamente successivo (*Sull'imitazione formatrice del bello*, 1788; *In wie fern Kunstwerke geschrieben werden können?*, 1788-1789; *Bestimmung des Zweck einer Theorie der schönen Künste*, 1789; *Über die Allegorie,* 1789; *Über eine Preisfrage: wie kann der Nationalschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Literatur, entwickelt und vervollkommnet werden*, 1789), appare chiaramente orientata ad affrontare questioni teoriche che hanno a che vedere con l'attività d'insegnamento nell'*Accademia delle belle arti,* il cui incarico era stato prospettato a Moritz probabilmente già prima della sua partenza per l'Italia. Roma doveva servire – analogamente a quanto era avvenuto con Winckelmann negli anni '50 e '60 del secolo – alla formazione del suo gusto per il bello, attraverso la fruizione diretta delle opere d'arte. L'importante incarico che lo aspettava al ritorno a Berlino comportava sostanzialmente l'elaborazione a fini didattici di tre ampi punti programmatici: 1) la definizione "concettuale" di una teoria dell'arte e del genio (la prima, come abbiamo visto, era già sviluppata compiutamente da alcuni anni; la seconda, era il tema principale dell'*Imitazione formatrice del bello*); 2) la formazione del gusto nei giovani artisti tedeschi (che si collega alla questione più ampia della formazione di un *Nationalgeschmack*); e, infine, 3) lo studio del valore dell'arte classica e dei miti antichi (*Anthusa oder Roms Alterthumer*; *Götterlehre*).

C'è da notare una certa difficoltà nel conciliare tali finalità programmatiche accademiche con la dichiarata autonomia dell'opera d'arte e dell'attività dell'artista – che escludevano espressamente qualsiasi ricorso a criteri estrinseci e utilitaristici. In ogni caso, agli occhi di Moritz il maggiore problema che la questione della "chiusura" dell'opera d'arte poneva, era sul piano teorico, più che pratico: se l'opera d'arte "parla per se stessa", in che misura è ancora veramente necessaria un'esegesi degli oggetti artistici? Fino a quanto è ancora possibile parlare di *descrizione* dell'opera d'arte? Una volta dichiarato che l'estetica doveva mettere in primo piano l'oggetto artistico, rispetto alle

speculazioni teoriche, che spazio rimaneva per la riflessione e critica d'arte? Gli scritti del biennio 1788-1789 sono caratterizzati dalle proposte di soluzione a tali inquietudini aporetiche.

Nella *Segnatura del bello*, Moritz riesce ingegnosamente a individuare il "nocciolo" della questione: nella *descrizione* di un'opera d'arte, sono all'opera contemporaneamente più facoltà dell'uomo (sensibilità, intelletto, linguaggio); dunque, rispetto al mero apprezzamento (o alla creazione) individuale dell'opera d'arte, nel valutare i meccanismi in gioco nella pratica ermeneutica, è necessario mostrare la maniera in cui questi diversi piani interagiscono. A livello sensibile, è già chiaro come il principio della *Vollkommenheit* agisca; si tratta ora di ripercorrerne le dinamiche in atto, e di verificarne l'articolazione a livello concettuale e linguistico.

Il concetto che fa da filo conduttore nella riflessione moritiziana sui limiti della *descrittibilità* è l'isolamento; passeremo dunque ad analizzare i modi in cui il nostro autore articola l'idea d'isolamento da un punto di vista sensibile (il bello e la teoria degli ornamenti), nei processi di *de-finizione* intellettuale (formazione concettuale), e infine nella pratica linguistica. L'identificazione nell'atto ermeneutico della convergenza di questi tre piani (sensibile, concettuale, linguistico) è il presupposto per la costruzione di una proposta alternativa, che si realizza grazie alla ripresa ed esaltazione del ruolo dell'*Einbildungskraft* nei processi esegetici. L'eccesso di determinismo delle descrizioni winckelmanniane può essere controbilanciato da un uso imago-poietico del linguaggio ("della fantasia"): con le narrazioni favolose e mitiche, la critica d'arte si fa essa stessa arte, e la descrizione si fa un tutt'uno con la cosa descritta. L'idea di un'opera d'arte come un tutto in se conchiuso porta Moritz non solo a una revisione del concetto d'imitazione, ma anche (in maniera per molti versi analoga), a quello di descrizione.

****

### 3.1 L'isolamento sul piano estetico: gli ornamenti. *Bestimmtheit* e *Bildung*

Il tema della relazione tra "formazione e isolamento", di cui già in parte abbiamo detto, è ripreso estesamente in un articolo pubblicato nella *Berlinische Monatsschrift* nel 1789, dal titolo *Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt* (1789).

L'ornamento, ben lungi dall'avere un carattere "accessorio" rispetto all'oggetto principale che esso adorna, non è indifferente al suo valore estetico; al contrario, per

Moritz, esso, enfatizzando le forme degli oggetti, contribuisce al loro essere "perfetti". Così, non solo l'essenza degli ornamenti può essere spiegata in maniera del tutto coerente con la teoria del bello come "un tutto in sé compiuto", ma è chiaro che una riflessione sugli ornamenti si rende fondamentale per una nuova estetica, e che gli ornamenti vanno considerati (proprio per la loro natura isolante) elementi *essenziali* all'opera d'arte stessa.

In *Vom Isolieren,* il nostro autore ritorna a far ricorso alle immagini geometriche del perimetro e del baricentro – delle quali egli si era servito molte volte per sottolineare l'essenza monadica delle opere d'arte – cercando di far emergere l'interrelazione concettuale tra la stessa idea di *formazione* (*Bildung,* l'atto del formare una forma compiuta, *Gestalt*) e quella d'isolamento. Individuato quest'ultimo come elemento integrante di un'estetica *formativa*, Moritz non esita a proporlo (come già aveva fatto con il "punto di vista") come criterio ermeneutico, in grado di dar ragione della forza attrattiva dello stato idilliaco di solitudine pastorale (con un accenno al tema della difesa dei valori individuali, contro le pretese oppressive della "falsa totalità" dello stato).

La riflessione sul potere dell'isolamento è così in grado di fornire una spiegazione empirica del fenomeno dell'*accrescere* della bellezza: con un ornamento, o un vestito, si aggiunge bellezza a bellezza. La bellezza ornamentale rende un oggetto maggiormente degno d'attenzione, lo impreziosisce, accrescendone il valore intrinseco.

Essendo la *perfetta determinazione* (*Bestimmtheit*) un criterio che accompagna sempre ogni "esser-bello", se un bel vestito, nella sua funzione ornamentale, può evidentemente servire ad aumentare la bellezza di un corpo, tuttavia anche la totale assenza di vestiti (nudità) non può che esprimerne la bellezza. Un corpo nudo è bello, perché in esso non c'è nulla di eccedente, né di superfluo (criterio della totalità/perfezione come di ciò che non ha bisogno di nulla al di fuori d'esso). La ragione per cui la nudità è bella, è che in essa si esprime la perfezione *compiuta* del corpo. Qui prevale in Moritz una concezione neoclassica della bellezza come equilibrio armonico, rispetto al quale un eccesso di sviluppo può rappresentare un fattore negativo. Già abbiamo visto nell'*Imitazione formatrice del bello*, il ricorso alle teorie organiche a sostegno dell'idea di organizzazione; anche nella *Segnatura del bello* Moritz torna a far uso della teoria dell'organismo, a sostegno della propria teoria della formazione a partire dal principio dell'isolamento.

Gli esempi concreti, ai quali Moritz ricorre – il caso della nudità e quello dell'involucro – mostrano come in lui l'idea di *esteriorità* non sia univoca, ma al contrario

debba essere considerata sotto un duplice aspetto: esteriore è tutto ciò che isola, determina (come nel caso del vaso): è la forma compiuta (e in questo caso contribuisce e accresce la bellezza, perché ne enfatizza l'essenza); ma, d'altronde, si dice anche "esteriore" (o "superficiale") tutto quanto copra un'interiorità già formata. Grazie a queste osservazioni, Moritz avvicina sovrapponendole l'idea dinamica di *Bildung* con quella "statica" di *Gestalt* (malgrado egli non utilizzi specificamente tale termine). La formazione, per essere compatibile con la sua maniera di pensare la totalità come *Vollkommenheit*/*Vollendung*, deve trovare il proprio "principio motore" nella *determinatezza* (*Bestimmtheit*). In maniera anti-intuitiva, e differentemente da quanto si potrebbe pensare a prima vista, la determinatezza è dunque principio dinamico, ciò che dà origine *al processo formativo*. Se nell'*Imitazione formatrice del bello* il nostro autore si concentrava sull'analisi delle dinamiche psicologiche, individuando nella *Tatkraft* la forza originaria dell'attività creatrice, qui egli insiste piuttosto sul potere morfogenico immanente gli oggetti formali stessi, con un atteggiamento più in linea con il saggio del 1785 *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*. Ciò che origina la formazione (*Bildung*) è il già-formato, il determinato, il chiuso e in sé perfetto. La forma *compiuta* ha un potere di crescita, non è qualcosa di morto.

Ritorneremo più avanti sulle implicazioni di questa ripresa del paradigma organico. Per ora, ci basta sottolineare come Moritz esprima sul piano estetico l'avversione illuminista per il *casuale* (*Zufällig*), la stessa che sta alla base della necessità di giungere a definizioni chiare e distinte sul piano intellettuale (o di comprendere maggiormente il mare indistinto di sensazioni confuse che giacciono nel fondo dell'anima – tensione che è all'origine dell'esigenza dello sviluppo di una psicologia empirica). Si tratta di un'attitudine "generale" dell'uomo: "[…] Isolare, separare dalla massa, è la costante occupazione dell'uomo, sia che, come conquistatore, tracci per mare e per terra i confini del suo dominio, sia che lasci sortire dal blocco di marmo *una forma in sé compiuta*. In atto è sempre quella tensione dialettica tra continuità del reale, e limitatezza e finitezza delle capacità umane, che abbiamo visto espressa nella sua formulazione più chiara nella *Linea metafisica del bello*. Nella *Sechste Vorlesung: Über eine poetische Gemälde von Goethe* (1792), Moritz servendosi di tutto apparato di concetti, metafora e immagini grafiche che già conosciamo, giunge a esprimere una sintesi della relazione tra "linea di contorno" e continuità descrittiva, e fornisce un'immagine dell'esperienza della

totalità-compiutezza come un *percorso* dal contorno al punto centrale, e viceversa. L'attenzione è continuamente spostata dal tutto ai dettagli, e viceversa.

****

### 3.2. *Die unterscheidende Denkkraft*: la formazione concettuale

Vero e proprio correlato dell'immagine del "tutto" come perimetro circolare, come abbiamo visto in Moritz l'atto del *distinguere* è fondamentale a livello estetico: il bello si dà sempre in presenza dell'isolamento. Allo stesso tempo, nella prima parte dell'*Imitazione formatrice del bello*, il nostro autore ne risalta l'importanza sotto un altro punto di vista, ovvero a livello d'attività teoretica, nel momento nel quale si occupa della determinazione *concettuale* di bello. Non dunque il bello com'è sentito, esperito (tema della parte centrale del saggio "italiano"): ma il concetto che di esso possiamo avere. Va detto che presenza di quest'argomentazione nella prima parte dal saggio va certamente ricondotta a esigenze legate alla prevista attività d'insegnamento a Berlino: uno dei punti programmatici dei corsi dell'*Akademie der schönen Künste* era proprio la definizione concettuale di bello. Tale esigenza (ma non le conclusioni, come si vedrà), corrisponde a un tratto più marcatamente "razionalistico" della riflessione moritziana. Il metodo argomentativo è anche usato dai suoi contemporanei, da Mendelssohn, per esempio, proprio nell'articolo apparso sul *Berliner Monatsschrift*, dal quale Moritz trasse spunto per elaborare la propria proposta critica. In generale, l'esigenza di giungere a una precisa *definizione concettuale* rispecchia una prassi tipica degli ambienti del wolffismo tedesco, nel suo lato pedagogico-espositivo-sistematico: è la definizione esatta dei concetti che ne permette la più precisa e corretta messa in relazione, dalla quale può prodursi sorge nuova conoscenza.

Tra le facoltà psicologiche che Moritz "mette in campo" nell'*Imitazione formatrice*, la *Denkkraft* si caratterizza per la propria azione distinguente (essa è più volte definita come "*unterscheidende Denkkraft*"); dal che – detto per inciso – giacché il bello si ha sempre in presenza della chiusura e dell'isolamento, e dunque da un'attività di de-finizione – ne dovrebbe conseguire un potere estetico del pensiero; tuttavia, Moritz riconosce tale uso nella pratica poetica (nell'uso poetico del linguaggio), mentre non sembra fare alcuna considerazione a questo proposito a riguardo dell'attività concettuale

in sé. L'opera di definizione-distinzione che la *Denkkraft* mette in atto si svolge a partire dallo stato di indeterminatezza in cui si trova il linguaggio *nel suo uso comune*. La *distinzione* concettuale tra ciò che è buono, bello, utile e nobile, appare mosso dall'esigenza – tipicamente illuminista – di eliminare lo stato di con-fusione soggiacente allo spettro semantico dei termini nel loro uso quotidiano, che li rendeva *parzialmente* sinonimi, e ciò avveniva per mezzo di un elaborato e costante *confronto* (messa in relazione) tra di loro. Ci troviamo, come abbiamo detto, su questo piano discorsivo e didattico. D'altronde, però, queste considerazioni rimettono al modo in cui Moritz intende la relazione tra pensiero e linguaggio, una concezione che non appare univoca. Dell'uso poetico, ne risalta il potere di nominare e determinare, di contro al suo uso più normale e quotidiano (*Sprachgebrauch*), nel quale cose e concetti appaiono frammisti, con-fusi, indeterminati. Ritorneremo più avanti sulla questione del linguaggio e dei suoi vari livelli d'uso che Moritz sembra riconoscere.

È a proposito della rielaborazione, revisione e rinnovamento del concetto di *Nachahumung*, che la riflessione moritziana afferma l'esigenza di *distinguere* ciò che la *Sprachgebrauch* metteva indistintamente in comune. L'autentico pensiero consiste dunque nel distinguere. Il motore dell'*Ideenspiel*, quando si tratta di "autentico pensiero" (*eigentliche Denken*), consiste nella capacità di contornare con dei limiti precisi le nostre idee "sfuocate" in una gradazione di concetti sfumati. Si noti che si tratta di un atto d'astrazione, rispetto alla realtà "della natura"; il pensiero non opera una "riproduzione della natura", perché tali distinzioni "in natura" non sono poste di per sé (di nuovo un elemento continuista, gradualismo leibniziano della natura). La con-fusione tipica dello stato di natura è una tendenza che è riprodotta anche nel linguaggio (nel quotidiano "uso linguistico"), e agisce (in senso negativo) a livello concettuale. Tutto è sfumato. È la *Denkkraft*, invece, a operare distinzioni.

Come in natura tutto è graduale, anche il pensiero è un *flusso*. L'uso della *distinzione* all'interno del *flusso* del *movimento concettuale* è spiegata ricorrendo all'immagine dello *spazio circoscritto*. Nel caso del "Bello", siccome il pensiero non riesce a pensarne *positivamente* il concetto, Moritz sceglie una via negativa, elimina tutto "il superfluo", e delimita *i confini* di un'"area" concettualmente delimitata, all'interno del quale collocare l'idea del bello, al quale si cerca di giungere (si noti, curiosamente, l'analogia di tale metodo concettuale con la prassi dell'artista scultore, di lunga tradizione neoplatonica, secondo la quale "il concetto" della statua emergeva per via di sottrazione).

Ora, ciò che è superfluo per il concetto di bello e che può trovarsi a esso commisto (*befinden*) dev'essere considerato *casuale*, *zufällig.* Moritz considera opposto al concetto di distinzione non l'indistinto, l'informe (come ci si potrebbe aspettare), ma la nozione di "casuale". Più precisamente, il *casuale* si contrappone allo stesso tempo sia al *determinato* sia all'*essenziale* (ad esempio: un ornamento può essere essenziale, o casuale. Nella *Segnatura del bello*, *das Zufällige* è descritto come ciò che "cade" (*zufällt*) casualmente (*zufällig*), come gocce di pioggia. Il processo di determinazione viene visto in analogia con la vita organica: "Al crescere della determinazione, l'informe di avvicina a quello che è formato; e così, al crescere della casualità, quel che è formato si avvicina sempre più all'informe." Riprenderemo più avanti la riflessione sull'opposizione tra il distinto e il casuale, per continuare soffermandoci sulla questione della determinazione concettuale del bello. Il fatto che "il bello" debba essere definito *in negativo* (e Moritz applica tale metodo al bello, non gli altri concetti di buono, utile, nobile), è intimamente legato alla definizione *positiva* di bello come si "un intero sussistente in sé", che dunque, per la sua stessa *essenza*, esclude il riferimento ad altro da se. È un aspetto paradossale e tautologico dell'argomentazione del nostro autore, che insiste su come non sia sufficiente che ciò che è bello sia pensato come *casualmente* diverso dall'utile; egli dev'essere *essenzialmente* ("una cosa non è bella già solo per il fatto che non è utile, bensì per il fatto che *non ha bisogno* di essere utile") diverso dall'utile. I concetti di bello e di utile appaiono diametralmente opposti, giacché il bello, nella sua autonomia assoluta, esclude la relazione ad altro (e dunque sorge in *assenza di relazione*), ma soprattutto si oppone al concetto paradigmatico della *presenza di relazione*, ossia l'utile.

Ma allora, se il bello si produce appena in "assenza di relazione", è necessario abbandonare il piano linguistico-concettuale della *Denkkraft*, evidentemente inadeguata alla stessa essenza del bello alla quale si è pervenuti, com'è stata riconosciuta in base all'idea di autonomia. Il pensiero distingue per mettere in relazione; ma il bello è assenza di relazione, per cui il piano concettuale (si ricordi: le distinzioni concettuali non eliminano la relazione, anzi ne sono un presupposto essenziale) appare inadatto alla sua rappresentazione più essenziale.

Come si può notare, nella prima parte dell'*Imitazione formatrice del bello* Moritz riprende conclusioni sull'eterogeneità del bello rispetto all'utile a cui era giunto nel 1785, applicando ad esse una maggiore elaborazione del gioco concettuale. Si riconferma che l'elemento essenziale al concetto di bello, secondo Moritz, è la sua natura di Totalità.

Come si acceda a questa totalità *individuale* (differente dalle idee di tutto-stato) è la questione che Moritz affronta nell'*Imitazione,* abbandonando il piano dell'argomentazione strettamente logico-concettuale, per affermare che lo specifico del bello, rispetto ad altri concetti meramente razionali di Totalità (come l'idea di Stato, di cui egli si serve paradigmaticamente), è quello di essere una totalità "che cade sotto i nostri sensi, o dev'essere abbracciato dalla nostra immaginazione". Evidentemente, a questo livello non si tratta più della natura *concettuale* del bello. In *Sull'imitazione formatrice del bello*, è introducendo l'idea di *misura sensibile del bello,* che Moritz abbandona il piano argomentativo del confronto/delimitazione del "gioco concettuale" per passare al piano del sensibile. Questo perché la bellezza non è meramente un'idea (per quanto di essa ne sia possibile una definizione concettuale), ma vive dell'apporto dei sensi. Al contrario, l'idea di Stato vive (e si regge) unicamente nel piano intellettuale.

L'intelletto *pensa* il grande tutto. I sensi *sentono* le totalità individuali (questo può far pensare a un aspetto importante nella relazione tra grande tutto e totalità individuali: si tratta di una coesistenza tra facoltà intellettuali e sensibili, non dell'esclusione dell'una o dell'altra).

L'idea di Stato è una totalità, ma in quanto solamente *pensata* e non esperita sensibilmente, è di per sé scollegata alla bellezza. Detto in altri termini, se l'idea di definizione concettuale, rientra nella casistica della delimitazione, e quindi crea la totalità, questa *da sola* non è sufficiente a creare la sensazione della bellezza. È un elemento necessario, ma non sufficiente. Lo "prova" il fatto che l'idea di Stato, di sicuro una totalità, ma non percepita sensibilmente, non è legato al bello. Lo Stato non è di per sé, ipso facto, bello. Al contrario, e analogamente a quanto avviene per l'idea di Stato, anche la Natura (come grande tutto) non è di per se stessa - ipso facto – bella: la sua intera estensione, pur essendo "l'unico vero intero" (non cade sotto i nostri sensi.

Alla bellezza (non solo al suo concetto) sono necessari:

- una delimitazione (e dunque, un punto di vista) che renda l'oggetto bello una totalità isolata;
- tale sua delimitazione di intero dev'essere percepita sensibilmente.

Ciò implica che la Totalità massimamente pensabile (natura) non è mai in sé bella (ovvero automaticamente pensata come bella). Ciò che è avvertito come bello è sono solo le totalità singolari: che "funzionano" strutturalmente allo stesso modo del grande tutto, ma sono prodotti, *Vorstellungen* (rappresentazioni). Ciò implica (si tratta dei punti che

abbiamo già visto in precedenza) che il bello è sempre in qualche modo artificiale, prodotto, apparente.

****

### 3.3 Il linguaggio come principio: potere e limiti della *descrizione*

Riprendiamo ora le considerazioni alle quali si è già accennato in precedenza, occupandoci della maniera in cui nella *Segnatura del bello* Moritz ricorre a una riflessione sul linguaggio – inquadrata all'interno del paradigma organico – a partire dalle opposizioni binarie formato/informato e determinazione/casualità. In quest'occasione, il nostro autore insiste particolarmente sull'aspetto *morfogenico* della forma-*chiusa*. L'organizzato è già forma; rispetto a essa, quindi, non è possibile aggiungere altre nuove parti (se non per creare un intero differente). Sono gli elementi disorganizzati (informati, privi di un criterio ordinatore, e dunque "casuali", *Zufällige*: goccia, polvere), ad avere la capacità potenziale d'assumere eventualmente una forma. L'idea di forma e di organizzazione si sovrappongono e, in una certa misura, si equivalgono. Si noti il ricorso da parte di Moritz a sostanze *uncountable*: la loro capacità d'assumere nuove forme determinate è solo virtuale, giacché, di fatto, esse stesse non sono nemmeno a loro volta composte di parti distinguibili (da questo punto di vista, non corrispondono nemmeno a un *aggregato*). Ora, il non-organizzato (informe), al contrario di ciò che è formato/organizzato, non ha un potere vitale: esso non ha le caratteristiche del *principio,* che Moritz identifica alternativamente ora nella *Tatkraft* (a livello di psicologia del genio), ora nell'isolamento della forma compiuta. Così, riferendosi alla pioggia, il nostro autore sostiene che "la *casualità della sua forma* [*Zufälligkeit seiner Bildung*] schiaccia a terra la pietra, mentre la *determinatezza della sua forma* [*Bestimmtheit Ihrer Form*] spinge la pianta a innalzarsi dal grembo della terra." Si noti la maniera di conciliare i capisaldi del proprio pensiero con la teoria organica. Il casuale e non-organizzato si mantiene "trattenuto in terra" legato, frammisto al proprio ambiente, e dunque non ha una sua identità determinata. L'embrione si forma per distacco; comincia ad assumere tratti determinati, e dunque organizzati.

Come Herder nelle *Idee per una filosofia della storia dell'umanità,* Moritz riconosce che la posizione di vertice dell'uomo nella scala degli esseri dipende dal suo

maggior grado d'organizzazione organica; il linguaggio nell'uomo è considerato in quanto *al contempo* l'esito maggiore di un processo di organizzazione, *e* nella sua capacità di esprimere un potere determinante. La parola, nominando, prescrive alle cose i loro *limiti*; il linguaggio ha, dunque, le caratteristiche del *principio vivo*. In *La Segnatura del bello* Moritz arricchisce e completa la relazione di rispecchiamento uomo/natura che avevamo visto ne *La cosa più nobile della natura*, identificando il tratto caratteristico dell'umanità non solo nella sua capacita creativa, ma nella creatività *linguistica*. Il processo di *autocoscienza* individuale non avviene più solo a livello di attività del pensiero, ma è ora un effetto stesso del *descrivere*.

Il soggiorno romano (e le discussioni con Goethe), le esigenze d'approfondimento teorico in vista della prospettata attività d'insegnamento a Berlino, permettono a Moritz di rielaborare e ampliare le proprie idee. La chiave di volta per l'articolazione sintetica delle riflessioni sulla totalità, sull'opera d'arte come monade, sull'uomo artista e sull'esegesi dell'arte, Moritz la trova nell'essenza del linguaggio umano. La concezione antropologica moritziana aveva già conosciuto un dislocamento d'attenzione dalla natura spirituale dell'uomo (*Geist*), al suo essere una sorta di "secondo creatore"; ora l'operazione che fa è quella di conciliare l'uomo/artista con la sua natura d'essere "dotato di linguaggio".

Moritz identifica il nucleo centrale del problema dell'esegesi artistica: l'uso strumentale del linguaggio, - il quale però (come vedremo), ha un potere "segnico" più ampio della sua mera capacità d'esprimere contenuti – e annuncia la sua "soluzione", la sovrapposizione tra attività esegetica e pratica artistica, pensati come atti equivalenti. Descrivere nel suo senso più altro (non quello che Moritz sta criticando), è formare (determinare); ma, come si è visto, non è possibile formare-determinare ciò è *già formato-determinato*, ovvero opera d'arte, che è già un tutto in sé compiuto. La descrizione linguistica non è un atto "semplicemente" imitativo; e la critica d'arte non è un atto puramente descrittivo (se non di se stesso).

È in base a questi presupposti, che Moritz sviluppa la propria critica a Winckelmann. La tesi moritziana è che la descrizione dell'arte debba diventare la cosa (bella) descritta: "Il bello comincia là, dove fa un tutt'uno con la propria descrizione."[1] In un certo senso, il valore estetico dell'opera d'arte s'impone sulla sua descrizione.

Non è dunque un caso che *La segnatura del bello* si apra con il racconto di *Filomela*: in questa narrazione è già in atto la sostituzione di un'esegesi "prosastica" a favore di un'ermeneutica "mitologica", compatibile con i capisaldi della propria teoria

dell'arte e del genio. L'esistenza della tela ("la stoffa da lei stessa tessuta") – nella quale dobbiamo vedere un'allusione alla stessa opera d'arte (si ricordi la metafora organica della *Gewebe* nell'*Imitazione formatrice del bello*) – basta a se stessa e alla descrizione-comunicazione del dolore della sventurata, molto più di quanto potrebbero fare le parole stesse. Il tema di una prevaricazione eccessiva della *descrizione* rispetto all'*oggetto descritto* è al cuore della critica a Winckelmann. La descrizione del bello dev'essere adeguata alla sua essenza, consistente nel fatto che "ogni parte diventa *parlante* e *significante* attraverso l'altra, e l'intero attraverso se stesso". Ogni valutazione *allegorica* risultava quindi esteriore e esterna rispetto all'opera d'arte.

Allo stesso tempo, però (e fa parte della tensione costitutiva dell'estetica moritziana), il bello è una totalità che si *presagisce*. Se ragione e linguaggio (ragione discorsiva, le due cose sono essenzialmente correlate) non sono *alla loro essenza* adatti a descrivere il bello (al di là degli eccessi descrittivi di Winckelmann) è il linguaggio poetico l'immagine più adeguata a mostrarci l'essenza del bello.

****

### 3.4 Segni. *Einbildungskraft*, linguaggio poetico e storia dell'antichità

Al di là della critica a Winckelmann (che potrebbe però essere estesa non solo a lui), la riflessione linguistica serve a Moritz per impostare una proposta alternativa (non-descrittiva) di esegesi dell'arte, facendo convergere nelle sue riflessioni una serie di tesi semiotiche che appartenevano alla tradizione wolffiana, che egli assimila in maniera originale all'interno della sua filosofia estetica.

Della capacità "descrittiva" del linguaggio, e dell'uso che Moritz ne fa, abbiamo già detto. Le parole hanno però un significato estetico più ampio.

L'analogia tra funzione imago-poietica del linguaggio e attività creatrice dell'artista permette a Moritz di completare il parallelo tra produzione ed esegesi del bello, sulla base della proprietà dell'*Einbildungskraft* – in azione in entrambi i casi – di circoscrivere (*fassen*).

Il tema delle tracce linguistiche è suggestivo: non solo esse, proprio per essere impronte dell'originale, godono di una certa indeterminatezza, e questo le rende disponibili ad accogliere contenuti "totalmente diversi" da quelli di origine; ma l'accostamento delle immagini prodotte dall'azione dell'immaginazione, a sua volta, è in

grado di produrre una sorta di accesso alla relazionalità, che sta alla base delle singole immagini stesse.

L'individuazione nell'uso linguistico di un'"apertura di spazio" permette a Moritz, attraverso il richiamo al concetto di totalità-orizzonte (una delle due accezioni in cui il tutto è pensabile, come si è detto): 1) di attuare la convergenza tra prassi artistica ed esegetica, 2) di individuare nella poesia il genere linguistico più prossimo a quello della critica d'arte, 3) di introdurre al tema della mitologia come spazio autonomo nel quale linguaggio dotato di regole sue proprie (linguaggio della fantasia), e come possibile adeguata ermeneutica dell'arte. Questi piani di riflessione convergono, sono pensati da Moritz nella loro co-essenzialità, nel tema della "descrizione del bello":

Non si può fare a meno di cogliere l'originalità nell'opera di sintesi delle diverse esigenze di Moritz, il quale si rimette addirittura alla fisiognomica, prendendo ad esempio il volto umano come un "intero", i cui tratti *separano* e *uniscono* allo stesso tempo. La ripresa del tema della linea e della curvatura (*Wölbung*), ci riconducono evidentemente (anche se questo legame non è direttamente esplicitato) alla dinamica della piega come principio, origine, che avevamo visto in azione nella *Linea metafisica del bello*. Si vede come i temi della formazione del bello e della sua descrizione poetica (l'unica possibile, grazie alla proprietà "evocativa" del linguaggio) si ricongiungono in una grande sintesi, che ruota intorno al concetto d'*immaginazione*. Tutto è immagine: l'opera d'arte, ma anche la descrizione che se ne fa di essa. La dinamica definito/aperto che abbiamo visto all'opera a livello sensibile, concettuale e linguistico, trova un fondamento ulteriore e un elemento di sintesi nell'azione dell'*Einbildungskraft*. La stessa cosa avviene (essa fa da tratto comune) anche allo studio dell'antichità, che era uno degli argomenti principali delle lezioni berlinesi moritziane.

È nel contesto dell'elaborazione di una teoria dell'antichità che Moritz torna a far uso di quel concetto di nobile (*Edel*), fondamentale – come abbiamo visto – nella teoria antropologica delineata nelle *Denkwürdigkeiten*.

Perché vale la pena occuparsi di eventi e di narrazioni dei popoli antichi?
Poco propenso a usare la categoria generale di "umanità" quando si trattava di difendere il valore delle individualità dalle nozioni "astratte" di genere umano, stato e società, ora Moriz non esita invece a attribuirla all'antichità greco-romana: "l'umanità non conosce alcun momento del suo sviluppo più splendido di quello raggiunto con i greci e i romani".

Ancora una volta, è evidente la ripresa di strutture teoriche fondamentali del pensiero moritizano. Il nostro autore elabora una concezione complessa dello studio dei greci e dei romani, che presuppone la capacità *simultanea* di mantenere *punti di vista* differenti: la "necessità" della nobiltà ("occupazione degna del nostro spirito"), quella dell'umanità, e quella delle individualità singolari, sempre per mezzo dell'articolazione dei modi della totalità, grazie alla quale egli giunge alla sua definizione di conoscenza della storia di un popolo antico, alla quale si giunge con la necessaria compresenza di comprensione intellettuale e immaginazione.

Poiché, infatti, nella nostra rappresentazione del passato, i popoli antichi sono immagini narrate, è possibile stabilire una forte analogia tra i modi d'essere dell'esegesi artistica e di quella storica. In parte, Moritz sostiene la necessità di un approccio sia dal lato metodologico-concettuale sia contenutistico che tenga conto dell'essenza dei popoli antichi a partire dal concetto di "nobiltà" e di "ciò che è degno d'essere considerato" (teoria del valore) avvalendosi della riflessione sul Tutto; d'altro lato, sostiene che la questione debba essere affrontata dal punto di vista della "limitatezza delle nostre capacità rappresentative". Ancora una volta, la questione si pone dunque nei termini di ricerca dell'equilibrio Totalità ideale (nobiltà, bellezza) e limite concreto delle nostre capacità. É grazie al ruolo dell'immaginazione che si può guardare al passato identificandovi ciò che è nobilmente *permanente* per l'uomo, e che identifichiamo come "valore per l'umanità".

# A LINHA METAFÍSICA DO BELO
# ESTÉTICA E ANTROPOLOGIA EM K. P. MORITZ

## Introdução

Neste trabalho proponho identificar no pensamento de Karl Philipp Moritz (1756-1793) uma posição filosófica homogênea e coerente, cujas estruturas teóricas encontram-se exemplificadas paradigmaticamente na teoria estética, a qual – pelo menos em parte – é também seu lugar seminal. A estética moritziana apresenta-se a um só tempo como uma ampla reflexão sobre a totalidade e como uma teoria do valor intrínseco de qualquer individualidade, temas que nosso autor transfere para a reflexão sobre o homem. No fundo de seu pensamento estético e antropológico encontra-se a questão: como pode um "objeto" (que seja uma obra de arte, o caráter ou o gosto de um povo ou de um indivíduo singular) ser pensado em seu valor autônomo? Uma questão que pressupõe a experiência de um fracasso, uma falta de sentido e, concomitantemente, o esforço constante por parte do homem de reproduzir este valor "objetivo" (uma tenção para o ideal da totalidade acabada), ao passo que a vida humana permanece essencialmente dominada pela limitação, destruição, dor e falimento.

Aprendendo a ocupar-se de uma totalidade completa e acabada (o objeto artístico), a estética torna-se o paradigma para a compreensão de outros domínios (humanidade, natureza, história) e um instrumento para a apreciação da vida como "obra de arte".

Moritz considerava o ensaio *Sobre a imitação formadora do belo* (1788), escrito no período da sua estadia em Roma (1766-1788), como o ápice de sua reflexão sobre a arte: é neste pequeno panfleto, com efeito, que ele harmoniza sua concepção da essência do belo com uma teoria do gênio. Todavia, já no artigo *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si* (1785), publicado na revista *Berlinische Monatsschrift*, nosso autor inova realmente o panorama das teorias estéticas contemporâneas, com o abandono do recurso a critérios exteriores ao objeto artístico, como os princípios do prazer (no plano sensível) e de utilidade (no plano intelectual), graças à radicalização do conceito wolffiano-leibniziano de *Vollkommenheit* como *Vollendung* (Moritz oscila entre o reconhecimento de uma auto-finalidade interna e a afirmação da ausência de finalidade), com a evidente recuperação de elementos característicos das mônadas leibnizianas.

Com essa retomada da teleologia – fato problemático, já que por meio de um amplo uso de metáforas prospectivas (também de origem leibniziana) Moritz parece indicar que o princípio de coesão e de organização harmônica das partes componentes do objeto artístico pode ser assimilado a um *Gesichtspunkt*, e não a um *Zweck* –, a reflexão estética moritziana se afasta das trilhas dos desenvolvimentos da psicologia empírica, e se mostra particularmente crítica com os excessos das implicações pedagógicas e políticas da *Wirkungsästhetik* sulzeriana.

É no ensaio *A linha metafísica do belo* (composto provavelmente entre 1786 e 1788) que nosso autor explicita a tensão dialética entre micromundos (totalidades individuais reais, obras de arte) e macromundo (totalidade ideal: natureza, história universal). Trata-se de um "movimento" estrutural em ato não apenas na fruição e criação dos objetos artísticos, mas também um paradigma utilizável em geral (no artigo *A coisa mais nobre da natureza*, 1786) para formular sua resposta à questão do significado da *wahre Aufklärung*, e indicar seu ponto de vista no debate berlinense sobre o valor da destinação do homem (*Menschbestimmung*).

Na nossa opinião, *A linha metafísica do belo* (que foi publicada numa coletânea de artigos nos anos noventa do século dezoito, mas que foi concebida, provavelmente, já em 1785) representa uma chave de leitura privilegiada para a interpretação da filosofia moritziana como um todo; propomos, então, destacar sua importância. Esse ensaio, junto com o *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si* (cuja relevância, porém, a crítica já tem ressaltado há muito tempo), são os dois textos fundamentais de um ponto de vista teórico, e cujas estruturas teoréticas também estão no fundo dos trabalhos literários (sobretudo do *Anton Reiser*). As outras obras centrais na produção moritziana, *Sobre a imitação formadora do belo* e *A marca do belo: em que medida as obras de arte podem ser descritas?*, junto dos ensaios sobre a mitologia e antiguidade, são por nós consideradas em relação à prevista atividade de ensino na *Academia das belas artes* de Berlim – é possível que Moritz tivesse feito acordos informais com os responsáveis da *Academia* já antes de sua partida para a Itália. Os pontos programáticos desse ensino (definição de um conceito de belo, análise das formas de arte da antiguidade etc.) colocam para nosso autor novos problemas teóricos a serem resolvidos, sobretudo em relação à necessidade de pensar uma hermenêutica possível das obras de arte, compatível com sua declarada autonomia absoluta, e, portanto,

com a definição de uma exegese que se torne ela mesma autônoma, ela mesma "obra de arte".

# 1. Articulações do conceito de totalidade na estética moritziana

## 1.1 Objetivação da obra de arte

Com a publicação no *Berlinische Monatsschrift* do *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si* (1785)[1], Moritz ingressa no debate contemporâneo sobre a estética. Embora ele tenha se tornado mais conhecido pela obra *Sobre a imitação formadora do belo* de 1788, é neste pequeno artigo que encontramos as novidades mais relevantes para a teoria estética. A dedicatória ao amigo Moses Mendelssohn (que havia publicado um pequeno ensaio intitulado *Considerações sobre as fontes e relações entre as belas-artes e ciências*, 1747) e a clara alusão ao título da célebre obra do abade Batteux *As belas-artes reduzidas a um mesmo princípio* (1746) nos remetem ao objetivo polêmico do ensaio: com efeito, era Mendelssohn, que, rejeitando "o princípio de imitação da natureza como fim principal [*Hauptendzweck*] das belas-artes e belas-letras", o tinha subordinado "ao do prazer [*Zweck des Vergnügens*]", este que passava a ser "a primeira lei fundamental das belas artes"[2]. Já Christian Wolff havia tematizado o significado da presença do *sentimento* de prazer em geral em todas as atividades de invenção e descoberta, sentimento comum seja às artes propriamente ditas, seja às ciências: um "*prazer heurístico*" acompanhava cada descoberta e invenção[3]. Vale a pena ressaltar que, segundo Wolff, este tipo de *prazer*

1 Artigo publicado pela primeira vez na revista *Berlinische Monatsschrift*, 5. Band, 3. Stück (1785),

2 MORITZ, K. P. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: _____. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, p. 943. Tradução para o português: MORITZ, K. P. Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si. Tradução de José Feres Sabino, in: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009. 145 p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 108. Batteux era citado expressamente por Mendelssohn como exponente da poética da imitação da natureza. Moritz refere-se à obra de Mendelssohn: MENDELSSOHN, M. *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenshaften*. In: Bibliothek der schönen Wissenschaften und freyen Künste. Ersten Bandes zweyten Stück. Leipzig: Johann Gottfried Dyck, 1757. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Band I. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Bearbeitet von Fritz Bamberger. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann Verlag, 1971, pp. 165-190.

3 Assim Wolff colocava na *Metafísica alemã*: "§ 412. *Porque a ciência e o descobrir* [*erfinden*] *provocam prazer*. Pode-se compreender por que um conhecimento fundado e novas descobertas [*Erfindungen*] nos provocam um prazer tão grande, de maneira que o prazer é tanto mais sensível [*empfindlicher*] quanto mais esforço exercemos antes de as termos compreendido, e de termos conseguido descobri-las. Com efeito, temos, então, um conhecimento intuitivo da perfeição [*anschauende Erkänntnis von der Vollkommenheit*] do nosso entendimento e ao mesmo tempo do objeto que conhecemos distintamente, assim como da perfeição do descobridor (embora aprendamos a compreender o que outra pessoa descobriu). Agora, quanto mais esforço custar para compreender ou descobrir algo, maior será o

deriva de uma apreciação da perfeição dos objetos artísticos ou técnicos, perfeição que consiste nas correspondências destes com as próprias regras, pelas quais eles eram produzidos, como no caso paradigmático da arquitetura: o prazer que o arquiteto sente frente a um edifício é maior do que aquele do homem comum, pois o arquiteto entende e aprecia as regras, a lógica interna daquele edifício[4]. Embora na *Metafísica alemã* o filósofo de Breslau não desenvolvesse extensamente o tema da relação entre prazer e finalidade, ele de fato fazia uso da teleologia para explicar a origem do prazer heurístico/estético[5].

Voltando à reflexão sobre o princípio das belas-artes no debate mais próximo ao artigo de Moritz, seja na identificação desse princípio no ato de imitar (é o caso de Batteux), seja no sentimento do prazer (Mendelssohn), segundo Moritz estamos em ambos os casos sempre em presença de uma apreciação de correspondência com fins[6].

---

conhecimento que temos de nossa perfeição, se na nossa memória estiver igualmente presente que normalmente já conhecemos outra coisa com esforço menor, e, portanto, o prazer tornar-se-à certamente maior (§ 409). WOLFF, C. *Metafisica tedesca*. Testo tedesco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Raffaele Ciafardone. Milano: Bompiani, pp. 348-350. Minha tradução.

4 "§ 411. *Porque quem entende de arte* [*Kunstverständige*] *sente mais prazer de outros numa coisa.* Pelo que foi dito até agora, vê-se por que quem entende de arte pode sentir um prazer insaciável numa coisa, pela qual outra pessoa não sente nenhum. Por exemplo, se um prédio foi construído segundo as regras da arquitetura, de maneira que houve uma escrupulosa atenção para as regras gerais da perfeição [*allgemeine Regeln der Vollkommenheit*] (§§ 152 ss.), então um construtor edil com experiência, observando o edifício, sente tanto prazer [*Lust*] que não cansa de observá-lo, ao passo que os outros que não compreendem a arte passam à sua frente e o observam sem sensibilidade [*Empfindlichkeit*] nenhuma. Com efeito, quanto mais ele o observa, maior é a perfeição que ele percebe. Já que, agora, a validade das regras, com as quais o edifício está de acordo, ao mesmo tempo garante e lembra o construtor dessa garantia (§ 238), logo que ele pensar nas regras, o prazer tornar-se-á, por uma dupla razão, sempre maior à medida que mais longamente ele observar aquele prédio. Ademais, ele intui simultaneamente a perfeição do construtor edil que realizou o prédio e igualmente aquela dos artistas que trabalharam em sua realização; e assim surge uma nova espécie de prazer (§ 404), que se junta a outras espécies de prazer e, dessa maneira, as acrescentas. WOLFF, *Metafisica tedesca* cit., p. 348. Minha tradução. Nota-se a escolha de Wolff de considerar o exemplo da arquitetura – no qual é mais evidente a conformidade a regras e a um desígnio. Cfr. BAEUMLER, A. *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIIIe siècle, jusqu'à la "Critique de la faculté de juger"*. Traduit par Olivier Cossé. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1999, p. 93.

5 Cfr. BUCHENAU, *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment: The Art of Invention and the Invention of Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013, pp. 54-56. Essa é uma consequência da concepção wolffiana da perfeição como concordância e acordo. Assim, na *Metafísica alemã*, Wolff afirma: "§ 152. *O que são perfeição e imperfeição*. O acordo [*Zusammenstimmung*] do múltiplo constitui a perfeição dos entes. Por exemplo, a perfeição de um relógio é julgada pelo fato de que ele marca com precisão as horas e suas partes, e tanto estas no seu conjunto quanto sua composição visam esse fim [*dahinausgehen*], isto é, a indicação exata das horas e de suas partes por meio do ponteiro. Assim, num relógio se encontram múltiplas coisas que concordam todas uma com a outra [*zusammen stimmen*]. Se, ao contrario, no relógio encontram-se partes que o impedem de marcar exatamente o tempo, o relógio é imperfeito. A conduta do homem consta de muitas ações; se elas concordam [*zusammen stimmen*] umas com as outras, de maneira que, ao final, todas juntas estão fundadas num escopo geral [*in einer allgemeinen Absicht*], a conduta do homem é perfeita." WOLFF, *Metafísica tedesca*, cit., p. 153. Minha tradução.

6 Moritz mostra plena consciência do horizonte teleológico no qual ocorre a reflexão estética de seus contemporâneos: o prazer também é um fim. “Então o prazer não é um fim?” – Respondo: o que é o

Para Moritz, todavia, nem a imitação, nem o prazer podem ser considerados em si como princípios das *belas* artes, já que (é esta a tese fundamental que ele sustenta) nas obras de arte o belo surge na ausência de fins *determinados*.[7] Moritz concorda com o fato de que frente à beleza sinta-se prazer – embora de um tipo "mais fino e raro", "mais elevado e desinteressado [*uneigennützig*] do que o meramente útil"[8] –, mas diverge da distinção mendelssohniana entre utilidade ("*fim* das artes mecânicas") e prazer ("*fim* das belas artes"), pois o sentimento de prazer é algo que surge não apenas na contemplação das obras belas, mas também em presença de objetos úteis. Assim, Moritz volta à lição wolffiana para radicalizá-la: em uma totalidade perfeita, o fim não pode ser identificado a algo externo, e sim pensado como um "ponto de convergência" interno. Esse detalhe parece ter passado "despercebido" (impensado) a Wolff (e aos wolffianos como Sulzer e Mendelssohn, que insistiam nos efeitos psicológicos das obras de arte e na teoria do prazer), e tornava inútil e redundante todo o elaborado e complexo aparato argumentativo do artigo/ensaio mendelssohniano. Como alternativa, nosso autor propõe considerar o conceito de *Vollkommenheit* como verdadeiro *Grundsatz* (princípio fundamental) das belas-artes, conferindo nova força à tese de que seria necessário colocar no centro da reflexão estética a ideia do *belo* em conexão com aquela de *perfeição*. Para ser "bela",

---

prazer ou de onde ele surge, se não da *intuição da finalidade*?" MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes ...*, cit., p. 113, grifo meu. O próprio Wolff já havia ressaltado que, na concepção da "imitação" como representação "fiel" de objetos "reais" (juízo estético fundado em ter conseguido ou menos *alcançar* a verossimilhança com o objeto representado), a semelhança de uma pintura com o objeto representado produz um prazer apenas se considerarmos que a perfeição ou o fim da pintura consiste na sua semelhança com a "realidade". "[…] Se olho um quadro que é parecido com o objeto que ele tem de representar e considero sua semelhança, então sinto prazer nisso. Agora, a perfeição de um quadro consiste em sua semelhança. Já que, com efeito, um quadro nada mais é que uma representação de certo objeto num quadro [*Tafel*] ou numa superfície plana, todo concorda nisso se não pode ser distinguido nada que não se perceba também no objeto mesmo. Se, porém, ele é feito assim, então ele é perfeito (§ 152) e é também parecido (§§ 18,19). Por isso a semelhança é a perfeição do quadro; e já que o prazer surge da intuição da semelhança [*Anschauen der Ähnlichkeit*], ele surge da intuição da perfeição [*Anschauen der Vollkommenheit*]". WOLFF, *Metafísica tedesca*, cit., § 404. p. 345. Sobre isso, ver também BUCHENAU, *The Founding of Aesthetics,* cit., p. 58, nota 16.

7 Moritz opõe-se à classificação de Batteux com base na finalidade das artes (utilidade ou prazer). O abade francês distinguia entre artes mecânicas (que têm como finalidade o útil), belas-artes (música, poesia, escultura e dança, que têm como finalidade o prazer) e uma terceira espécie de arte, a eloquência e a arquitetura (que têm como finalidade o útil ou o prazer). Essa impostação tinha sido criticada por Mendelssohn, segundo o qual o fim último de todas as belas-artes era simplesmente o prazer. "Assim, achamos a maneira universal de agradar nossa alma, ou seja, a representação sensível da perfeição [*sinnliche Vorstellung der Vollkommenheit*]. E já que o fim último [*der Endzweck*] das belas-artes é agradar, podemos pressupor o seguinte princípio [*Grundsatz*] como indubitável: a essência das belas-artes e das ciências consiste numa representação sensível da perfeição [*in dem sinnlichen Ausdruck der Vollkommenheit*] ou numa perfeição sensível representada pela arte [*einer durch die Kunst vorgestellten sinnlichen Vollkommenheit*]." MENDELSSOHN, *Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenshaften*, cit., p. 170. Minha tradução.

8 MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, cit., pp. 108-109.

uma obra de arte deve ser perfeita, e por isso ela deve ser *em si* acabada, excluindo qualquer referência a fins *externos* singulares (ao contrário do que acontece, de maneira paradigmática, no caso dos objetos considerados unicamente enquanto úteis): "[o belo] não tem seu fim fora de si, e não existe em função da perfeição de outra coisa, mas em função da própria perfeição interna [*innern Vollkommenheit*]"[9]. Se a beleza constitui uma *Vollkommenheit*, esta deve ser entendida como uma *Vollendung* dotada de íntima congruência (ordenada segundo uma *innere Zweckmäßigkeit*). Deste modo, Moritz retoma *explicitamente* o tema wolffiano da *finalidade* e da *perfeição* em relação ao belo, outorgando a eles um papel essencial na própria reflexão sobre a arte e a beleza. A originalidade e a novidade da proposta moritziana consistem no fato de que, para reconhecer a beleza numa obra de arte, é necessário discernir uma finalidade acabada, isto é, o "máximo de finalidade" possível: "[…] preciso encontrar nas partes isoladas do objeto tanta finalidade [*so viel Zweckmäßigkeit*] que me esqueço de perguntar: para que serve então o todo?"[10].

A declaração sobre a importância fundamental do reconhecimento de uma finalidade acabada interna à obra de arte traz algumas consequências importantes. Em primeiro lugar, o valor estético do objeto artístico é desvinculado da atribuição subjetiva *intencional*, seja do lado do espectador, que o observa e interpreta, seja por parte do artista criador[11]. Nos pequenos ensaios que Moritz dedica a assuntos estéticos, ele volta incansavelmente a repetir que a atitude de um sujeito em relação à obra de arte deve ser a do "esquecimento" de si mesmo: "pode-se dizer que o artista termina sua obra por amor à

9 Ibidem, p. 109.

10 Ibidem, p. 111.

11 Esse tema é apenas esboçado nessa passagem; ele será desenvolvido mais extensamente no ensaio de 1788 *Sobre a imitação formadora do belo*, no qual Moritz analisa detalhadamente as dinâmicas de uma psicologia do gênio. O amplo grau de autonomia e "objetivação" da obra de arte torna problemática uma hermenêutica e crítica da arte excessivamente descritiva. Esse tópico, cujo alvo polêmico é a obra de Winckelmann, é tratado no artigo *Die Signatur des Schönen* (in: MORITZ, *Die große Loge*, op. cit., pp. 89-111), publicado pela primeira vez em 1788-1789 na revista *Monatsschrift der Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften zu Berlin* com o título *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*: "A essência do belo consiste no fato de que uma parte sempre se torna expressiva e significante [*redend und bedeutend*] por meio da outra, e o todo por meio de si mesmo. O belo explica a si mesmo, descreve-se através de si mesmo e, portanto, não precisa de explicação [*Erklärung*] e descrição [*Beschreibung*] além da indicação com o dedo que se limita a aludir ao conteúdo. Se uma bela obra de arte precisasse, além dessa indicação, de uma explicação particular, então ela seria imperfeita [*unvollkommen*]: pois o primeiro requisito do belo é sua clareza [*Klarheit*], por meio da qual a obra de arte se desenvolve diante dos olhos." Minha tradução. MORITZ, K. P. *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* In: _____. *Werke in zwei Bänden*, op. cit. Bd. 2, p. 994.

obra, já que, sacrificando-se muito por ela, esquece de si mesmo na obra."[12] Trata-se de rejeitar o que Moritz define como "egoísmo do sujeito", ao qual contrapõe uma atitude desinteressada, parecida com o sentimento do amor. Com efeito, ter uma intenção explícita (*Absicht*) significa dirigir conscientemente o olhar para um fim determinado, o que nos reconduz àquela estrutura hétero-teleológica da utilidade, que Moritz quer excluir da teoria estética. Veremos mais adiante, considerando um artigo relevante de 1793 intitulado *A linha metafísica da beleza*[13], como o reconhecimento da presença de um *Gesichtspunkt* (ponto de convergência, e, portanto, elemento de ordem e de síntese das partes que compõem a obra de arte considerada como um todo) interno à obra de arte não deve ser confundido com a colocação de uma meta intencional. Por enquanto, nos interessa ressaltar a originalidade de Moritz em desarticular e recolocar elementos dominantes nas teorias estéticas contemporâneas. Os conceitos de beleza, totalidade e finalidade interna são rearticulados por meio de sua comparação com o princípio do prazer:

> Uma coisa, portanto, não pode ser bela apenas porque nos dá prazer, caso contrário todas as coisas úteis também teriam de ser belas; mas o que nos dá prazer, sem ser propriamente útil, é por nós chamado de belo. Mas é impossível que o que é inútil [*das Unnütze*] ou sem finalidade [*das Unzweckmäßige*] dê prazer a um ser racional. Num objeto em que falta, portanto, uma utilidade ou finalidade externa, esta precisa ser buscada no próprio objeto, para que desperte prazer em mim; ou preciso encontrar nas partes isoladas do objeto tanta finalidade que me esqueço de perguntar: para que serve então o todo? Noutras palavras: tenho de buscar num objeto belo o prazer em função dele mesmo; por fim, a falta de finalidade externa [*äußere Zweckmäßigkeit*] precisa ser substituída por sua finalidade interna [*innere Zweckmäßigkeit*]; o objeto precisa ser algo em si mesmo perfeito e acabado[14].

Vemos que, embora reduza o papel do prazer nos processos de apreciação estética, Moritz não o expulsa da reflexão teórica sobre a essência do belo nas artes. A "experiência estética" continua sendo uma questão de *juízo de gosto*. Com certeza, a presença do belo é acompanhada de sensações prazerosas; o que Moritz exclui é a pressuposição de que o prazer possa tornar-se para o espectador, assim como para o artista, um fim externo a ser alcançado intencional e conscientemente. Tal atitude

12 MORITZ, K. P. *Die metaphysische Schönheitslinie*. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, op. cit., Bd. 2., pp. 951-952. Minha tradução.

13 Esse breve ensaio foi publicado pela primeira vez na antologia *Die große Loge* (1793). Alguns importantes estudiosos da filosofia de Moritz (Egon Menz e Thomas P. Saine) sugerem que ele foi composto acerca de 1785, por causa da presença, no texto em questão, de muitos temas análogos aos contidos no *Ensaio para unificar todas as belas artes...* de 1785. Cfr. MORITZ, *Die metaphysische Schönheitslinie*. In:_____. *Werke in zwei Bänden*, op. cit., Bd. 2., Stellenkommentar, p. 1288.

14 MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, op. cit., p. 111.

*atrapalharia* não apenas a contemplação da obra de arte; também a procura do (prazer para o) sucesso é algo que *distrairia* o artista do autêntico alcance da perfeição estética[15]. Portanto, em presença do belo – excluindo-se que o prazer possa ser considerado como objetivo externo –, é preciso pensar que a *finalidade* (*Zweckmäßigkeit*) corresponda a este mesmo prazer:

> « Então o prazer não é um fim [*gar nicht Zweck*]? » – Respondo: o que é o prazer ou de onde surge senão da intuição da finalidade [*Anschauen der Zweckmäßigkeit*]? Se houvesse, pois, algo de que o prazer fosse o único fim, então poderia julgar a finalidade dessa coisa apenas a partir do prazer que ela me desperta. Meu prazer, porém, tem de surgir primeiro desse julgamento; ele teria de existir antes que lá estivesse[16].

Moritz retoma a definição wolffiana de prazer como *Anschauen der Vollkommenheit* ("Indem wir die Vollkommenheit anschauen, entesteht bei uns die Lust, daß demnach die Lust nichts anders ist, als ein *Anschauen der Vollkommenheit*"[17]), especificando-a e radicalizando-a: ele compartilha a ideia de que o sentimento de prazer deriva de uma apreciação de ordem interna bem como das regras imanentes ao objeto artístico (como no exemplo wolffiano do edifício arquitetônico), mas, evidentemente, julga ser necessário tornar explícito que essa apreciação implica um reconhecimento de uma estrutura teleológica em ato: uma *Anschauen der Zweckmässigkeit* acompanha a sensação prazerosa que se sente frente ao belo. Reiteremos que a operação realizada por Moritz é singular e original: para que a obra de arte seja considerada como totalidade, deve-se passar pelo reconhecimento da sua íntima coerência (finalidade interna); e para que isso aconteça, é necessário excluir qualquer atribuição de fins singulares e determinados (externos). A teoria estética moritziana funda-se numa radical e substancial oposição entre o reconhecimento da finalidade interna e a concessão de fins externos. Isso não implica que o *ponto de vista* interno seja assimilável a um fim. A atribuição de

15 "O verdadeiro artista procurará alcançar a mais elevada finalidade interna ou perfeição [*höchste innere Zweckmäßigkeit oder Vollkommenheit*] em sua obra; e se esta encontrar aprovação, isso o deixará alegre, mas ele já alcançou sua verdadeira finalidade [*eigentlichen Zweck*] com o aperfeiçoamento [*Vollendung*] da obra." Ibidem, p. 113.

16 Ibidem, p. 113. Moritz pensa que a relação do homem com a obra de arte seja uma experiência de tipo intuitivo da totalidade, que se determina como reconhecimento da finalidade "interna", acompanhada pelo prazer para o belo. O artista sente em si próprio uma multiplicidade informe e confusa de pensamentos nobres e grandes: "[…] quando a extensão [*Maß*] destes pensamentos nobres e grandes está completa, o artista sente [*empfindet*] um estímulo [*Drang*] para comunicar, para multiplicar fora de si sua própria perfeição interna. Ele pressagia um prazer mais puro e mais nobre, quando vê sua perfeição subjetiva transformada em uma perfeição objetiva, ou seja, seu prazer [*Genuss*] em intuição [*Anschauen*]". MORITZ, *Die metaphysische Schönheitslinie*, op. cit., p. 950. Minha tradução.

17 WOLFF, C. *Metafisica tedesca,* op. cit., § 404 [Was Lust ist], p. 344. Minha tradução.

sentido perspectivo segundo um *Gesichtspunkt* pertence *essencialmente* à interioridade do objeto artístico; ao passo que a pontualidade dos fins singulares e determinados é própria da exterioridade.

Essa "finalidade sem fins" implica, além da sobreposição entre prazer e intuição da finalidade, outra importante consequência teórica: surpreendentemente – considerando-se o espaço dado ao jogo das correlações das forças da alma em *Sobre a imitação formadora do belo*, bem como o interesse muito específico do nosso autor pela psicologia empírica aplicada[18] –, ao criticar o uso dos fins para explicar o surgimento da beleza, Moritz relativiza o papel das dinâmicas psicológicas *representativas* na alma do homem. Mais precisamente, assistimos a certa oscilação em sua avaliação da representação. A crítica ao "paradigma da utilidade", que nasce da constatação de que a característica de "ser-útil" de um objeto é sempre *para* alguém e *para* alguma coisa (ou seja, remete sempre a uma estrutura da alteridade), é acompanhada da observação de que o ato da representação (*Vorstellung*) na alma é uma inútil complicação com relação à "simplicidade" constitutiva do objeto artístico como um todo:

> No meramente útil eu me contento não tanto com o próprio objeto, mas com a representação [*Vorstellung*] da comodidade e do conforto que o uso do objeto confere a mim ou a outrem. Coloco-me por assim dizer no centro, ao qual relaciono todas as partes do objeto, isto é, considero o objeto apenas como meio – contanto que minha perfeição seja desse modo promovida – de que eu mesmo sou o fim. O objeto meramente útil, portanto, não é em si mesmo nem um todo nem algo perfeito e acabado, e se torna somente um quando alcança seu fim ou se completa em mim[19].

Ao contrário do objeto "meramente útil", a obra de arte "*in sich selbst vollendete*"[20] é algo "simplesmente" coeso. Embora não utilize o termo "autonomia",

18 A partir de 1784, Moritz foi editor do *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*, revista que se ocupava de psicologia empírica aplicada. FÖRSTL, H. "Karl Philipp Moritz' Journal of Empirical Psychology (1773-1793): an analysis of 125 case reports". In: *Psychological Medicine*. Vol. 21, issue 2, May 1991, pp. 299-304. ENG, E. "Karl Philipp Moritz's Magazin zur Erfahrungsseelenkunde 1783-1793". In: *Journal of the History of the Behavioural Sciences*. October 1973, vol. 9, issue 4, pp. 300-305. CLASS, M. "K. P. Moritz's Case Poetics: Aesthetic Autonomy Reconsidered". In: *Literature and Medicine*. Vol. 32, n. 1, Spring 2014, pp. 46-73.

19 MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, op. cit., p. 108.

20 Em sua introdução à *Viagem de um alemão à Itália*, Oliver Tolle ressalta a aproximação do conceito de "em si mesmo acabado" com a mônada leibniziana e com o "objeto sensível perfeito" baumgartiano: "De certo modo, o conceito de *em si mesmo acabado* consiste numa reformulação mais concisa da definição baumgartiana da obra de arte como *objeto sensível perfeito*. Para Baumgarten, a obra alcança a perfeição na medida em que consegue, por meio dos elementos contidos nela mesma, produzir no espectador uma visão clara da ideia a que se propôs. Moritz rejeita os princípios normativos da teoria do conhecimento de Baumgarten, a qual se encontra no princípio de imitação da natureza (numa interpretação de Horácio), mas conserva o seu argumento central de que a obra é a *multiplicidade na unidade*. Tal qual a mônada leibniziana, a obra de arte possui um ponto central em torno do qual gira e está articulado o

Moritz sustenta a tese da autossuficiência do objeto artístico. Reconduzir a obra de arte à própria homogênea coerência interna implica a remoção de complicações inúteis:

> Mesmo o fim [*Zweck*] deve sempre ser algo simples como os meios que visam ao fim [*abzwecken*]: se o prazer com uma bela obra de arte é, porém, composto justamente como a própria obra de arte, como posso considerá-lo algo simples a que as partes singulares da obra de arte devem visar [*abzwecken*]? Tampouco a representação [*Darstellung*] de uma pintura num espelho pode ser a finalidade da composição, pois esta será certamente a consequência de si mesma, sem que precise estar presente ao realizar o trabalho. Se um espelho embaçado representa [*darstellt*] minha obra de arte tanto mais imperfeita quanto mais perfeita ela é, então por isso a produzirei mais imperfeita para que venha a perder menos beleza no espelho embaçado?[21]

A metáfora do "espelho embaçado" que restitui imagens sempre *deformadas* contradiz o caráter de homogeneidade e de perfeição que o reconhecimento de uma finalidade interna coerente confere à obra de arte. Moritz quer ressaltar a ausência de mediações na fruição estética do belo. Que se trate de uma *Darstellung* (exterior) ou de uma *Vorstellung* (interior), o recurso a um mecanismo representativo ("espelhamento") é uma inútil duplicação em comparação com a simples coesão, graças à qual a obra de arte, em si, "significa" a si mesma[22]. Na obra de arte considerada como um todo, o essencial é a síntese que se realiza em torno de um centro perspectivo, que age como catalisador e coordenador de suas partes. Sendo assim, atenção e concentração são as atitudes ideais para se entrar em sintonia com uma obra de arte; ao contrário, deve-se evitar *distrações* e *dispersões*[23]. Em *Sobre a imitação formadora do belo*, Moritz volta a julgar

---

restante." MORITZ, K. P. *Viagem de um alemão à Itália 1786-1788 (terceira parte)*. TOLLE, O. (trad.). São Paulo: Humanitas, 2007, p. 10. A relação entre obra de arte como micromundo (mônada) e o "grande Todo" está no centro da reflexão moritziana sobre a arte.

21 MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, op. cit., pp. 113-114.

22 "Somente se falar algo, somente se significar algo, uma figura é bela. Esse falar e significar precisam, porém, ser considerados em sentido correto: a figura, se for bela, não deverá significar nem falar nada que esteja fora dela, mas deverá como que falar apenas de si mesma, de sua essência interna por meio de sua superfície externa, e deverá significar por si mesma." MORITZ, K. P. *Sobre a alegoria*. In: *Ensaios de Karl Philipp Moritz*, op. cit., p. 122. Uma leitura exclusivamente iconológica das obras de arte seria, segundo Moritz, uma *distração* em relação à coesão do objeto artístico: "Por isso, no que se refere à bela arte, meras figuras alegóricas distraem a atenção e a afastam do principal." (Ibidem, p. 122). O "principal", ou seja, o "essencial" da obra de arte, é a própria autossignificação estética, qualquer que seja o conteúdo figurativo e alegórico. Com relação à descrição winckelmanniana do Apolo in Belvedere, Moritz afirma que Winckelmann se perde nos detalhes descritivos secundários, que impedem o observador de apreciar "a beleza pura do todo" (MORITZ, *Viagem de um alemão à Itália*..., op. cit., p. 140): "[…] não é sua descrição, mas o próprio objeto que deve ser admirado; e na visão da obra de arte mesma, toda e qualquer descrição deve ser esquecida." (Ibidem, p. 141).

23 Essa tenção para a coesão, contra a dispersão, é também uma tendência mais geral para encontrar a unidade na multiplicidade das manifestações do real. Sobre a importância da atenção em sentido antropológico e estético: THUMS, B. Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert. In: *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Über Erregung und Steuerung*

negativamente a antecipação da representação do prazer para o belo, quando este se torna um fim para o artista:

> Quando o impulso formador, que deseja criar [*schaffenwollenden Bildungstrieb*], mescla-se com a representação [*Vorstellung*] do *prazer* [*Genuss*] que o belo ocasiona quando está acabado [*vollendet*]; e quando essa representação torna-se o *primeiro* e mais forte estímulo [*der erste und stärkste Antrieb*] de nossa força ativa, que não se sente em si e para si solicitada para o próprio início, o impulso formador não é puro: o ponto focal ou ponto de perfeição do belo [*Brennpunkt oder Vollendungspunkt*] cai fora da obra no *efeito* [*Wirkung*], os raios *divergem*, e a obra não pode mais se arredondar [*sich ründen*] em si mesma[24].

Na articulação dos atos psicológicos responsáveis pela criação, o impulso formador (*Bildungstrieb*) não pode se misturar com a representação do prazer (*Vorstellung von Genuss*); enquanto momento absolutamente originário (*erste und stärkste Antrieb*), ele deve ser entendido como pura concentração da força ativa. Há um sentido, todavia, no qual a representação passa a fazer parte da teoria estética moritziana (um sentido nada marginal, pois se trata da dinâmica mesma da atividade criadora): como sinônimo de expressão (*Ausdruck*, no sentido etimológico e literal da palavra, externar, "exprimir fora de si") do artista que é movido a recriar, em virtude da força da *imitação criadora*:

> Se o prazer que o artista sente com sua obra fosse o fim imediato dela, ele não precisaria representar [*darstellen*] fora de si a grandeza e nobreza que possui na alma [...]. Em certo sentido, ele sacrifica algo por sua obra, dispondo os nobres e grandes pensamentos de modo a convergirem uns com os outros, de maneira que estes nobres e grandes pensamentos não tenham como fim imediato sua felicidade, já que eles são desvinculados da relação com a sua egoidade [*Ichheit*]. Nesse sentido pode-se dizer que o artista chega à conclusão de sua obra por amor à obra, já que ele, sacrificando-se por muito tempo por sua obra, esquece de si mesmo na obra.[25]

Mais uma vez, vemos como os conceitos de totalidade, prazer, utilidade, que faziam parte do debate contemporâneo sobre a estética, são reinterpretados por Moritz e organizados no interior de um novo quadro teórico coerente, centrado no princípio da autoteleologia. O impulso para a criação leva o artista a *se expressar* em determinadas formas externas ("representações" materiais: linhas, superfícies coloridas, sons), em um

---

*von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*. Herausgegeben von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke. Würzburg 2003, pp. 55-74.

24 MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, op. cit., Bd. 2, pp. 976-977. Minha tradução.

25 MORITZ, *Die metaphysische Schönheitslinie*, op. cit., pp. 951-952. Minha tradução.

movimento progressivo de con-centração da finalidade interna à obra de arte, com a perda simultânea ("por gradual subtração") dos fins externos:

> A gradual inclinação [*Neigung*] dos pensamentos uns com os outros, ou a gradual metamorfose [*Verwandlung*] da finalidade externa na interna, ou, em suma, *o que é em si acabado* [*das in sich selbst Vollendete*], parece, portanto, ser o verdadeiro fim que guia o artista em sua obra de arte. O artista deve tentar trazer o fim, que na natureza fica sempre fora do objeto, ao objeto mesmo, para torná-lo, dessa maneira, em si acabado. Logo, vemos um todo ali onde víamos apenas partes orientadas para um fim [*abzweckende Teile*].[26]

****

## 1.2 À procura de "pontos de vista": metafísica do belo

Voltamos agora à questão deixada em suspenso: a importância de não confundir o ato de pôr fins determinados com o reconhecimento de um ponto de vista interno à obra de arte, duas atitudes que são, para Moritz, contrapostas *desde a raiz*. O recurso a imagens geométricas e perspectivas é uma constante nos ensaios moritzianos dedicados à arte[27]. Por um lado, como vemos, o ponto de vista (*Gesichtspunkt*, *Brennpunkt*, *Mittelpunkt*) é a base do caráter de homogeneidade da obra de arte "autônoma"; por outro lado, é utilizado como metáfora da individuação de um "momento originário" da criação na psique humana. Ressaltemos, além disso, que Moritz sustenta a necessidade de limitar a preponderância da intencionalidade subjetiva ("egoísmo do artista"): se o artista trabalha de maneira egoística, "o ponto focal da obra cairá fora da obra mesma."[28] O próprio movimento de "supressão" do prazer egoísta corresponde à atribuição de uma maior "concretude objetiva" da obra de arte como algo "em si acabado":

> 1) O belo autêntico não se encontra apenas em nós e em nosso modo de representar, mas também fora de nós, nos próprios objetos.
> 2) Há, portanto, uma verdadeira teoria do belo por meio da qual o olho é direcionado a um determinado ponto, a partir do qual o belo tem

26 Ibidem, p. 952. Minha tradução.

27 A linguagem e o uso de imagens perspectivas é de clara derivação leibniziana. Moritz serve-se delas com muita frequência, sobretudo nos ensaios *Ponto de vista* (*Magazin zur Erfahrungsselenkunde*, Vol. 4, n. 2, 1786), *Determinação do fim de uma teoria das belas artes* (*Berlinischen Archiv der Zeit und ihres Geschmacks*, vol. 1, 1795), e na introdução à *Götterlehre.* (1790). MORITZ, K. P. *Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten*. In: _____. *Werke*. Günter, H. (Hrsg.). Band 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1981, pp. 609-627. O diário *Viagem de um alemão à Itália* é bastante rico em exemplos da aplicação de metáforas ótico geométricas às obras-primas e arquiteturas italianas (por exemplo, na análise das obras de Piranesi). GAMBINO, R. Moritz – Piranesi: der »Gesichtspunkt« – die Veduten. In: *Karl Phillip Moritz in Berlin 1789-1793*, pp. 23-37.

28 MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, op. cit., p. 948.

> necessariamente de ser considerado para que possa ser propriamente avaliado e sentido.
> 3) Esse ponto sempre precisa ser procurado na própria obra de arte: pois toda obra de arte autêntica possui esse ponto em si mesma, por meio do qual toda parte dela e suas posições tornam-se necessárias umas em relação às outras, e, consideradas do ponto de vista principal, são-nos apresentadas como necessárias.[29]

Moritz propõe fazer da individuação do *Gesichtspunkt* um critério hermenêutico, aplicável à exegese artística e à crítica literária.[30] Assim, segundo o testemunho de Caroline Herder, ele se divertia procurando o enfoque do *Egmont*, do *Werther* ou do *Goetz von Berlichingen*[31]. No trecho a seguir, por exemplo, o *Mittelpunkt* da *Ilíada* é Aquiles (o herói):

> Uma vez que Homero tem um Aquiles, suas batalhas, seus heróis, seus sentimentos e seus caráteres grandes e nobres já estão ordenados. Todas as representações grandes e sublimes são arrancadas, com alguma dificuldade, do conjunto do seu pensamento e, por assim dizer, da sua egoidade [*Ichheit*], e tendem para si mesmas [*neigen sich gegen sich selber*], para ser algo subsistente fora de si, acabado em si. Ele esquece por um tempo o obscuro prazer que pressagia, e direciona sua atenção apenas para seu Aquiles; para Aquiles, os gregos têm que morrer; para Aquiles, os outros heróis têm que permanecer nas sombras, e Heitor sob uma luz só mais fraca do que a de Aquiles, de maneira que sua morte eleve ainda mais o herói. A cada instante o herói aumenta a importância dos eventos, e os eventos a importância do herói.[32]

Essa busca pela determinação de um centro focal é uma tendência, uma aspiração que deriva do nosso fundamental "impulso [*Drang*] para imitar o Belo supremo"[33], para criar como a natureza faz. No importante ensaio *A linha metafísica da beleza* (1793), Moritz trata mais amplamente dessa questão, numa ótica gnosiológica e metafísica. O cerne de toda argumentação permanece a reflexão sobre a totalidade: é preciso considerar a obra de arte como um mundo fechado em si, um todo acabado e perfeito. Porém, a

29 MORITZ, K. P. *Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte*. In: *Ensaios de Karl Philipp Moritz*, op. cit., p. 117. Grifo meu.

30 Isso pode parecer em contradição com a declaração de que a obra de arte "fala por si mesma" e, portanto, não precisaria de intérpretes. Na verdade, a obra de arte "fala" quando ela tem um ponto de vista, que é sua chave de leitura como um todo. Podemos dizer que, para quem não reconhece esse ponto de vista, a obra de arte permanece "muda".

31 "Moritz me contou sobre como, através do estudo da perspectiva, chegou à busca do ponto focal numa obra; isso não deve ser procurado nas extremidades do trecho [*am Ende des Stückes*], mas no meio, como se todos os raios partissem do ponto central, e se perdessem no começo e no final." Carta de Caroline Herder para J. G. Herder de 25 de dezembro de 1788, in: MORITZ, K. P. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von H. J. Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962, pp. 345-346. Minha tradução.

32 MORITZ, *Die metaphysische Schönheitslinie*, op. cit., p. 951. Minha tradução.

33 Ibidem, p. 954. Minha tradução.

única Totalidade pensável em absoluto como *realmente* existente é a ideia de natureza ("Grande Todo"). A obra de arte é a criação de um novo mundo "em escala reduzida", por assim dizer, em si coerente. É um mundo artificial (uma ficção pertencente ao reino da aparência) no que diz respeito ao único *verdadeiro* todo, que é natureza. Por isso, seu valor não consiste no *espelhamento* de elementos externos (imitação como representação, figuração), mas na harmonia das partes que o compõem. Qual é, então, a relação entre o micromundo da obra de arte e o macromundo da natureza? Representando o "grande inteiro" da natureza como um círculo, seu fim único e último, a meta final (geometricamente, o ponto focal) é algo que pode ser conhecido apenas por Deus, e não por nós humanos finitos e limitados:

> A única coisa realmente acabada em si mesma [*Das Einzige wahre in sich Vollendete*] é a natureza inteira [*die ganze Natur*] enquanto obra do criador, que sozinho envolve [*umfasst*] com seu olhar o Todo [*das Ganze*], e faz o fim desse "grande objeto" voltar a si mesmo. Na medida em que fim e meio convergindo juntos constituem um todo [*Zweck und Mittel zusammen gedrängt eins ausmachen*], o belo supremo apresenta-se apenas ao olho de Deus[34].

Em termos de estrutura teleológica, "nosso entendimento limitado [*umschränkter Verstand*] vê na grande natureza apenas meios, e somente pressagia os fins."[35] A projeção dos meios em vista de um fim é representada graficamente como uma linha reta, cujo extremo dá a direção, e que termina (chega ao fim) com o alcance da própria meta (é uma linha limitada, um segmento). Esta serve também como representação metafórica do mundo espacial e temporalmente finito em que vivemos. A Totalidade absoluta (Natureza, História universal[36], que são os verdadeiros reinos da Beleza absoluta) é representada pela curvatura de uma reta infinita que persegue todos os infinitos fins, até

34 MORITZ, *Die metaphysische Schönheitslinie*, op. cit., p. 953. Minha tradução. Note-se o uso do substantivo *Drang* e do verbo *drängen* indicando a tenção para convergência unitária. Moritz descreve uma espécie de colapso, um processo de convergência entre fins e meios.

35 Ibidem, p. 953. Minha tradução.

36 A ideia de uma história *universal* também pode ser considerada como um "grande Todo": "Numa história universal [*Allgemeine Weltgeschichte*], os acontecimentos da *Ilíada* seriam importantes apenas na medida em que se coligam ao inteiro curso das coisas, em que se confundiriam no todo; seu fim estaria sempre nas consequências externas, e nunca contemplaríamos um todo. O poeta separa os acontecimentos do contexto e lhes confere um estímulo para se volverem uns contra os outros, o que na natureza eles não possuem. O fim desses acontecimentos recai sobre eles mesmos: relegamos sua pertinência ao grande curso das coisas, e acreditamos ver em pequena escala um mundo, alguns acontecimentos que formam um todo. O poeta corta os fios por meio dos quais os acontecimentos poderiam obter uma reação com o exterior, e abandona aqueles que conduzem a outra esfera de acontecimentos, põe causa e efeito muito mais perto do curso comum das coisas; vemos concentradas num único breve espaço de tempo uma multiplicidade de acontecimentos que se originam um a partir do outro, que dificilmente teriam lugar em centenas de anos." Ibidem, p. 952. Minha tradução.

chegar à concentração absoluta em um ponto focal, ou seja, até sua transformação em um círculo. Em sua essência absoluta, esse círculo (imagem do Belo supremo) é inacessível a nós, seres limitados. Todavia, sentimos um "impulso para imitar o Belo supremo", isto é, para criar com a obra de arte um "mini mundo" em analogia com a atividade criadora da natureza, o que pode ser representado geometricamente pela dobra das nossas linhas retas e finitas (metáforas dos eventos humanos) em torno de um centro que lhe confere significado:

> Se imaginarmos a natureza como um grande círculo, cujas partes em conjunto têm uma inclinação [*Neigung*] para si mesmas para formar juntas [*miteinander*] um todo, as curvaturas serão para nós – por causa da incomensurável grandeza da circunferência – quase invertíveis, e acreditaremos ver por toda a parte linhas retas, ou apenas *meios em vista de um fim* [*abzweckende Mittel*], lá onde, ao contrário, há uma constante tendência para o fim [*Neigung zur Zweck*], o qual nos foge, porque nunca chegamos a ver uma parte do círculo suficientemente grande que nos permita perceber uma real curvatura: temos apenas de pressagiar, apenas adivinhar essas curvaturas. Porém, já que sentimos [*empfinden*] um impulso [*Drang*] para o Belo supremo apenas na inteira criação em si mesma acabada, conferimos àquelas que na natureza aparecem como *linhas retas*, ou simples meios *em vista de um fim*, uma gradual inclinação para si mesmas, quase como se desejássemos reproduzir no grande incomensurável círculo um círculo menor, em escala reduzida.[37]

As obras de arte são, assim, um micro mundo fictício, reino da fantasia e da aparência. A operação de "curvatura" corresponde à "*gradual* subtração de finalidade externa"[38], que já vemos a propósito do acabamento necessário à obra de arte para ser "bela":

> […] na bela obra de arte, os meios em vista de um fim, que temos paragonados às linhas aparentemente retas, uma contínua à outra, sempre adquirem mais aparente [*anscheinende*] finalidade interna quanto mais eles perdem verdadeira finalidade externa, até, enfim, chegar-se a um ponto em que a finalidade externa é totalmente excluída, e um objeto qualquer, que na natureza era apenas um meio, for elevado a fim, com o qual todos os meios conectados entre eles parecem se relacionar, por causa da gradual subtração da finalidade externa a eles. Quanto mais gradual e quanto mais delicada a passagem desses meios da finalidade externa àquela aparentemente interna, mais a linha aparentemente curva torna-se arredondada, e, por isso, torna-se um perfil mais fiel da beleza suprema.[39]

37 Ibidem, pp. 953-954. Minha tradução.

38 Ibidem, p. 955. Minha tradução.

39 Ibidem, pp. 954-955. Minha tradução. Nessa passagem, Moritz usa a expressão "*verdadeira* finalidade externa," porque argumenta que a obra de arte, como micro mundo, é uma ficção, obra da fantasia do artista.

Se, no âmbito da criação artística, a procura de um ponto de vista interno à obra de arte é causada por uma aspiração a competir com a natureza, numa espécie de "segunda criação", a busca por pontos de referência representa, em geral, a inesgotável tendência do ser humano a possuir verdades definitivas:

> Quando ordenamos nossas ideias, precisamos encontrar antes de tudo o ponto de vista certo. Escolhemos um ponto ao acaso e descrevemos um círculo em torno desse ponto. Um grande número das nossas ideias não conseguirá se inserir e cairá fora do círculo. Reconhecemos certa ordem e certa relação nos nossos pensamentos, porém nem *tudo* se deixa inserir nessa ordem; escolhemos, então, outro ponto de vista, e chegamos, enfim, por meio de várias tentativas falidas, até aquele justo ponto, como numa espécie de problema aritmético, no qual também apenas através de uma multiplicidade de casos possíveis consegue-se encontrar aquele requerido. Em certo sentido, devemos achar a verdade só por acaso, e nisso consiste a essência, a eterna tendência do nosso pensamento: relacionar a inteira extensão das nossas ideias a um centro qualquer, no qual elas se unem todas como os raios de uma roda. Descobrir esse centro sempre foi o esforço de todas as cabeças pensantes, em todas as épocas. É a essência do nosso ânimo, assim como à essência da aranha pertence o fato de se fazer centro da sua própria teia. Essa tendência para a verdade, para a correlação e para a ordem em nossos pensamentos e em nossas ações é um instinto, um impulso para o qual não temos alguma razão ulterior além da natureza do nosso ser.[40]

Apesar de ter um sentido estritamente estético e gnosiológico, e servir de critério hermenêutico, a busca pela individuação de um ponto de vista assume em Moritz outras funções: como momento de síntese, a possibilidade de determinar todos os pontos de vista de todas as obras de arte permitiria, teoricamente, a construção de um sistema das artes completo.[41] Está claro, porém, que nos limites contingentes das nossas existências humanas, nunca será possível chegar ao alcance deste sistema. Trata-se de uma tenção para a "sistematicidade", um ordem ideal inalcançável, que não obstante deve ser perseguida:

> […] cada um pode encontrar um ponto de vista a partir do qual vê as coisas ainda melhor, e deste modo se chega sempre mais perto do verdadeiro centro,

40 MORITZ, K. P. *Der letzte Zweck des menschlichen Denkens. Gesichtspunkt*. In: _____. *Die große Loge*, op. cit., p. 277. Minha tradução. A sobreposição da finalidade interna ao ponto de vista nos permite esclarecer outro ponto fundamental: a finalidade interna é princípio de ordenamento e organização de um todo *que já é dado*. A unidade sistemática da obra de arte estaria também no fundamento de uma possível teoria completa das belas artes. "Para considerar toda obra de arte bela como um todo existente por si, é necessário encontrar nela o ponto de vista a partir do qual todo singular apresenta-se primeiramente em sua necessária relação com o todo, e somente por meio do qual se torna claro que na obra de arte não há nada de supérfluo nem nada que falte. Aprender a descobrir em todos os casos esse verdadeiro ponto de vista para o belo seria, então, a tarefa de uma teoria completa das belas artes." MORITZ, K. P. *Determinação do fim de uma teoria das belas artes*. In: *Ensaios de Karl Philipp Moritz*, op. cit., pp. 120-121 (tradução parcialmente modificada na primeira frase).

41 Lembramos a atividade de Moritz como professor na *Berliner Akademie der schönen Künste*, cargo que conseguiu depois da estadia na Itália, graças a intervenção do amigo Goethe.

> do verdadeiro fim de todo o pensamento humano sem talvez nunca alcançá-lo.[42]

****

## 1.3 *Herausbildung*. Natureza *sensível* do belo

*Sobre a imitação formadora do belo*[43] foi escrita na Itália, no período em que Moritz conheceu Goethe (1786-1788), o qual na sua *Viagem à Itália* (publicada em 1816-1817) frisa a importância e o caráter inovador das teses do breve opúsculo, lamenta o fato de que a obra foi em breve esquecida e não republicada, e atribui a si mesmo parte do mérito da elaboração das novas ideias sobre estética[44]. De fato, o elemento teórico fundamental da teoria estética moritziana continua sendo a natureza auto-teleológica e fechada da obra de arte; concepção reforçada por novos motivos provenientes das conversações entre Moritz e Goethe e da leitura das obras herderianas, sobretudo *Do conhecer e do sentir da alma humana* (1778) e da primeira e segunda parte das *Ideias para uma filosofia da história da humanidade* (1784-1785). A reflexão moritziana enfrenta novas questões em torno da teoria do gênio e da atividade criadora e é enriquecida com novas sugestões (em particular, o uso do paradigma orgânico), mas o elemento decisivo permanece a ideia da obra de arte como um "todo em si acabado".

O breve ensaio "italiano" é muito mais articulado do que a *Tentativa de unificação*. A determinação da natureza do belo é sempre o eixo das considerações moritzianas; mas se em 1785 nosso autor conduzia uma análise do conceito de belo em si, agora é a ideia de *imitação* o fio condutor por meio do qual determinar a noção de belo.

42 MORITZ, *Der letzte Zweck des menschlichen Denkens*, op. cit., p. 278. Minha tradução.

43 Composto provavelmente no começo de 1788, foi publicado pelo editor Campe no outono do mesmo ano: MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig: Campe, 1788. A parte central do ensaio, quase correspondente àquela incluída por Goethe na segunda parte da sua *Viagem à Itália*, foi republicada em seguida com o titulo *Der bildende Genius* na antologia *Die Große Loge*. Outro excerto foi publicado com o título *Mutius Scaevola* (MORITZ, *Die Große Loge*..., op. cit., pp. 233-239). A republicação de partes dos ensaios moritzianos (a maioria dos quais foram publicados incialmente como artigos de revistas) em coletâneas confirma a homogeneidade substancial do pensamento moritziano.

44 GOETHE, J. W. *Italienische Reise*. Teil I. Herausgegeben von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. In: _____. *Sämtliche Werke*. Band 15/1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, pp. 572-573.

A obra pode ser subdividida, grosso modo, em três grandes partes. A primeira é um longo e bastante elaborado *Ideenspiel*[45] entre os conceitos de belo, bom, nobre e útil, que no "uso linguístico comum" pertencem tanto à esfera estética quanto ao âmbito prático-moral e, por isso, tendem a *confundir-se* entre si. Nesta com-fusão, percebemos várias afinidades entre essas noções, sem todavia conseguir entender completamente como elas se definem. Observar seus desvios, suas aproximações e afastamentos serve para ressaltar suas diferenças essenciais; na prática, para definir com mais precisão sua essência.

No jogo conceitual da comparação entre o uso linguístico dos vários conceitos, podemos reconhecer um processo de verificação de seu grau de maior ou menor autonomia. Por exemplo, o conceito de nobreza e o de beleza compartilham o fato de não precisarem de nada fora deles (com as palavras do *Versuch einer Vereinigung*, diríamos que eles são "em si acabados"):

> […] o homem nobre atrai por si e para si, absolutamente sozinho, toda nossa atenção e admiração sem nenhuma consideração por algo fora dele ou por uma vantagem qualquer que, para nós, poderia derivar da sua existência[46].

Por isso a nobreza é também definida como "beleza interior" da alma (*innere Seelenschönheit*). Moritz ressalta a constatação de que a nobreza de um homem não se mede segundo sua beleza "superficial" (*Schönheit auf der Oberfläche*), que é um elemento supérfluo no que diz respeito à ideia de nobreza.[47] Quanto à bondade, ela é um conceito que apresenta características intermediárias entre a autonomia do belo e a hetero-teleologia do útil, pois os homens mostram sempre algum interesse não pela bondade em si, mas pela vantagem que pode lhes derivar dela. A bondade, portanto, é um conceito pouco interessante para Moritz; ele dedica pouco espaço à analise da sua natureza, preferindo aprofundar analogias e diferenças entre os conceitos de nobreza e de beleza.

45 Uma análise deste *jogo de ideias* se encontra na introdução de Sigmund Auerbach à edição de 1888 de *Sobre a imitação formadora do belo,* sobretudo as páginas XXIII-XXIV. MORITZ, K. P. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Herausgegeben von Sigmund Auerbach. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1888.

46 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 960. Minha tradução.

47 "O homem nobre não precisa da beleza corporal para ser nobre..." Ibidem, p. 961. Minha tradução.

Ora, nobreza de ânimo (sinônimo de "beleza interior") e *äußere Schönheit* são distintas pelo fato de que, para "imitar" a beleza que se manifesta em formas superficiais, é preciso necessariamente "produzi-la fora de nós" (*herausbilden*):

> Ora, na medida em que com nobre, em oposição ao belo exterior [*das äußere Schone*], entende-se apenas a beleza interior da alma, podemos, assim como no caso do bom, reproduzi-lo [*nachbilden*] também *em* nós mesmos. – Mas na medida em que o belo se diferencia do nobre e é entendido apenas como belo exterior, em oposição ao belo interior, ele não pode ser reproduzido em nós [*in uns hereingebildet*] por meio da imitação, mas deve ser necessariamente criado novamente fora de nós [*aus uns herausgebildet werden*], se devemos imitá-lo.[48]

Como já fizera no *Versuch einer Vereinigung*, Moritz volta a frisar com um novo argumento que pertence à essência do belo o fato de se exteriorizar, de se concretizar "necessariamente" em formas externas. Trata-se de um elemento-chave para a tese principal do ensaio: a passagem de uma concepção *representativa* a uma *poíesis* da imitação do belo. A imitação do belo em sentido estético é um ato diferente da adequação entre representante e representado, da figuração de objetos já dados. Exige que o expectador se torne, por sua vez, criador de formas belas. Já observamos no escrito de 1785 uma certa atribuição de valor à atividade da produção artística, contrária ao mero papel "contemplativo" do espectador, sem que esse papel fosse excluído da teoria estética. Com a afirmação da necessidade de pensar o "verdadeiro" conceito de imitação do belo como *Herausbildung*, Moritz junta sua concepção da estrutura auto-teleológica da obra de arte com a ideia de gênio produtor (*hervorbringendes Genie*, *bildender Künstler*), o objeto artístico com a atividade criadora. Ao mesmo tempo, indica que a interioridade da obra de arte ("lugar" da autotelia) deve ser entendida não como algo de escondido e secreto, mas de accessível a partir da expressividade das formas extrínsecas nas quais ela se mostra. Por isso Moritz afirma que o belo como um todo pode ser sentido (*empfunden*) ou produzido (*herausgebracht*, *hervorgebracht*):

> Todo o belo particular, espalhado aqui e ali na natureza, só é belo na medida em que nele se revela a essência [*Inbegriff*] de todas as relações daquele grande todo, mais ou menos, em maior ou menor medida. Portanto, cada coisa singular nunca pode servir como termo de comparação para o belo das artes plásticas [*bildenden Künste*] e menos ainda como modelo da autêntica imitação do belo, pois o belo supremo que se encontra nas coisas individuais da natureza ainda não é suficientemente belo para a imitação orgulhosa das grandes e majestáticas proporções do todo universal da natureza. O belo não pode

48 Ibidem, p. 961. Minha tradução.

> então ser conhecido [*erkannt*]; ele deve ser produzido [*hervorgebracht*] ou *sentido* [*empfunden*].[49]

A produção de belas formas artísticas e a percepção do belo estão em correlação, assim como a autonomia da obra de arte como objeto "em si acabado" *e* a autonomia da atividade produtiva do gênio criador:

> Graças à nossa reflexão [*Nachdenken*] sobre a imitação formadora do belo, em conjunto com o puro prazer [*Genuss*] das belas obras de arte mesmas, pode com efeito surgir em nós algo que se aproxima deste conceito vivo, que acresce em nós o prazer para as belas obras de arte. Já que o nosso máximo prazer para o belo não pode abranger em si o *devir* [*Werden*] *do belo a partir da sua própria força*, o único máximo prazer do belo é sempre reservado ao próprio gênio criador [*schaffende Genie*] que o produz [*hervorbringt*]; assim, o belo alcança seu máximo fim já no momento da própria formação [*Entstehung*], no seu surgimento [*Werden*]: nosso *prazer sucessivo* é apenas uma *consequência* da sua existência, portanto o gênio formador [*das bildende Genie*] está nos grandes planos da natureza, em primeiro lugar *para si mesmo* e somente depois para nós, já que há, além dele, outros seres que não criam e formam, mas que podem abranger o que foi formado [*das Gebildete*], uma vez que tenha sido produzido [*hervorgebracht*] por meio da imaginação[50].

Assim, se no *Versuch einer Vereinigung* Moritz indicava o que o artista *não* deve fazer (colocar fins, seguir exemplos), no ensaio sobre a imitação ele passa a indicar "em positivo" o que ele pode fazer. O artista é *figurativo* [*bildender Künstler*]. Isso acontece também no caso dos retratos morais:

> O artista formador [*der bildende Künstler*] pode, por exemplo, transpor em si por meio da imitação a íntima beleza da alma de um homem que ele toma como modelo de conduta. Mas se o artista se sente movido a imitar a beleza interior da alma do seu modelo, na medida em que está impressa [*abdrückt*] nas suas feições, deve necessariamente produzir [*herausbilden*] ele próprio seu conceito dessa beleza e tentar representá-lo fora de si [*außer sich darstellen*]. Com efeito, ele não reproduz [*nachbildete*] diretamente estas feições, mas apenas se serve delas para representar novamente fora de si [*außer sich wieder darstellen*] a beleza da alma de um indivíduo alheio, que ele tenha sentido em si [*die in sich empfundene Seelenschönheit*].
>
> A verdadeira imitação do belo diferencia-se então da imitação moral do bom e do nobre, em primeiro lugar pelo fato de que ela, segundo sua própria natureza, deve se esforçar [*streben*] para criar formas não em si para o interior [*in sich hineinzubilden*], mas de si para o exterior [*aus sich herauszubilden*] [51].

49 Ibidem, p. 974. Minha tradução.
50 Ibidem, pp. 973-974. Minha tradução.
51 Ibidem, pp. 961-962. Minha tradução.

Em *Sobre a imitação formadora do belo*, nosso autor continua o trabalho de reflexão sobre a ideia de *Vollkommenheit* iniciado em 1785, agora não apenas refletindo sobre sua estrutura teleológica, mas ressaltando sua natureza sensível. Uma ideia abstrata de totalidade não serve à estética. O belo, seja ele já realizado numa obra-prima ou seja ele "objeto" de imitação, pressupõe uma fruição "concreta" e "sensível" da totalidade. É a expressão de um *todo sensível* e não de uma totalidade abstrata, a qual poderia ser convertida num todo sensível apenas em um segundo momento. Trata-se de pensar a obra de arte como a transformação de um todo (*Ganze*), que seja "objeto dos nossos sentidos externos" (*in unsere Sinne fallen könne*[52]), numa expressão concretamente determinada desta totalidade.

Como exemplo de totalidade abstrata, Moritz cita a ideia de estado, uma totalidade que não é bela, porque "de fato, o conceito de estado *na sua inteira extensão* [*in seinem ganzen Umfange*] não é objeto do nossos sentidos externos, nem pode ser circunscrito [*umfasst*] por nossa imaginação [*Einbildungskraft*], mas apenas pode ser pensado pelo nosso entendimento."[53] Moritz, em suma, indica que não é suficiente juntar o conceito de belo àquele de totalidade autônoma para explicar o fenômeno da beleza e da criação artística; deve ser também possível acessar o belo como um todo na fruição sensível das formas exteriores nas quais ele se exprime nas obras de arte:

> Ao conceito do belo, que surgiu do fato de que ele não precisa ser útil, pertence também o fato de que ele realmente não é apenas ou somente um todo que existe por si mesmo [*ein für sich bestehendes Ganze*], mas, antes, um todo que pode *ser objeto dos nossos sentidos* [*in unsere Sinne fallen könne*] ou *circunscrito por nossa imaginação* como existente por si.[54]

****

## 1.4 Movimentos originários da *Tatkraft*: abranger

A segunda parte de *Sobre a imitação formadora do belo* é muito relevante. Não é à toa que corresponda ao trecho inserido por Goethe na sua *Viagem à Itália*. É aqui, com efeito, que se passa do complicado jogo de ideias entre os conceitos de bom, belo, útil e

52 Ibidem, p. 967. Minha tradução.
53 Ibidem, p. 967. Minha tradução.
54 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 967. Minha tradução.

nobre, à exposição dos elementos fundamentais de uma psicologia do gênio e da criação. É nesta parte que fica mais evidente a remodelação de um aparato conceitual que remete aos escritos herderianos, que eram o centro das conversas com Goethe[55]. Isso fica claro já a partir da terminologia utilizada: *Kraft* (*Tatkraft, Bildungskraft, Bildungstrieb*), *Reiz*, *Empfindung*, *dunkle Ahndung*, termos de origem leibniziana que, considerados individualmente, tinham grande difusão nas obras filosóficas e cientificas da época, mas que são encontrados em conjunto sobretudo em *Do conhecer e do sentir da alma humana*[56], texto dos anos '70 que é a expressão mais clara do aparato gnosiológico, no qual se articulam as teorias estéticas e a filosofia da história de Herder. Em suma, se é verdade que em 1785 o horizonte teórico-conceitual de Moritz é totalmente leibniziano-wolffiano, em 1788 salta aos olhos a tomada de contato e o interesse pelos desenvolvimentos e pelas reelaborações herderianas da metafisica e estética baumgartiana: o reconhecimento de um "fundo obscuro" da alma, a natureza sensível da perfeição, as relações com o conhecimento da própria interioridade (ação da *Empfindung*), todas questões que Herder elabora no escrito por ocasião da *Preisfrage* de 1773 da Academia das Ciências de Berlim.

Se um dos êxitos da ponderação da ideia de beleza é a necessidade de que as "relações do grande todo", nas quais a beleza se exprime, devam *necessariamente* se tornar "visíveis, audíveis", Moritz insiste agora em afirmar um outro tipo de "necessidade": a "obrigação" ("es muss") do artista criar "como a natureza". Que tipo de necessidade move o artista a criar?

Moritz denomina a força ativa (*Tatkraft*) de muitas maneiras: *Bildungstrieb, Bildungskraft, Reiz*[57]. O problema da origem da criação se coloca em uma das questões

55 Goethe afirma que nos anos da estadia na Itália as *Ideias para uma História da Filosofia da Humanidade* (1784-1785) estavam no centro das suas reflexões. (Cfr. GOETHE J. W. *Bildung und Umbildung organischer Naturen* [1807; Zur Morphologie. Band I Heft I, 1817] In: _____. *Sämtliche Werke*. Band 17. Zürich: Artemis Verlag, 1977, p. 21.) A abordagem morfogênica é a contribuição de Goethe às *Ideias* herderianas. Ele considera a natureza orgânica como lugar da manifestação de duas forças opostas, expansão e contração (cfr. SUZUKI, M. A ciência simbólica do mundo (Goethe). In: Adauto Novaes. (Org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das Letras, 2005, pp. 199-224). Seu esforço está voltado para a explicação do problema da transformação contínua das formas (metamorfose); em relação a Herder, ele parece menos interessado na questão da essência da força vital (problema da origem da vida) e mais interessado na possibilidade de considerar os eventos naturais e humanos como uma *morfogênese* contínua. A ideia goethiana de natureza como alternância contínua de construção e destruição, segundo a dinâmica da *Kompensationsgesetz*, é pano de fundo da terceira parte de *Sobre a imitação formadora do belo*.

56 HERDER, J. G. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*. Riga: Hartknoch, 1778.

57 Segundo Moritz as forças da alma são reconduzíveis a uma *única força*. Isto corresponde a uma geral tendência em âmbito pós-leibniziano a reconduzir os atos psicológicos à unidade.

fundamentais da psicologia empírica: entender como estas forças chegam à expressão a partir da existência de um fundo obscuro da alma (*Grund der Seele*), lugar de uma multiplicidade de forças reunidas na força ativa; problema que, aplicado à estética, consiste em refletir como os impulsos[58] para a criação artística se determinam. O belo deve "necessariamente" ser exprimido em formas superficiais e sensíveis; o artista, para ser um gênio criador[59], "deve" expressar o que jaz no seu ânimo obscuro e confuso, dando-lhe formas determinadas:

> Mas como estas grandes relações – em cujo completo domínio [*völligem Umfange*] se encontra precisamente o belo – não entram mais no domínio do pensamento [*Denkkraft*], consequentemente também o conceito vivo de imitação formadora do belo pode ter lugar no primeiro instante do seu surgimento apenas no sentimento [*Gefühl*] da força ativa, que produz o belo, lá onde a obra aparece de uma só vez diante da alma, em um obscuro pressentimento, como já acabada em todos os estados do seu surgimento gradual, e neste momento da primeira produção [*Erzeugung*] ela existe antes da sua *efetiva* existência; é por isso que surge aquele estímulo [*unnennbare Reiz*] inominável que move o gênio criador a formar [*das schaffende Genie*] continuamente.[60]

Consideramos agora mais de perto a articulação dos movimentos da *Tatkraft*. Para compreender melhor o significado da *força ativa*, é necessário confrontá-la com as outras forças em jogo, o "pensamento que distingue" (*unterscheidende Denkkraft*), a "imaginação que representa" (*darstellende Einbildungskraft*) e o "sentido externo" (*äußere Sinn*[61]). Moritz as cita frequentemente juntas, pois elas acompanham cada conhecimento "discursivo" e são caraterizadas pela mediação, pelo confronto ("distinguem", "compreendem", "circunscrevem") e pela repetição:

> O pensamento, para acompanhar [*nachzukommen*] o que a força ativa compreende *de uma vez* [*auf einmal fasst*] num obscuro pressentimento [*dunkler Ahndung*], deve recomeçar [*wiederholen*] muitas vezes até exaurir todas as reservas de inícios [*Anfängen*] e ocasiões [*Anlässe*] para os conceitos que se encontram na força ativa, e daí poder recomeçar o círculo dos conceitos. A imaginação deve recomeçar mais ainda, pois, como ela age ordenando as coisas não em sequência [*ineinander-*] mas

58 Estes termos no uso comum do alemão daquela época eram sinônimos de *Kraft* e *Energie*. Cfr. ABRAHAM, B. "Les concepts de «force» et d'«énergie» en Allemagne à la lumière des définitions des dictionnaires entre la seconde moitié du XVIIIème siècle et le début du XIXème siècle". In: e-CRIT 3224 (janvier 2010). http://e-crit3224.univ-fcomte.fr.

59 Não é a toa que Moritz ficou particularmente fascinado pelo *Juízo Final* de Michelangelo, grande metáfora do momento inicial da criação. MORITZ, *Viagem de um alemão à Itália,* op. cit., pp. 32-33.

60 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 973. Minha tradução.

61 Ou seja: "o olho que vê claramente" (*hellsehend Auge*), "o ouvido que ouve distintamente" (*deutlich vernehmende Ohre*). Ibidem, pp. 971-972. Minha tradução.

> *lado a lado* [*nebeneinander*], ela consegue compreendê-las cada vez menos. O sentido externo é um eterno repetir-se de si mesmo, pois ele sempre compreende apenas as coisas que estão *realmente* uma ao lado da outra [*wirklich nebeneinander*] no horizonte que o circunda impenetravelmente. O sentido externo compreende tão pouco que uma vida não é suficiente para acompanhar [*nachzukommen*] a rica reserva de ocasiões para os conceitos que repousam na força ativa e trazê-los à intuição [*Anschauung*] e à realidade efetiva e, ao longo da vida, tampouco o olho vê, quanto o ouvido ouve o suficiente[62].

A *Tatkraft* distingue-se das outras forças do ânimo humano, pois ela compreende tudo "*de uma vez só*"[63] (*auf einmal fasst*), compreende simultânea e imediatamente o todo e, ao mesmo tempo, opera como um ato originário, que possui as características do *princípio* ("origina os inícios"). Moritz a descreve de várias maneiras, mas fundamentalmente a articula em dois movimentos principais: "compreensão" e simultaneamente "produção" de uma *Totalidade*.

Essa capacidade "compreensiva" é um traço que a *Tatkraft* compartilha com a *Einbildungskraft*[64]; contudo seu domínio é *mais amplo*, seu "horizonte" maior. É uma compreensão imediata e intuitiva daquelas "grandes relações, em cujo completo domínio [*völlig Umfang*] se encontra [*liegt*] precisamente o belo"[65].

Esse ato do "compreender" deve ser considerado em sintonia com o *Anschauen* da finalidade do belo. Moritz descreve a *Tatkraft* como um "pressentimento obscuro" (*dunkle Ahndung*)[66], expressão pouco comum na língua alemã daquela época[67]. A *dunkelahndende Tatkraft* age como uma espécie de antecipação inconsciente. Em *Sobre a imitação formadora do belo*, essa expressão volta a ser utilizada frequentemente, evidente sinal de que tem uma importância particular para o nosso autor. Suas caraterísticas principais (intuição, obscuridade e premonição) devem ser pensadas como coexistentes e coessenciais à ideia de força originária do impulso criador.

Moritz insiste na "necessidade" de a arte ser exprimida em formas sensíveis e de o artista trazer à superfície uma "riqueza" de sensações confusas que jazem no fundo da

62 Ibidem p. 971. Minha tradução.
63 Ibidem p. 971. Minha tradução.
64 Em relação ao uso da palavra *Einbildungskraft* na *Götterlehre*, Márcio Suzuki ressalta, em sua etimologia, o sentido de "poder-de-formação-em-um". SUZUKI, *A ciência simbólica do mundo*, op. cit., p. 213.
65 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 973. Minha tradução.
66 Para o dicionário Grimm o verbete *Ahnung/Ahndung* significa "*Praesagium, Vorgefühl*", e o verbo *Ahnen* (*Ahnden*) "*mente praesagire*". Verbete *Ahnden, Ahndung, Ahnen, Ahnung*. GRIMM, J.; GRIMM, W. *Deutsches Wörterbuch*. Bd. 32. München: Deutscher Taschenbuch Verlag, 1984, pp. 193-196.
67 O termo é usado por Herder em *Von Erkennen und Empfinden*.

alma, o lugar mais recôndito dos nossos impulsos à ação. O fundamento do impulso formador indica uma certa ausência de percepção consciente. A totalidade que a força ativa compreende é também esta riqueza abundante mas indeterminada de estímulos, que pensamento, imaginação e sentido externo não conseguem atingir:

> Na força ativa, com efeito, se encontram *sempre* as ocasiões [*Anlässe*] e os inícios [*Anfänge*] de tantos conceitos, que o pensamento [*Denkkraft*] não consegue ordená-los numa sequência [*einander unterordnen*], a imaginação não pode colocá-los lado a lado [*nebeneinanderstellen*] e, ainda menos, o sentido externo pode compreendê-los na realidade efetiva [*Wirklichkeit*] fora dele[68].

A totalidade, para a *Tatkraft*, não é uma quantidade determinada, mas um *horizonte*:

> Mas a natureza podia implantar a sensibilidade do belo supremo apenas na força ativa e, através dela, de forma apenas mediata, tornar a marca do belo supremo compreensível pela imaginação, visível aos olhos, audível pelo ouvido, porque o horizonte da força ativa é maior do que aquele que podem compreender o sentido externo, a imaginação e o pensamento[69].

****

## 1.5 Movimentos originários da *Tatkraft*: produzir

Essa "tensão metafisica" para criar continuamente se movendo em todas as direções é um movimento *orgânico*:

> [...] as relações daquele todo, desdobradas em nosso ser, tendem [*streben*] a se estender de novo em todas as direções [*sich nach allen Seiten wieder auszudehnen*]; o órgão deseja [*wünscht*] se desenvolver em todas as direções ao infinito [*sich nach allen Seiten bis ins Unendliche*]. Ele quer não apenas espelhar [*in sich spiegeln*] em si o todo que o circunda, mas também, o quanto pode, ser ele mesmo esse todo abrangente.[70]

A *dunkelahndende Tatkraft* age como um órgão [*das Organ*]:

68 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 971. Minha tradução.
69 Ibidem, p. 971. Minha tradução.
70 Ibidem, p. 979. Minha tradução. Trata-se daquela tensão para o "Grande Todo", da *Linha metafísica da beleza*.

> Agora, quanto mais o órgão da força ativa, que pressente obscuramente [*dunkelahndende Tatkraft*], reflete vivamente [*spiegelnd wird*] por meio do pensamento que distingue [*unterscheidende Denkkraft*], da imaginação que representa [*darstellenden Einbildungskraft*], do olho que vê claramente [*hellsehend Auge*] e do ouvido que ouve com exatidão [*deutlich vernehmenden Ohre*], tanto mais os conceitos tornam-se completos e vivos, mas, também, tanto mais eles se afastam e se excluem reciprocamente. Eles são mais incompletos ali onde se excluem o menos possível e podem permanecer um ao lado do outro o máximo possível, onde apenas seus inícios [*Anfänge*] ou primeiras ocasiões [*Anlässe*] se encontram, os quais, exatamente por causa de seu caráter imperfeito e incompleto, formam em si mesmos o estímulo [*Reiz*] contínuo e ininterrupto que os traz para uma realidade completa [*zur vollständigen Wirklichkeit*][71].

O caráter de "organicidade" da força é fundamental. É graças ao uso do paradigma orgânico que Moritz pode colocar o paralelo (analogia) entre o domínio da arte e o mundo da natureza:

> Pois também a força formadora [*Bildungskraft*] é no *primeiro surgimento* da sua obra, no momento do supremo prazer, capacidade de sentir [*Empfindungsfähigkeit*] e, ao mesmo tempo, *gera por si mesma a reprodução da própria essência como a natureza.*[72]

Chegamos assim finalmente ao segundo movimento da *Tatkraft*, ou seja, a produção. A força ativa, no seu grau mais elevado, compreende e simultaneamente produz uma Totalidade:

> Esta força ativa chama-se força formadora [*Bildungskraft*] na medida em que compreende *produtivamente* em si tudo que não entra no domínio do pensamento; e se chama capacidade de sentir [*Empfindungskraft*] na medida em que compreende em si aquilo que está fora dos limites do pensamento, indo de encontro àquilo que foi produzido [*der Hervorbringung sich entgegenneigend*].[73]

Para Moritz, a experiência do belo como uma totalidade se dá na presença de *Empfindungskraft* e *Bildungskraft*. A capacidade de atingir uma totalidade como inter-relação dinâmica entre os movimentos do *Fassung* e do *Hervorbringung* é concebida quando se utiliza um paradigma orgânico. Os organismos naturais, com efeito, produzem

71 Ibidem, pp. 971-972. Minha tradução.
72 Ibidem, p. 979. Minha tradução.
73 Ibidem, p. 979. Minha tradução.

novas formas de vida englobando, fagocitando e transformando formas menos organizadas de vida[74].

****

## 1.6 Metáforas da articulação do todo: aparência necessária da obra de arte

Nas páginas precedentes, seguimos os esforços de Moritz em *Sobre a imitação formadora do belo* para conciliar sua própria concepção inovadora de beleza com uma teoria da produção artística. Vimos como, a respeito do artigo de 1785, no ensaio "italiano" Moritz servia-se de uma nova ferramenta terminológica e conceitual de origem herderiana, tentando harmonizar os êxitos provenientes de sua operação de radicalização da reflexão sobre a *Vollkommenheit* como *Vollendung* com uma análise da essência da força criadora artística. Agora queremos aprofundar a investigação desse aparato conceitual, em particular considerando três pontos: a metáfora do espelho, o conceito de "*dunkle Ahndung*" – presente toda vez em que a *Tatkraft* é "ativada" –, e a metáfora orgânica do tecido (*Gewebe*). Se essa ferramenta conceitual claramente remete à reformulação crítica herderiana do projeto de estética wolffiano-baumgartiano[75], todavia ela é radicalmente transformada em função da exigência moritziana de elaborar uma teoria do gênio compatível com a concepção do objeto artístico como totalidade em si acabada.

Em primeiro lugar, queremos enfrentar o tema da *reflexão especular*, ligado àquele da produção da "miragem" (*Blendwerk*) da obra de arte, da qual o nosso autor ressalta a natureza *necessariamente* aparente: "Die Realität *muss* unter der Hand des bildenden Künstler *zur Erscheinung* werden"[76]. A beleza, que tem – como vimos – uma natureza sensível e que precisa ser reproduzida em formas externas (na concretude dos

74 Esse movimento de "expansão orgânica" lembra a ideia goethiana de natureza, caraterizada pela polaridade expansão-contração. "A força ativa é, portanto, uma espécie de antecipação e totalização da experiência que a experiência efetiva desenvolve e torna clara e determinada, perdendo porém, desta maneira, a possibilidade de salvaguardar a disponibilidade infinita para novas configurações." GIACOMONI, P. "Vis superba formae": Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia. In: *Goethe Scienziato*. A cura di G. Gioriello, A. Grieco. Torino: Einaudi, 1998, p. 200. Minha tradução.

75 Trata-se, em particular, de *Von Erkennen und Empfinden*, das *Ideen*, da *Plastik*. Evidentemente, o conhecimento do pensamento herderiano, que precede a viagem à Itália, é objeto de aprofundamento e discussão com Goethe na estadia em Roma.

76 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 970. Minha tradução, grifo meu.

objetos da arte), também tem a caraterística duma necessidade aparente. Tratando-se de uma Totalidade, o objeto artístico é *produzido* respeitando as condições nas quais é pensável o "grande todo":

> A grande conexão das coisas, [*der Zusammenhang der Dinge*] é o único verdadeiro todo [*wahre Ganze*]; por causa da indissolúvel concatenação das coisas, cada todo singular [*einzelne Ganze*] é apenas imaginado [*eingebildet*]; mas também esse todo imaginado deve ser considerado como um todo, deve todavia se formar em nossa representação [*Vorstellung*] de maneira semelhante àquele grande todo e segundo as mesmas regras eternas e fixas, pelas quais o grande todo remete todos os seus lados ao centro [*Mittelpunkt*] e repousa na sua própria existência.[77]

Mais uma vez, Moritz percorre o tema da relação dialética pequeno/grande todo; agora, porém, indicando que o todo singular, no caso da obra de arte possui uma natureza ambígua, embora ele seja estruturalmente análogo ao único *wahres Ganze* (*die ganze Natur*), pois ele é apenas imaginado (*eingebildet*). O processo de produção da totalidade *singular* se apresenta então na forma de *reflexão* (*Widerschein*), na qual o "verdadeiro" sujeito dessa criação-reprodução do real é a Natureza. Dito em outros termos, nosso autor considera o homem – enquanto artista – do ponto de vista do seu "ser-parte" da natureza[78] (a relação homem/natureza é também uma relação entre totalidade "singular" e grande todo):

> Cada bela totalidade que nasce das mães do artista formador é, no particular, uma impressão [*Abdruck*] do belo supremo no grande todo da natureza, *que* continua criando *mediatamente* por meio da mão formadora do artista o que não pertence imediatamente ao seu grande plano. […] E embora também o homem, no lugar que ocupa na série das coisas, seja tão limitado quanto possível, e para que todos os tipos de existência possam se colocar acima e abaixo dele, a natureza lhe conferiu, além do prazer [*Genuß*], a força formadora [*Bildungskraft*] para que ele fosse tão perfeito em sua espécie quanto possível, permitiu-lhe competir com ela mesma, permitiu que a superasse até mesmo aparentemente [*sogar dem Scheine nach*] a fim de que nenhuma de suas forças ficasse atrofiada.[79]

77 Ibidem, p. 969. Minha tradução.

78 Considerações análogas se encontram também no artigo *A coisa mais nobre da natureza*. "O reflexo do belo real e acabado raramente consegue se desenvolver de modo direto, *a natureza* o criou indiretamente por meio de homens nos quais ele imprimiu sua imagem tão vivamente que essa imagem se volta para ela novamente nas suas criações. E, assim, *a natureza*, se espelhando em si mesma por meio desse duplo reflexo, livrando-se além da sua realidade, produziu uma miragem, que para um olho mortal é ainda mais atrativo dela." MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 970. Minha tradução.

79 Ibidem, pp. 969 e 970. Minha tradução, grifo meu.

O processo de criação-espelhamento é a *formação* de *um todo-aparente*, pois – como já vimos – o único todo *pensável* como "real" é a própria natureza, que, propriamente e em um sentido absoluto, não admite outras totalidades fora de si mesma:

> E, novamente, como este objeto [*Gegenstand*], se *realmente fosse* o que ele representa [*darstellt*], não poderia, já que lhe foi dada a forma de um todo em si subsistente, continuar existindo no conjunto da natureza [*Zusammenhang der Natur*], a qual fora de si mesma não tolera qualquer outro todo realmente absoluto [*die außer sich selber kein wirklich eigenmächtiges Ganze duldet*], assim somos reconduzidos ao ponto onde já estávamos: sempre é preciso que a essência íntima se transforme em aparência [*in die Erscheinung*] antes que lhe seja conferida a forma de um todo em si subsistente por meio da arte e que possa espelhar [*spiegeln*] sem obstáculos a relação do grande todo da natureza em toda a sua extensão[80].

Moritz entende o processo de criação artística como dinâmica refletora (espelhamento), ou seja, como a maneira pela qual o homem-natureza põe diante de si uma realidade-totalidade *formada,* mas *aparente* (*Abdruck* da realidade): por isso, o critério tradicional de imitação como mera adequação entre objeto representante e representado perde importância na dinâmica da construção do valor estético dos objetos artísticos. O conceito de imitação sofre, assim, uma "torção" no sentido de ser imitação "formadora". Desse modo, Moritz permanece coerente a uma certa conotação da metáfora do espelho já presente no léxico filosófico leibniziano, no qual o espelhamento indicava não tanto a restituição de uma réplica mais o menos fiel ao objeto refletido, mas uma imagem que, embora fosse *deformada*, respeitava mesmo assim as relações de perspectiva do "original"[81]. Já falamos da exclusão substancial por parte de Moritz do significado de representação como "cópia fiel" de um objeto em favor daquele de *expressão-criação* pelo artista. O uso da ideia de espelhamento acompanha tal propensão por parte de Moritz e é coerente (como se verá a propósito do uso da metáfora do organismo-tecido) com a insistência nas correspondências de tipo analógico-perspéctico entre as estruturas do macrocosmo (idealidade real) da natureza e do microcosmo (totalidade fictícia) da arte.

80 Ibidem, p. 973. Minha tradução. O *Gegenstand* do início da citação é o objeto representado na obra de arte.

81 Uma das características principais da metáfora leibniziana do espelho (utilizada em particular para ilustrar a natureza expressivo-representativa e analógica das substancias), é de ser "vivo" (*speculum vitale*, *lebendige Spiegel*, *miroir vivant*), no sentido que ele não se limita apenas a representar passivamente o que ele reflete, mas opera como uma verdadeira força *unificadora*, sintetizando uma multiplicidade de dados na unidade de uma representação.

O homem, então, em sentido absoluto, não é criador de uma nova "realidade"; apenas a natureza cria realmente. Seu estatuto enquanto artista é ambíguo; a ilusão da obra de arte testemunha uma tensão existencial fundamental na qual ele é constantemente imerso, que a obra de arte reproduz estruturalmente e que Moritz expressa graficamente (como vimos na *Linha metafisica da beleza*) na relação dinâmica entre círculo e ponto de vista.

Os momentos absolutamente originários, nos quais o artista é "movido para criação" (para descrevê-los Moritz utiliza frequentemente a expressão *Anlässe und Anfänge*), provêm das profundidades mais obscuras e – diríamos em termos modernos – inconscientes do nosso ânimo, entendido em conformidade com a psicologia baumgartiana como um mar de sensações indistintas (confusas, no sentido etimológico da palavra). Para indicar o ponto do surgimento profundo e originário do impulso criador, Moritz recorre à palavra *Reiz*, "estímulo", termo pertencente à bagagem conceitual das ciências médicas e fisiológicas, que Herder já tinha utilizado em *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1774-1778),[82] mas que havia tomado emprestado do famoso médico anatomista Albrecht Von Haller. Em âmbito fisiológico, com *Reiz* Von Haller definia o estímulo das fibras musculares, que se diferenciam daquelas nervosas (responsáveis pela condução dos impulsos sensíveis aos centros da "consciência") pela ação imediata. A Herder interessa propriamente esse caráter de imediatez e inconsciência[83]. Para caracterizar a atividade da *Tatkraft*, pura força ativa que move o artista à ação, Moritz recorre repetidamente à expressão *dunkle Ahndung* (*dunkelahndende Tatkraft*), cuja ação (trata-se, como vimos, essencialmente de um "compreender") é caracterizada pela *imediatez* ("… die tätige Kraft in dunkler Ahndung *auf einmal* fasst..."[84]). Se um artista, para ser tal, deve se expressar concretamente em formas materiais, determinadas (acabadas) e aparentes (ilusórias), o estímulo criador consiste no impulso para conferir *imediatamente* uma forma definida (independentemente

82 O termo, depois, volta a ser utilizado em vários textos herderianos, nas *Ideias para uma historia da filosofia da humanidade* (1784), por exemplo, e em *Plastik* (1778), com um significado conceitual mais amplo. Existem três versões de *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*, publicadas em 1774, 1775 e 1778.

83 O conceito de *Reiz* é usado também no interior da estética de Sulzer na *Allgemeine Theorie der schönen Künste*. O filósofo suíço, porém, o utiliza para indicar o belo na sua capacidade de suscitar sentimentos e amor nos corações. Veja a nota explicativa de Alessando Nannini a p. LXXXIX, em SULZER, J. G. *Teoria generale delle Belle Arti*. Introduzione, traduzione e note di A. Nannini. Con una presentazione di Fernando Bollino. Bologna: CLEUB, 2011.

84 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 971, minha tradução.

daquela "real" dos objetos representados) à premonição (*Ahndung*) indeterminada de uma totalidade. O artista forma uma Totalidade (limitada, artificial, artística) da Totalidade (real). Assim, na relação dialética entre realidade e aparência (pela qual Moritz se serve de imagens especulares), nosso autor parece resolver o paradoxo da existência (insustentável de um ponto de vista estritamente lógico) de *duas* totalidades:

> Através da mão do artista criador, a realidade deve se tornar aparência [*Erscheinung*]; […] a natureza criou *mediatamente* o reflexo do belo real e acabado (que raramente consegue se desenvolver imediatamente), por meio de seres, aos quais ela imprimiu [*abdrückte*] sua imagem [*Bild*] tão viva, que esta imagem foi ao encontro da natureza mesma [*wieder entgegenwarf*] na sua criação. E, assim, a natureza, espelhando-se em si mesma por meio deste duplo reflexo [*durch diesen verdoppelten Widerschein sich in sich selber spiegelnd*], pairando sobre sua realidade e enganando, produziu uma miragem [*Blendwerk*] ainda mais atrativa [*noch reizender*] do que ela mesma para um olho mortal.[85]

Nos desenvolvimentos do tema da relação entre a totalidade-natureza e totalidade-obra de arte, ao nosso autor vem em auxílio o paradigma orgânico, que desempenhava um papel central nas *Ideias para uma filosofia da história da humanidade*[86] herderianas, objeto das leituras comuns com o amigo Goethe nos anos da estadia italiana. A relação principal da *Tatkraft* com a totalidade se exprime na sua característica de ser *organon*, organização: como em um organismo, a força ativa *deseja* expandir-se, não em uma, mas em *todas* as direções (ou seja, em nenhuma direção predeterminada):

> [...] as relações daquele todo, desdobradas em nosso ser, tendem [*streben*] a se estender de novo em todas as direções [*sich nach allen Seiten wieder auszudehnen*]; o órgão deseja [*wünscht*] se desenvolver em todas as direções ao infinito [*sich nach allen Seiten bis ins Unendliche*]. Ele quer não apenas espelhar [*in sich spiegeln*] em si o todo que o circunda, mas também, o quanto pode, ser ele mesmo esse todo abrangente.[87]

Esse "desejo de expansão" indeterminado e potencialmente infinito ("*nach allen Seiten bis ins Unendliche*"), que acompanha a ideia de extensão (*Umfang*) própria da

85 Ibidem, p. 970, minha tradução.

86 As primeiras duas partes foram publicadas em 1784-1785. Não seria, portanto, acaso que Goethe tenha iniciado sua ampla citação da parte central de *Sobre a imitação formadora do belo* na sua *Viagem à Itália* com o trecho no qual Moritz compara o conceito de organismo com o de "força ativa no gênio formador".

87 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 979. Minha tradução.

totalidade como *horizonte*, analogamente àquilo que acontece nos seres orgânicos vivos, leva a uma interrogação sobre a natureza do seu eventual critério de orientação e de auto-organização (autofinalidade interna). No caso em questão, tratar-se-ia de pensar, seguindo as indicações do texto, como Moritz utiliza a metáfora orgânica sem, todavia, aproveitar a teleologia em sentido estrito, dada sua oposição (maturada, como vimos, já antes da estadia romana) ao uso estético do conceito de "fim", substituído por aquele de "ponto de vista". Tal substituição, aplicada à questão da interrelação entre macro-mundo e micro-mundo, leva Moritz a pensar que a correspondência estrutural entre os dois "mundos" é análoga a um *tecido* (*Gewebe*) geométrico de "pontos" capazes de dirigir as linhas de força:

> O horizonte da força ativa [*Horizont der tätigen Kraft*] no gênio formador deve *ser tão extenso quanto a natureza mesma* [*so weit wie die Natur selber*]: o que significa que sua organização [*Organisation*] deve ser tecida tão finamente [*so fein gewebt*] e oferecer infinitos *pontos de contato* com a natureza, a qual flui em toda parte [*allumströmenden Natur*], que os extremos mais externos de todas as relações da natureza, no geral, sejam, ao mesmo tempo, contíguos no particular e tenham espaço suficiente para que possam suplantar um ao outro[88].

A metáfora orgânica do tecido é, portanto, desenvolvida "moritzianamente", com a sobreposição do caráter auto-finalista da organização orgânica (típico das ciências naturais, das quais ele origina) ao esquema da correlação ponto/circunferência. O segundo elemento relevante no uso da terminologia orgânica é a retomada do tema do belo como representação de relações, assunto já presente nas reflexões diderotiana e shaftesburiana, que Moritz renova de maneira original:

> Todas as *relações deste grande todo* [*Verhältnisse jenes großen Ganzen*], apenas obscuramente pressentidas na força ativa, devem necessariamente se tornar de alguma forma visíveis ou audíveis ou compreensíveis para a imaginação; e, para o serem, a força ativa, na qual estão adormecidas, deve formá-las [*bilden*] a partir de si mesma e para si mesma. Ela deve reunir todas as relações do grande todo [*alle jenen Verhältnisse des großen Ganzen*] – e nelas o belo supremo – no ápice de seus raios, como num ponto focal [*Brennpunkt*]. A partir desse foco, a uma distância apropriada para o olho, deve formar uma imagem delicada e fiel do belo supremo, uma imagem que compreenda no seu pequeno espaço as mais perfeitas relações do grande todo da natureza

88 Ibidem, p. 972. Minha tradução. O fato de "poder suplantar um ao outro" é típico dos conceitos determinados, como resulta evidente no das do *Ideenspiel* da primeira parte do texto moritziano.

> [*vollkommensten Verhältnisse das großen Ganzen der Natur*] tão verdadeira e exatamente quanto a própria natureza[89].

Portanto, tendo presentes tais considerações, deve-se interpretar o significado da metáfora orgânica do tecido,[90] graças à qual Moritz confere novo ressalto ao tema da relação (*Zusammenhang*) e à sua convicção de que a força ativa (que pressente obscuramente, que compreende em um só ato e cujo imitar não se reduz a uma mera produção duma cópia do objeto representado) não se ocupa na realidade de "objetos", mas de relações. Analogamente àquilo que acontece no caso das formas, também são essenciais acabamento e determinação para o conceito de relação. Todavia, em sentido absoluto, a relação é sentida como "pressentimento obscuro" na concentração do "estímulo inicial"; ao passo que são outras as faculdades psicológicas responsáveis e partícipes do processo formativo-determinante, trata-se do "pensamento que distingue" (*die unterscheidende Denkkraft*), da "imaginação que representa" (*die darstellende Einbildungskraft*) e do sentido externo, "o olho que vê claramente" (*hellsehendes Auge*) e o "ouvido que escuta exatamente" (*deutlich vernehmende Ohre*):

> Na medida em que esta força se funda pura e igualmente nos tecidos mais finos da organização [*in dem feinern Gewebe der Organisation*], apenas em geral o órgão pode ser uma impressão das relação do grande todo [*Abdruck der Verhältnisse des großen Ganze*] em todos seus pontos de contatos [*Berührungspunkte*], sem que seja exigido um grau de perfeição [*Grad der Vollständigkeit*] que a força formadora e a força sensível [*Empfindungs- und Bildungskraft*] pressupõem.
> Dentre as relações do grande todo que nos circunda, há sempre tantas forças que coincidem com os pontos de contato dos nossos órgãos, que sentimos obscuramente este grande todo em nós [*dunkel in uns fühlen*] sem todavia sermos o próprio todo.[91]

A força ativa, no momento originário do estímulo para criação, continua agindo no *fundus animae*, dominado pela obscuridade, confusão e indeterminação. O "tecido" orgânico do "grande todo" não é (ainda) forma, é uma rede de relações (*Verhältnisse*) informadas e "obscuramente pressagiadas". A complexa articulação teórica que Moritz desenvolve em *Sobre a imitação formadora do belo* serve então para manifestar a tensão dialética (real, porém considerada nos limites das faculdades intelectuais como paradoxal; a *Denkkraft* age sempre como força *diferenciadora*) entre duas totalidades, a totalidade

89 Ibidem, pp. 972-973. Minha tradução.
90 Também esta metáfora se encontra em Herder. Vê-se ALBUS, V. *Weltbild und Metapher. Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.
91 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., p. 979. Minha tradução.

"acabada" (forma fechada) e a totalidade "horizonte" (forma aberta); trata-se da correlação entre indivíduo singular (sempre real) e totalidade (em absoluto, ideal) e da sua realização atual na ação produtora do homem (vértice da natureza) que recria o todo em formas monádicas microcósmicas (as obras de arte), formas que devem ser aparentes (e, neste sentido, *ilusórias* diante do real "concreto"). Mas é uma aparência necessária (o *reflexo* é uma "redução"):

> Já que, porém, esta impressão do belo supremo deve necessariamente aderir [*haften*] a alguma coisa, a força formadora, determinada pela sua *individualidade*, escolhe um objeto visível, audível ou, de algum modo, compreensível pela imaginação, ao qual ela transfere, em escala *reduzida*, o vestígio [*Abglanz*] do belo supremo. E porque, mais uma vez, este objeto, se *realmente fosse* o que ele representa, não poderia – já que lhe foi dada a forma de um todo em si subsistente – continuar a existir no conjunto da natureza (a qual, fora de si mesma não tolera qualquer totalidade realmente arbitrária), isso nos leva ao ponto em que estávamos antes: é sempre preciso que a essência interior [*innere Wesen*] se transforme em aparência [*Erscheinung*], antes que seja formada por meio da arte num todo em si subsistente e que possa espelhar *sem obstáculos* as relações do grande todo da natureza em toda a sua extensão[92].

A determinação (fechamento das formas na própria completude) não é um obstáculo à representação da totalidade: pelo contrário, é esta que permite a "ação" livre das relações. Mas é neste ponto que Moritz percebe que é necessário afastar do ato artístico assim delineado qualquer ligação com a atividade espiritual (pensamento). A totalidade é atingida como pura intuição sensível da força (pura "vida", *lebendige Begriffe*):

> Visto que aquelas grandes relações, em cuja completa extensão [*in deren völligem Umfange*] se encontra precisamente o belo, não estão mais sob o domínio do pensamento [*Denkkraft*], então também o conceito *vivo* da imitação formadora do belo só pode se encontrar no sentimento [*Gefühl*] da força ativa, que produz o belo no primeiro instante do seu surgimento, quando a obra já acabada aparece diante da alma de uma vez só, como um obscuro pressentimento, em todos os graus de seu lento devir, e neste momento de sua primeira geração está, por assim dizer, presente antes de sua existência *efetiva* [*wirkliches Dasein*]; por isso surge também aquele encanto inominável, que impulsiona o gênio criador à formação contínua [*zur immerwärenden Bildung*][93].

92 Ibidem, p. 973.
93 Ibidem.

# 2. Estética e antropologia

## 2.1 *Beförderung* e *Veredelung*: a vida individual como uma obra de arte

Vimos como a relação homem/natureza em *Sobre a imitação formadora do belo* é um tema fundamental da reflexão estética moritziana: o artista cria *como* a natureza, mas de maneira secundária ou derivada em comparação a ela. A obra de arte é bela porque o artista consegue atingir a perfeição das formas, nos limites entre os quais ele forma um todo homogêneo e harmônico; mas na ação do artista está sempre presente uma tensão incansável (momento originário da sua própria criatividade) para uma totalidade absoluta ideal. É possível que a centralidade do conceito de *Tatkraft* em *Sobre a imitação formadora do belo* tenha sofrido influência de Herder relativamente à substituição da concepção de natureza como substância-extensão por aquela de natureza como força (tematizada sobretudo em *Gott. Einige Gespräche*) e do panteísmo goethiano daqueles anos. Entre 1786 e 1788 e no período berlinense antecedente, Moritz estava envolvido em uma intensa atividade intelectual; e é interessante ver a presença das estruturas teóricas das suas teorias estéticas nas reflexões antropológicas sobre o significado do homem enquanto indivíduo, tomando posição nos debates contemporâneos sobre o destino do homem e sobre a possibilidade de uma história filosófica da humanidade. Esses debates animavam os círculos esclarecidos berlinenses da época e estavam contidos sobretudo na revista *Berlinische Monattschrift*, com a qual o nosso autor colaborava.

O ponto de partida da reflexão antropológica moritziana é sempre a relação homem/natureza; e, a esse respeito, paralelamente à evolução desse tema na teoria estética, observam-se nos anos 1786-1788 mudanças análogas na reflexão antropológica moritziana. Ocorre um deslocamento da atenção dada às posições mais afinadas com os ditames do racionalismo iluminista (o que se reflete em um certo antropocentrismo fundado na "natureza espiritual" do homem) em direção ao ser natural do homem, visto duma perspectiva orgânico-energética: a própria reflexão do homem *sobre* a *natura naturans*, com a qual ele se *sente* parte da natureza, não é mais considerada como um mero ato intelectual, mas é identificada ao assentimento (por parte do homem-artista) à sua força criadora. Assim, a humanidade não se resolve na racionalidade espiritual do homem. O paradigma estético serve também como paradigma antropológico: constantemente preocupado com a pesquisa do valor *imanente* das coisas para fazer da

própria vida uma obra de arte (tornando-se artista da própria vida), o homem-indivíduo deve se tornar fim para si mesmo – procurar a definição dos próprios pontos de vista, da própria rede de perspectivas no interior da totalidade-natureza e totalidade-história.

****

Nos anos da estadia em Berlim (1779-1786), Moritz se divide entre as atividades de ensino e de jornalismo, fiel ao espírito do esclarecimento berlinense e aos cânones político-pedagógicos da *Popularphilosophie*. Além da relevante contribuição (1783-1785) à revista *Berlinische Monatsschrift* – na qual foi publicado o breve mas fundamental artigo *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten* (1785) – e da breve colaboração (1784-1785) com a *Königlich-berlinische privilegierte Staats- und gelehrte Zeitung,* nosso autor trabalha na realização de vários projetos pessoais, em particular na publicação da *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* (1783-1793) e das *Denkwürdigkeiten, aufgezeichnet zur Beförderung des Edlen und Schönen* (1786-1788) e na concepção e redação do romance *Anton Reiser*[94].

No *Auszug* ao primeiro número das *Denkwürdigkeiten* (1786), Moritz se refere explicitamente a um critério ordenador, a partir do qual coletar "as coisas sobre as quais vale a pena refletir" (*die gehörige Würdigung des Denkbaren*). Evidentemente, o tema da individuação de um *Gesichtspunkt* lhe parece utilizável não apenas como critério hermenêutico das obras ou dos textos que ele analisa[95], mas também como elemento de estruturação das suas próprias obras: o projeto das *Denkwürdigkeiten*, com efeito, se desenvolve acerca do tema da *nobilitação* e formação do "espírito humano" (*in Rücksicht*

94 No biênio 1783-1785, Moritz publica cinco artigos relevantes na *Berlinische Monattschrift*: *An die Tätigkeit*. In: Berlinische Monatsschrift. 1783-1811. 1783, pp. 43–45; *Ein Brief aus London*. In: Berlinische Monatsschrift. 1783-1811. 1783, pp. 298–304; *Fragment aus Anton Reiser Lebensgeschichte*. In: Berlinische Monatsschrift. 1783-1811. 1783, pp. 357–364; *Auch eine Hypothese über die Schöpfungsgeschichte Moses*. In: Berlinische Monatsschrift. 1783-1811. 1784, pp. 335–345; *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. In: Berlinische Monatsschrift. 1783-1811. 1785, pp. 225 – 235. No verão de 1786, Moritz viaja para a Itália: a condução da *Magazin* e das *Denkwürdigkeiten* é dada a Karl Friedrich Pockels (1757-1814) (o anúncio oficial desta mudança na direção dos jornais é publicado na *Allgemeine Literatur-Zeitung*, nr. 208a, 31 agosto 1786. In: MORITZ, K. P. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe.* Bd. 11: Denkwürdigkeiten. Stöckinger, C. (Hrsg.). Berlin: De Gruyter, 2013, p. 363).

95 Isso acontece também no *Vorbericht* da tradução do Beattie: "Er [Beattie] verfolgt die Untersuchungen über methaphysische Gegenstände niemals weiter, als auf einen gewissen Punkt hin, bis zu welchem sie, seine Denkungsart nach, auf das Leben und die Handlungen der Menschen noch einen merklichen Einfluss haben können. Aus diesem Gesichtspunkte, scheint es, müsse dies Werk betrachtet, und sein Wert oder Unwert beurteilt werden." MORITZ, *Zur Herausgabe von James Beattie Grundlinien der Psychologie, natürliche Theologie, Moralphilosophie und Logik, Berlin 1790*. In: _____., *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, cit., Bd. 11, p. 234.

*auf die Veredelung und Bildung des menschlichen Geistes*)[96]. A *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* compartilhava com as *Denkwürdigkeiten* o impulso otimista para uma obra que se ocupasse da questão do aprimoramento do homem[97] em sentido qualitativo (*Beförderung*, *Veredelung*, *Vervollkommnung*), em evidente sintonia com o crescente interesse geral da época em vários âmbitos (naturalístico, médico, histórico) para com os temas antropológicos. O anúncio da publicação do *Magazin* enunciava:

> Proposta para uma revista de uma psicologia experimental da alma [*Erfahrungs-Seelenkunde*].
> A todos os admiradores e fomentadores do conhecimento e das ciências de utilidade geral e a todos os observadores dos corações humanos, que, em qualquer estrato e em qualquer relação, desejam fomentar ativamente a verdade e a felicidade entre os homens.[98]

O *Magazin* distinguia-se pela original e inovadora linha editorial: uma revista moderna de psicologia, que visava à realização de uma doutrina da alma (*Seelenkunde,* originariamente: *Experimental-Seelenlehre*) a partir da mera *observação* dos "fatos" empíricos (pensamentos, eventos traumáticos, sonhos) dos indivíduos particulares (o valor do homem enquanto indivíduo é também tema das *Denkwürdigkeiten*), sem recorrer a especulações teóricas *preliminares*, mas graças às "simples" contribuições dos leitores (o título completo da revista especificava *mit Unterstützung mehrerer Wahrheitsfreunde*[99], isto é, o grupo berlinense de entusiasmados defensores da reabilitação e desenvolvimento das doutrinas wolffianas, a *Societas Alethophilorum* ou *Gesellschaft der Liebhaber der Wahrheit*). O critério de objetividade correspondente à *narração* dos puros *Fakta* (palavra que Moritz utiliza com insistência) remetia

96 O que nos permite de verificar que não só a aplicação do "principio perspectico" se desenrola em vários níveis no discurso filosófico moritiziano, mas também que sua estética, na forma acabada que ele dá dessa na Itália, representa um paradigma de racionalidade que vai além da gênese do significado do belo e da natureza da obra de arte, para se estender em geral ao significado da vita. Sobre a acepção do termo *Entwicklung* no sendito de desdobramento "*Ent-wickeln*", veja-se as consideraçãos de FÖRSTER, E. The Hidden Plan of Nature", in Essays on Kant's 'Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Aim". Ed. A. Rorty and J. Schmidt. Cambridge University Press.

97 Martin Davies tem ressaltado algumas afinidades entre o *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde* e o *Berlinische Monatsschrift* (cujos primeiros números foram publicados no mesmo ano): "Both share a characteristically eighteenth-century anthropocentric viewpoint". DAVIES, M. L. *Karl Philipp Moritz's Erfahrungsseelenkunde. Its Social and Intellectual Origins.* Oxford German Studies, 16 (1985), p. 15.

98 Grifo meu. MORITZ, K. P., *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde*. In: *Deutsches Museum* I (1782), pp. 485-503.

99 A *Gesellschaft der Wahrheitsfreunde* (o *Societas Alethophilorum, Societé des Aléthophiles*) foi fundada por Ernst Christoph Von Manteuffel em 1736. Pode-se pensar que Moritz considerasse sue projeto editorial sob uma perspectiva de continuidade com as finalidades desse grupo de intelectuais wolffianos (Manteuffel, Reinbeck, Des Champs, Formey), reunidos ao redor da corte berlinense de Frederico II. Aos "amigos da verdade" se refere também Pockels na *Allgemeine Literatur-Zeitung*, quando anuncia que teria assumido a condução do *Magazin* nos anos de ausência do Moritz (que estava em Roma).

explicitamente ao horizonte teórico da filosofia wolffiana, em particular ao papel da *Erfahrung* e do "conhecimento histórico" na organização do sistema wolffiano – especialmente na psicologia empírica. Esta era considerada como uma das partes mais originais da filosofia de Wolff, na qual o círculo virtuoso do *connubium rationis et experientiae* chegava a ser aplicado de maneira paradigmática, sobretudo porque (diferentemente das disciplinas naturais) o mundo da interioridade humana era o menos sujeito à aplicação do método experimental. Nos ambientes wolffianos alemães eram projetados desenvolvimentos até mesmo no sentido de construir uma reflexão sobre o sujeito desvinculada dos excessos da metafísica dogmática e, ao mesmo tempo, diferente da autoreflexividade da dúvida cartesiana e cética. Uma subjetividade, em suma, que visava a própria compreensão por meio da comparação com os "fatos" da alma. Neste sentido, é muito indicativo na psicologia o abandono do adjetivo "empírico" em favor de "experimental": o projeto editorial moritiziano do *Magazin* pode ser compreendido nas linhas de desenvolvimento da psicologia *experimental* wolffiana como "física da alma", já indicadas por Sulzer na segunda edição do compêndio filosófico *Kurzer Begriff aller Wissenschaften* (1759).

Considerados sob este aspecto, *Magazin* e *Denkwürdigkeiten* são dois projetos paralelos e complementares. Porém, nas *Denkwürdigkeiten*, Moritz assumia uma impostação metodológica diferente daquela do *Magazin*. No primeiro número, que se distinguia por seu caráter "programático", eram preliminarmente expostos os conceitos gerais (*abstrakte Gegenstände*), que teriam caracterizado a revista, e era anunciada a publicação dos conteúdos, ordenados em várias rubricas (*Theater, schöne Künste, Pädagogik, edle Beispiele*) nos números sucessivo. Assim, se reconhecia a necessidade de recorrer à identificação de algumas linhas teóricas-programáticas, que pareciam necessárias como fundamento (*Unterlagen*), na base do qual os conteúdos adquiririam finalidade (*Zweckmäßigkeit*) e valor (*Werth*). Duas coisas são, então, dignas de nota: a correlação que Moritz estabelece entre "teleologia" e ordem sistemática e hierárquica dos temas no complexo de uma obra, entendida como "um todo" (mais uma vez, uma confirmação da consciência da necessidade de um ponto-guia, critério de orientação e de juízo de uma obra enquanto totalidade); e a inversão metodológica em comparação com o *Magazin zur Erfahrungs-Seelenkunde*. Em um certo sentido, a correspondência e analogia entre *mundo* natural orgânico e esfera *moral* podia representar um elemento de continuação e de aprofundamento da analogia metodológica entre física e psicologia, já

presente em Wolff e nos sues continuadores e tradutores. Em *Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt* (*Denkwürdigkeiten*, 1786), Moritz duvida que se possa pensar que a ordem, riqueza de finalidade e clareza da natureza ("in der natürlichen Welt, die mich umgibt […] ist alles ordnungsvoll und planmäßig, voller Licht und Klarheit, wie die allesbelebende Sonne")[100] se contraponham à esfera caótica, confusa e obscura da alma – ainda que no estado atual das coisas a psicologia não consiga dar conta dos fatos da alma –, pois o homem é, em primeiro lugar, um ser natural e deve estar, portanto, sujeito às características que atribuímos à natureza. Logo, se uma "física da alma" tem de ser desenvolvida, a analogia nos leva a considerar a alma como um mundo espiritual "organicamente ordenado": daí o uso da *teleologia* na psicologia. Claramente, Moritz não se ocupa do "gênero humano" abstrato, mas das totalidades individuais, singulares, monádicas: é o sujeito individual que tem de ser pensado como totalidade, e portanto no seu valor em si mesmo (é o tema de fundo das *Denkwürdigkeiten*), contra as abstratas formações sociais (estado, família):

> O homem individual é algo ou nada? As cabeças de um corpo devem se comunicar entre si e se ocupar dos processos decisórios, ou cada cabeça e corpo devem ser únicos? O que é mais antinatural, o isolamento ou a união dos homens? O homem singular é uma coisa perfeita em si [*vollständiges*], um todo? Ou é uma família, um estado, um todo? O homem singular é uma fragmentação *antinatural*, ou o estado é uma união [*Zusammenstellung*] antinatural?
> Na célula única, nas famílias, nos estados não predominam a guerra interior, a eterna contradição consigo mesmo?[101]

O problema do valor do homem na sua singularidade é, segundo Moritz, enfrentável através daqueles instrumentos teóricos que ele utilizava para determinar o valor estético de uma obra de arte como um todo em si acabado. O *Magazin* (psicologia empírica), as *Denkwürdigkeiten* (antropologia), o *Anton Reiser; Ein psychologischer Roman* (narração autobiográfica) são considerados como vários aspectos correlatos de uma única "filosofia do valor" imanente.[102]

100 MORITZ, *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, cit., Bd. 10, p. 86.

101 MORITZ, K. P. *Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt.* In: MORITZ, *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, cit., Bd. 10, p. 87. Minha tradução.

102 Herder, in *Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele* (1778): "Na minha modesta opinião, não é possível alguma psicologia [*Psychologie*] que não seja, a cada momento, uma fisiologia [*Physiologie*] determinada. A obra fisiológica de Halle, elevada à psicologia e vivificada [*mit Geist belebt*] como a estátua do Pigmalião. Apenas então podemos dizer algo sobre pensar [*denken*] e sentir [*empfinden*]. Conheço apenas três estradas que poderiam conduzir até lá: anotações biográficas [*Lebensbeschreibungen*],

****

## 2.2 O homem e a natureza. *Almansor*

Com o breve conto *Almansor* (1786), Moritz transfere a narração de uma dificuldade pessoal do plano ensaístico do *Magazin* (vários artigos tratavam deste tema) ao literário (uma espécie de confissão pública). O conto narra o falimento do protagonista na apreensão *daquele* ponto de vista, através do qual ele poderia tornar sua vida "grande" e "nobre" como seus "sublimes mestres"[103]; é também um dos temas presentes no *Anton Reiser*. A *Bildung* da vida do sujeito que se auto-narra ocorre por emulação e imitação:

> Na sua primeira infância ele tinha nutrido seu espírito com as obras deles [dos escritores e poetas de sua pátria]; ele sentia uma íntima veneração, amor e admiração por estes sublimes mestres da sua juventude, e, às vezes, não podia deixar de considerá-los como seres de uma espécie superior [*Wesen höherer Art*]. Não surpreende, portanto, que nele surgisse o desejo secreto de talvez conseguir também ele entrar neste círculo resplendente das melhores mentes de sua nação; e que desde então todo o seu esforço [*sein Streben*] estivesse concentrado em abrir um caminho em direção a esta finalidade elevada [*großen Ziele*][104].

No estado de desequilíbrio e no desejo de aperfeiçoamento que movem o processo de *Bildung* estaria agindo a "fantasia infantil" do protagonista. Mas a realidade alcançada revela-se uma ilusão e os mecanismo do desejo, ilusórios e "alienantes". Almansor se encontra numa condição de alienação, da qual é ele mesmo o responsável:

> O doce sonho da sua juventude havia se realizado parcialmente, ele havia conquistado uma posição no círculo dos sábios. Mas como se viu enganado quanto às suas expectativas! No lugar daqueles seres de uma espécie superior [*jener wesen höherer Art*] que sua fantasia infantil outrora lhe tinha pintado, não acabou encontrando exatamente o contrário do que esperava? Não! Mas na maioria dos homens encontrou a verdadeira nobreza e beleza nos

---

observações de médicos e amigos [*Bemerkungen der Ärzte und Freunde*], predições de poetas [*Weissagungen der Dichter*]; apenas estas podem providenciar material para a autêntica doutrina da alma [*zum wahren Seelenlehre*]". HERDER, Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume. In: _____. *Werke*, vol. 4, Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum, herausgegeben von J. Brummack e M. Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 340. Várias partes do *Anton Reiser* foram publicadas no *Magazin* em momentos diferentes: *Erinnerungen aus den frühesten Jahren der Kindheit* (1783, 1784); *Fragments aus Anton Reisers Lebensgeschichte*; *Fortsetzung des Fragments aus dem vierten Teil von Anton Reisers Lebensgeschichte* (1791), *Die Leiden der Poesie* (1791). Ver DAVIES, *Karl Philipp Moritz's Erfahrungsseelenkunde*, cit., p. 15, nota 6.

103 Sobre a relação entre o tema do "fracasso" e o do "diletantismo", ver COSTAZZA, A. Il dilettante inesistente: Anton Reiser tra psicologia ed estetica. In: MUGNOLO, D. *Romanzo*. Roma: Donzelli, 2002, p. 67-84. Trata-se de uma outra versão do tema da falta da identificação do "correto" ponto de vista.

104 MORITZ, K. P. *Almansor*. In: _____., *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, cit., Bd. 11, p. 11. Minha tradução.

> pensamentos e ações escondidas sob um turbilhão de pequenos estratagemas para criar uma reputação, como os incessantes esforços angustiados para tomar a posição um do outro, como o baixo ciúme e a vaidade infantil, que ele se persuadiu de que não valia mais a pena procurá-los lá embaixo: o mundo dos escritores, cujos segredos ele havia vislumbrado, lhe enojava.[105]

Apenas graças à reconciliação com a natureza-todo e seus ritmos, Almansor retorna a um estado saudável. Seu real movimento de elevação/nobilitação não deriva da emulação (ponto de vista externo) e sim do reconhecimento da necessidade de uma imersão total na natureza, em um processo de identificação com o ritmo ascendente da natureza e de aproximação e conciliação entre as forças criadoras do homem com as da natureza:

> Diariamente Almansor sorvia o alimento para seu espirito do espetáculo do sol matutino, das árvores verdes, das ervas e plantas, que refletiam suas formas atrativas nos seus olhos. Ele ergueu seu olhar fortalecido do tapete verde do campo para o doce azul do céu e se sentiu [*fühlte sich*] novamente maior e mais nobre na grande e nobre natureza [*großer und edler in der großen und edlen Natur*].
> Sua hipocondria, que o contagiava desde a época em que era escritor, desapareceu progressivamente, e o sangue fluiu pelas suas veias circulando mais facilmente.[106]

Este estado de saúde, derivado da contemplação e imersão na natureza, provoca o surgimento do "desejo de escrever" (*Sucht zum Schreiben*), uma força (*Kraft*) irresistível (quase um impulso natural, do qual ele participa):

> Não tinha força suficiente para resistir [*Kraft genug zu widerstehen*]. Ele escrevia, mas enquanto escrevia os pensamentos se apuravam, seu horizonte se ampliava, pois agora a grande natureza havia se tornado sua instrutora e guia, e o louvor ambíguo [*das zweideutige Lob*], que outrora procurava com desejo, não o entusiasmava mais, e sim a própria grandeza do seu objeto [*die Große seines Gegenstandes*]. Seu espírito se aperfeiçoava cada vez mais através de todos os esforços, por meio dos quais ele procurava uma expressão digna para um pensamento nobre; e também as inclinações do seu coração se enobreciam: pois ele se esforçava para ser útil e para se aprimorar.[107]

Com este simples conto, claramente alegórico, Moritz insiste em propor o tema do *valor* em si de uma pessoa como sua própria finalidade. Almansor fracassa no "seu" ponto de vista, seu escopo (tornar-se nobre) no momento em que visa alcançar o louvor

105 Ibidem, p. 12. Minha tradução.
106 Ibidem, p. 12. Minha tradução.
107 Ibidem, pp. 12-13. Minha tradução.

do público (fim externo) e não a arte em si; ele consegue se tornar artista apenas depois de ter encontrado seu fim em si, na "grandeza mesma do seu objeto". Sua arte (e sua própria vida, como obra de arte: interpolação e sobreposição dos planos de reflexão) *se realiza* "nobremente" quando consegue fazer da sua produção artística uma atividade autônoma, aprendendo esta lição da natureza, com a qual ele se reconcilia. O sujeito individual acaba "imergindo" na natureza, onde ele reconhece a necessidade de sua própria força criadora, pois percebe que pertence a essa mesma natureza. A crítica à imitação e à emulação, em sentido moral e estético, que encontramos na primeira parte de *Sobre a imitação formadora do belo* aqui já é antecipada, assim como o tema da aplicação de um paradigma estético que recusa cada referência à exterioridade. Todavia, o indivíduo consegue pensar a "pontualidade" da própria vida singular (refletir sobre si mesmo) apenas ao alcançar uma espécie de intimidade com a totalidade – no caso do conto "Almansor", representada pela natureza. De modo semelhante, em *Sobre a imitação formadora do belo,* as *obras*, os produtos do gênio humano — enquanto totalidades fechadas em si — não podem ser imitados, mas apenas produzidos. É no patamar da produção e da criação que *reflexão* e *natureza* podem encontrar um espaço comum.

****

### 2.3 O homem é *das Edelste in der Natur.* Autorreflexão

Em *Almansor*, o protagonista do breve conto adquire consciência da própria atividade criadora na identificação (num estado de imersão total) com a natureza criadora. No ensaio *A coisa mais nobre da natureza*, Moritz muda o foco da *formação* do indivíduo para aquela do gênero humano (*Menschengeschlecht*) como "fim da criação" *natural* (*Zweck der Schöpfung*). Apesar de tal desvio temático, nosso autor evita considerar o "gênero humano" como uma espécie de super-sujeito da história universal; ao contrário, o artigo todo visa mostrar a necessidade, por parte do indivíduo *singular*, de refletir sobre a própria formação/nobilitação, prescindindo da sua relação com qualquer "totalidade exterior a ele" (em particular, Moritz menciona duas delas: o estado – *der*

*Staat* –, e a classe social – *die Stände und Gewerbe*), "já que o homem constitui por si mesmo a totalidade mais nobre" (*da er selbst für sich das edelste Ganze ausmacht*)[108]:

> O homem singular [*der einzelne Mensch*] nunca deve ser considerado como um ser puramente *útil*, e sim também como um ser *nobre* que tem em si seu próprio valor, mesmo que o edifício do estado, do qual ele é parte, desabe.[109]

As reflexões moritzianas remetem ao debate acerca do significado da *Aufklärung*, inaugurado no final de 1783 nas colunas da revista *Berlinische Monatsschrift*, um debate complexo que, ao tratar da possibilidade de o homem esclarece a si mesmo, se inseria no âmbito da reflexão antropológica. Nesta, por sua vez, estava incluída também a questão da destinação/determinação do homem – inaugurada pela publicação da *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen* de Spalding em 1748.

Moritz enfrenta a questão da *wahre Aufklärung* de maneira original, privilegiando uma perspectiva sincrônica a uma diacrônica (e não propondo algum esboço de filosofia da história)[110] e recorrendo, mais uma vez, à teleologia, na qual porém, como vimos, a finalidade ganha uma conotação diferente daquela do paradigma utilitarista. Os tempos atuais lhe parecem dominados pela racionalidade instrumental, a qual opera a "danosa cisão" do gênero humano em duas partes, "das quais chama-se *civilizada* [*gesitteten Teil*] aquela que se arroga extraordinários privilégios em relação à outra"[111]. Em evidente posição crítica relativamente às *elites* intelectuais, nosso autor tenta percorrer um caminho alternativo e não aquele que determina o valor do homem com base na sua categoria social (critério heterônomo). Como no artigo de 1785, embora não citado explicitamente, Moritz está pensando no amigo Mendelssohn: a referência mais imediata ao texto moritziano é muito provavelmente o artigo mendelssohniano de 1784 *Über die Frage: was heißt aufklären?*[112], estruturado com base na articulação entre esclarecimento, civilização e cultura como "modificações da vida social [*geselliges Leben*]" e da distinção entre povo (não o indivíduo) e homem. Mendelssohn colocava "a destinação do homem

108 MORITZ, K. P. *Was giebt es Edleres und Schöneres in der ganzen Natur*. In: _____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 11. Denkwürdigkeiten. Herausgegeben von Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter, p. 17. Minha tradução.

109 Ibidem, p. 16.

110 Neste sentido, ele compartilha com Mendelssohn a ideia de que a *Aufklärung* seria uma característica geral – e portanto "sobre-histórica" – da cultura humana. Ver o ensaio introdutório de Andrea Tagliapietra na coletânea *Che cos'è l'illuminismo. I testi e la genealogia del concetto.* Introduzione a cura di A. Tagliapietra. Traduzioni di Silvia Manzoni e Elisa Tetamo. Milano, Bruno Mondadori, 1997, p. 4, nota.

111 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...*, cit., p. 17.

112 MENDELSSOHN, M. *Über die Frage: was heißt aufklären?* In "Berlinische Monatsschrift", IV, setembro de 1784, pp. 193-200.

como medida e fim de qualquer uma de nossas aspirações ou esforços, como se fosse um ponto de orientação para o qual precisamos direcionar o nosso olhar, se não queremos nos perder"[113], mas os sujeitos da civilização (âmbito prático: *das Praktische*) e do esclarecimento (âmbito teórico: *das Theoretische*) não eram considerados com base na individualidade, mas em categorias supra-individuais – como as relações sociais ou a faculdade racional comum a todos os homens[114]. Progresso civil (civilização) e *Aufklärung* (esclarecimento teórico) não caminham necessariamente juntos: e isso era o mais importante para o filósofo berlinense.[115]

Mais uma vez, Moritz entrevê as chaves teóricas necessárias para a compreensão da sua proposta (denuncia a separação, na época, entre indivíduo e sociedade, critica a racionalidade utilitarista), e as coloca no plano argumentativo de uma reflexão sobre a totalidade: estratos sociais (*Stände*) e estado (*Staat*) não são "totalidades *nobres*" (diferentemente do indivíduo singular), já que neles – pelo menos da maneira como Moritz os entende – o indivíduo (a parte) está em relação de *subordinação*; e, portanto, não é um todo em si acabado (*vollendete*):

> O estado pode precisar por um tempo dos seus braços, das suas mãos, de modo que estes sejam inseridos na máquina como uma engrenagem subordinada, mas o espírito do homem [*Geist des Menschen*] não pode ser subordinado [*untergeordnet*] a nada, ele é um todo acabado em si mesmo [*er ist ein in sich selbst vollendete Ganze*]. […] Que eu pense e sinta o valor do meu ser [*den Wert meines Daseins*], isso não atribuo ao acaso, que me indicou um lugar naquela parte do gênero humano que se denomina *cultivada*: coloco-me no grau mais baixo, no qual o acaso pôde me lançar, não renuncio a nenhum dos meus direitos da humanidade [*Rechte der Menschheit*]. Exijo tanta liberdade e ócio quanto é necessário para refletir sobre mim mesmo, sobre minha destinação [*meine Bestimmung*] e sobre meu valor enquanto homem [*meinen Werth als Mensch*].[116]

As reflexões moritzianas recuperam um aspecto importante do sentido originário que o jovem teólogo luterano Johann Joachim Spalding tinha dado ao conceito de

113 MENDELSSOHN, M. *Über die Frage: was heißt aufklären?* (citado a partir da tradução itáliana *Sulla domanda: che cosa significa rischiarare*, in: *Che cos'è l'illuminismo. I testi e la genealogia del concetto*, cit., p. 6).

114 O debate sobre a *Aufklärung* da *Berliner Monatschrift* tinha sido anticipado pelo concurso da *Academia das Ciencias* de Berlim em 1778, que colocava esta questão no interior da tendencia para um "escalreciemento popular" era (*Volksaufklärung*). Veja-se *Che cos'è l'illuminismo. I testi e la genealogia del concetto*, cit., p. 7, nota 3.

115 Nos ambientes dos intelectuais alemães no devias passar inobservada a distancia das ideias moritzianas dos artigos de Mendelssohn e Kant sobre a questão da *Aufklärung*.

116 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...*, cit., p. 17.

*Bestimmung des Menschen* em 1748[117]. Para Spalding, a questão se colocava em termos de reflexão "segundo a razão" sobre o papel confiado ao homem por Deus. A pesquisa sobre o sentido da existência ("meu valor efetivo e toda a disposição de minha vida") assumia dessa maneira a conotação de vocação do homem (*Beruf*), cuja identificação era uma problema *individual.*[118] A questão perde esta característica quando, nos anos '80, reaparece no debate sobre a pergunta *Was ist die Aufklärung?*, em um contexto fortemente secularizado, no qual ela se transforma em reflexão sobre o estatuto e o destino da *humanidade* (*Menschheit*).[119] Moritz compartilha a exigência de uma auto-determinação (*Selbstbestimmung*) do valor do homem desconectada de uma perspectiva teológico-religiosa, mas recoloca em primeiro plano a necessidade de que o homem reflita sobre o caráter solipsista e introspectivo da própria natureza (fato que, na produção literária moritziana, corresponde a escolha por elaborar um romance psicológico)[120], mais uma vez afastando cada consideração meramente utilitarista e instrumental de humanidade ("mas parece que se considera sempre uma parte dos homens como um puro instrumento [*bloßes Werkzeug*] nas mãos de outro, que, por sua vez, é um tal instrumento nas mãos de outro, e assim por diante.")[121]. Podemos dizer que o processo de tomada de consciência do valor *autônomo* do indivíduo é pensado como forma de "*Bestimmung*" estético-moral, na qual a recusa pela confiança em uma racionalidade instrumental e

117 SPALDING, J. J. *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*. 1748. Traduzione italiana: _____. *La vocazione dell'uomo*. Testo tedesco a fronte. A cura di G. Landolfi Petrone e L. Balbiani. Milano: Bompiani, 2011.

118 Este fato é a origem da dificuldade em traduzir a palavra *Bestimmung*, cujo significado oscila entre determinação/formação e vocação. Sobre essa questão, ver MACOR L. A. *Destinazione, missione, vocazione: "Un'espressione pura per la pura idea filosofica di Bestimmung des Menschen"*. Rivista di Storia della Filosofia. N° 1, 2015, p. 170; MACOR L. A. *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800). Eine Begriffsgeschichte.* Stuttgart – Bad Cannstadt: Frommann-Helzboog Verlag, 2013.

119 A questão da humanidade não se limita, obviamente, ao debate sobre a *Aufklärung*; é suficiente pensar no duro confronto entre Kant e Herder nos anos 1784-1785, após a publicação da primeira e segunda parte das *Ideias para uma filosofia da história da humanidade*.

120 O indivíduo se encontra em uma situação sempre em equilíbrio entre o justo valor e as imagens distorcidas da própria personalidade (analogamente àquilo que acontece com a obra de arte, quando o artista não identifica o ponto de vista adequado). Põe-se portanto a questão: como individuar o "correto" ponto de vista? A educação deve servir para conduzir o homem ao seu valor específico. O indivíduo deve se harmonizar com sua própria natureza. Ver COSTADURA, E. *Genesi e crisi del Neoclassico. Saggio su Karl Philipp Moritz*. Pisa: Edizioni ETS, 1994, p. 62. As formas distorcidas da formação infantil, a perda de confiança em si mesmo, assim como as formas patológicas (narcisismo, vaidade) do eu, são temas recorrentes na produção literária moritiziana. O solipsismo como interioridade "doente", uma maneira insana do sujeito de se considerar o centro de tudo.

121 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...,* cit., p. 18. Vale a pena ler este trecho completamente: "Frente à organização das ocupações e dos trabalhos não se pergunta *em que medida essa ocupação e esse trabalho mantêm saudável ou enfraquece o corpo e o espírito dos homens que o exercem, e se ajuda a danificar ou a favorecer os escopos finais da natureza em relação à educação do espírito humano*, mas parece que se considera sempre uma parte dos homens como um puro instrumento nas mãos de outro, que, por sua vez, é um tal instrumento nas mãos de outro, e assim por diante." Ibidem.

heterodirigida ocorre em evidente paralelo com as considerações sobre a essência autotélica da obra de arte do artigo de 1785.[122] Assim como a obra de arte "bela" se dá na ausência de referências a fins externos, o indivíduo realiza sua própria vida como se fosse uma obra de arte "perfeita" na tomada de consciência da necessidade de se livrar de fins exteriores a ele.[123]

Não surpreende então que Moritz, para explicar a diferente perspectiva de seus contemporâneos, recorra a um exemplo ligado à educação: na perspectiva iluminista de humanidade em constante progresso, as formas de realização da *Bildung* eram pensadas (pelo menos no interior do debate da *Berlinische Monatsschrift*) no contexto do conjunto dos direitos e deveres que derivavam do homem enquanto *cidadão* (*Bürger*) e com base na posição social (daí a importância de uma formação "civil"). É a esta abordagem que Mendelssohn se refere no seu artigo sobre a *Aufklärung*. Moritz afirma que o indivíduo tem de fazer o contrário: pensar o valor da própria singularidade, afastando-se das exigências de um processo progressivo intergeracional de formação e aprimoramento da humanidade[124]. Nesta perspectiva, é preciso imaginar a questão da formação/educação em um quadro diferente daquele da relação hierárquica entre educador e educado, na qual se representaria, mais uma vez, o tipo de relação instrumental, à qual Moritz se opõe: "[…] é totalmente impossível que uma parte dos homens possa tornar os outros mais nobres [*veredeln*], sem que essa parte não tenha sido previamente enobrecida [*veredelt worden*]"[125]:

122 É interessante ver como na resenha de 1754 à terceira edição do ensaio de Spalding, o teólogo Martin Chladenius ressaltava a estrita ligação entre o conceito de *Bestimmung* (no pensamento de Spalding) e a finalidade intencional-instrumental: "A palavra *Bestimmung* subiu recentemente uma forte mutação de significado. Em geral, era utilizada assim: se falava *bestimmen* o render notório ou decidir um aspecto de uma cosa, que ainda não era notório ou individuado. Por exemplo, o dia de uma departida; o salario que se deseja dar a um servidor; o preço dos cereais, etc. Só que recentemente se começou, imitando o termo latino *determinatio*, a chamar *Bestimmung* tudo o que pode ser atribuído a uma coisa, que seja essencial ou acidental. Deve ser notado, além disso, que também o uso [*Gebrauch*] ou o fim [*Absicht*] de uma cosa é dito ser sua *Bestimmung*. Por exemplo, a *Bestimmung* da caneta seria escrever; a *Bestimmung* do machado, cortar madeira, etc.". Citação em MACOR, *Destinazione, missione, vocazione...*, cit., p. 165.

123 Entre o originário *status quaestionis* do preblema – de matriz essencialmente teológica – da vocação do homem em Spalding na metade do século dizoito, e a transformação em sentido anti-metafísico na filosofia popular alemã, era intervenida em maneira decisiva a *querelle* sobre o penteismo espinozano. O tema da *totalidade imanente* não contribui apenas a reenforçar aquele olhar laico, secularizado e estoricizado, que está no fundo das reflexões tardo-iluministas sobre o caráter da *Menschheit*, mas é também o pressuposto no qual a reflexão moritziana sobre a *Vollkommenheit* se desenvolve.

124 A critica moritziana à ação politico-social da "obra de esclarecimento" do projeto iluminista correspondia à sua recusa de uma concepção pedagógica da arte, como na *Wirkungsaesthetik* mendelssohniana e sulzeriana.

125 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...,* cit., p. 18.

> Já que, por um certo período, o problema da educação tinha se tornado o pensamento predominante nas nossas mentes, então o único mundo ao qual se dava atenção era o daqueles que deviam ser educados; o mundo dos educadores, que também existia, era pouco ou nada considerado em vista da sua própria formação e enobrecimento [*ihrer eignen Bildung und Veredlung*]. Nos métodos prescritos apenas os alunos eram levados em consideração, mas não os mestres [*Erzieher*]. Era relegado ao acaso o fato de o método ser ou não organizado de maneira tal que o espírito do educador [*Geist des Erziehers*], enquanto ele se aplicava ao seu aluno, também fosse estimulado a progredir no caminho da perfeição [*zu Fortschritten in der Vollkommenheit*]. Não se ponderava que, na relação educacional, a formação do educador [*Bildung des Erziehers*] é tanto um fim [*Zweck*] quanto a formação do aluno e que a segunda não pode ser alcançada sem a primeira[126].

Se na produção ensaística e literária dos anos 1785-1786 a reflexão moritziana visava constantemente mostrar a difícil busca por uma orientação na formação individual, em que sentido Moritz ainda pode falar de uma "formação universal do espírito humano [*allgemeine Bildung des menschlichen Geistes*]"? Que significado têm as expressões "gênero humano" e "espírito do homem" em Moritz? Novamente é preciso pensar que é a reflexão sobre a totalidade o fio condutor moritziano, porém Moritz privilegia a natureza em detrimento da história. Ele apresenta uma proposta mais sincrônica do que diacrônica, focada no interesse pela singularidade no presente histórico atual.

Moritz aproxima e quase sobrepõe os termos "natureza" e "civilização", os considera substancialmente em uma perspectiva de continuidade. Dito em outras palavras, ele se recusa a considerar em oposição a ideia de homem como *produto* (*da* natureza) e a de homem como *produtor*; ao contrário, ele define o homem como o "sumo vértice da natureza" no momento em que chega à consciência da própria *criatividade* (não à toa, nessa ocasião – diferentemente do que ocorrerá na terceira parte de *Sobre a imitação formadora do belo* – definida como uma *gütige Natur*)[127]. Mais precisamente, não é possível estabelecer uma prioridade da produção humana (civilização, como resultado de atos individuais) sobre a natural e vice-versa; trata-se de um "nó" (*Knoten*) indesatável, impossível de ser dissociado (*lösen*)[128], uma relação na qual os dois termos não são *pensáveis* senão na sua *co-essencialidade*. E, todavia, de fato, as palavras de Moritz na *Coisa mais nobre da natureza* testemunham sua adesão a uma visão antropocêntrica, baseada na auto-compreensão do homem como espírito *criador*. A questão da "perfectibilidade" do homem não se coloca, portanto, nos termos do problema

126 Ibidem, p. 18.
127 Diferentemente do que acontece na terceira parte de *Sobre a imitação formadora do belo*.
128 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...*, cit., p. 14.

do destino (fim) da *humanidade* no tempo (história), mas no fazer-se do *indivíduo*, na temporalidade do seu presente, caracterizado, porém, pela projeção psicológica. Moritz, podemos dizer, reflete sobre o ser em ato da tendência a um *fim* dos indivíduos particulares na natureza (a qual, sustenta Moritz, "conduz o homem até *seinen großen Endzweck*"). Portanto, a questão da *Coisa mais bela da natureza* parece ser não tanto estabelecer qual seria o destino da humanidade considerada "abstratamente", mas ressaltar que a *Menschenbestimmung* individual ("meine Bestimmung und meinen Werth als Mensch") pressupõe um "tornar-se totalidade" (*Vervollkommnung*), que é ao mesmo tempo um "contínuo benefício da natureza" (*immerwährenden Wohltat der Natur*). A nobilitação do homem *singular* consiste em fornecer uma *configuração* diferente (*andere Gestalt*) às vivências humanas, mais uma vez por meio da reconsideração da finalidade como *auto*-finalidade:

> Que outra configuração [*andere Gestalt*] não ganhariam todas as coisas humanas se, em todos os negócios conduzidos, sempre se considerasse cada homem individual ao mesmo tempo como meio e como fim [*immer zugleich als Zweck und Mittel*] e não apenas como um animal útil![129]

A ação de aperfeiçoamento (*Vervollkommnung*) do espírito humano (o homem, no seu duplo papel de criatura e criador) *na natureza* é a maneira como esta "se esforça [*strebt*] para ultrapassar, superar [*übertreffen*] a si mesma":

> Pois a natureza, que formou [*gebildet*] o espírito humano [*den menschlichen Geist*], no final não lhe é mais suficiente – ele suscita uma nova criação na criação que o circunda. […] A natureza boa [*die gütige Natur*] criou e formou o espírito humano [*menschlichen Geist*] e produziu mediatamente [*mittelbar*] por meio dele o que ela mesma não teria produzido imediatamente [*unmittelbar*].[130]

129 Ibidem, p. 19. Nota-se nas palavras moritzianas uma referência a Kant: "Nun sage ich: der Mensch, und überhaupt jedes vernünftige Wesen, *existiert* als Zweck an sich selbst, *nicht bloß als Mittel* zum beliebigen Gebrauche für diesen oder jenen Willen, sondern muß in allen seinen, sowohl auf sich selbst, als auch auf andere vernünftige Wesen gerichteten Handlungen jederzeit *zugleich als Zweck* betrachtet werden". KANT, I. *Grundlegung zur Metaphysik der Sitten*. Mit einer Einleitung von Bernd Kraft und Dieter Schönecker. Hamburg: Felix Meiner Verlag, 1999, p. 53. Grifo meu. A proposta de autonomia da moral racional (Kant) e a ideia de autonomia estética (Moritz) aparecem na Alemanha quase contemporaneamente, em 1785. Trata-se de duas posições bem diferentes, embora compartilhem um certo uso da teleologia. Cabe ressaltar (considerando também as revistas nas quais Moritz publicava) que Moritz, embora nunca explicitamente, talvez tenha sido crítico das posições kantianas, em particular do papel dado à razão na sua concepção do homem.

130 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres...*, cit., p. 13.

*Crescimento* e *aperfeiçoamento* caracterizam os eventos naturais *e* humanos: "[…] no seu ventre materno, [a natureza] educa [*erzieht*] uma geração após a outra, e leva inúmeros espíritos [*Geister*] a uma perfeição superior [*höhere Vollkommenheit*]"[131]:

> Mas ela [a natureza] é sempre igual a si mesma e sempre jovem; seu sopro delicado anima a terra a cada primavera, seu raio vivificador de luz desperta o mundo adormecido para novas atividades. […] A natureza, que de resto é tão parcimoniosa, teria formado o espírito humano para produzir, por meio dele, estátuas, templos e quadros, que ela não teria criado diretamente? Ou, antes, ela criou estátuas e templos por meio do espírito humano apenas porque ela queria torná-lo mais perfeito [*vollkommener*] através deste exercício de sua força criadora [*Ausübung seiner Schaffenden Kraft*]?
> Se toda a confusão no mundo civil [*in der bürgerlichen Welt*] não tivesse outro escopo que ela mesma – então quem poderia desatar este nó [*dieser Knoten lösen*]?[132]

Nota-se a complexidade da articulação entre natureza e espírito humano. Se, por um lado, Moritz afirma a impossibilidade de considerar separadamente natureza e civilização, por outro lado ele coloca a natureza como "verdadeiro" sujeito imanente (de modo que o homem seja reconduzido à própria participação no âmbito natural) e, todavia, sustenta que no vértice da criação natural está "o espírito do homem":

> Mas o que há de mais nobre [*Edleres*] e mais belo [*Schöneres*] em toda a natureza senão o espírito do homem [*Geist des Menschen*], para cujo aperfeiçoamento [*Vervollkommnung*] todo o restante trabalha incessantemente, e no qual a natureza, por assim dizer, se esforça para ultrapassar a si mesma?[133]

Vale a pena refletir sobre a pregnância do conceito de *Vervollkommnung*, no qual a temporalidade do "fazer-se" da totalidade não é uma realização progressiva (processo), mas é antes o "realizar-se" da totalidade, o ser-em-ato do seu acabamento. Dito em outros termos: a tensão (ao mesmo tempo ideal e real) entre totalidade acabada ("Grande Todo") e a relação circunferência/centro é aplicada ao problema do homem na história (*wahre Aufklärung*) na convergência entre a *Beförderung* ético-estética e o conceito de *Vervollkommnung*. O recurso à ideia de *Vollkommenheit* no âmbito de um processo de *Vervollkommnung* como chave hermenêutica para explicar a concepção moritziana de "fim último" da humanidade, implica imediatamente a possibilidade de uma analogia estrutural entre esta dinâmica e a essência "objetiva" da obra de arte. O homem (o espírito humano) é o que há de "mais belo e nobre em toda a natureza". É, portanto, considerando

131 Ibidem, p. 14.
132 Ibidem.
133 Ibidem, p. 13.

a noção de produção-criação *em conjunto* com aquela de espelhamento-reflexão que Moritz pensa a relação unitária, indissolúvel e co-essencial entre natureza e civilização (graças ao paradigma da produção) e entre natureza e espírito humano (graças à estrutura do espelhamento): o espírito do homem é o momento de *máximo acabamento* da natureza, pois o homem é capaz de refletir (*denken*) sobre a atividade criadora mesma:

> A natureza pode produzir [*hervorbringen*] algo mais sublime do que o homem, o qual pode dizer:
> « Belo, mãe natureza, é o esplendor das tuas invenções [*Erfindung*],
> mas mais belo é um rosto sereno,
> que pensa novamente [*noch einmal denkt*] o grande pensamento da tua criação [*den großen Gedanken deiner Schöpfung*]! »
> O fato de que a natureza seja nomeada e pensada [*so angeredet – so gedacht*] desta maneira por um ser que ela mesma criou e formou [*schuf und bildete*] não é a completude de sua obra [*Werks*]? [134]

O "antropocentrismo" moritziano se funda, portanto, numa relação especular entre natureza e homem, o qual ocupa uma posição privilegiada no mundo natural e que o torna *essencialmente* diferente dos outros "produtos" naturais. O privilégio consiste não apenas no fato de ser capaz de criar ele mesmo (prática artística), mas de *poder refletir sobre a essência do ato criador*, ou seja, de poder *pensar a ideia mesma de natureza* criadora: o homem é aquele *produto natural* que pode pensar a natureza *e* a si mesmo como parte da natureza, pois ele *pensa* a natureza como *produtora*. A afirmação de uma reflexão sobre a criatividade humana e natural é então um momento *necessário* para a definição dos próprios conceitos (correlatos) de homem e natureza e é, ao mesmo tempo (e de maneira coessencial a essa mesma definição de homem e natureza), o que põe o homem no vértice da natureza.

****

## 2.4 Uma reflexão estética sensível. Anti-teleologia da atividade criativa

Depois de ter insistido, na primeira parte da *Coisa mais nobre da natureza,* na essência específica espiritual do homem como *atividade reflexiva* (*Nachdenken*), na segunda parte Moritz volta a reiterar a necessidade de colocar ao lado da racionalidade reflexiva a experiência sensual de "se sentir *na* natureza", em concordância com a ideia de continuidade substancial entre *espírito* e *natureza* (como ocorre em *Almansor*). Nesta parte do ensaio volta a prevalecer na argumentação moritziana uma tendência holística: é

134 Ibidem, p. 15.

difícil considerar a atividade da mente e a dos sentidos como separadas ou como se a segunda pudesse ser simplesmente *adicionada* à primeira. Da maneira como Moritz descreve a atividade sensível, ela aparece não como imediatamente espontânea; ao contrário, requer o reconhecimento e a intervenção intelectual, ou seja, um esforço e uma concentração do sujeito. É na *compenetração* das atividades espiritual e sensível que o homem promove os fins últimos da natureza; os quais consistem em reconhecer que o valor do homem repousa na própria individualidade. O todo existe para o singular e o singular para o todo; nosso autor parece agora dar espaço a um certo "sentimento de identificação com a natureza". Moritz enfrenta a questão do *valor* do homem, mantendo no centro da própria reflexão a práxis humana ligada a produtividade projetual: o homem vive aprendendo a "... fazer projetos, planos e resoluções, ordenar suas ideias, olhar uma totalidade, e se representar as coisas do mundo do ponto de vista justo [*aus dem rechten Gesichtspunkte*]"[135]. Mais uma vez, ele volta a criticar o paradigma utilitarista (confusão entre o reconhecimento de uma utilidade e aquele de um "ponto de vista"). Declarar o valor do homem como *indivíduo* comporta essencialmente uma recusa a atribuição de valor aos objetos e fins externos (coisificação). Uma inversão decisiva na ordem de importância das coisas:

> Uma vez que a faca corte bem, o que nos importa a pedra na qual ela foi afiada? Já que, porém, o espírito do homem [*Geist des Menschen*] age exteriormente, de modo que muitas vezes desaparece nas coisas que o circundam e passa a considerá-las como mais importantes do que ele mesmo e do que os seres semelhantes a ele, é necessário que ele seja reconduzido de todas as maneiras a si mesmo e ao seu valor[136].

Se, como vimos, a realização do espírito humano representa o "vértice" da natureza e se esta atividade é um "espelhamento" da natureza que chega a se conhecer como *produtiva*, dizer que o homem precisa ser reconduzido a si mesmo, ao *próprio valor* significa ao mesmo tempo que ele deve poder realizar seus *Endzwecke*, os quais devem ser considerados simultânea e paralelamente aos "escopos finais" da criação da natureza: "A reflexão séria [*Nachdenken*] deve vir em auxílio da natureza e buscar

135 Ibidem, p. 15.

136 Ibidem. "O fim do relógio e da faca se encontra fora deles, naquele que os utiliza para sua comodidade […]. Contemplo com prazer o relógio e a faca somente se posso utilizá-los, e não os utilizo para poder contemplá-los". MORITZ, *Ensaio para unificar todas as belas artes...*, cit., p. 109.

favorecer seus escopos finais [*Endzwecke*], tal como a medicina o faz frente à doença corpórea"[137]:

> O homem tem de aprender a sentir [*empfinden*] de novo que ele existe por si mesmo, deve perceber com o sentimento [*fühlen*] que, em todos os seres pensantes, o todo existe em função dos indivíduos tanto quanto cada homem singular existe para o todo[138].

A atividade reflexiva (*Nachdenken*), com a qual o homem contribui para a realização dos "fins da natureza" criadora, não se resolve no recurso exclusivo à faculdade pensante (*Denkkraft*), mas se concretiza no ato de aprender a sentir (*empfinden*, *fühlen*). É aqui que singularidade e totalidade convergem.

> Tudo que ela [a natureza] produz [*hervorbringt*] apenas alcança o vértice de sua perfeição [*Vollkommenheit*] quando é representado [*darstellt*] por algum espírito humano [*irgendeinem menschlichen Geiste*], que é capaz de compreender [*begreifen*] essa perfeição [*diese Vollkommenheit*][139].

O termo "espírito humano" (*Geist*), repetido diversas vezes, não é utilizado para representar uma substancia abstrata universal, mas, ao contrário, se refere à concretude real dos indivíduos singulares, "*irgendeinem menschlichen Geiste*". Moritz insere na argumentação o tema de importância fundamental da educação estética e da contemplação da obra de arte, mostrando assim o forte paralelo estrutural que ele articula entre o processo de *aperfeiçoamento*-nobilitação do homem e as dinâmicas da apreciações do belo na obra de arte como um todo perfeito. A conexão entre a educação do gosto e o processo de aperfeiçoamento dos indivíduos coincide com a aproximação da atividade de pensamento com o processo de *Empfindung*, no qual Moritz fundava a exigência de reconhecer a relevância, nos processos cognitivos, de atos irracionais ligados à esfera emotiva (tema típico da segunda metade do século XVIII). Já a psicologia wolffiana tinha ressaltado como, na auto-observação, sujeito observador e objeto observado coincidem; e Moritz parece sugerir que este momento de *concentração* do indivíduo, no qual ele se reapropria de si mesmo (autoconsciência), corresponde à sua capacidade de contemplação do belo:

> Temos então um ponto de vista estável [*festen Gesichtspunkt*], ao qual podemos referir tudo - nesta medida, o enobrecimento e aperfeiçoamento das obras de arte dependem apenas de o espírito humano [*der menschliche Geist*] poder se enobrecer e se aperfeiçoar pela contemplação [*Betrachtung*] dessas obras de arte.

137 MORITZ, *Was giebt es Edleres und Schöneres*..., cit., p. 16.
138 Ibidem.
139 Ibidem.

> Todas as ciências e as artes, criadas há milênios, devem se unificar neste ponto. E já é tempo de o homem reunir neste único ponto de vista sublime o que está disperso [*Zerstreute*] aqui e ali, aquilo que até agora foi desprezado e mal utilizado [*Gemißbrauchte*] e de aprender a apreciá-lo.
> Um fio comum deve necessariamente percorrer toda a multiplicidade dispersa nas cabeças de milhões de homens, e juntá-la a um certo fim fixo [*Endzweck*] e ordená-lo de acordo com sua maior ou menor influência sobre a formação universal do espírito humano [*die allgemeine Bildung des menschlichen Geistes*].
> O homem singular [*der einzelne Mensch*] jamais deve ser considerado [*betrachtet werden*] como um ser meramente *útil*, e sim também como um ser *nobre* que tem seu valor individual em si... [140]

****

*Indivíduo* e *totalidade* não estão em contraposição ("… em todos os seres pensantes, o todo existe em função dos indivíduos, assim como cada individuo existe para o todo[141]"): o homem singular já é em si mesmo uma totalidade, a totalidade *mais nobre*:

> O homem não deve perder um grão dos privilégios do seu ser, para se adaptar a uma qualquer totalidade externa a ele, já que o homem por si mesmo constitui a totalidade mais nobre [142].

As consequências do papel que Moritz confere à estética, fundada essencialmente sobre a crítica da "ideia dominante do útil", são a reavaliação da humanidade não como gênero (apesar da insistência no "espírito humano"), mas como individualidade e a crítica a uma concepção utilitarista das relações humanas, que provoca uma "maneira errada de pensar": a cisão no interior do gênero humano entre uma classe "cultivada" e "inculta", esta última composta de "seres puramente úteis e utilizáveis". O defeito desta concepção está em desconsiderar a "finalidade" estética do espírito humano; o homem, diferentemente dos outros animais, persegue a perfeição graças à capacidade de reconhecer (e recriar) o belo:

> A ideia dominante do útil [*herrschende Idee des Nützlichen*] afastou pouco a pouco o nobre do belo, contempla-se a natureza grande e sublime apenas com o olhar do economista, e se crê que sua imagem seja interessante apenas na medida em que se pode calcular previamente os proventos de seus produtos.
> Frente à organização das ocupações e dos trabalhos não se pergunta em que medida essa ocupação e esse trabalho mantêm saudável ou enfraquece o corpo e o espírito dos homens que o exercem, e se ajuda a danificar ou a favorecer os escopos finais da natureza em relação à educação do espírito humano, mas parece que se considera sempre uma parte dos homens como um puro

140 Ibidem, p. 16.
141 Ibidem.
142 Ibidem, p. 17.

> instrumento nas mãos de outro, que, por sua vez, é um tal instrumento nas mãos de outro, e assim por diante[143].

Ao chegar neste ponto, Moritz recorre à questão educacional para fornecer um exemplo de como considerar as coisas de maneira não utilitarista. Em um certo sentido, a relação educador-educado é subvertida. O educador deve encontrar em si mesmo o fim da própria atividade:

> Nos métodos prescritos apenas os alunos eram levados em consideração, mas não os mestres [*Erzieher*]. Era relegado ao acaso o fato de o método ser ou não organizado de maneira tal que o espírito do educador [*Geist des Erziehers*], enquanto ele se aplicava ao seu aluno, também fosse estimulado a progredir no caminho da perfeição [*zu Fortschritten in der Vollkommenheit*]. Não se ponderava que, na relação educacional, a formação do educador [*Bildung des Erziehers*] é tanto um fim [*Zweck*] quanto a formação do aluno e que a segunda não pode ser alcançada sem a primeira. Se, por exemplo, um professor deve se adaptar às reduzidas capacidades mentais dos seus alunos, é preciso necessariamente indicar a ele um caminho, por meio do qual ele mesmo possa tirar vantagens dessa adaptação para a formação do seu próprio espírito, por exemplo esclarecer melhor suas ideias, preparar sua capacidade de pensamento [*Denkkraft*] para novas dificuldades etc.[144]

143 Ibidem, p. 18.
144 Ibidem, pp. 18-19.

## 3. A questão hermenêutica. Isolamento e crítica da arte

As estruturas teóricas das reflexões moritzianas, que tentamos evidenciar na nossa análise dos textos, mostram uma certa tensão sempre em ato entre a ideia de uma avaliação da obra de arte, que implica a participação de faculdades "discriminantes", e a afirmação da necessidade de incluir outras maneiras de avaliação da beleza, enquanto totalidade, inconscientes e alheias às descrições excessivamente determinísticas, como acontece com a intuição-pressentimento (*Ahndung*). Procuramos mostrar que o "motor" das concepções estéticas e antropológicas moritzianas é de fato a reflexão sobre a totalidade, considerada segundo a dupla acepção de "totalidade-fechada" e "totalidade-horizonte", e que a proposta filosófica moritziana se caracteriza pelo fato de manter viva esta tensão polarizada. Insistimos em dizer que o elemento inovador no panorama das reflexões estéticas da época não era tanto o recurso ao finalismo (por um lado, um elemento inovador em relação ao panorama mais próximo das doutrinas que confiavam nos mecanismos psicológicos do prazer/desprazer, mas que por outro lado representava uma radicalização de instâncias já presentes na metafísica wolffiana) quanto a ideia de recuperar o perspectivismo leibniziano, visando afirmar a necessidade de pensar a maneira pela qual se faz uso de estruturas teleológicas, mas excluindo o recurso à identificação de um fim externo.

Essa ideia é um motivo original, que Moritz entrega aos seus contemporâneos como elemento de reflexão. Nosso autor inova através de uma certa recuperação e radicalização de temas "tradicionais"; mostra suas potencialidades ainda não expressas, das quais ele se serve para enfrentar questões que têm também um lado pessoal e biográfico (a dolorosa dinâmica de formação de si como indivíduo, sempre em equilíbrio com a inevitável tendência para a adesão a modelos externos – tendência reconhecida como alienante – e a busca pelo próprio valor "em si"; o tema do fracasso) e que ele propõe eficazmente ao público (sobretudo por meio da sua atividade jornalística), inserindo-se nos maiores debates iluministas da Alemanha dos anos '80. Vimos que a "dupla" maneira de pensar a totalidade permite a Moritz elaborar uma teoria do valor, que ele desenvolve concomitantemente no nível estético e antropológico (sem que seja possível identificar uma prioridade de um sobre o outro).

A intensa produção ensaística de Moritz durante a parte final de sua estadia italiana (1886-1788) e no ano imediatamente seguinte[145] é claramente orientada para o enfrentamento de questões teóricas inerentes à atividade de ensino na *Akademie der bildenden Künste*; é provável que o cargo tenha sido informalmente proposto a Moritz já antes de sua ida à Itália. Roma devia servir – analogamente àquilo que acontecera com Winckelmann nos anos cinquenta e sessenta do século XVIII – como lugar de formação do seu gosto, através da fruição direta das obras de arte[146]. O importante cargo que o esperava na volta a Berlim estava associado essencialmente à elaboração de três amplos pontos programáticos para fins didáticos: a definição "conceitual" de uma teoria da arte e do gênio (cujos fundamentos, como vimos, já tinham sido elaborados há alguns anos, embora o esforço para chegar à definição estritamente "conceitual" da ideia de belo se encontre na primeira parte da *Imitação formadora do belo*); a formação do gosto nos jovens artistas alemães (que se liga à questão mais ampla da formação de um *Nationalgeschmack*) e o estudo do valor da arte clássica e dos mitos antigos (*Anthousa oder Roms Alterthumer*, 1791; *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*, 1791)[147].

145 *Über die bildende Nachahmung des Schönen*, 1788; *In wie fern Kunstwerke geschrieben werden können?*, 1788-1789; *Bestimmung des Zweck einer Theorie der schönen Künste*, 1789; *Über die Allegorie,* 1789; *Über eine Preisfrage: wie kann der Nationalschmack durch die Nachahmung der fremden Werke, aus der alten sowohl als neuern Literatur, entwickelt und vervollkommnet werden*, 1789.

146 Uma eficaz reconstrução sintética do significado da viagem romana como atividade de formação se encontra em CONSOLINI, C. Viaggio e *Selbsterfahrung*. Roma nelle *Reisen eines Deutschen in Italien* di Karl Philipp Moritz. In: AA.VV. *Settecento tedesco ed Europa romanza. Incontri e Confronti.* A cura di Giulia Cantarutti. Bologna: Pàtron Editore, 1995, pp. 95-119. A autora não coloca a viagem em relação com a futura atividade acadêmica, mas – muito oportunamente – ressalta a busca de Moritz por um ponto de vista, e a conexão com as teorias estéticas e antropológica já essencialmente definidas antes da viagem: "Moritz, cuja repentina decisão de se afastar de Berlim apresenta analogias apenas superficiais com a partida secreta de Goethe de Weimar, enfrenta o encontro com a realidade italiana dos anos oitenta e com sua milenária e heterogênea herança cultural, trazendo consigo a grande bagagem de problemas irresolvidos dos seus primeiros escritos: uma aventura que, ditada pela exigência de medir a si mesmo com uma nova dimensão da vida e de entrar em sintonia com o « fora de si », ocorrerá toda na busca do *Gesichtspunkt*, do ponto central para poder avaliar as coisas, para vencer o desafio de uma relação modificada com o mundo e de uma escrita mais verdadeira". Ibidem, p. 119. Minha tradução.

147 Ver, por exemplo, o anúncio das lições de 3 de março de 1789: "Auf hohe Veranlassungen werde ich über die Theorie der schönen Künste […] öffentliche Vorlesungen halten, worin ich den Begrif des Schönen, in seinen besondern Bestimmungen, nach dem einfachsten Grundsatze, werde zu entwickeln, und das Wesen der einzelnen schönen Künste auf diesen Hauptgrundsatz zurück zu führen suchen, do dass der Geschmack oder die Empfindungsfähigkeit für das Schöne, einen festen Punkt, habe, wornach das dunkele Gefühl bei Betrachtung und Beurteilung des Schönen, jedesmal sich selbst berichtigen, und sein Urteil zugleich vor dem Verstande rechtfertigen kann.". E no dia 17 de dezembro, 1789: "Auf hohe Veranlassung werde ich über Mythologie und Altertümer […] wiederum öffentliche Vorlesungen halten". Citação extraída de KEMPER, D. *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart; Weimar: Metzer, 1993, p. 58.

É preciso notar uma certa dificuldade em conciliar tais finalidades acadêmicas com a declarada autonomia da obra de arte e da atividade criadora do artista, as quais pressupunham expressamente algum recurso a critérios extrínsecos e exteriores. De toda forma, Moritz não parece avistar tal incongruência; aos seus olhos, o problema maior que a questão do "acabamento" da bela obra de arte colocava era sobretudo em nível teórico e não prático: se a obra de arte "fala por si mesma", em que medida ainda seria realmente necessária uma exegese dos objetos artísticos? E em que sentido seria possível falar de uma *descrição* da obra de arte? Os ensaios do biênio 1788-1789 são caracterizados pela proposta de "solução" a estas inquietações aporéticas.

No texto *Signatur des Schönen*, Moritz consegue engenhosamente individuar o cerne da questão: na *descrição* de uma obra de arte agem simultaneamente várias faculdades do homem (sensibilidade, entendimento, linguagem, imaginação); portanto é possível mostrar a afinidade entre a prática artística e a hermenêutica, indicando a maneira como as diferentes faculdades interagem no ato de "descrever". A *Imitação formadora do belo*, mostra o modo como o princípio da *Vollkommenheit* age em nível sensível; agora se trata de aprofundar as dinâmicas desse princípio em âmbito conceitual e linguístico.

O fio condutor da reflexão moritziana sobre os limites do "ser descritível" é o conceito de isolamento; passaremos então a analisar os modos pelos quais nosso autor articula a ideia de isolamento de um ponto de vista sensível (o belo e a teoria dos ornamentos) nos processos de definição intelectual (formação conceitual) e, enfim, na prática linguística.

A identificação no ato hermenêutico da convergência desses três níveis (sensível, conceitual, linguístico) é o pressuposto para a constituição de uma proposta alternativa, que se realiza graças à retomada e à exaltação do papel da *Einbildungskraft* nos processos exegéticos. O excesso de determinismo nas descrições winckelmannianas (segundo a opinião do nosso autor) pode ser contrabalanceado por um uso imago-poiético da linguagem (o lugar do mito é o "reino da fantasia"). Com as narrativas fabulosas e míticas, a crítica de arte se faz ela mesma arte, e a descrição se identifica com a coisa descrita. Neste sentido, os escritos dedicados à Antiguidade e aos mitos representam a realização da proposta moritziana de hermenêutica alternativa. A ideia de uma obra de arte como um todo em si acabado leva Moritz a uma revisão não apenas do conceito de *imitação*, mas também daquele de *descrição*.

### 3.1 O isolamento em nível estético: os ornamentos. *Bestimmtheit* e *Bildung*

O tema da relação entre "formação" e "isolamento" é retomado em um artigo publicado no *Berlinische Monatsschrift* em 1789, intitulado *Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt*. Trata-se de reflexões que remetem à estadia italiana. Na *Viagem de um alemão à Itália*, no dia 24 de julho, 1788, Moritz observa:

> Os ornamentos se explicam de maneira mais natural com base no princípio do *isolamento*, do ato de extrair do conjunto. Por qual razão a moldura embeleza uma pintura senão pelo fato *de isolá-la*, enfatizá-la no conjunto das coisas que a circundam? A beleza da moldura e a do quadro surgem do mesmo princípio. O quadro representa algo em si acabado; a moldura delimita, por sua vez, o que é em si acabado […]. Como a moldura nas pinturas, assim também as coisas em geral que contornam se tornaram ornamentos graça à ideia do ato de isolar e de extrair do conjunto – a orla ou a borda nos vestidos, a faixa púrpura na toga, o anel no dedo e a coroa ou a tiara na cabeça. [148]

O ornamento, portanto, não apenas não tem um caráter "acessório" em relação ao objeto principal que ele "adorna", mas também participa do seu valor estético; segundo Moritz, enfatizando as formas dos objetos, ele contribui à perfeição deles. Assim, não só a essência dos ornamentos pode ser explicada de maneira completamente coerente com a teoria do belo como "um todo em si acabado", mas a reflexão sobre os ornamentos se torna fundamental para uma nova estética, e os ornamentos precisam ser considerados (mesmo em virtude da sua natureza "isoladora") como elementos *essenciais* à própria obra de arte.

Em *Vom Isolieren,* nosso autor volta a fazer uso das imagens geométricas do perímetro e do baricentro – das quais ele tinha se servido muitas vezes para ressaltar a essência "monádica" da obra de arte – tentando deixar emergir a correlação conceitual entre a própria ideia de *formação* (*Bildung,* o ato de formar) e a de *isolamento*:

> Cada formação [*Bildung*] repousa no conceito de isolamento, de separação do conjunto e se distingue do acaso [*Zufälligkeit*] apenas por isso. Quanto mais algo *se isola*, traça em torno de si seu próprio contorno [*Umriss*] e possui em si seu baricentro [*Schwerpunkt*], tanto menos ele é casual [*zufällig*], tanto menos se aproxima [*fällt es zu*] de alguma outra coisa, e se mistura a ela[149].

148 Citação que se encontra reproduzida em MORITZ, K. P. *Scritti di estetica*. A cura di Paolo D'Angelo. Palermo: Aesthetica edizioni, 1990, pp. 120-121, nota.

149 MORITZ, K. P. *Vom Isolieren*, *in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt.* In: _____. *Werke in zwei Bände*, cit., Bd. 2, p. 1012, grifo meu e tradução minha. Nota-se que o estado de confusão, como no caso da determinação conceitual, é considerado como algo negativo, a ser evitado.

Uma vez individuado o isolamento como elemento integrante de uma estética *formadora*, Moritz não hesita em propô-lo (como já tinha feito com o "ponto de vista") como critério hermenêutico, capaz de dar conta da força atrativa do estado idílico de solidão bucólica (acenando ao tema da defesa dos valores individuais, contra as pretensões opressoras da "falsa totalidade" do estado):

> Toda atratividade da poesia [*Reiz der Dichtung*] depende do isolar, de se separar do todo, porque ao que é isolado é dado seu próprio baricentro [*Schwerpunkt*], por meio do qual ele, por sua vez, constrói um todo. É o isolamento que torna atraente e poética a pobreza da vida dos pastores, pois ela não se encontra em nenhuma relação opressora com um estado, e é pensada como autônoma [*für sich bestehend*]. Até o terrível, se não está mais em relação conosco, não provoca mais medo, se torna belo em si mesmo, e o contemplamos com prazer[150].

Assim, a reflexão sobre o poder do isolamento é capaz de fornecer uma explicação empírica para o fenômeno do *acréscimo* de beleza: com um ornamento, ou um vestido, se incrementa o valor estético de um objeto ou de uma pessoa. A beleza ornamental torna um objeto mais digno de atenção, o torna precioso[151], aumentando seu próprio valor intrínseco.

Sendo a *perfeita determinação* (*Bestimmtheit*) um critério que sempre acompanha o fato de "ser-belo", se um vestido belo, na sua função ornamental, pode evidentemente servir para enfatizar as belas formas de um corpo, todavia também a total ausência de vestes (nudez) exprime sua beleza. Um corpo nu é belo, pois nele não há nada excedente nem supérfluo (critério da totalidade/perfeição como o que não precisa de nada fora de si mesmo):

150 Ibidem. Que a poesia seja uma totalidade, assim como uma obra de arte, é afirmado nas *Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte*: "... a poesia descreve [*beschreibt*] o belo das artes plásticas, se abarca [*umfasst*] com as palavras as mesmas proporções que na arte plástica são traçadas pelos contornos [*durch Umrisse*]. MORITZ, K. P. *Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste*. In: _____. *Werke in zwei Bände*, cit., Bd. 2, p. 1019. Tradução de José Feres Sabino, in: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz*, cit., p. 118.

151 "Toda a coisa contentora [*alle Einfassungen*] adorna, pois ela isola o conteúdo [*das Eingefasste*], o separa do conjunto circundante das coisas, e o indica como algo de particularmente digno de nossa atenção [*Aufmerksamkeit*]". *Vom Isolieren*, cit., p. 1013. Sobre a correlação entre atenção e ser-digno-de-valor, que a definição moritiziana de ornamento implica: "Colocando um ornamento [*Zierrat*], a nossa atenção [*Aufmerksamkeit*] deve se fixar mais no objeto mesmo [*auf die Sache selbst*], de modo que simplesmente paramos para observá-lo. O ornamento, portanto, não deve conter nada de *alheio* [*nichts fremdartiges*], não deve conter nada que perturbe nossa atenção em relação à coisa mesma, mas deve indicar e sinalizar, de todas as maneiras, a essência da coisa [*das Wesen der Sache*] na qual ele se encontra, de modo que nós reconhecemos e encontramos no ornamento, por assim dizer, a coisa mesma [*die Sache selbst*]." MORITZ, K. P., *Sind die architektonischen Zierraten in den verschiedenen Säulenordnung willkürlich oder wesentlich?* In: _____. *Werke in zwei Bände*, cit., Bd. 2, p. 1004. Minha tradução.

> A nudez, com efeito, surge da mais perfeita *determinação* [*Bestimmtheit*] de todas as partes, por meio das quais tudo o que é acidental [*alles Zufällige*] é excluído da formação acabada [*vollendete Bildung*] e apenas o essencial [*das Wesentliche*] transparece na superfície. Tão logo a formação [*die Bildung*] não seja tão perfeitamente determinada e acabada [*so vollkommen bestimmt, und vollendet*] em todas suas partes, de modo que deixe aparecer na superfície a essência interior do que é formado, tão logo não há mais nudez verdadeira tampouco na ausência de vestimentas. Neste caso, com efeito, a superfície que afeta o olho é sempre uma espécie de vestimenta que encobre a essência interior [...][152].

A razão pela qual a nudez é bela, é que nela se exprime a perfeição *acabada* de um corpo. Aqui prevalece em Moritz uma concepção neoclássica da beleza como equilíbrio harmônico, em relação ao qual um excesso de desenvolvimento das suas partes pode representar um fator negativo. Já vimos em *Sobre a imitação formadora do belo* o recurso às teorias orgânicas a favor da ideia de organização; também na *Signatur des Schönen*, Moritz volta a utilizar concepções orgânicas para sustentar sua própria teoria da formação a partir do princípio do isolamento:

> Também porque a formação não é em si acabada e perfeitamente determinada, mas vai além de si mesma através do desenvolvimento de escamas, pelos e plumas – e, exatamente por isso, perde sempre mais em beleza e importância, até que, no crescimento indeterminado das plantas, atraia em torno de si a casca dura, que esconde invejosamente do nosso olhar o tesouro de perfeição que ela envolve.[153]

Os exemplos concretos, aos quais Moritz recorre – o caso da nudez e do invólucro – mostram como a ideia de *exterioridade* não é unívoca, mas pelo contrário deve ser considerada sob um aspecto duplo. Por um lado, exterior é tudo aquilo que isola, determina uma forma (como no caso da jarra[154]), é a forma acabada (neste sentido – positivo – contribui ao acrescimento da beleza, pois enfatiza a essência formal do objeto); mas, por outro lado, se diz "exterior" (ou "superficial") tudo o que cobre uma interioridade *já formada* em si. Graças a essas observações, Moritz aproxima e sobrepõe a ideia dinâmica de *Bildung* à ideia "estática" de *Gestalt* (embora ele não utilize expressamente este termo). O processo de formação, para ser compatível com sua maneira de pensar a totalidade enquanto *Vollkommenheit*/*Vollendung*, deve encontrar o próprio principio "motor" na determinação (*Bestimmtheit*). De maneira contraintuitiva, e diferentemente do que se poderia pensar à primeira vista, a determinação é então

152 MORITZ, K. P. *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?* In: _____. *Werke in zwei Bände*, cit., Bd. 2, p. 995. Minha tradução.
153 Ibidem, pp. 995-996. Minha tradução.
154 Ver MORITZ, *Vom Isolieren*, cit., p. 1013.

princípio dinâmico, o que *dá origem* ao processo *formativo*. Se em *Sobre a imitação formadora do belo* nosso autor se concentrava na análise das dinâmicas psicológicas, individuando na *Tatkraft* a força originária da atividade criadora, aqui ele parece insistir no poder morfogênico imanente dos objetos formais, seguindo uma atitude mais alinhada com o artigo de 1785 *Über den Begriff des in sich selbst Vollendeten*. O que origina o movimento de formação (*Bildung*) é o já-formado, o determinado, o fechado/acabado, perfeito em si. A forma *acabada* tem um poder de crescimento, não é algo morto:

> Tal como o informado se aproxima do formado com a crescente determinação; assim também se aproxima sempre mais o formado do informado com o crescente acaso.
> Pois o conceito do não organizado está indissociavelmente ligado ao conceito de acaso.
> A gota se acrescenta [*zufällt*] à gota, a poeira à poeira, mas o que tem uma forma não acrescenta nada a si mesmo, mas é formado na medida em que, por meio da determinação da sua forma, *se diferencia* do que o circunda mais imediatamente e exclui de si o acidente [*das Zufällige*].
> Ao contrário, o não organizado, que acrescentado ao não organizado, se torna inevitavelmente uno consigo mesmo, e cai por terra consigo mesmo. A chuva cai em gotas, a neve em flocos que, caindo um sobre o outro, se perdem numa massa. A acidentalidade da sua forma empurra a pedra em direção à terra, ao passo que a determinação da sua forma faz emergir a planta do ventre da terra.
> [...] Com a completa determinação da formação e exclusão de tudo que é acidental [*alles Zufälligen*], mediante a necessária co-presença de duas metades simétricas, surge o movimento no embrião, que se liberta dos vínculos das coisas próximas que o circundam, justamente porque tem em si mesmo o seu próprio centro de gravidade e o eixo de rotação através da exclusão de todo acidente, *que empurra tudo em direção à terra*.[155]

Voltaremos mais adiante às implicações desta retomada do paradigma orgânico. Por enquanto, é suficiente sublinhar como Moritz exprime, no patamar estético, a aversão iluminista ao acidental (*Zufällig*), a mesma que está na base da necessidade de chegar a definições claras e distintas no nível intelectual (ou de entender mais claramente as sensações indistintas que ficam no fundo da alma – motivo que origina a exigência de um desenvolvimento da psicologia empírica). Trata-se de uma atitude "geral" do homem: "[…] Isolar, separar do conjunto [*aus der Masse sondern*], é a constante ocupação do homem tanto como conquistador, quando define por mar e por terra os limites do seu domínio, seja que ele deixe sortir do bloco de mármore *uma forma em si acabada* [*eine in sich vollendete Bildung*]"[156]

155 MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, cit., p. 996.
156 MORITZ, *Vom Isolieren...,* cit., p. 1012.

Está sempre em ato aquela tensão dialética entre a continuidade do real e a finitude constitutiva das capacidades humanas, que vimos exprimida na sua formulação mais clara na *Linha metafisica da beleza*[157]. Na *Sechste Vorlesung: Über eine poetische Gemälde von Goethe* (1792), Moritz, servindo-se de todo um aparato de conceitos, metáforas e imagens gráficas, que já conhecemos, chega a exprimir uma síntese da relação entre "linha de contorno" e continuidade descritiva:

> Em primeiro lugar, é traçado com poucos traços um *contorno* [*ein Umriss*] na borda da imagem; depois, a descrição *desce* [*senkt*] do mais alto para o mais baixo até o campo visual mais restrito do olho, até os fios da grama na terra; quanto mais *a descrição* desce, quanto mais a imagem é pintada em pequena escala, tanto mais íntima e viva se torna a sensação, que depois sobe novamente, por assim dizer, ao seu *ponto central* [*Mittelpunkt*] e faz a descrição *subir* [*steigen*] novamente, assim como ela antes descia, até afinal traçar nas bordas do todo *um contorno maior*, e uma sensação de compreender o todo *completa* [*vollendet*] enfim a imagem[158].

Moritz descreve a experiência da totalidade-acabamento como o *percurso* a partir do contorno até o ponto central, e vice-versa. A atenção é ininterruptamente movida do todo para os particulares, e ao contrário, dos detalhes para o todo:

> O olho olha em torno e percorre por todos os lados a paisagem, se fixa na terra e para no ponto em que pode distinguir cada fio da grama. Depois ele se estende de novo e contempla o céu e a terra. Não há nada mais sublime do que colocar os fenômenos da natureza um ao lado do outro na sua esfera mais ampla e naquela mais limitada. E a pintura do grande no pequeno [*vom Grossen ins Kleine*], do amplo e distante no perto e no restrito está tão de acordo com a natureza, que ela acaba parecendo a própria natureza, graças à ilusão da representação perspectiva[159].

### 3.2 *Die unterscheidende Denkkraft*: a formação conceitual

Verdadeiro correlato da imagem do "todo" como perímetro circular, como vimos em Moritz, o ato de distinguir é fundamental em nível estético, o belo se dá sempre em presença do isolamento. Ao mesmo tempo, na primeira parte de *Sobre a imitação formadora do belo*, nosso autor ressalta a sua importância sob um outro ponto de vista – ou seja, no âmbito da atividade teórica – no momento em que ele se ocupa da

157 "A verdadeira representação [*wahre Darstellung*] é, portanto, de certa forma, uma *luta* contra a natureza, que todavia é sempre mais poderosa e não se deixa delimitar pelo espírito humano nem com palavras, nem com contornos [*Umrisse*]. MORITZ, K. P. *Über ein Gemälde von Goethe*. In: _____. *Werke in zwei Bände*, cit., Bd. 2, p. 915. Minha tradução.

158 Ibidem, p. 912.

159 Ibidem, p. 914.

determinação *conceitual* do belo. Não o belo como ele é sentido, experimentado (tema desenvolvido na parte central do ensaio "italiano"), mas o conceito que podemos ter dele. É preciso dizer que a presença desta argumentação na primeira parte do ensaio deve ser certamente reconduzida a exigências ligadas à atividade de ensino prevista em Berlim: um dos pontos programáticos dos cursos da *Königliche Akademie der Künste und mechanische Wissenschaften* era de fato a *definição* conceitual do belo. Essa exigência (mas não as conclusões, como se verá), corresponde a um traço marcadamente "racionalista" da reflexão moritziana. O método argumentativo é também utilizado pelos seus contemporâneos, por Mendelssohn, por exemplo, naquele mesmo artigo publicado no *Berlinische Monatsschrift*, no qual Moritz se inspirou para elaborar sua proposta crítica ao tema do princípio único para todas as artes. Em geral, a expectativa de chegar a uma *definição conceitual* precisa espelha uma práxis típica dos ambientes do wolffismo alemão no seu caráter pedagógico-expositivo-sistemático. Com efeito, é a definição exata dos conceitos que permite estabelecer a relação mais precisa e correta entre eles, e é por meio desta atividade de confrontação que pode se produzir um novo conhecimento[160].

Entre as faculdades psicológicas que Moritz articula em *Sobre a imitação formadora do belo*, a *Denkkraft* caracteriza-se pela sua ação diferenciadora (varias vezes ela é definida como *unterscheidende Denkkraft*) e, já que o belo surge sempre em presença do acabamento e isolamento, consequentemente se poderia considerar que o pensamento tem um poder estético. Todavia, Moritz reconhece esse poder apenas no pensamento poético (no uso poético da linguagem), ao passo que não faz qualquer consideração sobre isso a propósito da atividade conceitual em si. A operação de definição-distinção, que a *Denkkraft* põe em ato, ocorre a partir do estado de indeterminação no qual se encontra a linguagem *no seu uso comum*. A distinção conceitual entre o que é bom, belo, útil e nobre é movida pela exigência – tipicamente iluminista – de eliminar aquele estado de confusão em que essas palavras se encontram no uso quotidiano, que as torna *parcialmente* sinônimos; isto acontecia por meio de um *confronto* (colocação em relação) elaborado e constante entre elas. Tal jogo conceitual se deve em parte a exigências didáticas; por outro lado, estas considerações remetem à maneira como Moritz entende a relação entre o pensamento e a linguagem, uma

160 Esta ideia parece estar no fundo da exigência sistemática da *Enciclopédie* (baseada num sistema de *cross-references*, como projeto que, na origem, tinha uma marca também wolffiana e que remetia à *ars combinatoria* leibniziana.

concepção que não parece unívoca. No caso da linguagem poética, nosso autor ressalta o poder de nomear e determinar, contrário ao uso normal e quotidiano da língua (o uso em geral, *Sprachgebrauch*), em que coisas e conceitos estão misturados, confusos, indeterminados. Voltaremos mais adiante à questão da linguagem e dos vários níveis de uso, que Moritz parece reconhecer.

É relativamente à reelaboração, revisão e renovação do conceito de *Nachahmung* que a reflexão moritziana afirma a necessidade de *distinguir* o que o *Sprachgebrauch* colocava indistintamente em comum:

> Pergunta-se então: como a imitação nas belas-artes *se diferencia* [*unteschieden sei*] da imitação em sentido moral, ou como a imitação do belo se diferencia daquela do bom e nobre? Essa resposta é encontrada por si mesma quando distinguimos [*unterscheiden*] de forma apropriada os conceitos de belo e de bom, novamente segundo o uso linguístico, pois aqui não podemos nos preocupar com o fato de que este uso linguístico frequentemente os confunde [*verwechselt*], pois refletindo [*Nachdenken*] sobre a questão, o que importa é apenas a distinção [*aufs Unterscheiden ankommen*]; e de modo tão necessário quanto como no globo terrestre, devem ser traçadas certas fronteiras [*gewisse feste Grenzlinien*] que não existem na natureza, para evitar que os conceitos se percam e se confundam inadvertidamente entre si [*ineinander verlieren und verschwimmen*], assim como seus objetos: neste último caso, eles poderiam ser uma impressão mais fiel da natureza, mas o pensamento autêntico [*eigentliche Denken*], que consiste em distinguir [*im Unterscheiden besteht*], cessaria.[161]

O "pensamento autêntico" consiste então em distinguir. O motor do *Ideenspiel*, quando se trata de "pensamento autêntico" (*eigentliches Denken*), consiste na capacidade de contornar com limites preciso as nossas ideais "desfocadas" em uma gradação de conceitos esfumados. Nota-se que se trata de um ato de abstração; o pensamento não opera uma "reprodução da natureza", pois tais distinções não existem "na natureza" em si (mais uma vez, Moritz sustenta uma visão gradualista e continuísta, de origem leibniziana, da natureza). Esta confusão, típica do estado de natureza, é uma tendência que encontramos também na linguagem e age (em sentido negativo) em nível conceitual. Se na natureza tudo é esfumado, a *Denkkraft*, ao contrário, "trabalha" operando distinções:

> Assim, no uso linguístico [*Sprachgebrauch*] o bom e o útil, tal como o nobre e o belo, se implicam naturalmente; e essas quatro expressões diferentes

161 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke*, op. cit., pp. 959-960. Grifo meu, tradução minha.

> designam uma fina gradação de conceitos [*Abstufung der Begriffe*] e formam um jogo de ideias tão delicado que deve ser difícil para a reflexão [*Nachdenken*] conseguir manter separados de maneira apropriada e considerar singular e individualmente [*auseinanderzuhalten und es einzeln und abgesondert zu betrachten*] os conceitos que se perdem uns nos outros inadvertidamente [*immer ineinander*][162].

Como na natureza tudo é gradual, também o pensamento (se considerado enquanto elemento natural) é um *fluxo*. O uso da *distinção* no interior do *fluxo* do *movimento conceitual* é explicado recorrendo à imagem do *espaço circunscrito*:

> Porém, a um conceito correto do belo pode nos conduzir apenas à representação daquilo que o belo não precisa ser [*nicht zu sein braucht*] para ser belo, daquilo que pode ser considerado supérfluo [*überflüssig*] para o próprio belo, enquanto tiramos tudo o que não lhe pertence [*nicht dazu gehört*] e, desta maneira, pensamos ao menos o contorno exato do espaço vazio [*umriß des leeren Raumes*], no qual deveria necessariamente caber o que procurávamos, se pudesse ser pensado por nós positivamente.[163]

No caso do "belo", como o pensamento não consegue formar *positivamente* o conceito, Moritz escolhe uma via negativa, elimina todo "o supérfluo" e traça os confins de uma "área" conceitualmente delimitada, no interior da qual se deva alcançar a ideia de belo (nota-se, curiosamente, a analogia deste método conceitual com a práxis do artista escultor, de longa tradição neoplatônica, segundo a qual "a forma" da estátua surgiria por meio da subtração do material "excedente"). Agora, o que é supérfluo para o conceito de belo e que pode se encontrar misturado com ele (*befinden*) deve ser considerado acidental (*zufällig*). Moritz considera oposto ao distinto não o indistinto, o informe (como poderia ser esperado), mas o "acidental". Mais precisamente, o *acidental* se contrapõe simultaneamente tanto ao *determinado* quanto ao *essencial*. Na *Signatur des Schönen*, o acidental é descrito como o que "acrescenta" (*zufällt*) acidentalmente (*zufällig*), como no caso das gotas de chuva:

> A gota acrescenta [*zufällt*] na à gota, a poeira à poeira, mas o que tem uma forma não acresce a si mesmo, ao contrário, é formado na medida em que, por meio da determinação de sua forma, *se diferencia* do que o circunda mais imediatamente e exclui o acidental [*das Zufällige*].[164]

O processo de determinação é análogo ao da vida orgânica: "Ao crescer da determinação, o informado se aproxima ao que é formado; assim, ao crescer da

162 Ibidem, p. 960. Grifo meu, tradução minha.
163 Ibidem, p. 966.
164 MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, cit., p. 996.

casualidade, o que é formado se aproxima sempre mais ao informado."[165] Retomaremos mais adiante a reflexão sobre a oposição entre o distinto e o acidental. O fato de que "o belo" deva ser definido *em negativo* (e Moritz aplica tal método apenas ao belo, não aos outros conceitos de bom, útil, nobre) está intimamente ligado com a definição positiva de belo como "um todo subsistente em si mesmo", que, portanto, por sua *essência*, exclui qualquer referência a outra coisa fora de si. É um aspecto paradoxal e tautológico da argumentação de nosso autor, que insiste no fato de que não é suficiente que o belo seja pensado como *acidentalmente* diferente do útil; ele o deve ser *essencialmente* ("uma coisa não é bela apenas pelo fato de que não é útil, e sim pelo fato de que *não precisa* ser útil"[166]). Os conceitos de belo e de útil se apresentam como diametralmente opostos, já que o belo, na sua autonomia absoluta, não só exclui a relação a outro (logo, surge na ausência de relação), mas se opõe drasticamente ao conceito paradigmático da presença da relação, isto é, o útil:

> Com "útil" entendemos a relação de uma coisa, considerada como uma parte, com um conjunto de coisas que pensamos como um todo. Esta relação deve ser tal, que a conexão do todo é alcançada e mantida constante através dela: quanto mais relações deste tipo uma coisa possui com o todo do qual faz parte, tanto mais ela é útil. Desta maneira, cada parte de um todo deve ter mais ou menos relações com o próprio todo, ao passo que o todo, considerado enquanto todo, não precisa de qualquer outra relação e de nada exterior[167].

Mas, então, se o belo se produz apenas na "ausência de relação", é necessário abandonar o plano linguístico-conceitual da *Denkkraft*, evidentemente inadequada à essência mesma do belo, à qual chegamos e tal como foi reconhecida na ideia de autonomia. O pensamento distingue para pôr relações; mas o belo é ausência de relações externas, portanto o plano conceitual (no qual as distinções não eliminam as relações, ao contrário são seu pressuposto essencial) parece inadequado para sua representação mais essencial. Como se pode notar, na primeira parte de *Sobre a imitação formadora do belo*, Moritz retoma conclusões sobre a heterogeneidade do belo em relação ao útil, às quais ele já tinha chegado em 1785, aplicando a elas a elaboração do jogo conceitual. É reconfirmado que o elemento essencial para o conceito de belo, segundo Moritz, é sua natureza de totalidade. Como se tem acesso a esta totalidade *individual*, monádica, é a questão que Moritz enfrenta na *Imitação*, abandonando o plano da argumentação

165 Ibidem.
166 MORITZ, *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. In: _____. *Werke in zwei Bänden,* Bd. 2, op. cit. p. 966.
167 Ibidem, pp. 966-967.

estritamente lógico-conceitual, para afirmar que o específico do belo, em relação a outras concepções meramente lógico-conceituais de totalidade (como a ideia de Estado, da qual ele se serve paradigmaticamente), é ser uma totalidade "que pertence aos nossos sentidos ou que deve ser compreendida pela imaginação". Evidentemente, neste nível não se trata mais da natureza *conceitual* do belo. É com a introdução da ideia de *medida sensível do belo*, que Moritz abandona o plano argumentativo do confronto/delimitação do "jogo conceitual" para passar ao plano sensível. Isto porque a beleza não é meramente uma ideia (embora seja possível dar uma definição conceitual dela), mas vive da contribuição dos sentidos, ao contrário das ideias "abstratas" de totalidade – como aquela de Estado – que vivem e se sustentam unicamente num plano intelectual:

> … por exemplo, o conceito do belo não pode se ligar ao conceito de estado, embora este seja um todo existente por si mesmo, na medida em que o conceito de estado, em toda a sua extensão, não pertence aos nossos sentidos, nem pode ser compreendido por nossa imaginação, mas pode ser pensado somente pelo nosso entendimento.
> Pela mesma razão, de fato não podemos ligar o conceito de beleza a todo o conjunto das coisas [*ganze Zusammenhange der Dinge*], exatamente porque esse conjunto, *em toda a sua extensão*, não pertence aos nossos sentidos, nem pode ser compreendido por nossa imaginação, nem sequer pode ser pensado por nosso entendimento.[168]

A ideia de estado é uma totalidade, mas apenas enquanto *pensada* e não experimentada sensivelmente, em si não está ligada à beleza. Dito em outros termos, se a ideia de definição conceitual pode ser enquadrada em um caso de "delimitação" (e, portanto, circunscreve uma forma total em si), este fato *sozinho* não é suficiente para o surgimento do belo. É um elemento necessário, mas não suficiente. A "prova" é o fato de que a ideia de estado como totalidade – não percebida sensivelmente – não tem ligação com o belo. O estado não é em si – ipso facto – "belo". Analogamente, também a natureza (como "grande todo") não é em si – ipso facto – "bela": sua extensão completa, embora seja "o único verdadeiro todo", não é compreendida por nossos sentidos.

É necessária à beleza (não só ao seu conceito) uma delimitação, que torne o objeto "belo" enquanto totalidade isolada e esta delimitação de um todo deve ser percebida sensivelmente. A totalidade maximamente pensável (natureza) nunca é em si "bela"; o que é sensivelmente percebido como belo são as totalidades singulares, individuais, que "funcionam" estruturalmente do mesmo modo que o "grande todo", mas são produtos,

168 Ibidem, p. 967.

*Vorstellungen* (representações). O belo é sempre de alguma forma artificial, produto, aparente.

O pensamento de Moritz é fortemente antropocêntrico: não obstante as tentativas de identificação com a natureza, o homem é um ser natural que compete com a natureza, ele é um "segundo criador".

****

### 3.3 A linguagem como princípio: poderes e limites da *descrição*

Retomamos agora as considerações às quais já acenamos precedentemente, tratando da maneira como na *Signatur des Schönen* Moritz desenvolve uma reflexão sobre a linguagem – enquadrada no interior de um paradigma orgânico – a partir das oposições binárias formado/informado e determinação/casualidade. Nesta ocasião, nosso autor insiste particularmente no caráter *morfogênico* da forma-*acabada*. O organizado é já uma forma; a ela, então, não é possível juntar outras novas partes (a não ser para criar um todo diferente). São os elementos desorganizados (informados, privados de um critério ordenador, logo "acidentais" [*Zufällige*], como gotas de água, poeira) que têm a capacidade potencial de eventualmente assumir uma forma. A ideia de forma e de organização se sobrepõem e, em certa medida, se equivalem. É notável o recurso por parte de Moritz a substancias *incontáveis:* sua capacidade de assumir novas formas determinadas é apenas virtual, já que, de fato, elas mesmas não são compostas de partes distinguíveis (deste ponto de vista, não correspondem nem a um *agregado*). Agora, o não-organizado (informado), ao contrário do que é formado/organizado, não tem um poder vital: ele não tem as características do *princípio*, que Moritz identifica ora na *Tatkraft* (no âmbito da psicologia do gênio) ora no isolamento da forma acabada. Assim, ao se referir à chuva, nosso autor afirma que "*a acidentalidade da sua forma* empurra a pedra em direção à terra, ao passo que a *determinação da sua forma* [*Bestimmtheit Ihrer Form*] faz a planta emergir do ventre da terra[169]:

> Com a plena determinação da formação e com a exclusão do casual de toda acidentalidade, mediante a necessária co-presença de duas metades simétricas, surge o movimento no embrião, que se liberta dos vínculos do que o circunda mais imediatamente, justamente porque tem em si mesmo o seu próprio centro

169 MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, cit., p. 996.

> de gravidade e o eixo de rotação através da exclusão de toda *a acidentalidade empurra tudo em direção à terra*.[170]

Nota-se a maneira de conciliar os principais pilares do seu pensamento com a teoria orgânica. O acidental e não-organizado se mantém "fixado na terra", ligado e misturado ao seu ambiente, privado então de uma identidade determinada. O embrião se forma *por separação*; começa a assumir traços determinados, logo organizados:

> E com a determinação mais perfeita, que se estende até os traços mais delicados, surge finalmente a *voz que fala*, que, como resultado da determinação mais perfeita, determina também todo o resto da natureza, e lhe prescreve [*vorschreibt*] seus limites com a palavra. [171]

Como Herder nas *Ideias para uma filosofia da história da humanidade*, Moritz reconhece que a posição apical do homem na escala dos seres depende do seu maior grau de organização orgânica; a linguagem no homem é considerada *simultaneamente* enquanto resultado maior de um processo organizador *e* enquanto capacidade de exprimir um poder determinante. A palavra, nomeando, prescreve às coisas seus *limites*; a linguagem tem, portanto, as características do *princípio vivo*. Em *Die Signatur des Schönen* Moritz acrescenta e completa a relação homem/natureza que vimos em *A coisa mais nobre da natureza*, identificando o traço caraterístico da humanidade não apenas com a capacidade criadora, mas mais especificadamente com sua criatividade *linguística*. O processo de *autoconhecimento* individual não ocorre mais apenas no âmbito (geral) de atividade do pensamento, mas é agora o próprio efeito do *determinar/descrever*:

> Como em que cresce não tem formação, em que vive e respira há formação e movimento, em que vive e pensa há formação, movimento e sons *determinados* – por meio dos quais o todo se dissolve em harmonia –, o que compreende chega a compreender a si mesmo, com passo leve chega até seu limite, e com ouvido atento, da ponta extrema da sua língua, escuto o eco do seu ser [172].

A estadia romana, o encontro e as discussões com Goethe, as exigências de aprofundamento teórico visando a futura atividade de ensino em Berlim, permitem a Moritz reelaborar e ampliar suas concepções. A chave de volta para a articulação sintética das reflexões sobre a totalidade, sobre a obra de arte como mônada, sobre o homem-artista e sobre a exegese da arte, Moritz a encontra na essência da linguagem humana. A

170 Ibidem, pp. 996-997.
171 Ibidem, p. 997.
172 Ibidem, pp. 997-998.

reflexão antropológica moritziana já tinha experimentado um deslocamento de atenção da natureza espiritual do homem (*Geist*) para sua condição de "segundo criador". Agora, neste contexto, Moritz faz uma outra operação, a conciliação do homem/artista com sua natureza de ser dotado de uma linguagem:

> Com o órgão da fala [*redendes Organ*] a forma humana [*menschliche Gestalt*] *descreve* se mesma em todas *manifestações* da sua essência [*Äußerungen ihres Wesens*], mas lá onde o próprio belo essencial [*wesentliche Schöne*] se dispõe na sua superfície [*Oberfläche*], a língua se cala e deixa espaço à mais sabia mão do artista criador[173].

Moritz identifica o núcleo central do problema da exegese artística. Embora a linguagem seja expressão da posição privilegiada do homem na cadeia dos seres naturais orgânicos, sua natureza *descritiva* representa um limite para a apreciação do belo, e Moritz anuncia sua "solução": a sobreposição entre atividade exegética e prática artística, pensadas como atos equivalentes. Ele faz uma avaliação ambígua do ato de descrever: por um lado, ele equivale a formar (determinar); mas, como vimos, não é possível formar-determinar o que é *já formado-determinado*, como no caso da obra de arte, que é um "todo em si acabado". A descrição linguística não é um ato "simplesmente" imitativo; e a crítica de arte não é um ato meramente descritivo (a não ser de si mesma).

É com base nestes pressupostos que Moritz desenvolve sua crítica a Winckelmann. A tese moritziana é a de que a descrição da arte deve se tornar a coisa (bela) descrita: "O belo começa ali onde ele está em conjunto com sua descrição". Em um certo sentido, o valor estético da obra de arte se impõe na sua descrição:

> … as obras de arte figuradas são, já em si, a mais perfeita descrição [*vollkommenste Beschreibung*] de si mesmas, que não pode se tornar, por sua vez, objeto de descrição. Com efeito, a descrição por meio dos contornos é, já nela mesma, mais significante e determinada do que qualquer descrição por meio de palavras. Os contornos unem, as palavras só podem separar…[174]

Não é por acaso que *Die Signatur des Schönen (In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können*) inicia com o conto de *Filomela*: nesta narrativa já está em ato a substituição de uma exegese "descritiva" em favor de uma hermenêutica "mitológica", compatível com os pilares da teoria moritziana da arte e do gênio. A existência do tecido ("a tela tecida por ela mesma ") – na qual devemos ver uma alusão à própria obra de arte (basta lembrar-se da metáfora orgânica da *Gewebe* em *Sobre a imitação formadora do belo*) – é suficiente a si mesma e à descrição-comunicação da dor

173 Ibidem, p. 998.
174 Ibidem, p. 1002.

da desventura, muito mais do que as próprias palavras. O tema da excessiva prevaricação da *descrição* em relação ao *objeto descrito* está no cerne da crítica a Winckelmann. Nas páginas dedicadas ao Apollo de Belvedere (16 de fevereiro de 1788), Moritz declarava:

> A descrição de Winckelmann do Apolo de Belvedere parece ser para mim, segundo o seu objeto, demasiado inventada e artificial. O gênio da arte adormeceu ao seu lado, uma vez que ele passou a descrevê-la; e ele pensava certamente muito mais na beleza de suas palavras do que na beleza efetiva do ideal excelso dos deuses que descreveu.[175]

A descrição do belo deve ser adequada à sua essência, fundada no fato de que (na obra de arte) "cada parte se torna *falante* e *significante* através da outra, e o todo através de si mesmo". Qualquer valoração *alegórica* se torna, portanto, exterior à obra de arte; tanto a razão, quanto a linguagem se tornam *constitutivamente* na sua essência inadequadas (o que depende, de toda forma, da nossa "condição de seres mortais") para a apreciação do belo, a "explicação mais perfeita da perfeição", cuja apreciação se pode apenas *pressentir obscuramente* (resultado, como vimos, da reflexão desenvolvida em *Sobre a imitação formadora do belo*):

> O belo escondido no invólucro da existência [*Hülle der Existenz*], como as faíscas elétricas, se encontra em todos os lugares e muitas vezes está sob a superfície mais feia; então, quando a arte quer representá-lo na superfície, ela deve necessariamente desenvolver aquele belo *inteiramente*, e por assim dizer, criá-lo por si mesma. Quando, portanto, o belo autêntico se desdobra diante de nós, ele constitui por si mesmo a explicação mais perfeita da perfeição [*die vollkommenste Erklärung der Vollkommenheit*] que, escondida no íntimo da natureza, espia escondida em mil formas e se subtrai mais o menos ao nosso olhar. E uma clara *descrição* [*deutliche Beschreibung*] do que nossa condição de mortais pressagia apenas obscuramente [*nur dunkel ahndet*][176].

****

175 MORITZ, *Viagem de um alemão à Itália*, cit., p. 141.
176 MORITZ, *In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?*, cit., p. 994.

### 3.4 Signos. *Einbildungskraft*, linguagem poética e história da antiguidade

A única forma de linguagem/arte que Moritz admite como adequada à "descrição" da essência do belo como um todo, é a poesia:

> … a verdade [*Wahrheit*] dá espaço para a poesia [*Dichtung*], e a descrição [*Beschreibung*] se torna uma coisa só com a coisa descrita [*Beschriebnen*], pois ela não existe mais para a coisa descrita, mas tem seu escopo final [*Endzweck*] em si mesma[177].

Além da crítica a Winckelmann (que, porém, poderia ser aplicada não apenas a ele), a reflexão sobre a natureza da linguagem serve a Moritz para elaborar uma proposta alternativa (não-descritiva) de exegese da arte, deixando convergir nas suas reflexões elementos de teses semióticas da tradição wolffiana, que ele assimila de forma original no interior da própria filosofia estética.

Moritz deve deixar de lado a capacidade "descritiva da linguagem" e se concentrar no fato de que as palavras têm um significado estético mais amplo do que seus conteúdos de significado:

> A língua pode compreender [*umfassen*] o belo através de uma série determinada de sons, que se movem harmonicamente, apenas mediatamente [*mittelbar*], e isso porque as imagens acordadas [*entweckten*] por cada palavra e que nunca se extinguem completamente, ao final deixam no fundo da imaginação um rastro [*Spur*], que, com seu contorno acabado [*vollendeten Umriss*], circunscreve [*umschreibt*] aquele mesmo belo representado pela mão do artista criador e que se põe de uma vez na frente do olho.[178]

A analogia entre a função imago-poiética da linguagem e da atividade criadora permite a Moritz completar o paralelo entre produção e exegese do belo, fundado na propriedade da *Einbildungskraft* – em ação em ambos os casos – de circunscrever (*fassen*).

> E, todavia, vê-se claramente que o rastro [*Spur*] deixado por uma coisa qualquer poderia ser tão infinitamente diferente desta mesma coisa, que no final se torna quase impossível perceber a semelhança do rastro com a forma da coisa [*Gestalt des Dinges*] que a produziu[179].

177 Ibidem, p. 998.
178 Ibidem.
179 Ibidem, p. 999.

O tema dos "rastros linguísticos" é sugestivo: por serem impressões inacabadas do original, são caracterizados por uma certa indeterminação, e isso os torna aptos para acolher conteúdos "totalmente diferentes" daqueles originários. Além disso, a aproximação das imagens produzidas pela ação da imaginação, por sua vez, é capaz de produzir uma espécie de acesso àquela estrutura relacional originária (puras relações), que está no fundamento das imagens mesmas:

> …no fundo da imaginação [*auf dem Grunde der Einbildungskraft*], lá onde as imagens suscitadas por ela deixam seus últimos rastros mais fracos, pelo encontro de todos esses rastros pode surgir algo totalmente diferente de todas as imagens singulares, algo que compreende em si apenas as mais puras relações, pelas quais as coisas totalmente diferentes se entrelaçam entre si.[180]

Remetendo ao conceito de totalidade-horizonte (uma das duas acepções, nas quais o todo é pensável), a individuação no uso linguístico-imaginativo de uma "abertura de espaço" permite a Moritz: 1) fazer convergir a práxis artística e exegética, 2) individuar na poesia o gênero linguístico mais próximo da crítica de arte, 3) introduzir o tema da mitologia como constituição de um espaço narrativo autônomo, dotado de suas regras próprias (linguagem da fantasia), e indicá-lo como uma possível hermenêutica mais adequada e não descritiva do belo. Todos esses planos de reflexão convergem e são pensados por Moritz na sua co-essencialidade no tema da "descrição do belo":

> As palavras não podem então descrever o belo, até que, no rastro permanente que seu sopro deixa impresso no fundo da imaginação [*auf dem Grunde der Einbildungskraft*] não se tornem elas mesmas o belo. […] Na *descrição do belo por meio de palavras*, as palavras mesmas devem ser o belo com o rastro que deixam na imaginação. […] a mais perfeita poesia é também, sem o conhecimento do seu autor, a mais perfeita descrição da maior obra-prima das artes figurativas…[181]

Não podemos deixar de ressaltar a originalidade da obra de síntese das diferentes exigências teóricas de Moritz, que remete à fisiognomonia, considerando o rosto humano como um "todo", cujos traços somáticos *separam* e *unem* ao mesmo tempo:

> Lá onde o olho, com o seus traços superiores e inferiores, dividindo [*scheidend*] a testa da bochecha, divide [*sondert*] a seriedade do pensamento da sorridente tranquilidade juvenil; […] ao passo que a separação [*Scheidung*] da abóbada craniana nas duas sobrancelhas, que se movem docemente uma em direção à outra acima dos olhos, prepara a reunificação [*Wiedervermählung*] do que está separado [*das Getrennten*] em todos os traços de baixo, e imprime [*eindrückt*] em todas as partes da figura, procedendo para baixo, até a ponta

180 Ibidem, p. 1000.
181 Ibidem, pp. 998-999. Grifo meu.

> dos pês, o rastro [*Spur*] persistente da separação [*Scheidung*] e da curvatura [*Wölbung*][182].

> Nessa leve descida àquilo que está curvado [*da Gewölbten*] o próprio *contraste* que separa [*trennende Zwiespalt*] se torna duas ou quatro vezes mais belo, pois apenas por meio dele se pode cumprir, segundo uma *medida determinada* [*nach einem bestimmten Maße*], o desdobramento do que está embrulhado [*eingewickelten*][183].

A retomada do tema da linha e da curvatura (*Wölbung*) nos reconduz evidentemente (embora esta conexão não seja diretamente explicitada) à dinâmica da dobra como princípio, origem, que vimos operando na *Linha metafísica do belo*:

> Com base nesta medida, os traços que separam não cedem nada em beleza àqueles que tendem uns para os outro, àqueles que se distinguem e àqueles que se fundem, àqueles que se distanciam e àqueles que se aproximam, e isto porque tanto o que se separa quanto o que se encontra, tanto o afastamento quanto a aproximação *tem uma única origem necessária* [*notwendigen Ursprung*]. Esta *origem* é o que não se torna perceptível pelo ouvido em algum som determinado: mas se caracteriza mediante a solução visível dos contrastes na mais doce separação do que está unido e na mais íntima conjunção do que está separado[184].

Vê-se como os temas da formação do belo e da sua descrição "poética" (a única possível, graças à propriedade "evocatória" da linguagem) se unem numa grande síntese, que tem seu centro no conceito de *imaginação*. Tudo se torna imagem: a obra de arte, mas também sua descrição. A dinâmica acabado/aberto que vimos atuando nos âmbitos sensível, conceitual e linguístico, encontra uma fundamentação e um elemento de síntese na ação da *Einbildungskraft*. O mesmo se aplica ao caso do estudo da Antiguidade, um dos argumentos principais das lições berlinenses moritzianas.

É no contexto da elaboração de uma teoria da Antiguidade que Moritz volta a fazer uso daquele conceito de nobreza (*Edel*), fundamental – como vimos – na teoria antropológica delineada nas *Denkwürdigkeiten*.

Porque vale a pena ocupar-se dos eventos e das narrativas dos povos antigos? Pouco propenso a usar a categoria geral de "humanidade" quando se tratava de defender o valor das singularidades individuais contra as noções "abstratas" de gênero humano, estado e sociedade, agora Moritz não exista em atribui-la à antiguidade greco-romana: "a humanidade [*Menschheit*] não conhece nenhum momento de seu desenvolvimento

182 Ibidem, p. 1001.
183 Ibidem, pp. 1001-1002.
184 Ibidem, p. 1002.

[*Entwickelung*] mais esplendido do que o alcançado com os gregos e os romanos"[185].

> Os gregos e os romanos constituem, em virtude do que eles fizeram e produziram, o orgulho e a glória da humanidade [*Menschheit*]; mas devemos necessariamente ter aprendido a conhecê-los antes de tudo como *homens* [*Menschen*] grandes e nobres, antes de podermos nos interessar por eles enquanto gregos e romanos, ou seja, pela suas particularidades [*Eigenthümlichen*][186].

Mais uma vez, é evidente a retomada das estruturas teóricas fundamentais do pensamento moritiziano. O nosso autor elabora uma abordagem complexa do estudo dos gregos e romanos, que pressupõe a capacidade *simultânea* de manter *pontos de vistas* diferentes, a saber a "necessidade" da nobreza ("ocupação digna do nosso espírito"), da humanidade e das individualidades singulares, sempre por meio da articulação dos modos da totalidade. Por meio desta, ele chega à sua definição de conhecimento da história de um povo antigo:

> O conhecimento da história de um povo do passado e das obras ainda existentes produzidas por ele, em certo sentido, já está, portanto, pressuposto na consideração particular dos seus costumes e dos seus hábitos, se esta consideração deve constituir em si e para si uma ocupação digna do nosso espírito [*eine würdige Beschäftigung unseres Geistes*]. E, por sua vez, no estudo da história e na consideração das obras ainda existentes de um povo desaparecido está pressuposto o conhecimento preciso dos seus hábitos e costumes, se o conjunto deve ser totalmente claro e compreensível para nós, e se deve ser compreendido pelo entendimento e pela imaginação simultaneamente [*mit dem Verstande und der Einbildungskraft zugleich umfasst werden soll*].[187]

Nota-se a afirmação da necessária co-presença da compreensão intelectual e da imaginação. Já que, na nossa representação do passado, os povos antigos são imagens narradas, é possível estabelecer uma forte analogia entre os modos de ser da exegese artística e histórica. A primeira parte do ensaio é totalmente permeada pela reflexão sobre a totalidade e pela necessidade de uma abordagem metodológico-conceitual e conteudística, que considere a essência dos povos antigos a partir do conceito de "nobreza" e de "tudo o que é digno de ser considerado" (teoria do valor), ao passo que na segunda parte Moritz passa a enfrentar a questão do ponto de vista da "limitação da nossa

185 MORITZ K. P., *Anthousa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit.* In: _____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 4.1. Pauly, Y. (Hrsg.). Berlin: De Gruyter, 2005, p. 18. Minha tradução.

186 Ibidem, p. 17.

187 MORITZ K. P., *Über die Würde des Studiums der Alterthümer*. In: _____. *Werke in zwei Bänden,* Bd. 2, cit., p. 1046. Minha tradução.

capacidade representativa [*Vorstellungskraft*]"[188]. Mais uma vez, a questão se coloca nos termos da busca por um equilíbrio entre a totalidade ideal (nobreza, beleza) e os limites atuais das nossas faculdades humanas. É graças ao papel da *imaginação*, que se pode olhar para o passado, identificando nele o que é nobremente *permanente* para o homem, e que identificamos como "valor para a humanidade":

> As manifestações da força ativa [*Äusserungen der tätigen Kraft*] de um povo, que a história conservou junto com as obras ainda existentes que este mesmo povo produziu, se tornaram, com efeito, *propriedade* da humanidade [*Eigentum der Menschheit*] e se conservam de uma geração para a outra por meio do estímulo da imaginação [*Reize der Einbildungskraft*] em eterna juventude.[189]

> Se, diante da nossa imaginação, chamamos de novo à vida um povo que em uma época foi tudo aquilo que o homem poderia ser, e se este povo junta suas próprias forças, é como se olhássemos num espelho que reflete nossa própria imagem de maneira muito mais acabada e verdadeira daquela dada pelos nossos contemporâneos. Com efeito, nós aprendemos a conhecer nossa essência mais nobre [*edelstes Wesen*] nas mais altas manifestações de uma força [*Kraft*], da qual esta nossa essência foi capaz de realizar alguma vez; e, assim, vivemos de novo, pelo menos no pensamento, a grande vida do passado, embora isso não possa acontecer por meio de ações.[190]

188 Ibidem, p. 1046.
189 Ibidem, pp. 1046-1047.
190 Ibidem, p. 1048.

# 4. Conclusão

O estudo e a análise dos textos moritzianos nos conduziu a reconhecer algumas estruturas teóricas homogêneas, nas quais Moritz insiste constantemente em diversas ocasiões, e que estão no fundo de toda a sua produção ensaística e literária. Podemos dizer, resumindo muito sinteticamente, que o seu pensamento visa ser uma grande reflexão sobre a natureza da totalidade, considerada no seu aspecto dúplice de "infinitude absoluta" (o todo como o que é maximamente pensável, fora do qual nada pode ser pensado) e de "acabamento circunscrito", completamente definido (o todo como individualidade monádica). Moritz considera a vida humana um ato hermenêutico contínuo, isto é, a procura de um valor absoluto para nós e para as coisas que nos contornam. Tal hermenêutica vive da dialética destes dois momentos da totalidade. Do ponto de vista teórico, sua inovação mais original consiste em ter esclarecido que os valores estéticos e morais do homem pressupõem a "ação" de uma auto-finalidade, sem que nesta seja pensável a colocação de fins em senso estrito, e sim de pontos de convergência.

Na aplicação dessas ideias para a estética, afastando dela o uso dos princípios do prazer e do útil, Moritz é, sem duvida, um inovador, que autonomiza a reflexão estética dos excessos psicológicos dos projetos de desenvolvimento e aprofundamento da psicologia empírica wolffiana (que eram enfrentados por alguns dos protagonistas do panorama filosófico e intelectual da segunda metade do século dezoito, tais como Baumgarten, Sulzer, Mendelssohn, Herder). Todavia, deve ser ressaltado como a concepção da autonomia da arte e a ideia de uma "finalidade sem fins" são o êxito original de uma operação de repensar os elementos que já estavam presentes na metafísica wolffiana, mas não suficientemente desenvolvidos, e que Moritz identifica como essenciais para a determinação de uma teoria não utilitarista dos valores. Neste sentido, as suas inovações originam de um gesto "conservador" no que concerne às posições dos seus contemporâneos.

A filosofia moritziana encontra seu momento de máxima elaboração e síntese na Itália com o ensaio *Sobre a imitação formadora do belo*. Nestes anos e nos anos imediatamente seguintes, vê-se como as exigências programáticas e didáticas do seu prestigioso emprego de professor de arte e de Antiguidade clássica o levam a propor uma

hermenêutica compatível com a declarada autonomia da obra de arte e do homem como indivíduo singular; mostrando que a única exegese possível deve necessariamente se tornar também uma "obra de arte", chegar a uma autonomia expressiva sem ser excessivamente descritiva; um "domínio aberto", no qual opera a faculdade da *imaginação*. Assim, a poesia se torna, então, a linguagem privilegiada para a expressão de significados "não descritivos", e a mitologia – que responde às regras do "reino da fantasia" – se configura como a única hermenêutica possível.

# IV. REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

**Dicionários**

ADELUNG, J. C. *Grammatisch-kritisches Wörterbuch der Hochdeutschen Mundart.* Leipzig 1793-1801.

*Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden*. Stuttgart; Weimar: Verlag J. B. Metzler

*Deutsche Wortgeschichte*. Herausgegeben von Friedrich Maurer und Heinz Rupp. Zwei Bände. Berlin, New York: Walter De Gruyter, 1974[3].

*Deutsches Wörterbuch von Jacob Grimm und Wilhelm Grimm.* Leipzig: S. Hirgel, 1854-1960.

*Etymologisches Wörterbuch des Deutschen*. Akademie Verlag, 1993.

*Lexikon der vom Jahr 1750 bis 1800 verstorbenen teutschen Schriftsteller*. Voll. 15. Hrsg. Von Johann Georg Meusel. Leipzig: Gerhard Fleischer, 1802-1816. Voce "Moritz" in: Bd. 9 (1809), pp. 260-268.)

*Wörterbuch der deutschen Akademie*. Hrsg. Von Alfred Göße, Berlin: Walter de Gruyter, 1943.

ZEDLER J. H. *Großes Universallexikon aller Wissenschaften und Künste*, 1732-1754.

WALCH J. G. *Philosophisches Lexikon*. Leipzig: Gleditschens Buchhandlung, 1726.

WALCH J. G. *Philosophisches Lexikon*. Ed. Justus Christian Hennings. Leipzig: Gleditschens Buchhandlung, 1775[4].

**Edições originais das obras de Moritz**

MORITZ, K. P. *Die große Loge oder der Freimaurer mit Waage und Senkblei*. Von dem Verfasser der Beiträge zur Philosophie des Lebens. Berlin, bei Ernst Felisch 1793.

_____. *Launen und Phantasien von Carl Philipp Moritz*, org. Carl Friedrich Klischnig, Berlin 1793.

_____. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Braunschweig: Campe, 1788.

_____. *Über die bildende Nachahmung des Schönen*. Herausgegeben von Sigmund Auerbach. Stuttgart: G. J. Göschen'sche Verlagshandlung, 1888.

_____. *Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten*. Berlinische Monatsschrift, 5. Band, 3. Stück (1785), pp. 225-236.

_____. *Vorschlag zu einem Magazin einer Erfahrungs-Seelenkunde*. In: *Deutsches Museum* I (1782), pp. 485-503.

**Edições modernas das obras de Moritz**

MORITZ K. P. *Beiträge zur Ästhetik*. Herausgegeben und kommentiert vom Hans Joachim Schrimpf und Hans Adler. Mainz: Dieterich'sche Verlagsbuchhandlung, 1989.

_____. Almansor. In: _____., *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 11: Denkwürdigkeiten. Stockinger, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 11-13.

_____. Anthousa oder Roms Alterthümer. Ein Buch für die Menschheit. In:

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 4.1. Pauly, Y. (Hrsg.). Berlin: De Gruyter, 2005.

_____. Die metaphysische Schönheitslinie. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 950-957.

_____. Eine Vergleichung zwischen der physikalischen und moralischen Welt. In: _____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 11: Denkwürdigkeiten. Stockinger, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2013, pp. 86-87.

_____. Grundlinien zu einer vollständigen Theorie der schönen Künste. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 1018-1020.

_____. Götterlehre oder Mythologische Dichtungen der Alten. In: _____, *Werke*. GÜNTER, H. (Hrsg.). Band 2. Frankfurt a. M.: Insel Verlag, 1981, pp. 609-627.

_____. In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können? In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 992-1003.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 1: Anton Reiser. Wingertszahn, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2014.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 4.1: Anthusa oder Roms Alterthum. Pauly, Y. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2005.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 5.1: Reisen eines Deutschen in England. Jahnke, J.; Wingertszahn, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2015.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 6: Schriften zur Pädagogik und Freimauerei. Jahnke, J. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2013.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 9: Briefsteller. Meier, A.; Wingertszahn, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2007.

_____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*. Bd. 11: Denkwürdigkeiten. Stockinger, C. (Hrsg.) Berlin: De Gruyter, 2013.

_____. *Schriften zur Ästhetik und Poetik*. Kritische Ausgabe. Herausgegeben von H. J. Schrimpf. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 1962.

_____. Sind die architektonischen Zierraten in den verschiedenen Säulenordnung willkürlich oder wesentlich? In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 1004-1007.

_____. Über die bildende Nachahmung des Schönen. In: _____. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 958-991.

_____. Über die Würde des Studiums der Alterthümer. In: _____. *Werke in zwei Bänden,* Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 1045-1048.

_____. Über ein Gemälde von Goethe. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 911-918.

_____. Versuch einer Vereinigung aller schönen Künste und Wissenschaften unter dem Begriff des in sich selbst Vollendeten. In: _____. *Werke in zwei Bänden*. Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 943-949.

_____. Vom Isolieren, in Rücksicht auf die schönen Künste überhaupt. In: _____. *Werke in zwei Bänden*, Bd. 2. Popularphilosophie, Reisen, Ästhetische Theorie. HOLLMER, H.; MEIER, A. (Hrsg.). Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1997, pp. 1012-1014.

_____. Was giebt es Edleres und Schöneres in der ganzen Natur. In: _____. *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 11. Denkwürdigkeiten. Herausgegeben von Claudia Stockinger. Berlin: De Gruyter, pp. 13-19.

_____. Zur Herausgabe von James Beattie Grundlinien der Psychologie, natürliche Theologie, Moralphilosophie und Logik, Berlin 1790. In: _____., *Sämtliche Werke. Kritische und kommentierte Ausgabe*, Bd. 11, pp. 234-275.

**Traduções das obras de Moritz**

MORITZ, K. P. *Determinação do fim de uma teoria das belas artes*. In: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 120-121.

_____. *Ensaio para unificar todas as belas artes e belas letras sob o conceito do perfeito e acabado em si*. In: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 108-114.

_____. *Le concept d'achevé en soi et autres écrits (1785-1793)*. Textes présentés et traduits par Philippe Beck. Paris: PUF, 1995.

_____. *Linhas fundamentais para uma teoria completa da bela arte*. In: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 117-119.

_____. *Scritti di Estetica*. A cura di P. D'Angelo. Palermo: Aesthetica, 1990.

_____. *Sobre a alegoria*. In: SABINO, J. F. *Ensaios de Karl Philipp Moritz: linguagem, arte, filosofia*. 2009. 145p. Dissertação (Mestrado em Filosofia). FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo. 2009, p. 122-125.

_____. *Viagem de um alemão à Itália. 1786-1788 (terceira parte)*: nas cartas de Karl Philipp Moritz. Tradução, introdução e notas de Oliver Tolle. São Paulo: Humanitas/Imprensa Oficial, 2008.

**Bibliografia Primaria**

GOETHE, J. W. *Bildung und Umbildung organischer Naturen* [1807; Zur Morphologie. Band I Heft I, 1817] In: _____. *Sämtliche Werke*. Band 17. Zürich: Artemis Verlag, 1977

_____. *Italienische Reise*. Teil I. Herausgegeben von Christoph Michel und Hans-Georg Dewitz. In: _____. *Sämtliche Werke*. Band 15/1. Frankfurt am Main: Deutscher Klassiker Verlag, 1993, p. 572-573.

_____. *Viaggio in Italia.* CASTELLANI, E. (trad.), Milano: Mondadori 2002.

HERDER, J. G. *Vom Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele*. Riga: Hartknoch, 1778.

_____. Von Erkennen und Empfinden der menschlichen Seele. Bemerkungen und Träume. In: _____. *Werke*, vol. 4, Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum, herausgegeben von J. Brummack e M. Bollacher. Frankfurt a. M.: Deutscher Klassiker Verlag, 1994, pp. 327-393.

MENDELSSOHN, M. Betrachtungen über die Quellen und die Verbindungen der schönen Künste und Wissenshaften. In: *Bibliothek der schönen Wissenshaften und der Freyen Künste*. I., 2. Leipzig: Dyck, 1757. In: _____. *Gesammelte Schriften*. Band I. Schriften zur Philosophie und Ästhetik. Bearbeitet von Fritz Bamberger. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann Verlag, 1971, p. 165-190.

_____. *Über die Frage: was heißt aufklären?* In "Berlinische Monatsschrift", IV, setembro de 1784, pp. 193-200.

SPALDING, J. J. *Betrachtung über die Bestimmung des Menschen*. 1748. Traduzione italiana: _____. *La vocazione dell'uomo*. Testo tedesco a fronte. A cura di G. Landolfi Petrone e L. Balbiani. Milano: Bompiani, 2011.

SULZER, J. G. Kurzer Begriff aller Wissenschaften. _____. *Gesammelte Schriften. Kommentierte Ausgabe.* Herausgegeben von Hans Adler und Elisabeth Décultot. Band 1. Basel: Schwabe Verlag, 2014.

_____. *Teoria generale delle belle arti*. Introduzione, traduzione e note di Alessandro Nannini. Bologna: CLEUB, 2011.

WOLFF, C. *Metafisica tedesca*. Testo tedesco a fronte. Introduzione, traduzione, note e apparati a cura di Raffaele Ciafardone. Milano: Bompiani, pp. 348-350.

**Bibliografia Secundaria**

AA.VV. *Che cos'è l'illuminismo. I testi e la genealogia del concetto.* Introduzione a cura di A. Tagliapietra. Traduzioni di Silvia Manzoni e Elisa Tetamo. Milano, Bruno Mondadori, 1997

ABRAHAM, B. "Les concepts de «force» et d'«énergie» en Allemagne à la lumière des définitions des dictionnaires entre la seconde moitié du XVIIIème siècle et le début du XIXème siècle". In: e-CRIT 3224 (janvier 2010). http://e-crit3224.univ-fcomte.fr.

ADLER, H. *Die Prägnanz des Dunklen. Gnoseologie, Ästhetik, Geschichtsphilosophie bei J. G. Herder*. Hamburg: F. Meiner, 1990.

ADLER, H. Fundus Animae – Der Grund der Seele. Zur Gnoseologie des Dunklen in der Aufklärung. *Deutsche Vierteljahrsschrift für Literaturwissenschaft und Geistesgeschichte*, 62 (1988), pp. 197-220.

ALBUS, V. *Weltbild und Metapher. Untersuchungen zur Philosophie im 18. Jahrhundert*. Würzburg: Königshausen & Neumann, 2001.

BAEUMLER, A. *Le problème de l'irrationalité dans l'esthétique et la logique du XVIIIe siècle, jusqu'à la "Critique de la faculté de juger"*. Traduit par Olivier Cossé. Strasbourg: Presses Universitaires de Strasbourg, 1999.

BEZOLD, R. *Popularphilosophie und Erfahrungsseelenkunde im Werk von Karl Philipp Moritz*. Würzburg: Könighausen und Neumann, 1984.

BOULBY, M. *At the Fringe of Genius*. Toronto: University of Toronto Press, 1979.

BUCHENAU, S. *The Founding of Aesthetics in the German Enlightenment*; *The Art of Invention and the Invention of Art.* Cambridge: Cambridge University Press, 2013.

BUCHENAU, S. L'esthétique wolffienne comme *ars inveniendi*. *Revue Germanique Internationale* (2006), 4, pp. 37-48.

BUCHENAU, S. Trieb, Antrieb, Triebfeder dans la philosophie morale prékantienne. *Revue germanique internationale*, 18 (2002), pp. 11-24.

CLASS, M. K. P. Moritz's Case Poetics: Aesthetic Autonomy Reconsidered. *Literature and Medicine*, Vol. 32 N. 1, Spring 2014, pp. 46-73.

CLARK, R. T. Herder's Conception of "Kraft". Proceedings of the Modern Language Association, vol. 57, N. 3 (1942), pp. 737-752.

CONSOLINI, C. Viaggio e Selbsterfahrung: Roma nelle "Reisen eines Deutschen in Italien" di Karl Philipp Moritz. In: *Settecento tedesco ed Europa romanza: Incontri e confronti*. A cura di G. CANTARUTTI. Bologna: Patron, 1995, pp. 95-119.

COSTADURA, E. *Genesi e crisi del Neoclassico. Saggio su Karl Phillip Moritz*. Pisa: Edizioni ETS, 1994.

COSTAZZA, A. Il dilettante inesistente: Anton Reiser tra psicologia ed estetica. In: MUGNOLO, D. *Romanzo*. Roma: Donzelli, 2002, pp. 67-84.

_____. *Genie und tragische Kunst. Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18. Jahrhunderts.* Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1999.

_____. *Schönheit und Nützlichkeit*: *Karl Philipp Moritz und die Ästhetik des 18.*

*Jahrhunderts*. Bern, Berlin, Frankfurt a.M., New York, Paris, Wien: Peter Lang, 1996.

D'APRILE, I-M. *Die schöne Republik. Ästhetische Moderne in Berlin im ausgehenden 18. Jahrhundert*. Tübingen: Max Niemeyer Verlag, 2006.

DAVIES, M. L. Karl Philipp Moritz's Erfahrungsseelenkunde. Its Social and Intellectual Origins. *Oxford German Studies*, 16 (1985), pp. 15-16.

DÉCULTOT, E. De la science de l'Âme à la théorie des beaux-arts. L'œuvre de Johann Georg Sulzer et l'esthétique des lumières. In: *Les lumières: un héritage et une mission. Hommage à Jean Mondot*. Textes réunis et présentés par MERLIO, G.; PELLETTIER, N. Bordeaux: Presses Universitaires de Bourdeaux, 2012, pp. 177-192.

_____. L'esthétique de Sulzer entre l'Allemagne et la France au XVIIIe siècle. In: *L'esthétique de Johann Georg Sulzer, 1720-1779*.

DISSELKAMP, M. Gelehrte und poetische Mythologie. Zwei Varianten der Rezeption antiker Mythologie im Berlin des ausgehenden 18. und beginnenden 19. Jahrhunderts. In: *Die Antike der Moderne. Vom Umgang mit der Antike im Europa des 18. Jahrhunderts*. Hrsg. von Veit Elm, Günther Lottes und Vanessa de Senarclens. Hannover 2009, pp. 165-185.

EYBISCH, H. *Anton Reiser*. Untersuchungen zur Lebensgeschichte von K. Ph. Moritz und zur Kritik seiner Autobiographie. Leipzig. R. Voigtländer Verlag, 1909.

_____. *Anton Reiser. Ein psychologischer Roman. Von Karl Philipp Moritz.* Leipzig Insel Verlag ca. 1915.

ENG, E. Karl Philipp Moritz's Magazin zur Erfahrungsseelenkunde 1783-1793. In: *Journal of the History of the Behavioural Sciences*. Vol. 9, issue 4 (October 1973), p. 300-305.

FONTIUS, M.; KLINGENBERG A. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz und das 18. Jahrhundert: Bestandsaufnahmen – Korrekturen – Neuansätze. Internationale Fachtagung von 23. – 25. September 1993 in Berlin.* Tübingen: M. Niemeyer, 1995.

FÖRSTER, E. The Hidden Plan of Nature", in Essays on Kant's 'Idea for a Universal History with a Cosmopolitan Aim". Ed. A. Rorty and J. Schmidt. Cambridge University Press.

FÖRSTL, H. Karl Philipp Moritz' Journal of Empirical Psychology (1773-1793): an analysis of 125 case reports. In: *Psychological Medicine*. Vol. 21, issue 2, May 1991, pp. 299-304.

GAILUS, A. A Case of Individuality: Karl Philipp Moritz and the Magazin for Empirical Psychology. *New German Critique*, N° 79, Winter 2000, pp. 67-105.

GAY, D. Philosophie und empirisch-experimentelle Naturwissenschaften bei Johann Georg Sulzer und Christian Wolff. In: *Christian Wolff und die europäische Aufklärung. Akten des 1. Internationalen Christina-Wolff-Kongresses*. Teil 4. Herausgegeben von Jürgen Stolzenberg und Oliver-Pierre Rudolph. Hildesheim u. A.: Georg Olms Verlag, 2008, pp. 145-158.

GAMBINO, R. Auf dem Weg zum "Mittelpunkt des Schönen". Das pädagogische Konzept von Karl Philipp Moritz' italienischer Reisebeschreibung. *Amsterdamer Beiträge zur Neueren Germanistik*; 2010, Vol. 77, pp. 255-276.

_____. Moritz – Piranesi: der »Gesichtspunkt« – die Veduten. In: TINTEMANN, U; WINGERTSZAHN C. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793*. Hannover-Laatzen: Wehrhahn, 2005, pp. 23-37.

GIACOMONI, P. "Vis superba formae": Goethe e l'idea di organismo tra estetica e morfologia. In: *Goethe Scienziato*. A cura di G. GIORIELLO; A. GRIECO. Torino: Einaudi, 1998, pp. 194-229.

GIORDANETTI, P.; GORI G.; MAZZOCUT-MIS M. *Il secolo dei lumi e l'oscuro*. Milano: Mimesis, 2008.

GÖDDE, S. Mythologie als ästhetische Anthropologie. Karl Philipp Moritz' *Götterlehre oder mythologische Dichtungen der Alten*. In: *» Das Dort ist nun Hier geworden «. Karl Philipp Moritz heute*. Herausgegeben von Christof Wingertszahn. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2010, pp. 155-182.

GOUBET, J.-F. La discussion entre Meier et Mendelssohn sur les beaux-arts et les belles-lettres. *Revue germanique internationale*, 4 (2006), pp. 107-119.

HAAKONSSEN, K. *The Cambridge History of Eighteenth-Century Philosophy*. 2 Voll. Cambridge: Cambridge University Press, 2006.

KEMPER, D. *Sprache der Dichtung. Wilhelm Heinrich Wackenroder im Kontext der Spätaufklärung*. Stuttgart, Weimar: Metzler, 1993.

KLEMME, H. F; KUEHN M. (Editors) *The Dictionary of Eighteenth-Century German Philosophers*. Volumi 1-3. London, New York: Continuum, 2010.

KLINGENBERG, A. Als Kunstadministrator in preußische Diensten. Karl Philipp Moritz' Tätigkeit in der Königlich Preußischen Akademie der Künste und mechanischen Wissenschaften. In: In: *» Das Dort ist nun Hier geworden «. Karl Philipp Moritz heute*. Herausgegeben von Christof Wingertszahn. Hannover: Wehrhahn Verlag, 2010, pp. 205-234.

_____. L'"Aufklärung" allemande inconnue: à propos de l'oeuvre de Karl Philipp Moritz (1756-1793). *Revue germanique internationale*, 3 (1995), pp. 55-70.

_____. Karl Philipp Moritz als Mitglied beider Berliner Akademien. *Gegenworte*. 22. Heft, Herbst 2009, pp. 64-67.

KRISTELLER, P.-O. The modern system of the arts: A Study in the History of Aesthetics (I). *Journal of the History of Ideas,* 12 (1951), pp. 496-527.

LANDE, J. B. Moritz's Gods: Allegory, Autonomy and Art. In: KRUPP, A. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz: Signaturen des Denkens*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, pp. 241-253.

LANDGRAF, E. The Psychology of Aesthetic Autonomy. The Signature of the Signature of Beauty. In: KRUPP, A. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz: Signaturen des Denkens*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, pp. 205-226.

LARGIER, N. The Plasticity of the Soul: Mystical Darkness, Touch and Aesthetic Experience. *MLN* German Issue. Vol. 125, Nr. 3 (April 2010), pp. 536-551.

LOVEJOY, A. O. *The Great Chain of Being: A Study of the History of an Idea*. Cambridge: Harvard University Press, 1936.

MACOR, L. A. Destinazione, missione, vocazione. "*Un'espressione pura per la pura idea filosofica di* Bestimmung des Menschen". *Rivista di Storia della Filosofia*. Anno LXX (2015), N. 1, pp. 163-201.

MACOR, L. A. *Die Bestimmung des Menschen (1748-1800). Eine Begriffsgeschichte*. Stuttgart-Bad Cannstatt: Frommann-Holzboog, 2013.

MARELLI, F. *Fisica dell'anima: Estetica e antropologia in J. G. Herder*. Milano: Mimesis, 2012.

MENKE, C. *Kraft. Ein Grundbegriff ästhetischer Anthropologie*. Frankfurt am Main: Suhrkamp, 2008.

MENZER, P. Goethe-Moritz-Kant. *Goethe. Neue Folge des Jahrbuchs der Goethe-Gesellschaft*, n. 7, p. 169-198, 1942.

MITTNER, L. *Storia della letteratura tedesca II. Dal pietismo al romanticismo (1700-1820)*. Torino: Einaudi, 1978.

MÜLLER, H. *Die königliche Akademie der Künste zu Berlin 1696 bis zum 1896. 1. Teil: Von der Begründung durch Friedrich III Von Brandenburg bis zum Wiederherstellung durch Friedrich Wilhelm II von Preußen*. Berlin 1896.

PACQUET, C. Signature et achevé en soi. Esthétique, psychologie et anthropologie chez Karl Philipp Moritz (1756-1793). 2010. 345 p. Dissertação (Doutorado em Filosofia). École des Hautes Études en Sciences Sociales, Paris. 2010.

PFOTENHAUER, H. "Die Signatur des Schönen" oder "In wie fern Kunstwerke beschrieben werden können?" Zu Karl Philipp Moritz und seiner italienischen Ästhetik. In: Kunstliteratur als Italienerfahrung, ed. by H. P. Tübingen: Niemeyer, pp. 67-83.

PIMPINELLA, P. La théorie wolffienne des arts à l'origine de l'esthétique. *Revue Germanique Internationale*, 4 (2006), pp. 9-22.

_____. *Wolff e Baumgarten. Studi di terminologia filosofica*. Firenze: Leo S. Olschki Editore, 2005.

PYRITZ, H. Goethes römische Ästhetik. In: _____. *Goethe-Studien*. Köln: Böhlau Verlag, 1962, pp. 17-33.

SACCON, A. Fondo dell'anima, fondo del cuore. *Rivista di Estetica*, XXXLV, n.s., 3, 1996, pp. 195-202.

SAINE, T. P. *Die Ästhetische Theodizee. Karl Philipp Moritz und die Philosophie des 18. Jahrhunderts*. München: W. Fink, 1971.

SCHREIBER, E. Pressing Matters: Karl Philipp Moritz's Model of the Self in the Magazin zur Erfahrungsseelenkunde. *Goethe Yearbook*, Volume 11 (2002), pp. 133-158.

SCHRIMPF, H. J. *Karl Philipp Moritz*. Stuttgart: Metzlersche Verlagsbuchhandlung, 1985.

SEDLARZ, C. Gehen, Sehen, Schreiben. Stadtwahrnehmung und Geschichte in Moritz' Reisen eines Deutschen in Italien. In: KRUPP, A. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz: Signaturen des Denkens*. Amsterdam, New York: Rodopi, 2010, pp. 277-292.

_____. Gelehrte und Künstler und gelehrte Künstler an der Berliner Kunstakademie. In: *Netzwerke des Wissens. Das intellektuelle Berlin um 1800*. Hrsg. von Anne Baillot. Berlin: Berliner Wissenschaftsverlag 2011, pp. 245-277.

_____. Der runde Saal. Das Verhältnis von Kunst und Wissenschaft an den Berliner Akademien um 1800. In: *Die Akademie am Gendarmenmarkt. BBAW-Jahresmagazin* 2012/13, pp. 33-37.

SUZUKI, M. Goethe: a ciência simbólica do mundo. In: NOVAES, Adauto (org.). *Poetas que pensaram o mundo*. São Paulo: Companhia das letras, 2005, pp. 199-224.

TATEO, G. *Percorsi casuali. Karl Phillip Moritz in Italia: 1786-1788*. Fasano: Schena, 1989.

TEDESCO, S. L'oscuro in Wolff, Baumgarten, Herder. In: GIORDANETTI, P.; GORI G.; MAZZOCUT-MIS M. *Il secolo dei lumi e l'oscuro*. Milano: Mimesis, 2008, pp. 225-239.

TEDESCO, S. Un'estetica fisiologica? Herder e la teoria dell'irritabilità. In: *Studi sull'estetica dell'Illuminismo tedesco*. Palermo: Ed. della Fond. Naz. "Vito Fazio-Allmayer", 1998, pp. 87-153.

THUMS, B. Aufmerksamkeit: Zur Ästhetisierung eines anthropologischen Paradigmas im 18. Jahrhundert. In: *Reiz – Imagination – Aufmerksamkeit. Über Erregung und Steuerung von Einbildungskraft im klassischen Zeitalter (1680-1830)*. Herausgegeben von Jörn Steigerwald und Daniela Watzke, Würzburg 2003, pp. 55-74.

TINTEMANN, U; WINGERTSZAHN C. (Hrsg.) *Karl Philipp Moritz in Berlin 1789-1793*. Hannover-Laatzen: Wehrhahn, 2005.

TOLLE, O. Ideia sensível e imagem pictórica: a articulação dos gêneros artísticos na estética alemã. *Dois Pontos*, Vol. 11., N. 1, abril 2014, pp. 67-78.

_____. Perfeição e beleza como atributos da sabedoria universal. *Viso. Cadernos de estética aplicada. N° 9, jul-dez 2010*. http://www.revistaviso.com.br/pdf/Viso_9_OliverTolle.pdf.

_____. Ars inveniendi im Rahmen der Metaphysik Christian Wolffs. Die Rolle der Ars inveniendi: In: *Christian Wolff (1679-1754). Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung.* Mit einter Bibliographie der Wolff-Literatur. Hamburg, 1983, pp. 66-88.

VAN PEURSEN, C-A. Ars inveniendi im Rahmen der Metaphysik Christian Wolffs. Die Rolle der Ars inveniendi: In: *Christian Wolff (1679-1754). Interpretationen zu seiner Philosophie und deren Wirkung.* Mit einter Bibliographie der Wolff-Literatur. Hamburg, 1983, pp. 66-88.

VIDAL, F. La psychologie empirique et son historicisation pendant l'Aufklärung. *Revue d'Histoire des Sciences Humaines*, 2000/1 (n°2) pp. 29-55.

WANIEK, E. Karl Philipp Moritz's Concept of the Whole in his "Versuch einer

Vereinigung..." (1785*)*. *Studies in Eighteenth-Century Culture*, n. 12, p. 213-222, 1983.

WOODMANSEE, M. The Interests in Disinterestedness: Karl Philipp Moritz and the Emergence of the Theory of Aesthetic Autonomy in Eighteenth-Century Germany. Modern Language Quarterly, 45 (1984), pp. 22-47.

ZELLE C. "Experimentalseelenlehre und Erfahrungsseelenkunde. Zur Unterscheidung von Erfahrung, Beobachtung und Experiment bei Johann Gottlob Krüger und Karl Philipp Moritz". In: *„Vernünftige Ärzte“. Hallesche Psychomediziner und die Anfänge der Anthropologie in der Deutschsprachigen Frühaufklärung*. Herausgegeben von Carsten Zelle. Tübingen: Niemeyer, 2001, pp. 173-185.

_____. Experiment, Experience and Observation in Eighteenth-Century Anthropology and Psychology – the Examples of Krüger's Experimentalseelenlehre and Moritz' Erfahrungsseelenkunde. *Orbis Litterarum,* 56 (2001), pp. 95-105.

ZEUCH, U. >Kraft< als Inbegriff menschlicher Seelentätigkeit in der Anthropologie der Spätaufklärung (Herder und Moritz). *Jahrbuch der deutschen Schillergesellschaft* (1999), pp. 99-122.