



Chapitre de livre

2003

Published version

Open Access

This is the published version of the publication, made available in accordance with the publisher's policy.

---

Esuberanza e malinconia : François Rabelais, Gargantua e Pantagruelle,  
1532-64

---

Jeanneret, Michel

#### **How to cite**

JEANNERET, Michel. Esuberanza e malinconia : François Rabelais, Gargantua e Pantagruelle, 1532-64.  
In: Il romanzo. Moretti, F. (Ed.). Torino : Einaudi, 2003. p. 65–81.

This publication URL: <https://archive-ouverte.unige.ch/unige:74211>

MICHEL JEANNERET

*Esuberanza e malinconia*

François Rabelais, *Gargantua e Pantagruete*, 1532-64

Rabelais è uno dei pochi scrittori ad aver lasciato nella lingua tracce concrete della sua visione del mondo: gli aggettivi *rabelesiano*, *gargantuesco*, *pantagruelico* indicano ancor oggi un'arte del vivere e una particolare concezione della felicità. Evento insolito: che venga o non venga letto, il romanzo esce dalla cerchia ristretta dei letterati ed entra nella leggenda, si radica nell'immaginario collettivo e fornisce a tutti le parole adatte a esprimere alcune idee elementari. Ma quali idee? Secondo il mio dizionario, *rabelesiano* si associa all'idea di gioia, di scherzo, di brio. Gli altri due aggettivi designano invece un pasto o un appetito giganteschi come i personaggi loro eponimi. Risata o scorpacciata, quelle tre parole suggeriscono gioia di vivere, esuberanza, una libertà che sfugge a ogni norma.

Questo Rabelais festante e sbottonato, ormai entrato nell'uso corrente della lingua, non è però lo stesso di cui si parla nelle aule scolastiche. Gli specialisti cercano nei suoi romanzi soprattutto di che alimentare la loro curiosità di eruditi, e vi trovano infatti una gran quantità di allusioni dotte da chiarire, di riferimenti ai dibattiti dell'epoca - e spiegano, razionalizzano, applicano i metodi dell'analisi letteraria e della storia intellettuale. Questo tipo di ricerca ha indubbiamente le sue ragioni: le opere di Rabelais brulicano di enigmi che invitano alla ricerca e sollecitano l'interpretazione, perché mescolano la farsa alla cultura, l'impegno morale al riso gratuito; sono un gioco serio, che giustifica i commenti e le polemiche degli esperti. Ma questa lettura intellettuale corre il rischio di dimenticare quanto c'è di *rabelesiano* in Rabelais, di *gargantuesco* e di *pantagruelico* nei suoi giganti: mentre quest'opera va tenuta ben radicata e intrecciata alla vita materiale e sensuale, e occorre rendere giustizia allo straordinario tentativo dell'autore di riacciarsi, al di là delle convenzioni letterarie, ai dati elementari dell'esperienza - il riso e il piacere, il corpo e l'istinto, l'avventura e l'amicizia. Rabelais, che pensa, da buon umanista, che niente di ciò che è umano gli sia estraneo - la carne non più dello spirito - e abbraccia gli archetipi e i fantasmi fondamentali, è più vicino al mito, a Shakespeare o a Joyce, che non al romanzo serio, sociale e psicologico degli ultimi quattro secoli.

I tre aggettivi che segnano l'impronta di Rabelais nel linguaggio corrente delineano, dunque, l'immagine di un autore gioioso, di un mondo dell'opulenza e del piacere senza limiti. L'identificazione è legittima ma parziale, giacché la profusione e il riso attraversano sì tutta l'opera, ma non hanno un valore fisso: sono segni instabili, positivi o negativi, euforici o disforici, a seconda del contesto in cui appaiono. Nel ciclo romanzesco di Rabelais si possono infatti distinguere due fasi. Nel 1532 e nel 1534 escono *Pantagruelle* e *Gargantua*, due romanzi strutturati sullo stesso modello biografico: la nascita, l'infanzia e l'educazione, poi le prime battaglie di un giovane principe. Rabelais racconta prima la vita del figlio, Pantagruelle, molto presto accompagnato dall'amico Panurge, che non lo lascerà più; poi applica la stessa formula al padre, Gargantua, invertendo l'ordine genealogico e cronologico. Dopo una lunga pausa, nel 1546 esce il Terzo Libro (*Dei fatti e detti eroici del buon Pantagruelle*), quindi, nel 1548 e nel 1552, due versioni, la prima breve, la seconda molto più lunga, del Quarto Libro. Anche queste due opere formano una coppia: nella prima si racconta la storia di Pantagruelle e dei suoi amici, che consultano alcuni indovini e sapienti sull'opportunità del matrimonio di Panurge; nella seconda si narra del loro viaggio per mare, da un'isola fantastica all'altra, alla ricerca dell'oracolo della Diva Bacbuc (la Diva Bottiglia). La ricerca si conclude solo nel Quinto Libro (postumo e probabilmente scritto da un'altra mano, sulla falsariga degli abbozzi di Rabelais), dove gli amici raggiungono l'isola di Bacbuc e ricevono una risposta enigmatica: «Trink» (bevete). Questo Quinto Libro è meno rabelaisiano, meno truculento, meno lussureggiante e stravagante dei quattro precedenti, e non ne parleremo in questa sede.

I due gruppi di opere corrispondono a due fasi distinte della vita di Rabelais, a due poli nella sua visione del mondo e nella sua estetica, così come a due periodi contrastati della storia di Francia tra il 1530 e il 1550. Nel *Pantagruelle* e nel *Gargantua* il riso è liberatorio e l'abbondanza gioiosa; nel Terzo e Quarto Libro questi stessi temi assumono una valenza negativa. Fermarsi a uno solo di questi testi o di queste fasi significherebbe travisare Rabelais e semplificare un'opera che abbraccia gli estremi. Proverò qui a ricostruirne la tensione e il capovolgersi dei segni, ripercorrendone le tappe.

### 1. Bachtin, Hugo, Rabelais.

Il titolo di questo paragrafo rimanda a due grandi studi di Rabelais, che hanno avuto il solo torto di generalizzare ciascuno la propria tesi, invece di vederla come una sola faccia della medaglia. Michail Bachtin ha sottolineato l'espressione di una pienezza gioiosa, di un appetito trionfante e disinibito; Victor Hugo, i sintomi di un'esuberanza morbosa, che tende alla depravazione e tradisce l'inquietudine. Ma le due letture concordano su un

punto fondamentale: l'universo di Rabelais gravita intorno al corpo e alla buona tavola; si sottrae alla gerarchia tradizionale, orientata verso il sublime, e si modella sulla visione comica del realismo grottesco. È insomma fedele alla sua fama: è *rabelaisiano* e *gargantuesco*. Pur partendo da questa premessa comune, però, le interpretazioni divergono, dettate come sono da ideologie inconciliabili.

Secondo Bachtin<sup>1</sup>, mangiare e bere significa immagazzinare energia vitale e partecipare al grande ciclo naturale della fertilità. Nella bocca che divora, nel sesso che procrea, non c'è impudicizia né dismisura, ma i segni positivi di una morale liberata dai tabù. Quando Rabelais sovverte i valori canonici e irride i poteri ufficiali, lo fa nello spirito del carnevale e del folklore, che mimano la morte dell'antico per preparare l'avvento delle forze innovatrici. Le protuberanze e le deformità grottesche, l'esaltazione del «basso» materiale-corporeo, sono ben più che gli strumenti, negatori, della satira: se abbassano, è per comunicare con le sorgenti della vita – la terra, gli organi dell'alimentazione e della riproduzione. La gerarchia dell'alto e del basso, la distinzione tra misura e dismisura, non hanno, allora, più senso, poiché ogni cosa, ambivalente, comprende necessariamente entrambi gli aspetti. Il popolo in festa svilisce per meglio rinnovare, non rifiuta niente, ma unifica gli opposti nella pienezza ambigua della vita. L'eccesso viene riciclato nel processo rigeneratore delle energie naturali.

Hugo costruisce il capitolo su Rabelais del suo *William Shakespeare* su un'idea elementare<sup>2</sup>. Il personaggio rabelaisiano si riduce al proprio ventre, e «il ventre mangia l'uomo», lo assoggetta alle viscere; l'appetito corrompe l'intelligenza, la voluttà rode la volontà. Il materialismo trionfante è la causa di tutti i crimini e getta l'umanità nel marciume, nella bestialità: «C'è un che di vertiginoso nell'ingordo», un'agonia nella bisboccia. L'antropologia di Rabelais risponderrebbe, dunque, a un unico principio: il Male. Ma perché un tale eccesso nell'orrore? Perché Rabelais, spiega Hugo, è l'erede di un mondo – il Medioevo – che muore per aver fatto troppa baldoria. «Eschilo del cibo», egli denuncia una cultura divorata dalla sensualità, il fallimento dello spirito; rimanda alla Chiesa sazia e decaduta lo spettacolo della sua vergogna. Se costruisce il proprio romanzo familiare su una dinastia di corpi ipertrofici, se modula in maniera ossessiva le immagini dell'enormità, è per mettere in mostra l'esagerazione morbosa di una società che si decompone davanti ai suoi occhi.

Le dottrine su cui si fondano queste tesi sono facilmente riconoscibili. Bachtin celebra Rabelais come rappresentante della cultura popolare e della sensibilità naturalistica, largamente pagana, ancora prevalente prima del

<sup>1</sup> M. BACHTIN, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino 1998.

<sup>2</sup> V. HUGO, *William Shakespeare*, Piombino 1998.

riordinamento della Controriforma. Vede in lui il portavoce del folklore, delle feste e dei rituali che scandiscono la vita delle classi meno agiate. Inserisce Rabelais nell'orbita del materialismo e gli fa illustrare l'utopia socialista dei *lendemains qui chantent*. Feconda e generosa, la natura prodiga i suoi beni e garantisce al popolo un futuro senza paura né privazioni. Le forze negative si rigenerano nel ciclo delle potenze vitali; tutto circola e si trasforma, tutto contribuisce alla crescita, secondo un'interpretazione molto libera del marxismo.

Hugo si basa invece su una gerarchia spiritualista: le viscere trascinano l'uomo a ogni bassezza; indicano la sua appartenenza al regno del peccato e la sua dolorosa prigionia nell'universo impuro della materia. In Rabelais Hugo sbircia affascinato lo spettacolo della putrefazione e dell'impudicizia. Come molti romantici, è intrappolato in una concezione dualistica e cristiana, per cui, mentre ostenta il proibito e rivendica il diritto dell'arte a sfruttare la bellezza del Male, resta ancorato a una scala tradizionale di valori, che associa la materia alla colpa. La seduzione e la ripugnanza, l'orrore del corpo e il piacere della trasgressione si rafforzano reciprocamente; il fascino vergognoso dell'eccesso è proporzionale alla sua inquietante anomalia.

Ecco dunque due teorie del rabelaisiano e del gargantuesco tanto più forti quanto più sono semplici. *Troppo* semplici, anzi, col loro voler dare una spiegazione complessiva e univoca di un'opera polifonica, che intende proprio demistificare i sistemi unitari. Se la tesi di Bachtin mette in luce alcuni aspetti essenziali delle prime due opere, *Pantagruelle* e *Gargantua*, si rivela perciò inadeguata per le ultime; mentre il modello di Hugo, che stride un po' con la prima metà dell'opera, si accorda meglio con il Terzo e Quarto Libro. L'esperienza euforica dell'esuberanza sfocia nella coscienza infelice e colpevole della lussuria.

## 2. Esuberanza.

Stando a Bachtin, gli *incipit* dei due primi romanzi sono intrisi dello spirito della festa e dell'esaltazione vitalistica della forza rigeneratrice della natura. Nelle pagine che aprono *Pantagruelle*, la storia risale alle origini del mondo e comincia con una sontuosa orgia del ventre: i frutti della terra sono così abbondanti, e così ingordi i primi uomini, che i loro corpi, sazi, si gonfiano e si deformano. Questa abbuffata archetipica sarà il mito originario della razza dei giganti, che con la loro statura e appetito perpetuano il ricordo dell'abbondanza primitiva.

Mangiare troppo: ecco l'atto fondatore che crea la tribù e accende la narrazione. All'inizio erano la sazietà e l'indigestione. Ingordigia colpevole? No, perché accumula e ridistribuisce le energie che assicurano la pro-

pagazione della vita. Il sorgere dei corpi grotteschi, dilatati e sfigurati dall'eccesso di cibo, ha lo stesso significato. Secondo il codice della colpa e della pena, escrescenze e ipertrofie organiche dovrebbero punire gli abusi della buona tavola, e i ghiottoni pagherebbero così il prezzo della loro dismisura. Ma la spontaneità degli appetiti naturali, la creazione di una lunga dinastia, tutto ciò cancella ogni bruttezza e castigo. Il paragone con i mostri ripugnanti e contro natura che sorgeranno nel Quarto Libro dimostra che qui siamo ancora nel mondo innocente che precede la Caduta.

Rabelais sta infatti riscrivendo la *Genesis*: capovolge da cima a fondo la favola del paradiso perduto, respingendo niente meno che l'idea del peccato originale. Come nel giardino dell'Eden, tutto incomincia con il desiderio di un buon frutto: ma qui questo non è proibito, non ci sono limiti né divieti, e nessuna vera punizione. Mentre Adamo ed Eva sono colpevoli di aver mangiato e, pudichi, nascondono la loro nudità, i giganti si esibiscono in una gioiosa inverecondia; la conoscenza del bene e del male non li ha ancora toccati. Rabelais accetta che sia la golosità a dettare all'uomo i primi gesti; ma che essa sia colpevole, lo esclude senz'altro.

Tanto spesso considerato dalla critica benpensante un portavoce della morale cristiana, Rabelais volta dunque le spalle alla Bibbia per generare un mondo in cui l'eccesso e il peccato non esistono. Non vuole un Dio che colpevolizzi l'uomo e lo sottometta alla regola, prudente ma frustrante, del giusto mezzo. Il paradiso non si guadagna né si perde: è un dono, dura in eterno, non conosce alcun limite.

Dalle origini della razza la narrazione passa, senza soluzione di continuità, all'infanzia dell'eroe. Ma che si tratti di origine del mondo o del destino individuale lo scenario ripete lo stesso ideale di pienezza primitiva, opulenta ma innocente. Parallelo a *Pantagruelle*, *Gargantua* scandisce le grandi tappe dello sviluppo infantile, tutte segnate dalla libera espansione del desiderio. Il gigante viene al mondo in un giorno di carnevale, in una sorta di Paese della Cuccagna, sotto il segno della profusione. Gargamella, sua madre, ha mangiato troppo e partorisce durante il festino, tra la folla che si rimpinza di carni e si ubriaca a volontà. Sono stati uccisi «trecentosessantasettemila e quattordici» buoi, per cui «le trippe furono copiose, [...] e così ghiotte che tutti se ne leccavano le dita»<sup>1</sup>. Gli appetiti sono formidabili e nulla li reprime. La bocca, il ventre, l'apparato digerente non sono d'altra parte i soli ad approfittare della libertà della festa. Si fa l'amore, e gli organi sessuali vengono gioiosamente esibiti, perché anch'essi, come il cibo, contribuiscono alla dinamica della vita. Siamo in un mondo pri-

<sup>1</sup> F. RABELAIS, *Gargantua et Pantagruel* (1532-64) [trad. it. *Gargantua e Pantagruelle*, Torino 1993, Libro Primo, cap. IV, p. 19, da qui in poi citata direttamente nel testo con numero di libro, capitolo e pagina tra parentesi tonde. A cura di M. Bonfantini].

mitivo, simbiotico, in cui gli uomini, gli animali e le piante, i principi e i contadini, i vivi e i morti, tutti partecipano delle stesse energie fondamentali.

Nato sotto questi auspici, Gargantua bambino si abbandonerà senza punizioni né scrupoli alle pulsioni edonistiche. Passa il tempo a mangiare, bere e dormire, si diverte con le governanti, fraternizza e condivide il pasto con i cagnolini... Ignaro della legge, fa tutto alla rovescia, ma nessuna censura morale o sociale limitano la sua libido. Intenerito dalla «meravigliosa intelligenza» del figlio, suo padre Grangola lascia correre. Negli insaziabili appetiti del ventre e del sesso non ci sono lussuria né trasgressione ma, come negli uomini primitivi di *Pantagruelle*, i segni di una forza vittoriosa. Il desiderio infantile e le sue forme si manifestano in vari modi: con la degustazione golosa dei prodotti della terra, ma anche con l'immaginaria conversione delle cose in strumenti di piacere – come gli oggetti di casa che Gargantua trasforma in cavalli di legno per riempirne le scuderie. «E se li portava tutti a dormire con sé» (I, XII, p. 43). La famosa scena dei «nettaculo» scaturisce dallo stesso genere di impulsi: il bambino prova tutto ciò che gli capita tra le mani per pulirsi voluttuosamente il didietro, fino a raggiungere il culmine del piacere con un «papero ben piumato» (I, XIII, p. 49). La ricerca giubilante del godimento anale non ha niente di osceno, niente della scatologia tormentata o perversa di un Sade o di un Bataille: i piaceri del culo sono complementari a quelli della bocca, e perfezionano l'esplorazione delle diverse zone erogene. Anzi, la ricerca della soddisfazione corporale stimola l'invenzione e lo spirito critico: a forza di sperimentare, il bambino sviluppa la propria intelligenza. L'atto potenzialmente vergognoso o regressivo sfugge alla devianza per partecipare alla crescita della persona, in una continuità assoluta tra piaceri dei sensi e soddisfazioni intellettuali. La concezione monista dell'uomo è stata espressa di rado con tanta allegria.

La fioritura dello spirito è quindi illimitata come quella del corpo. Gargantua ha vegetato a lungo nelle mani di maestri di vecchia scuola – gli scolastici fossilizzati in metodi retrogradi. Ma quando arriva Ponocrate, il buon precettore, iniziato alle idee nuove, che appetito di sapere! Il giovane gigante viene sottoposto a un programma di studi colossale, a misura delle sue dimensioni. L'entusiasmo è tale che l'orario di studio previsto viene travolto dalla massa delle lezioni e degli esercizi: letture, esercitazioni pratiche, virtuosismi intellettuali, imprese fisiche, galoppante curiosità – non se ne ha mai abbastanza, non se ne sa mai troppo. È una pedagogia irrealistica, ma niente ci autorizza a screditare la bulimia enciclopedica di questi fanatici del sapere. Nell'ordine della conoscenza, come in quello della voluttà, Rabelais sembra voler costruire un modello ideale della totalità e della pienezza, radicalizzando la logica del progetto umanista: la realizzazione illimitata del potenziale umano. Ma il ritorno alla realtà sarà solo più brutale.

### 3. *Intemperanza.*

Il paradiso non tarda ad allontanarsi. Appena uscito dall'infanzia, Gargantua scopre, nella profusione, il rischio della dismisura. Come nel racconto della *Genesi*, o negli scenari della psicologia moderna, egli accede alla conoscenza del bene e del male. Sopraggiunge un'istanza morale, nelle persone del padre e del precettore, che difendono la cultura contro la natura, l'educazione contro la libertà, la ragione contro l'immaginazione, e sostituiscono insomma il principio di realtà al principio di piacere. Se Ponocrate cerca di abbracciare il più ampio sapere possibile, impone però anche al suo allievo delle regole severe, una rigorosa disciplina, uno stile di vita misurato... È la volta della legge e, con essa, della padronanza di sé, della virtù della moderazione. Gargantua sarà presto principe e soldato. Non rinuncia alle scorpacciate né al divertimento, coltiva l'amicizia e la convivialità per controbilanciare la guerra – in cui peraltro la vita continua a trionfare sulla morte – ma ora è più assennato: dallo stadio infantile della profusione gioiosa passa lentamente alla consapevolezza adulta dei limiti da non superare.

La traiettoria biografica dell'eroe viene stranamente duplicata nell'evoluzione dell'opera di Rabelais, dai primi due romanzi (più o meno dominati dallo schema festante dell'abbondanza felice) agli ultimi due, nei quali prevale invece l'ossessione per i pericoli degli eccessi e della trasgressione. C'è un capovolgimento che la dice lunga: Pantagruelle, il bambino della profusione, diventa nel Terzo e Quarto Libro l'incarnazione del giusto mezzo, della norma che indica le aberrazioni dell'intemperanza. Gargantua, il padre, è scomparso dalla scena, e Pantagruelle il saggio, accompagnato da Panurge il folle, è ormai in primo piano. L'ultimo episodio del Quarto Libro – lo scalo della flotta al largo dell'isola di Ganabin – dà un senso del cammino percorso.

Durante tutta la navigazione Panurge ha avuto paura: la tempesta, gli strani abitanti delle isole, ogni cosa lo spaventa, dimostrando così una frattura nuova tra l'uomo e l'ambiente. Terrorizzato dai colpi di cannone se la fa addosso; puzza, fa schifo. Contrariamente al capitolo dei nettaculo che, potenzialmente scabroso, sprigionava però un senso di gioia e di rinascita, la disgrazia di Panurge prende una piega triviale. Tra i due protagonisti, l'antinomia è totale. Pantagruelle si eleva al più alto livello della scala spirituale; come nel resto del Quarto Libro, parla poco, è ponderato nei suoi giudizi e abbandona la sfera delle idee solo per mettersi nella posizione del saggio. Panurge gravita esattamente intorno al polo opposto. Sopraffatto dal panico e dalla colica, in balia di pulsioni elementari che niente può frenare, ha perso ogni dignità umana.

Quando Victor Hugo propone la formula scandalosa *Totus homo fit excrementum*, lo fa per sottolineare il grado di avvilito in cui è piombato il Medioevo al suo autunno. Se l'espressione si addice così bene all'abrutimento di Panurge è perché, in entrambi i casi, si tratta di giudicare e di condannare. Nel Quarto Libro, come nella visione dualistica di Hugo, il culo è tenuto a distanza dagli spettatori che si coprono il volto e si tappano il naso. Che la norma provenga dal Vangelo, dallo spiritualismo neoplatonico o dalle buone maniere borghesi, il dispositivo edificante condiziona il lettore e, attraverso l'immagine shockante del flusso intestinale, denuncia la miseria dell'incontinenza.

Il Quarto Libro, che prometteva di condurre Panurge e i suoi amici all'oracolo della Divina Bottiglia, finisce altrimenti: invece della Verità, una storia di culo. Ridicola o provocatoria, la conclusione è però perfettamente logica, poiché porta al suo naturale compimento una storia interamente collocata sotto il segno del corpo – corpo eccessivo, intemperante, morboso. L'esibizione della sfera fisiologica, l'ipertrofia delle viscere e il gastrocentrismo trascinano la vicenda da un'esagerazione all'altra, da una sregolatezza all'altra: il ventre che non ha smesso di riempirsi si svuota, e più che mai si esibisce nella sua irriducibile trivialità.

L'eccesso e la devianza attraversano tutto il Quarto Libro, che prende una piega decisamente patologica. Panurge non è infatti il solo a manifestare comportamenti estremi, e anzi il viaggio è costellato da una sfilza di mostri che, con bislacchi appetiti e abitudini contro natura, illustrano ogni sorta di aberrazioni. Alle bisbocce gioiose dei primi libri fanno eco smanie insensate o gozzoviglie nauseanti; gli abitanti dell'isola di Ruach, che mangiano solo vento, riducono l'aria alla pesantezza di un commestibile e muoiono per essersi troppo gonfiati, «gli uomini petando, le donne scorreggiando. E così l'anima gli esce dal culo» (IV, XLIII, p. 634). Il vento assume la consistenza delle carni e dei vini, lo spirito si deteriora in un gas disgustoso: l'enormità di queste immagini sconvolge o preoccupa, e sprigiona un piacere torbido, una risata a denti stretti.

Diversi mostri incontrati lungo il cammino, come Quaresimante e le Salicce, sono dei fanatici che, con la loro dieta aberrante – mangiano troppo o troppo poco – sembrano illustrare la follia delle posizioni estreme e dei sistemi totalitari. I navigatori vanno a trovare perfino Messere Gaster, la personificazione dello stomaco: dominato dal suo appetito, egli è pronto a inghiottire il mondo in una pancia sempre pronta agli eccessi. Gaster regna con il terrore e impone agli uomini, ridotti alla pura meccanica dell'istinto, una legge tanto brutale quanto sommaria: «E tutto per la trippa!» (IV, LVII, p. 669). Riceve offerte che fanno pensare a una grande, macabra abbuffata: un menù per le giornate di grasso, un altro per quelle di magro, con lunghe liste di pietanze che, messe in colonna, riempiono intere pagine. L'eccesso maniacale dei golosi passa, per contaminazione, nello stile, e l'ab-

bondanza, un tempo foriera di vita, sembra ora destinata alla sterilità. Tutto fa pensare che la quantità, a forza di aumentare senza controllo, sfoci nella morte. *Ubi uber, ibi tuber*, dice un proverbio latino: nella mammella si nasconde un tumore, la fecondità contiene un veleno.

Anche la struttura narrativa del Terzo e Quarto Libro obbedisce al principio d'accumulazione: un unico paradigma – consultazione di Panurge sul matrimonio, avventura in mare – viene continuamente ripreso, senza che le variazioni facciano progredire l'intreccio. Ci si agita molto, si parla molto, ma alla fine il risultato è nullo, se non addirittura negativo: più Panurge ascolta e cerca di capire, più si allontana dalla verità; più la flotta indugia in deviazioni e in scoperte, più dimentica il suo obiettivo. L'eccesso di idee e di avvenimenti porta all'atomizzazione del sapere. Le conoscenze si moltiplicano, ma il racconto rinuncia a selezionarle e organizzarle, e ce le propone come frammenti di un'enciclopedia esplosa, velata di scetticismo. C'è sempre un elemento nuovo, un'informazione in più, ma non emerge nessuna visione d'insieme. La ricerca della verità si scontra con l'opacità delle cose e con la follia delle creature. Nella relazione tra l'uomo e il mondo l'equilibrio si è incrinato. Forse ne troveremo la ragione nella situazione storica e nell'evoluzione delle idee intorno a Rabelais.

#### 4. *L'umanesimo vittorioso.*

Il destino dei giganti, come la serie dei quattro libri, si apre sul registro euforico dell'esuberanza, per proseguire poi nella tonalità malefica dell'intemperanza. La mia ipotesi è che questi due momenti corrispondano ad altrettante fasi del Rinascimento francese, di cui la finzione narrativa ci offre un'immagine simbolica. Non si tratta di ridurre Rabelais al ruolo del cronista che si limita a registrare l'attualità, ma di riconoscere che, come tutti i grandi artisti, egli elabora dei modelli capaci di esprimere in linguaggio figurato i caratteri fondamentali di un'epoca. Costruisce delle rappresentazioni attraverso cui dà una forma e un senso a una mutazione ideologica e morale che resterebbe altrimenti meno chiara. Le sue creazioni immaginarie non riproducono la storia, ma ne favoriscono l'avvento.

La Francia ha conosciuto, fin verso la metà del Cinquecento, un Rinascimento tardivo (se paragonato a quello italiano) ma felice, di cui *Pantagruete* e *Gargantua* sarebbero i testimoni. I viaggi nella penisola, la diffusione, favorita dalla stampa, di testi antichi completi e sfrondati da commenti moralizzanti, l'accesso diretto alla Bibbia, tutto ciò induce gli intellettuali a prendere le distanze dal sapere e dai metodi della scolastica. Il confronto con altre culture mostra loro entro quali limiti ristretti fossero rimasti confinati il pensiero e l'arte. La filosofia appare subordinata alla logica, la poesia sembra prigioniera di forme fisse e le arti plastiche di

progetti edificanti, la teologia si infiltra ovunque... A torto o a ragione, l'eredità dei secoli precedenti si rivela appesantita da pregiudizi, cristallizzata in protocolli rigidi, chiusa in un vicolo cieco. Se il concetto di «Rinascimento» è un'invenzione ottocentesca, la metafora dell'ombra e della luce, come la richiesta di emancipazione, sono all'ordine del giorno già nel Cinquecento.

Ma il rinnovamento non s'improvvisa. Esso passa per la restaurazione delle belle lettere e il ritorno all'Età dell'oro dei greci e dei latini. La conquista del futuro si fonda su un movimento retrospettivo, dove però la nuova autorità è capace di *liberare le energie*; i capitoli di *Gargantua* sull'educazione contrappongono a lungo l'oscurantismo medievale ai nuovi lumi. Gli umanisti hanno molto insistito sul fatto che l'imitazione degli antichi è un'attività creatrice e il duello con i maestri l'atto di passaggio all'età adulta. Si sogna di edificare, sul modello della città antica, una società in cui i diritti civili e la libertà di pensiero possano coesistere con la legge ecclesiastica. Come i sapienti di un tempo, alcuni poeti offrono le loro prestazioni al sovrano: e un Francesco I, guidato dall'esempio dei principi italiani, lascia intravedere la simbiosi ideale tra il potere politico e la repubblica delle lettere. Intellettuali e artisti possono sperare in un nuovo riconoscimento: firmano le loro opere, ricevono dei compensi, hanno buone ragioni per credere che la produzione delle idee e la creazione del bello abbiano un ruolo da svolgere nella trasformazione delle condizioni di vita.

Lo spirito di ricerca trae profitto anche dalla congiuntura religiosa, a cui Rabelais fa continue allusioni. I dibattiti e i tentativi di riforma interni alla Chiesa hanno messo in crisi l'istituzione e aperto la via a innovazioni in campo teologico e spirituale. Anche qui, il ritorno alle origini – la lettera e lo spirito della Bibbia – è destinato a incrinare molte certezze e ad accelerare le fratture. È vero che le posizioni non tarderanno a irrigidirsi, e le asprezze polemiche spazzeranno via ogni speranza di un rinnovamento pacifico: ma i decenni precedenti lo scisma confessionale accettano ancora la critica alle tradizioni e, attraverso la circolazione delle idee, favoriscono l'iniziativa intellettuale. È lo spirito di Erasmo, al quale Rabelais si sente molto vicino.

Lo spettacolare ampliamento del campo delle conoscenze alimenta l'impressione che, nell'esplorazione del passato come nella costruzione dell'avvenire, le energie latenti e le potenzialità siano inesauribili. Se le grandi scoperte di terra e di cielo penetrano solo lentamente nelle rappresentazioni, gli uomini però viaggiano e, in Europa occidentale, vedono cadere molte frontiere. La traversata delle Alpi, o del Reno, diventa ordinaria amministrazione, col risultato di far interagire le culture e gli studiosi. Oltre al latino e al volgare, l'accesso al greco e alle lingue orientali schiude nuovi orizzonti, fino ad allora insospettati. A tutti i livelli, gli intellettuali come Rabelais si sentono posti di fronte a un'enorme sfida, e stimolati di conseguenza.

Con la stampa, l'afflusso di libri contribuisce in maniera decisiva a questa espansione. Esso accresce la quantità di conoscenze disponibili, ne accelera la circolazione e ne facilita l'utilizzo. All'inizio le stamperie sfruttano il patrimonio tradizionale, favorendo però ben presto la diffusione dei testi antichi e dei loro corrispondenti moderni. Per accedere a queste ricchezze non bisogna più passare per la biblioteca del principe o del convento: l'uomo di lettere ha ormai sottomano, per studiarli e per convogliarli nella sua stessa opera, alcuni dei testi fondatori. Non ha nemmeno bisogno di scegliere tra i diversi rami della scienza: ormai, ha una visuale abbastanza larga per far dialogare la tradizione religiosa e il patrimonio dell'antichità; può abbracciare insieme la teologia e le discipline umanistiche, la filosofia naturale e le arti dell'intrattenimento... Dopo un lungo periodo in cui l'informazione era scarsa e le letture dei fedeli strettamente sorvegliate, e prima di un'altra fase in cui si inasprirà di nuovo la censura e l'enciclopedia si frazionerà in saperi specialistici, il primo Rinascimento, nell'entusiasmo e nel disordine, scopre territori sconosciuti. Tutta l'opera di Rabelais sta a testimoniare quest'immensa curiosità.

Si tratta insomma meno di organizzare e di classificare, che di accogliere la massima varietà possibile. Il Medioevo ha costruito *summae* e compilato *trésors* che pretendevano di abbracciare in maniera sistematica la totalità di una disciplina. Partendo da presupposti completamente diversi, il Seicento chiederà alla ragione di mettere in ordine le categorie del sapere e di analizzarne metodicamente ogni campo. Tra queste due epoche, il Rinascimento dedica le proprie energie a interrogare l'insieme dei possibili. Autorizzate o meno dalla Chiesa, vere, verosimili o dubbie, si collezionano grandi quantità di informazioni, si diffondono opinioni e dicerie... La curiosità ha speso il sopravvento sulla ricerca della verità, e l'ammirazione di fronte all'infinita varietà della creazione suscita una ricerca euforica ed eclettica. Le opere polifoniche, spesso frammentarie o centrifughe, di un Erasmo, di un Budé, di un Rabelais, attingono la loro erudizione a fonti disparate, e il loro accumulo di conoscenze testimonia di una cultura aperta, dinamica, alla ricerca della propria identità. Proliferano le enciclopedie, le antologie, le compilazioni di ogni sorta, *de omni re scibili et quibusdam aliis*. La bulimia di sapere è così grande che i libri si allungano e, da un'edizione all'altra, lievitano o vanno alla deriva. L'appetito gigantesco dei personaggi di Rabelais è anche un'immensa fame di conoscenza.

##### 5. Il declino del Rinascimento.

Il Rabelais di *Pantagruelle* e *Gargantua*, che costruisce intorno al 1530 un mondo esuberante e in sintonia con le ambizioni umanistiche, proporrebbe dunque l'immagine simbolica del versante positivo del Rinascimento

francese. Quando, dopo dodici anni di silenzio, torna alla letteratura con il Terzo Libro, presto seguito dal Quarto, è per darci un quadro più inquieto ed enigmatico. Con le esagerazioni e la cecità di Panurge, la stranezza di figure bislacche e di popoli mostruosi, l'eccesso e l'irrazionalità invadono la scena. L'innocenza primitiva si è guastata, è arrivato un giudice, si insinua il sospetto.

Non si può certo ridurre la realtà storica a questi emblemi né a questa dicotomia, ed è anche possibile che il mio sia un ragionamento circolare – cercare nella finzione le tracce di una storia che questa stessa finzione ha contribuito a costruire. Ma l'omologia tra l'evoluzione del ciclo romanzenesco e lo sviluppo della situazione politica è sorprendente. I simboli scelti da Rabelais per cogliere lo spirito del secondo Rinascimento corrispondono al quadro che ne tracciano gli storici.

Lo scisma religioso e la nascita della Chiesa riformata dividono la Francia in due partiti ostili, irrigidiscono il potere, e instaurano un nuovo apparato repressivo. Quando scoppia la guerra civile, nei primi anni Sessanta, l'era del sospetto è già più che insediata, e da allora i fanatismi non avrebbero fatto che ravvivarsi. Gli intellettuali vengono colpiti in prima persona e le loro condizioni di lavoro peggiorano rapidamente. La maggior parte degli studiosi e degli artisti avevano simpatizzato con i movimenti precursori della Riforma; molti, come Rabelais, avevano messo le loro opere al servizio dell'Evangelismo – una corrente di derivazione erasmiana che militava per la restaurazione, nell'ambito della Chiesa romana, di una vita spirituale direttamente ispirata alla meditazione della Bibbia. Alcuni compiono a questo punto una scelta radicale – seguire Calvino, o schierarsi in difesa delle pratiche tradizionali. Altri (Rabelais, Marot, Margherita di Navarra) preferiranno prendere tempo, sperando in un compromesso. Ma quasi tutti subiscono gli effetti della repressione: non c'è libertà di idee, la critica si paga a caro prezzo, la semplice scelta di temi profani può apparire sospetta e attirarsi l'accusa di eresia. I sostenitori del cambiamento e i difensori della tolleranza sono spesso costretti all'esilio o alla clandestinità. Se, a partire più o meno dal 1540, Rabelais viaggia molto e fa perdere spesso le proprie tracce, tanto che conosciamo male questo periodo della sua vita, è proprio per questa ragione.

Con l'irrigidimento delle ortodossie, la dinamica intellettuale si affievolisce: la profusione delle conoscenze, la curiosità, l'eclettismo delle opinioni suscitano ora i sospetti dei censori. Minacce, intolleranze, abusi si diffondono su entrambi i versanti della barriera confessionale. I calvinisti sottopongono il pensiero, e in particolare la produzione a stampa, a una rigorosa sorveglianza. Con il Concilio di Trento, la Contro-riforma adotta a sua volta misure poliziesche su vasta scala. L'apparato giudiziario della Chiesa estende i suoi poteri, brucia i libri, e talvolta anche gli autori. Una battuta di troppo, accusa di blasfemia; una libera riflessione, rimprovero di

eresia; un'attrazione eccessiva verso le scienze occulte, processo per stregoneria. Rabelais ben conosce questo clima di sospetto: i suoi libri sono stati condannati dai cattolici e dai protestanti. Egli evoca a più riprese la malignità e il fanatismo di quelli che definisce «calunniatori», i lettori malevoli, gli spiriti tristi e ipocriti che, nelle sue parole gioiose, vedono allusioni sacrileghe.

Anche la gestione delle conoscenze entra in una fase di ripiego. L'umanesimo aveva creduto di poter abbracciare un sapere quasi illimitato: la quantità, la varietà, la disponibilità erano all'ordine del giorno. Questo ideale di totalità è ora in crisi: l'ottimismo epistemologico del primo Rinascimento non ha portato a un mondo migliore, bensì a conflitti, come se la sovrabbondanza di idee conducesse al disordine, alla guerra delle dottrine, e poi a quella delle armi. Ormai, all'estensione del sapere si tenderà a preferire la sua profondità; alla sintesi, l'analisi. Mentre Rabelais immaginava dei personaggi che erano dei pozzi di scienza, Montaigne, cinquant'anni più tardi, approva i cervelli ben funzionanti, e non quelli ben pieni. Criteri decisivi sono per lui la selezione delle informazioni, la qualità del pensiero e la chiarezza del giudizio. Invece di ammucchiare il sapere, si lavora adesso a sceglierlo ed esaminarlo. Conta più la qualità della quantità, più il certo del possibile: è la strada che porta a Cartesio.

#### 6. *L'euforia delle parole.*

Un Rabelais invecchiato, ferito, allarmato dall'intolleranza, che diventa il difensore del giusto mezzo? Nel grande cambiamento di Pantagruelle, il bambino esuberante trasformatosi in maestro di saggezza, bisogna riconoscere la sua stessa evoluzione? Rabelais ha dimenticato di essere *rabelaisiano* e Pantagruelle di essere *pantagruelico*? Le cose, per fortuna, non sono così semplici. La sovrabbondanza, uscita dalla porta, rientra dalla finestra.

Le storie, il contenuto dei romanzi denuncia certamente le devianze della dismisura. Ma Rabelais scrive con una mano doppia: lo scrittore pazzo per la lingua che si nasconde in lui gode della profusione delle parole, della verbosità dei sofisti, dell'infinita creatività del discorso. L'eccesso biasimato nei comportamenti torna nelle prodigiose valanghe dell'elocuzione<sup>4</sup> – nella sovrabbondanza consustanziale al suo stile, che invade anche i passaggi più edificanti. Come i corpi all'inizio di *Pantagruelle*, che s'ingrossano e sprigionano formidabili energie, da un termine ne scaturiscono altri dieci, la frase si dilata, un avvenimento da nulla assume proporzioni dilaganti. Gli studenti di retorica, all'epoca, facevano esercizi di amplificazione (da un nucleo di partenza limitato e conciso, costruire un discorso ricco e

<sup>4</sup> T. CAVE, *The Cornucopian Text: Problems of Writing in the French Renaissance*, Oxford 1979.

ornato) e *variatio* (come sviluppare un tema dato con modulazioni sinonimiche): da questa pedagogia, Rabelais ricava il principio della sua poetica. Le liste di parole che occupano le pagine in lunghe colonne verticali, interrompendo la narrazione, illustrano bene questa passione per l'abbondanza linguistica. Del resto, anche gli altri autori del Cinquecento erano incapaci di controllarsi: le loro opere sono prolisse, fluviali, eccessive. Se la scrittura prolifera è perché compete con la natura, e prende a modello la fecondità degli esseri viventi: lo slancio verbale imita lo slancio vitale.

Ma allora l'evoluzione descritta più sopra si complica. Sul piano degli enunciati, la narrazione mette in guardia contro l'esuberanza incontrollata; un ordine assiologico contrappone la moderazione all'intemperanza, la ragione alla follia. Ma sul piano dell'enunciazione la festa delle parole smentisce, o problematizza, le pie ingiunzioni della saggezza. Forme e idee si contraddicono, e Rabelais, più scaltro di quanto non si pensasse, mette in crisi le letture semplificatrici<sup>5</sup>.

Lo stile prolisso e generoso compromette dunque la lezione di saggezza e mantiene vivo fino alla fine il brio *rabelesiano*. I compagni di Pantagruelle, i mostri e le meraviglie che costellano il Quarto Libro, dispiegano sí ogni possibile intemperanza: ma se li si guarda come realtà della scrittura, come centri di ricerca verbale, sfuggono alla condanna e acquistano una nuova legittimità. Durante la tempesta in mare, Panurge ha certamente torto di parlare e piangere invece di agire. Ma mette in gioco una tale fantasia di linguaggio, le sue grida e le sue geremiadi sono così buffe che l'enormità della parola suscita il riso e capovolge la situazione. La truculenza dei personaggi buffoneschi, l'incongruenza dei fenomeni hanno una resa letteraria che val bene l'ordine un po' piatto delle favole edificanti. Esse aprono la scrittura a una sperimentazione che i temi più seri non possono che ignorare: la ricchezza e la libertà dello stile basso, le risorse del comico.

Prima della regolamentazione e della codificazione della lingua, avvenuta nel Seicento, il francese è ancora un sistema flessibile, e Rabelais ne approfitta pienamente. L'invenzione linguistica, la gioia di palpeggiare sensualmente le parole, percorrono tutta la serie dei romanzi, ma esplodono specialmente nelle scene di pasti o di baccanali, quando gli amici, sotto l'effetto del vino, si raccontano buffonate o, come i commensali del *Simposio*, cercano la verità mentre se la spassano<sup>6</sup>. Come in una locanda, i loro discorsi fluiscono liberamente, tra chiacchiere e digressioni. Inventano giochi di parole e onomatopée, si divertono a trovare sinonimi, esplorano le potenze significanti del suono come se fossero altrettanto golosi di parole che di pietanze. Raramente la scrittura è stata così bene utilizzata come forza inventiva e laboratorio di ricerca. Spinto dalla logica fantastica del-

<sup>5</sup> F. RIGOLOT, *Les langages de Rabelais*, Genève 1972.

<sup>6</sup> M. JEANNERET, *Des Mets et des Mots. Banquets et propos de table à la Renaissance*, Paris 1987.

la bizzarria e della facezia, il testo si lascia andare all'euforia di una voce che non smette mai di raccontare, scherzare, e mettere alla prova il suo virtuosismo verbale.

### 7. Le astuzie del senso.

Oggetti triviali riscattati dalla grazia dello stile, un favoloso dispiegamento di parole che complica il messaggio: gli effetti di lettura si confondono, l'interpretazione e l'analisi si fanno difficili. L'esuberanza verbale è uno degli strumenti adottati da Rabelais per raggiungere uno scopo fondamentale: impedire che i suoi libri siano messi al servizio di una causa unica, assicurare la libera respirazione del senso. Forse la sovrabbondanza dei significati e l'esuberanza polisemica sono addirittura gli strumenti di una strategia preordinata.

Il Medioevo ha elaborato una teoria generale del simbolo che – dalla lettura del mondo all'esegesi della Bibbia e all'interpretazione delle opere pagane – pretende di valere da griglia di lettura universale e infallibile. Quali che siano i mezzi della dimostrazione, lo scopo è insomma sempre quello di trovare, dietro l'apparenza, la verità unica della Rivelazione o i fondamenti della morale cristiana. Così funziona l'allegoria che, con rigidità variabile, ha determinato, lungo i secoli, la produzione e la ricezione della finzione letteraria. Ai romanzi e alle favole viene attribuito un certo messaggio conforme alla fede, in Omero e Ovidio si scoprono i principi del cristianesimo... Questo metodo, per come viene percepito nel Cinquecento, rischia di atrofizzare la potenza dei segni; di cristallizzarsi in sistema e inibire lo spirito critico del lettore.

Gli umanisti come Rabelais non mettono in discussione la presenza di significati latenti dietro le cose e le parole. Lo spirito anima la materia, i testi sacri e antichi contengono conoscenze nascoste, e perciò la ricerca dei sensi secondi, allegorici, resta un obiettivo essenziale. Ma il Cinquecento, non più legato a una concezione monolitica della verità, rifiuta le griglie di lettura troppo semplici. L'indagine autentica sulle tracce del senso non può che essere una *quête* problematica, un'attività spirituale e un impegno personale che si avvicinano al vero attraverso percorsi tortuosi e per frammenti. Questa riflessione sulle difficoltà dell'interpretazione occupa un posto centrale nell'opera di Rabelais. Per stroncare le manovre riduttive e semplicistiche egli confonde le piste, moltiplica i livelli di lettura e getta il lettore nella perplessità.

Il Prologo di *Gargantua* solleva – e complica a più non posso – la questione ermeneutica. Apparentemente assolve al compito tradizionale di una prefazione, fornendo precisazioni sulle intenzioni dell'autore e sul giusto modo di comprendere la narrazione che segue. Si tratta di un semplice di-

vertimento, come suggerisce l'apparenza? O bisogna invece cercarvi un senso nascosto, come in un'allegoria? L'emblema del Sileno e le metafore che contrappongono l'interno all'esterno, l'essere all'apparire, orientano il lettore verso la ricerca di un «senso più alto» (o più profondo): ma il modo in cui queste indicazioni vengono formulate insinua il dubbio. Il tono burlesco toglie credibilità alla serietà delle istruzioni, e contrappone così al messaggio apparente – cercate il segreto – la smentita del gioco e del riso, gli equivoci dell'ironia e del paradosso. Un'altra trovata destabilizzante consiste nel suo modo di esporre le modalità della finzione. Rabelais si presenta nelle vesti di un gaudente – ho scritto il mio libro bevendo e mangiando, dice – e tratta i lettori come dei compagni di bisboccia. Ma queste figure farsesche appartengono allo stesso mondo fantastico dei giganti: l'autorità dello scrittore e la serietà delle sue dichiarazioni vengono così demistificate, e all'interprete, privo di qualsiasi certezza, non resta che rimanere disponibile a tutte le ipotesi. Nel Prologo di *Gargantua*, come altrove, l'ambiguità di Rabelais cerca di fare della lettura una ricerca sempre aperta, dinamica: e i dibattiti che si svolgono ancor oggi tra gli specialisti e la perplessità dei suoi lettori dimostrano che ci è senz'altro riuscito.

L'allegoria si basa su un sistema binario e gerarchizzato; essa distingue la materia dallo spirito, l'esplicito dall'implicito, il basso dall'alto. Rabelais si sforza di rompere questa struttura inserendo nei romanzi ogni genere di dati irriducibili, che mettono in crisi il dispositivo ermeneutico a due livelli. Compagno fenomeni di cui non si può dire se siano assurdi o se custodiscano invece un senso nascosto, degno di interpretazione. Il lettore si trova di fronte a segni estranei ai codici abituali e agli schemi del simbolismo tradizionale, quindi difficili da decifrare. Sono bislacchi o ermetici? Mistificanti o misteriosi? Magari sono solo indeterminati, e la questione diventa così irrisolvibile.

Via via che avanza nella sua opera, Rabelais sfrutta sempre più la categoria della stranezza. Personaggi bizzarri, esseri deformi, comportamenti singolari invadono lo spazio della storia. Tutto fa pensare che l'immaginazione abbia preso il sopravvento sui codici riconosciuti, liberando il non-detto del discorso razionale. Effigi mostruose, creature da sogno, offrono specialmente nel Quarto Libro delle rappresentazioni inquietanti, che sembrano aprire una breccia nei contenuti oscuri dell'inconscio. Una cosa è certa: per infrangere le certezze troppo semplici, Rabelais adotta un'altra logica, che forse è quella del fantasma e che, in ogni caso, elude i patti di lettura a cui siamo abituati. Ciò che fa vedere ha – forse – valore di segno; c'è un senso, ma questo sfugge all'analisi. Ciò che viene raccontato non è vero, ma nemmeno falso; non è serio né futile; è irreal e tuttavia inevitabile. Simboli carichi di vibrazioni affettive investono il lettore, i sensi possibili si moltiplicano, ma tutto ciò va oltre i limiti ordinari della comunicazione e impedisce le semplificazioni.

Lo scardinamento dell'edificio ermeneutico tradizionale non passa solo attraverso la stranezza o l'indeterminatezza di immagini incomprensibili, ma è legato alla struttura stessa dei racconti. Dopo Bachtin<sup>7</sup>, tutti riconosciamo la pertinenza dell'idea di polifonia: voci multiple, brani di varia provenienza si intrecciano e resistono all'integrazione. Il testo di Rabelais è composito perché sperimenta differenti linguaggi, diverse visioni del mondo non riducibili a sistema. Vestigia dell'epopea si incrociano con frammenti di satira o briciole di erudizione; abbozzi di allegoria si imbattono nella farsa, il fantastico si accompagna al familiare, il buffonesco all'edificante... e così via, in una serie di incontri senza logica apparente. Da una pagina all'altra il codice cambia, l'orizzonte di lettura si sposta; la decifrazione del senso non è mai certa, e invece di cogliere un progetto d'insieme si capta una moltitudine di messaggi parziali. È vero che si possono individuare delle serie coerenti e dei gruppi di idee – i punti di riferimento che assicurano la leggibilità della storia. Ma per quanto il lettore ricerchi un disegno d'insieme, deve riconoscere che nessun metodo è in grado di fissare una struttura così labile e ambigua, e che non esiste un sistema capace di comprenderla in tutte le sue parti. Qualcosa resta sempre fuori, come isole alla deriva. Qualsiasi tentativo di definizione univoca esclude – ma dunque anche *rivela* – dei pezzi di troppo, dei corpi estranei. La scrittura polifonica, oltrepassando tutti gli ambiti, è uno stile dell'esuberanza, una tattica calcolata che mette in discussione le griglie di interpretazione limitate, destabilizza la lettura e insieme la stimola.

L'eccedenza dei possibili sensi fa della lettura un'operazione infinita, una ricerca di una totalizzazione irrealizzabile, una sfida permanente che mantiene viva la produttività del testo. Ci domandavamo, all'inizio, se la profusione rabelesiana sia da considerare felice o funesta. In quanto meccanismo del discorso, essa non è meno ambivalente che come espressione di una visione del mondo. Dei lettori in cerca di certezze si sforzano di limitare la sovrabbondanza del testo per ricondurlo a un sistema coerente di idee chiaramente identificabili. Altri si compiacciono della mobilità e ambiguità in cui vedono il vero valore della letteratura, che viene così sottratta alle rigidità dell'ideologia. Come si sarà capito, io ho le mie preferenze. Ma impongo al lettore una scelta che spetta solo a lui significherebbe tradire lo spirito di Rabelais.

<sup>7</sup> M. BACHTIN, *Dostoevskij. Poetica e stilistica*, Torino 1997; *Id.*, *Estetica e romanzo*, Torino 1997.