

François Rabelais

La Francia del Rinascimento

La Francia del Cinquecento

L'età di Rabelais è la prima metà del Cinquecento, che vede rafforzarsi in Francia l'accenramento del potere monarchico, già evidente sul finire del secolo precedente, e l'affermarsi della cultura umanistica, nell'ambito di quel vasto fenomeno che va sotto il nome di Rinascimento europeo. Il Cinquecento è il "secolo d'oro" del **Rinascimento francese**, del trionfo dello spirito borghese, nonché il secolo di **Francesco I** di Valois, che regna dal 1515 fino al 1547. La monarchia rinascimentale rappresenta per il Paese garanzia di ordine interno e protezione contro i nemici esterni, nella fattispecie la Lega Santa e l'imperatore Carlo V, dalle cui mire espansionistiche la Francia deve più volte difendersi.

Borghesia statale e mecenatismo regio

Il concentrarsi del potere nelle mani del sovrano si realizza attraverso un rafforzamento dell'amministrazione finanziaria per la riscossione di tributi e, di conseguenza, attraverso la formazione di un nutrito gruppo di funzionari statali e di burocrati di corte. La monarchia si appoggia così a una larga base borghese, raccoglie attorno a sé uomini di cultura, eruditi e poeti. Lo stesso Rabelais fa parte del seguito del sovrano quando nel 1538 ha luogo lo storico incontro tra il re di Francia e Carlo V ad Aigues Mortes – allorché il re di Francia rinuncia ai domini italiani, dopo la sfortunata impresa che lo ha visto allearsi contro l'imperatore a fianco del papa e della Repubblica di Venezia. Per Rabelais, come per molti suoi contemporanei, il potere regale è l'incarnazione del principio dello Stato nazionale. L'autore è in questo periodo strettamente legato ai fratelli du Bellay, ispiratori della politica del sovrano. In particolare il cardinale Jean du Bellay dirige durante il regno di Francesco I una sorta di ufficio di propaganda diplomatica e letteraria, che ha la funzione di diffondere l'interesse per le discipline umanistiche.

Le *humanae litterae* e il Rinascimento

Nel Cinquecento rinasce in Francia l'amore per le *humanae litterae*. Sono le spedizioni in Italia di Francesco I e di Luigi XII a favorire la penetrazione in Francia dell'Umanesimo e dell'arte rinascimentale. **Leonardo da Vinci** e **Benvenuto Cellini** soggiornano presso la corte francese protetti dal sovrano mecenate, mentre i grandi autori italiani, da **Petrarca** a **Boccaccio**, a **Castiglione**, vengono tradotti ed imitati. La *Renaissance* francese si caratterizza per l'innesto delle posizioni italiane nella tradizione autoctona e per il loro adattamento ai gusti d'oltralpe. È la linea sulla quale si colloca anche Rabelais. Il poeta si fa convinto sostenitore dei principi dell'istruzione umanistica, così come di tutte le innovazioni d'avanguardia nel campo dell'arte militare, della tecnica, dell'architettura, nonché della vita quotidiana e del costume.

La vita e l'opera di Rabelais

Rabelais: la nascita, la famiglia, gli studi

François Rabelais nasce dopo il 1483 (la data non è certa) alla Devinière, la casa di campagna di proprietà dei genitori, a pochi chilometri da Chinon, in Turenna. Il padre, Antoine, è un avvocato e, grazie al suo ricco patrimonio, la famiglia può collocarsi tra la borghesia agiata del tempo. I coniugi Rabelais hanno quattro figli: la primogenita Françoise e tre maschi, Janet, Antoine e François. Quest'ultimo riceve forse la prima istruzione scolastica nell'Abbazia di Seuilly, ma è deluso dai metodi di insegnamento poco illuminati dei frati.

Rabelais a Puy-Saint-Martin

Verso il 1520-21 Rabelais si trova nel convento francescano di Puy-Saint-Martin, dove stringe amicizia con Pierre Amy, famoso ellenista ed amico a sua volta di Guillaume Budé, il più celebre umanista francese del tempo. I due studiano insieme e riescono ad arricchire la loro biblioteca personale di alcuni rari testi greci importati dall'Italia. In questi stessi anni lo scrittore entra in contatto con un gruppo di letterati che si riunisce nel giardino dell'avvocato André Tiraqueau, autore del libro *De legibus connubialibus*, in cui sostiene che le donne sono assolutamente inferiori agli uomini, ai quali devono essere quindi riconosciuti i più ampi poteri. Con la pubblicazione dell'*Apologia* di Amaury Bouchard, che difende invece il ruolo della donna, inizia la celebre *Querelle des femmes*, di cui si trova eco nel *Terzo libro dei fatti e detti eroici del nobile Pantagruelle* di Rabelais. Non ci è dato di sapere da quale parte si schieri lo scrittore, ma probabilmente accoglie l'atteggiamento anti-femminista di Tiraqueau, poiché i suoi personaggi femminili, in genere, non hanno tratti positivi.

Intanto i superiori del convento di Puy-Saint-Martin, che hanno sempre guardato con sospetto la lingua greca, quando la Sorbona, la prestigiosa università parigina, vieta lo studio del greco (a seguito della pubblicazione dei *Commenti* al testo greco del Vangelo secondo Luca da parte di **Erasmus da Rotterdam**), sequestrano le rare opere che Rabelais ed Amy hanno raccolto. Amy fugge in un convento benedettino, Rabelais resta con i francescani finché non riesce a farsi restituire tutti i testi che gli sono stati sottratti. Entra quindi nell'ordine benedettino, nel convento di Saint-Pierre-de-Millezais, vicino a Fonteney-le-Comte. Per cambiare ordine, è necessario un indulto da parte del papa, che a quel tempo è Clemente VII: Rabelais lo ottiene per intercessione del suo protettore, il vescovo Geoffroy d'Estissac, di cui diventa segretario e che accompagna in numerosi viaggi nel Poitou.

Vagabondaggi, baccellierato in medicina, pubblicazione di Pantagruelle

Segue un periodo di vagabondaggi attraverso la Francia. L'unica notizia sicura è che nel settembre 1530 Rabelais è iscritto all'Università di Montpellier, dove ottiene il baccellierato in medicina. Nel 1532 è a Lione, dove esercita la professione di medico e contemporaneamente inizia la carriera letteraria. Con lo pseudonimo-anagramma di Alcofribas Nasier pubblica *Gli orribili e spaventevoli fatti e prodezze del famosissimo Pantagruelle, re dei Dipsodi, figlio del grande gigante Gargantua*. La figura del gigante Gargantua è ispirata a un celebre personaggio della letteratura popolare, molto amato dal pubblico del tempo grazie alla pubblicazione di *Le grandi ed inestimabili cronache del grande ed enorme gigante Gargantua*, del 1532, forse opera di Charles Billon (ma alcuni studiosi lo attribuiscono almeno in parte allo stesso Rabelais).

Carteggio con Erasmo, primo viaggio a Roma e pubblicazione di Gargantua

In questo periodo inizia anche il carteggio con Erasmo da Rotterdam. Nel 1533 il vescovo Jean du Bellay diventa protettore di Rabelais e lo invita al suo servizio in qualità di medico. I due partono per Roma perché il vescovo vuole ottenere dal papa la sospensione degli effetti della scomunica contro Enrico VIII d'Inghilterra (la missione fallirà). Tornato in Francia, Rabelais riprende servizio all'ospedale di Lione e nel 1534 pubblica il *Gargantua*, sempre sotto lo pseudonimo di Alcofribas Nasier.

Secondo viaggio in Italia, accusa di spionaggio

Le forti critiche rivolte ai frati fannulloni, alla Sorbona ed ai maestri tradizionali attirano su Rabelais le ire delle autorità, che lo costringono a fuggire da Parigi. Ritorna in Italia con du Bellay, ora cardinale, e a Roma ottiene la cancellazione della condanna per apostasia inflittagli quando, durante il periodo di vagabondaggi nelle varie università di Francia, ha rinunciato alla tonaca. Nel 1537 è di nuovo a Lione, dove rischia di essere arrestato con l'accusa di spionaggio. Evita la prigione grazie all'intervento di Margherita di Navarra, sorella del sovrano.

Terzo e quarto viaggio in Italia. Il Libro terzo

Rabelais viene in Italia per la terza volta al seguito di Guillaume du Bellay, fratello di Jean, nominato governatore del Piemonte. Nel 1541 li ritroviamo in viaggio per la Francia; è dello stesso anno la pubblicazione di un'edizione riveduta del *Gargantua e Pantagruelle*, in cui l'autore modera le critiche contro la Sorbona ed i teologi per evitare di incorrere nelle persecuzioni contro i "riformati", i seguaci della Riforma luterana. Quando nel 1546 pubblica il *Libro terzo*, dedicato a Margherita di Navarra, la Sorbona lo condanna immediatamente e Rabelais è costretto a fuggire a Metz. Nel 1547 ritorna a Roma con du Bellay, che è stato nominato sovrintendente generale in Italia. Durante il soggiorno romano organizza grandiose feste, tra le quali quella per la nascita del secondogenito del nuovo re, Enrico II, che viene descritta da Rabelais nella *Sciomachie*.

Il Libro quarto, il Libro quinto

Nel 1549 Rabelais torna in Francia e pubblica il *Libro quarto* del *Pantagruelle*, dedicato al cardinale Odet de Chatillon, divenuto il suo nuovo potente protettore. A causa dei duri attacchi alla curia romana subisce ancora la persecuzione della Sorbona: viene forse incarcerato nel 1552. Muore nell'aprile del 1553 per cause sconosciute. Nove anni dopo viene pubblicato il *Quinto ed ultimo libro dei fatti e detti eroici del buon Pantagruelle*, di cui ancora oggi non è certa l'autenticità.

Ideologia e nuclei tematici

Pantagruelle, l'umanista assetato di conoscenza

L'ideologia di Rabelais è figlia delle due diverse influenze che segnano profondamente il pensiero tra XV e XVI secolo: l'**Umanesimo** e la **Riforma religiosa**. Il dato significativo dell'Umanesimo va ricercato in un radicale mutamento della concezione dell'uomo e del suo modo di rapportarsi alla cultura e ai propri simili. L'umanista è assetato di ogni sapere, è "**pantagruelico**" in senso etimologico (*pan*, dal greco: "tutto"; *gruel*, dall'arabo: "sete"). Tale passaggio risulta evidente nell'atteggiamento di apertura che Rabelais applica nei confronti del sapere. La sua curiosità spazia in ogni direzione dello scibile e lui stesso incarna l'idea dell'uomo rinascimentale, poliedrico: è medico, religioso (frate francescano e poi benedettino), scrittore. La conoscenza è per Rabelais un unico canale espressivo per attuare le diverse potenzialità intellettuali dell'uomo, favorite dal diffondersi della stampa e dal più facile accesso alle fonti che ne deriva. La sua opera è un invito rivolto all'uomo ad attingere da ogni fonte di conoscenza, superando la passiva accettazione del sapere dogmatico e fondato su pregiudizi.

Il naturalismo di Rabelais

La pienezza del sapere si pone come strumento di libertà e di emancipazione dell'uomo e inevitabilmente si traduce anche in un anelito alla libertà fisica, intesa come capacità di esprimere sul piano quotidiano e materiale l'autonomia di pensiero. Solo in quest'ottica si può comprendere l'invito a cogliere la pienezza della vita che emerge in modo ricorrente nell'opera di Rabelais (portato alle estreme conseguenze nel motto della abbazia di Têleme *Fa' quello che vuoi*, cfr. pag. 17). Rabelais non è però il campione dei gaudenti che sembra emergere da una lettura superficiale della sua opera. È piuttosto portavoce di una **visione naturalistica dell'esistenza**, che si concretizza nell'implicito richiamo ad una vita sana (secondo natura) e piena, capace di realizzare l'ideale latino del "giusto mezzo".

Il Rabelais pedagogico

L'umanista Rabelais traduce il suo pensiero in una nuova idea dell'**educazione**. Innanzitutto il sapere non conosce confini, la conoscenza è per sua natura universale, cosmopolita ed è estesa a tutte le discipline, soprattutto quelle attinenti direttamente alla natura e al corpo umano. Il naturalismo contamina fortemente la concezione pedagogica di Rabelais. L'uomo deve conformarsi alle leggi naturali. Per questo la conoscenza di esse deve trovarsi alla base del percorso educativo. Al contempo vanno superati il dogmatismo religioso, la superstizione, l'insegnamento fondato sulla meccanica ripetizione della conoscenza acquisita, l'anelito ai beni puramente materiali. È, quella di Rabelais, la giusta combinazione di libertà intellettuale e fisica, il superamento della mortificazione mentale e corporale dell'uomo del Medioevo. La sua intera opera altro non è che un corso di formazione alla capacità critica, un invito all'apertura mentale, il manifesto dell'autonomia educativa. In sintesi, in Rabelais si afferma l'esigenza di una armoniosa crescita psico-fisica, fondata sul dialogo e la discussione, mezzi capaci di infondere curiosità ed entusiasmo in luogo della noia e dell'intimidazione su cui si fondava la didattica medievale.

Le posizioni riformistiche

Formato sulla base della cultura classica, Rabelais non può restare insensibile all'interesse filologico nei riguardi dei testi dell'antichità. Proprio l'**orientamento umanistico** alla rigorosa interpretazione dei testi, unito alla sua **vocazione religiosa**, avvicinano Rabelais alle **posizioni evangeliche di Erasmo da Rotterdam**. Tali posizioni si fondano su un ideale di religiosità improntato al recupero del messaggio originario dei Libri Sacri e incarnano l'idea di una riforma "morbida" della dottrina della Chiesa Romana. Rabelais manifesta tale ideologia attraverso la satira nei confronti delle posizioni teologiche della Sorbona, avverse all'Evangelismo ed al diffondersi di una autonoma cultura laica. Solo l'avvicinamento tra il re di Francia e la Santa Sede, con la successiva comune condanna delle correnti riformatrici, spingerà Rabelais ad allontanarsi dagli orientamenti evangelici.

Gargantua e Pantagruelle

Un romanzo senza trama

Gargantua e Pantagruelle è il titolo complessivo che comunemente viene dato all'opera di Rabelais, ma essa è costituita, come abbiamo visto, in realtà da **quattro romanzi**, con l'aggiunta di un *Libro quinto* postumo la cui autenticità è stata spesso messa in dubbio (la maggior parte dei critici tende oggi a ritenerlo autentico anche se si ammettono rimaneggiamenti). Come si è visto, il libro che narra le vicende del gigante *Gargantua*, che precedono dal punto di vista della struttura narrativa quelle raccontate nel *Pantagruelle*, viene pubblicato successivamente a quest'ultimo.

Comicità e stile

Realtà e fantasia si mescolano nell'opera di Rabelais: la comicità nasce dall'intrecciarsi dei due livelli e dalla esagerazione con cui sono descritte situazioni già di per sé straordinarie. Lo stile si adatta al racconto: accanto al linguaggio dotto si trova quello popolare, e l'accostamento produce effetti caricaturali e grotteschi. Rabelais ricorre molto spesso alla **tecnica dell'accumulo**, elenca senza un ordine preciso azioni e gesti, accosta elementi realistici e inverosimili, rovescia luoghi comuni e proverbi (*bisogna mettere il carro davanti ai buoi*), tanto da distruggere i nessi logici che determinano le consuete relazioni tra le cose. La realtà, anche se popolata di oggetti concreti e quotidiani, è completamente deformata.

Il Gargantua

Gargantua: l'origine del nome

La vie inestimable du grand Gargantua, père de Pantagruelle ("La vita inestimabile del grande Gargantua, padre di Pantagruelle"), del 1534, è strutturato in un *Prologo* dell'autore seguito da 58 capitoli; narra la vita del gigante, figlio di Grangola, re di Utopia, e di Gargamella. La sua nascita è eccezionale: non soltanto la gestazione dura undici mesi, addirittura il nascituro viene partorito dall'orecchio sinistro della madre. Poiché le sue prime parole sono *Da bere, da bere*, il padre esclama *Car grand tu!* ("Alla gran tua!"): da questa espressione deriva il suo nome.

La scoperta dell'infanzia

Davvero interessante è l'accento che Rabelais – raccontando l'infanzia di Gargantua – pone su questo periodo della vita come momento fondamentale, dotato di caratteristiche proprie e bisogni che non corrispondono a quelli degli adulti. Il Rinascimento scopre dunque il mondo dell'infanzia e questa scoperta spinge a considerare con sempre maggiore interesse i problemi connessi con l'educazione. Il "piccolo" Gargantua stabilisce un rapporto fisico e corporeo con la realtà che lo circonda ed è interessato solo a soddisfare i propri bisogni elementari di bere, mangiare e dormire. L'infanzia è vista nei suoi due aspetti primari: la corporeità, legata alla libera espressione degli istinti, e la capacità di inventare un rapporto fantastico con la realtà.

L'educazione di Gargantua

Essendo l'erede al trono del regno di Utopia, è necessario che il giovane Gargantua riceva un'adeguata educazione. Viene perciò affidato ad alcuni maestri, che per anni non fanno che insegnargli un cumulo di sciocchezze. Rabelais vuole così ridicolizzare i principi della pedagogia medievale e i suoi stessi primi maestri. Gargantua viene poi mandato a Parigi dal maestro Panocrate che, seguendo i principi umanistici, lo avvia allo sviluppo armonioso del corpo e dello spirito e gli fa scoprire l'inutilità degli insegnamenti tradizionali, che mirano a fornire un bagaglio di informazioni avulse dalla realtà e apprese in modo meccanico. L'educazione umanistica vuole unire la teoria alla pratica, di modo che il giovane sviluppi le sue capacità fisiche e psichiche ed impari ad usare la sua cultura nella vita quotidiana. Panocrate non è un maestro che impone la sua autorità, piuttosto un uomo che cerca di persuadere l'allievo attraverso la discussione e la dimostrazione delle teorie. La libertà di scelta sta alla base del vivere virtuoso e felice.

Le guerre "picrocoline"

Nel frattempo, re Picrocole III di Lerne ha iniziato le ostilità contro Utopia, a causa di una lite scoppiata tra i mercanti di focacce del suo regno e i pastori sudditi di Grangola. Nonostante i tentativi di Grangola per giungere ad una soluzione negoziata, scoppia la guerra, che viene vinta da Utopia grazie all'intervento di Gargantua e del monaco Fracassatutto, il cui coraggio viene premiato con la sua nomina a priore dell'abbazia di Thélème, la cui

Diversi modelli di sovrano

unica regola è *Fa' quello che vuoi*. Picrocole fugge e Gargantua dà una dimostrazione del suo senso politico operando una distinzione tra responsabilità del re e responsabilità dei sudditi. Infatti i vinti non vengono puniti tutti indiscriminatamente. Prendendo esempio dai suoi avi, Gargantua lascia liberi tutti coloro che hanno dovuto partecipare alla guerra perché costretti dalla loro condizione di sudditi ad obbedire al volere del sovrano. I “focacciari”, i consiglieri e gli ufficiali che hanno mal consigliato il re, spingendolo a prendere le armi, vengono condannati, perché responsabili di un conflitto che si sarebbe potuto evitare se Picrocole avesse accettato di aprire un dialogo con i messaggeri della parte avversa.

Pricocole, **Grangola** e **Gargantua** rappresentano diversi modelli di sovrano. Il primo è il tiranno che pensa solo a soddisfare le proprie passioni ed il proprio interesse e usa la forza per raggiungere il suo scopo; la sua è una guerra di conquista e non ha quindi alcuna giustificazione. Grangola rappresenta il buon signore feudale che stabilisce con i sudditi un rapporto di tipo paternalistico. Infine Gargantua incarna il **modello di sovrano umanistico**, così come è delineato dagli insegnamenti di Erasmo da Rotterdam. La sua condotta è ispirata a criteri di pietà e giustizia; rifiuta di anettere al suo regno territori stranieri e opera le sue scelte al solo fine di ristabilire e mantenere la pace.

I Libri II-V

Libro secondo: la storia di Pantagruete

Il *Libro secondo* è il libro di *Pantagruete* (*Les horribles et espoventables faitz et prouesses du très renommé Pantagruel, roy des Dipsodes, fils du grand géant Gargantua*) e narra la sua storia, dalla nascita al momento in cui deve interrompere gli studi a Parigi per combattere contro i Dipsodi. Il nuovo eroe è figlio di Gargantua e Badebec, che muore di parto a causa delle dimensioni del nascituro. Quando il bimbo cresce, viene mandato in tutte le più importanti città universitarie – da Poitiers a Bordeaux, da Tolosa a Montpellier, ed infine a Bourges – perché riceva un’adeguata istruzione. Ad Orleans incontra uno studente limosino che pretende di dimostrare la sua erudizione infarcendo i suoi discorsi con una serie di latinismi grotteschi e pressoché incomprensibili. Si tratta di una evidente presa in giro di quegli umanisti che amano latinizzare il francese. A Parigi Pantagruete incontra Panurge, di cui diviene amico inseparabile (il nome Panurge deriva dal greco: secondo alcuni da *panurgos*, “tutto umido”, secondo altri da *panergon*, “tutto energia”, e quindi accorto, industrioso, scaltro, furfante). I due sono costretti a lasciare Parigi per correre in aiuto del regno di Utopia attaccata dai Dipsodi (gli “Assetati”), che vengono duramente sconfitti.

Pantagruete non ha una vera e propria trama: è strutturato in una serie di episodi accompagnati da innumerevoli digressioni di natura filosofica, religiosa, morale e sociale, che spesso sembrano prendere il sopravvento sul racconto vero e proprio.

Libro terzo: Panurge e il suo destino di tradito

Il *Libro terzo* si apre con un *Prologo* in cui l’autore rivendica il diritto per gli scrittori di dedicarsi alla propria opera artistica, senza dovere necessariamente prendere posizione su questioni politiche o sociali. Rabelais si inserisce nella disputa sulle donne in corso tra i letterati del tempo descrivendo un Panurge smanioso di sposarsi, ma timoroso di essere tradito. Egli ricorre perciò a cabale, oracoli, streghe per divinare il proprio futuro. Il verdetto rimane però sempre lo stesso: la moglie lo tradirà. Come ultima risorsa, decide di consultare la “Divina Bottiglia”, il cui santuario si trova in un lontano paese. Parte dunque, insieme a Pantagruete, per raggiungere il remoto oracolo. Il libro si chiude con un elogio alla canapa, ribattezzata *Pantagruelion*: pianta umile ma molto utile all’uomo. Forse l’autore ne vuol fare il simbolo della scienza.

Libro quarto: le isole di Procurazione e Papimani

Il *Prologo al Libro quarto* si apre con la storia del povero contadino Cogliatis che perde la sua ascia (sarà fonte di ispirazione per una favola di La Fontaine: cfr. *Linee di analisi testuale* a pag. 16). Il libro continua con il racconto del viaggio di Pantagruete e Panurge in numerose isole, tra le quali quella di Procurazione e di Papimani. La prima è abitata dai Processionari e dai Mangiaprocessi. È l’occasione per Rabelais per criticare aspramente la giustizia del suo tempo: in particolare prende di mira i magistrati del Parlamento di Parigi, che contrastano le misure liberali introdotte dal cancelliere Michel de L’Hospital per porre fine al dissidio tra Protestanti e Cattolici. Nella descrizione di Papimani l’ironia e lo scherzo cedono il posto ad una violenta satira contro la curia papale e le “decretali” (le lettere pontificie che sanciscono la supremazia del papa su re ed imperatori).

Le parole gelate

Prima di arrivare all’isola di Messer Gaster (“lo stomaco”), ultima tappa del quarto libro, Pantagruete e Panurge fanno una strana esperienza. Mentre si trovano al confine col mar Glaciale, avvertono passare nell’aria suoni misteriosi, che corrispondono a parole che al sopraggiungere dell’inverno si sono “congelate”. Divenute così oggetti fisici, le parole non hanno più alcun significato, non hanno più il potere di comunicare messaggi. L’unica alternativa ad esse rimane allora il silenzio, invocato così da Pantagruete: *Vender parole è cosa da avvocati... Vi venderei piuttosto un po' di silenzio*.

Libro quinto: l'Isola Sonante e il vaticinio finale

Nel *Libro quinto*, pubblicato postumo, l'autore continua a descrivere i luoghi che Pantagruete e Panurge incontrano nel loro viaggio verso l'oracolo. Il primo di questi luoghi è l'Isola Sonante, metafora di Roma, con le sue innumerevoli campane che suonano per invitare gli abitanti a cantare. È qui evidente la satira contro il clero e il papato: il primo rappresentato dai vari Monegalli, Vescogalli, Cardingalli, ecc., il secondo da un unico Pappagallo. La satira si estende poi ai magistrati, ovvero ai gatti in pelliccia che abitano l'Isola della Slavia, agli agenti delle tasse, capaci di *spremer olio da un muro*, e alla Sorbona. Poi la tanto sospirata meta viene finalmente raggiunta. Interrogato l'oracolo della "Divina Bottiglia", il responso che Pantagruete e Panurge ottengono è contenuto in un'unica parola: *Trink!* ("Bevi").

Poetica e stile

La poetica dell'ambiguità: la *sostantifica midolla*

La concezione poetica di Rabelais è oggetto di discordi interpretazioni. All'origine dei contrasti è l'ambiguità con la quale l'autore spazia rapidamente da tematiche serie a raffigurazioni satirico-parodistiche, ad argomenti di pura comicità. A creare maggiore incertezza è la lettura del monito dell'autore a *spezzare l'osso midollare* per cogliere la **sostantifica midolla**: invito dal quale si suole fare discendere la stessa poetica di Rabelais. Un primo tipo di lettura identifica la *midolla* in un presunto proposito rabelaisiano di fondare una morale basata sulla ragione. Una tale lettura trascura eccessivamente la condizione monacale di Rabelais e, al contempo, radicalizza gli orientamenti riformistici contenuti nel pensiero umanistico. Diametralmente opposta è l'interpretazione secondo cui la *midolla* andrebbe identificata nella purezza originale del messaggio evangelico, scevro dalle interpretazioni accumulate nei secoli. Il limite di tale approccio consiste nel fatto che esso non prende nella dovuta considerazione il peso della cultura umanistica nel pensiero rabelaisiano.

La poetica di Rabelais: un percorso pedagogico

Una terza e più equilibrata interpretazione identifica la *sostantifica midolla* con la sostanza delle cose: una **metafora** dell'aspetto sostanziale della **conoscenza**, quello che va oltre il puro apprendimento mnemonico e teorico. Il sapere di Rabelais è dinamico e pratico e supera la tradizione medievale basata sulla mera perpetuazione della conoscenza; spazia in ogni ambito dello scibile e asseconda l'aspirazione di completezza dell'uomo nella sfera del sapere. Tuttavia, la *midolla* rappresenta non solo lo sviluppo del sapere nel senso della profondità, bensì anche in quello della sua estensione. Così, se da un lato Rabelais afferma il carattere poliedrico della **cultura "alta"** dell'uomo rinascimentale, dall'altro non disdegna il bagaglio culturale "della strada", della **tradizione popolare**, espresso emblematicamente dalla figura di **Panurge**.

Tale apertura rappresenta il viatico migliore ai fini dell'affermazione della libertà fisica come completamento della concezione dell'uomo di Rabelais e si riassume nella **gioia di vivere**. In quest'ottica i piaceri materiali, se saggiamente controllati dalla moderazione, rappresentano un ulteriore canale di apprendimento e completamento della natura umana, intesa come un insieme paritetico di intelletto e materia, da coltivare in ogni aspetto, fisico e mentale. Rabelais fa della sua opera un terreno di prova per esercitare tale atteggiamento intellettuale. Come il cane che trova per strada *l'osso medullare*, il suo lettore dovrà *con curiosa lettura... rompere l'osso di fuori e succhiare la sostantifica midolla*; dovrà così districarsi nell'altalenante svolgimento delle situazioni che l'opera presenta, traendo da essa l'insegnamento celato dalla burla e dalla rappresentazione fantastica. In quest'ottica l'intera opera di Rabelais è un **percorso educativo**, volto a sviluppare la capacità di osservare la realtà da molteplici punti di vista.

La comicità: origine e fine

Nel *Gargantua* si respira una **comicità** dal sapore **popolare, grottesca**, intrisa dell'atteggiamento dissacratore proprio del Carnevale. D'altra parte l'origine stessa della vicenda affonda le radici nella tradizione popolare. L'idea del racconto, come si è visto, viene mutuata da Rabelais da una fonte assai nota che aveva come protagonista proprio il gigante Gargantua. Se lo scopo della scrittura è quello di indurre nel lettore un processo mentale di critica alla realtà, la comicità e il riso forniscono gli strumenti per tale scopo. L'esposizione parodistica e la satira sono mirate a isolare e condannare ogni forma di pensiero conformistico. La nascita della coscienza critica è gioiosa e naturale. La comicità di Rabelais sublima dunque in **ironia**: tale ironia va intesa non solo come mero strumento di satira, ma come un più ampio modello di lucido distacco dal reale, una presa di distanza che consenta allo studioso come all'uomo in generale di formulare giudizi sempre liberi da schemi preconetti.

Un linguaggio per ogni occasione

Il **linguaggio** di Rabelais riflette il suo ideale di pienezza e di libertà conoscitiva. È infatti, nella sua varietà, specchio del mondo e delle sue diversità. Rabelais riesce nel mirabile intento di far convivere le fonti erudite della **classicità** con la **tradizione rinascimenta-**

La retorica in Rabelais

le francese e con le più basse **espressioni letterarie popolari**. Rabelais realizza un complesso gioco verbale che si muove attraverso l'alternanza di espressioni raffinate e oscene. Contrappone termini tratti dai linguaggi tecnici della medicina, del commercio, della religione a lemmi di estrazione dialettale. Trae dalla tradizione le sfumature lessicali più scurrili, ma sa recuperare l'idioma elevato della dissertazione filosofica. Il caleidoscopio lessicale di Rabelais si fa così rappresentazione del reale in tutte le sue diverse sfaccettature, ne diviene un'allegoria in continua, dinamica evoluzione.

L'iter linguistico di Rabelais è anche un pretesto per affermare l'importanza della retorica quale strumento di persuasione e, quindi, di confronto, nell'ottica del superamento di una conoscenza puramente dogmatica. Il linguaggio è in sintesi l'espressione dell'aspetto poliedrico dell'umanista. Al contempo, è anche lo strumento che Rabelais usa per realizzare l'effetto comico volto a irridere l'oscurantismo della Chiesa e delle istituzioni preposte alla divulgazione del sapere (come la Sorbona). È soprattutto il linguaggio da fiera, "basso" e diretto, che assolve a tale funzione: il delirio carnevalesco trascina in una rappresentazione popolare e grottesca i bersagli della critica rabelaisiana. Per accentuare l'effetto comico, alle **scelte lessicali** si aggiungono **espedienti retorici** capaci di raffigurare una realtà spesso deformata a fini comici. Ricorrono l'*iperbole*, il *paradosso*, le *metafore*, le *similitudini*. Attraverso la retorica si delinea la connotazione grottesca della vicenda, spesso stravolta da uno spiccato surrealismo. Si pensi, a titolo di esempio, all'episodio delle "parole gelate" nel *Libro quarto*: le parole, congelate dalla fredda aria del mar Glaciale si riducono a oggetti fisici inespressivi. Ancora una volta il grottesco, attraverso lo strumento della parola e dei suoi intrecci retorici, diviene mezzo di satira: le parole ghiacciate evocano la sterilità di una retorica applicata alla comunicazione vuota di contenuti (*Vender parola è cosa da avvocati*), così come all'insegnamento ripetitivo e improntato al più inutile e stucchevole nozionismo.

La fortuna di Gargantua e Pantagruelle

L'opera di Rabelais genera subito una violenta reazione da parte della Chiesa cattolica. In piena Controriforma, i cinque libri del *Gargantua e Pantagruelle* vengono messi all'indice e l'autore è bollato come *eretico buffone*. Ben diversa è l'accoglienza popolare, che riserva all'opera un immediato successo, probabilmente più per la sua prosa favoleggiante che

Focus

IL ROMANZO MODERNO

Pur con diverse eccezioni, il *romanzo* si può definire un ampio testo narrativo in prosa, con una trama (in cui intreccio e *fabula* coincidono o si discostano) attraverso la quale una (o più d'una) voce narrante racconta ciò che accade ad uno o più protagonisti e ad altri personaggi. Gli avvenimenti si susseguono in una vicenda che può contenere parti vere, verosimili o inverosimili: essa ha un inizio (o *incipit*), uno sviluppo e una conclusione, è collocata in un'ambientazione spaziale e temporale che può essere realistica o fantastica, determinata o indeterminata.

Il termine *romanzo* deriva dall'espressione latino-medievale *romanice loqui*, cioè "parlare al modo romano" e in seguito "parlare in lingua volgare"; il francese antico *romanz* ("neolatino") indicava proprio gli antichi poemi, in particolare quelli epico-cavallereschi, scritti in lingua volgare.

Il genere affonda le proprie radici nella letteratura classica, in particolare in quella del periodo tardoellenistico, che annovera sia lunghe narrazioni fantastiche ed inverosimili, come *L'asino d'oro* di Lucio Apuleio (125 ca.-180 ca.), sia narrazioni realistiche, come il *Satyricon* di Gaio Petronio (m. 66 d.C.). Nel Medioevo il romanzo è scritto anche, se non prevalentemente, in versi e trova la sua più tipica espressione nelle opere del ciclo arturiano. Le sue caratteristiche si confondono con quelle del prevalente genere del poema epico-cavalleresco, mentre la narrazione realistica, mirabilmente rappresentata nel Trecento dal *Decameron* di Giovanni Boccaccio, non oltrepassa l'ampiezza della novella.

Il filone avventuroso, fantastico e satirico del romanzo in epoca moderna trova la sua prima espressione nel *Gargantua e Pantagruelle* di Rabelais; ma l'opera che, per la sua complessità e per l'ambiguità che contraddistingue il protagonista, viene definita da molti critici come il primo romanzo moderno è il *Don Chisciotte* (1605 e 1615) di Miguel de Cervantes. Altri studiosi fanno coincidere la nascita del romanzo con *I viaggi di Gulliver* (1726) dell'inglese Jonathan Swift o con *Candido* (1759) e *Micromégas* (1752) del filosofo francese Voltaire. Altri ancora, considerando il romanzo come *moderna epopea della borghesia*, secondo la celebre definizione di Hegel, reputano iniziatore del genere l'inglese Daniel Defoe, autore del celebre *Robinson Crusoe* (1719), espressione dello spirito di iniziativa e di intraprendenza della borghesia in ascesa, o Samuel Richardson con la sua *Pamela* (1740 e 1742), romanzo epistolare che rispecchia l'ideale dell'ascesa sociale e la prosaica morale dei nuovi ceti dominanti.

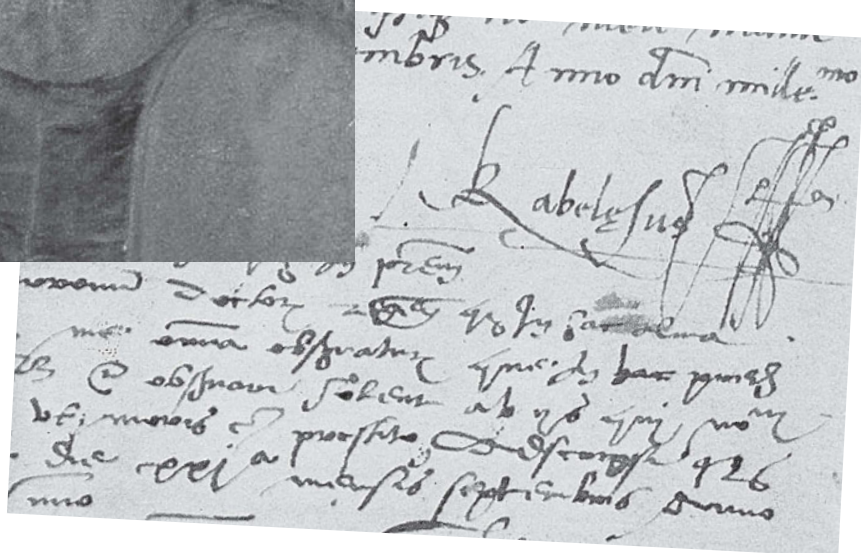
per l'intento didattico che essa contiene. Anche la critica cinquecentesca si arena su un'analisi superficiale e tendenzialmente volta a sottolineare la piacevolezza della narrazione (Pierre de Ronsard) e la natura godereccia dell'autore (Michel de Montaigne). Mentre nel Seicento il modello rabelaisiano ispira scrittori del calibro di Jean La Fontaine e del commediografo Molière, il secolo dei Lumi ne rifiuta l'esuberanza e la scabrosità, troppo lontane dall'ideale neoclassico del Settecento; solo Voltaire esprime un sincero quanto isolato apprezzamento. L'Ottocento romantico rappresenta il trionfo critico di Rabelais. Victor Hugo ne esalta le rappresentazioni colossali e lo paragona a Shakespeare; Theophile Gautier lo prende a esempio per il suo *Capitan Fracassa*. Solo il pensiero positivista della seconda metà del XIX secolo tende a porre in secondo piano l'interesse puramente letterario per Rabelais, sottolineandone piuttosto una presunta volontà di irrisoluzione di ogni credo religioso. Abel Lefranc (1863-1952) pubblica un'edizione critica dell'*opera omnia* dello scrittore e fornisce un ritratto di Rabelais come libero pensatore, ateo precursore dell'Illuminismo. Nel XX secolo, infine, sono da ricordare in particolare due letture opposte di Rabelais: quella del critico inglese M. A. Screech, che vede in Rabelais un paladino della causa Protestante ed Evangelica, e quella marxista, che lo considera espressione della borghesia cinquecentesca nel momento del suo distacco dalla cultura feudale di matrice cattolica.

In Italia la traduzione integrale di Rabelais è piuttosto tarda. La prima risale al 1930 ed è opera di Gildo Passini. L'ostracismo imposto dalla cultura illuministica fa sì che solo nel 1880 nasca una vera critica rabelaisiana, operata attraverso l'analisi storica e filologica. Francesco De Sanctis enuclea la tematica della comicità, svincolandola dalla pura ricerca del risibile e motivandola come mezzo per perseguire un intento didattico fondato su una moderna mentalità scientifica. Più ristretta è l'interpretazione della comicità di Rabelais ad opera di Luigi Pirandello, che la considera *pura burla, facezia*. Nel XIX e nel XX secolo molti letterati italiani prendono Rabelais a modello per il proprio lavoro; fra questi Giuseppe Gioacchino Belli, Filippo Tommaso Marinetti e Carlo Emilio Gadda. Nel Novecento i critici italiani manifestano una notevole vivacità nell'analisi e nell'interpretazione del testo rabelaisiano: si segnalano, fra gli altri, gli studi di Giovanni Macchia, di Giovanni Nicoletti e di Carlo Cordiè.



A sinistra, François Rabelais in un dipinto del 1537.

Sotto, autografo dell'autore estratto dai registri della Facoltà di Medicina di Montpellier.



Proponiamo tre brani del *Gargantua e Pantagruete*: i primi due sono tratti rispettivamente dal *Prologo al Libro primo* e dal *Prologo al Libro quarto*; il terzo è il celebre passo in cui l'autore enuncia il regolamento dell'abbazia di Thélème (capitolo 57 del *Libro primo*). Si tratta di testi particolarmente rappresentativi sia del significato complessivo dell'opera sia dell'ideologia dell'autore.

Quanto al significato di fondo dell'opera, è Rabelais stesso a suggerire di ricercarlo oltre il tessuto letterale e simbolico, oltre il "vaso" in cui la narrazione è contenuta: in una verità che *dentro vi sta* che è *di ben altro valore*.

L'abbazia di Thélème, luogo in cui uomini e donne convivono serenamente e spensieratamente all'insegna di un programma di libertà naturale e istintiva, secondo il piacere, la volontà e la libertà di ognuno, è l'esemplificazione concreta dell'ideologia di Rabelais, ispirata ad un vitalismo naturalistico, intrisa di valori nuovi, in antitesi alla morale corrente e a tutta la tradizione.



Prologo dell'autore

da *Gargantua e Pantagruete*, I, *Prologo*

L'apparenza nasconde la verità

Nel *Prologo a Gargantua*, primo libro del ciclo, Rabelais offre una chiave interpretativa della sua opera, invitando il lettore a non fermarsi alle apparenze, ma a considerare il fatto che al di sotto di esse può celarsi un'altra verità. Nonostante il titolo giocoso (*La vita inestimabile del grande Gargantua, padre di Pantagruete, già composta dal maestro Alcofribas astrattore di quintessenza. Libro pieno di pantagruelismo*) induca a pensare che *dentro vi siano soltanto motteggi, stravaganze, allegre panzane [...] la materia del libro non è tanto burlesca come il titolo dava ad intendere*.

La sostantifica midolla

La verità che si cela sotto le apparenze è quel "sostanzioso contenuto" che l'autore chiama *sostantifica midolla*. La *sostantifica midolla* esprime una vera e propria dottrina di vita improntata al soddisfacimento intellettuale, capace di abbracciare ogni sfera del sapere e al contempo di tramutarlo in esperienza pratica. Ciò significa raggiungere la sostanza della conoscenza, liberandosi di un approccio nozionistico e astratto. La dimensione "ampia" del sapere comprende anche la conoscenza "bassa", l'esperienza di vita quotidiana, anche nei suoi aspetti più volgari o materiali, dalla quale l'individuo può trarre ulteriore chiarezza di visione sul reale.

- Nel *Simposio*¹ di Platone si legge che Alcibiade², lodando Socrate suo precettore – e incontestabilmente il principe dei filosofi – lo diceva fra l'altro simile ai Sileni. Sileni eran chiamati a quel tempo certi piccoli vasi quali se ne vedono oggidì nelle botteghe degli speziali, ornati di figure festose e puerili, come satiri, arpie³, paperi imbrigliati, lepri cornute, ed altre pitture del genere, contraffatte a piacere per far ridere la gente, proprio come Sileno, maestro dell'ottimo Bacco⁴; ma dentro poi custodivano le droghe⁵ più ricercate, come balsamo, ambra grigia, amomo, muschio, zibetto, pietre virtuose, ed altre cose di gran pregio. E così, diceva lui, era Socrate, perché a vederlo di fuori, a giudicarlo dall'aspetto, non gli avreste dato una pelle di cipolla, tanto era brutto nel corpo e ridicolo nel portamento. Naso appuntito, sguardo di toro, faccia da mentecatto⁶, disadorno nei modi, rustico nel vestire, povero, sfortunato con le donne, inetto ad ogni pubblica funzione, sempre di umor faceto, sempre a bere in compagnia – uno a me uno a te –, sempre a bertecciare⁷, sempre attento a nascondere il suo divino sapere. Ma poi, chi avesse scoperchiato quel cocchio⁸, vi avrebbe scorto all'interno una celeste inestimabile droga: intendimento⁹ più che umano, virtù meravigliosa, coraggio invincibile, sobrietà ineguagliabile, facilissima contentatura, lealtà assoluta, e un incredibile disprezzo di tutto ciò per cui gli uomini perdono il sonno, corrono, si arrabattano¹⁰, vanno per mare e battagliano.

1. *Simposio*: è uno dei dialoghi di Platone.

2. *Alcibiade*: uomo politico e condottiero greco, discepolo di Socrate (IV sec. a.C.).

3. *satiri, arpie*: figure della mitologia, con caratteristiche in parte umane e in parte animali.

4. *Bacco*: dio del vino.

5. *droghe*: sostanze aromatiche.

6. *mentecatto*: poveraccio.

7. *bertecciare*: burlare, prendere in giro.

8. *cocchio*: vaso.

9. *intendimento*: sapienza, conoscenza.

10. *si arrabattano*: si affannano.

- 20 Ma a che mira a parer vostro (dico a voi, bevitori illustrissimi, e a voi, impestati preziosissimi poiché a voi e non ad altri son dedicati i miei scritti) a che mira a parer vostro questo preambolo, questo tiro di prova? Al fatto che voi, miei bravi discepoli, e qualche altro matto in vacanza come voi leggendo i titoli burleschi di alcuni libri di nostra invenzione, come *Gargantua, Pantagruelle*,
 25 *Scolafiasche, La Dignità delle Bragbette, Piselli al Guanciaie cum Commento*¹¹, ecc. pensate subito che dentro vi siano soltanto motteggi, stravaganze, allegre panzane, stante che l'insegna, ovvero sia il titolo a non volerne sapere di più, suona generalmente irrisione e sollazzo. Ma le opere degli umani non vogliono esser giudicate con tanta leggerezza. Siete voi stessi a dire che l'abito non fa il monaco; e c'è chi veste da monaco e nel suo interno è tutto men che monaco, e chi, sotto paludamenti marziali e spagnoleschi¹², si porta in petto un cuore di coniglio. Per tal motivo è mestieri¹³ aprire il libro e soppesare con cura ciò che vi si narra. Allora saprete che la droga che dentro vi sta è di ben altro valore che il vaso, cioè a dire che la materia del libro non è tanto burlesca
 30 come il titolo dava ad intendere.
- E dato il caso che – stando alla lettera – vi troviate argomenti abbastanza giocosi, proprio ad immagine e somiglianza del titolo, nonpertanto dovrete fermarvi là come al canto di una sirena, ché anzi dovrete interpretare nel senso più alto ciò che per avventura¹⁴ potreste credere dettato solamente per gioco.
- 40 Avete mai stappato una bottiglia? Corpo d'un cane! Provate a ricordarvi la vostra faccia in quel momento. E avete mai visto per l'appunto un cane (che, come dice Platone – lib. *II de Rep.*¹⁵ – è bestia più filosofa del mondo) quando incappa in un osso col midollo? Se l'avete visto, avrete notato con quale devozione lo guata¹⁶, con quanta cura lo custodisce, con che fervore lo tiene, con quanta cautela lo intacca, con quale bramosia lo stritola, con quanta diligenza lo succhia.
 45 Chi lo induce a far questo? Che cosa spera dalla sua fatica? Qual bene ne pretende? Niente altro che un poco di midollo. Ma quel poco contiene più delizie del molto d'ogni altra cosa perché il midollo è alimento elaborato e perfezion di natura, come dice Galeno¹⁷ [...].
- 50 Similmente a quel cane, a voi conviene esser saggi per fiutare, gustare ed apprezzare questi libri eccellenti, leggeri nel braccaggio¹⁸, arditi nell'attacco; poi con avida lettura e assidua meditazione spezzarne l'osso e succhiarne quello che io intendo con questi simboli pitagorici¹⁹, cioè la sostantifica midolla, con la speranza sicura di acquistarne sagacia²⁰ e valore quanto occorre per una simile lettura; giacché in essa troverete ben altri piaceri e dottrina più riposta, la quale vi rivelerà altissimi sacramenti²¹ ed orrifici misteri su tutto ciò che concerne sia la nostra religione, sia lo stato delle cose politiche, sia l'andamento dell'economia. Credete voi in buona fede che Omero, scrivendo l'*Iliade* e l'*Odissea*, avesse mai per la mente le allegorie che gli hanno ristoppato²² sopra Plutarco²³, Eraclide Pontico, Eustazio, Fornuto²⁴ e quel che da costoro ha rubacchiato Poliziano²⁵? Se lo credete non vi accostate di un piede né di un pollice all'opinione di chi come me dichiara che Omero ha tanto pensato a quelle allegorie quanto Ovidio²⁶ nelle sue *Metamorfosi* ai sacri misteri dell'Evangelio, come pretenderebbe un tal Frate Lubino, emerito leccapiedi sperando di imbattersi, come dice il proverbio, in un
 60 coperchio degno del paiolo, cioè a dire in gente matta come lui.

11. *Gargantua... Commento*: opere immaginarie, ad esclusione di *Gargantua, Pantagruelle* e forse *Scolafiasche*.

12. *paludamenti... spagnoleschi*: costumi fastosi ed imponenti tipici degli Spagnoli.

13. *è mestieri*: è necessario.

14. *per avventura*: per caso.

15. *lib. II de Rep.*: nel secondo libro della *Repubblica*.

16. *guata*: guarda intensamente.

17. *Galeno*: celebre medico dell'antichità (129-201 d.C.).

18. *braccaggio*: riferito all'azione del cane che insegue la selvaggina.

19. *pitagorici*: misteriosi, come le dottrine della scuola filosofica di Pitagora, che solo gli iniziati erano in grado di

comprendere.

20. *sagacia*: acume.

21. *sacramenti*: cose sacre in generale.

22. *ristoppato*: appiccicato sopra, attribuito.

23. *Plutarco*: scrittore greco (46-120 d.C.), autore delle *Vite Parallele*.

24. *Eraclide Pontico, Eustazio, Fornuto*: antichi eruditi e commentatori.

25. *Poliziano*: celebre umanista (1454-1494), attivo a Firenze presso la corte di Lorenzo il Magnifico.

26. *Ovidio*: poeta latino (43 a.C.-17 d.C.), autore delle *Metamorfosi*, che hanno ben poco a che fare con il Vangelo (*sacri misteri*).

- Se poi non lo credete, perché non fate altrettanto con queste mie spassose e nuove cronache, sebbene, nel mentre le componevo io non ci pensassi più di voi che forse stavate sbicchierando²⁷ al par di me? Giacché alla composizione di questo libro signoresco non diedi mai né persi maggior tempo, o diverso, da quello stabilito per la mia refezione corporale, quello cioè del bere e del mangiare. È questo infatti il tempo più propizio a così alte discipline e a sue profonde speculazioni, come ben sapevano Omero²⁸, paragone²⁹ di tutti i filologi, ed Ennio³⁰, padre dei poeti latini, secondo che testimonia Orazio³¹; sebbene un miserabile abbia detto che i suoi carmi sentivano più il vino che l'olio.
- 70
75
80
85
- Altrettanto blaterò³² dei miei libri un botolo³³ ringhioso [...]. L'odore del vino, o quanto è più gustoso, ridente, propiziatario, celeste e ineffabile che non il fiato d'olio. Si dica pure di me che io spendo più in vino che in olio, che io me ne glorierò quanto Demostene³⁴ allorché di lui si diceva aver egli speso più in olio che in vino. Per me, altro non è che onore e vanto l'esser detto e creduto valente cioncatore³⁵ e buontempone, ed essere per tal fama il bene accolto in ogni bella brigata di Pantagruelisti. A Demostene fu rinfacciato da uno schizzinoso che le sue orazioni maleolevano³⁶ come lo strofinaccio nero e fetido di un mercante d'olio. Pertanto voi coglierete, dei fatti e detti miei, la arte perfettissima avendo in gran rispetto il cervello caseiforme³⁷ che vi sostiene con queste belle bolle di loffia³⁸ e, per quanto sta in voi, tenetemi sempre allegro.
- Adesso esultate, amorucci miei, e leggete quel che segue, senza incomodo del corpo e con profitto delle reni. Ma attenzione, mie brave verghe d'asino³⁹ (che il canchero vi rosichi), non scordatevi di bere alla mia salute, per farla pari, e io vi ripagherò colpo su colpo.

da *Gargantua e Pantagruelle*, trad. di A. Frassinetti, Rizzoli, Milano, 1984

27. *sbicchierando*: bevendo.

28. *Omero*: il celebre poeta greco, autore dell'*Iliade* e dell'*Odissea*.

29. *paragone*: termine di confronto.

30. *Ennio*: poeta latino (239-169 a.C.), autore degli *Annali*.

31. *Orazio*: poeta latino (65-8 a.C.), autore lirico e satirico, codificatore della poesia classica latina.

32. *blaterò*: disse.

33. *botolo*: piccolo cane ringhioso.

34. *Demostene*: il più grande oratore greco (384-322 a.C.).

35. *cioncatore*: beone.

36. *maleolevano*: puzzavano.

37. *caseiforme*: fatto di formaggio.

38. *loffia*: flatulenza intestinale.

39. *verghe d'asino*: nell'originale c'è un'espressione in dialetto guascone.

Linee di analisi testuale

Il dualismo fra significato apparente e significato nascosto

Come si è detto nell'introduzione al brano, lo scopo del *Prologo* è quello di suggerire un livello di lettura alternativo, che conduca alla scoperta di un possibile significato nascosto sotto la veste scherzosa. Per convincere il lettore che questo significato esiste, Rabelais inizia paragonando Socrate ad un Sileno, nome comunemente usato per indicare un piccolo vaso decorato con figure ridicole *per far ridere la gente*, ma che contiene preziosissime sostanze. Allo stesso modo Socrate, *brutto nel corpo e ridicolo nel portamento* (righe 10-11), cela sotto questo suo aspetto grande sapienza ed integrità. Esistono quindi due verità, una interna ed una esterna. È il dualismo che sta alla base di tutta l'opera di Rabelais e che riprende "meccanismi" propri della cultura comica e carnevalesca medievale.

La tradizione della cultura comica e del Carnevale

Come suggerisce Michail Bachtin (*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, 1979), questa cultura si esprime attraverso varie forme, quali gli spettacoli del Carnevale, la festa degli stolti, la festa dell'asino, ecc. Tali feste presentano l'uomo, i rapporti umani ed il mondo sotto una luce completamente diversa dal solito, sostanzialmente "rovesciata", e creano perciò una sorta di vita alternativa a quella ufficiale, una *liberazione temporanea dalla verità dominante e dal regime esistente, l'abolizione provvisoria di tutti i rapporti gerarchici, dei privilegi, delle regole e dei tabù*.

La natura del riso

Il Carnevale diventa dunque una “seconda vita”, il momento del riso e della festa. *Il riso carnevalesco apparteneva, in primo luogo, a tutto il popolo: tutti ridono, è un riso generale; poi, in secondo luogo è universale, riguarda tutto e tutti, il mondo intero appare comico, nella sua gaia relatività; in terzo luogo, infine, questo riso è ambivalente, è gioioso, scoppia di allegria, ma è contemporaneamente beffardo, sarcastico, nega e afferma nello stesso tempo, seppellisce e resuscita* (Bachtin). Rabelais, dopo aver invitato il lettore a cercare *la sostantifica midolla*, lo ammonisce tuttavia a non esagerare nella ricerca di significati nascosti, come fecero Plutarco, Eraclide, Portico e altri riguardo all’*Illiade* e all’*Odissea*, poiché *alla composizione di questo libro signoresco non diedi mai né persi maggior tempo, o diverso, da quello stabilito per la mia refezione corporale, quello cioè del bere e del mangiare* (righe 68-71).

Principio corporeo come eredità del realismo grottesco

Le immagini del *bere* e del *mangiare* hanno indotto molti a mettere in rilievo la predominanza nell’opera di Rabelais del principio materiale e corporeo, senza tenere in considerazione il fatto che tali immagini sono un’eredità della cultura comica popolare, del realismo grottesco. *Il principio materiale e corporeo è percepito qui come universale e proprio dell’insieme di tutto il popolo, ed è appunto come tale che si oppone a qualsiasi tipo di distacco dalle radici materiali e corporee del mondo, a qualsiasi isolamento e confinamento in se stesso, a qualsiasi idealità astratta, a qualsiasi pretesa di significato staccato ed indipendente dalla terra e dal corpo* (Bachtin).

Lingua e stile

Il *Prologo* anticipa tutta la complessità lessicale e stilistica che attraversa l’opera di Rabelais. In queste pagine inizia il gioco di alternanza tra linguaggio alto e linguaggio popolare e tra lo stile didascalico-filosofico e quello quotidiano, funzionale alla narrazione fantastica e all’approccio confidenziale col lettore. Nell’amalgama rabelaisiano, termini che appartengono alla lingua del popolo (*sbicchierando, cioncatore, berteggiare*) si alternano, anche in riferimento alla stessa materia (la gioia del bere in compagnia), a vocaboli più ricercati (*propiziatorio, celeste, ineffabile*, riferiti all’odore del vino). Ambiguo è anche lo stile. Da un lato si assiste all’esposizione dotta di dottrine antiche, colma di citazioni e compiaciuto sfoggio di cultura (si vedano i riferimenti al *Simposio* di Platone, in apertura di *Prologo*; alla *Repubblica*: riga 42; a Galeno: riga 49; ai commentatori di Omero: righe 59-60). Dall’altro Rabelais si concede una serie di espressioni volgari volte a instaurare col lettore un rapporto confidenziale simile a quello che potrebbe instaurarsi fra compagni di bevute (*bolle di loffia, amorucci miei, brave verghe d’asino*). La narrazione fantastica delle gesta di Gargantua e Pantagruel deve ancora avere inizio, ma Rabelais già prepara il terreno alla selva di metafore e grottesche iperboli che contrappuntano tutto il suo lavoro (ad esempio, rivolto al lettore, l’appellativo *cervello caseiforme*).

Lavoro sul testo

Analisi testuale e rielaborazione

1. Sottolinea tutti i connettivi utilizzati da Rabelais in questo testo.
2. Utilizza i suddetti connettivi per stendere una sintesi del brano.
3. Come definiresti il linguaggio usato da Rabelais? Motiva la tua risposta.
4. Qual è lo scopo dell’autore in questo prologo? Esprimi il tuo giudizio in merito.



Prologo al Libro quarto

da *Gargantua e Pantagruete*, IV, Prologo

Il secondo di due Prologhi: l'importanza della salute

Nella maggior parte delle edizioni dell'opera rabelaisiana il *Libro quarto* si apre con due prologhi, scritti in tempi diversi. Il secondo, di cui offriamo qui un ampio stralcio, compare per la prima volta nell'edizione di *Gargantua e Pantagruete* riveduta e corretta dall'autore nel 1552. Dopo il consueto saluto ai *lettori benevoli*, l'autore svolge alcune considerazioni generali sull'importanza della buona salute nell'esistenza umana; quindi passa a pregare Dio affinché garantisca a lui e ai suoi lettori di star bene: desiderio che Rabelais definisce *mediocre* e perciò realizzabile.

L'aurea mediocritas e la favola del legnaiolo

Per associazione di idee, l'autore passa quindi ad elogiare l'*aurea mediocritas*, cara al poeta latino Orazio, e, per esemplificarne il concetto, propone la favola del povero legnaiolo che perde la sua ascia e prega gli dèi affinché gliela restituiscano (rielaborazione di una favola di Esopo, successivamente ripresa anche da La Fontaine).

- C'era dunque ai suoi tempi un povero contadino nativo di Grivot¹, chiamato Cogliatris, che faceva il legnaiolo e, con questo umile mestiere, tirava innanzi alla men peggio la sua misera vita. Avvenne che perdé il ferro dell'ascia. E se c'era al mondo un uomo affannato e smarrito, era senz'altro lui: perché da quell'ascia dipendeva ogni suo bene e la sua vita; per via di quell'ascia viveva onorato e stimato nella ricca confraternita dei boscaioli, senza quell'ascia moriva di fame e la morte, sei giorni dopo, se l'avesse incontrato senza l'ascia, gli avrebbe dato addosso con la sua falce portandolo via dal mondo.
- 5 In tale frangente incominciò a gridare, pregare, implorare, invocar Giove, con assai diserte orazioni (poiché ben sapete come la Necessità sia stata inventrice dell'Eloquenza), col viso al cielo, le ginocchia a terra, la testa nuda, le braccia levate in aria, le dita delle mani aperte e stese, dicendo ad ogni ritornello dei suoi suffragi, a voce alta, infaticabilmente:
- 10 “La mia ascia, oh la mia ascia! Niente di più, Giove, della mia ascia, o dei denari per comprarne un'altra. Oh! la mia povera ascia!”
- 15 Giove stava tenendo consiglio su certi affari urgenti, e aveva la parola in quel momento la vecchia Cibele² oppure il giovane e luminoso Febo³, non so più bene. Ma le esclamazioni di Cogliatris erano così violente, che suscitavano grande spavento nel pieno concilio e concistoro degli Dei.
- 20 Giove domandò: “Chi diavolo grida laggiù in modo così orribile? Corpo della palude Stigia⁴, non abbiamo forse già abbastanza fastidi per questi affari così dubbi e importanti? [...] Guardate un po', Mercurio, chi è, e sentite cosa domanda”.
- 25 Mercurio guarda dalla botola dei cieli, dalla quale gli Dei ascoltano quello che si dice quaggiù, e sembra precisamente a un boccaporto di nave (Icaromenippo diceva che rassomiglia alla gola d'un pozzo); e vede che è Cogliatris che domandava il suo ferro d'ascia perduto; e ne fa rapporto al consiglio.
- 30 “Ma sì – disse Giove, – siamo proprio a un bel punto: si direbbe che non abbiamo altro da fare che rendergli la sua cunetta⁵ perduta! Eppure bisogna rendergliela: è scritto così nel Destino, capite? Tal quale come se valesse tutto il ducato di Milano. E d'altra parte, la cunetta dell'ascia vale precisamente per lui quel che può valere per un re il suo reame. Sa, sa, che gli sia resa questa cunetta! E non se ne parli più. [...]”

1. *Grivot*: villaggio del comune di Bourgueil, dove la famiglia Rabelais aveva possedimenti.

2. *Cibele*: divinità dei popoli preellenici dell'Asia Minore, che ne trasmisero il culto ai Greci e poi ai Romani. Pare sia stata venerata come la “Grande Madre” universale degli dèi e degli uomini, dea della fecondità e, come tale, identifica-

ta con la Natura e con la Terra.

3. *Febo*: uno dei nomi di Apollo, figlio di Zeus e di Leto. Veniva adorato dai Greci come personificazione del sole.

4. *palude Stigia*: lo Stige è uno dei fiumi dell'oltretomba, che con i suoi meandri forma la palude Stigia.

5. *cunetta*: la parte in ferro dell'ascia.

35 “Sà, sà, – disse Giove a Mercurio, – scendete sul momento laggiù, e gettate ai piedi di Cogliatris tre cunette d’ascia: la sua, un’altra d’oro, e una terza d’argento massiccio, tutte dello stesso calibro. Dategli facoltà di scegliere; e se lui prende la sua e se ne contenta, regalategli le altre due; ma se ne sceglie un’altra e dice che era la sua, tagliategli la testa con quella. E d’ora in avanti così farete con tutti quegli scemi che perdonano la cunetta”.

40 Dette queste parole Giove, scrollando la testa come una scimmia che prende la purga, fece una grinta così spaventevole che ne tremò tutto il vasto Olimpo. Mercurio, col suo cappellino a punta, la cappettina, le alucce ai piedi e il caduceo, si butta giù dalla botola dei cieli, fende il vuoto aere, cala leggermente a terra, getta ai piedi di Cogliatris le tre accette, e gli dice:

45 “Hai tanto gridato che ti sei guadagnato da bere! Le tue preghiere sono esaudite da Giove. Guarda quale di queste tre è la tua accetta, e prendila”.

Cogliatris prese in mano l’accetta d’oro, la guardò, la trovò ben pesante, poi disse a Mercurio:

“Giürament!⁶ Questa qui non è mica la mia. Io non la voglio”.

Fa lo stesso con quella d’argento, e dice:

50 “Non è neanche questa. Tenetela voi”.

Poi prende in mano l’ascia dal manico di legno: la guarda all’impugnatura, vede un segno che ci aveva fatto, e trasalendo tutto di gioia, come una volpe che incontra qualche pollastro sperduto, e sorridendo con la punta del naso, pronuncia:

55 “Merdirindina, questa sì che è la mia! Se me la vorreste lasciare, io vi sacrificherò un bel secchiello di latte, con su tante belle fragole, alle Idi [che sarebbe il 15] di maggio”.

“Buon uomo, – disse Mercurio, – certo che te la do, puoi tenerla! E, siccome tu hai desiderato e optato per la mediocrità in questa faccenda dell’ascia, per volontà di Giove, ti regalo anche queste due altre. Oramai tu possiedi di che diventar ricco: mantieniti onesto”.

60 Cogliatris ringrazia cortesemente Mercurio, adora il gran Giove, attacca la sua vecchia ascia sulla sua cintura di cuoio, [...] e le altre due più pesanti se le appende al collo. Poi se ne va pettoruto per il paese, facendo mafia fra i parrocchiani e i vicini, e ripetendo loro quella frasettina di Patelino:

“Ce l’abbiamo, eh, stavolta!”

L’indomani, vestito d’una gabbana bianca, si carica in spalla le due preziose asce, si trasporta a Chinon, città insigne, città nobile, città antica, anzi la prima del mondo, a quanto affermano e giudicano i più dotti Massòreti⁷. A Chinon, cambia la sua ascia

70 d’argento in bei scudi bianchi e altra moneta argentina; quella d’oro, in bei ducatonni, bei tosoni di buon peso, bei fiorini, bei realoni, begli scudoni del Sole. E sotto a comprar fattorie, granai, poderi, masserie, case e casotti, e cascine, e prati, e vigne, boschi, terre da lavoro, pascoli, stagni, mulini, giardini, saliceti, e buoi, e vacche, e pecore, montoni, capre, porcelli, asini, cavalli, galline, galli, capponi, pollastri, oche, anitre, anatroccoli, germani, e altro bestiame minuto! Insomma, in poco tempo

75 diventò l’uomo più ricco del paese, anzi più ricco ancora di Maulevrier⁸ lo zoppo. I liberi villani, e tutti i Giovannini e i Pietrini del vicinato, vedendo questa gran fortuna di Cogliatris, rimasero a bocca aperta; e nei loro cervelli, la pietà e commiserazione che sentivano prima per il povero Cogliatris, si tramutò in invidia per le sue ricchezze così grandi e inopinate. E cominciarono a correre, a domandar di qua e di là, a gridare e a cercar di sapere con che mezzo, in qual luogo, in che giorno e in che ora, come e in quale occasione avesse trovato così gran tesoro. E sentendo che era stato per aver perso l’accetta:

80 “Ho, ho, – dicevan tutti: – bastava perder l’accetta, per diventar ricchi? Ma il sistema è facile, e costa poco. Ma che sia proprio di questi tempi tale la rivoluzione dei Cieli, la costellazione degli Astri, e la popolazione dei Pianeti, che chiunque

6. *Giürament!*: esclamazione propria del linguaggio popolare.
7. *Massòreti*: dotti ebrei.

8. *Maulevrier*: feudatario già ricordato nel *Libro primo*, capitolo 39.

perderà l'accetta subito diventerà così ricco? Ho, ho! sacformento⁹, perdiamo dunque l'accetta, e non parliamone più”.

90 E così tutti persero le loro asce: che il diavolo se lo porti se ne rimase uno che non la perdeva. Non ci fu figlio di buona madre che non perdesse l'accetta. E più non si abbatteva un albero né si tagliava legna in tutto il paese, per questa gran scarsità di accette.

95 E ancora, dice l'apologo esopico, che certi piccoli nobilastri o nobiladri dappoco, che avevano venduto a Cogliatris il loro piccolo prato o il piccolo mulino, per vestirsi di penne di pavone, avvertiti che quel tesoro gli era capitato addosso così e cosà, vendettero le lor spade per comprare accette, allo scopo di perderle, come facevano i villani, e recuperare con quella perdita sacchi d'oro e d'argento. Sembrava proprio che fossero tanti Romei o Romapetenti¹⁰, che vendono il loro, si fan prestar quello d'altri per precipitarsi a comperare indulgenze del nuovo Papa eletto. E tutti a gridare, pregare, lamentarsi e invocare Giove:

100 “Oh la mia ascia, la mia ascia, Giove! La mia ascia qui, la mia ascia là; la mia ascia, ho, ho, ho, ho! Giove, la mia ascia!”

L'aria risuonava tutt'intorno delle grida e degli urli di questi perditori d'accette. Mercurio fece presto a portar loro asce, offrendo a ciascuno quella che aveva perduta, e un'altra d'oro, e una terza d'argento. E tutti sceglievano quella che era d'oro, e la raccattavan su, ringraziando la liberalità del gran Giove; ma nel momento in cui la tiravan su da terra, curvi e piegati in avanti, Mercurio svelto gli tagliava la testa, com'era l'editto di Giove. E il numero delle teste tagliate fu esattamente uguale e corrispondente a quello delle accette perdute.

da *Gargantua e Pantagruel*, trad. di A. Frassinetti, Rizzoli, Milano, 1984

9. *sacformento*: interiezione del linguaggio popolare.

10. *Romei o Romapetenti*: di Roma o che si reca a Roma per ottenere indulgenze.

Linee di analisi testuale

Il legnaiuolo oraziano

Nella vicenda narrata da Rabelais emerge l'invito al principio classico oraziano della *mediocritas*. Il concetto va inteso come capacità di improntare l'esistenza alla moderazione, evitando gli eccessi ovvero tutto ciò che eccede la sopportazione, l'utilità e la stessa capacità di apprezzamento. Attraverso la moderazione si può raggiungere un'ampia soddisfazione intellettuale e fisica, nella misura in cui non ci si rende schiavi dell'avidità mentale e della bramosia materiale. Il povero legnaiuolo, che perde l'ascia, la chiede agli dèi e poi la preferisce a quelle preziose che gli offre Mercurio, è espressione di *mediocritas*, esempio della capacità di compiere scelte coerenti con la propria condizione e le proprie necessità.

La morale e il moralismo: una questione di stile

Il racconto del legnaiuolo è mirato a esaltare un principio morale (la moderazione). Rabelais ricorre tuttavia al suo consueto registro giocoso e comico: si pensi alla rappresentazione irriguardosa degli dèi (Giove scrolla *la testa come una scimmia*, Mercurio dice a Cogliatris *Hai tanto gridato che ti sei maritato da bere*). La vicenda viene ripresa successivamente da La Fontaine¹ nel modo seguente.

¹ Jean La Fontaine (1621-1695), poeta e favolista francese. Nel 1665 pubblica la prima raccolta dei *Contes* (raccolta di racconti) e nel 1668 i primi sei libri delle *Fables* (raccolte di favole). I *Contes* si ispirano alla tradizione narrativa francese e a molti novellieri italiani (Boccaccio, Machiavelli, Ariosto); nelle *Fables* si trovano materiali mutuati dagli antichi (Esopo, Fedro, Orazio) e dai moderni (Marot e Rabelais).

Il boscaiolo e Mercurio
(di Jean La Fontaine)

Un taglialegna perdetto lo strumento del suo mestiere, cioè l'ascia, e la cercava invano, che faceva pietà sentirlo. Non aveva altri attrezzi da rivendere: proprio quello rappresentava tutto il suo avere. Non sapeva su cosa riporre le sue speranze, il suo viso era tutto bagnato di lacrime. "O mia ascia, mia povera ascia!" gridava "Giove, ridammela". Il suo pianto arrivò fino all'Olimpo e ne discese Mercurio, che gli disse "La tua ascia non è andata persa, la conosci bene? Ne ho trovata una qui nei pressi". A questo punto mostrò all'uomo un'ascia d'oro. Lui rispose: "Non la voglio mica". Alla prima ascia ne seguì una d'argento. L'uomo la rifiutò. Infine una di legno. "Questa è la mia ascia, sono contento di prendere quest'ultima". "Tu le avrai tutte e tre", disse il dio, "La tua buona fede sarà ricompensata". "In questo caso le prenderò", disse l'uomo. La storia venne subito risaputa ed i taglialegna cominciarono tutti a perdere i loro attrezzi e ad urlare per farseli rendere. Il re degli dei non sapeva a chi prestare orecchio. Suo figlio Mercurio scese da coloro che gridavano ed a ciascuno mostrò un'ascia d'oro. Tutti pensarono di fare una figura da animale non dicendo subito "Sì, è quella". Mercurio, invece di dare loro l'ascia, infligge loro un gran colpo sulla testa. Non si deve mentire, bisogna accontentarsi di ciò che si ha, è più sicuro. Tuttavia se non ci si fa scrupolo di dire il falso per ingannare i buoni, cosa si ottiene? Giove non è uno stupido!

Il tono di La Fontaine, però, è diametralmente opposto a quello di Rabelais. Prevalgono la cifra sentimentale (si pensi alla descrizione del taglialegna il cui viso è *tutto bagnato di lacrime*) e il taglio moralistico (*se non ci si fa scrupolo di dire il falso per ingannare i buoni, cosa si ottiene?*). Lo stesso precetto oraziano perde la leggerezza rabelaisiana e assume un forte sapore didattico (*Non si deve mentire, bisogna accontentarsi di ciò che si ha*). Come ogni esplicitazione di un pensiero, la formula di La Fontaine risulta rigida e incapace di cogliere appieno l'ideale classico: le sue diventano "parole gelate", talmente irrigidite da perdere il potere persuasivo ed il calore espressivo.

Lingua e stile: una favola

La vicenda del legnaiolo riassume un precetto morale ed è quindi ovvio che abbia il respiro tipico della favola. Tale respiro si traduce nella narrazione di eventi che si ripetono circolarmente, ma nei quali i personaggi incarnano diversi stati d'animo e quindi diverse valenze morali. Alla vicenda del boscaiolo che perde l'ascia e che di fronte a Mercurio non la scambia con quelle più preziose, fa da contraltare il simulato smarrimento delle asce da parte di villani e "nobilastrì" e la loro avida scelta delle asce d'oro e d'argento. A completare la dinamica circolare (che nelle fiabe è funzionale alla memorizzazione ed alla ipnotica immedesimazione da parte dell'ascoltatore), concorre la frequenza con cui ricorrono lunghi elenchi (si pensi al *gridare, pregare, implorare Giove* del legnaiolo o alla fitta elencazione alle righe 70-75). Altro elemento tipico della esposizione fiabesca è il ricorso ad un linguaggio diretto assai semplice, comprensibile e quasi cantilenato. Tale forma espressiva echeggia nelle invocazioni agli dèi da parte del legnaiolo e degli altri personaggi (righe 14-15 e 101-102). Sul piano lessicale, la cifra fiabesca si riscontra nell'uso dei vezzeggiativi (*cappellino, cappettina, alucce*), mentre compaiono a tratti espressioni popolari dal carattere comico (*Giürament, sacformento*).

Lavoro sul testo

Analisi testuale

1. Verifica se è possibile individuare nella favola del legnaiolo l'esistenza di:
 - una *fabula* ed un intreccio;
 - un esordio ed una soluzione.

Comprensione e rielaborazione critica

2. Scrivi cinque domande che prevedano risposte capaci di cogliere gli aspetti salienti della novella:
 - a.
 - b.
 - c.
 - d.
 - e.

3. Istituisce un confronto fra il racconto di Rabelais e la favola di La Fontaine, evidenziando tutti i caratteri che li differenziano.



La regola dei Telemiti

da *Gargantua e Pantagruelle*, I, cap. 57

Giovanni Fracassatutto priore

Nel *Libro primo*, dopo la conclusione delle guerre “picrocoline”, Gargantua decide di ricompensare il valoroso generale Giovanni Fracassatutto nominandolo priore di una grande abbazia.

Thélème: una anti-abbazia

Si tratta di un’abbazia particolare, molto diversa da quelle che Rabelais ha frequentato come monaco. È l’abbazia di Thélème, dove nessuna campana scandisce le attività, non esistono mura di cinta, dato che chi vi risiede lo fa per buoni motivi e non perché costretto, non ci sono orologi a dividere le giornate in ore. L’abbazia apre le sue porte sia agli uomini sia alle donne; è perfino permesso sposarsi, accumulare ricchezze e vivere in libertà. Rabelais fa dunque di Thélème la perfetta antitesi della vita monastica del suo tempo.

Qual era la regola dei Telemiti¹ nelle loro giornate

Tutta la loro vita trascorreva non secondo leggi, statuti o regole, ma secondo la loro volontà e libero arbitrio. S’alzavan dal letto quando lor pareva e piaceva; bevevano, mangiavano, lavoravano, dormivano, quando ne avevano desiderio: nessuno li svegliava, né li obbligava a bere o a mangiare o a fare la minima cosa.

5 Così aveva stabilito Gargantua. La loro regola consisteva in questo solo articolo:

FA’ QUELLO CHE VUOI,

perché persone libere, benedette, ben istruite, che frequentano oneste compagnie, sentono per natura un istinto e inclinazione che sempre li spinge ad atti virtuosi, e li tiene lontani dal vizio: ed è ciò che essi chiamavano onore. E per contro,
10 quando per vile soggezione o prepotenza si trovano repressi e asserviti, rivolgono il nobile affetto, in virtù del quale francamente tendevano al bene, ad abbattere e infrangere tal giogo di servitù: perché noi siamo sempre spinti a fare quello che ci è proibito, e a desiderare quel che ci è negato.

E proprio per tal libertà, assunsero una lodevole emulazione di fare tutti quello che vedevano fare ad uno di loro. Se qualcuno o qualcuna diceva: “Beviamo”,
15 tutti bevevano; se diceva: “Giochiamo”, tutti giocavano; se diceva: “Andiamo a spasso pei campi”, tutti ci andavano. Se si trattava di cacciar col falcone, le dame, montate su belle giumente, col loro palafreno di parata, portavano ciascuna sul pugno graziosamente guantato uno sparviero, o un lanaiolo, o uno smeriglio², e
20 gli uomini gli altri uccelli.

Ed erano così nobilmente allevati, che non v’era nessuno tra loro e nessuna che non sapesse leggere, scrivere, cantare, suonare armoniosi strumenti, parlare cinque o sei lingue, e comporre in ciascuna di esse, sia in prosa che in versi. Mai furon visti al mondo cavalieri così prodi e galanti, così destri a piedi come a cavallo, più vivaci,
25 più svelti, meglio atti a giocar con tutte le armi, di quelli che si trovavano là; e mai si videro dame più eleganti, graziose, meno bizzose, più dotte in lavori di mano e d’ago e in ogni altra cosa muliebri libera e onesta, di quelle che stavano là.

Per questa ragione, quando era venuto il tempo che qualcuno degli abitanti di quella abbazia, sia a richiesta dei suoi genitori o sia per altra ragione, volesse uscire,
30 ne portava con sé una di quelle dame, quella che l’aveva accettato per suo servente, e si sposavano assieme; e come bene avevan vissuto a Thélème in reciproca devozione e amicizia, così ancor meglio continuavano da sposati: e tanto si amavano l’un l’altro sino alla fine della lor vita, come nel primo giorno delle nozze.

da *Gargantua e Pantagruelle*, trad. di A. Frassinetti, Rizzoli, Milano, 1984

1. *Telemiti*: abitanti di Thélème (dal greco *thelema*, “desiderio”, “volontà”). Il termine è usato qui col significato di libera e buona volontà.

2. *sparviero... lanaiolo... smeriglio*: uccelli da preda, utilizzati per la caccia.

Linee di analisi testuale

Metamorfosi di un genere: l'utopia rovesciata

Il tema dell'utopia è proprio del versante idealistico della cultura umanistico-rinascimentale. In essa prendono vita modelli perfetti di uomo e di organizzazione politica e sociale. Tramite l'utopia si soddisfa l'ideale classico di equilibrio, la concezione illuminata e mecenatistica del sovrano. Nell'utopia si realizza l'armoniosa combinazione tra autorità governativa e diritto naturale dei cittadini. Tali sono, ad esempio, l'*Utopia* di Thomas More e il *Cortegiano* di Baldassar Castiglione. In More l'utopia si regge sul rigoroso rispetto di precise norme volte a regolare il comportamento degli individui fin nei più piccoli gesti. Prevale un clima teutonico di ferrea disciplina, unico mezzo con il quale l'utopia si può compiere. Rabelais dà una rappresentazione di carattere opposto: la sua utopia è capovolta rispetto ai modelli tradizionali. Lo stato utopico di Thomas More è rovesciato: non più un "galateo", un *corpus* normativo che garantisce l'ordine e la convivenza, bensì l'assenza stessa di regole (donde il motto *Fa' quello che vuoi*).

L'abbazia di Thélème: un micro-saggio di etica e pedagogia

Attraverso la descrizione di Thélème, Rabelais comunica al contempo la propria concezione etica e il proprio ideale pedagogico. L'etica rabelaisiana risente delle influenze di Erasmo da Rotterdam, secondo cui il libero arbitrio è *la forza della volontà umana per la quale l'uomo si può rivolgere alle cose che conducono alla salvezza o può distogliersi da esse* (dal *De libero arbitrio*, 1524). Il libero arbitrio, l'autonomia di scegliere il bene o il male, incarna la concezione umanistica dell'uomo, padrone *nella* creazione e libero di perseguire il compimento delle proprie aspirazioni intellettuali e materiali. Tuttavia, come si può evitare che tanta libertà non sia volta al male? Thélème è l'esempio, pur estremo e utopico, di come si può conciliare il libero arbitrio con l'attuazione del bene, della concordia, dell'ordine. La libertà dei suoi abitanti è fondata sull'affermazione di una libera educazione, capace di soddisfare le inclinazioni personali e di tradurre gli studenti in uomini colti di ampie vedute. Evidente è la critica al sistema educativo "scolastico", fondato sulla perpetuazione di una conoscenza nozionistica e non stimolante, tipica della formazione monacale.

Il linguaggio a tinte pastello

Lo stile della descrizione dei Telemiti comunica tutta la gioia che Rabelais associa al percorso educativo ideale. Non ci sono qui metafore ed allegorie o visioni favolistiche, ma una rappresentazione pacata, quasi cronistica di una comunità che, pur senza regole, si sviluppa in armonia e secondo consolidati rapporti civili. La scelta dell'autore è finalizzata a diffondere la convinzione dello stretto legame che intercorre tra lo sviluppo della civiltà e la realizzazione dei singoli. Il grado di pace, gioia ed educazione raggiunti a Thélème si riflettono sul piano lessicale attraverso l'uso di una aggettivazione sobria e puntuale, forse a tratti retorica e didascalica. I cavalieri sono *prodi* e *galanti*, le dame *eleganti* e *graziose*.

L'educazione degli abitanti di Thélème si traduce in un sapiente uso della propria libertà; l'appagamento dei bisogni materiali non può che essere improntato alla massima moderazione. Conseguentemente, i Telemiti non sono descritti come *cionciatori*, beoni che *sbicchierano*: semplicemente bevono. Non *berteggiano*, non sono burloni: innocentemente *giocano*.

Lavoro sul testo

1. Individua i nuclei concettuali del brano, sottolinea i connettivi e le formule di passaggio.
2. La regola dei Telemiti è: *Fa' quello che vuoi*. Commentala alla luce delle tue personali convinzioni morali.
3. Nell'ambito della musica leggera contemporanea, scegli un testo che affronti, in qualche modo, il tema dell'utopia e confrontalo con il testo di Rabelais. Coghline tutte le somiglianze e le differenze.
4. Consulta la biblioteca del tuo istituto e ricava una bibliografia essenziale per una tesina sul tema dell'utopia.



Rabelais e la morosofia

Gianni Nicoletti

Nel brano che segue Gianni Nicoletti sottolinea, tra i tanti aspetti umanistici dell'opera rabelaisiana, il legame tra comicità e follia, e vede nell'autore francese il fondatore di una nuova scienza, la "morosofia", ovvero la "filosofia del pazzo", mutuata dall'umanesimo di Erasmo: una nuova filosofia della libertà, della ricerca che non ha fine né punto di arrivo. L'apparente disordine della narrazione, ottenuto tramite la libertà espressiva, cela l'anelito ad una libertà più profonda. È l'affermazione dell'ideale umanistico in cui l'uomo, libero dai vincoli didattici e culturali del Medioevo, intraprende una personale navigazione verso nuovi orizzonti di conoscenza.

- Huizinga¹ aveva scritto: *il comico è strettamente legato alla follia. Il giuoco però non è folle. È situato al di fuori del contrasto saggezza-follia. Però sembra che anche il concetto di follia abbia servito ad esprimere la grande distinzione delle disposizioni umane. Nell'uso linguistico del tardo Medioevo, la coppia di voci*
- 5 *folie et sens coincideva più o meno con la nostra distinzione di giuoco e serietà. C'è proprio bisogno d'introdurre il complesso concetto di "giuoco"? Anita Seppilli avverte che fino al XV secolo, durante le feste di Natale-Epifania, si celebrava dentro alle chiese il cosiddetto "festum fatuorum" (fatuari, parlar vaneggiando; donde il nostro "fatu"); il cerimoniere eletto per la festa si chiamava "episcopus stultorum". La festa era una specie di "mondo alla rovescia" come i Saturnali romani; il basso clero officiava, con canti osceni e parodiando i canti sacri. In questa festa si giocava a dadi, che è originariamente un modo d'interrogare il destino. Non è difficile intuire i legami con l'opera rabelaisiana. È quindi possibile definirla ulteriormente, con gli elementi che abbiamo a disposizione?*
- 15 *Concludiamo allora che la scelta di Rabelais fu gettare le premesse di una filosofia del pazzo, di una morosofia. Per usare un neologismo che invece in Rabelais e in Erasmo² non si trova, parallela alla morosofia voleva una dottrina del bere, una potologia (in francese una doctrine du pyot). La potologia sarebbe la volontà gnoseologica, e la gnoseologia è scienza per l'accertamento di un*
- 20 *oggetto. Rabelais era quindi serio o no? Se a filosofia e gnoseologia (parole che indicano il serio puro) si sostituiscono definitivamente morosofia e potologia, abbiamo Rabelais, cioè non intelligenza critica che non sia interna all'atto creativo, poesia. Morosofia e potologia sono la rappresentazione dell'uomo rabelaisiano perché il soggetto e l'oggetto di morosofia e potologia sono l'uomo. Ora, per evitare di compromettere questa scelta di Rabelais, se ammettiamo che alla sua*
- 25 *opera si possano aggiungere allegorie, è necessario negare che avesse intenti allegorici, come spiegò Spitzer³. Ne deriva un'osservazione importante: che Rabelais fu soprattutto morosofo in politica. Pure gli studiosi francesi tendono ora a negare per esempio che con le interminabili citazioni del giudice Bridoye*
- 30 *non volesse fare innanzi tutto satira dell'apparato giuridico. Ma come si può dire che non volesse per nulla burlarsi della sua inadeguatezza? Se dinanzi al problema etico-politico egli verificava e soffriva ogni drammatica alternativa (e reagiva agli attacchi della Sorbona non solo per difesa personale ma per una più alta difesa dell'umana libertà), non dobbiamo dimenticare quante poche illusioni*
- 35 *potesse farsi (in quei suoi tempi) su un suo splendido isolamento. [...]*

1. Jan Huizinga (1872-1945), storico e saggista olandese. Tra le sue opere, in edizione italiana, *L'autunno del Medioevo* (1940), *Erasmo* (1941) e *Homo ludens* (1946); la citazione iniziale è tratta da quest'ultima opera.

2. Erasmo da Rotterdam (1469-1536), teologo e umanista

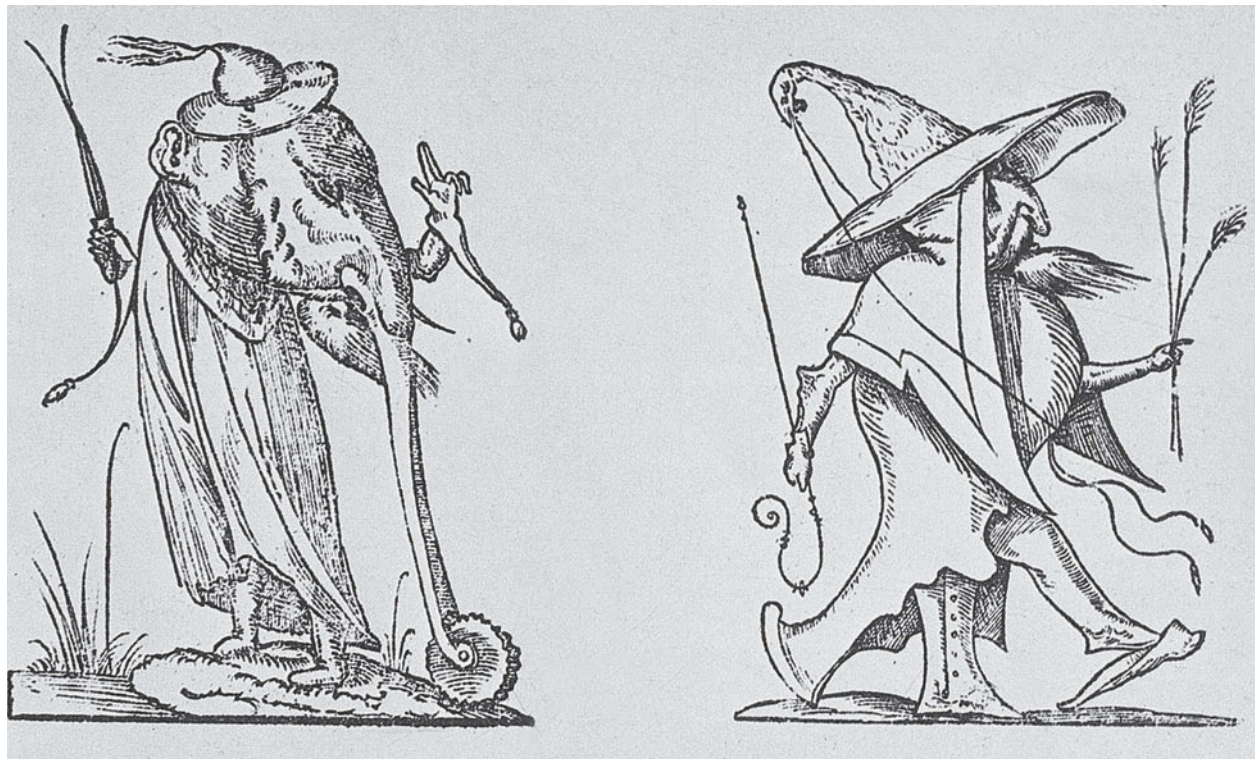
olandese, autore, tra le altre opere, del famoso *Elogio della pazzia* (1509).

3. Leo Spitzer (1887-1960), linguista e critico letterario austriaco, esponente della critica stilistica.

Diciamo allora che l'arte di Rabelais fu linguaggio libertino che azzarda profondi scompigli e quando non trova di meglio si ripara dietro lo scudo dell'essere pazzo. Ma occorre intendersi. Se si parla di scompiglio, non si dice disordine. Infatti, dice ancora Auerbach⁴, l'ebbrezza del giuoco multiforme non degenera mai in un delirio disordinato e dunque nemico della vita: *per quanto si dia talvolta a una danza sfrenata, tuttavia in ogni riga, in ogni parola egli regge sé stesso con mano ferma*. Cosa può significare esclusione del disordine se non affermazione dell'*ordine della libertà*? Se c'è un ordine, e non l'ordine di qualcosa, la libertà è quell'ordine; è la libertà giudicatrice. Rabelais si sentiva orgogliosamente umanista, sentiva un'esigenza di armonia, quindi di libertà. Ecco perché non esclude veramente il serio ma quanto di consunto, morto, putrefatto, conteneva il serio della sua epoca, ponendo al suo posto il nuovo serio, la libertà. Cioè, se l'esigenza di libertà era in lui reale, significa che doveva operare, essere operante. Ma la libertà non è che autoliberazione. L'autoliberazione è ordine contro il disordine, linguaggio libero fino all'orlo del disordine soltanto, siccome con il disordine si perderebbe la sua libertà. Per conseguenza, se qui abbiamo il disordine e là comincia la libertà, la libertà dev'essere soprattutto una *partenza*. Quale può essere la logica della partenza se non la sua contrapposizione, cioè la logica del non logico, del contrario di quel logico morto, putrefatto e consunto? E quale la logica del non logico se non la morosofia, così come l'intendiamo? La libertà è quindi morosofia o partenza per i regni della *folia operante*. Non per nulla la sorte finale dei personaggi di Rabelais, che hanno superato la guerra ovvero la lotta per la libertà, è una partenza. Questa partenza è rinascimento, l'inizio di un nuovo viaggio umano. È quindi decadenza del mondo medievale i cui composti sono assoggettati a un processo di rimasticazione. Quindi la morosofia non è riconoscimento di coste o golfi sicuri, ma navigazione, cioè scienza del cercare.

da *Introduzione* a F. Rabelais, *Opere*, Utet, Torino, 1963

4. Erich Auerbach (1892-1957), studioso tedesco di filologia romanza e critico illustre.



Francesco I ed Enrico II, caricature da *Songes drolatiques de Pantagruel* di François Rabelais, Parigi 1565. Milano, Civica Raccolta Stampe Bertarelli.



Il movimento verso il basso in Rabelais

Michail Bachtin

Una linea esegetica di grande rigore e che ha accresciuto l'interesse critico per Rabelais e la sua opera è quella seguita da Michail Bachtin nel suo studio *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* del 1965. In questa prospettiva sarebbe spiegabile, secondo il critico russo, l'assoluta unicità dell'autore francese. Bachtin riprende un'idea già espressa nell'*Histoire de France* di Michelet, dove si dà di Rabelais questo significativo giudizio: *Rabelais ha raccolto direttamente dalla bocca degli stolti e dei buffoni la saggezza dell'elemento popolare dei vecchi patois¹, dei detti, dei proverbi, delle farse goliardiche. È attraverso tale buffoneria che si manifesta in tutta la sua grandezza il genio del secolo e la sua forza profetica.*

Bachtin riprende ed amplia questa linea critica, contrapponendo la cultura che si esplica nelle forme e nelle manifestazioni comiche popolari a quella ufficiale della Chiesa e del mondo feudale. Elemento unificante e positivo della cultura popolare massivamente immessa nell'opera rabelaisiana è quello che Bachtin definisce il *principio materiale e corporeo*.

- Un potente movimento verso il basso, verso le profondità della terra e del corpo umano, pervade, dall'inizio alla fine, tutto il mondo rabelaisiano. Tutte le immagini, tutti gli episodi principali, tutte le metafore e i paragoni, sono segnati da questo movimento verso il basso. Tutto il mondo rabelaisiano nel suo insieme e in ogni dettaglio, è diretto verso l'inferno, corporeo e terrestre [...]. L'orientamento verso il basso è proprio di tutte le forme di allegria festiva e popolare e del realismo grottesco. In basso, alla rovescia, all'incontrario: tale è il movimento che caratterizza tutte queste forme, che fanno precipitare tutto verso il basso, capovolgono, mettono a testa in giù, trasferiscono l'alto al posto del basso, il didietro al posto del davanti, sia sul piano dello spazio che su quello metaforico [...] l'abbassamento, infine, è il principio artistico fondamentale anche del realismo grottesco: tutte le cose sacre e alte sono reinterpretate sul piano del "basso" materiale e corporeo, o messe in correlazione e mescolate alle immagini di questo "basso".

da *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Einaudi, Torino, 1979

1. *patois*: lingua romanza parlata in alcune zone della Francia, della Svizzera e anche dell'Italia (ad esempio in Valle d'Aosta).