

Michail Bachtin, 1965, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare*, Torino, Einaudi, ed. 1979 (pp. 567)

Nel testo critico *L'opera di Rabelais e la cultura popolare* (in russo *Tvorčestvo Fransua Rable i narodnaja kul'tura srednevekov'ja i Renessansa*), pubblicato nel 1965 ma scritto già negli anni della seconda guerra mondiale, il filosofo e critico letterario Michail Bachtin si propone di prendere in esame l'opera rinascimentale *Gargantua e Pantagruel*, ritenendone parziali e insoddisfacenti le interpretazioni elaborate fino a quel momento. Secondo il critico russo infatti, il nucleo e il valore della serie di cinque romanzi scritti da François Rabelais nella prima metà del Cinquecento, che narrano delle vicende fantasiose dei due giganti da cui l'opera prende il titolo, starebbe nel modo in cui nei romanzi stessi viene recepita e trasmessa la tradizione comica popolare del carnevale e dei riti di piazza.

L'opera di Bachtin rivela in nuce tutta una serie di aree di interesse e direttive teoriche che ritroviamo esplorate in maniera più sistematica ed esplicita dal circolo bachtiniano in opere quali *Marxismo e filosofia del linguaggio* o *Estetica e romanzo*. L'analisi del testo rabelaisiano è una sapiente applicazione metodologica delle critiche al formalismo che fin dagli anni 30 Bachtin e il suo gruppo avevano esposto, a partire da *Il problema del contenuto, del materiale e della forma nella creazione letteraria* (1924). Nello specifico, nel portare avanti la sua lettura e la sua interpretazione del *Gargantua e Pantagruel*, l'autore pone l'accento su alcune dimensioni a suo avviso fondamentali nello studio della letteratura.

Innanzitutto, attraverso la scelta stessa di prendere in analisi un testo profondamente radicato nel contesto sociale della cultura popolare e di piazza, l'autore non può che confermare la sua presa di posizione contro l'idea formalista di un'opposizione e differenza sostanziale fra "linguaggio letterario" (*jazyk poetičeskij*) e "linguaggio quotidiano-pratico" (*jazyk prektičeskij*). Il linguaggio di Rabelais infatti è un linguaggio consapevolmente letterario, ma è anche un linguaggio radicato nella lingua del carnevale, del popolo in festa, la "lingua pratica" di riti secolari senza la quale l'opera di Rabelais e buona parte della letteratura rinascimentale (Boccaccio, Cervantes, Shakespeare) non sarebbe potuta esistere, e a cui l'autore cinquecentesco consente semplicemente l'accesso nella dimensione della letteratura ufficiale. Afferma infatti Bachtin:

Ecco che nel Rinascimento il riso, nella sua forma più radicale, universale [...] si staccò dalle viscere del popolo con le sue lingue popolari ('volgari') per fare irruzione nella letteratura e nell'ideologia di rango elevato, ed avere un ruolo decisivo nella creazione di capolavori della letteratura mondiale [...]. In quell'epoca le barriere fra la letteratura ufficiale e quella non ufficiale dovettero assolutamente cadere, anche perché esse, nel delimitare gran parte dell'ideologia, interrompevano la linea di sviluppo della lingua latina e di quella volgare (p. 87).

Il passo citato introduce il secondo punto teorico che contraddistingue l'approccio bachtiniano allo studio letterario: il ruolo preponderante della dimensione sociale ed ideologica. Nel saggio del 1926 *La parola nella vita e nella poesia*, pubblicato sotto il nome di Medvedev, si propone infatti "la costituzione di una teoria della letteratura su basi sociologiche" (Ponzio 1992, p. 14). Aggiunge Ponzio che "l'arte in generale e la letteratura in particolare – dice Vološinov 1926 – appartengono al territorio dell'ideologia e, come ogni altra forma ideologica, sono, integralmente, "immanentemente" sociali".

Lo stesso concetto lo si ritrova espresso in più punti nell'opera su Rabelais, ad esempio quando si afferma che:

Le lingue sono delle concezioni del mondo non astratte ma concrete, sociali, attraversate da un sistema di giudizi, inseparabili dalla pratica corrente e dalla lotta di classe. Per questa ragione ogni oggetto, ogni nozione, ogni punto di vista [...] si trovava coinvolto in un'intensa lotta ideologica (p. 560).

Sottolinea infatti Bachtin come l'opera rabelaisiana si inserisca perfettamente in tutta una serie di stravolgimenti e innovazioni storico-sociali che stavano colpendo l'Europa e la Francia di quel tempo, e ne sia in qualche modo esplicativa; nello specifico, la dissoluzione dei vecchi poteri e delle gerarchie medievali (chiesa e sistema feudale) e la conseguente visione di un mondo statico e immutabile stava, secondo il parere di Bachtin, cedendo il passo a una società più dinamica, a un rinnovamento culturale che colpiva tutte le aree della vita e del sapere, liberandole dai vincoli delle dottrine del passato e aprendole a una visione del mondo, dei suoi fenomeni e dei suoi oggetti con occhi nuovi (il che avrebbe, secondo Bachtin, influenzato il progredire e l'innovarsi di scienza, arte e letteratura). Questo fenomeno di morte del vecchio mondo e nascita di un mondo nuovo sarebbe stato colto e rappresentato da Rabelais attraverso il linguaggio del carnevale e del riso popolare, che da secoli si prestava già alla raffigurazione e alla celebrazione dell'avvicinarsi di morti e rinascite (ad esempio nelle antiche feste per la fertilità dei campi) e alla sconsacrazione dei vecchi poteri (basti pensare all'immagine del re-buffone carnevalesco, fortemente legata alle "busse gioiose" e alle ingiurie).

C'è da sottolineare come, quando noi pensiamo al fenomeno della dissacrazione, lo intendiamo solitamente in chiave satirico-negativa, mentre in Rabelais, afferma Bachtin, il riso, il comico e il dissacrante sono sempre ambivalenti: presentano sì un polo negativo, ma anche un polo positivo gioioso, tanto che anche il re sconsacrato si mette a ridere insieme alla folla. Per Bachtin il riso carnevalesco sarebbe infatti un riso rituale di tipo rigenerativo e legato a momenti di crisi – tesi portata avanti anche dallo stesso Propp che 'insiste sull'azione vivificante attribuita al riso nei riti comici' (Ponzio 1992, p. 90). Il riso popolare non è mai amaro o cinico, ma sempre di speranza: 'ridere sulle tombe, come ridere della divinità uccisa o della natura non ancora ridestata dalla primavera significa che ciò che è morto può risorgere, rinascere' (Ponzio 1992, p. 92).

Bachtin pone l'accento su come questo aspetto di Rabelais non sia stato colto dai critici a lui precedenti, che si sono soffermati solamente sulla dimensione puramente satirico-negativa, "distruttiva" del riso di Rabelais, mettendo da parte come elementi secondari tutte le immagini grottesco-carnevalesche. La dimensione positiva del riso carnevalesco non deve invece essere messa da parte, perché è proprio tale doppia faccia che lo rende *universale* e *utopico*: è un riso che riguarda tutto e tutti, comprese le stesse persone che ridono, e va in questo modo a costituire una *dimensione collettiva* che le critiche del periodo illuminista, romantico e del ventesimo secolo non riescono a cogliere.

La terza questione teorico-metodologica introdotta da Bachtin, individuabile nella sua applicazione pratica all'interno del testo su Rabelais, è di nuovo un elemento di innovazione critica che si discosta dalle precedenti letture di *Gargantua e Pantagruel*. Queste ultime infatti, nel tentare di dare un senso al vastissimo materiale rabelaisiano, non avevano tenuto in considerazione né fatto riferimento all'innumerabile quantità di altri testi, contemporanei al *Gargantua* o ad esso precedenti, con cui l'opera è in continuo, aperto *dialogo*. Già in *Dostoevskij. Poetica e stilistica* (1963) Bachtin introduce il concetto di *metalinguistica* per far riferimento all'analisi linguistico-testuale come analisi delle

[...] relazioni dialogiche degli atti di parola, dei testi, dei generi discorsuali. [...] Dialogicità esterna, quella che si stabilisce fra due discorsi appartenenti a due autori diversi, o fra due generi discorsuali o letterari già caratterizzati e distinti, ma anche [...] dialogicità interna a uno stesso discorso, a uno stesso testo, o interna a uno stesso genere discorsuale o letterario considerato nel suo processo storico di formazione e di trasformazione (Ponzio 1992, p. 6).

Per Bachtin il linguaggio non può che essere dialogico. La parola altrui, il confronto con l'*altro* (testuale, sociale, storico, ecc.), la presenza nel testo di una dimensione *sottintesa* fatta di "vissuti, valori, programmi di comportamento, conoscenze, stereotipi, ecc., che non sono *nulla di astrattamente individuale e di privato*" (Ponzio 1992: 34), non possono essere tralasciati o minimizzati se si vuole portare avanti un'analisi letteraria consapevole ed esaustiva.

E in Rabelais i dialoghi, le voci, i sottintesi, sono innumerevoli. Nel *Gargantua* parla la tradizione della comicità popolare, quella medievale ma anche quella romana e greca, parlano i riti e gli spettacoli carnevaleschi, le opere comiche verbali (orali e scritte, in latino o in volgare), le forme del discorso

familiare e di piazza, le parodie, i divertimenti. E parlano con tanta forza, ossia tale è la loro influenza sulle narrazioni rabelaisiane, che una critica che non le prendesse in considerazione o le relegasse a puro espediente formale, a un'accozzaglia disomogenea di scenette divertenti e volgarità verbali, non sarebbe in grado di comprendere appieno in cosa consiste il *Gargantua e Pantagruel*. Scrive Bachtin,

nei numerosi studi scientifici dedicati ai riti, al mito, all'arte popolare lirica ed epica, viene concesso all'elemento comico uno spazio molto modesto. [...] La stessa natura specifica del riso [è] stata percepita in modo deformato [...], ad essa sono state applicate idee e nozioni che le sono completamente estrane e che si sono formate all'insegna della cultura e dell'estetica borghese dei tempi moderni. [...] Ma il significato e l'ampiezza di questa cultura nel Medioevo e nel Rinascimento erano enormi (p. 10).

E più avanti, riferito a una delle tante immagini di comicità popolare dell'opera: "può apparire come un'oscenità volgare soltanto se lo si distacca da quel mondo e lo si interpreta secondo le idee della nuova epoca" (p. 452).

Notiamo in queste citazioni il ruolo centrale ricoperto per Bachtin dal contesto storico nell'interpretazione di un testo e di un genere letterario. Infatti ogni opera dialoga non solo con altri testi, ma con la dimensione storico-culturale in cui è generata e in cui si perpetua. Rabelais è un uomo del Rinascimento che parla di vicende del suo tempo a uomini del suo tempo; e questa seconda dimensione di dialogicità è anch'essa presa in considerazione da Bachtin. Di tale dialogicità interna al testo, intesa come analisi storica del genere della letteratura popolare, il nostro autore fornisce un *excursus* incredibilmente dettagliato, sia relativo alle fonti di letteratura e cultura comica popolare precedenti a Rabelais e da quest'ultimo impiegate come spunto e ispirazione, sia relativo alla successiva evoluzione del genere rabelaisiano del *realismo grottesco* in epoca contemporanea e successiva all'autore francese, e delle modalità in cui il nucleo di comicità popolare vada scemando e indebolendosi nei secoli, fino ad essere completamente distorto nel grottesco romantico prima e nel realismo moderno poi.

Affrontati questi imprescindibili punti teorici dell'analisi bachtiniana, passiamo adesso a una disamina di una serie di dimensioni indagate in *L'opera di Rabelais* che risultano di particolare interesse per la centralità che rivestono negli studi semiotici attuali.

1. *Corporeità*: la dimensione corporea ricopre un ruolo centrale nell'opera di Rabelais, ruolo che viene giustamente evidenziato e portato in primo piano dall'analisi bachtiniana. Afferma lo studioso che "nell'opera di Rabelais si mette di solito in rilievo l'eccezionale predominanza del principio materiale e corporeo della vita: immagini del corpo, del mangiare e del bere, dei bisogni naturali, della vita sessuale" (p. 27). Secondo l'autore, spiegare questa preponderanza della corporeità come semplice reazione e risposta all'ascetismo medioevale o come manifestazione dell'interesse borghese per l'individuo economico corrisponde a operare erronee modernizzazioni; in Rabelais infatti la materialità e la corporeità sono "un'eredità [...] della cultura comica popolare [...] e, più in generale, di quella particolare concezione estetica della vita quotidiana caratteristica di questa cultura" (p. 28) che Bachtin definisce *realismo grottesco*.

La cultura comica popolare non mette in rilievo il corpo solamente nelle sue immagini e nelle sue espressioni linguistiche, ma anche nell'effettivo incontrarsi e mescolarsi di corpi fisici durante le feste e le celebrazioni. Sulla piazza cadono le barriere individuali fra un corpo e l'altro e con esse crollano i limiti espressivi imposti dalle gerarchie sociali; si forma la coscienza di un corpo "popolare, collettivo, generico" (p. 29), in cui "l'individuo si sente parte indissolubile della collettività, membro del grande corpo popolare" (p. 298). Così, "sulla piazza pubblica del carnevale, il corpo del popolo sente soprattutto la propria unità nel tempo, la propria durata ininterrotta in esso, la propria relativa immortalità storica" (p. 299).

2. *Topologia*: la dimensione spaziale è strettamente legata in Rabelais a quella corporale. Da un lato è proprio nello spazio della piazza e dei luoghi di festa che i corpi si incontrano e si fanno collettivo, dall'altro il linguaggio della comicità popolare ha come elemento caratteristico quello che Bachtin chiama "il basso materiale e corporeo", a cui dedica ben due capitoli. L'autore infatti riscontra in

Rabelais, ma anche nelle fonti che ispirano e informano il *Gargantua*, “un potente movimento verso il basso, verso le profondità della terra e del corpo umano [che] pervade, dall’inizio alla fine, tutto il mondo rabelesiano”: immagini, episodi e metafore legate alle periferie corporee, alle escrescenze, ai genitali e a tutti quei luoghi del corpo che connettono lo stesso al mondo esterno, nonché riferimenti agli inferi e ai diavoli. L’orientamento verso il basso, insieme al *rovesciamento*, viene indicato da Bachtin come principio fondamentale del realismo grottesco; egli passa in rassegna tutta una serie di episodi dell’opera di Rabelais, come quello del “nettaculo”, che passando per il basso corporeo portano fino agli inferi, in una “contraffazione parodica della topografia medievale” (p. 450) che era invece orientata verso l’alto, verso l’ascesa e il divino.

Il basso materiale e corporeo è però una discesa gioiosa, di rigenerazione e rinascita (per questo anche il focus sui genitali), che “[fa] in modo che il mondo appaia completamente diverso, più materiale, più vicino all’uomo e al suo corpo, più intellegibile nella sua fisicità, più accessibile, più facile” (p. 452).

3. *Teatro, performance e palcoscenico*: si deve a Bachtin di aver incluso, fra le innumerevoli fonti di Rabelais, quella del teatro popolare, compreso quello delle marionette. Per la forte influenza della componente teatrale nella stesura del *Gargantua*, Bachtin afferma che “non esiste scrittore che si presti meglio di [Rabelais] alla rappresentazione teatrale” (p. 172). Diversi episodi del romanzo riprendono formule ed espressioni tipiche degli attori ambulanti o degli imbonitori di piazza, i quali anch’essi recitano un copione, seppur con finalità di vendita. Particolarità del teatro comico carnevalesco è il fatto che esso avvenga senza palcoscenico, in mezzo alla folla, concorrendo alla costruzione della corporeità utopica di piazza di cui abbiamo trattato precedentemente. Bachtin riporta ad esempio una scenetta improvvisata, raccontata da Goethe nella sua descrizione del carnevale di Roma del 1788, in cui un gruppo di uomini travestiti mette in scena la parodia di un parto che avviene nel bel mezzo di una rissa e che dà alla luce una creatura deforme.

Questi *drammi grotteschi del corpo*, come vengono definiti da Bachtin, erano frequentissimi nelle celebrazioni carnevalesche e hanno senz’altro contribuito a ispirare a Rabelais scene altrettanto comiche e caotiche di realismo grottesco. Un altro esempio è quello del dramma comico francese *Il Jeu de la feuillée*, composto nel 1262 dal troviero Adam de la Halle. Nel raccontare di questo dramma, Bachtin sottolinea come esso *non abbia ribalta*, per cui “l’azione si svolge [...] nella città natale dell’autore e vi partecipano l’autore stesso, [...], suo padre, altri cittadini di Arras”, e come “di conseguenza il palcoscenico non [separi] il soggetto dalla realtà. In questo caso l’elemento fantastico è strettamente legato a quello reale” (p. 301).

4. *Ruolo del riso*: la commistione di realtà e fantasia del dramma comico popolare ha il suo principio cardine nel riso carnevalesco. Il riso popolare è il perno su cui tutta la narrazione rabelesiana si imbastisce e attraverso la cui lente essa trova il suo senso. I nemici di Rabelais sono gli *agelasti*, coloro che non sanno ridere; fra questi, i maestri della Sorbona, che censurarono tutti i suoi scritti. In particolare, Janotus de Pistolis viene esplicitamente messo in ridicolo nell’episodio del furto delle campane di Notre-Dame da parte del giovane Gargantua. Nell’episodio

[...] sono messi in evidenza [...] tutti gli attributi carnevaleschi delle figure del sorbonista e dei suoi assistenti. [...] Così Janotus si trova a dover proferire la sua arringa fra le risa e il divertimento degli astanti, [...] non rendendosi conto che l’affare delle campane è già stato regolato e che nello stesso tempo egli stesso sta recitando la parte del buffone (p. 254).

Si mescolano in questo racconto i due temi del teatro e del riso carnevalesco, in un rovesciamento paradossale: è Janotus che, continuando a recitare la sua parte con serietà mentre intorno tutti ridono, suscita l’ilarità degli astanti. Secondo Bachtin questa è una metafora dell’arretratezza sociale e ideologica dei membri della Sorbona, che non sono riusciti ad adattarsi ai cambiamenti che stanno avvenendo intorno a loro. Ma forse il punto più importante di tutta la vicenda è che alla fine anche il sorbonista comincia a ridere con gli altri, confermando ancora una volta il potere universale del riso di piazza, che insegna anche ai vecchi poteri a prendersi meno sul serio, in un’atmosfera di gioiosa derisione.

Tutti gli elementi appena elencati concorrono a imbastire la tesi originale di Bachtin riguardo al *Gargantua e Pantagruel*, ossia che dietro l'eterogeneità delle scene del romanzo e della cultura comica popolare che sta alle spalle di queste immagini, è possibile cogliere e rivelare "l'unità e il senso di tale cultura, la sua natura totalmente ideologica (cioè la sua visione del mondo) e la sua concezione estetica" (ivi, it.: 70). Tale cultura ha raggiunto il suo vertice artistico nel Rinascimento, nelle cui opere, e in particolare in quella di Rabelais, è stata in grado di agire da strumento per raccogliere ed esprimere le particolarità di rinnovamento storico, sociale e culturale dell'Europa del Cinquecento. Attraverso le sue forme e le sue immagini, che conferiscono uno sguardo ambivalente e nuovo sul mondo, sui suoi oggetti e sui suoi eventi, la cultura comica popolare ha saputo, in Rabelais, essere atta a rappresentare, accogliere e preparare allo stravolgimento ideologico, culturale e scientifico del Rinascimento, fornendo inoltre, attraverso il linguaggio del "basso" materiale e corporeo, gli strumenti per sconsacrare le vecchie concezioni statiche del tempo e delle gerarchie sociali e celebrare l'avvento di un mondo "nuovo", diverso, in un ciclo gioioso di morte e rinascita che è proprio del carnevale. Nelle parole di Bachtin,

[Le forme comiche della festa popolare], elaborate nel corso dei millenni, servono qui ai nuovi compiti storici dell'epoca, sono pervase da una potente coscienza storica e aiutano a penetrare più profondamente nella realtà (p. 245).

In questa intuizione sul ruolo della dimensione carnevalesca e nel posto di primo piano che Bachtin dedica alle sue forme e alle sue immagini nell'analisi dell'opera di Rabelais risiedono gli elementi di profonda originalità e innovazione della critica bachtiniana, che ne fanno ancora oggi un'opera di inestimabile valore per le discipline della critica letteraria, delle teorie della letteratura, degli studi semiotici e di tutto il campo delle scienze umane.

(Francesca Maria Tocco)