

Symphilosophie

Rivista internazionale sulla filosofia romantica

«Come le comete intorno al sole»

Il confronto tra gli antichi e i moderni in Hemsterhuis e la sua ricezione

*Viviana Galletta**

ABSTRACT

During the eighteenth century, the quarrel of the ancients and the moderns was a sharp contrast between those people who celebrated antiquity as a universal model and those who considered modernity as a period of progress in the sciences and arts. Through an analysis of a number of salient passages in François Hemsterhuis's philosophical works, this article pursues a new third approach: it proposes a historical and dialectical reading that relativizes the two poles of the dispute. Moreover, a contextual examination of specific elements of the Romantic response to this well-known quarrel reveal their affinity with the Hemsterhuisian 'solution'. Indeed, the latter is, in certain cases, their direct source of inspiration.

Keywords: Ancients, Moderns, Aesthetics, Philosophy of History, Romanticism

ABSTRACT

Nel corso del XVIII secolo la *querelle* tra gli antichi e i moderni si presentava come un dibattito polarizzato intorno a due posizioni principali: da un lato si celebrava l'esemplarità universale degli antichi, dall'altro, invece, veniva enfatizzata la perfezione conseguita dai moderni nel campo delle scienze e delle arti. Quanto si intende esaminare in questo studio, attraverso l'analisi di alcuni passaggi salienti dell'opera filosofica di Franciscus Hemsterhuis, è il delinearsi di un terzo ulteriore approccio. Tale nuova prospettiva rappresenta, di fatto, il superamento della *querelle* nella sua impostazione più tradizionale, poiché propone una lettura storica e dialettica che relativizza i due poli della disputa. Contestualmente, l'esame di alcuni testi rappresentativi della risposta romantica al celebre dibattito consentirà di metterne in luce taluni elementi di affinità con la "soluzione" hemsterhuisiana, che ne è, in alcuni casi, la fonte diretta di ispirazione.

Parole chiave: Antichi, Moderni, Estetica, Filosofia della storia, Romanticismo

* Dottoranda, Dipartimento di Scienze Umanistiche, Università degli Studi di Catania, Piazza Dante 32, 95124, Catania – viviana.galletta@phd.unict.it

1. Introduzione

Quanto si intende esaminare nelle prossime pagine, attraverso l'analisi di alcuni passaggi salienti dell'opera filosofica di Franciscus Hemsterhuis, è il delinearci di un approccio per certi aspetti innovativo nei riguardi dell'annosa questione circa il rapporto tra gli antichi e i moderni. Il fatto che tale *querelle* rappresenti uno snodo significativo nella storia della cultura europea dell'età moderna è ormai ampiamente riconosciuto dalla vastissima letteratura sull'argomento. A partire dai due grandi studi classici di Hippolyte Rigault e di Hubert Gillot dedicati alla ricostruzione della *querelle* in una prospettiva di lunga durata, sono numerose le pubblicazioni che attestano l'importanza di tale dibattito per la genesi e per l'elaborazione di alcune categorie estetiche, etico-politiche e culturali precie della civiltà moderna.¹

Nella sua declinazione secentesca e settecentesca, la *querelle* si presenta sostanzialmente come un dibattito letterario polarizzato intorno a due principali partiti. Il partito dei moderni, capeggiato da Charles Perrault, celebrava il secolo di Luigi XIV come l'emblema della perfezione e il culmine del progresso nel campo delle scienze e delle arti, mentre quello degli antichi, guidato da Nicolas Boileau, si raffigurava il monarca francese come un eroe antico riapparso tra i moderni per rigenerarne il gusto e per dar loro una nuova grandezza, alla luce dell'insuperabile esempio di perfezione offerto dai modelli greci e romani. Per questi ultimi era fondamentale, sul piano della creazione artistica, il ricorso all'*imitatio* dei modelli classici, al fine di risanare la decadenza della modernità. Di converso, per i moderni acquistava centralità il principio dell'*inventio*, vale a dire l'originalità e la novità culturale di cui essi erano convinti promotori.²

La prospettiva teorica elaborata da Hemsterhuis conduce, di fatto, al superamento della *querelle* nella sua impostazione più tradizionale – vale a

¹ Per una ricostruzione della storia della *querelle* in una prospettiva di lunga durata si rimanda ai due grandi studi classici citati: H. Rigault, *Histoire de la querelle des Anciens et des Modernes*, Paris, Hachette, 1856; H. Gillot, *La Querelle des Anciens et des Modernes en France*, Paris, Champion, 1914. Per quanto riguarda, invece, alcune delle pubblicazioni più recenti, rinvio a M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* (2001), a cura di G. Cillario e M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005; P. Bullard – A. Tadié (eds.), *Ancients and Moderns in Europe: Comparative Perspectives*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016; J. Bos – J. Rotmans (eds.), *The Long Quarrel. Past and Present in the Eighteenth Century*, Leiden–Boston, Brill, 2021.

² Tra le pubblicazioni più recenti sulla nozione di *imitatio* o *mimesis* rimando a F. Di Santo, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, ETS, 2016; N. Lawtoo, *Modernismo e teoria mimetica*, in N. Lawtoo, *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico*, Milano, Mimesis, 2018, p. 329-340; E. Tavani, *Mimesi*, in G. Ferrario (ed.), *Estetica dell'arte contemporanea*, Milano, Meltemi, 2019, p. 105-128; U. Fracassa (ed.), *Moti di imitazione. Teorie della mimesi e letteratura*, Milano, Morellini, 2020.

dire come un contrasto insanabile tra chi celebrava l'esemplarità atemporale degli antichi e chi, invece, esaltava la perfezione conseguita dai moderni –, in virtù della formulazione di un'interpretazione storica. Il filosofo nederlandese articola una sostanziale relativizzazione dei due poli della disputa, in base alla quale né l'antico né il moderno sono assunti come criteri di perfezione universale o come il culmine del progresso. Antichi e moderni vengono invece considerati al pari di due differenti esperienze storico-culturali egualmente significative. Siffatta impostazione si costruisce principalmente nel terreno delle riflessioni sull'arte all'interno della *Lettera sulla scultura* (1769), laddove il filosofo nederlandese pone in discussione il principio classicista di "imitazione", assumendo una prospettiva storica sull'arte, capace di valorizzare l'antico senza farne un modello di riferimento universale. Il ruolo della storia nella formulazione di una risoluzione della disputa tra gli antichi e i moderni viene approfondito ulteriormente nella *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti* (1772) e nel dialogo *Alessio o l'età dell'oro* (1787), laddove la metafora scientifica della traiettoria eccentrica percorsa dalle comete intorno al sole e la ripresa del mito dell'età dell'oro rappresentano, in modo figurativo, il riconoscimento della "perfettibilità" della scienza umana in ogni punto della sua vicenda storica. Entro tale filosofia della storia, che presenta gli antichi e i moderni come due "pericoli" iscritti nella traiettoria eccentrica tracciata dallo spirito umano intorno alla perfezione, il ritorno all'antico è inteso in un'ottica non tanto nostalgica quanto aperta e progressiva, perché volta al futuro e al miglioramento continuo ed infinito dell'umanità.

Nei prossimi paragrafi si cercherà di mettere a fuoco, innanzitutto, la "soluzione" hemsterhuisiana alla *querelle*, seguendo un itinerario argomentativo che prenderà in esame l'estetica e la filosofia della storia. Contestualmente, l'analisi di alcune tesi elaborate dal primo Romanticismo tedesco a proposito dei rapporti tra gli antichi e i moderni avrà lo scopo di far emergere talune affinità di impostazione con la riflessione hemsterhuisiana, la quale talvolta risulta essere una fonte diretta di ispirazione.³ La ricezione dei testi hemsterhuisiani nel contesto tedesco

³ Madame de Staël, nella celebre opera *De l'Allemagne*, presenta Hemsterhuis come il padre spirituale delle nuove idee del Romanticismo tedesco: «Hemsterhuis, filosofo olandese, fu il primo, in pieno Settecento, a suggerire nei suoi scritti la maggior parte delle idee generose, fondamento della nuova scuola tedesca», Madame de Staël-Holstein, *La Germania* (1813), a cura di A. Caporali, Torino, De Silva, 1943, p. 462-463. Per quanto concerne il rapporto tra Hemsterhuis e il Romanticismo, rimando a A. P. Dierick, *Pre-Romantic Elements in the Aesthetic and Moral Theories of François Hemsterhuis (1721-1790)*, «Studies in Eighteenth Century Culture», 26, 1997, p. 247-271; G. Frigo, *Il più segreto sentiero verso l'interiorità. La lettura 'romantica' di Hemsterhuis*, in L. Illetterati – A. Moretto (ed.), *Frans Hemsterhuis e la*

costituisce un momento decisivo per la “fortuna” dell’autore nederlandese in età moderna. Tuttavia, siffatta ricezione, con particolare riguardo al tema del rapporto tra gli antichi e i moderni, non deve essere intesa come un’acquisizione passiva di concetti e di idee, e ciò al fine di valorizzare l’originalità delle elaborazioni teoriche proprie dei romantici e di evitare, al contempo, un’interpretazione “retrospettiva” che consideri Hemsterhuis come un mero anticipatore della stagione romantica.⁴

Nel contesto culturale tedesco a cavallo tra Settecento e Ottocento si diffondono nuove teorie e poetiche letterarie che, sulla scorta del confronto tra l’arte degli antichi e l’arte dei moderni, e attraverso la valorizzazione dell’approccio storico, giungono al riconoscimento dell’autonomia dell’arte moderna, abbandonando, così, il criterio classicista dell’imitazione. Per citare un esempio, i primi passi del pensiero di Friedrich Schlegel si muovono proprio all’interno della traiettoria inaugurata dalla celebre *querelle* settecentesca. Al riguardo, una preziosa testimonianza è costituita dal saggio *Über das Studium der griechischen Poesie* del 1797, laddove la nozione di “studio” consente di conciliare l’opposizione tra *imitatio* e *inventio*. Anche in questo caso, è la messa in discussione del criterio classicista di “imitazione” a segnalare la novità di prospettiva in rapporto alla classicità ed ai suoi modelli. Tale criterio sottende, infatti, una concezione idealizzante e normativa dell’antichità, alla quale Friedrich Schlegel contrappone lo “studio”, vale a dire una pratica ermeneutica incentrata su un confronto critico e dialettico, e non semplicemente mimetico e celebrativo, con il passato ed i suoi modelli.⁵

Al di là dell’affinità di impostazione, talvolta la costruzione della risposta romantica alla *querelle* si delinea proprio a partire da quanto indicato nei testi hemsterhuisiani. È questo il caso delle categorie di «plastica» e di «pittresco», introdotte da August Wilhelm Schlegel sulla scia della distinzione hemsterhuisiana tra la scultura e la pittura. L’elemento comune

cultura filosofica europea tra Settecento e Ottocento, Trento, Verifiche, 2004, p. 207-224; C. Melica, *Alle origini dell’estetica romantica. La fortuna delle idee di Hemsterhuis nella Germania di fine Settecento*, «Intersezioni», XXV, 2005, p. 5-32.

⁴ Per quanto concerne il problema di un’impostazione storiografica “retrospettiva”, propria degli studi hemsterhuisiani della prima metà del Novecento e oramai ampiamente superata, si veda E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, Napoli, Guida, 1983.

⁵ Per un approfondimento della categoria romantica di «studio» rimando a S. Fornaro, *Lo «studio degli antichi». 1793-1807*, «Quaderni di storia», XXII, 43, 1996, p. 111-155; S. Fornaro, *Christian Gottlob Heyne. Le nuove vie dello studio degli antichi*, in D. Lanza – G. Ugolini (ed.), *Storia della filologia classica*, Roma, Carocci, 2016, p. 49-70; A. Costazza, «Studio» invece di «imitazione». *L’antichità classica come costruzione per i Classicisti e i Romantici tedeschi*, in A. Costazza (ed.), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, Milano, LED, 2017, p. 87-104.

ai due autori è principalmente la consapevolezza della relatività storica dell'antichità classica e, al contempo, il riconoscimento delle specificità che connotano la civiltà moderna, anch'essa a sua volta relativizzata sul piano storico e culturale.

La modernità liberata da ogni pregiudizio classicista, e quindi dall'idea di esemplarità e di superiorità dei modelli antichi, viene riconosciuta e legittimata nella sua autonomia dal passato. L'antichità, a sua volta, non viene totalmente rigettata, come fosse uno stadio della civiltà ormai superato, ma continua a mantenere una funzione dialettica fondamentale per la costruzione progressiva del moderno.⁶

2. «Une route bien différente»: scultura e pittura, plastica e pittoresco

La riflessione filosofica hemsterhuisiana presenta al suo interno un'oscillazione mai definitivamente risolta tra normatività e storicità in rapporto al problema dell'antico. Da un lato, il passato viene assunto nei termini di un modello di riferimento sul piano estetico ed etico-sociale, in base al quale avanzare una precisa critica a certe derive della modernità. Siffatta prospettiva si inserisce entro una consolidata tradizione che, nel corso dell'età moderna, promuoveva una lettura per così dire non oggettiva ma mitico-celebrativa dell'antichità, raffigurandola come una realtà edenica alla quale rivolgersi per intervenire sulle criticità del tempo presente.⁷ Da un secondo punto di vista, il passato viene invece indagato all'interno di una prospettiva di ricerca più oggettiva e scientifica, attraverso la valorizzazione della storia e di altri strumenti ermeneutici atti a coglierne la specificità e la distanza, in termini di «spirito» dell'epoca, dal moderno. Nel contesto della trattazione sul bello, e nello specifico nella *Lettera sulla scultura*,⁸ tale oscillazione si risolve in favore della storicizzazione del fenomeno artistico, con l'abbandono del criterio mimetico e della tesi, di ascendenza

⁶ Per un approfondimento circa la funzione dell'antico e dei suoi modelli in seno alla modernità, rimando a G. Pucci, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, Carocci, 1993; D. Galligani – C. Leroy – A. Magnan – B. Saint Girons (ed.), *Rivoluzioni dell'antico*, Bologna, Bologna University Press, 2006; C. Nicosia – G. Tortorelli (ed.), *L'antico nel moderno. Il recupero del classico nelle forme del pensiero moderno*, Perugia, Pengragon, 2013.

⁷ Per inquadrare la questione dal punto di vista dei romantici, con specifico riguardo alla funzione del mito, si rimanda a M. Frank, *Il Dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia* (1982), a cura di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1994. Sul tema della palingenesi o della rigenerazione nel contesto romantico, si veda M. Cometa, *Il romanzo dell'infinito, Mitologie, metafore e simboli nell'età di Goethe*, Palermo, Aesthetica, 1990.

⁸ Cfr. F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, a cura di C. Melica, Napoli, Vivarium, 2001, p. 459-491.

winckelmanniana, che riconosce il carattere normativo ed esemplare dell'arte greca.⁹ La centralità assunta dal soggetto e dai suoi desideri colloca la riflessione hemsterhuisiana intorno alla scultura in una posizione ormai distante da una definizione unitaria e normativa del bello, precipua dell'impostazione settecentesca. In virtù dell'accentuazione dell'aspetto empirico e psicologico dell'esperienza estetica, che non risulta ora riducibile ai criteri di bellezza propri delle poetiche classiciste, Hemsterhuis giunge alla conclusione secondo la quale il bello non configura una realtà di per sé sussistente (e presente nella natura o nei canoni classici), ma una costruzione operata dal soggetto. Al riguardo, egli afferma: «C'è ancora un'osservazione da fare, che è assai umiliante, per la verità, ma che prova incontestabilmente che il bello non ha alcuna realtà in sé».¹⁰ Nella prospettiva hemsterhuisiana, il bello viene definito come l'esito del rapporto tra un'istanza sintetica (*minimum*) e una quantità molteplice sulla quale tale sintesi si esercita (*maximum*). Da tale rapporto non si ricava una mera conoscenza della realtà fisica ma l'*optimum* che l'anima, per sua natura, desidera sempre:¹¹ «il bello, in tutte le arti, ci deve fornire il maggior numero possibile di idee nel minor tempo possibile».¹² Il fulcro dell'esperienza estetica si sposta, così, dall'oggetto bello a ciò che «l'anima giudica più bello», ponendo in risalto il ruolo decisivo del soggetto e dei suoi desideri. In tal modo, l'arte si differenzia nettamente dalle produzioni della natura:

Mi sembra facile capire [...] che sia del tutto possibile, per ciò che riguarda il bello, superare la natura; poiché questo sarebbe un caso davvero eccezionale, che consisterebbe nel mettere un certo numero di parti talmente in accordo da risultarne quell'*optimum* che desidero e che è analogo non all'essenza delle cose, ma all'effetto del rapporto che esiste tra le cose e la costituzione dei miei organi.¹³

Sulla scorta di tale definizione, evidentemente distante da un'estetica incentrata sul criterio di imitazione, che di fatto iscrive la produzione artistica entro un rapporto di subordinazione rispetto ad una qualche normatività rappresentata dalla nozione di natura o dai modelli classici, Hemsterhuis sviluppa una riflessione assai articolata circa le diverse modalità

⁹ Cfr. A. M. D'Onofrio, *Alla ricerca dell'arte greca: Winckelmann e la continuità dell'antico*, in I. Bragantini – E. Morlicchio (ed.), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*, Napoli, Atti dell'incontro di studi – Università degli Studi di Napoli L'Orientale, 2019, p. 61-91.

¹⁰ F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, p. 476.

¹¹ Cfr. D. Falcioni, *Il bello è eusynopton? Sulla recente edizione italiana della lettera sulla scultura di Frans Hemsterhuis*, «Paradigmi», 15, 1997, p. 169-182.

¹² F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, p. 472.

¹³ *Ivi*, p. 475.

di rappresentazione del bello artistico, ponendo le basi concettuali per il riconoscimento dell'autonomia dell'arte moderna sotto il profilo dei principi che ne regolano la produzione.

L'analisi hemsterhuisiana sulla scultura e sulle arti in generale individua due vie differenti per produrre artisticamente il bello: diminuire il *minimum*, così da consentire al soggetto fruitore una più rapida percezione della totalità espressa dall'oggetto d'arte (attraverso la semplicità del contorno) oppure aumentare il *maximum*, e cioè fornire al soggetto fruitore un maggior numero di idee (attraverso la rappresentazione di azioni e di passioni). Nel primo caso, e cioè nel caso in cui l'artista operi per diminuire il *minimum* di tempo, ad esserne avvantaggiata è l'unitarietà dell'opera d'arte, mentre nel secondo caso ad avere maggiore spazio è la molteplicità delle parti rappresentate (in termini di azioni e di passioni). Vediamo ora in che termini la scelta di una via rispetto all'altra, e cioè la scelta dell'unitarietà o dell'espressività, determina i confini tra le arti (la scultura e la pittura) e in che misura il confronto tra gli antichi e i moderni viene implicato nell'individuazione di tali differenze.

Appurata la maggiore antichità della scultura, sulla base della costruzione di una gerarchia tra i sensi che riconosce l'anteriorità nello sviluppo del tatto rispetto a quello della vista, Hemsterhuis procede con la trattazione dello sviluppo storico di tale forma d'arte, ponendo di fatto al centro dell'analisi il rapporto tra i Greci e le altre culture e, in ultimo, tra i Greci e i moderni. Nella delineazione di tale abbozzo di storia dell'arte, l'antichità non viene assunta come una categoria omogenea ma, più realisticamente, come una concatenazione di popoli diversi nella storia, ciascuno contrassegnato da uno "spirito" che si irradia su tutte le sue espressioni culturali, compresa l'arte. Nonostante l'approccio storico, l'*excursus* giunge ad individuare l'eccellenza e la perfezione della scultura presso i Greci, a tal punto che «si possa considerarli come se le arti fossero nate davvero presso di loro».¹⁴ L'eccellenza greca diventa, in ultimo, il termine principale del confronto, sul piano della produzione artistica, tra gli antichi (i Greci, per l'appunto) e i moderni. In altri termini, pur riconoscendo nella scultura un'espressione dello «spirito» dei diversi popoli sul piano della storia, e per ciò stesso sottratta ad ogni canone universale e normativo valido per tutti ed in qualunque tempo, Hemsterhuis abbraccia la tesi dell'unicità e della perfezione dei Greci nel campo di tale arte e dell'arte in generale, ribadendo una contraddizione già presente in Winckelmann. Accanto all'affermazione dell'eccellenza della scultura presso gli antichi (dei Greci),

¹⁴ *Ivi*, p. 479.

la consapevolezza del carattere storico del fenomeno artistico conduce l'autore nederlandese ad un approfondimento più problematico circa il rapporto tra gli antichi e i moderni sul piano della produzione artistica. Ne ripercorriamo i passaggi fondamentali attraverso i seguenti momenti argomentativi: a) appurata la perfezione della scultura presso i Greci, l'autore passa a considerare questa forma d'arte sotto un profilo più generale, individuando i principi fondamentali che ne regolano la produzione e che la differenziano dalla pittura; b) se la scultura ha raggiunto la propria eccellenza presso i Greci, poiché presso di loro la dimensione morale e, di conseguenza, il desiderio di unità si esprimono con la massima perfezione, man mano che ci si sposta verso la modernità le produzioni artistiche si sbilanciano in direzione del *maximum*, e cioè verso una maggiore espressione delle azioni e delle passioni. Tale *maximum*, per costituirsi in quanto *optimum*, e quindi come qualcosa di armonico e di unitario, nonostante la molteplicità rappresentata, deve esprimersi in una nuova forma d'arte, riconducibile ai principi che regolano la pittura. Si viene a stabilire, dunque, la seguente relazione: "scultura : antichi = pittura : moderni". Tale relazione può essere altrimenti letta in tal senso: "scultura = prima via di produzione artistica (diminuzione del *minimum*); pittura = seconda via di produzione artistica (aumento del *maximum*)."

a) Individuata l'eccellenza dell'arte presso i Greci, il discorso hemsterhuisiano si sposta a considerare in modo più approfondito la scultura e la sua differenza specifica rispetto alle altre arti. Questo brusco passaggio dall'*excursus* storico alla trattazione dell'arte sotto un profilo più generale e normativo riveste, come si tenterà di dimostrare, una funzione decisiva per delineare i rapporti tra le produzioni artistiche degli antichi (i Greci) e quelle dei moderni. Tracciare la differenza tra le arti significa, innanzi tutto, distinguerne i confini ed individuare le caratteristiche specifiche di ciascuna. Il "principio necessario" che regola la produzione della scultura viene qui individuato nell'unità o semplicità, a cui viene associata la "qualità facile" del contorno. Tali principi, l'unità della rappresentazione e la fluidità del contorno, vengono ricavati sulla base del costo e della durezza della materia impiegata nella produzione di un'opera scultorea, fattori che, di necessità, limitano tale produzione – che tra l'altro rappresenta l'oggetto in tutta la sua solidità ed interezza – alla rappresentazione di una figura semplice o, al massimo, di una composizione di poche figure. Dunque, perché le produzioni scultoree siano apprezzate anche a gran distanza, è necessario che lo scultore operi sulla semplicità dei contorni per diminuire il *minimum*, in luogo della rappresentazione di azioni e di passioni, che invece rischierebbe

di inficiare il senso di unità dell'intera opera. Per queste ragioni, all'espressione di azioni e di passioni, la scultura antepone la "quiete" e la "maestosità" della figura rappresentata. È evidente che, nel discorso relativo alla produzione della scultura, Hemsterhuis riprende la prima delle due vie ammesse nell'ambito della produzione del bello artistico, e cioè quella che lavora sulla diminuzione del *minimum*, fermo restando che comunque il bello prodotto debba fornire il massimo numero di idee possibili.

Individuati i principi propri della scultura, Hemsterhuis procede a considerarla in rapporto alla pittura.¹⁵ L'elemento discriminante tra le due arti è ricondotto, significativamente, al problema dell'espressione delle azioni e delle passioni. Difatti, mentre la scultura deve limitarsi alla quiete e all'unitarietà dell'azione rappresentata, avvantaggiando il *minimum*, la pittura può invece accogliere una molteplicità di azioni e di passioni (*maximum*) senza che ne venga inficiato il senso generale di totalità e di armonia. Le composizioni della pittura sono, infatti, più estese rispetto a quelle della scultura e consentono, proprio per tale ragione, di compensare l'eventuale rappresentazione del "disgustoso". In questo passaggio, con la nozione di "disgustoso" Hemsterhuis intende indicare l'eccesso delle azioni e delle passioni rappresentate, eccesso che nasconde il rischio di inficiare l'unità dell'opera d'arte, con la conseguenza di far emergere la "contraddizione" nella totalità dell'opera.¹⁶ Tuttavia, i principi che regolano la produzione della pittura consentono all'artista di compensare il *maximum* rappresentato per via del maggiore spazio di rappresentazione a sua disposizione:

La pittura può servirsi qualche volta del disgustoso per aumentare l'orrore, poiché le sue composizioni essendo assai estese possono mitigarlo in qualche altra parte.¹⁷

La realizzazione di un'opera pittorica è riconducibile, dunque, alla seconda via di produzione artistica del bello, e cioè a quella che opera per aumentare il *maximum* attraverso la rappresentazione di azioni e di passioni, purché esso sia armonizzato nell'unità-totalità complessiva dell'opera.

¹⁵ Per quanto concerne i nessi tra questo passaggio e il procedimento attuato da Lessing nel suo *Laocoonte* rinvio a M. Cometa, *Postfazione*, in F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, Palermo, Aesthetica, 1994, p. 78-79.

¹⁶ Per quanto riguarda la nozione di contraddizione in ordine alla distruzione del bello: «Quello che distrugge maggiormente quest'*optimum* nelle produzioni artistiche è la contraddizione che si trova in una totalità, sia tra le parti del contorno, sia tra quelle che esprimono azioni e passioni», F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, p. 473.

¹⁷ *Ivi*, p. 488.

b) Per tentare di ricavare una riflessione conclusiva circa il rapporto tra gli antichi e i moderni nel campo delle produzioni artistiche, prendiamo in esame i seguenti passaggi:

Vedremo ben presto che le nazioni che cominciano imitando le altre arrivano alla loro perfezione per una via molto diversa da quella percorsa dai Greci.¹⁸

Non bisogna cercare, a mio parere, la superiorità dei Greci nell'espressione delle azioni e delle passioni, poiché i moderni non sono in ciò per niente inferiori ai loro maestri, ma piuttosto in quella qualità delicata e semplice del contorno.¹⁹

che l'artista sia pittore quanto voglia nell'esprimere l'azione, ma sia scultore per arricchire ugualmente il più possibile tutti i profili. [...] non si possono accusare molto i Greci di questo difetto, ma si può dire che i nostri scultori moderni sono troppo pittori, così come, evidentemente, i pittori greci erano troppo scultori.²⁰

La prima considerazione introduce la tesi di una via differente («*une route bien différente*»), rispetto a quella seguita dagli artisti greci, per produrre il bello. Ora, mi pare lecito ipotizzare che qui si faccia riferimento proprio alla via seguita dai moderni, e cioè ad una modalità di rappresentazione artistica assai diversa da quella degli antichi, sebbene parimenti valida ai fini della realizzazione del bello e del conseguimento di una qualche forma di perfezione, chiaramente relativa («*à leur perfection*»), nel campo dell'estetica.

Tale ipotesi trova ulteriore conferma se si considera la citazione successiva, dal momento che essa scardina in una qualche misura l'idea di una superiorità assoluta dei Greci rispetto ai moderni, introducendo, per entrambi, la possibilità di conseguire una forma di perfezione nelle arti, sebbene sulla base di principi differenti. Nel caso dei Greci è la via del *minimum* a condurli alla rappresentazione del bello, mentre per i moderni è quella del *maximum*, e cioè una forma di rappresentazione artistica centrata sull'«espressione delle azioni e delle passioni». Tali considerazioni ribaltano l'idea, di ascendenza winckelmanniana, dell'unicità dei Greci e quella, ad essa conseguente, del principio di imitazione come unica via per conseguire il bello e per raggiungere la perfezione sul piano delle produzioni artistiche. Difatti, non è l'imitazione degli antichi a determinare, nel campo delle arti, l'eccellenza dei moderni ma, al contrario, una differente modalità di

¹⁸ *Ivi*, p. 479.

¹⁹ *Ivi*, p. 485.

²⁰ *Ivi*, p. 489.

rappresentazione, affine alla peculiarità del loro “spirito”: «Se Lei me ne chiede la ragione, credo che la si potrebbe individuare in gran parte nello spirito geometrico del nostro secolo». ²¹

Per rimarcare ulteriormente queste differenze («*Pour finir le parallèle des artistes grecs et modernes*»), Hemsterhuis introduce un’interessante considerazione: il diavolo, in quanto rappresentazione del “ripugnante” e del “ridicolo”, costituisce il solo soggetto appartenente alla modernità. La sua rappresentazione richiede, infatti, l’applicazione di principi ben diversi dalla semplicità del contorno e dalla quiete della figura e tali da rendere, attraverso l’espressione delle azioni, tutta la sua mostruosità. I Greci, seguendo una via di rappresentazione e di produzione artistica fondata sui principi di unità, quiete e semplicità del contorno, non avrebbero potuto rappresentarlo o, se l’avessero fatto, lo avrebbero privato dei suoi caratteri essenziali, attribuendogli una “figura costante”, e quindi connotandolo secondo caratteri che certamente non sono rappresentativi di una figura tanto irregolare come quella del diavolo. Seguendo questo ragionamento, a rigor di logica, il *Laocoonte*, ritenuto l’opera plastica per antonomasia, dovrebbe figurare come la massima espressione dell’arte degli antichi. La posizione hemsterhuisiana è, tuttavia, ben differente: «oso aggiungere che i due capolavori rodesi, il *Laocoonte* e l’*Anfione*, appartengono molto più alla pittura che alla scultura». ²² Tale considerazione appare tutt’altro che provocatoria se si prende in esame la nota di commento introdotta dallo stesso Hemsterhuis. In essa l’autore specifica che, benché il *Laocoonte* appartenga indiscutibilmente alla scultura, il fatto che la sua collocazione originaria lo ponesse a grande distanza dal soggetto fruitore, offrendo in tal modo “un solo punto di vista”, lo avvicinerebbe alla pittura e ai suoi principi di rappresentazione. Ad essere implicata è, in questo caso, la differenza tra due differenti modalità di rappresentazione, ricondotte rispettivamente alla scultura e alla pittura: a tutto tondo nel primo caso, su una superficie piana nel secondo.

Il punto nodale della questione è ricondotto, in ultimo, alle differenze che intercorrono tra gli antichi (i Greci) e i moderni. Difatti, la riflessione sul *Laocoonte* è inserita all’interno di un ragionamento più ampio che coinvolge, per l’appunto, due differenti modalità di rappresentazione del bello artistico – «che l’artista sia pittore quanto voglia nell’esprimere l’azione, ma che sia scultore per arricchire ugualmente il più possibile tutti i profili» ²³ –, riconducibili rispettivamente ai Greci («*trop sculpteurs*») e ai moderni («*trop*

²¹ *Ivi*, p. 485.

²² *Ivi*, p. 489.

²³ *Ibidem*.

peintres»). Ad essere in gioco sono, quindi, non soltanto le due vie di rappresentazione del bello ma anche il rapporto, letto alla luce del differente «spirito» che li contraddistingue, tra gli antichi e i moderni. In altri termini, appurato che il bello, per essere definito tale, debba corrispondere ai desideri del soggetto e rappresentare un mezzo, il più infimo tra l'altro, per approssimarsi all'unità metafisica ricercata, le vie perché esso si realizzi possono essere diverse, purché forniscano all'anima il massimo numero di idee (*maximum*) nel minor tempo possibile (*minimum*). La distinzione tra la scultura e la pittura, sebbene venga elaborata nel quadro di un «*parallèle*» tra le produzioni artistiche degli antichi e quelle dei moderni, assume talvolta i caratteri di una distinzione più tipologica che storica, determinando un ulteriore e fecondo confronto, non riconducibile univocamente al contrasto tra antichità e modernità. Difatti, il *Laocoonte*, benché appartenente alle produzioni degli antichi, viene ricondotto ai principi della pittura (la via del *maximum*), mentre l'*Ercole ed Anteo* di Michelangelo, che appartiene, invece, alle produzioni artistiche della modernità, viene qualificato come una rappresentazione riconducibile ai principi propri della scultura (la via del *minimum*).

Il ragionamento hemsterhuisiano sviluppato nella seconda parte della *Lettera sulla scultura* si ferma su questo punto, senza specificare né approfondire ulteriormente la questione in oggetto. Per questa ragione, alcuni passaggi rimangono in certa misura ambigui, risultando maggiormente comprensibili soltanto se riletti alla luce delle opere successive, laddove il problema dello «spirito» degli antichi e dei moderni viene ripreso e ampliato nel contesto di una originale filosofia della storia.

La distinzione tra scultura e pittura dal punto di vista dei principi che ne regolano la produzione diviene, invece, una compiuta teoria nel contesto romantico.²⁴ Nelle *Vorlesungen über schöne Literatur und Kunst* tenute all'Università di Berlino nel 1801, August Wilhelm Schlegel formula, proprio sulla base del confronto tra l'arte degli antichi e l'arte dei moderni, la nota distinzione tra «plastica» e «pittorresco».²⁵ Seguendo esplicitamente l'indicazione hemsterhuisiana esposta nelle ultime pagine della *Lettera sulla scultura*, egli, così, afferma:

²⁴ Per un approfondimento maggiore in merito alla funzione svolta dalla dialettica tra antico e moderno nella costruzione della teoria del romantico, si rimanda a P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* (1974), a cura di P. Kobau, Napoli-Milano, Guerini e Associati, 1995.

²⁵ Cfr. M. Cometa, *Postfazione*, in F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, a cura di E. Matassi, cit, p. 78-80.

Non dobbiamo perciò meravigliarci dello svantaggio che i moderni hanno e delle loro lacune in materia di forza e di intenzioni in quest'arte [la scultura]. Perché se volessimo caratterizzare in assoluto lo spirito dell'intera scultura antica e di quella moderna sotto l'unico principio di una forma di rappresentazione artistica, potremmo definire, riassumendo, la prima plastica, la seconda pittoresca. [...] Hemsterhuis dice acutamente e giustamente: i nuovi scultori sono troppo pittori, gli antichi pittori, a quanto pare, troppo scultori.²⁶

Lascia stupefatti la fedeltà di A. W. Schlegel all'argomentazione hemsterhuisiana, specialmente per quanto riguarda l'individuazione delle caratteristiche della scultura neoclassica in relazione alla moderazione nell'espressione di azioni e di passioni:

Winckelmann e Hemsterhuis hanno sostenuto entrambi che gli antichi moderavano l'espressione nella rappresentazione di azioni violente o sceglievano momenti in cui essa non doveva aver ancora raggiunto il massimo grado perché ne avrebbe sofferto la bellezza. Hemsterhuis lo attribuiva più al fatto che una tale passione avrebbe interrotto il leggero e scorrevole contorno con inturgidimenti dei muscoli e piegature spigolose delle articolazioni.²⁷

Nelle successive *Lezioni sull'arte e sulla letteratura drammatica*, tenute a Vienna nel 1808, la distinzione tra plastica e pittoresco troverà un ulteriore sviluppo nella formulazione di due categorie estetiche ora riferite all'arte drammatica: il classico e il romantico. Al pari della "soluzione" hemsterhuisiana, anche la risposta approntata da A. W. Schlegel valorizza un approccio storico, sulla base del quale il confronto tra le due civiltà viene ricondotto alle differenze dello spirito che le contraddistingue: il teatro degli antichi, fondato su una religione che divinizza le forze naturali, esprime la loro consonanza perfetta con la natura, mentre quello dei moderni, sorto dall'esperienza del limite introdotta dal cristianesimo, presenta l'aspirazione asintotica all'infinito e alla compiutezza. Il confronto con la tradizione classica consente, quindi, il riconoscimento della specificità delle produzioni artistiche dei moderni, con il conseguente abbandono delle regole di rappresentazione dell'ideale e del criterio mimetico.²⁸ La *querelle* settecentesca si era ormai rinnovata in una

²⁶ A. W. Schlegel, *Kritische Schriften und Briefe II (Die Kunstlehre)*, hrsg. von E. Lohner, Stuttgart, W. Kohlhammer, 1963, p. 136. La traduzione riportata è di Michele Cometa (M. Cometa, *Postfazione*, in F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, p. 82).

²⁷ *Ivi*, p. 125.

²⁸ Cfr. A. Meier, «Come tutto è diverso presso noi moderni!». *L'invenzione del Classicismo come progetto romantico*, in A. Costazza (ed.), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, p. 15-29. Per una panoramica sui rapporti tra Romanticismo e Classicismo, rimando a

nuova disputa che contrapponeva classici e romantici ma che, di fatto, continuava a sfruttare la vecchia dicotomia tra antico e moderno.

Nel saggio del 1797 *Über das Studium der griechischen Poesie*, Friedrich Schlegel persegue il medesimo tentativo di superare, nel contesto dell'arte, l'opposizione tra gli antichi e i moderni.²⁹ Al riguardo, egli afferma:

Questo saggio sullo studio della poesia greca è [...] il tentativo [...] di comporre il lungo conflitto fra i non imparziali amici degli antichi e dei nuovi poeti e di ristabilire nel campo del bello, con una nettissima definizione dei confini, la concordia fra la cultura naturale e la cultura artificiale.³⁰

Il confronto con l'antichità costituisce, dunque, il punto di partenza per la costruzione di un'estetica propria dell'età moderna. Sulla base di una «nettissima definizione dei confini», in questo caso attraverso l'introduzione della nozione estetica di «interessante», tale nuova forma d'arte acquista una sua legittimità ed autonomia, sebbene rimanga dialetticamente legata all'antichità. L'«interessante» è, infatti, l'esito della corruzione della cultura naturale degli antichi ed è tale proprio poiché *riflette* sul rapporto tra ideale e reale che si determina a partire da quella rottura:

Il bello non è dunque l'ideale della poesia moderna ed è essenzialmente diverso dall'interessante. [...] Ora, se è possibile dimostrare che anche la più felice cultura naturale [...] non è in grado di realizzare compiutamente l'imperativo estetico [...] allora si sarà dimostrato che l'interessante, in quanto necessaria preparazione all'infinità perfettibilità dell'atteggiamento estetico, ha legittimità estetica.³¹

Dunque, tanto nel contesto della riflessione hemsterhuisiana sull'arte degli antichi e l'arte dei moderni quanto nelle riflessioni approntate dai romantici, la messa in discussione del criterio mimetico comporta la possibilità di una rappresentazione del bello non riconducibile ai criteri propri del classicismo – la semplicità del contorno, l'unità della figura, la quiete –, ma aperta alla rappresentazione dell'irregolare, dell'individuale, del ripugnante. La

G. Sampaolo, *L'utopia del Classicismo*, in M. Cometa (ed.), *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 8-36.

²⁹ Cfr. H. R. Jauss, *Friedrich Schlegels und Friedrich Schillers Replik auf die «Querelle des Anciens et des Modernes»*, in H. R. Jauss, *Literaturgeschichte als Provokation*, Frankfurt a. M., 1970; *La replica di Schlegel e di Schiller alla Querelle des Anciens et des Modernes*, in H. R. Jauss, *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Bollati-Boringhieri, Torino, 1999, p. 90-128.

³⁰ F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca (1797)*, a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988, p. 58.

³¹ *Ivi*, p. 62-63.

modernità, che pure trae vantaggio dall'imitazione degli antichi, elabora, nell'ambito della produzione del bello artistico, dei principi propri. Tali principi non la connotano come un momento di decadenza rispetto al passato ma come una via differente attraverso cui l'individuo tenta, seppur asintoticamente, di ricomporre la propria originaria unità con il tutto.

3. La storicizzazione del rapporto tra gli antichi e i moderni nella *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*

Il «*parallèle*» tra gli antichi e i moderni si interseca, nell'opera filosofica hemsterhuisiana, con i temi della gnoseologia, della metafisica e della storia dell'umanità.

Nella *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti* l'oggetto della trattazione è, per l'appunto, la natura dell'uomo, la natura delle cose che sono fuori di lui e i rapporti tra l'uomo e tali cose. In altri termini, ad essere indagata è la conoscenza che l'uomo possiede del mondo ma anche la ricchezza del mondo rispetto ai limiti conoscitivi dell'uomo. Difatti, l'oggetto esiste indipendentemente dall'uomo («*hors de lui*»)³² ma anche *rispetto* all'uomo e ai suoi organi («*vis-à-vis de lui et de ses organes*»)³³ e cioè rispetto ai suoi mezzi di conoscenza, configurandosi in tal caso come «idea» alla quale poter attribuire un valore di verità:

in altre parole, l'oggetto rispetto a tale essere e ai suoi organi esiste realmente così come appare ad esso. [...] Vi prego di avere sempre presente tale riflessione, poiché è la sola che ci fornisce il diritto, per così dire, di aspirare alla conoscenza della verità.³⁴

L'acquisizione passiva di un'idea e, quindi, la sensazione di un oggetto esterno, rappresentano, tuttavia, uno stadio della conoscenza ancora rudimentale e primitivo. Difatti, perché l'uomo espliciti a pieno la propria natura senziente e razionale, che lo connota nei termini di un essere capace non soltanto di sentire ma anche di elaborare ragionamenti («l'essere che ha la facoltà di sentire, di pensare e di ragionare»)³⁵ occorrono i «segni», e cioè degli strumenti corrispondenti agli oggetti che consentono di rievocare le idee e di padroneggiarle all'interno di ragionamenti. L'uomo possiede, quindi, a

³² F. Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, in F. Hemsterhuis, *Wijsgerige Werken*, redactie M. J. Petry, Leeuwarden, Fryske, Academy, 2001, p. 16.

³³ *Ibidem*.

³⁴ F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, p. 13.

³⁵ *Ivi*, p. 21.

differenza degli animali, la facoltà di servirsi di segni arbitrari e di realizzare operazioni tra le idee, i ragionamenti per l'appunto.

Sebbene più complesso di quello animale, il processo conoscitivo proprio dell'uomo rimane comunque limitato ai soli aspetti della realtà che possono essere colti mediante gli «organi» e, di conseguenza, l'essenza della realtà, la sua natura indipendente dall'uomo, rimane sconosciuta:

Ciò che egli ignora è l'essenza della materia [...]. Relativamente alla conoscenza dell'essenza della materia, per quanto l'anima riceva le sensazioni delle cose attraverso dei mezzi, essa non conoscerà mai l'essenza di una cosa, qualunque essa sia.³⁶

Il discorso hemsterhuisiano relativo alla conoscenza umana riconosce, quindi, la straordinaria ricchezza della realtà («*ce riche total*»)³⁷ al di là degli attributi che possono essere avvertiti dall'uomo, comunque limitati agli organi di senso e ai mezzi attraverso i quali egli entra in rapporto con tale realtà.³⁸

Si delinea, inoltre, accanto alla conoscenza dell'aspetto fisico e materiale guadagnata attraverso gli organi di senso e i mezzi che ne attuano le rispettive potenzialità, la possibilità di accedere, attraverso l'«organo morale», agli aspetti per così dire immateriali («*face morale*»), ma non per questo meno reali, dell'universo. La cifra distintiva della mediazione fornita dall'«organo morale» è riconducibile al fatto che «l'io stesso» diventa, tramite esso, oggetto di contemplazione, restituendo all'uomo la certezza della propria esistenza e rivelandogli non i rapporti che le cose esterne instaurano rispetto a lui (che in questo caso ne subisce passivamente l'azione) ma le relazioni che l'io stesso istituisce con la realtà esterna (anche in questo caso l'uomo riceve passivamente una sensazione, quella del dovere, ma tale sensazione si traduce in una funzione attiva, riconducibile all'agire morale).³⁹

³⁶ *Ivi*, p. 33.

³⁷ F. Hemsterhuis, *Lettre sur l'homme et ses rapports*, p. 48.

³⁸ Per quanto concerne la nozione di 'organo' nella riflessione gnoseologica hemsterhuisiana e le differenze rispetto alle coeve concezioni della medesima, scrive E. Matassi: «Hemsterhuis all'interno di tale dibattito si colloca con una fisionomia peculiare; coerentemente con i suoi principi conoscitivi fonda infatti l'interpretazione dell'organo sulla 'mediazione' espletata, sul carattere di mediazione intrinseco al 'rapport' piuttosto che sull'approfondimento fisiologistico della 'funzione'», E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 103.

³⁹ Per quanto concerne l'aspetto sia passivo che attivo attribuito all'«organo morale» rinvio al seguente passaggio tratto dal dialogo *Simone o le facoltà dell'anima*: «tale principio, questo mezzo, siffatto organo morale, fornisce le sensazioni di tutto ciò che riguarda la morale. Tale organo ha due parti distinte: per l'una, l'anima è totalmente passiva [...]; per l'altra essa giudica, modifica, modera ed incita o calma queste sensazioni», F. Hemsterhuis, *Simone o le facoltà dell'anima*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, p. 578.

Vediamo ora in che termini tale premessa di ordine gnoseologico intervenga nel contesto del «*parallèle*» tra gli antichi e i moderni.

Il problema della conoscenza introduce una tesi cruciale per stabilire un confronto, sul piano della scienza per l'appunto, tra gli antichi e i moderni: la conoscenza umana è sempre imperfetta poiché mediata dal corpo, e tale mediazione non consente all'anima di acquisire *immediatamente* tutti gli attributi essenziali e tutti i rapporti che costituiscono la totalità del reale. La conoscenza o scienza umana consiste, invece, nell'insieme delle «idee primitive», cioè acquisite per mezzo degli organi, e delle «idee di rapporto», cioè ricavate dalle operazioni o dai ragionamenti condotti sulle idee primitive:

L'estensione delle conoscenze umane in generale o, piuttosto, la condizione dello spirito umano è misurata, quindi, dalla quantità di idee primitive acquisite attraverso gli organi, moltiplicata per la quantità delle idee di rapporto.⁴⁰

La perfezione della conoscenza umana è, quindi, sempre «misurata», cioè relativa all'estensione più o meno maggiore di tali parametri, le «idee primitive» e le «idee di rapporto»:

il grado di perfezione delle nostre conoscenze non aumenta solo in proporzione dell'accrescersi delle idee prime acquisite ed isolate, ma anche in ragione dell'accrescersi della quantità delle idee di rapporto.⁴¹

L'immagine introdotta da Hemsterhuis per rendere figurativamente lo stato della scienza umana nella sua condizione di imperfezione ma anche nella sua evoluzione sul piano storico è quella dell'orbita eccentrica percorsa dalle comete intorno al sole:

La scienza dell'uomo, o meglio dello spirito umano, sembra muoversi intorno alla perfezione come le comete intorno al sole, descrivendo curve fortemente eccentriche: anch'essa ha i suoi perieli e i suoi afeli. Tuttavia, proprio attraverso la storia, noi conosciamo bene all'incirca una rivoluzione e mezza.⁴²

Gli antichi (i Greci) e i moderni sono qui presentati come due «perieli» e accomunati, quindi, dalla medesima tensione di approssimazione dello spirito umano alla perfezione. I due «perieli» indicano, coerentemente con il loro significato sul piano astronomico, i punti della storia dell'uomo in cui

⁴⁰ *Ivi*, p. 77.

⁴¹ *Ivi*, p. 81.

⁴² *Ivi*, p. 79.

tale tentativo si avvicina maggiormente all'obiettivo, mantenendosi comunque in una direzione eccentrica.

Tale similitudine si offre ad una duplice interpretazione, gnoseologica e metafisica. Il sole intorno al quale le comete descrivono una traiettoria «eccentrica» rimanda, infatti, alla perfezione in senso gnoseologico, e cioè alla conoscenza di tutti gli attributi essenziali e di tutti i rapporti del reale (onniscienza) e, al contempo, alla perfezione in senso ontologico, e cioè all'«Essere intelligente» causa unica della totalità del reale, in altri termini all'unità o semplicità a cui l'individuo tende *naturalmente* come la parte tende verso il tutto.⁴³ Per verificare ulteriormente l'associazione di tale significato all'immagine del sole si veda il passaggio conclusivo del dialogo *Simone o le facoltà dell'anima* (1782):

Il più bel lavoro dell'uomo [...] è di imitare il sole e di sbarazzarsi dei suoi involucri nel più breve tempo possibile. Quando l'anima è interamente liberata essa diviene totalmente organo. Tutte le sensazioni si legano [...] e l'anima vede l'universo non in Dio, ma al modo degli dèi.⁴⁴

La perfezione intesa in senso assoluto risulta quindi fondata, al pari della perfezione «misurata» propria dell'uomo, sulla dimensione del *sentir* veicolato dagli organi, sebbene indichi una condizione di onniscienza in cui tale sentire diventa totale – l'anima diviene «totalmente organo» – e riceve le sensazioni di tutti gli aspetti e di tutti i rapporti dell'universo-totalità senza alcuna forma di mediazione, allo stesso modo di Dio:⁴⁵

Se l'uomo avesse le idee di tutti i rapporti e di tutte le combinazioni di questi oggetti, egli assomiglierebbe a Dio, sia per quanto concerne la scienza, sia per ciò che riguarda la condizione dell'universo quale noi lo conosciamo, e la sua scienza sarebbe perfetta.⁴⁶

⁴³ Sullo sviluppo di questa tesi nel contesto della filosofia hegeliana cfr. C. Melica *Longing for Unity: Hemsterhuis and Hegel*, «Bulletin of the Hegel Society of Great Britain», 55-56, 2007, p. 143-163.

⁴⁴ F. Hemsterhuis, *Simone o le facoltà dell'anima*, p. 588.

⁴⁵ Tale passaggio argomentativo mette in luce uno snodo fondamentale della metafisica hemsterhuisiana, e cioè il tentativo di salvare la funzione mediatrice svolta dagli organi anche postulando un loro trascendimento sul piano metafisico: «Tale trascendimento infatti non comporta un annullamento della funzione degli organi, che viene esaltata invece dalla possibilità di conseguire dopo la morte una conoscenza di aspetti dell'universo ancora ignoti [...]; conoscenza che implica dunque l'approfondimento e lo sviluppo piuttosto che la negazione della funzione sensoriale», E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 79.

⁴⁶ F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 77.

L'immagine della traiettoria eccentrica percorsa dalle comete intorno al sole risulta, dunque, funzionale ad indicare il movimento di progressione infinita della conoscenza umana sul piano della storia, seppure in una direzione centrifuga rispetto alla perfezione intesa in senso assoluto. A questo primo significato se ne associa un secondo, di ordine metafisico, che, a rigor di logica, andrebbe considerato come prioritario, poiché fornisce le ragioni prime dell'eccentricità della condizione umana sul piano ontologico e, di conseguenza, gnoseologico. Nell'ambito della riflessione metafisica hemsterhuisiana, l'individuo e la realtà nel suo complesso si trovano in una «condizione forzata», essendo parti specifiche ed isolate che, *naturalmente*, tendono all'unità. Tuttavia, tale ricomposizione risulta impossibile poiché implicherebbe, come esito finale, l'identificazione della realtà con Dio, e quindi il rischio di una deriva panteistica. Di conseguenza, l'unità desiderata non può che attuarsi, almeno sul piano immanente, nei termini di una «coesistenza» tra le parti, realizzata dalle leggi naturali nell'ambito dei «rapporti» che regolano le diverse parti dell'universo fisico, e dalle leggi morali nell'ambito delle relazioni che legano gli esseri dotati di «velleità», e cioè le parti dell'universo morale:

È chiaro, tuttavia, che l'anima nei suoi desideri tende per sua natura, verso tale unione. Essa desidera un'approssimazione continua, come avviene tra l'iperbole con il suo asintoto.⁴⁷

La tesi circa una traiettoria “eccentrica” precipua della condizione umana troverà grande fortuna nell'opera di Friedrich Hölderlin.⁴⁸ Difatti, la circolazione dei testi hemsterhuisiani nel contesto tedesco di fine Settecento fu possibile grazie all'edizione in lingua tedesca a cura di Christian Friedrich von Blanckenburg⁴⁹ e, successivamente, per mezzo dell'edizione francese curata da Hendrick Jonas Jansen.⁵⁰ Insieme con la riscoperta di Platone, nella

⁴⁷ F. Hemsterhuis, *Lettera sui desideri*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, p. 525.

⁴⁸ Cfr. S. Helberger-Frobenius, *Hemsterhuis und die excentrische Bahn Hölderlins. Macht und Gewalt in der Philosophie Franz von Baaders*, Bonn, H. Bouvier, 1969.

⁴⁹ Cfr. F. Hemsterhuis, *Vermischte Philosophische Schriften des H. Hemsterhuis: Aus dem Französischen übersetzt*, hrsg. C. F. von Blanckenburg, Leipzig, Weidmann und Reich, 1782-1797.

⁵⁰ F. Hemsterhuis, *Œuvres philosophiques de M. F. Hemsterhuis*, par Hendrick Jonas Jansen, voll. 2, Paris, Jansen, 1792. Secondo la ricostruzione fornita da Michele Cometa (cfr. M. Cometa, *Postfazione*, in F. Hemsterhuis, *Lettera sulla scultura*, p. 71) fu proprio l'edizione curata da Jansen quella di cui parla Hölderlin in una lettera al fratello (cfr. F. Hölderlin, *Epistolario. Lettere e dediche*, tr. it. a cura di G. Bertocchini, Milano, Arielle, 2015, p. 106), quella di cui discutono i fratelli Schlegel e quella commentata da Novalis nelle *Hemsterhuis-Studien*. D'altra parte, però, l'edizione di Blanckenburg rappresentò per quegli stessi autori il primo canale di conoscenza della filosofia hemsterhuisiana. Pare infatti che Hölderlin

sua versione ficiniana, i testi del filosofo nederlandese contribuirono allo sviluppo della riflessione hölderliana in merito all'esistenza di una tensione *erotica* verso il divino, inevitabilmente asintotica date la limitatezza e la finitudine della condizione umana.⁵¹ In particolare, la lettura della *Lettera sui desideri* dovette contribuire a supportare la formulazione di uno dei temi centrali dell'*Iperione*, vale a dire la funzione di Amore come mediatore del contrasto tra l'impulso all'infinito e l'impulso alla limitazione, conducendo alla tesi di una direzione eccentrica propria della traiettoria umana ed emblematicamente riassunta dalla massima di Ignazio di Loyola riportata nel *Thalia Fragment*, il «voler essere in tutto e al di sopra di tutto».⁵²

Il tema dei due impulsi contrastanti propri della natura dell'uomo e di tutti gli enti finiti, e sulla base dei quali si determina la tensione infinita verso il divino, come avviene tra «l'iperbole e il suo asintoto», viene sviluppato anche da Johann Gottfried Herder nel saggio *Liebe und Selbstheit*.⁵³ Il breve testo, che costituisce un commento introduttivo alla *Lettera sui desideri*, di cui Herder aveva realizzato la prima traduzione in lingua tedesca, presenta il contrasto tra i due impulsi nei termini di una condizione essenziale perché vi sia la vita, intesa come uno stato di relazione tra le parti finite ed eterogenee dell'universo. La tendenza all'unione e l'impossibilità del suo definitivo conseguimento determinano, infatti, la condizione propria dell'equilibrio cosmico, che si realizza come coesistenza reciproca tra le sue parti:

Ciò ovviamente rende ogni godimento incompleto, ma è la vera misura e il vero pulsare della vita, la modulazione e l'economia del desiderio [...]. Devono essere suoni consonanti, non unisoni quelli che danno la melodia della vita e del godimento.⁵⁴

cominciò ad occuparsi di Hemsterhuis già negli anni 1790-1791, vale a dire prima della pubblicazione dell'edizione di Jansen. Su quest'ultimo punto si veda M. Drees, *Alexis im Hyperion? Bemerkungen zu Hölderlins Hemsterhuis-Rezeption*, in M. F. Fresco – L. Geeraedts – K. Hammacher (hrsg.), *Frans Hemsterhuis (1721-1790)*, p. 527-544.

⁵¹ Cfr. E. Polledri, *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco*, «Aevum», III, 2000, p. 789-812.

⁵² F. Hölderlin, *Frammento di Iperione* (1794), a cura di C. Angelino, Genova, Il Melangolo, 1989, p. 17.

⁵³ J. G. Herder, *Liebe und Selbstheit*, «Der Teuscher Merkur», IV, 1781, p. 211-235; ora in J. G. Herder, *Schriften zu Philosophie, Literatur, Kunst und Altertum 1774-1787*, Frankfurt a. M., Deutscher Klassiker Verlag, 1994, p. 405-424 (trad. it. a cura di S. Tedesco, *Amore ed egoità*, «Aisthesis», 1, 2009, p. 81-93). Per un approfondimento circa il significato del saggio herderiano si rimanda a M. C. Barbeta, *Amore e coscienza di sé. Una lettura del testo di J. G. Herder*, in G. Erle (ed.), *La valenza etica del cosmo*, Padova, Il Poligrafo, 2008, p. 171-198; S. Tedesco, *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima estetica di Herder*, «Aisthesis», 1, 2009, p. 131-140.

⁵⁴ J. G. Herder, *Amore ed egoità*, p. 91.

Tornando all'analisi della *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, i significati implicati dall'applicazione delle vicende astronomiche alla storia dell'uomo investono, evidentemente, il «*parallèle*» tra gli antichi e i moderni. In tal caso, l'autore olandese sottolinea la funzione decisiva svolta dalla storia ai fini della comprensione di tale rapporto, qui riletto all'interno della più ampia storia dell'umanità di cui gli antichi (i Greci) e i moderni rappresentano, per l'appunto, i due «*perielii*» fondamentali. Essi sono due momenti distinti nel *continuum* della storia e, tuttavia, parimenti contrassegnati da una condizione «*eccentrica*». All'uomo compete, infatti, un grado di perfezione sempre relativo ed unilaterale, e ciò vale tanto presso il perielio degli antichi (i Greci), laddove esso si esprime in quanto perfezione dello «*spirito morale*», quanto presso quello dei moderni, dove tale perfezione è «*misurata*», e quindi estesa, limitatamente allo «*spirito di geometria*» che li contraddistingue:

Nel nostro perielio, tale spirito universale potrebbe essere definito come spirito di geometria o di simmetria. Nel perielio dei Greci, potrebbe essere definito come spirito morale o sentimento.⁵⁵

La storicizzazione del rapporto tra gli antichi e i moderni scardina l'idea della superiorità di un modello rispetto all'altro ed introduce la tesi che vi riconosce due differenti espressioni della perfezione sul piano della conoscenza (così come nella *Lettera sulla scultura* viene riconosciuta la possibilità di due differenti espressioni della perfezione sul piano della rappresentazione del bello artistico): presso gli antichi tale perfezione, «*misurata*» rispetto allo «*spirito morale*», avrebbe avvantaggiato la morale, la politica e le belle arti, mentre presso i moderni la perfezione delle conoscenze in relazione allo «*spirito di geometria*» recherebbe un maggiore vantaggio alla geometria, all'aritmetica e alle scienze in generale.

Dunque, essendo la perfezione di ciascun perielio «*misurata*» ed unilaterale, né gli antichi né i moderni possono rivendicare una condizione di perfezione in senso assoluto ponendosi su un piano di superiorità e di esemplarità gli uni rispetto agli altri. In altri termini, entrambi i poli del «*parallèle*» esprimono la compiutezza e la perfezione di una specifica 'visione del mondo', quella geometrica dei moderni e quella morale degli antichi. È evidente, quindi, che sarebbe un errore metodologico estendere una certa visione del mondo, storicamente condizionata dallo «*spirito universale predominante*» di una data epoca, all'interpretazione della totalità dell'esperienza. In tal senso, il discorso hemsterhuisiano promuove l'emancipazione dell'esperienza morale dall'analisi geometrico-quantitativa

⁵⁵ F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 79.

moderna e, viceversa, l'emancipazione dell'esperienza fisica e naturale dall'approccio morale-qualitativo. A tal riguardo, Elio Matassi scrive:

L'*Ansatz* classico-greco, che aveva illuminato il mondo morale nella sua complessità e quello geometrico moderno possono trovare un punto di incontro solo sulla base della consapevolezza del loro 'limite' intrinsecamente storico.⁵⁶

4. Gli antichi e i moderni, «au soin de se perfectionner»

La storicizzazione del rapporto tra antichi e moderni, presentati come i due pericoli della curva eccentrica percorsa dallo spirito umano intorno alla perfezione, riporta gli antichi su un piano di «perfettibilità» pari a quello dei moderni precludendo, ad entrambi, il conseguimento della perfezione in senso assoluto (per le ragioni metafisiche di cui si è detto in precedenza) e riconoscendo, però, ad entrambi, una qualche compiutezza e perfezione dello «spirito». Tenteremo ora di verificare in che termini tale tesi venga riproposta, entro una diversa formulazione, nel dialogo *Alessio o l'età dell'oro*.

La filosofia della storia sottesa al mito dell'età dell'oro conferma il carattere progressivo ma circolare della traiettoria di sviluppo della cultura umana, conciliando l'idea del *progresso* della *Bildung* con quella del *ritorno* dello spirito umano ad uno stato di naturalità. In altri termini, il *continuum* della cultura umana configura l'itinerario storico ed immanente attraverso il quale l'individuo tenta di approssimarsi alla perfezione (intesa in senso assoluto) e di inverare, riconoscendosi «omogeneo» con l'origine, la propria natura metafisica. Il «lavoro» dell'uomo si esprime, nel progresso storico dell'umanità, come «cura della perfezione»,⁵⁷ essendo un processo attraverso il quale egli tenta di elevarsi dalla condizione sensibile e limitata in cui si trova, e che pure lo specifica sul piano della sua esistenza storica, alla perfezione in senso assoluto, e cioè alla piena realizzazione della propria natura metafisica. Hemsterhuis abbraccia, quindi, una concezione della storia sostanzialmente progressista, leggibile, pur con le necessarie distinzioni, anche attraverso la polarità romantica ingenuità-riflessione o, altrimenti, natura-spirito.⁵⁸ L'età dell'oro descritta da Esiodo configurerebbe,

⁵⁶ E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 115.

⁵⁷ F. Hemsterhuis, *Simone o le facoltà dell'anima*, p. 588.

⁵⁸ Su questo punto E. Matassi scrive: «Tale polarità trasforma profondamente il significato complessivo del mito classico; mentre il pensiero antico aveva sempre congiunto strettamente l'epoca aurea al pessimismo della circolarità della storia, la interpretazione hemsterhuisiana della perfettibilità sta ad attestare un ottimismo di fondo, che rende impossibile il ritorno alle origini quale semplice restaurazione del passato», E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 146.

nell'analisi hemsterhuisiana, la condizione originaria ed ingenua dell'umanità, ancora fondata sulla sua appartenenza all'ordine e alla compiutezza della natura. L'allontanamento da tale condizione, connesso con l'emergere della riflessione e con il suo progressivo affinamento, non esclude, però, un movimento di ritorno, ora consapevole e riflessivo, ad un'età felice più eccelsa, in futuro. Siffatta linea interpretativa, secondo la quale l'età dell'oro non implica un movimento di ritorno al passato ma, al contrario, un avanzamento da collocarsi nel futuro, verrà ripresa e sviluppata nel contesto romantico.⁵⁹ Quella prospettata da Hemsterhuis è, quindi, una complessa dinamica del movimento storico capace di congiungere il passato con il futuro, proiettando in avanti la condizione aurea dell'umanità primitiva:

l'uomo divenne un essere infelice sulla terra, fino a quando il saggio gli insegnò con una filosofia illuminata a collegare di nuovo il presente con il futuro e a riconoscere l'omogeneità della sua esistenza eterna.⁶⁰

È ragionevole ipotizzare che la teoria della storia sviluppata nel dialogo *Alessio o l'età dell'oro* rappresenti una risposta al quesito conclusivo della precedente *Lettera sui desideri*:

si tratterà di esaminare più da vicino sia questa tendenza, sia l'approssimazione che ne risulta e se la natura di tale approssimazione sia infinita o se deve terminare con l'unione.⁶¹

La soluzione hemsterhuisiana a tale interrogativo – se l'approssimazione alla perfezione sia infinita o se, invece, termini con l'unione – si articola principalmente, come si tenterà di dimostrare, attraverso lo sdoppiamento dell'età dell'oro, e cioè attraverso l'ipotesi di due differenti scenari futuri per l'umanità *caduta*, uno sul piano metafisico e uno sul piano storico, funzionali a valorizzare tanto la realizzazione ultraterrena della natura umana quanto il suo perfezionamento progressivo sul piano immanente. Sulla base di questa seconda prospettiva, la futura età dell'oro viene presentata come l'esito di uno sforzo prettamente umano, cioè centrato sulle conquiste maturate in seno allo sviluppo storico dell'umanità – «quando arricchito di tutte le conoscenze di cui la sua natura quaggiù è capace»⁶² –. Sul piano metafisico, invece, l'età dell'oro configurerebbe una condizione nella quale l'anima, cioè

⁵⁹ Cfr. A. Nivala, *The Romantic Idea of the Golden Age in Friedrich Schlegel's Philosophy of History*, New York, Routledge, 2017.

⁶⁰ F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, p. 297.

⁶¹ F. Hemsterhuis, *Lettera sui desideri*, p. 525-526.

⁶² F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 298.

l'essenza metafisica dell'uomo, proiettata «dopo questa vita»,⁶³ sarà finalmente libera dai confini sensibili del corpo e dunque in qualche modo «omogenea» a Dio:

È in quel momento che i nostri rapporti con gli dèi divengono più immediati e l'universo si manifesta da più lati [...]. È allora che il brillante spettacolo delle ricchezze dell'anima umana si mostra scoperto ed è in quel momento, infine, che noi penetriamo nel futuro [...].⁶⁴

È ragionevole ravvisare in tale duplicazione della futura età dell'oro una riformulazione del significato assunto dalla nozione di «perfezione» nella *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, laddove si individua il medesimo sdoppiamento semantico espresso dalla differenza che intercorre tra la perfezione «misurata» e la perfezione in senso assoluto, sebbene quest'ultima sia lì associata ad una traiettoria eccentrica e, quindi, infinitamente asintotica.

Dunque, nel dialogo *Alessio o l'età dell'oro il «parallèle»* tra gli antichi e i moderni e la filosofia della storia ad esso connessa subiscono un'ulteriore riformulazione, ora sulla base di una prospettiva, per così dire, *poetica*. A fornire gli strumenti ermeneutici utili ad intendere la condizione degli uomini nel tempo e, quindi, anche il confronto tra gli antichi e i moderni, non è più la storia ma il mito e, più precisamente, il mito esiodeo dell'età dell'oro.

Nella prima parte del dialogo, il mito dell'età dell'oro viene riformulato all'interno di una trattazione che, partendo dallo 'stato di natura', intende dimostrare che «la natura umana non è corrotta e che l'età dell'oro di Esiodo non è una menzogna».⁶⁵ Nella condizione primitiva presentata, per l'appunto, come una sorta di 'stato di natura', l'uomo, al pari dell'animale, sperimenta uno stato di equilibrio tra i propri bisogni e la possibilità di appagarli e, non essendosi ancora affermata l'idea di proprietà privata, ciascuno può far valere il proprio diritto sulla terra in proporzione alla forza di cui dispone. Tuttavia, l'osservazione del «mondo attuale» mette in luce la sua immensa differenza rispetto al «mondo primitivo» e, muovendo dall'evidenza di tale differenza, che segnala l'interruzione dell'eguaglianza uomo-animale, il dialogo procede ad indagare le ragioni che avrebbero condotto l'umanità da una condizione all'altra. Il «principio di perfettibilità» gioca, a tal riguardo, un ruolo fondamentale. Tale principio trova adeguata spiegazione all'interno della più generale dinamica del desiderio, essendo associato alla sfera della volontà e dell'azione, sebbene si manifesti, nella sua accezione più infima, come «istinto», e cioè come una sensazione che determina la volontà «necessaria-

⁶³ *Ibidem*

⁶⁴ F. Hemsterhuis, *Simone o le facoltà dell'anima*, p. 588.

⁶⁵ F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 242.

mente» e che si compone dell'avvertimento di un bisogno e di quello di un oggetto che lo soddisfa:

L'istinto consiste [...] in un desiderio, in una sensazione unica, composta, tuttavia, dalla sensazione di un bisogno e da quella di un oggetto che potrebbe soddisfarlo. [...] Essendo unico, esso determina la volontà necessariamente e in modo unico.⁶⁶

La dinamica del desiderio e la sensazione di godimento che ne deriva non sarebbero comprensibili senza la postulazione del «principio di perfettibilità», presente tanto nell'uomo quanto nell'animale:

Tale principio presuppone necessariamente due cose: l'una che la natura dell'animale sia capace di una condizione più felice di quella attuale; l'altra, è data dalla sensazione di una condizione migliore rispetto a quella in cui si trova.⁶⁷

L'uomo e l'animale, quindi, obbediscono alla medesima legge naturale sulla quale, tra l'altro, si costruisce la loro esistenza felice ed immediata nel mondo. Nella condizione primitiva, evidentemente, non vi è spazio per alcuna istanza di libertà, dal momento che il desiderio, in quanto istinto, si compone di due sole sensazioni *determinate*, cioè di una corrispondenza univoca e necessaria tra la sensazione di un bisogno e l'oggetto in grado di appagarla.⁶⁸ In ogni caso, nella condizione primitiva, allorché la sensazione di un bisogno è *determinata* dall'oggetto «fisico» in grado di soddisfarla, l'uomo e l'animale sperimentano una qualche forma di godimento, nonostante gli ostacoli che la natura pone loro: «essi sono felici e, per l'animale, consiste in ciò la sua età dell'oro».⁶⁹ A questo punto l'equivalenza uomo-animale viene meno. Se l'animale, in virtù della corrispondenza *necessaria* tra un bisogno e l'oggetto «fisico» in grado di appagarlo, potrà conseguire immediatamente la propria età dell'oro, l'uomo dipende, invece, da una «condizione diversa», per la quale il «principio di

⁶⁶ *Ivi*, p. 253.

⁶⁷ *Ivi*, p. 246.

⁶⁸ Per quanto concerne questo passaggio rinvio alla sintesi fornita da E. Matassi: «Se in ultima analisi cerchiamo di descrivere lo stato dell'uomo e dell'animale nel momento più immediato della loro esistenza possiamo sintetizzarlo nelle seguenti condizioni: a) tutta la ricchezza dell'immaginazione sussiste solo in due sentimenti (quello della necessità e quella dell'oggetto che possa appagarlo); b) la morale non sussiste affatto; c) l'intelletto contempla solo questi due sentimenti o idee quali oggetti della sua volontà; d) la capacità di volere è priva di scelta effettiva, perché in questo caso la scelta dovrebbe vertere tra il sentimento della necessità e quello di un oggetto che l'appaghi», E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, p. 150.

⁶⁹ F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 263.

perfettibilità» si associa ad una volontà *indeterminata* e, per ciò stesso, *libera*. Nell'approfondimento del «principio di perfettibilità» si profila, quindi, un'istanza specificatamente umana, e cioè la «speranza», «che ha per fine costante il migliore in assoluto, benché indeterminato». ⁷⁰ In altri termini, i desideri dell'uomo, in quanto *indeterminati*, non trovano alcun limite sensibile, cioè alcun oggetto «fisico» e determinato in grado di appagarli, almeno nella sua «condizione attuale». Il progresso delle conoscenze, che amplia l'orizzonte delle sensazioni e, dunque, dei desideri, conduce l'uomo al disprezzo del godimento «fisico» e, al contempo, al tentativo di trovare in esso l'«analogo» dei propri desideri:

Egli andò oltre e poiché desideri vaghi ed indeterminati, in mancanza di oggetti analoghi che potessero soddisfarli, gli causavano sofferenze, egli cercò questi oggetti, seppure inutilmente, nel mondo finito e determinato che trovava a portata di mano. Di qui l'insaziabilità naturale dei desideri, [...] egli si spinse oltre nella vana e folle speranza di trovare nella quantità degli oggetti finiti e determinati quell'infinito analogo al grande principio indeterminato che lo muoveva. ⁷¹

La caduta dell'uomo dall'equilibrio della condizione primitiva, associata alla ricerca di un «infinito analogo» ai propri desideri, che ritornerà ancora nel famoso frammento novalisiano – «Noi cerchiamo ovunque l'incondizionato, e troviamo sempre soltanto cose» ⁷² –, non determina, però, la corruzione della sua natura. Al contrario, essa documenta «che il suo imbastardirsi era solo un'apparenza accidentale». ⁷³ Tentiamo di spiegare meglio quest'ultimo passaggio.

Il problema qui introdotto è strettamente associato alla tesi dell'immortalità dell'anima, e cioè della natura metafisica dell'uomo in quanto «essere eterno». La sua esistenza storica configurerebbe, nel quadro teorico delineato dall'autore nederlandese, un'«apparenza accidentale», e cioè una condizione transitoria nella quale l'uomo assume la morfologia di un

⁷⁰ *Ivi*, p. 294.

⁷¹ *Ivi*, p. 295.

⁷² Cfr. Novalis, *Opera filosofica*, a cura di G. Moretti - F. Desideri, I, Torino, Einaudi, 1993, p. 356. Per un approfondimento della questione del limite in Novalis, rimando a G. Stanchina, *Il limite generante. Analisi delle Fichte Studien di Novalis*, Milano, Guerini e Associati, 2002. Sarebbe auspicabile integrare tale ricerca con l'analisi delle *Hemsterhuis Studien*, al fine di chiarire il ruolo della filosofia hemsterhuisiana nell'articolazione del superamento del limite, con specifico riguardo alla funzione dell'«organo morale». Per un maggiore approfondimento sulle *Hemsterhuis Studien* cfr. G. Moretti, *Le Hemsterhuis-Studien e il loro ruolo nello sviluppo dell'estetica novalisiana*, in G. Moretti, *L'estetica di Novalis*, Torino, 1991, p. 61-77.

⁷³ F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 296.

essere «anfibo», sperimentando un'esistenza segnata dalla finitudine, dall'imperfezione delle proprie conoscenze e dal limite «fisico», benché animata da desideri *indeterminati* che lo spingono ad elevarsi, attraverso la dimensione estetica e morale, alla propria destinazione metafisica:

Se l'uomo, che è solo un animale su questa terra, ha in sé un principio che, per sua natura, l'ha già condotto infinitamente al di là della sua felicità e della sua perfezione come abitante della terra [...], è del tutto evidente che l'esistenza dell'uomo in questo mondo è solo passeggera e che, per sua natura, riguarda tutt'altra cosa.⁷⁴

Nella parte conclusiva del dialogo si profila, quindi, uno sdoppiamento dell'età dell'oro, ora assunta come una prospettiva da collocarsi nel futuro. Il tema dello *sdoppiamento* acquisisce un significato preciso proprio in virtù del carattere «anfibo» dell'uomo – per l'appunto, doppio –, interposto tra l'esistenza storica – «accidentale» ma non per questo trascurabile – e la propria natura metafisica:

L'età dell'oro è un'espressione figurata attraverso la quale voi comprendete [...] la condizione di un essere qualsiasi, il quale gode di tutta la felicità di cui la sua natura e il suo modo di essere attuali sono capaci.⁷⁵

Tale dualità si configura come «apparente» poiché nell'uomo permane, nei termini di un desiderio *indeterminato*, la tensione a recuperare la propria natura metafisica, sebbene tale tensione non implichi una mera restaurazione di ciò che era in precedenza, cioè della sua appartenenza *necessaria* alla compiutezza naturale, ma una conquista da conseguire *liberamente* nell'ambito dei progressi del suo «spirito». Anche nel contesto romantico, con particolare riguardo per la riflessione di A. W. Schlegel, si insiste sulla tesi di una «doppia» natura per indicare le contraddizioni proprie della condizione umana:

I Greci vedevano l'ideale della natura umana nella felice proporzione delle facoltà e nel loro armonico accordo. I moderni all'incontro hanno il profondo sentimento d'una interna disunione, d'una doppia natura nell'uomo che rende questo ideale impossibile a effettuarsi: la loro

⁷⁴ F. Hemsterhuis, *Lettere sulla società, la storia e la politica*, in F. Hemsterhuis, *Opere*, p. 369.

⁷⁵ F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 292.

poesia aspira di continuo a conciliare, a unire intimamente i due mondi fra i quali ci sentiamo divisi, quello dei sensi e quello dell'anima.⁷⁶

Lo schema presentato può essere ricondotto, in una qualche misura, ad una matrice neoplatonica, in quanto prevede che ad un movimento discensivo di *caduta* (dalla condizione di «essere eterno» a quella di essere finito) segua un movimento ascendente (dalla condizione di essere finito a quella di «essere eterno»).⁷⁷ I due movimenti si inscrivono, poi, all'interno di una traiettoria di sviluppo di cui il ritorno non rappresenta una mera restaurazione ma un recupero della perfezione e della compiutezza originarie entro una condizione più elevata perché nutrita dalle conquiste della ragione nell'ambito dell'esperienza storica.⁷⁸

L'uomo, come abitante della terra, tornerà indietro, correggerà i suoi difetti e vedrà di nuovo sullo stesso pianeta un'età dell'oro infinitamente superiore.⁷⁹

Lo sdoppiamento della futura età dell'oro rappresenta, dunque, il tentativo di valorizzare, accanto alla sua *naturale* destinazione metafisica, il progresso dell'uomo nel corso della sua esistenza storica.

Sul piano della storia, la futura età dell'oro coincide con l'acquisizione, da parte dell'uomo, della consapevolezza del carattere finito e limitato delle proprie conoscenze, con il conseguente ristabilimento della proporzione tra i propri desideri e ciò di cui può godere nella sua esistenza immanente. Sul piano metafisico, l'età dell'oro – che ora non è l'astro di una traiettoria eccentrica ma un traguardo raggiungibile, sebbene difficilmente pensabile da un punto di vista umano⁸⁰ – configura una condizione di liberazione dai limiti fisico-sensoriali e di conseguimento dell'«omogeneità» con l'origine:

⁷⁶ A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (1809), a cura di G. Gherardini, Genova, Il Melangolo, 1977, p. 19.

⁷⁷ Per gli aspetti platonici presenti nella riflessione filosofica hemsterhuisiana rinvio ai preziosi studi di Vieillard-Baron: J. L. Vieillard-Baron, *Hemsterhuis platonicien*, «Dix-Huitième Siècle», VII, 1975, p. 129-146; J. L. Vieillard-Baron, *La Transmission du texte platonicien par le cercle de Münster*, J. F. Kleuker, «Revue de métaphysique et de morale», 1, 1976, p. 39-61; J. L. Vieillard-Baron, *Platonisme et antiplatonisme dans l'Aufklärung finissante: Hemsterhuis et Fichte*, «Archives de Philosophie», 48, 1985, p. 591-603.

⁷⁸ Ritroviamo il medesimo schema di filosofia della storia anche nel pensiero di Friedrich Schlegel, laddove viene ripresa l'idea della caduta dell'uomo dalla condizione naturale e, insieme, quella dell'infinità perfettibilità che lo proietta in avanti in una futura età dell'oro (cfr. F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca*, p. 62-62).

⁷⁹ F. Hemsterhuis, *Lettere sulla società, la storia e la politica*, p. 369.

⁸⁰ Per quanto concerne la difficoltà di rappresentare razionalmente l'età dell'oro nel futuro, sul piano della sua realizzazione metafisica, rinvio al seguente passaggio: «Per sapere qualcosa di più sull'ultima età bisogna ricorrere agli oracoli degli dèi; occorre che un soffio divino

Per quanto riguarda l'età dell'oro dell'uomo dopo questa vita, i suoi godimenti saranno più intimi e coerenti, e tutte le sue conoscenze si confonderanno, come i colori dell'arcobaleno si confondono con il fuoco di un cristallo e formano una luce pura solo nel loro insieme, perfetta immagine dell'astro brillante che li portò nel suo seno.⁸¹

In conclusione, il dialogo hemsterhuisiano *Alessio o l'età dell'oro* ribadisce, in merito al «*parallèle*» tra gli antichi e i moderni, la medesima posizione espressa nella *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, sebbene da un punto di vista più generale che chiama in causa i principi – il «principio di perfettibilità», innanzitutto – che regolano l'esistenza dell'uomo sul piano storico e che, al di là delle differenti tappe di progressione dello «spirito», lo connotano, in ogni epoca, nei termini di un essere «anfibo». In altre parole, viene messa in risalto, entro un sostanziale approfondimento dei principi che la regolano, la condizione ontologica propria dell'uomo, intesa come elemento comune tanto agli antichi quanto ai moderni.

La trattazione, così impostata, sposta il *focus* dell'indagine dalle differenze che intercorrono tra lo «spirito» degli antichi e quello dei moderni, e cioè tra due differenti tappe del progresso delle conoscenze sul piano storico ed immanente, al rapporto che lega entrambi alla natura e che mette in luce l'uguaglianza dei due poli del «*parallèle*» sul piano ontologico. In ultimo, l'attenzione per l'individuo in quanto tale riporta al centro dell'indagine la funzione svolta dall'«organo morale» nell'orientare il progresso storico degli uomini verso la «perfezione»:

Per l'individuo è infinitamente importante sapere se, nella sua sfera, che probabilmente si amplierà per tutta l'eternità, la sua attività si indirizza verso l'Essere supremo e verso l'ordine che conosce con la coscienza. Oppure se egli se ne allontana di secolo in secolo. In questo secondo caso quest'organo, cioè la coscienza, diventa più sensibile ed attiva solo per fargli percepire più vivamente la distanza immensa che lo separa dalla sua felicità.⁸²

Come anticipato all'inizio di questo paragrafo, tale concezione del movimento della storia, incentrata sulla ripresa del mito dell'età dell'oro e capace di unire l'ammirazione per i tempi antichi con la tensione verso il futuro, trova grande sviluppo anche presso i romantici. Recenti studi hanno insistito su tale aspetto, talvolta chiamando in causa proprio il ruolo assunto

avvicini le nostre idee a tal punto da poter percepire tutti i loro rapporti», F. Hemsterhuis, *Alessio o l'età dell'oro*, p. 298.

⁸¹ *Ibidem*

⁸² F. Hemsterhuis, *Lettera sull'uomo e i suoi rapporti*, p. 85.

dalla ricezione della riflessione hemsterhuisiana nel contesto tedesco. Si pensi, per esempio, al prezioso lavoro di Laure Cahen-Maurel sulla ricezione di Schiller e di Hemsterhuis in Novalis,⁸³ agli studi di Asko Nivala dedicati alla riflessione filosofica di Friedrich Schlegel sul tema dell'età dell'oro⁸⁴ e al testo di Michele Cometa a proposito del complesso tessuto di miti, di metafore e di simboli che sostanziarono lo sviluppo della letteratura e del pensiero dell'età di Goethe.⁸⁵

In definitiva, la fecondità delle idee hemsterhuisiane nel contesto romantico, pur nella consapevolezza dell'inservibilità di una prospettiva storiografica incentrata sull'idea del "precorrimento", rappresenta un aspetto, in certa misura ancora inedito, utile per arricchire la nostra conoscenza circa il movimento di testi e di idee all'interno di una delle stagioni culturali più significative della modernità.

Bibliografia

- M. C. Barbetta, *Amore e coscienza di sé. Una lettura del testo di J. G. Herder*, in G. Erle (ed.), *La valenza ethica del cosmo*, Padova, Il Poligrafo, 2008, p. 171-198.
- J. Bos, J. Rotmans, (eds.), *The Long Quarrel, Past and Present in the Eighteenth Century*, Leiden-Boston, Brill, 2021.
- P. Bullard, A. Tadié, (eds.), *Ancients and Moderns in Europe: Comparative Perspectives*, Oxford, Voltaire Foundation, 2016.
- L. Cahen-Maurel, *L'Âge d'or futur: Novalis relu à partir de Schiller et de Hemsterhuis. Le chiasme philosophique du mythe et de l'histoire dans "La Chrétienté ou l'Europe"*, «Klesis – Revue philosophique», 40, 2018, p. 1-32.
- M. Cometa, *Il romanzo dell'infinito, Mitologie, metafore e simboli nell'età di Goethe*, Palermo, Aesthetica, 1990.
- A. Costazza (ed.), *Il romantico nel Classicismo, il classico nel Romanticismo*, Milano, LED, 2017.
- A. P. Dierick, *Pre-Romantic Elements in the Aesthetic and Moral Theories of François Hemsterhuis (1721-1790)*, «Studies in Eighteenth Century Culture», 26, 1997, p. 247-271.

⁸³ L. Cahen-Maurel, *L'Âge d'or future: Novalis relu à partir de Schiller et de Hemsterhuis. Le chiasme philosophique du mythe et de l'histoire dans "La Chrétienté ou l'Europe"*, «Klesis – Revue philosophique», 40, 2018, p. 1-32.

⁸⁴ A. Nivala, *The Romantic Idea of the Golden*.

⁸⁵ M. Cometa, *Il romanzo dell'Infinito*.

- F. Di Santo, *Genealogia della mimesis. Fra mimesis antica e imitatio rinascimentale*, Pisa, ETS, 2016.
- A. M. D'Onofrio, *Alla ricerca dell'arte greca: Winckelmann e la continuità dell'antico*, in I. Bragantini, E. Morlicchio (eds.), *Winckelmann e l'archeologia a Napoli*, Napoli, 2019, p. 61-91.
- D. Falcioni, *Il bello è eusynopton? Sulla recente edizione italiana della lettera sulla scultura di Frans Hemsterhuis*, «Paradigmi», 15, 1997, p. 169-182.
- S. Fornaro, *Lo «studio degli antichi». 1793-1807*, «Quaderni di storia», XXII, 43, 1996, p. 111-155.
- , *Christian Gottlob Heyne. Le nuove vie dello studio degli antichi*, in D. Lanza, G. Ugolini (eds.), *Storia della filologia classica*, Roma, Carocci, 2016, p. 49-70.
- U. Fracassa (ed.), *Moti di imitazione. Teorie della mimesi e letteratura*, Milano, Morellini, 2020.
- M. Frank, *Il Dio a venire. Lezioni sulla nuova mitologia* (1982), a cura di F. Cuniberto, Torino, Einaudi, 1994.
- G. Frigo, *‘Il più segreto sentiero verso l’interiorità’. La lettura ‘romantica’ di Hemsterhuis*, in L. Illetterati, A. Moretto (eds.), *Frans Hemsterhuis e la cultura filosofica europea tra Settecento e Ottocento*, Trento, Verifiche, 2004, p. 207-224.
- M. Fumaroli, *Le api e i ragni. La disputa degli Antichi e dei Moderni* (2001), a cura di G. Cillario e M. Scotti, Milano, Adelphi, 2005.
- D. Galligani, C. Leroy, A. Magnan, B. Saint Girons (eds.), *Rivoluzioni dell'antico*, Bologna, Bononia University Press, 2006.
- L. Geeraedts, M. F. Fresco, K. Hammacher (Hg.), *Frans Hemsterhuis (1721-1790). Quellen, Philosophie und Rezeption. Symposia in Leiden und Münster zum 200. Todestag des niederländischen Philosophen*, Münster-Hamburg, Lit, 1995.
- K. Hammacher, *Unmittelbarkeit und Kritik bei Hemsterhuis*, München, Wilhelm Fink, 1971.
- S. Helberger-Frobenius, *Hemsterhuis und die excentrische Bahn Hölderlins. Macht und Gewalt in der Philosophie Franz von Baaders*, Bonn, H. Bouvier, 1969.
- F. Hemsterhuis, *Wijsgerige Werken*, redactie M. J. Petry, Leeuwarden, Friske, Academy, 2001; *Opere*, a cura di C. Melica, Napoli, Vivarium, 2001.
- J. G. Herder, *Liebe und Selbstheit*, «Der Teuscher Merkur», IV, 1781, p. 211-235; *Amore ed egoità*, «Aisthesis», a cura di S. Tedesco, 1, 2009, p. 81-93.
- F. Hölderlin, *Epistolario. Lettere e dediche*, a cura di G. Bertocchini, Milano, Ariele, 2015.

- , *Frammento di Iperione* (1794), a cura di C. Angelino, Genova, Il Melangolo, 1989.
- L. Illetterati, A. Moretto (eds.), *Frans Hemsterhuis e la cultura filosofica Europea fra Settecento e Ottocento*, Trento, Verifiche, 2004.
- H. R. Jauss, *La replica di Schlegel e di Schiller alla Querelle des Anciens et des Modernes* (1970), in Id., *Storia della letteratura come provocazione*, a cura di P. Cresto-Dina, Torino, Bollati Boringhieri, 1999, p. 90-128.
- N. Lawtoo, *Modernismo e teoria mimetica*, in Id., *Il fantasma dell'io. La massa e l'inconscio mimetico*, Milano, Mimesis, 2018, p. 329-340.
- E. Matassi, *Hemsterhuis. Istanza critica e filosofia della storia*, Napoli, Guida, 1983.
- C. Melica, *Alle origini dell'estetica romantica. La fortuna delle idee di Hemsterhuis nella Germania di fine Settecento*, «Intersezioni», XXV, 2005, p. 5-32.
- , *Hemsterhuis: a European Philosopher Rediscovered*, Napoli, Vivarium, 2005.
- , *Longing for Unity: Hemsterhuis and Hegel*, «Bulletin of the Hegel Society of Great Britain», 55-56, 2007, p. 143-163.
- H. Moenkemeyer, *François Hemsterhuis*, Boston, Twayne, 1975.
- G. Moretti, *Le Hemsterhuis-Studien e il loro ruolo nello sviluppo dell'estetica novalisiana*, in Id., *L'estetica di Novalis*, Torino, Rosenberg & Sellier, 1991, p. 61-77.
- C. Nicosia, G. Tortorelli (eds.), *L'antico nel moderno. Il recupero del classico nelle forme del pensiero moderno*, Perugia, Pengragon, 2013.
- A. Nivala, *The Romantic Idea of the Golden Age in Friedrich Schlegel's Philosophy of History*, New York, Routledge, 2017.
- M. Pavan, *Storia ciclica degli antichi e linearità progressiva dei moderni in uno scritto giovanile del giovane Friedrich Schlegel*, in F. Broilo (ed.), *Xenia. Scritti in onore di Piero Treves*, Roma, L'Erma di Bretschneider, 1985, p. 151-168.
- E. Polledri, *Friedrich Hölderlin e la fortuna di Platone nel Settecento tedesco*, «Aevum», III, 2000, p. 789-812.
- G. Pucci, *Il passato prossimo. La scienza dell'antichità alle origini della cultura moderna*, Roma, Carocci, 1993.
- G. Sampaolo, *L'utopia del Classicismo*, in M. Cometa (ed.), *L'età classico-romantica. La cultura letteraria in Germania tra Settecento e Ottocento*, Roma-Bari, Laterza, 2009, p. 8-36.
- A. W. Schlegel, *Corso di letteratura drammatica* (1809), a cura di G. Gherardini, Genova, Il Melangolo, 1977.
- F. Schlegel, *Sullo studio della poesia greca* (1797), a cura di A. Lavagetto, Napoli, Guida, 1988.

- P. C. Sonderen, *The Return of Beauty. Purity and the Neo-classical Foundation of Modern Art*, in C. Ingrassia, J. Ravel (eds.), *Studies in Eighteenth Century Culture*, vol. XXXIII, Baltimore-London, 2004, p. 415-435.
- P. Szondi, *Antico e moderno nell'estetica dell'età di Goethe* (1974), a cura di P. Kobau, Napoli-Milano, Guerini e Associati, 1995.
- E. Tavani, *Mimesi*, in G. Ferrario (ed.), *Estetica dell'arte contemporanea*, Milano, Meltemi, 2019, p. 105-128.
- S. Tedesco, *Economia del desiderio: piacere e conoscenza nella prima estetica di Herder*, «Aisthesis», 1, 2009, p. 131-140.
- J. L. Vieillard-Baron, *Hemsterhuis, platonicien (1721-1790)*, «Dix-Huitième Siècle», VII, 1975, p. 129-146.
- , *La Transmission du texte platonicien par le cercle de Münster*, J. F. Kleuker, «Revue de métaphysique et de morale», 1, 1976, p. 36-61.
- , *Nouvelles Recherches sur Hemsterhuis*, «Archives de philosophie», 36, 1973, p. 301-309.