

$\frac{A_{10}}{874}$



Antonio Castore

# Grottesco e riscrittura

*Prefazione di*  
Franco Marengo



Copyright © MMXII  
ARACNE editrice S.r.l.

[www.aracneeditrice.it](http://www.aracneeditrice.it)  
[info@aracneeditrice.it](mailto:info@aracneeditrice.it)

via Raffaele Garofalo, 133/A-B  
00173 Roma  
(06) 93781065

ISBN 978-88-548-5333-1

*I diritti di traduzione, di memorizzazione elettronica,  
di riproduzione e di adattamento anche parziale,  
con qualsiasi mezzo, sono riservati per tutti i Paesi.*

*Non sono assolutamente consentite le fotocopie  
senza il permesso scritto dell'Editore.*

I edizione: novembre 2012

# Indice

- 7      *Prefazione*
- 13     *Introduzione Note al margine*

## PARTE I Il Grottesco

### Capitolo I

- 31     *L'origine perduta e la parola*

### Capitolo II

- 49     *Il Grottesco e il Corpo*

2.1 La doppia riscrittura, 49 - 2.2 Bachtin e il "corpo grottesco", 57 - 2.3 La deformazione del corpo-testo, 66 - 2.4 Note per il Grottesco e il Sacro, 72

### Capitolo III

- 77     *Il Grottesco e il Brutto*

3.1 Estetica del brutto, 77 - 3.2 Oltre la dialettica: il riso, l'angoscia, il grottesco, 89

### Capitolo IV

- 101    *Il Grottesco e la Follia*

4.1 La voce letteraria della follia, 101 - 4.2 Animalità, memoria e deformazione, 112 - 4.3 La follia come errore dei sensi e la percezione alterata del reale, 117 - 4.4 La follia come specchio e verità del mondo, 125

## PARTE II **Shakespeare**

### Capitolo I

#### 135      *Grottesco e riscrittura*

1.1 Il grottesco nell'età di Shakespeare: la parola, la cosa, le interpretazioni, 135 - 1.2 Riscrittura come pratica e suoi significati, 145

### Capitolo II

#### 155      *Troilo e Cressida*

2.1 Alla ricerca di un genere: il comico, la morte, la tragedia, 155 - 2.2 Deformazione, abbassamento e problematicità dei miti di amore e valore, 172 - 2.3 Elogio del bastardo: le figure "ibride" del *Troilus* e la guerra, 192 - 2.4 La storia in tumulto: conflitti, dissolvimento delle categorie, ordine e gerarchia, 202 - 2.5 Retorica, grottesco e verità, 215

## PARTE III **Testori**

### Capitolo I

#### 229      *Grottesco e riscrittura*

1.1 Nel ventre del Novecento: Testori tra Gadda e Artaud, 229 - 1.2 Riscrittura grottesca di Shakespeare: L'Amleto e il Macbetto, 257

#### 277      *Bibliografia*

## Prefazione

Nel *Tamburo di latta* di Günter Grass — grande epica del grottesco del Novecento, e preziosa eredità della visione rabelaisiana — il folle, mendace, nichilista nano-tamburino Oskar Matzerat che ne è il profondissimo protagonista incorre in uno dei suoi divertenti e rivelatori incidenti. Si presta a fare da modello per gli studenti di una scuola d'arte, ma dopo le prime sedute qualcosa va storto: i grandi fogli da disegno che gli studenti adoperano, anche moltiplicati nelle loro normali misure, non riescono a contenere il suo corpo. Da nana e inespressiva che è in natura, su quei fogli la statura dell'improbabile modello diventa gigantesca, incontenibile, sempre oltre le proporzioni della normalità. L'incidente è un'allegoria della dismisura del libro che si sta espandendo sotto i nostri occhi, ma è anche e soprattutto una riflessione sulla problematica esistenza del corpo nella modernità, almeno in quella che Grass conosceva fino alla metà del secolo scorso: ciò che nell'ufficialità veniva "normalmente" ignorato e umiliato, nella rappresentazione acquistava una nuova e diversa esistenza, e proporzioni clamorose, sbalorditive, irreali: era un problema irrisolvibile per le usuali potenzialità di una scuola d'arte — ma era anche un modo per aprirsi all'avventura speculativa e all'esperimento, destabilizzando il proprio punto di partenza — le scuole, appunto, l'insegnamento, i metodi dell'arte — e mettendo tutto ciò a confronto con una novità che lo ridefiniva dalle fondamenta. Questo fa di Grass e di tanti altri autori contemporanei delle figure

indispensabili alla nostra comprensione della realtà, non soltanto moderna: il corpo, le sue realtà e le sue raffigurazioni così spesso deformanti — gli usi della pubblicità, della fotografia, della moda, della pornografia, del *reportage* bellico, dei più vari strumenti mediatici — sono diventati indici di lettura di tutta una tradizione, e della nostra stessa condizione esistenziale.

Ha dunque ragione Antonio Castore a dire che nel recupero del corpo, e nella doppia riscrittura che questo recupero comporta — prima di un elemento a lungo dimenticato e rimosso, e poi di una forma di volta in volta aggredita, violentata, deformata — si cela quella volontà di superamento del “normale” che caratterizza le avanguardie di ogni età e latitudine, e uno dei più importanti fenomeni letterari e artistici del nostro tempo, in quanto «critica di ogni particolare separazione, messa in questione di ogni delimitazione e non rimozione della stessa, ma continuo spostamento, riscrittura e ridefinizione e, in ultima istanza, critica radicale del concetto stesso di margine, *limes*». Il dissimulato e nascosto, il rimosso è diventato centro di un'arte che si vuole nuova, belligerante e onnicomprensiva, una forma di voracità artistica senza pari, che per questo riprende e nello stesso tempo rinnova la tradizione: ne sono testimonianza, al di là della letteratura che Castore tratta benissimo da par suo, forme d'arte come la pittura e la scultura di Ensor, di Picasso, di Bacon, di Baj, o la musica di tutto il primo jazz, di Satie, di Milhaud, del tardo Ravel, o il cinema di Méliès, di Vigo e Clair, e poi di Fellini. Si badi: i loro corpi non sono mai corpi “normali”, sono simulacri della deformazione, immagini di una rivelazione tanto inattesa e incredibile quanto presentita e sempre attuale nel profondo dell'inconscio, decisiva eppure pronta a ri-orientarsi e a ri-orientare.

Di studi sul grottesco abbonda la letteratura critica, ma nessuno di essi, per quanto ne posso dire, porta i segni dell'aggiornamento teorico e della libera, geniale intuizione personale che sono le armi più vere di Antonio Castore. Un aggiornamento e un'intuizione dovuti soprattutto all'influenza delle ricerche della linguistica novecentesca, già messa a frutto in modo esemplare nello studio *Il dialogo spezzato. Forme*



dell'*incomprensione in letteratura*, premiato dalla giuria dell'Associazione Malatesta e pubblicato nella prestigiosa collana di quell'associazione.

Per collocare questo ulteriore studio nel dibattito critico degli ultimi anni, due mi sembrano i punti fermi della sua trattazione. Del primo ho appena parlato, ed è un risultato di rilievo teorico, che consiste nell'aver associato la forma letteraria e artistica del grottesco, di per sé senza età, alla rappresentazione — o contro-rappresentazione — del corpo come simbolo di modernità, dove acquista una decisiva importanza la sua risentita *marginalità*: è un aspetto a sua volta collegato alla rivendicazione, questa sì tutta e solo tardo-novecentesca, di tutto quanto è periferico nella cultura, a partire dalle creazioni del terzo mondo, contro l'egemonia di un centro coincidente con la civiltà occidentale. E certo il grottesco dell'Occidente novecentesco, «critica radicale del concetto stesso di margine», non è pensabile al di fuori di uno stretto rapporto con i costumi, le arti, le mitologie del cosiddetto terzo mondo — con l'arte africana, con la musica afro-americana, con i testi orali dell'Oriente e dell'America primitiva — nelle loro infinite sfumature di maturità e di ingenuità, di realismo e di magia, di oggettività materiale e di sogno.

Il secondo punto fermo, per più versi tangenziale al primo, è di aver trattato il grottesco come «modalità dell'arte che si riconosce come creazione ambigua, non autonoma ed autoreferenziale, portatrice di uno "sguardo strabico", un occhio rivolto all'opera ed uno al mondo». Questo è il carattere distintivo dei testi che Castore porta alla luce, ed è anche, inutile dirlo, ciò che li sottrae al canone più ristretto e controllato del Novecento, percorso e ripercorso dalle istituzioni educative del mondo intero, eppure sempre insufficiente a far comprendere le qualità intrinseche ed evolutive di questo stesso mondo. Si tratta del canone formato sotto l'inevitabile egemonia di quella "svolta linguistica" di enorme portata culturale, di cui Castore stesso come ho detto è riconoscente debitore, e che fa dell'intero Novecento — parlando in termini estremamente generali — un secolo dominato dal valore che Jakobson, fra tutti, attribuiva al messag-

gio poetico, cioè la sua autoreferenzialità, valore che poi gli epigoni estesero a tutta l'arte della scrittura. È vero, la letteratura che da poco abbiamo lasciato alle nostre spalle è stata molto impegnata a riflettere su se stessa, dando in questa riflessione forse il meglio di sé: sono pochissime le eccezioni, fra i grandi scrittori, che non abbiano prodotto anche dell'eccellente metaletteratura, e dei capolavori in tal senso. Ma a questo clima si è senza dubbio sottratto il grottesco, proprio per quel suo guardare oltre tutti i confini (fra cui quello specificamente letterario), quel suo "sguardo strabico", un occhio rivolto all'opera ed uno al mondo, che molti fra i maggiori autori hanno spesso trascurato.

Il contributo di Castore non si limita a queste prospettive teoriche: la sua analisi si è rivolta a due momenti essenziali della storia letteraria e dell'estetica, il Rinascimento qui rappresentato da uno dei drammi più ambigui e bifronti di William Shakespeare, *Troilo e Cressida*, e il Novecento pervaso da istinti sia mistici che mondani e materiali, e da immagini di inedita corporalità, come nel teatro e nella narrativa di Giovanni Testori, erede di Gadda e di Artaud. Nell'autore rinascimentale acquista risalto la figura di Cressida come portatrice delle nuove istanze del corpo femminile, «unica ricchezza e unico mezzo di scambio in suo possesso»; con lo scrittore novecentesco affrontiamo invece una disposizione tipica del nostro tempo, e già pienamente postmoderna, quella del rifacimento e della personale rivisitazione dei classici — nella fattispecie l'*Amleto* e il *Macbeth* — dove l'ambivalenza del grottesco immette in due distinte e fondamentali prospettive, quella della riscrittura *integrale* del corpo evidente in ogni riga, in ogni parola di un testo invaso dall'irredenta espressione di una carnalità visitata fino nelle più infime funzioni fisiologiche, e quella di una lingua che possa adeguarsi a tali ambizioni, e che non può quindi che essere essa stessa ambigua, violenta, deformata dalle influenze di tutti i dialetti conosciuti dall'autore. Insieme, questi due testi riproducono perfettamente il nesso fra riscrittura e grottesco, ed è un indubbio merito di Castore di averli comparati e accomunati in modo convincente, pur attraverso un lasso di tempo così ampio.

Sono questi risultati che a mio parere animano la ricerca e le pagine migliori di Castore, e che si concretano in immagini lucidissime e convincenti. Ancora una volta questo giovane ma valente studioso ha trascurato il tracciato delle ricerche più “normali”, per addentrarsi su un terreno quanto mai difficile e accidentato, che è riuscito a percorrere con sicurezza ed eccellente padronanza della materia trattata.

Torino, 10 settembre 2012

Franco Marengo<sup>1</sup>

---

<sup>1</sup> Franco Marengo è professore emerito di Letterature Comparete (Università di Torino), membro nazionale dell'Accademia delle Scienze di Torino e Direttore della Classe di Scienze Morali, Storiche e Filologiche della stessa, membro del comitato scientifico dell'Associazione Sigismondo Malatesta, della rivista “studi comparatistici”, ed Editor-in-chief di *Textus*, quadrimestrale dell'AIA (Associazione italiana di Anglistica)



## Note al margine

“Note al margine”, titolo di questa introduzione, è innanzitutto indicazione di metodo, ma non solo. Al tempo stesso – e forse più profondamente – ci dice di una caratteristica essenziale del fenomeno estetico-letterario, il grottesco, oggetto della nostra indagine.

È indicazione di metodo se inteso nel senso più immediato dell’espressione, di annotazione, commentario, glossa ad un testo altro. Riprende in questo senso la pratica comune a chi legge non per puro diletto, ma con l’intenzione di appropriarsi criticamente del contenuto, armato degli strumenti consueti (matita o penna, segnalibri...) e della pazienza necessaria. Con quel movimento particolare del pensiero che ci vuole ad un tempo partecipi e distaccati, coinvolti eppure sempre padroni del nostro punto di vista, annotiamo, segnaliamo incongruità o salti logici del testo, fermiamo sulla carta — sempre al margine — associazioni, vicinanze inattese a letture passate e ai più disparati pensieri, o semplicemente ammettiamo, con la sinuosità di un punto interrogativo, di non aver capito (ripromettendoci di riprendere in futuro il passo); o ancora, solleviamo questioni, scriviamo domande rivolte ora all’autore — ormai, e da sempre, troppo lontano dall’opera — ora al libro stesso.

Sono queste note e riflessioni frammentarie a costituire la Parte Prima del libro. E se dietro il frammento si nasconde un’impotenza, un’incapacità a dire e a costruire un discorso omogeneo ed unitario, se questo lavoro evita di articolarsi in

una Storia del Grottesco o in una Teoria del Grottesco, quest'esito non andrebbe interpretato come un arretramento di fronte alla complessità e alla vastità del soggetto, un programma minimo, insomma, dettato esclusivamente da scarsezza di mezzi.

Piuttosto, la scelta del frammento come forma è dettata dall'esigenza di evitare il rischio in cui è incorso certo discorso critico che, volendo *definire*, "spiegare", cogliere l'*essenza* del grottesco, ha finito per perdere di vista alcune delle sue caratteristiche più importanti. Avvicinarsi senza la pretesa di esaurire la complessità nella rigidità della formula, questo è il progetto che anima il libro: mettere in luce le antinomie e le contraddizioni di cui vive il Grottesco, senza tuttavia risolverle e neutralizzarle nel discorso critico argomentativo. Perché contraddizioni e antinomie sono *veramente* centrali nell'arte e nella letteratura grottesca, costituenti non meramente accidentali o complementi retorici e neanche zone oscure che un più attento esame possa portare ad un maggiore grado di chiarezza e distinzione.

Esemplare a riguardo è il fatto che le due opere critiche sul grottesco di maggior rilievo — per accuratezza documentaria e profondità speculativa — presentino del fenomeno due visioni per certi aspetti assolutamente divergenti. Divergenti eppure non alternative. Per Michail Bachtin il grottesco è parte integrante della storia del riso e risulta incomprensibile se isolato dal suo contesto naturale — la cultura popolare — dal quale nasce e al quale è legato dagli infiniti vincoli che costituiscono una struttura storica internamente solidale. Egli ne mette in luce la prorompente forza eversiva — libertaria, antidogmatica e antiautoritaria — nel suo aspetto *utopico*, positivo e non esclusivamente distruttivo. Per Wolfgang Kayser, invece, il grottesco è espressione del sentimento di estraneità dell'uomo nella società moderna e si manifesta attraverso figure "demoniche", cifra ultima del negativo.

Non si tratta qui di schierarsi con l'uno o con l'altro, né tantomeno di prescindere da questi lavori con leggerezza. Giacché, seppur fortemente "sitate" e portatrici di un proprio sguardo

sul mondo, queste opere sono assolutamente indispensabili e illuminanti per chi voglia studiare il grottesco.

Si tratta piuttosto di annotare anche queste due opere al margine, soffermandosi non solo — e non tanto — su mancanze o forzature, quanto sul significato complessivo che distanze così marcate recano *di per sé*. Vorrà dire chiedersi ragione del fatto che, riguardo al grottesco, possano convivere analisi filologicamente corrette e interpretazioni contrastanti, se non opposte. E vorrà dire anche rinunciare alla pretesa di proporre un'interpretazione "più vera". Semmai varrà la pena di chiedersi quali condizioni *oggi* ci permettano di interessarci ad un fenomeno che la storia della letteratura ha per secoli relegato ai margini; e quali condizioni *oggi* ci consentano di proporre un diverso approccio al problema e, forse, qualche diversa risposta.

Il problema della definizione, che inizialmente abbiamo voluto accantonare, è in realtà uno dei primi ostacoli che si para innanzi a chi voglia studiare il grottesco: è un problema linguistico, di rapporto tra significante e significato. Che cosa s'intende con la parola «grottesco»? Come è possibile conciliare in un unico termine tutti i significati che vi si sono effettivamente stratificati nel corso di una storia secolare? L'importanza della questione è tale che nessuno studio si esime dal trattarla. E così il primo capitolo della Parte Prima, *La parola e l'origine perduta*, si confronta con il problema. Non si dilunga tanto nel ripercorrere la storia della parola, alla cui ricostruzione è dedicato l'intero libro di Frances K. Barasch, *The Grottesque. A Study in Meanings* e sulla quale indicazioni importanti si possono trovare nei lavori di Kayser e Clayborough, che terrà in costante considerazione. Obiettivo di questo primo capitolo è piuttosto mettere in evidenza la singolare dialettica che lega la *parola*, nella sua evoluzione, alla *cosa*, e la reciproca influenza che parola e cosa esercitano l'una sull'altra nel ridefinire i propri confini. Iniziando con un'analisi empirica della voce "grottesco" in alcuni dizionari italiani, seguirò questa parabola fino al punto in cui, inevitabilmente e paradossalmente, parola e cosa si separano per sempre. È il punto dell'*origine*, del primo apparire della parola, momento inaugurale che è possibile determinare con in-

solita precisione. Paradossale separazione, perché la *cosa* ha invece una storia che sprofonda indietro nei secoli fino a perdersi in un buio irrecuperabile, e soprattutto indicibile, perché la *cosa* è ormai, a quel punto, senza nome. Per utilizzare un'espressione di Derrida, un'origine già cominciata, quella del grottesco, che lascia aperta, forse per sempre, la questione della *definizione* e si schiude invece ad un'altra domanda: il grottesco è fenomeno storicamente determinato oppure struttura sovrastorica, possibilità già da sempre a disposizione dell'espressione e dell'arte dell'uomo?

Lasciando apparentemente in sospeso la risposta, ciò che si può da subito dire è che se da un lato è possibile delineare un insieme di tratti, di "somiglianze di famiglia", comuni alle diverse espressioni del grottesco nella storia, dall'altro ogni tempo ha avuto il "suo" proprio grottesco. Così, la Parte Prima del libro tratterà il fenomeno del grottesco seguendone le equivalenze, le somiglianze attraverso il tempo e lo spazio, la sotterranea invarianza delle figure che, mantenendosi costanti, permettono l'uso della parola «grottesco» in contesti storici e geografici a volte molto distanti l'uno dall'altro; la Parte Seconda e Terza invece porgeranno orecchio alle *differenze*, facendosi attente a ciò che rende particolare una concreta realizzazione del grottesco-letterario nel proprio tempo, a ciò che la distingue dal grottesco di altre epoche, ma anche dal resto della produzione artistica contemporanea. L'analisi dei testi shakespeariani e teatrali allora dovrà — ad un tempo — evidenziare strutture interne alle singole opere e guardare all'esterno di esse, ai rispettivi contesti storico-sociali e letterari, indagandone il valore estetico e l'influsso sul *già dato*, sulla tradizione e sul canone.

Ancora una volta mi sembra di poter dire che sia l'oggetto stesso del nostro studio a richiedere un simile approccio, se è vero — come sostiene Geoffrey Galt Harpham al termine del proprio lavoro — che il grottesco è una modalità dell'arte che si riconosce come creazione ambigua, non autonoma ed autoreferenziale, portatrice di uno "sguardo strabico", un occhio rivolto all'opera ed uno al mondo.



This I believe, is the key to the grotesque; it denotes the essence of art when art is conceived as contradiction, operating by laws peculiar to itself, and by laws common in the world.<sup>2</sup>

In questo senso l'espressione "note al margine" può riassumere alcune caratteristiche fondamentali del grottesco. In particolare essa andrebbe letta come "critica del margine", della linea di confine. Critica di ogni particolare separazione, messa in questione di ogni delimitazione e non rimozione della stessa, ma continuo spostamento, riscrittura e ridefinizione e, in ultima istanza, critica radicale del concetto stesso di margine, *limes*. È possibile dunque leggere i singoli capitoli della Parte Prima come singole interrogazioni poste dall'arte grottesca a ben determinati margini e confini.

Nel capitolo *Il Grottesco e il Corpo* ci si sofferma nei pressi di un primo, importantissimo, limite violato, quello che definisce lo «spazio ambiguo del nostro corpo» (Foucault), che da un lato separa lo Spirituale dal Materiale, dall'altro ci chiama personalmente in causa, evocando l'uomo come essente individuale e carnale presenza. L'arte grottesca opera nei confronti del concetto e del paradigma del corpo nella nostra cultura una doppia riscrittura. Riscrive il corpo innanzitutto e semplicemente perché lo sottrae alla *cancellazione*, all'oblio cui la nostra cultura – fino a tempi recenti – l'ha relegato: lo pone al centro e lo libera dalla sudditanza secolare che ne ha fatto ora un opaco fardello ora un carcere per l'anima, eterna imbarazzante memoria della natura animale dell'uomo. Ma il grottesco non si limita a restituire voce al dimenticato, perché il corpo grottesco — come già notava Bachtin — non è un corpo "normale", non quello della tradizione e della cultura borghese. Ancora una volta sono i *confini* del corpo ad essere oggetto di riscrittura, ad essere messi in questione e infine a *deformarsi* sotto un'esuberante sollecitazione. Ripercorrerò dunque — annotan-

---

<sup>2</sup> G.G. HARPHAM, *On the Grotesque. Strategies of Contradictions in Art and Literature*, Princetown University Press, Princeton, 1982: «La chiave del grottesco è qui, credo: esso denota l'essenza stessa dell'arte quando l'arte è concepita come contraddizione, quando cioè opera secondo leggi proprie e secondo le leggi del mondo».

dole, come sempre, al margine — le pagine in cui Bachtin descrive gli elementi fondanti della concezione grottesca del corpo, tentando di abbozzare dove possibile una linea d'evoluzione di quegli elementi o, se si vuole, di individuarne traccia nel grottesco più recente, non direttamente riconducibile a quello rabelaisiano studiato dal critico russo.

Tenere a costante riferimento al saggio di Bachtin su Rabelais implica una riflessione, in particolare sul ruolo della cultura popolare nella formazione e nell'evoluzione dell'arte grottesca, non tanto nel Rinascimento — epoca su cui si posa l'attenzione del critico russo e in cui quest'influenza è indiscutibile — quanto in epoche successive, in cui cioè il concetto di cultura popolare e la stessa idea di popolo sono fortemente cambiati. Allargando l'ottica, ci si chiederà quanto sia importante, più in generale, l'incontro, lo scontro, la frizione tra diverse culture. Queste considerazioni verranno riprese nella Parte Terza, laddove, parlando di Testori e più in generale del grottesco nel Novecento, ridiventeranno attuali.

Dopo Bachtin — per quanto mi risulta, almeno — è stata data poca importanza a questo aspetto del grottesco, a mio avviso davvero centrale. Di tutti i ribaltamenti messi in gioco dal grottesco, quello che restituisce centralità al corpo per poi ridisegnarne la figura partendo dalla deformazione dei margini, è uno dei più gravi di conseguenze, anche sul piano della scrittura. Si pensi al fatto che il paradigma corporeo è stato assunto dalla tradizione occidentale — più o meno consapevolmente — come modello di organizzazione della stessa Cultura nelle sue più diverse manifestazioni<sup>3</sup>; e si pensi, tra tutte, all'equivalenza per noi fondamentale tra corpo e *testo*. A questo punto risulterà evidente quale profondità raggiunga la doppia riscrittura (contro la *cancellazione* e nei confronti dei *confini* del corpo) operata dal grottesco. La deformazione grottesca del corpo porta sempre

---

<sup>3</sup> Il corpo, in quanto *organismo*, ha rappresentato da sempre l'ideale unità, l'armonico comporsi delle *membra* e delle diverse *funzioni* in un tutto organico. Si parla così — in senso traslato e analogico — di un insieme di testi selezionati per l'analisi come di un *corpus* linguistico, oppure della Chiesa come "*corpus mysticum* di Cristo", dello Stato come di un corpo articolato in membra.

con sé deformazioni *strutturali* (a livello compositivo-formale e contenutistico) di ampio respiro e, di conseguenza, critiche radicali delle modalità di percezione e organizzazione del Reale. Utile spunto di riflessione in questa fase dell'indagine è stata una serie di studi, condotti negli ultimi decenni sulla scia per lo più delle "archeologie" faucaultiane, che si propone la critica delle modalità di percezione e rappresentazione al livello delle strutture profonde, nell'intersezione di più *testi*, di natura e finalità diverse.

Riscrivere i margini corporei non vuol dire semplicemente farne una *caricatura*, ossia intaccarne l'involucro esterno, le proporzioni, la forma. Vuol dire — su un altro piano — ritoccare i contorni dell'immagine e fondamento ultimo di ogni *finitudine*. E siccome ogni *correzione* porta con sé una domanda sulla norma, le de-formazioni del grottesco pongono un'interrogazione seria su ciò che è trascendente e ciò che è immanente, sul finito e l'infinito, sul contingente e l'assoluto. Da questa domanda muove il paragrafo *Note per il Grottesco e il Sacro*, che si propone — suggerendo spunti, più che affrontando direttamente il tema, vastissimo — di portare alla luce l'ambiguo rapporto che lega grottesco e sentimento religioso, rapporto che oscilla tra opposti poli, configurandosi ora come condanna morale del grottesco in quanto arte frivola e finanche impudica, ora come dirompente insorgere dell'Eterno nella Storia, scaturire del Sacro dalla greve opacità della materia. Non si tratta comunque mai di una religiosità ufficiale — istituzionale, seria — ma già sempre di un grido ambivalente, di ricerca disperata di fronte ad una *manca* essenziale ed incolmabile; grido, al tempo stesso, di denuncia. La cui cifra, potremmo dire, è sempre una *bestemmia*, appello oltraggioso e scherzoso ad un tempo, che invoca un Dio per negarlo e, nel negarlo, lo evoca a sé, restituendogli una presenza. Questo tema tornerà a presentarsi soprattutto nella scrittura tormentata di Giovanni Testori.

*Il Grottesco e il Brutto* prende avvio dall'annotazione di un importante testo di Karl Rosenkranz, allievo di Hegel, scritto nel 1854, che trova spazio nelle storie dell'estetica perché per primo pone al centro della propria indagine sull'arte non "il

Bello”, ma il “il Brutto”. A sorprendere non è solo il ribaltamento di prospettiva — reso possibile dall’attenzione che la *dialettica* hegeliana pone sul *negativo* — ma anche l’affinità della fenomenologia del “Brutto” a quella del grottesco — della quale effettivamente andiamo in cerca. La parola grottesco non occorre però in Rosenkranz, se non in un’accezione troppo limitativa. E, d’altra parte, grottesco e brutto non s’identificano. Suggestiscono e condividono però entrambi le stesse, essenziali, domande: cos’è oggetto d’arte? Cosa significa bello? Quali i suoi confini? Chi e come definisce tali limiti? Accogliendo il suggerimento di Sergio Givone, considerando cioè il libro di Rosenkranz come un punto di non ritorno, come il più avanzato approdo della cultura “dell’armonia” dell’Ottocento, è possibile considerare *L’estetica del Brutto* e il suo giudizio sul negativo e sul grottesco come esemplare rappresentante di tutta una cultura ed un’estetica che in senso assai ampio potremmo definire “classicista”.

Dopo aver approfittato delle intuizioni di Rosenkranz, dovremo però abbandonarlo e proseguire per una strada che egli, probabilmente, non poteva — storicamente — ancora intravedere, così a ridosso con la totalizzante, onnicomprensiva formulazione hegeliana. Vedremo che l’estetica classicista non sarà in grado di “comprendere” il grottesco, di cui percepirà solo l’aspetto “brutto”, negativo e, in ultima istanza, destabilizzante, erosivo cioè di quell’ordine basato sull’armonia, la simmetria e l’uniformità che lega in solidale complicità arte, politica, scienza, morale e che relega il comico a un ruolo subalterno, di termine medio — di passaggio — tra il negativo (il brutto) e il suo superamento (la ricomposizione finale di ogni contraddizione nel “bello”). Procedendo in questo percorso, vedremo, nel secondo paragrafo, di delineare la specificità del “riso” grottesco, che da Rabelais a Joyce o Beckett si mostra difficilmente riconducibile alle categorie del discorso dialettico. Mostra cioè sempre un *di più*, che resiste alla retorica che vorrebbe ricondurlo alla “normalità” e alla “serietà” del discorso, riutilizzarlo al fine di ricostruire la piana armonia iniziale dopo una parentesi che si vuole leggera, giocosa, sostanzialmente inerme. Ci muoveremo