

Anamorphosi leviatanica: gli inganni della rappresentazione

di *Maria Stella Barberi*

ABSTRACT: The term *anamorphosis*, from the greek *aná* (“again”) and *morphé* (“shape”), designates a variety of perspective experiments that can be traced back to the artistic developments of the 1500’s and 1600’s. Starting from recent critical debate (especially Carlo Ginzburg), this article attempts to analyse the image on the frontispiece of Hobbes’s *Leviathan* from the point of view of the aesthetics of anamorphosis, also known as the curious, magic, or secret perspective. The picture of Leviathan belonged to an iconographic strategy intended to alert the reader by striking images: the state-giant shift in front of the eyes of puzzled spectators as they move from the center of the representation to the margins, or from one side to the other.

KEY WORDS: anamorphosis, picture, political imagination, theorie of state, deceit.

Hobbes teorico dello Stato è passato alla storia per aver dato vita, in parola e in immagine, a quell’Uomo Artificiale di nome Leviatano, sulla cui forma umana, razionale, unitaria, si focalizzano la sua Arte e questo mio scritto. Harold Bloom (il grande critico letterario scomparso di recente) acquisisce Shakespeare nel suo Canone occidentale, come l’inventore dell’uomo (col suo fare iperbolico, Bloom diceva semplicemente che Shakespeare era “Dio”). Non altrimenti, direi, Thomas Hobbes potrebbe figurare nel Canone nella qualità di inventore dell’Uomo Artificiale.

Com’è noto, in un momento cruciale della crisi teologico-politica dell’Europa, Hobbes ha reinventato l’immagine mitica del grande pesce, del Leviatano biblico, mutato con l’Arte in Uomo Artificiale – ordinatore delle passioni. Questa invenzione di uno spazio protetto, salvifico per l’uomo naturale in fuga dalla ‘lotta di tutti contro tutti’, in fuga dalla paura degli uomini, non cessa di suscitare interrogativi. Ci si è chiesti se la vita “formata” dell’Uomo Artificiale o Grande Uomo possa assimilarsi alla tecnica di costruzione di quegli *Autòmata* e “animali artificiali” che erano di moda nei secoli XVI e XVII. Gli *Autòmata* riproducono forse la meccanica animale di Cartesio, attraverso cui l’uomo politico di Hobbes fugge l’uomo, la paura dell’uomo? Ma Hobbes semplicemente esclude tale tipo di imitazione, sollevando a un grado superiore l’imitazione di “questo Razionale e più eccellente prodotto della Natura, l’Uomo”¹. In effetti, nell’*Introduzione al Leviatano*

¹ Hobbes distingue il movimento e la vita artificiale degli *Automata*, “such as was intended by the Artificer”, dall’*Arte* con la quale è creato il grande Leviatano. “Art go yet further, imitating that Rational and most excellent worke of Nature, Man” (Th. Hobbes, *Leviathan*, edited by R. Tuck, Cambridge University Press, Cambridge, 1996, p. 9). Un esempio molto eloquente del primato dell’uomo sulla natura trovasi, già prima di Aristotele, in un celebre passo dell’*Antigone* di Sofocle, laddove il Coro esalta l’impressionante “abilità”

no, Hobbes continua a discutere l'intendere (*intelligere*) e il concepire (*concipere*) delle "Obiezioni" alle *Meditazioni metafisiche* di Cartesio, e a illustrarne i differenti caratteri. Scrive quindi che gli *Automata* sono costruiti secondo l'"intendimento dell'Artefice" e che l'*Uomo Artificiale* è concepito con l'*Arte* a imitazione dell'uomo naturale. L'*Arte* "va oltre" l'intendimento nella misura in cui fa apparire un'"essenza" che ancora non appare nell'"esistenza". Può suonare strano questo concentrare l'essenza dell'uomo in *Arte* o immagine mentale. Ma qui non si tratta di attribuire qualità metafisiche all'uomo naturale, né di provvederne arbitrariamente l'*Uomo Artificiale*². Semplicemente, l'immagine e il nome d'un uomo sta a un uomo, come l'essenza sta all'esistenza.

Quest'*Arte* che va oltre Hobbes rivela poi come la volontà collettiva – unitaria – di imitare "quel *Fiat*, o lasciateci fare l'uomo, pronunciato da Dio nella creazione". Nell'accezione della teologia politica hobbesiana, lungi dall'articolare intenti dogmatici, quel *Fiat* non è pensato come la copia della copia — la copia dell'uomo fatto a immagine di Dio (se non proprio fatto immagine di Dio). Ma neppure è pensato al modo di un costrutto noetico autosufficiente. "Quel *Fiat*, o lasciateci fare l'uomo" *traduce* nel secolo la novità dello Stato concepito quale nuova forma, un corpo materiale, più precisamente spaziale, che risulta dal patto dei congiurati. L'evento della nascita dello Stato dal nuovo *Fiat* si produce nello spazio ed è fondatore di spazio.

L'*Uomo Artificiale* sta al posto dell'uomo naturale³. Ma la continuità metonimica è sovvertita. Lo Stato o *Res publica* – non stato di coscienza, non potenza soggettiva, ma appunto *Res publica*, cosa del popolo⁴, ha preso il posto delle cose naturali. La reale concezione della "cosa pubblica" verte naturalmente sul potere spazializzante di *far succedere* ossia di generare accadimenti, istituendo in parola e in immagine la realtà cui appunto la cosa pubblica dà forma. Ed è lo stesso potere

dell'uomo in quanto fondatore delle arti e della civiltà (vv. 332-333): *pollà tà deinà koudèn anthrópon deinóteron pélei*, "Molte sono le cose straordinarie, ma nessuna cosa è più straordinaria dell'uomo".

² "Unde constat essentiam, quatenus distinguitur ab existentia, nihil aliud esse præter nominum copulationem per verbum, est. Ideoque essentia absque existentia est commentum nostrum. Et videtur esse ut imago hominis in animo ad hominem, ita esse essentiam ad existentiam" scrive Hobbes nella "Obiezione XIV alla V Meditazione", e ribadisce nel *De Corpore*. Si veda Hobbes, *Objections aux Méditations – Descartes, Réponses. Un débat impossible*, Texte latin, introduction, traduction e commentaire par J. Terrel, Vrín, Paris, 2019, p. 100; Jean Terrel, il curatore del volume commenta: "L'essence de l'homme est à la nature des hommes réels (puisque la nature est inséparable de l'existence) ce que l'image d'un homme est à cet homme: visant à lui ressembler et y réussissant plus au moins bien", ivi, p. 249.

³ Di esso, scrive Hobbes nell'Introduzione del *Levitano*: "Per descrivere la natura di quest'uomo artificiale considererò: in primo luogo, la sua *materia* e il suo *artefice*; in entrambi i casi si tratta dell'uomo" (Th. Hobbes, *Levitano*, trad. it. di A. Pacchi, Laterza, Roma-Bari, 1992, p. 6).

⁴ Sulla potenza spaziale del realismo concettuale giuridico, scrive Carl Schmitt: "una figura contraddittoria: il repubblicano nominalista. Se nemmeno la *res publica* viene concepita in termini reali, che cos'è allora un repubblicano? (...) *Res publica depopulata*, ma ancora peggio: *res publica* senza *res*; mero stato di coscienza" C. Schmitt, *Glossario*, Adelphi, Milano, 2001, 22.10.47, p. 49.

dell'Arte. Si tratti dell'eloquenza di Ercole nel celebre emblema dell'Alciato⁵, spazio della parola estesa a portata di orecchie per una rappresentanza in giudizio. Ovvero si tratti, come vedremo, del gioco ottico nel frontespizio dell'opera di Hobbes. Parola e immagine involgono i momenti antitetici della legalità giuridica e della legittimità politica perché unica è la modalità con cui la persona autorizzata sta 'on the public stage'. Sia che rivesta lo spazio pubblico con il colore delle parole, sia che dia voce a quanti detengono il potere giuridico dell'autorizzazione e il potere politico della legittimazione.

Dove si apre la frattura tipicamente moderna tra l'occhio e il mondo, la rappresentazione leviatana prodiga uno spazio di mediazione.

In un saggio su Leibniz e il barocco, Deleuze scrive: "il visibile ha la sua lettura (...), e il leggibile ha il suo teatro"⁶. Esplicita così le combinazioni e le corrispondenze tra interno ed esterno tipiche del barocco. L'arte del visibile e l'artificio concettuale del leggibile incrociano i punti di vista: il visibile deve essere interpretato, il leggibile deve essere rappresentato. Non già che la frattura tra l'occhio e il mondo scompaia nelle pieghe del barocco. Anzi, l'ideale linea di confine è 'guardata a vista' (è il caso di dirlo) con le strumentazioni ottiche del XVI e del XVII secolo: lenti, caleidoscopi, griglie, tubi e cilindri specchianti, *cabinets des merveilles*. Di queste, la lente più efficace per guardare al mondo sembra essere il sovrano barocco di Hobbes: *specchio-emblema* della cosa pubblica. Di null'altro lo Stato avrebbe bisogno se il sovrano avesse da svolgere una mera funzione di emblema o, al contrario, se assolvesse a una semplice funzione pedagogica (corpo e voce bastano per farsi vedere e sentire). Le cose cambiano completamente nell'ordine barocco del *visibile* e del *leggibile*. Il visibile deve essere letto, interpretato: ed è appunto il potere di conferire pubblicità (non segretezza) allo Stato che viene trasferito a chi detiene l'estrema istanza decisionale; analogamente, il leggibile deve essere rappresentato, ed è appunto la funzione attoriale della persona autorizzata che predispone a teatro l'uguaglianza di tutte le passioni⁷.

In questo, la posizione terza della persona Leviatano "va oltre" l'imitazione dell'uomo naturale: teatralizza e dinamicizza l'ordine spaziale dello Stato. Non ne inferiamo "un bell'ordine" da contemplare o da riprodurre. L'immagine e il nome Leviatano danno voce e volto ai molteplici rinvii e alle reciproche interferenze delle passioni, ordinati però secondo i principi o i dettami della ragione calcolante.

Non come una gigantesca idrovora atta ad assorbire le pericolose acque indifferenziatrici della guerra civile, bensì come il disegno eloquente dell'Arte – l'or-

⁵ Per i riferimenti, e il commento della figura, vedi Q. Skinner in *Ragione e retorica nella filosofia di Hobbes* Hobbes, Raffaello Cortina, Milano, 2012, p. 232 ss.

⁶ Cfr. G. Deleuze, *Le Plî. Leibniz et le Baroque*, Éditions de Minuit, Paris, 1988, p. 44. *La piega. Leibniz e il barocco*, trad. it. di D. Tarizzo, Einaudi, Torino, 2004.

⁷ Pertiene al "Nasce te ipsum, leggi te stesso" questa modalità ritualizzata, e per estensione teatralizzata, del "raccolgere, ricondurre a sé, riconoscere" le passioni di tutti (secondo l'etimologia di religione da *re-legere*, osservare, guardare con attenzione, diligentemente esaminare e avere cura). Hobbes non pensa al modo di Descartes che, come si sa, dubita dell'esistenza dell'uomo finché non identifica il dubbio con il pensiero che lo pensa. L'attività dell'intelletto e l'attitudine del sentimento dell'uomo hobbesiano "traducono" nel mondo, secolarizzano, nell'accezione della teologia politica.

dine ordinante (*ordo ordinans*) del *Leviatano* agisce allora alla stregua di una *prospettiva curiosa* di elementi, significati e attributi disparati, composti, raddoppiati o invertiti nella loro disposizione. Così, giusta il titolo di questo nostro scritto, dalla anamorfofi leviatanica, dalla nuova forma (gr. *anamorphóo*: “formo di nuovo”), traiamo le “figure che fuori dal loro punto sembrano difformi e senza ragione e viste dal loro punto sembrano ben proporzionate”⁸.

Un richiamo all'anamorfofi contiene l'ultimo paragrafo della *Risposta alla prefazione di Davenant* (1650)⁹; dirò tra un momento di questa *Risposta* che, insieme al *Leviatano*, permette di definire il profilo barocco di Hobbes. Intanto qualche parola sulla pagina del titolo del *Leviatano* che – interpretata come “metafora”, *wit*, motto di spirito, gioco dell'ingegno – è stata in qualche caso assimilata alle anamorfofi, alle prospettive curiose, che riscuotevano grande successo alla metà del Seicento. Nella parte superiore dell'immagine, il sovrano leviatanico campeggia sovrastando la pianura e la città. Mentre, nella parte inferiore, gli emblemi del potere politico e religioso sono ripartiti in pannelli alla destra e alla sinistra del drappo con il nome dell'autore e il titolo dell'opera. Sebbene nel loro complesso tali emblemi siano certamente comprensibili, il loro significato specifico non è sempre perspicuo. Singolarmente considerati restano infatti opachi, inerti e tra loro male associabili; finché la disposizione dello spazio inurbato e controllato a vista dall'Uomo Artificiale non impone il ritorno, dentro la figura, del tracciato simbolico dei segni che lo compongono. Sempre che lo si guardi come le anamorfofi – specchio o cilindro ottico predisposto dall'artista per gli eventuali fruitori – il sovrano leviatanico fa vedere insieme i materiali utilizzati per il suo allestimento¹⁰. Contro-immagine che descrive un equilibrio tutto interno alla visione, immobile in quanto paradossalmente sospesa al suo *medium* razionale e istituzionale. E per questa via fornisce un asilo e un argine alle passioni dell'epoca – altrimenti costantemente a rischio di ricadere in un vuoto incolmabile.

⁸ J.F. Nicéron, *La perspective curieuse ou magie artificielle des effets merveilleux*, P. Billaine, Paris, 1638, p. 50 citato da Baltrušaitis, *Anamorphoses ou le Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées-II*, Champs art, Paris, 1996, p. 99. Per Nicéron — “La vera magia o la perfezione delle scienze consiste nella Prospettiva che ci fa conoscere e discernere più perfettamente le belle opere della natura e dell'arte e che è stata stimata in tutti i tempi, non soltanto dagli uomini comuni, ma anche dai più potenti Monarchi della terra (da *La perspective curieuse*, citato da Baltrušaitis, *op. cit.*, p. 57).

⁹ Th. Hobbes, *Answer to Sir William Davenant's Preface before Gondibert*, E. W. IV, pp. 443-458.

¹⁰ Non a semplice titolo di curiosità ma per la diretta influenza che sembra aver avuto nella composizione del frontespizio, cito quindi la tavola 49 – “sultani ottomani” – del trattato sulle anamorfofi di Nicéron del 1638; guardato attraverso la lente “magica”, il disegno forma il ritratto di Louis XIII, “nostro cristianissimo sovrano”, con i segmenti delle teste di otto “inquietanti sultani ottomani”. Cfr. N. Malcom, *The title page of Leviathan, seen in a curious perspective*, in «Seventeenth Century», vol XII, 2, 1998, pp. 124-155, ora in Id., *Aspects of Hobbes*, Oxford University Press, New York, 2002, p. 233 (Fig. 4). Si veda anche M.M. Martinet, *La notion de perspective et les métaphores de l'espace*, in *Hobbes et son vocabulaire*, a cura di Y.C. Zarka, Vrin, Paris, 1992, pp. 125-138; E. B. Gilman, *The Curious Perspective: Literary and Pictorial Wit in the Seventeenth Century*, Yale University Press, New Haven e London, 1978, pp. 46-66. Jen. E. B. Boyle, *Anamorphosis in early literature: meditation and affect*, Ashgate, Surrey, England, 2010, in part. pp. 38-43.

Eppure la tecnica dell'anamorfofi – “taumaturgia ottica” o precondizione formale dell'ordine spaziale della costruzione – non si riduce a un mero agglomerato di simboli. La prospettiva storica e artistica imprime all'artificio una dinamica del tutto particolare. Quest'immagine eccentrica, mentre riflette l'ideale *soprassalto dallo stato di natura allo stato civile*, ci comunica un che di reale. Non si tratta però dell'azione di un detentore del potere o di una guida impostasi con la sua forza, di un profondatore mitico dello Stato. L'esplicito richiamo di Hobbes alle anamorfofi, nella *Risposta a Davenant*, attribuisce a se stesso “lettore” di Davenant il potere di ricomporre l'unità dell'opera poetica secondo la sua propria “fantasia costruttiva”¹¹. Tanto il poeta, quanto il filosofo operano analiticamente e sinteticamente sulla materia; ma l'immagine unitaria dell'autore emerge, come in una anamorfofi, nella forma riflessiva della lettura, che funziona appunto da lente “magica” di questa “poetica dell'astrazione”¹².

Nessun riconoscimento del potere magico delle immagini, nessuna suggestione “emanazionista” è dato riscontrare nelle dichiarazioni di Hobbes. Non il potere delle immagini ma il potere dell'immaginazione lo muove a tributare il proprio grande riconoscimento a Davenant.

Tutti gli interrogativi qui sollevabili riguardano il “ritorno di forma” o “nuova forma” proposto dall'opera di Hobbes, e possono essere ricondotti a una sola questione: l'illusione della mente – illusione visiva in questo caso – procede dalla formazione delle immagini oppure è una creazione storica dell'immaginazione? Naturalmente, che qualche cosa come una figura immaginaria possa materializzarsi per effetto di proiezioni ottiche rafforza la dimensione dell'illusorietà; ma l'immagine così prodotta non può non indicare il suo rapporto con l'immaginario individuale o collettivo, dell'artista oppure di chi guarda l'immagine attraverso una lente all'uopo predisposta. L'immagine riflette insomma uno stile, un ordine dell'immaginario, ma più fondamentalmente riflette una dinamica ordinatrice dello spazio. Le metafore visive e quelle verbali sono strettamente collegate al loro fondamento oggettuale e spaziale.

¹¹ “The virtues you distribute there amongst so many noble persons, represent, in the reading, the image but of one man's virtue to my fancy, which is your own; and that so deeply imprinted, as to stay for ever there, and govern all the rest of my thoughts and affections in the way of honouring and serving you” (*E. W.* IV, cit., p. 457). In senso contrario, Samuel Sorbière, in una lettera a Hobbes, motiva la sua richiesta di un ritratto dell'amico: “Non solum enim scripta me mouent et ad virtutem impellunt, afficit quoque me vultus virorum maximorum, a quibus in me veluti effluuium, diffusamque vim insitam sentio : For I am moved and impelled to be virtuous not only by writing but also by the faces of great men; I feel, as it were, an emanation, a natural force which radiates from them to me” (Samuel Sorbière a Hobbes, Lione 11 luglio 1645, in Thomas Hobbes, *The Correspondence*, a cura di N. Malcolm, 2 vols., Clarendon Press, Oxford, 1994, vol. I 1622-1659, pp. 121-123).

¹² “The architect Fancy (...) must not only be the poet, to place and connect, but also the philosopher, to furnish and square his matter; that is, to make both body and soul, colour and shadow of his poem out of his own store” (Th. Hobbes, *E. W.* IV, cit., p. 450). L'espressione “poetica dell'astrazione” è di J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou le Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées-II*, cit., p. 7.

Nella *Risposta a Davenant* colpisce in tal senso la classificazione degli stili poetici (la corte, la città e la campagna), tra l'altro per le premonizioni del “pensiero urbano” di Baudelaire e di Benjamin¹³. La tripartizione degli stili poetici supera la metafora, non è immediatamente poetica, né immediatamente filosofica. È innanzitutto storica: i potenti eroi, gli irrequieti seminatori di disordini dei grandi centri urbani e i pacifici agricoltori, dipendono dai *nomoi* cosmici, terrestri e marini con i quali ha dovuto misurarsi l'epoca che meglio esprime il senso di provvisorietà e di sospensione d'un mondo che ha perso la sua centralità; in definitiva è l'epoca priva della comune misura della terra ad essere rimasta sospesa tra mondi diversi. Un altro passo della *Risposta a Davenant* fa un esplicito richiamo al grande pesce come “ornamento” in una prospettiva che integra il sentimento del passaggio epocale dalla terra conosciuta e misurata al mare non recintato, illimitato e sconosciuto¹⁴.

È stata la rivalse di Hobbes: appropriarsi dell’“ornamento” del mare per segnare la nuova misura d'una terra che si vuole non più *incognita*¹⁵. Anche in queste sovrapposizioni si riconosce l'estetica e il “concettismo” del tempo, sempre alla ricerca d'altro, e non soltanto per meravigliare. Molte procedure traslate (gli sdoppiamenti, le trasposizioni e le inversioni) sono strumenti di appropriazione conoscitiva del reale, ricondotto alla sua struttura linguistica¹⁶; oppure sono forme

13 Esso merita d'essere citato per intero: “As the philosophers have divided the universe, their subject, into three regions, *celestial*, *aerial* and *terrestrial*; so the poets (...) have lodged themselves in the three regions of mankind, *court*, *city* and *country* (...) For there is in princes, and men of conspicuous power, anciently called *heroes*, a luster and influence upon the rest of men, resembling that of the heavens; and an insincereness, inconstancy, and troublesome humour in those that dwell in populous cities, like the mobility, blustering, and impurity of the air; and a plainness, and, though dull, yet a nutritive faculty in rural people, that endures a comparison with the earth they labour” (*Answer to Sir William Davenant's Preface before Gondibert*, E. W. IV, cit., pp. 443-444).

14 “I can allow a geographer to make in the sea, a fish or a ship, which by the scale of his map would be two or three hundred miles long, and think it done for ornament, because it is done without the precincts of his undertaking: but when he paints an elephant so, I presently apprehend it as ignorance, and a plain confession of *terra incognita*” (*Answer to Sir William Davenant's Preface before Gondibert*, E. W. vol. IV, cit., p. 452). Per la geografia hobbesiana, il rinvio del tutto ovvio è a Carl Schmitt, *Terra e mare*, Adelphi, Milano, 2002 e Id., *Il nomos della terra*, Adelphi, Milano 1991.

15 D'altra parte Keith Brown, al pari di altri autori, sostiene che la manifestazione iconografica del Leviatano è analoga a quella del Cristo che impugna spada e bilancia, a volte in piedi, altre volte assiso in trono, sopra l'Arco cosmico, allegoria che ricorre sovente nell'iconografia religiosa rinascimentale. Cfr. K. Brown, *The artist of the Leviathan title page*, in “British Library Journal”, 4, 1978, pp. 24-36, p. 32.

16 “La massima parte di qualunque linguaggio umano – scrive Leopardi in una nota dello *Zibaldone* (Mursia, Milano, 1967, tomo 1, p. 1101) – è composto di metafore, perché le radici sono pochissime, ed il linguaggio si dilatò massimamente a forza di similitudini e di rapporti”. Restringimenti connotativi e “denominazioni multiple” caratterizzano il linguaggio barocco. Per Hobbes il moltiplicarsi “quasi innumerevole dei nomi” è da attribuirsi ai “confronti” e alle “somialtanze” delle cose: “From *knowing much*, proceedeth the admirable variety and novelty of metaphors and similitudes, which are not possible to be lighted on in the compass of a narrow knowledge” (*Answer to Sir William Davenant's Preface before Gondibert*, E. W. vol. IV, cit., pp. 455). Sul tema può essere utilmente confrontato G.

concettuali volte a definire le cause prime del conoscere e dell'agire dell'epoca. Tuttavia, una simile lettura della anamorfofi leviatana mi sembra riduttiva, in quanto esprime un bisogno di razionalizzazione che non tiene in giusta considerazione il peso antropologico, oggettuale e mediatore, della realtà sociale, troppo sbrigativamente assorbita nel funzionamento dell'artificio come figura del discorso ad un tempo paradossale e normativa.

C'è in Hobbes una *causa nominis*¹⁷ (e una *causa imaginis*) e va ricercata nell'effetto delle cose sulla coscienza che percepisce sensorialmente, immagina e fissa concettualmente. È in reazione a questa prima percezione che l'uomo hobbesiano si fa artefice, dà forma, dà espressione. Ma dare forma e dare espressione a chi e a cosa?¹⁸ In effetti, sulla creazione razionale dell'Uomo Artificiale da parte dell'artefice, Hobbes è esplicito quando segue la strada del nominalismo, dell'ammiratore e apologeta delle forme geometriche costruite in verità e bellezza; è invece implicita la "causa nominis" e la "causa imaginis", il movimento e la cosa stessa, che ha nome e immagine di Leviatano. Per tentare di chiarire questo punto facciamo un passo indietro: secondo Hobbes, un movimento continuo, inerziale, dei corpi, è ostacolato dall'intervento "accidentale" di un corpo estraneo, e ciò fa ritenere che il suo meccanicismo trovi il proprio limite in una sorta di "crisi" entropica, in cui si risolve il mondo naturale. La nuova creazione – questa volta intenzionale – ridisegna il movimento dopo un tempo di sospensione come uno spazio a parte, protetto dalle future fortuite ricadute nel contingente. Il movimento della cosa creata, non auto-evidente e non auto-comprendente¹⁹, prende allora un aspetto specificamente normativo. Normativa è la nuova relazione "non naturale" che l'immaginazione intrattiene tanto con le cose che si propongono alla sua immaginazione quanto con le cose da questa create. Sembra persino che la *norma* sia "causa e generazione" dello Stato-Uomo Artificiale: *per dire* questa norma gli uomini hanno i nomi, i segni, e *per renderla visibile* hanno le immagini.

Ma la "causa nominis" e la "causa imaginis" non sono naturali e neppure

Conte, *La metafora barocca. Saggio sulle poetiche del Seicento*, Mursia, Milano 1972.

¹⁷ In riferimento alla teoria del linguaggio, scrive K.M. Kodalle: "Anche se non c'è nessuna somiglianza o confrontabilità fra oggetto e segno (O. L. I, 14/E.W. I, 16), il rapporto fra segni e cose non è per questo assolutamente arbitrario (...). C'è quindi in Hobbes un peculiare rivestimento di realtà delle denominazioni che si deve riuscire a scoprire. La motivazione nel dare i nomi e nel collegarli ha la sua occasione nell'effetto delle cose sulla coscienza che percepisce sensorialmente. (...) l'Io (...) in reazione a questa "causa nominis" fissa concettualmente questo evento (O.L., I, 29/E.W., I, 32 s.)" (Cfr., K.M. Kodalle, *Fondamenti di filosofia del linguaggio nella concezione politica di Hobbes*, "De Cive", 1, gennaio-giugno 1996, pp. 29-39, in part. p. 36).

¹⁸ Non alle idee della sua mente – diffidente com'è delle idee che si pretendono innate o dei dubbi cartesiani, e ancor più della naturale conoscenza di Aristotele. Cfr. M. Riedel, *Metafisica e metapolitica*, Il Mulino, Bologna, 1990.

¹⁹ Scrive Hobbes all'inizio del *De corpore*: "imitate the creation: if you will be a philosopher in good earnest, let your reason move upon the deep of your own cogitations and experience; those things that lie in confusion must be set asunder, distinguished, and every one stamped with its own name set in order" (E.W., IV, citato da C. Walton, *The philosophia prima of Thomas Hobbes*, in R. Ross, H.W. Scheider, T. Waldman, a cura, *Thomas Hobbes in his time*, University of Minnesota Press, Minneapolis, 1974, pp. 32-33).

artificiali: stanno nella relazione cognitiva e affettiva con la cosa che sostituisce tutte le altre cose²⁰. La nuova nominazione e la nuova immaginazione nascono dalla cosa stessa, non seguono però i sentieri già percorsi dall'uomo "naturale", dove il tempo ha depositato residui che ostacolano il cammino, ma intagliano sul terreno della storia una strada veramente nuova eppure antichissima giacché, come Hobbes ricorda, per essa è passato Adamo quando ha dovuto dare nome alle cose.

Per gli autori il patto è un "processo pubblico" (che riguarda sempre la relazione tra individualità positive e determinate)²¹ il cui divenire *altro* e trasformarsi in *persona sovrana* non s'aggiunge all'insieme, come la parte in una somma. Il patto è l'atto giuridico per il cui tramite immaginazione, nominazione e rappresentazione accedono ad *altro*. Ipotizziamo che qualcos'altro o qualcun altro è stato realmente sospinto sulla soglia per agire come il simbolo della vita, senza garanzia per la sua vita, per esclusione dal patto, per esclusione dalla legge. È quell'in più – quel qualcosa o qualcuno che la volontà collettiva incontra sulla soglia della vita, e non il nulla d'una norma che si giustifica da sé.

Il prioritario richiamo al *persona sovrana* come carattere distintivo del Leviatano eccede strutturalmente ed esistenzialmente la norma del patto²²; a maggior ragione connotata la "trascendenza" giuridico-normativa di questo specifico prodotto del razionalismo. Impossibile pertanto collocare la "persona" tra gli emblemi e le metafore, semplice allegorizzazione dell'opera divinizzata, laddove reperiamo invece nello Stato barocco il contrassegno della rottura di un equilibrio quale che sia²³, e la conseguente funzione ordinatrice e mediatrice che motiva l'eccedenza della cosa creata.

Richiamando i significati di *persona*, come "maschera", "finzione", e come "volto", Hobbes ha accostato due significati²⁴. Maschera sospesa sulla possibilità di conflitto immanente ad ogni unità politica statale²⁵, la persona del Leviatano può ancora apparire emblema del potere normativistico della rappresentazione. Ma il "volto" che ne traccia la "soglia epocale" ha portato la rivolta nello *stato* di quieto disordine²⁶. Nei nostri termini, questo volto si disegna come la *mise en abyme* della

²⁰ Cfr. K.M. Kodalle, *Fondamenti di filosofia del linguaggio nella concezione politica di Hobbes*, cit., pp. 35-36.

²¹ Cfr. Th. Hobbes, *Leviatano*, cit., p. 575.

²² È quanto sottolinea, ad esempio, H. Welzel, quando definisce la teoria di Hobbes: "la più significativa teoria esistenziale". Vedi H. Welzel, *Diritto naturale e giustizia materiale*, Giuffrè, Milano, 1965, p. 175.

²³ Si veda A. L. Angoulvent, *Hobbes ou la crise de l'État baroque*, PUF, Paris, 1992.

²⁴ Cfr. Th. Hobbes, *Leviatano*, cit., p. 131.

²⁵ C. Schmitt, *Teologia Politica II. La leggenda della liquidazione di ogni teologia politica*, Giuffrè, Milano, 1992, p. 99.

²⁶ In *Teologia Politica II*, Carl Schmitt richiama il concetto di *stasis*: quiete ma anche disordine, "disordine (politico)", e ne rafforza l'intrinseco carattere duale: "Stasis significa in primo luogo: quiete, situazione di quiete, posizione, status; il concetto contrario è *kinesis*: movimento. Ma *stasis* significa in secondo luogo anche *disordine* (politico), movimento, rivolta e guerra civile" (ivi, p. 95). Il duplice significato del termine *stasis* offre a Schmitt una chiave interpretativa di teologia politica che qualifica e chiarisce il "criterio" dell'inimicizia: la *stasis* – intesa come principio dualistico di quiete e conflitto – che da Hobbes

rappresentazione anamorfica: il suo proprio stare per *altro* unifica e redime tutto ciò che tocca. È la *grazia* ed è la creaturalità che, ancorché racchiuse nella forma dell'artificio, reagiscono al disordine naturale delle passioni. Direi con Carl Schmitt che l'emblema del “non umanesimo” della persona non corrisponde all'emblema demoniaco di una natura umana denaturata, né corrisponde alla dialettica di quiete e movimento propria di una *natura naturans*²⁷. La dismisura della persona, simbolo della vita e della passione di tutti, accede invece alla dimensione della soggettività politica, fondamento unico e non sostituibile dell'ordine normativo della rappresentazione. Anche se, in epoca barocca, la *grazia* e la creaturalità hanno i tratti enigmatici e contraddittori dell'interiorità, dell'isolamento e della prigionia del sovrano, insieme a quelli della esteriorità e arbitrarità dell'Uomo Artificiale.

Con Hobbes, abbiamo detto, la scienza politica si fa arte, arte dell'imitazione o mimesi. Ovviamente i rapporti tra arte e politica conducono, con un reciproco scambio, dall'arte alla politica e dalla politica all'arte. Arte della politica, si dice: e in effetti, l'arte rappresenta, in senso soggettivo, le modalità e le tecniche espressive della politica. E in senso oggettivo, possessivo, politica dell'Arte che opera, agisce e contempla, che ci pone di fronte al suo oggetto: l'Uomo Artificiale.

Non sono mancate le estetizzazioni mitiche di quest'Uomo Artificiale, spesso associate alla psicologia della paura incantatoria. Tale dimensione sonda Carl Schmitt nei molteplici e talvolta contraddittori rinvii al manierismo del Leviatano, dissolvendosi nella sofisticata comicità inglese della “persona sovrano-rappresentativa”. Ma Schmitt sa che il sipario del Frontespizio nasconde altro, il regno dell'identità spaziale che va protetto dalla mera volontà di sopravvivere del soggetto di potere, e dall'azione distruttiva del tempo contro il proprio oggetto, lo Stato, e contro l'operare della stessa determinazione mimetica dell'Artefice²⁸.

Alla spettacolarità propende invece la curvatura *terrifica e nullificante* del saggio di Carlo Ginzburg “Rileggere Hobbes oggi”²⁹. L'Autore esordisce con un richia-

in poi ha caratterizzato il rapporto tra gli Stati moderni, riappare all'interno dello Stato come tensione duale tra principio personale e principio reale, che qui possiamo ricondurre all'antitesi tra il potere del nome su “rivolta e guerra civile” e il potere normativistico della rappresentazione.

²⁷ Cfr. *ivi*, p. 134.

²⁸ C. Schmitt, *Il Leviatano nella dottrina dello Stato di Thomas Hobbes. Senso e fallimento di un simbolo politico*, in *Id.*, *Scritti su Thomas Hobbes*, a cura di C. Galli, Giuffrè, Milano, 1986, pp. 61-143. Per una ampia disamina del libro di Carl Schmitt, e per la sua interpretazione 'esoterica', rinvio a M.S. Barberi, *Il Leviatano fuori dal mito. Le pronunce politiche di Hobbes e di Schmitt*, Transeuropa, Massa, 2012. Si veda anche C. Schmitt, *Glossario*, cit., 27.9.47, pp. 27-28 e 15.11.47, p. 60

²⁹ Carlo Ginzburg ha dedicato uno scritto alla analisi del Frontespizio del *Leviatano*, in un libro dal titolo significativo: *Paura, reverenza, terrore*. Coerentemente, l'interpretazione proposta centra l'ordine del Leviatano di Thomas Hobbes sull'adorazione del terrore. Si veda, C. Ginzburg, “Rileggere Hobbes oggi” in *Id.*, *Paura, reverenza, terrore. Cinque saggi di iconografia politica*, Adelphi, Milano, 2015, pp. 51-80 e Note pp. 231-245.

mo alla tecnica dell'anamorfosi: “per capire il presente dobbiamo imparare a guardarlo di sbieco. Oppure, ricorrendo a una metafora diversa: dobbiamo imparare a guardare il presente a distanza, come se lo vedessimo attraverso un cannocchiale rovesciato. Alla fine l'attualità emergerà di nuovo, ma in un contesto diverso, inaspettato”³⁰. Il presente – guardato di sbieco o al rovescio – introduce pertanto attraverso il noto verso dell'autobiografia latina del filosofo di Malmesbury: “io e la paura siamo gemelli”; Ginzburg commenta: “con ogni probabilità l'accento alla paura allude a una debolezza privata. Ma Hobbes era al tempo stesso un pensatore audace fino all'insolenza, incline alla provocazione e alla disputa”³¹. Conseguentemente audace e provocatorio gli risulta questo fingere con i colori della paura originaria l'origine della paura sacra del Leviatano – in gara e in disputa con la razionalità classica e cristiana, cattolica e protestante.

“Dunque – scrive Ginzburg – sia nel caso dell'origine della religione, sia in quello dell'origine dello Stato, troviamo all'inizio la paura (*feare*) e alla fine, come risultato, la soggezione o reverenza (*awe*). In mezzo, la finzione, che si impone a coloro che l'hanno creata come una realtà”³². Frapposta tra la paura e la soggezione, la finzione lascia presagire il grande inganno che supporta l'ordine sacro-morale imposto agli uomini dagli uomini: per paura costruttori di finzioni, per necessità obbligati o assegnati al suo funzionamento, per culto associati in comunità di terrore. La riflessione di Carlo Ginzburg porta il titolo generale *Paura, reverenza, terrore*, e tale tripla partizione segue nel dettaglio la riflessione sull'arte del frontespizio, oggetto specifico del suo studio.

Per giungere alla trifunzionalità sacro-morale dell'ordine leviatano (paura, necessità, culto), Carlo Ginzburg percorre una via evolutiva e pare voler trattare il Leviatano di Hobbes come Roberto Calasso ha voluto trattare il Mosè di Freud. Nella congiuntura evolutiva istituita da Calasso, Mosè rappresenta il “Grande Predatore” che è in noi e che, malgrado il successivo imporsi del *Sapiens*, resta “lo spettro non redento” consegnato alla vista di tutti³³. Ginzburg, più modestamente,

³⁰ Ivi, p. 53.

³¹ Ivi, p. 56.

³² Ivi, p. 68.

³³ Vedi R. Calasso, *Il libro di tutti i libri*, Adelphi, Milano, 2019, cap. VII, in part. p. 340. Calasso favoleggia di una prima imitazione, di una prima colpa di Dio, foriera delle successive sventure dell'uomo. Facendo l'uomo a sua immagine, il Dio biblico si è “avvicinato troppo alla sua creazione”, ha fatto dell'uomo un idolo. Cosicché l'intera storia biblica esibisce il desiderio del Dio veterotestamentario di punire negli uomini la sua propria colpa: egli punisce nell'uomo la sua propria idolatria. L'idea – come sempre molto abilmente sviluppata – ripercorre un tema di interrogazione teologica ben noto: perché Dio permette il male? La risposta di Calasso è perché nel male e con il male il Dio biblico punisce se stesso, nella figura sostitutiva del suo Idolo. “La specificità e l'unicità biblica stanno nella colpa, nella rivendicazione della colpa come atto fondatore della storia del mondo” (ivi, pp. 355-356). Sulla colpa s'incardina la “caparbia volontà di *separazione*” e la fondamentale unità e coesione della materia mitica della Bibbia. A supporto Calasso cita Umberto Cassuto, “sommo studioso” dei miti biblici e dei rapporti che essi intrattengono con la letterature pre-biblica, e gli attribuisce la stessa “caparbia volontà di *separazione*” e il conseguente riconoscimento dell'unicità del parlare biblico. Vedi in part. p. 354 ss.

ravvisa negli impulsi aggressivi e di morte la prima positiva ragion d'essere dell'ingranaggio dello Stato. La meccanica dell'orologio e il biologismo della minaccia vitale dell'"aggressione" s'articolano alla stregua di un "esperimento mentale" di rinuncia all'impulso naturale dell'uomo di natura. Hobbes avrebbe pensato dunque evolutivisticamente l'immaginazione della comunità del terrore che, comunque si manifesti, balugina financo dallo spettrale "Grande Predatore"; cosicché, la finzione o esperimento mentale è pur sempre attraversata dall'inquietante attrattiva di un "bieco biologismo"³⁴.

Ma soffermiamoci a considerare quello che Carlo Ginzburg considera "il primo fulmineo affacciarsi" dell'idea di soggezione (*awe*) in Hobbes. L'Autore fa molto caso della differenza – quasi una interpolazione – introdotta in un passo della *Guerra del Peloponneso* di Tucidide dalla traduzione inglese di Hobbes (1629). Nella famosa pagina del capitolo 53 del secondo libro sugli effetti della peste, Tucidide scrive (2.53.4): *theôn de phóbos e anthrópon nómos oudeís apeirge* – che in italiano dà: "né la paura degli dèi né alcuna legge degli uomini li teneva a freno"; Hobbes traduce il verbo greco *apeirgein*, "tenere a freno", con un verbo inglese *awe*, "incutere soggezione". Così l'inglese di Hobbes: *Neither the fear of the gods, nor laws of men awed any man* – che in italiano dà: "né la paura degli dèi né le leggi umane incutevano più soggezione in alcun uomo". L'inglese *awe*, che prende il posto del greco *apeirgein*, della forza frenante, esprime l'assoggettarsi degli uomini alle loro proprie immaginazioni. Hobbes, ipotizza Ginzburg, deve essersi ricordato di Tacito, *Ann.*, 5.10: *fingebant, simul credebantque*, "credevano in ciò che avevano appena immaginato".

Il consentimento alla paura sacra avrebbe quindi la funzione apotropaica di una garanzia contro le ricadute nella sottostante paura della guerra civile o dello stato di natura. Un dettaglio dell'immagine del frontespizio suggerisce questa spiegazione. Ginzburg lo sottolinea: si tratta del profilo di due maschere a becco, tipica protezione di cui si fornivano i medici della peste. Un dettaglio che conduce indietro (*à rebours*), dal campeggiare immaginifico del "Dio mortale" fino alla peste naturale e sociale "dissolvitrice di tutti i legami della città".

D'altra parte, è ancora l'Autore che sottolinea, "Hobbes non vuole distruggere la paura, anzi fa della paura la base stessa dell'origine dello Stato". Paura beninteso che traduce in norma l'abnorme soggezione alle proprie immaginazioni, lo abbiamo visto dalla *Guerra del Peloponneso*. Quasi che la funzione frenante, raziocinante e razionalizzante, della "religione e del potere delle leggi" suscitasse in Hobbes una generale scettica attenzione, un disdegno, sia della religione, paralizzata nelle superstizioni³⁵, sia dello Stato come regno della ragione.

A poco giovano infatti la funzione intermediatrice e dispensatrice di ordine della religione e delle leggi, se nessuno crede a queste forme formate (o cause causate). Mentre non sussistono dubbi sul potere mediatore delle immagini, che

³⁴ L'espressione è di C. Schmitt, *Glossario*, cit. 27.9.47, p. 28.

³⁵ Ginzburg indaga le credenze religiose dei capitoli XI e XII del *Leviatano* nel loro legame 'naturale' con l'ignoranza delle cause dei fenomeni e con le accelerazioni distruttive generate dalla paura naturale della morte. Davvero strano a dirsi, pure la prometeica ansia del futuro, per Hobbes abuso di religiosità previsionale, l'autore legge come mera curiosità di conoscere (*op. cit.*, p. 66-76).

promuove il Leviatano a protagonista: forma formante (o causa causante) l'ordine sociale cui tutti soggiacciono con terrore³⁶.

L'indagine etimologica portata sul luogo dell'indifferenziato sociale della peste prova la progressiva affiliazione degli uomini alla paura sacra. Vale per lo Stato secolarizzato o laicizzato che “invade il campo” della religione. Vale per il nostro presente — che la religione non legittima e la legge non legalizza. Vale per il tempo avvenire, non auspicato e non inevitabile, ma prevedibile, in cui il terrore (“non il terrorismo, semplice tecnica di potere”) la farà da padrone. La “reverenza” allo Stato, immagine o spazio finzionale costruito dagli uomini per gli uomini, ha significato raggiungere un compromesso tra l'esistenza di tutti e l'esistenza dello Stato³⁷. Ma sembra che lo spazio della prima paradossale circolarità sociale sia implosivo o collassato, riassorbito nella più stringente circolarità del tempo. L'antica peste indifferenziatrice, iniziata ben prima del XVII secolo, non è mai lontana. Ma la capacità di sottometerla non è più tra le prerogative dell'ateistico e infocato dominio del terrore puro. La finzione creata per incutere soggezione s'è mutata insensibilmente in terrore disintermediato. Cosicché il culto potrà prendere in futuro forma di *uroboros* originario, e muovere, indifferentemente, senza inizio né fine, lungo la circonferenza dello Stato globale che regna senza un centro mediatore e senza un oggetto cui tributare reverenza.

Le nostre immaginazioni s'informano al criterio della soggezione o sottomissione, tuttavia non resistono ai disordini post-pestilenziali, sia che perseguano le convulsioni e i contorcimenti leviatanici nell'epoca delle guerre di religione, sia che proliferino negli insensati anonimi terrori di inizio millennio, sia che attestino l'ipotetica ma già premonitrice coesione del “super-Stato oppressivo” in un ambiente naturale indifferenziato e degradato, su una umanità che teme la morte ossia sé stessa ... fino alla morte.

La ricerca di Carlo Ginzburg sul pensatore più intensamente realista nel XVII secolo considera gli effetti di freno sociale della religione e della leggi sostanzialmente nulli e di fatto irrealizzati. L'immaginazione del Leviatano, attivata dalla ragione e dall'arte come forza unificante, non segue la traccia prevalente dell'ordine concreto e non frena il crescente disordine dell'*anomia*. Così quando la “paura degli dèi e le leggi umane” cedono all'anomica peste naturale o sociale — il Terrore investe indistintamente chiunque.

Questo Terrore mi ricorda una delle numerose storielle di Giufà (il personaggio della tradizione popolare siciliana che nella tradizione Sufi ha nome Nasreddin, e con vari nomi è presente in tutto il medio ed estremo oriente). Al Maestro di

³⁶ Ginzburg considera la soggezione al dio del terrore come la vera origine dello Stato; “un punto, scrive in nota, che è stato colto con grande penetrazione (e subito lasciato cadere) da Strauss”. Vedi *infra*. Anche Bobbio, nell'*Introduzione al "De cive"* avrebbe colto il movente della soggezione: “Ed ecco perché lo stato hobbesiano ha un volto così minaccioso: è la risposta della paura organizzata alla paura scatenata. Ma la paura è la sua essenza” (cit., nota 40, pp. 243-244). Ma davvero quel volto è così minaccioso?

³⁷ Se ne deduce che la riflessione sul concetto di *paura* (*fearè*) e sul concetto di *soggezione* (*awe*) focalizzata sul tributo pagato alle immagini ripercorre l'intero ciclo del potere e accerchia il libero fluire della vita naturale, dall'origine alla fine. “Paradossale circolarità” che duplica la “paura” naturale in “reverenza” politica e religiosa allo Stato.

saggezza si è rivolta una madre disperata da un figlio troppo discolorato, ma l'incontro con il bambino termina precipitosamente. Giufà-Nasreddin corre fuori agitando forsennato le braccia e urlando: “tanta paura gli ho fatto che mi sono terrorizzato”. Probabilmente ha fatto paura soltanto a se stesso.

Ma l'immagine del frontespizio, se manifesta il Terrore in siffatta guisa, non ci mette parzialmente fuori strada? Nient'affatto se possiamo senza sforzo figurarci Charles II, il sovrano inglese, dedicatario dell'opera manoscritta, contemplare attonito (se non proprio terrorizzato) la persona finta nell'immagine³⁸, oppure cogliere il mutevole sembiante come monito rivolto a lui e alle future generazioni dal precedente sovrano, quel Charles I decapitato dagli inglesi nel 1649 (di cui circolavano in quegli anni i ritratti segreti, in anamorfosi). Ciò nonostante avvertiamo che quel sovrappiù di grazia che, come s'è detto, sembra mancare dall'immagine, vi riappaia cospicuamente davanti all'occhio del regale destinatario del disegno.

Chiunque essa rappresenti e quale ne sia la pertinenza alla filosofia politica di Hobbes, questa forma-immagine importa per la logica unitaria inerente allo sguardo che la attiva. Dispieghi i patti fondativi dello Stato Leviatano dalla materia informe o sia piuttosto la risposta al vuoto, alla perdita prodotta in natura o anche traduca e immetta demiurgicamente nel mondo sensibile l'impronta delle idee trascendenti, lo sguardo è lo strumento operativo dell'anamorfosi. Per dirla con Jacques Lacan, lo sguardo è una *mise en abyme* delle sue trasformazioni perché è esterno al soggetto e immanente al quadro³⁹. Questo “punto dello sguardo” o “punto dell'osservatore” il disegno della copia manoscritta del *Leviatano* l'affida al sovrano dedicatario; l'incisione dell'edizione a stampa del 1651 lo duplica nel “vedersi vedere” degli osservatori interni ed esterni all'opera. Mentre l'unità dell'oggetto scompare allo sguardo candido e immediato dello spettatore ignaro delle ragioni recondite del disegno, allo stesso modo in cui nel *Riccardo II* di Shakespeare (atto II scena II) l'occhio dolorante distorce l'oggetto e lo tramuta in “incivile, scomposta intemperanza”.

L'occhio del dolore, col velo deformante delle lacrime, | infrange un unico oggetto: | come quei prismi che, a guardarci dentro, | mostrano solo immagini confuse: ma viste di scorcio, | forme chiare e distinte (...) | (...) ché altro non c'è | o se ci fosse sarebbe distorto dall'occhio dal dolore, | che lamenta realtà immaginate quasi fossero vere.⁴⁰

Nell'ordine del visibile, qualche cosa accade senza che il soggetto della visione, che pure non la ignora, ne partecipi. Così pure nell'Introduzione del *Leviatano* il

³⁸ Ricordiamo che il disegno della copia manoscritta donata da Thomas Hobbes a Carlo II, si caratterizza per la posizione delle teste che sporgendo dal corpo del Leviatano si volgono verso lo spettatore. Ginzburg scrive in proposito che “nell'immagine disegnata a matita, probabilmente di Abraham Bosse, sul frontespizio dell'esemplare in pergamena dedicato a Carlo II, la miriade di uomini di cui è fatto il corpo del Leviatano guarda il lettore, cioè in questo caso il re” (cit., p. 70). In nota precisa che l'associazione tra il lettore e il re gli è stata suggerita da A. Huston (ivi, nota 32, p. 241).

³⁹ J. Lacan, *Le Séminaire. Livre XI. Les quatre concepts fondamentaux de la psychanalyse (1964)*, texte établie par J. A. Miller, Seuil, Paris, 1973, pp. 75-85 e pp. 97-109.

⁴⁰ W. Shakespeare, *Riccardo II* atto II, scena II citato da J. Baltrušaitis, *Anamorphoses ou le Thaumaturgus opticus. Les perspectives dépravées-II*, cit., p. 34.

detto *Nosce te ipsum, leggi te stesso* fronteggia la soggettività altrimenti oscillante dell'interprete (e del suo narcisistico "abuso della vista"). Lo sguardo, primo e oggettivo apparecchio della conoscenza, deve rimediare agli errori della vista e deve sostenere positivamente la *ratio* artificiale ovvero l'angolazione da cui l'immagine può essere osservata conformemente all'intenzione dell'artefice. Hobbes conta quindi sulla risorsa dello sguardo (il filtro critico della ricezione dell'immagine) per dissipare, "col velo delle lacrime", la paura della morte violenta e le altre terrifiche e deformanti visioni dell'uomo naturale. Tale trapasso dalla fisica della paura della morte violenta alla metafisica dell'ordine spaziale della sovranità, afferma il primato della forma. "La sovranità è un'anima artificiale, che dà via e movimento all'intero corpo" scrive Hobbes ancora nell'Introduzione del *Leviatano*.

L'unità della persona sovrana (suggerisce Reinhard Brandt nella sua *Filosofia della pittura*) può essere misurata con la geometria (cerchio, triangolo, rettangolo e quadrato)⁴¹. L'interessante ricostruzione grafica dell'anamorfose leviatanica interdetta di conseguenza il "punto dello sguardo" aggiustato sul punto del cuore e vi discopre la sede del governo delle passioni in immagini e degli effetti politici in parola.

Come abbiamo accennato, Hobbes non condivide la preoccupazione di Cartesio quanto alle ingannevoli percezioni del mondo fisico e ne respinge i dubbi quanto alla dottrina della conoscenza. Egli ritrova invece la porta anamorfica della materia di cui sono fatti i sensi: correggendo con i dettami della ragione, l'inganno dei sensi.

Politica dell'arte dunque, che legittima la seconda vita o la seconda *chance* dell'uomo naturale – come inganno degli inganni dei sensi. Per il pittore che dà a vedere e per l'attore che si dà a vedere, per l'uno e per l'altro, lo sguardo opera come dispositivo simbolico dell'opera che afferra l'osservatore e l'osservato. Non si tratta però di fermarsi a una qualche cattura immaginaria dell'oggetto-maschera, al di là del quale l'uomo chiede di poter vedere (come nell'apologo antico della vittoria di Parrasio su Zeus). I giochi di immagine e di parola coinvolgono la risposta alla domanda di senso, che è da sempre già data.

Naturalmente è possibile studiare l'effetto cognitivo dell'immagine Leviatano: fa paura, è comica oppure penosamente grottesca? Ignoro se un tale esperimento sia stato condotto a buon fine. Carlo Ginzburg da parte sua ci fa viaggiare nel tempo fino all'ultima stazione, oltre il dominio dello spazio immaginario e reale, dove "leggere Hobbes oggi" — di sbieco o al rovescio — ricomponne membra già sparse e frammentate in un corteggio di presidenti, generali e ministri, arroganti ingegneri e venerate immagini di Terrore. Non altrimenti "leggere Hobbes oggi" allinea gli incubi razionali dell'uomo di potere sopravvissuto ai suoi simili.

Dal Seicento al Novecento, dall'arte all'antropologia, gli inganni del tempo hanno finito per sopravanzare gli inganni dei sensi: ormai il signore della morte

⁴¹ R. Brandt, *Filosofia della pittura. Da Giorgione a Magritte*, traduzione di M. G. Franch e D. Goretta, Mondadori, Milano, 2003. Questo studio dimostra che l'autore del frontespizio, chiunque sia stato, aveva una salda conoscenza del canone di Policleto e implicitamente della tradizione di Vitruvio.

decide quel che lui vuole⁴². In parole e in immagini il passaggio è stato ampiamente e autorevolmente illustrato da Elias Canetti (*Massa e potere*), come pure da tanti romanzieri e disegnatori della prima metà del Novecento. Penso in particolare ad Alfred Kubin, al suo cumulo di piccoli cadaveri sormontato da una grossa testa metafisica⁴³.

Ma allora il simbolo di origine biblica ne nasconde un altro o molti altri, quasi fosse l'esperimento mentale di un'umanità sopravvissuta alla "aggressività" dello stato di natura — sia la grande peste di Tucidide, le guerre di religione del secolo di Hobbes oppure la Grande Guerra del Novecento? È così che il mito Leviatano commenta la forzata rinuncia all'aggressività e perpetua il resto evolutivo di una soggettività eccedente, alla maniera fredda e artefatta dell'incubo razionale del potere? Il Leviatano si vuole figura dell'umanità estraniata a sé stessa — abbia questa tratti di psicologia manierista, romantico-grottesco, gotico-espressionista?

Molte questioni restano aperte. Carl Schmitt, ad esempio, associa significativamente il manierismo alla 'maschera' come persona-camuffamento, come inganno. Gli interessa sapere se Hobbes avanza nel mondo al modo di Cartesio che per se stesso adottò il motto *larvatus prodeo* (*procedo mascherato*). E se il suo presentarsi su scena come sul campo nemico, armato di maschera, serva a contrastare la disordinata moltitudine o se invece il mutare di sembiante celi una personale inquietudine.

In questo contesto Schmitt si chiede: chi è l'autore del Frontespizio? il manierista Hollar o il barocco Bosse? Se è vero che il manierismo forza e deforma i canoni dell'arte classico-rinascimentale, il Frontespizio del *Leviatano* (si tratti o meno di un *Witz* secentesco inteso a coinvolgere, in varia misura, lo spettatore) esprime tragicomicamente la perdita, l'annullamento di un mondo? Oppure promuove e innova, *a contrario*, la parte mancante, nella creazione barocca?

Alla questione dell'attribuzione dell'immagine gli studiosi hanno dato risposte differenti. Horst Bredekamp ritiene che Hobbes abbia voluto affidare al disegno dedicato a Carlo II la visione barocca del potere, senza abbandonare però le metafore manieriste classicamente ancora presenti nell'incisione della pagina del titolo. Le analisi di carattere storico, artistico e filosofico propendono infatti per l'attribuzione di entrambi i frontespizi a Bosse⁴⁴. A nostro avviso, l'attribuzione ha

⁴² Ovviamente una simile lettura dell'opera di Hobbes e specialmente del colosso raffigurato nel Frontespizio del *Leviatano* come Signore del tempo e della morte ha ascendenze nella cultura del Seicento. Oh come t'inganni | se pensi che gli anni | non hann' da finir | ...tutt'hann' a finir | ... | se tu non vi pensi hai perso li sensi, | sei morto e puoi dire: | bisogna morire. "Passacaglia della vita" di Stefano Landi (danza di origine spagnola del Seicento).

⁴³ Sono note le immagini espressioniste di Kubin, i suoi intermediari e ibridi della visione distopica del potere, come pure *L'altra parte* (1909), il suo unico romanzo, dove domina "il re della carne in scatola" e dove l'unico sopravvissuto del vecchio mondo, l'io narrante, afferma: "la realtà (...) sembrava una ripugnante caricatura dello Stato del Sogno".

⁴⁴ Tra le ipotesi sull'attribuzione, quella relativa all'incisore ceco Wenceslao Hollar di scuola manierista è stata avanzata, tra gli altri, da Keith Brown nel saggio *The artist of the Leviathan title-page*. Anche Noel Malcom considera Hollar autore del disegno e forse anche dell'incisione. In *Thomas Hobbes visuelle Strategien*, Horst Bredekamp discute ampiamente le diverse attribuzioni: molti elementi d'ordine biografico e artistico fanno propendere per Hollar,

il merito di aprire un'interessante prospettiva sul significato dell'immagine. Questo significato è la secolarizzazione dello sguardo che governa l'unità del corpo politico; "la nuova forma" contiene in sé una paradossale riserva riguardo a quest'unità che ci viene trasmessa dal doppio corpo, testa e busto, del re, dalle reciproche interferenze e dai reciproci rinvii tra l'ordine visibile dell'immagine e l'ordine nascosto, sovranamente unificatore. Una riserva, abbiamo ipotizzato, che lo sguardo dell'artista manifesta, e che l'osservatore riflette in risposta. Non trascuriamo che alle questioni estetiche e politiche si affiancano le ulteriori questioni riguardanti la retorica di Hobbes.

Spostandosi da un registro all'altro, sul versante politologico, Roman Schnur (allievo di Carl Schmitt) lega la dottrina di Hobbes alla seconda fase dell'arte manierista (la cosiddetta "armonia dell'irregolare") ovvero alla chiusura del vuoto nel marchingegno statuale cui si richiama la volontà d'ordine dell'assolutismo⁴⁵. Un'ulteriore via d'accesso all'assolutismo propone Schmitt in una nota del 1963: il "cristallo di Hobbes", sintesi della sua pluridecennale interpretazione dell'autore. Si sa che la forma a cristallo serve alla costruzione delle anamorfosi. Nella *Prospettiva curiosa* Nicéron ne fa uso per comporre il famoso ritratto di Luigi XIII con il disegno degli ottomani. Ma gli effetti prismatici, i movimenti continui "dell'irregolare" e, in riferimento al nostro tema, la composizione assolutistica della crisi teologico-politica dell'Europa moderna non bastano a riassumere la teologia politica di Hobbes. Schmitt la riconduce allo "Stato come regno della ragione (...) che trasforma la guerra civile nella pacifica coesistenza dei cittadini"⁴⁶.

Si rinvia ad un'altra occasione la discussione sulla precipua visione anamor-

ma il disegno della versione manoscritta dedicata a Charles II presenta un tratto più elegante, accurato e preciso, una prospettiva geometricamente costruita e una maggiore varietà e ricchezza di dettagli nella resa del paesaggio campestre e urbano, nei quali individua la mano di Abraham Bosse (H. Bredekamp, *Stratégies visuelles de Thomas Hobbes*, trad. di D. Modigliani, Maison des sciences de l'homme, Paris, 2003, pp. 25-50, si veda in particolare, per l'analisi del disegno, pp. 32-33). In conclusione, Bredekamp attribuisce il disegno, come pure l'incisione del frontespizio a Bosse, quest'ultima, secondo Carlo Ginzburg in modo meno convincente (*op. cit.*, nota 33, p. 241).

⁴⁵ R. Schnur, in un importante libretto, *Individualismo e assolutismo*, propone di distinguere due fasi dell'arte manierista e della politica europea tra crisi del Rinascimento e nascita del Barocco; una prima fase, scettica e libertina, che all'idea di vuoto aderisce senza remore, deformando e distruggendo le forme, e una seconda fase, statuale, cosiddetta di "armonia dell'irregolare". Si veda R. Schnur, *Individualismo e assolutismo*, trad. it. Giuffrè, Milano 1979. Vedi anche L. Bazzicalupo, *L'armonia dell'irregolare. Hobbes e il manierismo politico*, Site htm. Laura Bazzicalupo ricorda che le letture proposte da Koselleck (*Critica illuminista e crisi della società borghese*, Il Mulino, Bologna, 1972) Gehlen, Borkenau, e soprattutto da Hocke (*Il mondo come labirinto*) fanno del manierismo una costante dello spirito europeo: "tra eccedenza, paura, dissimulazione, ma anche costruttivismo, *Kunstwollen*"; inoltre ricorda i contributi "in chiave di ripresa della filosofia pratica più o meno neoaristotelica, per esempio di Hannah Arendt e Leo Strauss", ed il modo in cui "Strauss, Schmitt, Oakeshott, illuminano aporie e fratture del pensiero hobbesiano che il codice manierista rende evidenti". Opportunamente l'autrice sottolinea che questi autori legano la volontà d'arte alla modernità e al ruolo che vi svolge Hobbes.

⁴⁶ Cfr. C. Schmitt, *Il cristallo di Hobbes*, in Id., *Scritti su Thomas Hobbes*, cit., p. 155.

fotica del “cristallo”, qui basti citare quanto scrive lo stesso Schmitt sulla “verità: Gesù è il Cristo” — “l’apertura alla trascendenza” del sistema a cinque assi del cristallo. “Nella trasparente costruzione del sistema politico del *Matter, Form and Power of a Commonwealth ecclesiastical and civil*, questa verità costituisce “anzi una chiusura”, e l’espressione “Jesus is the Christ” chiama per nome il Dio presente nel culto pubblico (...) È il problema della sistematicità della sua dottrina nel suo complesso che supera il problema della scambiabilità o non-scambiabilità della massima “that Jesus is the Christ”⁴⁷. Ma, in fin dei conti, è il Cristo fatto a pezzi dalla teologia-politica riformata e controriformata che disunisce e riunifica l’ordine storico-istituzionale e canonico-giuridico dell’Europa⁴⁸.

Coerentemente con il nostro tema, un tale movimento conserva, intensifica e, in definitiva, ricapitola il senso anamorfotico del cristallo.

L’analogia procedura di scomposizione e ricomposizione si può applicare alla lettura del Frontespizio. Nel disegno della copia manoscritta del *Leviatano*, agli occhi dell’ingenuo spettatore il corpo del colosso appare come un assemblaggio distorto, mutevole e flessibile: teste profuse come cera compongono una massa protuberante o una legione⁴⁹, fonte di turbamenti e obliterazioni del limite, di emozioni empatiche. Una scena diversa, anzi opposta, allestisce l’incisione a stampa di Londra; qui, allo spettatore individuale e collettivo, la facciata barocca rivestita degli attributi del diritto di sovranità dà a vedere la finalità ultima del patto — quel “sia fatto”, quel *Fiat*, che l’arte *visibilmente* addensa negli sguardi interni ed esterni all’opera. Ma unico è il compito dell’arte che non ha abdicato alla decisione. Sia che affidi allo sguardo laterale, all’attiva partecipazione dell’osservatore di sottrarsi ai turbamenti dell’anamorfosi scomposta. Sia che si serva della pubblica lettura dell’attore autorizzato dagli autori per dipanare i legacci dell’esteriorità franta e schiacciata sul soggetto. In senso concreto, anamorfotica è la filosofia pratica dello Stato che si esercita nella potestà diretta, riflessa nella capacità di giudizio⁵⁰ — in senso simbolico, la memoria che si indebolisce, che parla in figura, a noi che viviamo alla fine dei tempi.

⁴⁷ *Il compimento della Riforma*, in Id., *Scritti su Thomas Hobbes*, cit., p. 156 e p. 158.

⁴⁸ In questo contesto, Schmitt cita J. Guitton, *Le Christ écartelé. Crises et conciles dans l’église*, Perrin, Paris, 1964, *Scritti su Thomas Hobbes*, cit., nota 5, p. 190. Di J. Guitton, si veda in part. pp. 209-256.

⁴⁹ Vedi K. Brown, *The artist of Leviathan title-page*, cit., per legione; e N. Malcom, *The Title Page of Leviathan*, per la massa protuberante cit., p. 201.

⁵⁰ Hobbes afferma sovente che il consenso pacifico non può essere supposto, deve essere fatto. Per alcuni riferimenti bibliografici, si può consultare S. Shapin e S. Schaffer, *Léviathan et la pompe à l’air, Hobbes et Boyle entre science et politique*, trad. di T. Piélat, La découverte, Paris 1993, p. 325 e p. 400 (t.o.: *Leviathan and the Air-Pump. Hobbes, Boyle and the Experimental Life*), p. 325 e p. 400. Coerentemente con quel dover fare, Schmitt sostiene che nel sistema di Hobbes vi è già la morale pratica di Kant. “Un personalismo specificamente giuridico distingue Hobbes tanto da ogni scientismo naturalistico quanto da ogni naturalismo mitico (...) non è possibile risolvere la confusione delle interpretazioni del *Leviatano*, che si smentiscono l’una con l’altra, senza tenere presente la questione cruciale, che è di filosofia pratica, e precisamente giuridica.” (*Il compimento della Riforma*, cit., p. 182; vedi più in generale pp. 177-188). Supponiamo che nella “confusione delle interpretazioni” ricada implicitamente la propria lettura mitica del libro del 1938, il *Leviatano* simbolo dell’unità originaria di religione e potere.