

Lorena Rapisarda

Diversamente-bello, amabilmente freak: l'anatomia eccentrica ed i suoi itinerari di riconciliazione
Differently-beautiful, pleasantly freak: the eccentric anatomy and its itineraries of reconciliation

Abstract

The Freak show has passed through the centuries, and it is still continuing today. Science has explained the causes of atypical morphology, thus freeing the human anomaly from the ancient burden of myth. In spite of the scientific progress, and despite that we are constantly exposed to horrific pictures, the freak nevertheless still continues to hold a sinister appeal. The aesthetic analysis of the freak and of the artistic products originated from it illustrates the reasons of its timeless success, and explains why such unpleasant shape can charm and can be paradoxically considered as a beauty. The display of the pathology causes thus dread, but also pleasure and laughter; the reason doesn't lie just in the intrinsic ridiculous features of the freak, but also, and above all, in ourselves.

Keywords

Freak; Ugliness; Art History; Rosenkranz; Bronzino

DOI – <https://doi.org/10.6092/issn.2038-6184/6048>

<https://psicoart.unibo.it/>

Lorena Rapisarda

Diversamente-bello, amabilmente *freak*. L'anatomia eccentrica e i suoi itinerari di riconciliazione

Bizzarria, mostro, prodigio, curiosità, portentoso. *Freak*. Diversi appellativi per un medesimo soggetto. Come si può facilmente dedurre da questi termini sinonimici, a qualificare il *freak* è la deformità, l'aberrazione fisica che, stigma putrescente, magnetizza la nostra attenzione muovendo a disgusto e a orrore. Eppure non riusciamo a distogliere lo sguardo: ipnotizzati, gli occhi indugiano su quei dettagli raccapriccianti come volessero ridefinirne i tratti, ricostruire il mancante, scindere e sottrarre, in una danza aritmetica che, penetrandone il mistero, prova a restituirceli più affabili o meno ostili. Addensamenti di nebbia riducono le nostre condizioni di visibilità. Strabuzziamo gli occhi nel tentativo di mettere a fuoco dall'indistinto forme e fun-

zioni, di normalizzare l'impressione shockante. La ragione tenta di farsi strada guerreggiando con forze oscure, irrazionali, mitiche, in una lotta brutale a vincitori alterni. E in questo continuo rimbalzo, stemperiamo quell'iniziale repulsione ora in un sentimento compassionevole ora in un ghigno consolatore. In questo sentire discordante sta il mistero del *freak*, il segreto del suo successo attraverso i secoli, le culture, i media.

Il vocabolo *freak* – variamente traducibile in italiano con insolito, mostro, fenomeno anormale, fanatico – pare abbia fatto capolino nel mondo anglosassone nella metà del XVI secolo. Inusuale rispetto all'ordinario, il *freak* spezza la routine, è testimone oculare di un capovolgimento dell'ordine costituito:

porta alta, non sempre intenzionalmente, la bandiera dell'anticonformismo, della lotta al sistema omologante comunemente accettato dal quale, automaticamente, è estromesso.

Questo il minimo comun denominatore delle varie accezioni del lemma col quale indicativamente le generazioni del sessantotto si sono identificate. Nel senso, privilegiato in questo studio, di *freak of nature* ovvero di “scherzo della natura”, “fenomeno da baraccone”, è termine contenitore di bizzarrie disperate quali nani, giganti, ermafroditi, fratelli siamesi, donne barbute e varie altre rarità biologiche che componevano i cosiddetti *freak shows*, spettacoli in voga in Inghilterra e negli Stati Uniti nel XIX secolo e fino alla metà del XX, ma che hanno origini assai più antiche. Già Aristotele, definendo le nascite abnormi *lusus naturae*, sposta l'accento sull'aspetto dilettevole, da preferire a quello terrifico, motivandone così l'esposizione a scopo di lucro.

Lo show dei *freaks* è un sempreverde: trasversale alle epoche, ha adunato platee variegata, per poi – in declino perché “degenerato” – conquistare la settima arte. Eccezionale fortuna eb-

be, tuttavia, in epoca moderna. Presso le corti Europee del Cinque-Seicento vale la moda di adunare fenomeni, stimati veri e propri oggetti da collezione, tanto da figurare talvolta persino negli inventari. Alla stregua degli animali esotici e delle bestie feroci collocate nei giardini, i regnanti esercitavano sui *freaks* un diritto di proprietà che consentiva loro di disporre a proprio piacimento, di dirigerne le sorti: esibiti quali prodigi agli illustri ospiti in visita, offerti in dono in carne e ossa o solo in effigie, ai *freaks* è data l'incombenza, semplice e perciò stesso assai dolorosa, di sollazzare i signori unicamente attraverso la spettacolarizzazione della propria identità.

Il *freak* di corte è un buffone suo malgrado: l'intrattenimento non passa attraverso le corde vocali, le battute brillanti, ma dalla vetrina di un corpo atipico che ne opacizza l'umanità. La cospicua produzione di opere d'arte cui diedero impulso è diretta conseguenza della grande notorietà che essi acquisirono e, nascoste tra le pieghe della trascrizione artistica, si possono cogliere tutta una serie di indicazioni circa gli oneri dei *freaks* a corte, la considerazione di essi presso principi e nobili: le pose

e gli atteggiamenti, le ambientazioni, gli attributi “folkloristici” di cui si circondano rimandano a quell’immaginario mitico descritto già da Omero ed Erodoto e consolidato da Plinio il Vecchio, il quale, nel VII libro della *Naturalis Historia* dedicato all’antropologia e alla fisiologia umana, aveva esposto una sorta di inventario dell’abnorme, dando notizia di creature eccezionali, talvolta confinabili nell’ambito del possibile, talaltra decisamente fantasiose quanto a forme, usi e consuetudini.

Il Cinquecento e il Seicento possono considerarsi secoli di transizione tra quel filone leggendario a lungo blandito da un lato e lo studio di dati accertati attinenti ai fenomeni della natura dall’altro. L’appeal del meraviglioso è manifesto anche nei testi che hanno pretese di oggettività, ma “l’atteggiamento verso queste creature non è più né di spavento né di decifrazione del loro significato mistico, bensì di curiosità scientifica, o almeno prescientifica”.¹ Di questo sentire ambivalente è riflesso la *Wunderkammer*, nonché tutta quella letteratura ‘scientifica’ che, da Gessner a Paré, da Liceti ad Aldrovandi, sovrappone il mito al dato di fatto senza soluzione di continuità. Lo scarto tra



Fig. 1 – Tavola acquerellata, vol. 006-2, folio 070, ms. Aldrovandi, Fondo Ulisse Aldrovandi, Università di Bologna



Fig. 2 – Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, vestita* (o *La monstrea vestida*), 1680 ca., Madrid, Museo del Prado



Fig. 3 – Juan Carreño de Miranda, *Eugenia Martínez Vallejo, nuda* (o *La monstrea desnuda*), 1680 ca., Madrid, Museo del Prado

il polo dell'invenzione e quello della realtà non solo non viene percepito, ma pare che l'uno cementifichi e sostenga l'altro.

Nel Settecento ha inizio un cammino che porterà la scienza a liberarsi definitivamente dalla dittatura del fantastico. Viene messo a punto un metodo 'illuminato' di classificazione delle specie che prevede queste si dispongano gerarchicamente in una sorta di "catena degli esseri".² In questo ordine tassonomico trovavano posto anche le anomalie umane, considerate delle deviazioni sì, ma da quel medesimo sistema, unico per tutti i viventi. Veniva, così, inficiato lo statuto mitico del "mostro", umanizzandolo a patto di disporre la natura subalterna. Il merito va a Carlo Linneo e al suo *Systema naturae*, pubblicato per la prima volta nel 1735. Medico e naturalista svedese, Linneo

introduceva il sistema di nomenclatura binomia, secondo il genere e la specie, che gli permise di separare *l'homo sapiens* dall'*homo monstruosus* e dall'*homo feras*. Implicito in questa classificazione è il presupposto di ordine gerarchico che, partendo dall'"uomo mostruoso" sale all'"uomo selvaggio" e, passando per i neri, i bruni, i gialli e i rossi, culmina nel bianco eu-

ropeo. L'aver incluso l'umanità, selvaggia e civilizzata, mostruosa e normale, in uno stesso sistema tassonomico può essere allora servito a smitizzare i "mostri", ma solo al prezzo di creare una odiosa mitologia della "razza".³

La nascita della teratologia quale *scienza* vera e propria, si colloca nella prima metà dell'Ottocento con Etienne Geoffroy Saint-Hilaire e il figlio Isidore. Etienne Geoffroy mette a punto una metodologia che procede dalla comparazione delle diverse specie sì da individuare, attraverso l'osservazione empirica, analogie e differenze a sostegno di un rigoroso schema tassonomico. Le analogie rintracciate tra esseri appartenenti a specie diverse conducono all'idea di *unità di composizione organica*, l'idea, cioè, che tutti gli esseri viventi derivino da un solo ed unico piano, "essenzialmente lo stesso nel suo principio, ma che essa [la natura] ha variato in mille modi in tutte le sue parti accessorie. [...] Così le forme, in ogni classe di animali, per quanto variate esse siano, deviano tutte, in fondo, da organi comuni a tutti: la natura si rifiuta di estrarne di nuovi".⁴

La prova della validità di questo sistema comune è data, para-

dossalmente, proprio dall'anomalia, dal mostro. La teratologia fornisce degli esempi di devianza attraverso i quali è possibile risalire agli stadi di formazione dell'embrione, equiparabili a specie che occupano un gradino più basso nella classificazione tassonomica. Viene, dunque, stabilito un parallelismo tra la serie teratologica e quella zoologica: "le mostruosità non si allontanano dalle forme della loro specie, se non per rivestire quelle di un'altra: *un'anomalia in un caso, ricade in ciò che è regola altrove*".⁵

Il mostro rivela inattese potenzialità euristiche: l'osservazione consente di raggiungere conoscenze nuove, di comprendere appieno la realtà naturale, individuandone le leggi generali a partire dalle sue eccezioni. Sottoposto agli stessi principi che governano l'ordine 'normale', il mostro puntella e ratifica il sapere. Il valore gnoseologico che il *freak* assume nell'individuazione di un piano universale non ne intacca, però, il mistero. In altre parole, si chiarisce in termini razionali e scientifici, ma continua a suscitare in noi un turbamento prossimo a quello degli antichi.

Quello che emerge è la totale demitizzazione del mostro, pienamente inserito in un sistema comune ai viventi che, anzi, egli valida. Tuttavia, è pur vero che, nel dare ragione delle sue anomalie e forme, egli viene collocato su un gradino più prossimo alle bestie, più in basso (o più in alto) dell'uomo, serbandolo, dunque, un'essenza ibrida.

L'emancipazione del mostro può dirsi a questo punto conclusa sotto il profilo scientifico, ma non solo. Vedremo, infatti, come nello stesso torno d'anni la mostruosità, il *freak*, catalizzi l'attenzione di letterati e artisti sì da istigare una riflessione estetica sul brutto, fino a quel momento marginale.

Per secoli al concetto di estetica è stato associato quello di bellezza col quale l'arte certamente più di frequente si è confrontata e fattivamente, nella realizzazione materiale dell'opera, e nella trattazione teorica. Questi termini hanno imbastito un dialogo serrato rischiando l'accavallamento, l'identificazione pressoché totale. Bisognerà aspettare il Settecento perché la filosofia prenda in seria considerazione il brutto dedicandovi delle riflessioni mirate, piuttosto che sporadici accenni trasver-

sali. Tuttavia, è con l'*Estetica del brutto* di Karl Rosenkranz (1853) che possiamo considerare il percorso del brutto verso il riscatto estetico finalmente concluso. Si tratta della prima teorizzazione sistematica sul brutto nelle sue varie occasioni, natura organica compresa.

In effetti, si è parlato sino ad ora di *freaks*, facendo appello a quelle conoscenze intuitive che si suppone appartengano a ciascun lettore, ma cosa nello specifico qualifica il *freak*? Cosa lo rende diverso ed, in ultima analisi, “brutto”? Qual è lo schema di riferimento, il metro di paragone? Ebbene, sull'altro piatto della bilancia pesa la normalità ufficializzata cioè in-formata, strutturata, che è condizione dei più. Di contro, la deformità è carattere precipuo del *freak*, *conditio sine qua non* perché tale possa definirsi. Una deformità che, certo, può essere variamente indagata, ma che qui intendiamo nel significato comune di malformazione e in cui, dunque, la particella negativa ‘de’ indica l'allontanamento dalla forma (anatomica) prescritta.

Esplicativa la nozione di integrità. L'aggettivo integro – dal latino *integrum*, composto da *in-* e da un derivato di *tangere*,

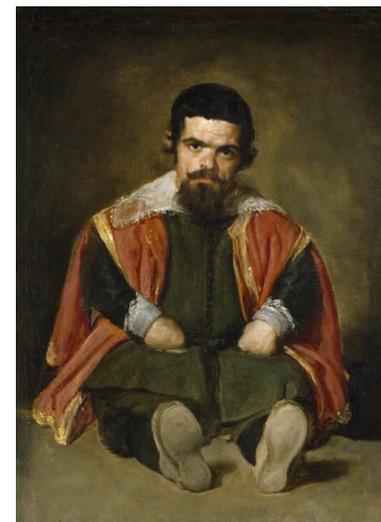


Fig. 4 – Diego Velázquez, *Il buffone Don Sebastián de Morra*, 1643-1649, Madrid, Museo del Prado

letteralmente quindi “non toccato” – denota “lo stato di una cosa che possiede tutte le sue parti, i propri elementi e attributi, che conserva intatta la propria unità e natura, o che non ha subito danni, lesioni, diminuzioni quantitative o qualitative”⁶ o anche ampliamenti.

Nella *Summa Theologiae*, Tommaso d'Aquino associa indissolubilmente il concetto di specie o bellezza a quello di *integritas*, la completezza della forma secondo natura.⁷ La diminuzione – ma anche l'eccedenza – della forma genera deformità e quindi bruttezza. L'integrità è, dunque, totale aderenza ad una forma *a priori*, essenziale e perfettamente conclusa nella sua articolazione. Così anche Rosenkranz che nell'*Estetica* vede l'origine del brutto nell'attrito tra l'effettivo contenuto e la forma astratta, il *concetto* appunto: “se un contenuto deve avere una forma e essa non c'è, noi confrontiamo il contenuto con la forma da esso e per esso presupposta e ne sentiremo la mancanza come bruttezza”.⁸ E ancora, a proposito di correttezza/scorrettezza:

L'accordo della realtà con il concetto, l'oggettivo compiersi della legalità, costituisce la correttezza. Essa consiste nel fatto che esprime la forma estetica secondo la sua specificità normale, nel fatto dunque che non venga escluso nulla che concettualmente le appartiene, non venga aggiunto nulla di estraneo alla sua natura, in essa non si muti nulla contro la sua normalità. In queste spiegazioni consiste, invece, il concetto di scorrettezza.⁹

Nonostante, anzi proprio in virtù del suo aspetto insolito, “scorretto”, il *freak* catalizza l'attenzione, divenendo oggetto di rappresentazione artistica assai ricercato.

Nella *Lettera sui sordomuti* (1751), Diderot ammette che nell'arte può essere bello ciò che in natura non lo è poiché ne trasgredisce i principi fondanti (ordine, simmetria, proporzione) ma che, proprio per il suo carattere *interessante*, viene preferito dall'artista:

Una vecchia quercia rugosa, storta, senza più rami, che farei tagliare subito se fosse davanti alla mia porta, è invece proprio quella che il pittore vi pianterebbe se dovesse dipingere la mia casa? È bella questa quercia? È brutta? Chi ha ragione, il proprietario o il pittore? Non c'è un solo oggetto di imitazione su cui non venga mossa la stessa obiezione e molte altre ancora.¹⁰

Non è sempre facile individuarne frontiere nette, tracciare tra il bello e il brutto una linea di demarcazione profonda: dove finisce l'uno e inizia l'altro? Il brutto, così come il bello, può attrarre, suscitare interesse, affascinare persino. Insomma, il brutto

può essere redento nell'arte e non solo nel mondo moderno in cui conquista una sua dignità e indipendenza, ma già nella classicità: la perizia dell'autore o dell'artista nell'imitare fedelmente il brutto, l'antiestetico, può sovvertire i parametri di giudizio di cui generalmente ci serviamo. Il principio secondo cui si possono "imitare bellamente le cose brutte"¹¹ viene enunciato nella *Poetica* di Aristotele ed è strettamente connesso al concetto di *mimesis*. Infatti, scrive, le "cose che vediamo con disgusto le guardiamo invece con piacere nelle immagini quanto più siano rese con esattezza, come ad esempio le forme delle bestie più ripugnanti e dei cadaveri".¹² Stabilisce, insomma, un sodalizio tra l'imitazione e il piacere. Quest'ultimo scaturisce dall'individuazione della "matrice" e dalla comparazione dell'originale con il suo simulacro che ne mette in luce consonanze ed, eventualmente, errori – nonché, scrive Franzini, "dall'abilità tecnica con la quale l'imitazione viene eseguita".¹³ Tommaso d'Aquino ribadirà questo stesso concetto, affermando che "diciamo che un'immagine è bella quando rappresenta perfettamente l'oggetto, anche se questo è deforme".¹⁴



Fig. 5 – Anonimo, *Pedro Gonzalez*, Ambras

Considerazioni queste che, osservando la resa realistica dei *freaks* nelle arti visive del Cinque-Seicento, è bene tenere a mente. La pornografica descrizione, l'audace affondo su dettagli orripilanti si chiarisce alla luce del clima di rinnovato interesse per l'anomalia e per l'anatomia più in generale, non solo umana, ma anche animale e vegetale.

Il pittore, come un chirurgo, conduce un accurato esame autoptico nel senso greco di *αὐτοψία*, “vedere con i propri occhi”, il suo bisturi-pennello incide, lacera le carni. L'ispezione spregiudicata della patologia, apparecchiata su un tavolo anatomico, l'osservazione distaccata del corpo, avvicina l'atteggiamento dell'artista a quello del medico, cinico ed impassibile al cospetto dell'“oggetto biologico”¹⁵ che si appresta ad esaminare.

Esemplificativo a questo proposito il doppio ritratto del nano Morgante eseguito nel 1553 ca. da Agnolo Bronzino, pittore ufficiale alla corte di Cosimo I de' Medici, nel quale il nano, il cui corpo nudo, reso a grandezza naturale, occupa buona parte della superficie dipinta, si dedica, sullo sfondo di una sintetica ambientazione naturalistica, alla pratica dell'uccellazione (*fig.*

6). Bronzino lo ritrae, scrive Vasari nelle *Vite*, “con quella stravaganza di membra mostruose che ha quel nano, la qual pittura in quel genere è bella e meravigliosa”.¹⁶ Il pittore aretino recupera qui l'antica concezione aristotelica secondo la quale la fedeltà al modello autorizza alla rappresentazione del brutto e del deforme, ponendo così l'accento sull'anima naturalistica della pittura del Bronzino tanto a lungo trascurata, ma pienamente avvertita dai suoi contemporanei. Il capolavoro degli Uffizi si presenta come una sorta di tavola anatomica il cui intento è quello di illustrare, mostrare a fini didattici e conoscitivi, il corpo umano, nella fattispecie il corpo di un nano. L'estremo verismo nella resa delle membra tarchiate e goffe, la fedele riproduzione della fisionomia irregolare del nano, ben lungi anche dal più remoto proposito nobilitante, ne fanno un'opera unica nel suo genere, forse la prima pittura ad avere visualizzato con dovizia di particolari le forme che l'acondroplasia assume, in veduta anteriore e posteriore per completezza di informazione.

La nudità di Morgante è la chiave di volta alle molteplici inter-

pretazioni cui la tela si presta, il punto focale della questione e, in virtù della sua centralità, della sua presenza sbandierata, mette in ombra, riducendolo a mero pretesto, il contesto nel quale è calato. Riesce, infatti, piuttosto agevole pensare che il ritratto riproponesse palesemente quanto del Morgante divertisse Cosimo, il suo *handicap*. È stato accertato il doppio senso allusivo di alcuni elementi presenti nell'opera in esame, prima fra tutti la civetta, riferimento specifico alla sodomia¹⁷ che il ritratto di tergo del nano, sovente oggetto di violazioni fisiche, pare esplicitamente denunciare. La stessa parola "uccello" rimanda al membro maschile, soggetto ricorrente nei componimenti farseschi dell'epoca e del Bronzino stesso,¹⁸ comprensibili alla luce di quel clima di "liberazione"¹⁹ ormai giunto a piena maturità che vede il volgare, l'indecente conquistare finanche gli austeri ambienti regali e di cui i "tre Omeri buffoneschi"²⁰ sono esternazione. D'altra parte, i resoconti di Lorenzo Pagni, segretario di Cosimo, testimoniano ampiamente le attività d'intrattenimento erette attorno alla minorazione di Morgante.²¹



Fig. 6 – Agnolo Bronzino, *Doppio ritratto del nano Morgante, ante quem 1553*, Firenze, Galleria degli Uffizi

La comicità è ingrediente fondamentale alla comprensione dell'articolato *sistema freak*, ne motiva la presenza a corte e, di conseguenza, le occupazioni. L'orrendo, per così dire, si risolve nel riso, si redime in esso. Hegel nell'*Estetica* accetta il male ed il brutto artistico purché non siano fine a se stessi e si risolvano positivamente nell'insieme. Ritenendo le tensioni tragiche ana-

cronistiche e perciò poco convincenti, aveva posto la commedia, nel genere dello *humor*, al vertice della piramide dei generi poiché “il male, il brutto, la corruzione del reale si conciliano, al livello della commedia, con la riconquistata serenità del riso. L’arte più alta è quella che, presentando la disgregazione di un mondo, è capace di innalzarsi sulle sue brutture senza cancellarle”.²² L’hegeliano Rosenkranz a sua volta considera la caricatura “una sorta di redenzione estetica del brutto”,²³ la cerniera tra il brutto ed il comico che introduce già al bello:

Il brutto ha [...] due frontiere: il limite iniziale del bello e il limite finale del comico. Il bello esclude da sé il brutto; il comico invece fraternizza col brutto, ma contemporaneamente gli toglie l’aspetto ripugnante facendone vedere la relatività e la nullità al cospetto del bello²⁴.

Il *freak* ci seduce e terrorizza, infine, muove al riso. “È uno di noi”,²⁵ scrive Leslie Fiedler: ciascuno di noi avrebbe potuto trovarsi al posto dell’ermafrodita, ciascuno di noi è stato in passa-



Fig. 7 – Antony van Dyck, *La Regina Henrietta Maria con Sir Jeffrey Hudson*, 1633, Washington, National Gallery of Art.

to un nano o un gigante. La fusione di stati antitetici (tra maschio e femmina, sessuato e asessuato, animale e umano, grande e piccolo etc.) sarebbe alla base del turbamento che proviamo al cospetto del *freak*, il quale, in virtù della sua natura mista, ci fa rivivere traumi mai soluti legati all'adolescenza e, soprattutto, all'infanzia, momenti in cui la nostra identità è *in fieri*, e più forte è l'incertezza sui limiti del nostro corpo: il bambino, infatti, a seconda che si affianchi a un adulto o a un neonato, penserà d'essere un nano o un gigante; allo stesso modo, non potendo indovinare che esista un altro tipo di formazione genitale, vedendo una vulva si sentirà un *monstre par excès*, e la bambina, al contrario, un *monstre par défaut* e così via.²⁶

Inoltre, ha fuso il piano della realtà con quello dell'immaginazione convincendosi che quegli esseri terribili, prodotti dalla sua psiche o illustrati sui libri di racconti, esistano davvero. La società lo ha poi rincuorato accogliendolo sotto l'etichetta di "normale", la logica gli ha sconsigliato di credere a quelle forme apocrife, la scienza ne ha provato l'errore, la rari-



Fig. 8 – Agostino Carracci, *Arrigo peloso, Pietro matto, Amon nano et altre bestie*, 1598 ca., Napoli, Museo di Capodimonte.

tà, ha fatto chiarezza ed ordine associando morfologie a termini medici confluiti poi su un catalogo consultabile online. Ma quando vediamo il *freak* in tutta la sua pregnante esistenza, siamo indotti a pensare che quei mostri infantili esistano realmente, siamo pervasi dal dubbio che il *freak* sia in effetti la



Fig. 9 – Anonimo, *Ritratto di Helena Antonia*, 1621 ca.



Fig. 10 – Vicente Carducho, *Testa di un gigante*, XVII sec., Madrid, Museo del Prado.

materializzazione di quelle fantasie. Rimettiamo per un istante in discussione il sapere sedimentato, la ragione si ottenebra e siamo colti da angoscia. Il sentimento che proviamo al cospetto dei *freaks* è ascrivibile a ciò che Freud indica come perturban-

te, *unheimlich*, i cui significati antitetici, familiare e oscuro, trovano coerenza nel “rimosso che ritorna”.²⁷

È forse ufficio proprio del *freak show* esorcizzare la paura nel riso, esibire la deformità – dichiaratamente tale – sì da svincolare una volta per tutte gli astanti da quell’originaria incertezza circa la loro presunta natura. “Siamo noi i *freaks*’, dovrebbero rassicurarci le bizzarrie umane dall’alto dei loro trespoli. ‘Non voi. Non voi!’. È soprattutto ai bambini che si rivolgono, o a ciò che di infantile rimane nel cuore degli spettatori adulti”.²⁸

Cos’è poi il *lusus*? La natura gioca, fa uno “scherzo”. Nello scherzo c’è sempre premeditazione e unilateralità: un soggetto attivo lo perpetra ai danni di un altro che lo subisce, un *emittente* ed un *ricevente*. Ma chi è nel suo mirino? Sono i *freaks* o siamo noi? La dinamica dello scherzo prevede un lieto fine che il *freak*, invece, condannato per sempre all’eteromorfismo, non ha. Noi sì. Il *freak* è semmai il *canale* attraverso cui lo scherzo si attua, la vittima sacrificale. In effetti, il *codice* dello scherzo consta di due momenti distinti: nel primo siamo indotti a credere in qualcosa che mortifica la nostra condizione attuale e

siamo per questo pervasi da un sentimento negativo; nell’altro, *deus ex machina* il nostro carnefice svela l’inganno ristabilendo le nostre certezze. Spontaneo è il riso, ma si tratta di un riso ambiguo, a metà strada tra il risentimento e il sollievo.

Lo spettacolo del baraccone risolve in un ghigno i nostri dubbi atavici, è strumento di coesione sociale, mezzo che permette, grazie al sacrificio di un capro espiatorio, di raggiungere la catarsi, la purificazione.

LORENA RAPISARDA – Laureata in Arti visive all’Università di Bologna, studia l’evoluzione della categoria estetica del “brutto”.

NOTE

- ¹ U. Eco, *Storia della bruttezza*, Bompiani, Milano 2013, p. 242.
- ² D. Canestrini, *Freaks. Antropologia dell'anomalia*, "Annali del Museo civico di Rovereto", vol. 14, 1998, p. 288.
- ³ L. Fiedler, *Freaks*, Il Saggiatore, Milano 2009, p. 248.
- ⁴ I. Geoffroy Saint-Hilaire, *Vie, travaux et doctrine scientifique d'Étienne Geoffroy Saint-Hilaire (1847)*, cit. in M. Mazzocut-Mis, *Mostro. L'anomalia e il deforme nella natura e nell'arte*, Guerini, Milano 1992, pp. 28-29.
- ⁵ É. Geoffroy Saint-Hilaire, *Philosophie anatomique des monstruosités humaines (1822)*, cit. *ivi*, p. 34.
- ⁶ *Enciclopedia Italiana Treccani online* [ultima consultazione 18/12/2014].
- ⁷ Sancti Thomae Aquinatis, *Opera omnia iussu impensaue Leonis XIII P. M. edita*, t. 4, *Pars prima Summae Theologiae*, cum commentariis Thomae de Vio Caietani Ordinis Praedicatorum, Roma, Ex Typographia Polyglotta S. C. de Propaganda Fide, 1888, q. 39 a. 8, pp. 408-410 [http://www.archive.org/stream/operaomniaiussuio4thom#page/408/mod e/1up].
- ⁸ K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, il Mulino, Bologna 1984, pp. 80-81.
- ⁹ *Ivi*, p. 123.
- ¹⁰ D. Diderot, *Lettera sui sordomuti e altri scritti sulla natura e sul bello*, Guanda, Milano 1984, p. 48.
- ¹¹ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p. 30.

- ¹² Aristotele, *Poetica*, 1448b 4-20, trad. it. Rusconi, Milano 1981, p. 75.
- ¹³ E. Franzini e M. Mazzocut-Mis, *Estetica. I nomi, i concetti, le correnti*, Mondadori, Milano 2000, pp. 15-16.
- ¹⁴ Sancti Thomae Aquinatis, *op. cit.*, q. 39 a. 8, pp. 408-410.
- ¹⁵ C. Tartarini, *Anatomie fantastiche*, Clueb, Bologna 2010, p. 13.
- ¹⁶ G. Vasari, *Le Vite de' più eccellenti pittori scultori e architettori*, edizione giuntina 1568, a cura di P. Della Pergola, L. Grassi, G. Previtali, De Agostini, Novara 1967, vol. VIII, pp. 23-24.
- ¹⁷ M. Rocke, *Forbidden Friendships: homosexuality and male culture in Renaissance Florence*, Oxford University Press, New York-Oxford 1996.
- ¹⁸ Si veda il componimento *Del Pennello (1538)* in *Rime in burla*, a cura di F. Pedrucci Nardelli, Ist. Enciclopedia Italiana-Treccani, Roma 1988, p. 23.
- ¹⁹ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p. 142.
- ²⁰ V. Hugo, *Sul grottesco*, Guerini e Associati, Milano 1990, p. 58. Con quest'espressione, presa in prestito da Charles Nodier, Hugo indica Ariosto per l'Italia, Cervantes per la Spagna e Rabelais per la Francia.
- ²¹ Si vedano i resoconti di Lorenzo Pagni a Pier Francesco Riccio datati 1544, disponibili su *The Medici Archive Project online*, in particolare: Volume 1171, inser 3, Folio 147 e Volume 1171, insert 2, folio 62.
- ²² R. Bodei, *Presentazione*, in K. Rosenkranz, *Estetica del brutto*, cit., p. 11.
- ²³ U. Eco, *Storia della bruttezza*, cit., p. 152.
- ²⁴ K. Rosenkranz, *op. cit.*, p. 53.
- ²⁵ L. Fiedler, *op. cit.*, pp. 18-20.

²⁶ Cfr. *ibidem*, p. 30.

²⁷ S. Freud, *Il perturbante* (1919), in *Saggi sull'arte, la letteratura e il linguaggio*, Bollati Boringhieri, Torino 1991, pp. 293-294.

²⁸ L. Fiedler, *op. cit.*, p. 28.