

The Grotesque as a Critical Lens on Reality: From the Aesthetic Category to the Cinema of Yorgos Lanthimos

Linda Sangaletti

linda.sangaletti@gmail.com

The aesthetic category of the grotesque has traversed the centuries, adapting to different genres and historical, philosophical, and artistic contexts, while maintaining its ability to reflect on the human condition and its contradictions through degradation, distortion, and transgression. This essay aims to analyze the grotesque as a critical lens on reality, free from judgments and rules, with particular attention to the cinema of Yorgos Lanthimos, in which it becomes a privileged tool for deconstructing social conventions and power mechanisms. In works such as *Dogtooth* and *The Lobster*, dynamics of power, madness, hypocrisy, loneliness, and alienation emerge, revealing a society built upon human fragility; whereas in *The Favourite* and *Poor Things!* the grotesque manifests itself through caricatural and paradoxical figures that challenge the very notion of normality. The goal is to show how, in Lanthimos's film language and, more broadly, in any form of artistic expression, the grotesque assumes a critical and cognitive function, offering a perspective capable of illuminating contemporary reality in its ambiguous nature, constantly oscillating between the comic and the tragic, the absurd and the real.

Keywords: Grotesque, Cinema, Yorgos Lanthimos, Deconstruction

Il grottesco come lente critica sul reale: dalla categoria estetica al cinema di Yorgos Lanthimos

Linda Sangaletti

linda.sangaletti@gmail.com

Il grottesco come categoria estetica

Si proverà qui ad analizzare il valore che l'elemento estetico del grottesco assume nei film di Yorgos Lanthimos, diventando una modalità di espressione che ci porta a interrogarci sul mondo e su un insieme di confini che diamo per assodati. Per farlo, occorre partire dal grottesco stesso: una nozione non facile da definire, ma estremamente fertile nella storia delle sue interpretazioni¹.

Partiamo dalle origini: la parola grottesco deriva dall'italiano "grottesca". Questa parola è in utilizzo dal Rinascimento quando al di sotto del colle Oppio, a Roma, vennero trovate le rovine di quella che fu la cosiddetta Domus Aurea di Nerone. Di questa dimora è a noi oggi rimasta solamente la parte sul colle Oppio, la quale fu successivamente utilizzata come fondamenta per la costruzione delle terme di Traiano e che per questo motivo è situata sottoterra, appunto in una "grotta"².

L'effetto che queste pitture grottesche ebbero nel XV secolo fu rivoluzionario. Quando i più celebri artisti – Raffaello, Pinturicchio e Michelangelo per citarne solo alcuni – scesero sottoterra per osservare queste pitture parietali si rivelò ai loro un aspetto sconosciuto della pittura romana. Questa tipologia di decorazione coniugava partiti

¹ Il presente articolo è sviluppato a partire dalla tesi di laurea dal titolo *La categoria estetica del grottesco: tra le teorie filosofiche e il cinema di Yorgos Lanthimos*, discussa presso l'Università degli Studi di Milano, a.a. 202023/2024, relatrice Prof.ssa Alice Barale

² Treccani. (s.d.). *Grottesche*. In "Enciclopedia dell'Arte Antica Treccani online", [https://www.treccani.it/enciclopedia/grottesche_\(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica\)/](https://www.treccani.it/enciclopedia/grottesche_(Enciclopedia-dell'-Arte-Antica)/)

architettonici ad elementi ibridi zoomorfi e fitomorfi, con anche scene erotiche o di fantasia animate da mostri³.

Tuttavia, alla fine del Cinquecento, in piena controriforma, si iniziarono a vietare e denigrare le rappresentazioni delle grottesche e per farlo si ricorse all'autorità di Vitruvio, il quale scrisse nel settimo libro del *De Architectura* che queste immagini non dovevano essere consentite.

Eppure, questa categoria – il grottesco – riemerge in modo ricorrente nella storia della nostra cultura⁴. Una teorizzazione della sua importanza per la modernità si trova nell'Ottocento, nella prefazione al *Cromwell* di Victor Hugo. Egli, insieme a tutta la corrente romantica, riesce a risollevare il grottesco a categoria estetica ricca di valore proprio e indispensabile per l'arte, rivalutando così l'influenza artistica dell'irrazionalità, della duplicità, del diverso e del mostruoso⁵.

Ma cosa, esattamente, è possibile considerare grottesco? Numerosi studiosi si sono impegnati negli anni per mettere insieme i frammenti che potessero rendere più chiara la natura di questa categoria estetica e si è spesso giunti alla conclusione che una definizione univoca non possa esistere. Infatti, il grottesco possiede la caratteristica di sapersi declinare e adattare all'ambiente e ai generi in cui viene inserito; esso è semplicemente rappresentato da tutto ciò che si sposta dai binari della norma e della ragione. Il grottesco viene associato a ciò che, per la nostra abitudine, è anormale ed estraneo e per questo motivo si sente il bisogno di allontanarsene, con il riso o con lo spavento, ma che allo stesso tempo ci affascina.

In primo luogo, è necessario contestualizzare ciò che viene considerato come grottesco; non è infatti detto che un'iconografia o un tema considerati così in un determinato luogo e periodo storico siano visti universalmente come tali.

For example, representations of a Nkisi from Congo or a Ganesha from India were neither intended nor defined as grotesques until they crossed into the European cultural sphere. As they were drawn into the peripheries of European art and aesthetics in the nineteenth century, these images were repeatedly described as monstrous and grotesque because of their perceived deformation of European rules of representation⁶.

³ *Ibidem*

⁴ M. Mazzocut-Mis, C. Rozzoni, *Grotesque*, in *International Lexicon of Aesthetics*, https://lexicon.mimesisjournals.com/international_lexicon_of_aesthetics_item_detail.php?item_id=21

⁵ M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime: dal patetico al kitsch*, Mimesis, Milano 2005, pp. 143 ss.

⁶ F. S. Connelly, *Introduction*, in F. S. Connelly, *Modern art and the grotesque*, Cambridge University Press, Cambridge, 2003, p. 5

Il termine grottesco, inoltre, è peculiarmente occidentale; utilizzato nel Rinascimento per indicare ciò che è estraneo, così come in tempi più moderni viene utilizzato per descrivere le immagini di culture considerate “primitive” nel XX secolo⁷, da cui prenderanno ispirazione moltissimi artisti come Picasso, l’espressionista Kirchner, Modigliani e molti altri.

Inoltre, nel tentativo di delineare ciò che possa essere considerato grottesco, risulta necessario interrogarsi su una questione fondamentale: cosa si intende, in realtà, per normalità? Il grottesco può eliminare i confini tra ciò che è considerato normale e ciò che non lo è e riuscire così a combattere la stigmatizzazione e ad aprire un dibattito su cosa voglia dire vivere al di fuori della norma e cosa, appunto, la norma sia. Bisogna tenere in considerazione, infatti, che la normalizzazione è un potente strumento per il controllo e per l’istituzionalizzazione, poiché le istituzioni dominanti spesso convalidano un certo tipo di normalità e questo va sempre a discapito di altre⁸; infatti «la società, un’entità biologica compatta e ben strutturata, ha le sue classi e, come per il mondo naturale, ogni soggetto che non rientra in una tassonomia è un mostro»⁹. Questo panorama ha molto spesso come conseguenza quella dell’esclusione, demonizzazione e perfino violenza.

Il grottesco però lavora sulla categoria dell’escluso, preservandone le distinzioni, e possiede una forza sovversiva che si impone di sradicare la stigmatizzazione e la normalizzazione di certi comportamenti e/o aspetti che un individuo sarebbe tenuto ad avere per rientrare, appunto, nella forma della normalità. Il grottesco si configura come un rifiuto delle forme codificate e convenzionali, orientando piuttosto l’attenzione su ciò che è anomalo e destabilizzante¹⁰.

Cercherò ora di analizzare alcuni punti di vista teorici sull’argomento, nel tentativo di delinearne l’evoluzione storica estremamente frastagliata.

John Ruskin, nato nel 1819 a Londra, dimostra un animo che comprende in profondità le potenzialità espressive della pittura Romantica. In *Modern Painters* egli articola le proprie riflessioni riguardanti il concetto di grottesco.

⁷ Ivi, p. 6

⁸ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, Routledge, London and New York, 2013, pp. 8-10

⁹ M. Mazzocut-Mis, *Il gonzo sublime. Dal patetico al kitsch*, cit., p. 135

¹⁰ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., pp. 9-10

Per spiegare le sue idee su cosa sia il grottesco autentico egli ci pone di fronte a due esempi: la scultura di un grifone della cattedrale di Verona e un grifone raffigurato su un fregio nel tempio di Antonio e Faustina a Roma¹¹. Entrambe le raffigurazioni sono di ottima fattura «but the difference is, that the Lombard workman did really see a griffin in his imagination, and carved it from the life (...); but the classical workman never saw a griffin at all, nor anything else; but put the whole thing together by line and rule»¹². L'autore ci informa quindi dell'esistenza di un grottesco vero e nobile, e di uno invece falso di intenti. Nonostante il grifone sia inevitabilmente una figura grottesca di per sé, nel suo combinare categorie e forme naturali differenti, è presente una significativa differenza tra i due esempi e quello che ci trasmettono; differente è il modo che i due artisti hanno di vedere il mondo, solamente uno è un prodotto di autentica immaginazione¹³. Questa può essere una dimostrazione di come non solo diverse menti ma anche diversi periodi storici interagiscono con la raffigurazione grottesca.

Secondo Ruskin, quindi, l'estetica grottesca non costituisce necessariamente un segno di degenerazione o decadenza, ma può piuttosto configurarsi come uno strumento di critica culturale. Il grottesco, infatti, ha la capacità di liberare il campo della visione attraverso la libertà insita nell'immaginazione, favorendo così una modalità di espressione più spontanea e autentica.

Egli sottolinea come le forme grottesche, come quelle delle creature mitologiche, non siano intese per rappresentare la realtà fisica, bensì una dimensione simbolica. Si può dunque affermare che il risultato di questa riflessione consista nella concezione di un grottesco definibile come simbolico¹⁴. Ruskin, infatti, non definisce il grottesco solamente in termini estetici ma compie un'analisi sociale. La natura simbolica del grottesco, per Ruskin, permette di accedere a verità altrimenti difficili da cogliere, rivelando ciò che si colloca oltre i confini della percezione umana¹⁵.

Anche Mikhail Bakhtin, nato nel 1895 a Mosca, ha avuto una forte influenza all'interno del dibattito riguardante le teorie sul grottesco.

¹¹ J. Ruskin, *Modern Painters III*, in E. T. Cook e A. Wedderburn (a cura di), *The works of John Ruskin, Volume 5* (1904), Cambridge University Press, Cambridge, 2011, p. 140

¹² Ivi, p. 141

¹³ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., p. 18

¹⁴ Ivi, p. 17

¹⁵ Ivi, pp. 20-21

La parte essenziale del pensiero di Bakhtin al riguardo è quella legata al carnevalesco. Il carnevale rappresenta per lui una liberazione dagli obblighi morali, un'evasione dalla vita di tutti i giorni, dove le convenzioni sono rovesciate ed estirpate. Il carnevalesco non è solo parodia ma genuina trasgressione, una critica alle norme imposte dalla società¹⁶.

In *Rabelais and His World*, Bakhtin sostiene che la cultura medievale, la quale ha molte somiglianze e parallelismi con la cultura sovietica a lui contemporanea, fosse intimidatoria ed oppressiva; la società era pervasa da un terrore cosmico collegato alla distruzione e alla dannazione eterna. Secondo Bakhtin, proprio per contrastare questo terrore, si era evoluta una cultura popolare festiva. L'orrore astratto dell'ignoto veniva combattuto dalla risata e trasformato in un mostro grottesco da deridere; tutti i generi e tropi del carnevale sono stati realizzati per sottoporre l'ufficialità al ridicolo, al comico e alla profanazione¹⁷. Quella grottesca, però, è una risata incredula e inquietata, sicuramente non suscitata da un limpido e sereno divertimento, un riso che è figlio di un'approfondita consapevolezza del mondo, la quale ce ne svela gli aspetti più contraddittori e inaspettati¹⁸. Bakhtin sostiene che le forme festive popolari concedevano una seconda vita in un mondo temporaneo in cui le normali regole sociali erano sospese: «Carnival became the symbol and incarnation of the true folk festival, completely independent of Church and State but tolerated by them»¹⁹; questo rituale conteneva una promessa di rinnovamento. Perciò, tutto quello che era legato a un processo di rinnovamento e cambiamento (primavera, cicli del sole e della luna, nuove fasi dell'agricoltura ecc.) veniva incluso nell'immaginario carnevalesco. Venivano rotte, durante queste feste, tutte le differenze gerarchiche e sociali, nel nome dell'uguaglianza. Queste feste sono, per Sir James George Frazer, il prototipo delle feste di Capodanno, proprio come nei *saturnalia* romani, dove, in concomitanza dell'avvento dell'antico dio Saturno, ogni distinzione politica ed economica veniva abolita in un caos privo di legge, con il fine di ricostruire una primordiale civiltà fatta di uguaglianza²⁰. È proprio la natura

¹⁶ Ivi, pp. 24-26

¹⁷ M. Gardiner, *Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique*, in D. Shepherd (a cura di), *Bakhtin Carnival and Other Subject. Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, 1993, p. 31

¹⁸ G. Vicinelli, *Un corpo, molteplici istanze: i tratti ricorrenti del grottesco*, in "Uzak" Trimestrale online di cultura cinematografica, n. 37 (anno XI), 2020, <https://www.uzak.it/rivista/uzak-37/corpo-comico/un-corpo-molteplici-istanze-i-tratti-ricorrenti-del-grottesco.html>

¹⁹ M. Bakhtin, *Rabelais and His World*, tr. inglese di H. Iswolsky, Indiana University Press, 2009, p. 220

²⁰ M. Sahlins, "Immanenza", in S. Allovio, L. Ciabbari, G. Mangiameli (a cura di), *Antropologia culturale. I temi fondamentali*, Raffaello Cortina Editore, Milano, 2024, p. 181

temporanea di questa libertà del carnevale a determinarne il carattere profondamente fantastico e utopico²¹.

Nel corso del Novecento, invece, il filosofo francese Michel Foucault elabora una linea di pensiero che lega in maniera strutturale il grottesco alle forme del potere. Si comincia così a cogliere la natura articolata delle prospettive che si confrontano con il tema del grottesco.

Foucault sostiene che il grottesco non rappresenti un elemento accidentale, bensì una componente intrinseca della sovranità e delle dinamiche del potere, «è una disfunzione del suo meccanismo (...) uno degli ingranaggi che fanno parte integrante dei meccanismi del potere»²². Secondo Foucault, il potere politico ha deliberatamente fondato parte della propria legittimità sull'odioso e sul ridicolo. Già nella storia dell'Impero romano, l'autorità imperiale si inseriva in un meccanismo per cui la figura dell'imperatore, pur investita di maestà e centrale importanza, assumeva tratti infami, ridicoli e grotteschi. Un tale meccanismo, osserva Foucault, non si limita alla sovranità arbitraria della Roma imperiale, ma si estende ad ogni altra forma di potere.

Che la macchina amministrativa, con i suoi insormontabili effetti di potere, passi attraverso un funzionario mediocre, nullo, imbecille, superficiale, ridicolo, consunto, povero, impotente, tutto ciò è stato uno degli elementi essenziali delle grandi burocrazie occidentali a partire dal XIX secolo. (...) Il grottesco amministrativo è una possibilità che la burocrazia si è realmente data. (...) E quello che dico dell'impero romano, ciò che dico della burocrazia moderna, si potrebbe dire di molte altre forme meccaniche di potere, nel nazismo o nel fascismo. Il grottesco di uno come Mussolini era di per sé iscritto nella meccanica del potere. Il potere si dava l'immagine di essere generato da qualcuno teatralmente travestito, disegnato come un clown, come un buffone²³.

Unendo il ridicolo al crudele, questo pensiero mette in evidenza, attraverso l'esempio di Mussolini, come ridicolizzare il potere non ne porti alla caduta, anzi, al contrario lo legittimi nella sua inevitabilità.

Inoltre, Foucault elabora l'idea di un legame inscindibile tra corpo e potere, focalizzando l'attenzione in particolare su quei corpi che si collocano al di fuori dell'autorizzazione ufficiale emanata dalle istanze dominanti. Si tratta di corpi percepiti come aberranti,

²¹ M. Gardiner, *Bakhtin's Carnival: Utopia as Critique*, cit., p. 33

²² M. Foucault, *Gli anormali. Corso al Collège de France (1974-1975)*, tr. it. di V. Marchetti e A. Salomoni, Giacomo Feltrinelli Editore, Milano, p. 27

²³ Ivi, pp. 27-28

mostruosi, anormali: figure che eccedono o trasgrediscono le categorie normative stabilite dalla natura, dalla legge o dalla ragione²⁴. Il grottesco, dunque, rappresenta sia il potere, sia chi ne è sottomesso.

Un ultimo esempio, all'interno di questo percorso teorico sul grottesco, è rappresentato dalla riflessione della semiologa e psicoanalista Julia Kristeva.

Kristeva è stata un'appassionata studiosa di Bakhtin e non sorprende dunque che le sue riflessioni riguardanti il grottesco spesso facciano eco alle teorie bakhtiniane. Tuttavia, in quanto donna, Kristeva introduce una prospettiva nuova e originale, capace di problematizzare ulteriormente la questione del grottesco attraverso la lente femminista. Il nucleo centrale del suo pensiero risiede nell'idea che, se la rappresentazione idealizzata del corpo femminile è una costruzione derivante da una visione maschile, allora l'affermazione del corpo reale — nella sua dimensione materiale e biologica, segnata da fenomeni come la malattia, la gravidanza, la vecchiaia e le mestruazioni — può diventare uno strumento di sovversione dei codici patriarcali. In questa prospettiva, i corpi grotteschi possono resistere all'oggettificazione dello sguardo maschile che cerca di contenerli²⁵. Infatti, nell'ambito delle scienze umane, uno dei principali ostacoli nel dialogo intersoggettivo è quello dell'oggettivazione di un soggetto da parte di un altro, negandone così la soggettività; le femministe hanno da tempo intrapreso una lotta contro l'oggettificazione del corpo femminile come oggetto di desiderio e di possesso capitalistico o come macchina riproduttiva²⁶.

In *Poteri dell'orrore. Saggio sull'abiezione*, scritto nel 1980, Kristeva elabora il concetto di abiezione come un processo di espulsione dell'altro da sé, il quale trova una delle sue espressioni più emblematiche nell'emarginazione storica della figura della donna. L'abietto è ciò che rende confusi i confini tra soggetto e oggetto, tra interno ed esterno, ed è per questo associato a ciò che è corporeo, deforme, fluido e in particolare agli elementi legati alla materialità del corpo femminile, come le mestruazioni, la gravidanza

²⁴ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., pp. 26-30

²⁵ Ivi, p. 32

²⁶ M. O'Connor, *Horror, Authors and Heroes: Gendered Subjects and Objects in Bakhtin and Kristeva*, in D. Shepherd (a cura di), *Bakhtin Carnival and Other Subject. Selected Papers from the Fifth International Bakhtin Conference*, Editions Rodopi B. V., Amsterdam – Atlanta, 1993, p. 245

e il parto; proprio quest'ultimo in particolare, secondo Kristeva, sarebbe la manifestazione corporea dell'orrido.

Nella sua riflessione sulla mostruosità femminile, convivono dunque l'orrore, la repugnanza, il pathos e la risata, delineando una figura grottesca che sfugge alle categorie estetiche e simboliche tradizionali²⁷. Riconoscendo la costruzione simbolica dei soggetti di genere, ella propone di considerare il processo di abiezione come un annullamento di tale costruzione.

Inoltre, l'autrice propone e utilizza un approccio psicoanalitico per cui la nostra percezione conscia e razionale deriverebbe in realtà da impulsi primari e inconsci, al di là della soggettività e delle costruzioni simboliche. Infatti, Kristeva associa l'abietto con il corpo della madre, dalla cui separazione nasce il disgusto per il corpo femminile; l'incertezza, la destabilizzazione e l'ansia che provengono dalla separazione del bambino dal corpo della madre provocano un'ambivalenza che sta tra l'eccitazione e il disgusto, tra la gioia e la repulsione: sarebbe proprio a questo aspetto che si richiama il grottesco.

In conclusione, Kristeva ci guida a riflettere sulla costruzione della soggettività di genere all'interno della nostra cultura e società, mostrando come l'orrore e la violenza insiti in tale processo possano non solo essere riconosciuti, ma anche riutilizzati criticamente contro le istituzioni che li producono, aprendo così la possibilità di un loro superamento o trasformazione²⁸.

Il grottesco nel cinema

È proprio grazie alla sua immediatezza espressiva che il grottesco ha trovato ampio spazio di applicazione, in particolare nell'ambito della settima arte: il cinema, forma d'arte popolare per eccellenza e capace di comunicare con un pubblico vasto ed eterogeneo.

Il cinema è un luogo privilegiato di risonanza emotiva: attraverso lo sguardo, riviviamo esperienze, emozioni, sensazioni e ne cerchiamo di nuove. Ci sentiamo chiamati in causa, talvolta provocati, persino derisi; allo stesso tempo, partecipiamo empaticamente al dolore altrui e ridiamo con distacco, senza senso di colpa, poiché ciò che ci viene mostrato

²⁷ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., p. 33

²⁸ M. O'Connor, *Horror, Authors and Heroes: Gendered Subjects and Objects in Bakhtin and Kristeva*, cit., pp. 253, 256-257

è filtrato dalla finzione. È proprio questo gioco di coinvolgimento e distanza che permette al grottesco di colpire con forza.

Il talento del cinema grottesco è quello di smuovere la mentalità collettiva e le sue strutture predeterminate; questo avviene non solo attraverso le azioni e l'aspetto dei personaggi ma anche mediante l'impiego di modalità espressive atipiche, trasgressive, in netto contrasto con i codici convenzionali della rappresentazione cinematografica. Possono essere utilizzati un montaggio discontinuo, una fotografia stilisticamente ed esteticamente incoerente con quello che sta succedendo (ad esempio un'ambientazione colorata e simmetrica in un contesto di trama aberrante e tragico), oppure un modo di recitare esagerato, magari con dialoghi confusi, sconnessi e sconclusionati²⁹.

Questo tipo di rappresentazione assume un valore cruciale nella misura in cui educa lo sguardo a una visione critica. Soprattutto in un'epoca come la nostra, segnata dalla sovraesposizione alla violenza e all'eccesso attraverso l'immagine digitale, rischiamo di disimparare a vedere davvero. È quindi fondamentale non anestetizzare la nostra capacità di reagire, anche visceralmente, di fronte a immagini che dovrebbero risultare intollerabili e mai percepite come normali. Solo così il grottesco può assolvere alla sua funzione più profonda: scuotere, disturbare, e innescare nello spettatore una riflessione sul proprio rapporto con la mostruosità, riconoscendo la distanza, e talvolta la prossimità inquietante, da ciò che viene rappresentato³⁰.

Per comprendere in quale modo l'impiego del grottesco nel cinema influenzi la percezione dell'opera da parte dello spettatore, è necessario analizzarne le caratteristiche e tematiche principali. Tra queste, una delle più rilevanti è la rappresentazione del mostruoso e del deforme: il corpo grottesco si configura come manifestazione esteriore dell'abiezione interiore dell'individuo. Il corpo umano viene defamiliarizzato e reso altro attraverso alterazioni e corruzioni di varia natura. In ambito cinematografico tali dinamiche trovano espressione in generi come la fantascienza distopica e il *body horror*. Ad esempio, nel film *The Substance* (2024), della regista francese Coralie Fargeat, il tono cupo, sconcertante e allo stesso tempo ironico non abbandona mai lo spettatore. Il tema centrale dell'opera è quello dell'ossessione della società per la giovinezza; La

²⁹ A. Guaia, *Cinema degli eccessi. I 100 film più estremi della storia del cinema*, Eris (Ass. cult. Eris), Torino, 2024, pp. 13, 27-28

³⁰ Ivi, p. 29

protagonista, una star di Hollywood in declino, ormai relegata al ruolo di conduttrice di un programma televisivo mattutino di aerobica, si confronta con una proposta radicale: assumere una sostanza che innesci un processo di sdoppiamento corporeo. Questo si manifesta in modo disturbante attraverso la fuoriuscita, dalla sua schiena lacerata, di un clone più giovane e idealizzato di sé stessa³¹. Allo spettatore non viene concessa alcuna tregua, è il corpo, nella sua dimensione più esplicita e materica, a farsi linguaggio e le immagini sono volutamente prive di abbellimenti, in un crescendo fino alla creatura mostruosa che prende vita nel finale sanguinolento, grottesco e disgustoso, quintessenza del *body horror*, non che culmine satirico della pellicola.

Un altro modo attraverso cui il grottesco si manifesta nell'arte cinematografica è l'uso dell'esagerazione e dell'eccesso; attraverso immagini e descrizioni che esagerino tratti, fisici o caratteriali, generando effetti di deformazione che possono risultare ridicoli, assurdi o paradossali³². L'esagerazione non si limita al corpo, ma può estendersi anche allo stile di vita e una vita condotta all'insegna degli eccessi contribuisce a una rappresentazione ancora più marcata del grottesco. Infatti, l'eccesso produce disarmonia, rappresenta una trasgressione dei limiti che non si rivolge alla dimensione razionale dello spettatore, ma a quella primitiva e passionale.

Affascinante esempio lo possiamo trovare ne *La grande abbuffata* (1973) di Marco Ferreri. Il film mette in scena la vicenda di quattro uomini che decidono di ritirarsi in una villa con l'intenzione di abbuffarsi fino a morire, saziando fino alla fine i loro istinti primari, tra cibo e sesso. L'eccesso è sovrano in tutta la pellicola, la quantità di cibo ingurgitato dai protagonisti mette alla prova anche lo stomaco dello spettatore più forte; questa disgustosa rappresentazione è la parabola sinistra e desolata della decadenza borghese, che è soffocata dalla cultura dell'eccesso. Il cibo perde la sua funzione primaria e diviene emblema della trasgressione dell'eccesso, associato al rutto, vomito, escremento, flatulenza ed infine corpo morto, in un'irruzione di "cattivo gusto" esagerato per far inorridire pubblico, critica e censura³³.

³¹ L. Negri, *The Substance, da oggi al cinema la favola body horror della principessa che diventò strega*, in "Wired Italia online", 30.10.2024, <https://www.wired.it/article/the-substance-film-cinema-analisi-recensione/>

³² J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., p. 67

³³ F. Divella, *La grande abbuffata 50 anni fa*, in "Cinefilia Ritrovata", 11.12.2023, <https://www.cinefiliaritrovata.it/la-grande-abbuffata-come-kammerspiel-sulla-morte/>

Ed è in particolare con il cinema italiano, infatti, che il grottesco ha sempre intrattenuto uno legame significativo. Già dalle origini della letteratura italiana si possono rintracciare elementi grotteschi; dal filone più comico e popolare presente nel *Decameron* di Boccaccio alla visione invece più cupa e materica che troviamo nell'*Inferno* della *Divina Commedia*. La discesa agli inferi dantesca è uno degli elementi cardine dell'immagine grottesca, con corpi deformati dalle pene che l'*Inferno* ha a loro riservato. In Dante, poi, ritroviamo anche il plurilinguismo che sarà tipico della letteratura italiana fino a raggiungere anche i secoli più recenti con l'esempio di Gadda; la commistione di cifre stilistiche e di generi è infatti una via privilegiata per il grottesco, con la sua intrinseca molteplicità e il ribaltamento della norma, in questo caso rappresentata dalla lingua ufficiale³⁴.

Anche in ambito figurativo, il carattere ibrido e combinatorio del grottesco trova un'espressione paradigmatica nell'opera di Giuseppe Arcimboldo, il quale illustra le possibilità visive di questa forza ibrida con frutta, verdura, fiori e ortaggi di ogni tipo che si uniscono a comporre veri e propri volti umani, in opere stravaganti, bizzarre e geniali³⁵. Tuttavia, la forma più compiuta della rappresentazione grottesca italiana la ritroviamo nella tradizione teatrale delle maschere della commedia dell'arte. «La forza abbassante, la trivialità delle maschere della commedia dell'arte, il loro carattere grottesco è evidenziato anche in chiave iconografica: il profilo irregolare, le gobbe, le pance, i pizzini, i cappelli a punta. Da Arlecchino a Brighella, da Pantalone a Balanzone»³⁶.

Finalmente, questa tradizione di realismo comico e grottesco la possiamo ritrovare, in ambito italiano, anche nel cinema, soprattutto a partire dal secondo dopo guerra. In questa fase, il cinema si confronta primariamente con il problema del realismo, che costituisce la condizione necessaria per l'emersione del grottesco: il reale viene deformato e trasceso, assumendo una forma estrema, paradossale. È solo negli anni Sessanta, tuttavia, che si può parlare di un'esplicita poetica del grottesco. Con il precedente neorealismo, invece, la realtà assumeva una connotazione estremamente patetica con soggetti erranti, incapaci e impossibilitati ad agire.

³⁴ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, Bulzoni Editore, Roma, 1999, pp. 19-21

³⁵ C. Morelli, *Giuseppe Arcimboldo: il pittore del grottesco*, in "Quia magazine", 1.08.2023, <https://www.quiamagazine.it/giuseppe-arcimboldo-il-pittore-del-grottesco/>

³⁶ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, cit., p. 22

Il grottesco entra così in scena nel cinema italiano, attraversando autori, generi e stili eterogenei: dalla commedia di Risi e di Germi al grottesco “puro” di Fellini e Pasolini, e ancora Ferreri, Scola, Cipri e Maresco³⁷. Qui «soggetto e mondo trovano una paradossale unità sotto il segno della loro deformazione e alterazione “carica” e allucinatoria, che li trasforma in abbozzi e pezzi di un mondo che ha smarrito (per eccesso) la sua organicità»³⁸.

Diventa dunque fondamentale interrogarsi sulle ragioni per cui, a partire dagli anni Sessanta, il grottesco inteso come iperbole, deformazione e sovversione del reale assuma un ruolo centrale nel cinema italiano.

Secondo Roberto De Gaetano, la risposta va cercata all'interno del rapporto anomalo che il cinema italiano intrattiene da tempo con i generi. Questi sono il modo attraverso i quali una società si auto-rappresenta (ad esempio i western per gli Stati Uniti); nel cinema italiano, invece, manca un'idea di totalità di rappresentazione perché questa organicità è assente nella storia, nella cultura e nella società italiana, così come sono assenti valori e sogni comuni abbastanza forti per offrire alla società una rappresentazione della propria unità. È in questo modo che questa disgregazione ha trovato nel grottesco la forma di racconto privilegiata³⁹.

Il grottesco rappresenta la modalità con cui il reale si manifesta nel cinema quando si spinge oltre i limiti, esagerando nella sua brutalità e disgregazione. «È nel grottesco che il cinema italiano sembra ritrovare il naturale destino del corpo scisso e deforme della società italiana, del suo scollamento da una tradizione e da un progetto comune»⁴⁰.

Ad esempio, a partire dagli anni Sessanta la commedia italiana si concentra sulla caricatura, sulla pittura bozzettistica e grottesca di figure e di forme del vivere. Questo modo di raccontare viene fortemente influenzato dal boom economico che colpisce l'Italia in quegli anni e che crea un'atmosfera di “tutto e subito”, di desiderio che non ha confini né limiti e per questo trascina le persone in una forza disgregante e deformante. Ora il matrimonio non è più la meta che aiuta l'entrata in società ma solamente una prigionia dalla quale, come in *Divorzio all'italiana* (1961) di Pietro Germi, si può evadere solo per mezzo dell'omicidio. L'azione del grottesco riduce il mondo in un catalogo di

³⁷ Ivi, pp. 24-25

³⁸ *Ibidem*

³⁹ Ivi, pp. 25-27

⁴⁰ Ivi, p. 27

“tipi”, in una sintesi di maschere indossate ed entro cui è evidente un’impossibilità di evasione⁴¹.

Sempre negli anni del boom economico, un altro terreno fertile per la commedia del grottesco, oltre all’aspetto del matrimonio, è quello del lavoro, visto come una reclusione asfissiante che riduce l’uomo ad una condizione di schiavitù.

Fantozzi (1975) è un personaggio emblematico, ideato e creato da Paolo Villaggio, che rappresenta perfettamente la categoria sociale della piccola borghesia, della classe media impiegatizia che si è formata in questi anni in Italia. Questo film utilizza il grottesco per riuscire a raffigurare un mondo costituito da ruoli imm modificabili e che perde i connotati realistici, ripiegando invece su un’alterazione comica e satirica dei suoi tratti e di quelli dei suoi personaggi⁴².

Si può portare, infine, anche l’esempio di Federico Fellini; tutte le sue pellicole sono permeate da elementi tipici del grottesco, soprattutto in collegamento con l’immaginario popolare del carnevalesco, così come era stato teorizzato da Bakhtin⁴³.

Il circo assume un’importanza centrale nella sua cinematografia; per lui fu una passione quasi radicale, con attenzione soprattutto alla figura del clown che lo affascina come caricatura e parodia dell’uomo. Fellini passa tutta la sua vita a suddividere ciò che gli sta intorno, e di conseguenza i personaggi delle sue opere, all’interno delle due categorie di maschere immortali del circo: il clown bianco (modello di lucidità, eleganza, armonia e intelligenza) e il clown augusto (colui che si ribella alle regole e risponde agli istinti bassi dell’uomo)⁴⁴. Significative sono le figure delle “clownesse” interpretate dalla moglie Giulietta Masina in *La strada* (1954) e in *Le notti di Cabiria* (1957), o ancora le figure circensi che dirigono a suon di trombe il grande girotondo nel finale di *8 ½* (1963) con la sua enorme forza carnevalesca, e così proseguendo tutta una serie di figure eccentriche, deformi e mostruose che rimandano a un «circuitto stretto fra quanto di reale c’è nel circo e quanto di circense c’è nella vita»⁴⁵.

⁴¹ Ivi, pp. 37-40

⁴² Ivi, pp. 44-45

⁴³ Ivi, p. 49

⁴⁴ C. Monti, *Fellini: il mondo visto con gli occhi del clown*, in “Circo classico”, 01.06.2011, <https://www.circo.it/fellini-il-mondo-visto-con-gli-occhi-del-clown/>

⁴⁵ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, cit., p. 54

Nel cinema di Fellini, ogni elemento è rappresentato in uno spirito di festa, che conferisce anche agli aspetti più ordinari una dimensione di straordinarietà ed eccezionalità. Questo carattere contribuisce in modo determinante alla definizione del grottesco felliniano, espresso attraverso una messa in scena di sequenze esagerate, che rendono difficile la distinzione tra visione soggettiva, onirica, e rappresentazione oggettiva del reale⁴⁶. I suoi film, inoltre, non sono abitati da personaggi a tutto tondo ma da figure caricaturali, la cui psicologia rimane spesso ambigua e sfuggente.

Un'ulteriore caratteristica del grottesco nel cinema di Fellini risiede nell'inserimento di elementi apparentemente estranei e incongrui rispetto al contesto in cui sono collocati, la cui presenza non trova giustificazione in una logica narrativa. Questo ha come obbiettivo quello di creare sconcerto e spaesamento nello spettatore, insieme al frequente ricorso, soprattutto in *8 ½*, a false oggettive, ossia ad inquadrature che sembrano restituirci il punto di vista di un determinato personaggio ma che si rivelano essere in realtà l'inquadramento di un punto di vista oggettivo⁴⁷.

In conclusione, un ultimo tema fondamentale del grottesco felliniano è quello del banchetto, il quale assume una marcata funzione liberatoria, sia sul piano simbolico che narrativo.

Fellini-Satyricon (1969) è un film ispirato all'omonima opera dell'autore latino di età neroniana Petronio, figura che può a sua volta essere considerata estremamente grottesca, come suggerisce il racconto della sua morte tramandato da Tacito. Secondo questa testimonianza, mentre Petronio si trovava in una villa a Cuma, in Campania, decise di suicidarsi tagliandosi le vene per poi fasciarle, finché non morì dissanguato conversando insieme ai suoi amici. Non stupisce che la sua opera sia caduta in un lungo oblio, per poi essere rivalutata solo nel XIX secolo, in concomitanza con l'affermarsi della sensibilità romantica⁴⁸.

Nel film di Fellini, l'opera di Petronio è riadattata attraverso il grande motivo grottesco del viaggio negli inferi, in un vagabondaggio dei due protagonisti, Encolpio e Ascilto, in luoghi colmi di degrado, eccesso e corpi caricaturati.

⁴⁶ Ivi, p. 56

⁴⁷ S. Dagna, C. Formenti, M. Giori, T. Subini, *Corso introduttivo allo studio della storia del cinema*, Libraccio Editore, Milano, 2019, pp. 174-175

⁴⁸ D. Onori, *Petronio, il Satyricon e la grottesca rappresentazione della giustizia*, in "Centro studi Rosario Livatino", 26.11.2022, <https://www.centrostudilivatino.it/19-petronio-il-satyricon-e-la-grottesca-rappresentazione-della-giustizia/>

Il tema del banchetto, invece, è presente nella scena della cena da Trimalcione, in tutto il suo grottesco, tra insulti e invettive dei partecipanti e quando viene presentato un cinghiale arrosto, le prime parti ad essere servite sono giustamente quelle delle budella, delle interiora. Il cibo e il vino tolgono serietà ed ufficialità alla parola e la verità viene spinta ad emergere tramite queste spinte verso le sue pulsioni primarie. Un altro elemento ad essere degno di nota, in questa scena di banchetto, è quello dell'abbassamento del motivo solitamente alto dell'interpretazione oracolare; qui, non viene ricercata una lettura della volontà degli dèi tramite gli astri o i responsi oracolari degli indovini, ma ad essere interpretati sono i rutti. Ma se ciò non bastasse, tutta la forza grottesca di questo film è concentrata nella scena della matrona di Efeso, dove una moglie in lutto per la morte del marito converte la sua sofferenza nell'amore e nel piacere, concedendosi alla giovane guardia proprio sulla tomba del defunto⁴⁹.

La dimensione filmica felliniana si configura come un universo che perde ogni ufficialità e serietà, a favore di una dimensione dominata dalla fantasia, dalla contaminazione e dal rovesciamento dei codici tradizionali. In questo contesto, realtà e ricordo, percezione e immaginazione si fondono fino a divenire indistinguibili, dando vita a una delle espressioni più autenticamente grottesche del panorama cinematografico italiano⁵⁰.

Il cinema d'autore di Yorgos Lanthimos

Ritornando al panorama internazionale, Yorgos Lanthimos è un perfetto ed emblematico caso di studio per osservare come l'utilizzo del grottesco possa essere presente in modo centrale all'interno di un linguaggio cinematografico originale e capace di parlare allo spettatore in modo nuovo.

Lanthimos è un regista greco, nato nel 1973 ad Atene, nel quartiere di Pangrati. Dopo la separazione dei genitori, ad occuparsi di Yorgos è principalmente la madre, la quale però muore giovane lasciandolo orfano a soli diciassette anni. Dopo il diploma inizia a studiare economia aziendale ma abbandona presto questo percorso di studi per frequentare corsi di regia per il cinema e la televisione presso la *Hellenic Cinema and Television School Stavrakos* di Atene. La formazione registica di Lanthimos, dunque, è volta principalmente

⁴⁹ R. De Gaetano, *Il corpo e la maschera. Il grottesco nel cinema italiano*, cit., pp. 52-53

⁵⁰ Ivi, p. 60

all'obiettivo di un lavoro nell'industria pubblicitaria⁵¹; egli stesso in un'intervista nel 2018 dichiara: «“Partendo dalla Grecia non si poteva dire: ‘Diventerò un regista’. Un quindicenne in Grecia negli anni ‘80 e ‘90? Non c’era niente del genere. Speravo solo di fare spot pubblicitari. Mi sembrava sarebbe stato un vero lavoro, invece di occuparmi di marketing o altro. Ho pensato: non sarà la cinematografia ma ci si avvicinerà”»⁵². D'altronde, il ruolo della pubblicità come gavetta necessaria, in assenza di finanziamenti statali in grado di sostenere il talento dei giovani, fu una caratteristica comune per la formazione di una nuova generazione di cineasti greci. Questi nuovi autori avevano la caratteristica comune di sapersi esprimere attraverso una comunicazione completamente anticonvenzionale, con scelte estetiche destabilizzanti che traducevano in ambito artistico le ansie e le incertezze della Grecia di quegli anni. Stiamo parlando della *Greek Weird Wave*, espressione coniata dall'inglese Steve Rose sul *Guardian* per indicare questo movimento artistico in ambito cinematografico che stava nascendo e si stava sviluppando in Grecia all'inizio del XXI secolo⁵³. Seppur con linee espressive differenti, i cineasti greci di questa *New Wave* sono accumulati dalla messa in scena di universi grotteschi e parodie animalesche.

Tornando alla carriera di Lanthimos, egli dopo un lungo percorso proprio nella pubblicità, nel 2001 realizza il primo lungometraggio *O kalyteros mou filos*, distribuito fuori dalla Grecia come *My best friend*, in co-direzione con l'amico Lakis Lazopoulos. Per questa condivisione di scelte Lanthimos non considererà mai il film come parte vera e propria della propria filmografia. Si tratta di una commedia spietata, surreale e grottesca che gli servirà come base di esperienza per arrivare al primo lungometraggio da lui interamente diretto: *Kinetta* (2005), prodotto grazie ai finanziamenti della regista e amica Athena Rachel Tsangari, alla quale poi Lanthimos ricambierà il favore nel 2010 finanziando e recitando nel suo film *Attenberg*, sul set del quale incontrerà l'attrice teatrale Ariane Labed, che diventerà poi sua moglie⁵⁴.

Da questo momento Lanthimos inizia a delineare i suoi personali marcatori stilistici che porterà nelle successive pellicole; in particolare realizza *Kynodontas* (2009), meglio

⁵¹ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, Seconda edizione aggiornata, Stanze di Cinema, Como, 2024, pp. 25-26

⁵² Ivi, p. 26

⁵³ Ivi, pp. 11-12, 24

⁵⁴ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, Mimesis, Milano, 2019, pp. 12-14, 19

conosciuto internazionalmente come *Dogtooth*, con il quale vincerà il premio *Un Certain Regard* al Festival di Cannes, che lo farà ufficialmente entrare nel circuito festivaliero e gli darà lo slancio per la fama che otterrà di lì a breve come uno dei registi europei più interessanti e degni di nota della sua generazione.

Procederà dunque nella sua carriera con la realizzazione di *Alps* (2011), altra pellicola estremamente ben riuscita e apprezzata dalla critica, la quale, dopo il trasferimento a Londra con la moglie Ariane Labed nel 2013, gli aprirà le strade a produzioni internazionali e alla collaborazione con affermati volti del cinema come Colin Farrell, Nicole Kidman, Rachel Weisz, Emma Stone, Olivia Colman e Willem Dafoe. Arriviamo così ad una nuova e più compiuta fase della filmografia di Yorgos Lanthimos, con film che saranno diretti in lingua inglese; senza abbandonare una coerenza stilistica e tematica, saranno realizzati *The Lobster* (2015), *The Killing of a Sacred Deer* (2017), *The Favourite* (2018), *Poor Things!* (2023), *Kinds of Kindness* (2024) e *Bugonia* (2025)⁵⁵. Particolare merito va attribuito anche al suo cortometraggio *Nimic* (2019).

È degno di nota come Yorgos Lanthimos, attraverso uno stile distintivo e riconoscibile, connotato da uno sguardo cinico e un realismo paradossale, quasi surreale, sia riuscito ad affermarsi, conquistando una posizione di autorialità della quale pochi registi possono vantarsi di aver raggiunto. Il cineasta di Pangrati ha saputo occupare questo spazio di autorialità anche grazie alla sua capacità di mettere in discussione ed evidenziare gli assurdi sistemi di regole di cui è pervaso il mondo, facendo tutto ciò in modo grottesco, spietato e parodico⁵⁶.

Le sue narrazioni sono caratterizzate da una comicità inesorabile ed un umorismo amaro, disseminato di crudeltà. I personaggi che popolano il suo universo filmico sono contraddistinti da una profonda solitudine e da una marcata anestesia emotiva, che li rende fortemente grotteschi. Emblematica, in tal senso, è l'assenza quasi sistematica di nomi propri per i protagonisti, i quali vivono in uno stato di isolamento privo di relazioni autentiche con il mondo esterno. Essi si muovono spesso all'interno di dinamiche surreali dai tratti marcatamente teatrali o assumono comportamenti animaleschi, in un contesto segnato da uno straniamento costante, indotto dal rigido controllo esercitato dalle strutture sociali. Inoltre, la fuga è sempre ricercata, soprattutto dai personaggi femminili, i quali si

⁵⁵ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., pp. 30-35

⁵⁶ Ivi, pp. 7-9

muovono, in un mondo di grotteschi ostacoli, attraverso mosse spietate, in uno scenario sanguinoso che non concede loro protezioni di alcun tipo: un percorso attraverso menomazioni e lacerazioni dove la fuga porta alla ferita.

La deformazione, poi, è uno degli strumenti privilegiati dal regista per sfregiare lo sguardo, utilizzando i grandangoli oltre i limiti convenzionali, producendo un effetto di distorsione che non è mai meramente stilistico, ma funzionale a un discorso più ampio sulla condizione esistenziale dei personaggi. Tale deformazione visiva si configura come manifestazione formale della repressione emotiva e del controllo imposti dalla società e, al contempo, come espressione del tentativo di resistenza da parte degli *outsiders* che la popolano e ne contestano le regole⁵⁷.

Ma è in particolar modo l'utilizzo non convenzionale del linguaggio verbale a caratterizzare le pellicole di Lanthimos. Le censure che gravano sui personaggi dei suoi film, infatti, non sono solamente comportamentali ma anche linguistiche. In *Dogtooth*, ad esempio, il controllo esercitato dai genitori sui figli si traduce in un sistema di norme e credenze arbitrarie, tra le quali spicca la sistematica distorsione del vocabolario: le parole vengono svuotate del loro significato convenzionale e riassegnate ad oggetti o concetti del tutto incongruenti, così una saliera viene definita “telefono”, una poltrona “mare”, un fiorellino giallo “zombie”. Anche in assenza di imposizioni, il linguaggio si presenta come uno spazio problematico. In *Kinetta*, ad esempio, i dialoghi sono ridotti all'essenziale, lasciando emergere un silenzio straniante, quasi doloroso, che accentua l'artificialità della messa in scena. Tale rarefazione verbale contribuisce a sottolineare la natura forzata e grottesca delle dinamiche performative cui i personaggi si sottopongono, in un contesto in cui il confine tra realtà e finzione si fa sempre più labile⁵⁸.

Infine, anche l'aspetto musicale dell'opera cinematografica di Yorgos Lanthimos rivela una cura meticolosa, evidenziando una raffinata consapevolezza nella relazione tra struttura sonora e sfera affettiva. Tale attenzione richiama, non casualmente, l'antica concezione greca della musica come forza capace di modulare gli stati d'animo e di agire sia all'interno della scena che nell'esperienza emotiva dello spettatore⁵⁹. Del resto, Lanthimos non ha mai nascosto la sua ispirazione alla tragedia greca, rintracciabile nell'attenzione alla musica e alla danza come movenza interpretativa e teatrale dei corpi:

⁵⁷ Ivi, pp. 11-16, 22

⁵⁸ Ivi, pp. 28-30, 43

⁵⁹ Ivi, pp. 15-16

i suoi personaggi assumono le sembianze di vere e proprie figure tragiche, muovendosi entro spazi artificiali che evocano un palcoscenico astratto, dove la corporeità è trattata come elemento sonoro e gestuale prima ancora che espressivo. In tal modo, i comportamenti risultano completamente depurati da ogni forma di spontaneità.

Questo legame con le radici culturali della propria terra d'origine trova una sua esplicitazione in *The Killing of a Sacred Deer*, chiara rilettura della *Ifigenia in Aulide* di Euripide. Al centro dell'opera si colloca il concetto di *hybris* intesa come «violazione della norma della misura, cioè dei limiti che l'uomo deve incontrare nei suoi rapporti con gli altri uomini, con la divinità o con l'ordine delle cose. Macchiarsi di *hybris* per i Greci significava non aver agito conformemente alle regole, rendendo necessaria una punizione»⁶⁰. In tale prospettiva, la colpa diviene inevitabilmente motivo di punizione, secondo una logica tragica rielaborata in chiave moderna, conferendo al suo cinema una forte valenza etica oltre che estetica.

È proprio attraverso questa sintesi di linguaggi che Lanthimos costruisce un'autorialità riconoscibile e coerente, in cui il grottesco non rappresenta un semplice registro stilistico, ma un dispositivo fondamentale per mettere in crisi le convenzioni della rappresentazione e interrogare le contraddizioni della condizione umana.

Un inedito sguardo sul mondo attraverso i film *Dogtooth*, *The Lobster*, *The Favourite* e *Poor Things*!

Per tradurre in esempi concreti le riflessioni teoriche precedenti, si può partire da *Dogtooth* (2009), opera che incarna in modo emblematico l'estetica grottesca e il controllo formale propri del cinema di Lanthimos. Questo film narra la vicenda di una famiglia atipica ed autoritaria, nella quale padre e madre costruiscono un sistema di finzione esasperata che altera il linguaggio e le credenze dei figli. In questo ambiente chiuso e distorto crescono i loro tre figli, un maschio e due femmine, senza nome e di età indefinita, ai quali viene inculcata l'idea che non si possa in alcun modo lasciare la casa

⁶⁰ F. De Feo, *I film di Lanthimos sono tragedie musicali. La musica e la danza giocano un ruolo fondamentale nei film del regista di Atene: in un continuo rimando alla tragedia greca*, in "Esquire", 29.05.2019, <https://www.esquire.com/it/cultura/musica/a27540936/lanthimos-film-musica/>

fino alla caduta di un dente canino, che si possa uscire solo in automobile e che si possa guidare un'automobile solo quando il dente canino in questione sarà ricresciuto.

La famiglia abita in una bellissima villetta isolata e tutto all'apparenza è perfetto, ma lo spettatore è introdotto a una serie di comportamenti disturbanti messi in atto dai tre giovani: giochi masochisti e raccapriccianti come quello di leccarsi, di gareggiare a chi si sveglia per primo dopo aver respirato dei narcotici o di mutilare le barbie urlando, si alternano a scene di violenza esplicita, come il brutale atto del fratello che, vedendolo come una minaccia perché è così che i genitori gli hanno insegnato, squarta un gatto con delle cesoie da giardino. Cinismo e incomunicabilità costituiscono il vero motore narrativo dell'opera⁶¹.

Tutta questa situazione straniante è amplificata dagli interni asettici, luminosi e simmetrici che contrastano con il marciume e lo squilibrio degli atteggiamenti⁶².

Il grottesco si manifesta, dunque, nella trasformazione dell'ambiente domestico in uno spazio alienante e distopico; ciò che dovrebbe proteggerci e educarci porta invece alla rovina, alla disgregazione interiore e addirittura all'incesto. In un clima di totale sovvertimento dei valori, «Lanthimos (...) suggerisce che il nuovo, lo sconosciuto, l'estraneo è l'unica maniera che l'uomo ha di ribellarsi alle dinamiche di potere che lo schiavizzano, lo sottomettono e lo sottraggono alla realtà delle cose»⁶³.

Una delle scene più emblematicamente grottesche di questo film si colloca verso il finale, durante i festeggiamenti dell'anniversario di matrimonio dei genitori. In tale occasione, le due figlie si esibiscono in un balletto pensato come intrattenimento per la serata. Tuttavia, la performance si rivela tutt'altro che graziosa e gradevole: i movimenti risultano disarticolati ed inquietanti, fino a sfiorare l'assurdo e a suscitare un riso destabilizzante. In linea con l'intero impianto della pellicola, è proposta un'esperienza in cui le risate scaturiscono nonostante (o forse proprio a causa di) un senso sottile ma persistente di malessere, generato dall'esposizione alla perversione dei legami familiari e al controllo sistematico degli individui⁶⁴.

⁶¹ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., p. 46

⁶² M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., pp. 81

⁶³ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., p. 44

⁶⁴ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., p. 71

In perfetta linea stilistica con la sua precedente opera *Kinetta* e con i successivi *Alps* ed in parte anche *The Lobster*, in questa prima fase cinematografica della sua carriera, Lanthimos caratterizza i suoi personaggi «con la gelida ricerca della loro bellezza ibernata di corpi di madreperla, tonici e snelli, ma privi di fascino e di vitalità» per «dare credibilità all'aridità che le situazioni devono trasmettere»⁶⁵.

Con *The Lobster* (2015), invece, film che porterà Lanthimos e Filippou alla loro prima candidatura agli Oscar, il contesto è quello di un paesaggio irlandese dove la società vive in una realtà distopica nella quale si è accettati solo se parte di una coppia. Il protagonista, David, abbandonato improvvisamente dalla moglie, viene condotto in una struttura-hotel dove dovrà trovare il proprio partner entro 45 giorni. Qualora non riuscisse nell'intento, la punizione prevista consiste nella trasformazione in un animale a propria scelta. La struttura è regolata da un sistema di regole rigidissime, con altrettanto rigide punizioni. E quando David si troverà costretto alla fuga, scoprirà all'esterno, nei boschi, una comunità di ribelli che rigetta invece ogni forma di accoppiamento. Tuttavia, anche questa realtà si rivela ugualmente, se non maggiormente, severa e dispotica. Ironia vuole che sarà proprio in questo contesto, dove è proibito, che David incontrerà la sua anima gemella.

L'umorismo della pellicola è estremamente affilato, un film che guarda ai propri personaggi senza pietà per i loro tormenti.

L'amore asettico che si ricrea all'interno della struttura-hotel sembra potersi compiere solo per mezzo di interessi o caratteristiche comuni, all'interno di un rituale di accoppiamento estremamente grottesco; il distinguersi per la miopia o per l'essere ghiotti di biscotti al burro lascia sfuggire una risata nello spettatore, una risata amara che rimane in fondo alla gola⁶⁶. Non da meno, in termini di resa grottesca, è la caratterizzazione del protagonista stesso: con la sua pancetta evidente e il doppio mento, egli suscita al contempo compassione e tenerezza proprio attraverso il suo essere goffamente ridicolo. Questo contrasto contribuisce a generare nello spettatore un senso di spaesamento emotivo, accentuando l'ambiguità tra il comico e il tragico tipica del registro grottesco.

⁶⁵ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., p. 48

⁶⁶ Ivi, pp. 66, 68

Tra gli ospiti in cerca di coppia si distingue la “donna senza cuore”, incapace di provare alcuna pietà, affetto o empatia.

Quando la donna che ama i biscotti al burro si butta dalla finestra della sua camera al primo piano, ma rimane agonizzante, David e la donna senza cuore sembrano condividere la stessa indifferenza e lo stesso fastidio. I due vanno a convivere in una stanza doppia per cercare di superare il test all’hotel. Ma quando la donna uccide a calci il fratello di David, il protagonista non resiste e si mette a piangere, svelando il suo inganno⁶⁷.

È proprio nelle scene riguardanti questa finzione del protagonista che troviamo l’animo più grottesco di tutto il film. Infatti, ciò che crea il grottesco è l’espressione dei sentimenti anestetizzata, come se una paradossale patina di apatia ricoprisse i volti dei personaggi anche di fronte alle situazioni più disturbanti. Viene proposta una finzione vissuta nell’obbligo, all’interno di una società che impone le proprie regole senza possibilità di differenziazione personale: è conseguenza logica di ciò, che l’unica risposta possibile sia la manifestazione di grottesche bizzarrie⁶⁸. «È amarissima e urtante l’ironia dell’indifferenza ostentata da David per fare colpo sulla “donna senza cuore” (...) È un’ironia amara e lancinante quella che avvicina individui diversi solo per un tratto classificatorio del tutto esteriore»⁶⁹. In realtà, l’atmosfera grottesca pervade l’intera narrazione, estendendosi anche alle scene ambientate nel bosco, all’interno della comunità dei ribelli. Ciò che contribuisce a questa atmosfera è proprio l’assurdità della reazione dimessa di fronte a qualcosa di così surreale⁷⁰. Ad esempio, la naturalezza con la quale i personaggi accettano passivamente il loro inserimento in ambienti predefiniti, oppure il distacco emotivo e la crudeltà diffusi.

Il surreale, dunque, è la cifra stilistica che Lanthimos e Filippou ricercano; una distorsione per offrire una visione defamiliarizzata, come in *Dogtooth*⁷¹. Lo stesso Filippou dichiarerà in un’intervista: «Parto da qualcosa che penso debba essere detto e poi cerco di farne una storia con molte esagerazioni, sfuggendo il più possibile alla rappresentazione realistica, che mi spaventa molto»⁷². Dunque, lo schermo prende i connotati di uno specchio

⁶⁷ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., p. 108

⁶⁸ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., p. 72

⁶⁹ Ivi, p. 76

⁷⁰ J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., p. 90

⁷¹ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., pp. 74-75

⁷² M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., p. 115

deformante, con finali aperti e tematiche che concedono interpretazioni personali, perché d'altronde, Lanthimos e Filippou hanno sempre voluto inserire i propri personaggi in uno spazio presente, senza apparente passato e con un futuro incerto e da decifrare⁷³.

Passiamo ora al cambiamento stilistico della carriera del regista greco. Con *The Favourite* (2018) siamo in Inghilterra, nel 1708; la regina Anna è un infelice e tragico fantoccio manipolato all'interno della corte. Lady Sarah, duchessa di Marlborough, è la compagna più fidata della regina, non che amica d'infanzia, ma sfrutta la propria posizione privilegiata per esercitare un controllo quasi assoluto sulla sovrana ed operare ufficiosamente al comando dell'Inghilterra. Abigail, invece, è una giovane aristocratica caduta in disgrazia, determinata a risalire la scala sociale a qualunque costo. Il film ruota interamente attorno a queste tre figure femminili, mettendo in scena un complesso intreccio di potere, intrighi, vendette, crudeltà e feroci inganni⁷⁴.

Uno scontro che lascia trasparire anche una certa comicità, ma l'humor è sicuramente da intendere con cautela e disappunto. Infatti, la sensazione di perversione permane in modo talmente preponderante da diventare grottesca. Grottesche sono le dinamiche di questa cattiveria incessante⁷⁵.

Il personaggio in assoluto più grottesco è quello della regina Anna:

Una regina sciatta, pazza, bulimica, zoppa, debole, incapace di governare, l'esatto opposto di quello che dovrebbe rappresentare un monarca. Una donna repellente che Lanthimos si accerta di rendere il più urtante possibile. La sola vista di Anna deve creare disgusto, e non a caso il regista con sadica fermezza indugia sulla sua quotidianità; sull'unto e sul sudore che segnano il suo viso, sulle sue gambe gonfie deformate dalla gotta, sulla voracità nervosa che la caratterizza. L'apoteosi di questo impietoso ritratto è rappresentata dalla scena che immortala la regina addentare avidamente dei dolci, rigettarli e subito dopo trangugiarne altri⁷⁶.

Alla sovrana è riservato un ritratto di squallore che le conferisce estrema fragilità, dove il grottesco è accentuato dalle dinamiche tragicomiche che si instaurano nel rapporto con Lady Marlborough: attraverso battute fredde, sarcastiche e taglienti, quest'ultima esercita un dominio psicologico sulla regina, alimentando la sua insicurezza e la sua ossessiva ricerca di affetto. Emblematico, in tal senso, è il momento in cui la regina Anna si sistema

⁷³ Ivi, pp. 117-118

⁷⁴ Ivi, pp. 151-153, 159

⁷⁵ R. Lasagna, B. Pallavidino, *Anestesia di solitudini. Il cinema di Yorgos Lanthimos*, cit., p. 98

⁷⁶ Ivi, p. 97

di tutto punto per riunirsi in Parlamento, soltanto per vedersi umiliata dalla sua fidata compagna, che ne ridicolizza l'aspetto paragonandola a un tasso, distruggendo ulteriormente la sua già fragile autostima e accentuando la componente grottesca agli occhi dello spettatore⁷⁷.

Come se non bastasse, Lanthimos conferisce al film un'estetica marcatamente barocca, esasperando la messa in scena attraverso l'uso di *fish-eye* e deformando i personaggi attraverso grandangolo o inquadrature dal basso. Quest'ultime sembrano voler sottolineare una grandezza e altezzosità rese invece stridenti dalla bassezza morale dei comportamenti dei personaggi e dal linguaggio scurrile⁷⁸.

Inoltre, il film si sviluppa attorno ad un marcato contrasto tra i generi: gli uomini sono rappresentati in modo eccessivamente appariscente, con pompose parrucche e un trucco pesante, dediti a passatempi frivoli e alla *vanitas*. Le donne, al contrario, si presentano con un'eleganza sobria e misurata; esse praticano attività come il tiro al piccione e, soprattutto, esercitano il potere effettivo, assumendo il controllo e la gestione dello Stato⁷⁹. «Un contrasto che serve a raccontare come sempre nei suoi film l'incredibile cinismo umano tramite il massimo dell'umorismo e il minimo della pietà»⁸⁰.

Tra le attività con cui si intrattengono i nobili di corte emerge un ampio repertorio di eccessi e di sfarzo ostentato. In un secolo, quello del 700, che dovrebbe essere dominato dalla ragione, qui vediamo invece corse di oche, giochi con i conigli o in cui vengono lanciate arance rosse addosso a uomini paffuti, nudi e truccati⁸¹. Queste pratiche sommate al vomito, al linguaggio scurrile e al tiro al piccione risultano espressioni di quel grottesco che aleggia in tutto il film creando disgusto e divertimento, sconcerto e fascino. Una stravaganza e una decadenza che implicano un'estetica disarmonica. In questo contesto, si osserva un esempio emblematico di come il cattivo gusto, quando portato all'estremo e spinto verso una stravaganza deliberata, possa trasformarsi in qualcosa di sofisticato: si tratta dell'estetica *camp*. Nato alla corte di Versailles, il *camp* si configura come l'uso deliberato, consapevole e raffinato del kitsch e dell'eccesso. Il film mette in scena una

⁷⁷ Ivi, p. 99

⁷⁸ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., pp. 154, 157

⁷⁹ Ivi, p. 161

⁸⁰ G. Niola, *La Favorita*, Lanthimos conferma la sua visione cinica e beffarda dell'umanità, "Wired Italia online", 23.01.2019, <https://www.wired.it/play/cinema/2019/01/23/la-favorita-recensione/>

⁸¹ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., p. 158

sorta di competizione tra nobili, in cui trionfa chi riesce ad essere il più stravagante possibile, dando così forma a un'estetica grottesca che sovverte i codici tradizionali del bello e del decoro. Stravagante e grottesco possono essere associati a partire dal presupposto che essere stravaganti implica etimologicamente il “vagare extra”, ossia lo spostarsi al di fuori dei limiti di ciò che è considerato nella norma⁸².

Lanthimos, attraverso questa pellicola, indaga l'umano in una modalità sensibilmente diversa rispetto alle sue opere precedenti. Oltre a configurarsi come un film storico in costume, *The Favourite* si distingue per una rappresentazione delle emozioni meno anestetizzata e più accessibile, con la conseguenza che qui il grottesco fuoriesce dagli atteggiamenti e dall'interiorità per diventare invece più fisico e carnale.

L'ultimo film di Lanthimos riportato in questa analisi corrisponde al suo trionfo personale più grande in termini di successo.

Poor Things! viene realizzato da un adattamento dell'omonimo romanzo del 1992 dello scrittore scozzese Alasdair Gray e racconta la storia di Bella Baxter, un esperimento del dottor Godwin Baxter, il quale la riporta in vita grazie al cervello del neonato che portava in grembo al momento del suo suicidio. Bella è una donna con il corpo già formato ma con il cervello di una bambina, che si sviluppa con velocità sorprendente. La protagonista ha la fortuna di poter reimparare, esplorare e rivivere tutte le esperienze che la vita ha da offrirle, seguendo le proprie regole e non quelle imposte dalla società. Il personaggio di Bella così esce dalla norma in quanto in realtà non ne possiede una di riferimento; Bella è una bambina che non riesce ad assecondare e a comprendere le convenzioni sociali perché non le ha mai vissute⁸³. Straniante e grottesco, dal punto di vista dello spettatore, è dunque in primo luogo questa immagine di corpo adulto che cammina in modo scoordinato, parla e si comporta come una bambina. Gli stessi costumi indossati da Emma Stone nel ruolo di Bella si collocano al di fuori di ogni realismo, con spalline sproporzionatamente alte e pesanti, colletti *oversize* e colori aggressivi, accesi e contrastanti⁸⁴.

⁸² J. D. Edwards, R. Graulund, *Grotesque*, cit., pp. 71-73

⁸³ M. Albanese, *Yorgos Lanthimos. Nel labirinto del desiderio: famiglie, potere e povere creature*, cit., pp. 174, 176, 178

⁸⁴ Ivi, p. 185

Non è celata l'ispirazione tratta dal celebre romanzo di Mary Shelley del 1818, *Frankenstein*, dove si osserva l'approccio positivista alla scienza trasgredire i confini tra la vita e la morte. In questo film, infatti, l'ibrido e il mostruoso sono elementi fortemente presenti: fin dalle prime scene, nella casa vittoriana dove vivono Bella e il dottor Baxter, si incontrano strani animali ibridi, frutto degli esperimenti di Godwin, come un pollo-cane e un'oca-capra. Anche nel finale, uno degli ultimi antagonisti affrontati dalla protagonista viene annientato e trasformato in un nuovo esperimento ibrido di umano-animale. E addirittura lo stesso dottor Godwin Baxter è un uomo estremamente grottesco e deforme, con il volto segnato da cicatrici e una speciale macchina che gli consente di metabolizzare il cibo espellendolo sotto forma di bolla con un prolungato e rumoroso rutto. Ancora una volta è geniale il lavoro che Lanthimos attua sui corpi di tutti i suoi personaggi, evidenziati e resi protagonisti spesso più dei sentimenti⁸⁵.

Non solo i corpi però sono deformi, anche il mondo lo è; con le scenografie sproporzionate ed eccentriche viene trasmesso l'universo contenuto negli occhi di Bella, bambina affamata di vita che vede tutto con emozioni estremamente intense. Il realismo tanto odiato dal regista greco è qui totalmente inesistente; egli stesso dichiarerà: «mi sono ispirato al cinema della vecchia scuola, guardando i vecchi film in studio o i film di Fellini e tutti quei registi che hanno creato questi set meravigliosi, magici (...) senza la pretesa di essere realistici»⁸⁶.

La lettura in chiave femminista dell'opera è molto evidente, una narrazione di emancipazione ben fatta e che ha sicuramente contribuito al successo internazionale del film; questa però è solamente una struttura di cornice per la rappresentazione di «un'impazzita danza di diversi che non hanno più freni inibitori»⁸⁷ affrontata con ironia ma allo stesso tempo con estrema serietà.

Insomma, *Poor Things!*, con i suoi volti deformi, le dissezioni anatomiche e le immagini stravaganti, è riuscito a conquistare un pubblico più vasto rispetto a tutti gli altri film di Lanthimos. Ci troviamo infatti di fronte a una summa dell'intero percorso creativo del regista e allo stesso tempo ad un'evoluzione significativa, dove la fuga e la ribellione

⁸⁵ Ivi, pp. 178, 180, 183, 191

⁸⁶ Ivi, p. 188

⁸⁷ Ivi, p. 183

portano effettivamente ad esiti positivi e ad una crescita e dove forse, per la prima volta, a Yorgos Lanthimos sono piaciuti i personaggi che ha creato⁸⁸.

Conclusione

Nei film di Yorgos Lanthimos, la categoria estetica del grottesco assume una forma e un significato precisi: che serva a generare straniamento e critica sociale, o a caricaturare i personaggi, il grottesco è una componente predominante della sua poetica, come elemento capace di rappresentare in profondità l'animo umano, liberato da limiti, regole e convenzioni.

Ritroviamo così molti elementi che hanno accompagnato l'interpretazione del grottesco nella sua storia. Al brutto e ai personaggi deformi di Victor Hugo corrispondono le figure caricaturalmente deformi di *Poor Things!*, così come il carnevalesco e la sovversione dei ruoli sociali di cui parla Bakhtin possono essere chiaramente paragonati all'inversione dei ruoli tra uomini e donne che caratterizza il film *The Favourite*. Nello stesso modo, il grottesco intrinseco alle dinamiche di potere di cui ha parlato Foucault può essere facilmente ritrovato nella famiglia autoritaria in *Dogtooth* o nelle rigide regole che obbligano l'uomo a vivere in coppia in *The Lobster*. Ed infine, l'abiezione al femminile e la costruzione dell'identità di genere, così come teorizzate da Kristeva, trovano una risonanza evidente in *The Favourite* e *Poor Things!*: in entrambe le pellicole, le donne, immerse in un mondo segnato dalla violenza e dall'orrore, si fanno protagoniste di un processo di ribellione e di liberazione dai vincoli sociali e dalle logiche oppressive del potere.

In questo modo, l'arte del grottesco è stata e rimane tuttora una lente preferenziale attraverso cui guardare e mettere a fuoco ciò che ci circonda: ossia un mondo dalla natura fluida e priva di confini, in continua oscillazione tra il comico e il tragico, l'assurdo e il reale.

⁸⁸ Ivi, pp. 189-191