

Giordano Ghirelli

Assegnista di ricerca in filosofia
teoretica presso l'Università degli
Studi di Bari Aldo Moro. I suoi interessi
di ricerca riguardano la teoria della
letteratura, la filosofia del mito e
del romanzo, la storia delle idee e
dei media.

g.ghirelli92@gmail.com

This paper seeks to place recent scholarship on the various forms of utopia in François Rabelais' *Gargantua and Pantagruel* in dialogue with Bakhtin's interpretation. Its primary aim is to determine whether, and to what extent, the text can be read not as a coherent and systematic utopia, but rather, following the Russian critic's intuition, as animated by a pervasive "utopian spirit" running through the whole work. To address this question, the paper reconsiders Bakhtin's conception of the grotesque body, defined as open, unfinished, collective, and in perpetual transformation. More than a mere physical object, the grotesque body emerges here as the symbolic center where heterogeneous levels of Rabelais's text converge. The paper will therefore argue that the tension highlighted by recent criticism—between utopian and dystopian elements—finds its unifying principle in the symbolism of the grotesque body, understood, in Bakhtin's wake, as the point of convergence of Rabelais's entire figurative universe.

169

Introduzione

Negli studi rabelaisiani il tema dell'utopia occupa una posizione al tempo stesso privilegiata e controversa. Rimane infatti aperta la questione se, e in quali termini, sia possibile riconoscere nel *Gargantua e Pantagruelle* (1532-1564) un autentico pensiero utopico, come dimostra la rinnovata attenzione che la critica più recente ha dedicato a tale problematica. Da un lato, Rabelais chiama *Utopia* il paese dei suoi giganti, richiamandosi esplicitamente all'opera di Thomas More (1516); e in effetti Gargantua, Pantagruelle e i loro compagni incarnano un modello di vita che riecheggia da vicino l'ideale comunitario moriano, fondato su fratellanza, saggezza, gioia, sva- go, abbondanza, salute e soddisfazione. Dall'altro, però, il registro comico adottato dallo scrittore e la scelta di ambientare la vicenda nella concreta realtà storica da lui vissuta, riprodotta con fedeltà fin nei suoi aspetti più quotidiani e prosaici, rendono difficile una valutazione univoca degli elementi utopici presenti nel testo.

Ad uno sguardo più attento, il modello utopico non sembra costituire la struttura portante del *Gargantua e Pantagruelle*, dove l'intento parodico quasi sempre finisce per prevalere su ogni progettualità sociale. Nel romanzo non vi è traccia di quelle prescrizioni riguardanti ogni aspetto della vita umana, dal matrimonio alla proprietà, dall'istruzione all'arte e al regime politico, che sono il tratto distintivo delle grandi costruzioni utopiche moderne – dall'*Utopia* di More alla *Nuova Atlantide* di Bacon, fino alla *Città del Sole* di Campanella – le quali, al netto delle differenze, tendono a presentare un modello di vita impeccabile per la sua uniformità, al riparo dalle paure ataviche dell'essere umano, anche al prezzo di una certa dose di autoinganno.

Ciononostante Michail Bachtin, nel suo fondamentale studio, ha posto enfasi sul «carattere utopico» dell'opera di Rabelais (Bachtin 2001, 64), rintracciandone le radici nel simbolismo carnevalesco. Il critico non ha offerto però un'analisi dettagliata degli aspetti formali in cui tale «carattere» si sostanzia nel testo, la quale è indispensabile per la corretta decodifica di un messaggio stratificato e polimorfo com'è quello delle narrazioni utopiche (cfr. Fortunati 2000, 634), e a maggior ragione per un'opera come il *Gargantua e Pantagruelle* che, come lo stesso Bachtin ha mostrato, attinge a fonti diversissime tra loro, dalla letteratura satirica e grottesca alla raffinata letteratura umanistica, dando vita a un genere di mimesi senza precedenti, che travalica norme e generi della letteratura antica.

Proprio in virtù di questa varietà di modelli e motivi, a partire dallo studio di Bachtin la critica ha progressivamente isolato e analizzato gli elementi utopici presenti nel testo, interrogandone le funzioni in rapporto sia alla loro fonte di provenienza, sia alla loro collocazione all'interno della serie dei libri rabelaisiani e, quindi, al contesto storico della loro composizione. Il presente contributo mira a mettere in dialogo le più recenti indagini sulle declinazioni dell'utopia in Rabelais con la lettura bachtiniana, per verificare se e in quale misura, oltre la frammentaria individuazione dei singoli motivi e delle loro differenti finalità, si possa riconoscere nel testo non un'utopia compiuta e sistematica, ma piuttosto, secondo l'intuizione del critico russo, uno «spirito utopico» diffuso che lo attraversa nel suo insieme.

Al di là dei differenti approcci e angoli di osservazione, su un punto gli studi più recenti sul tema dell'utopia in Rabelais sembrano concordare: l'utopismo rabelesiano non si lascia ridurre a un modello unitario, ma si alimenta di una pluralità di fonti e tradizioni, risultando così più complesso delle moderne utopie urbane altamente codificate. Sia Emmanuelle Lacore-Martin (2008) sia Anne-Pascale Pouey-Mounou (2021) mostrano come l'opera di Rabelais riprenda strutture dell'utopia moriana per deformarle attraverso iperbole, frammentazione e l'onomastica ludica. Se per Lacore-Martin tale riscrittura si radica nel dialogo con le fonti classiche, in particolare Platone e Aristotele, filtrate dall'ironia luciana, Pouey-Mounou insiste sul carattere processuale di questa utopia: non un modello compiuto, ma un laboratorio in continua variazione, in cui il comico diventa motore critico e trasformativo. Bernd Renner (2014) legge l'utopia rabelaisiana come il prodotto di una peculiare fusione di tradizioni satiriche eterogenee – dalla *satura* latina al teatro popolare medievale – che eleva la satira a metodo trasversale ai generi e a strumento di critica sociale, mentre Meredith Clermont-Ferrand (2009) interpreta lo slancio utopico del *Gargantua e Pantagruelle* come il risultato dell'intreccio di quattro differenti tipologie narrative.

Proprio per il suo schematismo, quest'ultimo saggio mi sembra offrire un efficace punto di partenza per interrogare le caratteristiche dell'utopismo rabelesiano. Per cominciare, nelle proverbiali scene di banchetti e grandi abbuffate ritratte nel romanzo Clermont-Ferrand individua i motivi propri dell'utopia medievale dell'abbondanza, che trova nel motivo del Paese di Cuccagna la sua espressione più popolare e paradigmatica: un mondo rovesciato, dominato dall'eccesso, in cui cibo e piacere si offrono senza limiti a tutti. [1] Numerosi sono i passi in cui Rabelais dispiega davanti al lettore un'inesauribile cornucopia di vivande raffinate, descritte con minuzia attraverso un linguaggio di eccessi alimentari che induce nel lettore una sensazione di pienezza e scaccia il fantasma della penuria.

Oltre questo «tenore gastricamente affermativo» (Clermont-Ferrand 2009, 371), secondo la studiosa nel *Gargantua e Pantagruelle* si rintracciano anche tratti riconducibili ad altre due tipologie utopiche rinascimentali. La prima è quella che Northrop Frye, nel saggio *Varieties of Literary Utopias*, definisce «utopia pastorale»: un modello che, sull'esempio dell'*Arcadia* classica, immagina uno spazio ideale, naturale e incontaminato, dove la vita scorre semplice e armoniosa, lontana dalle complicazioni della civiltà urbana. [2] In questo scenario l'amore diventa una delle occupazioni principali e il tema cortese della fedeltà frustrata assume un ruolo essenziale: le pene amorose e i desideri non corrisposti introducono malinconia e pathos, impedendo che l'idillio si cristallizzi in un'immagine statica, ma senza mai degenerare nella tragedia, indulgere alle costrizioni dei codici cortesi o concedere spazio alle rigide regolamentazioni tra i sessi tipiche delle utopie moderne. La pastorale offriva così,

[1] Sull'utopia medievale dell'abbondanza, cfr. Le Goff (1985). Salvo diversa indicazione, tutte le traduzioni presenti nell'articolo sono mie.

[2] Pur riconoscendo che motivi pastorali con valenza utopica erano già presenti in testi medievali – si pensi all'*Arcadia* "immaginata" nelle liriche cortesi, a certi *loci amoeni* nelle allegorie cristiane, o a visioni come quella del *Roman de la Rose* – per Frye è solo con le pastorali rinascimentali (Sannazaro, Montemayor) che la tradizione classica (Virgilio, Teocrito) viene trasformata in genere letterario compiuto e veicolo di un'utopia laica e terrena.

osserva Frye, un ideale alternativo alla società rinascimentale incentrata sulla corte e sulla città, contrapponendo alla logica dell'eroismo e del cerimoniale una dimensione più libera e immediata del desiderio (cfr. Frye 1966, 41).

Anche nel *Gargantua e Pantagruelle* il tema della fedeltà frustrata è al centro della scena e fare l'amore costituisce una delle principali preoccupazioni. Emblematico, a questo riguardo, è il Libro III, interamente incentrato sulle esitazioni di Panurge circa la possibilità di contrarre matrimonio. Nel capitolo 14, dopo aver sognato una donna «giovane, elegante e bella» che amoreggia con lui e gli fa spuntare «due bei corni sopra la fronte», il chierico coinvolge i compagni in un esercizio di interpretazione collettiva:

Io intendo, – disse Pantagruelle, – per poco che abbia pratica nell'arte di profetizzare coi sogni, che vostra moglie non vi farà realmente e in visibil apparenza le corna in testa, come portano i Satiri; però non vi manterrà la fede e lealtà coniugale, anzi si concederà ad altri e vi farà becco. [...] E qui fra' Giovanni cominciò a gridare e a dire: – Si dice giusto, per Dio! Tu sarai cornuto, caro il mio uomo, te lo dico io, avrai delle bellissime corna. [...] – Tutto il contrario, – disse Panurge, – il mio sogno presagisce che col mio matrimonio avrò una messe di tutti i bene, come col corno d'abbondanza. [...] Questo vuol dire che io avrò il tinivellino sempre pronto e mai stanco, come ce l'hanno i Satiri: cosa che tutti desiderano ma che pochi ottengono dal cielo. E di conseguenza, mai becco: perché la mancanza di ciò è la causa *sine qua non*, la causa unica che fa cornuti i mariti. (Rabelais 2017, 364-365).

172

Battuta senza successo la via della divinazione, Panurge decide di mettersi in viaggio alla ricerca di un consiglio sicuro: accompagnato dai suoi sodali consulta così, nell'ordine, una Sibilla, un medico, un poeta, un astrologo, un teologo, un filosofo e un giudice. In ciascun incontro Rabelais ironizza tanto sul personaggio quanto sul sapere di cui è portavoce, mostrando come nessuno sia in grado di rispondere al semplice quesito che tormenta Panurge: «*Me doibs je marier, ou non?*». A partire da qui, secondo Clermont-Ferrand, il *Gargantua e Pantagruelle* si inserisce contemporaneamente in un'altra forma di utopia rinascimentale, strettamente connessa alla pastorale, che la studiosa chiama «utopia della fuga», poiché anche questa tipologia si fonda sull'abbandono della corte a favore del mondo naturale. Nelle sue parole, infatti:

Rabelais usa il Libro IV come un viaggio picaresco per permettere a Panurge di sfuggire alla possibilità del matrimonio (uno stato indubbiamente costrittivo) e al tradimento implicito nella divinazione del suo sogno. Mescolando l'utopia della pastorale e della fuga, Panurge può continuare a vivere la fantasia d'evasione che lo vede in uno stato di costante disponibilità sessuale, per una moglie che non pretende altro. Rabelais amplia ulteriormente il tema della fuga aggiungendo il motivo del viaggio, in cui Panurge e i suoi compagni cercano senza sosta una risposta alla "vera interpretazione" del sogno di Panurge, che non arriverà mai. Rinviando costantemente la realizzazione attraverso la fuga, le paure di Panurge di diventare schiavo e di essere cornificato non hanno mai l'opportunità di realizzarsi. (Clermont-Ferrand 2009, 372)

A partire dal Libro IV Panurge intraprende infatti un incessante peregrinare in terre straniere, [3] ma sempre accompagnato dalla convivialità degli amici, dall'abbondanza del cibo e dalle immancabili vittorie sugli avversari. Così nei Libri IV e V [4] Clermont-Ferrand ravvisa una peculiare sintesi fra l'utopia pastorale – fondata sul contrasto narrativo tra frustrazione sessuale e l'ideale di una vita fondata su piaceri semplici e a portata di mano –, e l'utopia della fuga, che implica invece il movimento costante [5]. È appunto questo intreccio, secondo la studiosa, a permettere a Panurge di esorcizzare il timore della solitudine e il senso del ridicolo racchiusi nell'immagine onirica di una moglie che egli, in quanto marito, non sarebbe in grado di soddisfare.

Ma secondo Clermont-Ferrand nel *Gargantua e Pantagruelle* ci sono anche elementi delle utopie umanistiche più convenzionali; in particolare paralleli con la *Città del Sole* (1602) di Campanella. Come i Solariani dispongono di una bevanda capace di guarire ogni male, così Rabelais chiude *Le Tiers Livre* elogiando largamente gli usi, le virtù e le incredibili proprietà curative e ricreative della pianta *Pantagruelion* (cfr. Clermont-Ferrand 2009, 372). Nel capitolo 51 si legge infatti che, senza di essa, «sarebbero infami le cucine, detestabili le tavole, quand'anche fossero tutte piene di vivande squisite; senza delizie i letti, anche se vi fossero a profusione oro, argento, elettro, avorio e porfido» (Rabelais 2017, 489). In tali descrizioni la studiosa riconosce anche tratti dell'utopia del Nuovo Mondo evocata in alcune cronache dei *conquistadores* spagnoli:

L'autore di una delle prime descrizioni del Nuovo Mondo, Pietro Martire, nella sua prima *Decade Oceanica* del 1493, scrisse della fertilità delle terre del Nuovo Mondo e della capacità di questo nuovo luogo di curare i mali della vecchia Europa. L'isolamento, la fertilità, la disponibilità del Nuovo Mondo e i suoi "buen sal-vajes" sono l'elisir magico del Solariano – sono il Pantagruelion del *Gargantua e Pantagruelle*. (Clermont-Ferrand 2009, 373)

Gli elementi distopici

Dopo aver rilevato la presenza di elementi propri delle utopie medievali dell'abbondanza, delle utopie rinascimentali pastorali e di fuga, e infine il potenziale debito del *Gargantua e Pantagruelle* nei confronti delle cronache utopiche del Nuovo Mondo –, Clermont-Ferrand non può fare a meno di osservare come l'opera di Rabelais presenti al tempo stesso numerosi

[3] Nessuna di queste terre può essere definita "utopica"; giacché, sul modello dei viaggi immaginari raccontati

da Luciano di Samosata nella sua *Storia vera*, ciascuna funge piuttosto come pretesto per descrivere un atteggiamento monomaniacale: troviamo così l'isola dei «Papimani», i maniaci adoratori del papa (cap. 48), quella degli oziosi «Gastrolati» (cap. 58), l'isola di «Chanef», popolata da ipocriti (cap. 63) e quella di «Ganabin», abitata invece da ladri (cap. 66).

[4] Non entrerà qui nel dibattito, ancora aperto, sull'attribuzione del *Livre V*, pubblicato postumo (1564) e considerato dalla critica più recente, in larga misura, un testo spurio.

[5] Sulla stessa linea Lacore-Martin (2008), per il quale il motivo della navigazione, della pluralità delle isole e del viaggio come dispositivo che esplora modelli alternativi di società, richiamerebbero l'idea moriana dell'isola separata, ma in forma dinamica e critica; e Demonet (2013) che a proposito del *Quart Livre* parla di «*utopie navigante*», ipotizzando che al tempo della stesura del libro, pubblicato nel 1548, Rabelais, disilluso e in preda al pessimismo a causa delle guerre tra la Francia e le altre monarchie europee (da lui vissute in prima in linea in qualità di segretario del cardinale Jean du Bellay), nonché delle censure e delle persecuzione a cui egli era stato sottoposto nel biennio 1543-44 (dopo aver perso, nel 1543, due dei suoi protettori: Geoffroy d'Estissac e Guillaume Du Bellay), avrebbe abbandonato l'utopia politica di una società guidata da un re-filosofo (*Gargantua-Pantagruelle*) e appunto scelto di "imbarcare" lo spirito di Thélème su una nave in viaggio in terre lontane.

tratti decisamente distopici. Tra questi: «la proprietà privata, le guerre di conquista, quasi tutto ciò che Panurge decide di fare» (Clermont-Ferrand 2009, 373).

La figura di Panurge, in particolare, risulta difficilmente conciliabile con il perfezionismo proprio dei modelli utopici. Il chierico incarna infatti i tratti caratteristici del *trickster*, dell'individuo volubile e imprevedibile che ostacola l'azione demiurgica trasgredendo qualunque norma (cfr. Miceli 2000). Dal suo ingresso in scena, nel cap. 9 del Libro II, si moltiplicano gli episodi in cui, di fronte al tentativo di imporgli una regola, Panurge finisce per rovesciarla comicamente. Così, nel Libro III, cap. 3, dopo essere stato rimproverato da Pantagruale per i suoi numerosi debiti, egli si abbandona a un'appassionata apologia del credito e dei benefici che ne derivano:

Raffiguratevi al contrario un altro mondo, nel quale tutti prestino, e tutti debbano, tutti siano debitori e tutti creditori. O quale armonia vi sarà tra i ben regolati movimenti del Cielo! Mi sembra già di sentirla, così bene come già la sentiva Platone. Quale simpatia tra gli elementi! [...] E fra gli uomini, Pace, Amore, Dilezione, Fedeltà, riposi, banchetti, festini, gioia, baldoria, oro, argento e moneta spicciola, collane, anelli, mercanzie, trotteranno di mano in mano. Non più processi, guerre, liti: nessuno vi sarà più usuraio, nessuno scroccone, nessuno avaro, nessuno dirà più di no. Verità di Dio, non sarà dunque l'età dell'oro, il regno di Saturno? (Rabelais 2017, 333)

Tuttavia questa esaltazione del debito come migliore garanzia della concordia sociale va ben oltre una «invettiva relativamente semplice e sarcastica» (Clermont-Ferrand 2009, 374). Il discorso di Panurge rappresenta infatti un rovesciamento puntuale del modello da cui prende le mosse gran parte dell'immaginario utopico moderno, vale a dire la repubblica ideale di Platone, come risulta evidente dal prosieguo del testo. Dopo aver insistito sui benefici del «beato mondo dove tutti prestano e a tutti e niente si rifiuta», il chierico arriva a sostenere che il principio regolatore di una simile società è lo stesso che governa le «funzioni naturali» del corpo umano — da lui definito «nostro microcosmo» —, il quale si mantiene in vita grazie al reciproco “prestito” di sangue tra i diversi organi, [6] e da qui ne conclude che «la natura non ha creato l'uomo per altro che per prestare e prendere a prestito» (Rabelais 2017, 333-334).

Basti paragonare il passo con le righe nelle quali Socrate, nel quarto libro della *Repubblica*, estende il principio dell'*oikeiopraxia* dall'insieme sociale a quello psichico per identificarlo con l'idea fondativa della sua *kallipolis*, quella di giustizia, [7] per constatare come Rabelais stia ricalcando la stessa oscillazione dal piano descrittivo a quello prescrittivo presente nel testo platonico. Dopo aver enumerato con dovizia di particolari i principali processi fisiologici sotto il registro del debito — dalla digestione alla defecazione, fino alla riproduzione, descritta come nient'altro che un «imprestare a quelli che non son nati» (Rabelais 2017, 335) — Panurge conclude infatti il suo discorso evocando la «giusta pena» che, a suo dire, la natura riserva a chi tenti di sottrarsi al sovrano principio del debito: «acre tormento nei membri e furia nei sensi, mentre a chi vi si presta è stabilita una ricompensa, gran piacere, allegrezza e voluttà» (335). È

[6] Cfr. Rabelais (2017, 334): «La vita consiste nel sangue; e il sangue è la sede dell'anima. Perciò una sola è la fatica di questo piccolo mondo, cioè forgiare continuamente sangue. E in tal fucina tutti i membri hanno i loro appositi uffici; e tale è la loro gerarchia che senza posa l'uno prende dall'altro, e l'uno fornisce all'altro, e l'uno è debitore e l'altro creditore».

[7] Cfr. Platone *Rep* [443c-e]: «Ma in verità, la giustizia era, sembra, qualcosa di simile, non però relativa alla condotta esteriore propria di ognuno, bensì a quella interiore, che riguarda veramente l'io e le sue funzioni: una condotta tale da non permettere che ogni parte di sé svolga funzioni altrui (cioè che le parti dell'anima scambino e sovrappongono reciprocamente i loro ruoli), e che invece l'individuo disponga bene ciò che egli è realmente proprio, esercitando il potere su di sé, che significa anche ordine interiore e amicizia con se stesso, e armonizzando le tre parti esattamente come le tre

evidente l'intento parodico dell'intero capitolo, con il principio platonico del "fare le proprie cose" ironicamente rovesciato in quello del "prestare agli altri" e ricondotto non alle funzioni psichiche, bensì ai più prosaici processi fisiologici. Interpolando erudizione medica e citazioni colte a sublimi idiozie, Rabelais crea così un *pastiche* che dissolve alla radice l'autorità di ogni norma universale nel momento stesso in cui qualcuno pretende di enunciarla.

Vediamo qui all'opera quello che Bachtin individua come il tratto distintivo del «realismo grottesco», quella concezione estetica complessiva che, secondo la sua ricostruzione, Rabelais avrebbe ereditato dalla cultura popolare del Medioevo. Con questa nozione, infatti, il critico russo indica anzitutto un repertorio di immagini caratterizzato dall'*abbassamento* (*snizenie*), vale a dire «il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale ed astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità» (Bachtin 2001, 25). Un'unità tutt'altro che statica, poiché, come precisa lo studioso:

L'immagine grottesca caratterizza il fenomeno nel suo cambiamento, nella sua metamorfosi ancora incompiuta, nello stadio di morte e di nascita, di crescita e divenire. Il rapporto con il *tempo*, con il *divenire*, è un tratto costitutivo indispensabile dell'immagine grottesca. (Bachtin 2001, 31)

Il punto di forza della *Weltanschauung* carnevalesca risiede proprio nella capacità di trasferire tutte le pretese d'immutabilità ed eternità della cultura dominante «nella prospettiva del tempo in continuo movimento e rinnovamento» (Bachtin 2001, 232 n), da un lato ponendo al centro un tipo umano che, lungi dallo sminuire il presente e la sua apertura, «realizza sempre tutta la pienezza del suo significato nello spazio e nel tempo», dall'altro grazie all'opera di avvicinamento, familiarizzazione e mescolamento degli opposti attuata mediante il *riso*, giacché «ogni rivelazione delle contraddizioni sociali allarga inevitabilmente il tempo nel futuro» (Bachtin 1979, risp. 297 e 294). Si tratta di una vera e propria "rivelazione", che implica un atto di disvelamento attivo e consapevole e, dunque, una precisa intenzione critica: secondo Bachtin, è questa stessa intenzione a condurre il romanzo di Rabelais a coniugare per la prima volta l'apertura al presente incompiuto, propria del comico, con la dimensione effettiva del tempo storico, [8] inaugurando così la via del realismo moderno. Rabelais, infatti, come sottolinea il critico, non si limita a riproporre meccanicamente le immagini comiche di tradizione medievale, ma le intreccia «al sapere umanistico, alla scienza e alla pratica medica, all'esperienza politica e alla conoscenza dell'uomo, a tutti i problemi e i segreti dell'alta politica internazionale della sua epoca» (Bachtin 2001, 109); e in tal modo emancipa l'*imagerie* grottesca dai confini della festa di piazza, alla quale nel Medioevo la cultura del riso restava saldamente vincolata, facendo di questa cultura «la forma per una nuova coscienza storica, libera e critica» dell'epoca (109).

Diversamente dai loro predecessori comici, i giganti rabelaisiani si muovono infatti in una Francia

note dell'armonia, la più bassa, la più alta e la media, ed eventualmente altre intermedie se ne esistono. Legatele tutte insieme, diverrà finalmente uno dai molti che era, moderato e armonico [...]». Su altri riferimenti alla *Repubblica* di Platone nel testo, cfr. Lacore-Martin (2008),

[8] Di qui per Bachtin il diverso modo di declinare il tempo nel grottesco rabelaisiano. Se infatti nel grottesco pre-rinascimentale il tempo si dà «come una semplice sovrapposizione (in sostanza, una simultaneità) di due fasi di sviluppo [...]: inverno-primavera, morte-nascita» – la concezione qui implicita è quella del «tempo ciclico della vita biologica dell'uomo e della natura» –, con Rabelais il senso del tempo proprio del grottesco «si allarga, si approfondisce, ingloba in sé in fenomeni sociali e storici», e le immagini grottesche diventano «il principale mezzo di espressione artistico-ideologica del forte senso della storia e dell'alternanza storica che sorge con forza eccezionale nel Rinascimento» (Bachtin 2001, 31).

dichiaratamente contemporanea, confrontandosi con figure, dottrine e istituzioni che il lettore, pur nella deformazione grottesca, poteva facilmente riconoscere. Numerosi episodi addirittura riportano nomi reali di personalità e località effettivamente note a Rabelais, [9] e questa strategia narrativa, come rileva Clermont-Ferrand, segna una chiara rottura con le utopie medievali dell'abbondanza, le utopie pastorali e di fuga del Rinascimento e le sperimentazioni umanistiche con le idee di società perfette, che invece erano ambientate in luoghi altamente finzionali per preservare la forza della fantasia utopica dalle imperfezioni del reale (cfr. Clermont-Ferrand 2009, 374).

[9] Per un elenco cfr. Bachtin (2001), 482 ss.; Clermont-Ferrand (2009), 375; Demonet (2013).

Thélème

Se l'utopismo, secondo una delle definizioni più generali e accreditate, consiste nella proposizione di una «una società ideale, per di più immaginaria, in cui i cittadini vivono in condizioni politiche e sociali che l'autore considera le migliori o le più desiderabili» (Gerlo 1963, 266), ne deriva che questa costante intromissione della storia (e talora persino della cronaca) impedisce di caratterizzare il *Gargantua e Patangruele* nel suo complesso come un'utopia. Almeno un episodio del romanzo sembrerebbe tuttavia rientrare appieno in questa definizione. Ci riferiamo all'episodio della fondazione dell'Abbazia di Thélème (dal greco *thelēma*: desiderio, volontà) che conclude il primo libro della raccolta, nel quale appunto si riscontra il tratto fondamentale dell'utopia come genere letterario, ovvero la descrizione dettagliata e sistematica di una comunità ideale che vive in armonia seguendo l'unica regola: «FA' QUELLO CHE VUOI» (Rabelais 2017, 161).

A tutta prima le parti su Thélème sembrerebbero escludere ogni elemento di disordine, il che le porterebbe ipso facto a distinguersi nettamente dal resto dell'opera. Tuttavia, benché l'episodio si svolga come ogni utopia in uno spazio separato e autosufficiente, nemmeno Thélème, a ben guardare, costituisce un mondo propriamente "altro", non solo perché risulta precisamente localizzata in un contesto geografico preciso – quella stessa Turenna da cui sono tratti numerosi toponimi del testo –, [10] ma anche e soprattutto perché Rabelais vi fa coesistere – non senza incongruenze – usanze e costumi del suo tempo, riprodotti nella loro realistica quotidianità, con il negativo delle leggi istituzionali esistenti.

[10] Si dice infatti che la terra dove sorse l'abbazia si trovava «lungo il fiume Loira, a due leghe dalla gran foresta del Port Huault» (Rabelais 2017, 149).

Il cap. 52, che inaugura l'episodio, esplicita la posizione polemica dell'intero discorso. Qui si dice infatti che l'Ordine di Thélème fu istituito «al contrario di tutti gli altri» e in contrapposizione ai «conventi di questo mondo» (Rabelais 20017, 149), le cui caratteristiche nel capitolo sono richiamate solo per opporvisi. Scopriamo così che nell'*Abbaye* non vigono i tradizionali voti monastici di castità, povertà e obbedienza; non ci sono muraglie circostanti – «perché dove c'è muro davanti e dietro, c'è sempre gran murmurio, musoneria e mutua cospirazione» – né orari – giacché è «la più grande fantasia del mondo» quella «di governarsi al suono di una campana, e non alla voce del buon senso e del buon giudizio» (Rabelais 2017, 150) – né tantomeno separazione dei sessi; ciascuno infatti può entrarvi e uscirvi a piacimento, purché sia giovane,

di bell'aspetto, ben istruito, e di «buon carattere» (*ibid.*). Le due ideologie confliggenti – la norma e l'inversione della norma – si trovano così giustapposte senza essere sintetizzate in un discorso armonico, «in modo tale che il processo all'opera diventa quello della neutralizzazione di un'ideologia data, piuttosto che la costruzione ideologica indipendente e “positiva” di un mondo ideale» (Freccero 2001, 79).

Ciò ha portato Carla Freccero a interpretare il racconto come una critica – e non una celebrazione – della fiducia umanistica nella naturale bontà dell'uomo che traspare nelle pagine precedenti, che nell'ipotesi della studiosa Rabelais avrebbe elaborato in seguito all'inasprimento delle persecuzioni degli eretici verificatosi quando egli stava per terminare il *Gargantua* (che figura come il primo libro dalla raccolta ma cronologicamente fu appunto scritto dopo il *Pantagruel*). Contrariamente a quanto comunemente si crede, il racconto della fondazione di Thélème testimonierebbe così il fallimento dell'immaginazione utopica nel resistere alle forze contrarie della storia (cfr. Freccero 2001, 85).

Ritengo che questa conclusione, per quanto affascinante e suffragata da ampi riscontri testuali, presupponga *ex negativo* un paradigma di utopia troppo rigido per l'opera di Rabelais, che non tiene conto non solo della sottile dialettica tra utopia e disincanto propria della cultura rinascimentale (cfr. Altini 2013, 22-23), ma nemmeno delle molteplici fonti da cui attinge l'utopismo rabelaisiano – il quale, come abbiamo rilevato, non si limita mai a seguire pedissequamente un modello utopico ma sempre lo correla di elementi dissonanti, tratti dalla concreta realtà storico-sociale, colta nel dramma del suo farsi.

Questa visione trova conferma negli studi più recenti. Matthieu Founeau (2021), collocando l'episodio al crocevia di molteplici influenze – in cui, accanto all'eredità moriana, si intrecciano in modo originale immaginazione umanistica e tensioni storiche dell'epoca – ha sostenuto che l'abbazia di Thélème non può essere ridotta né a mera parodia dei conventi monastici né a semplice utopia universalistica. Essa si configura piuttosto come un'enclave ambivalente: da un lato spazio di libertà individuale fondato sul rovesciamento delle regole conventuali, dall'altro parossismo di una società selettiva ed elitaria, riservata a pochi “eletti”. Una costruzione che, pur senza sciogliere la contraddizione tra reale e ideale, incorpora un progetto autentico di riforma dei costumi e di critica sociale. [11] In maniera analoga e più in generale, gli studi di Mireille Huchon e della sua scuola (Ménini, La Charité, Le Cadet) hanno mostrato, attraverso un'analisi accurata delle fonti, del lessico, della retorica e del contesto intellettuale del Rinascimento francese, come nell'opera di Rabelais la manipolazione delle fonti – citazioni, deformazioni, riscritture – non si esaurisca in un gioco erudito, ma si leghi a un più ampio progetto umanistico di riforma delle istituzioni e dell'educazione che non è mai disgiungibile dal suo radicamento storico-linguistico. [12]

Rilevando ciò Clermont-Ferrand arriva a sostenere che il vero slancio utopico dell'opera non vada rintracciato nel ricorso alle tipologie da lei individuate – abbondanza, pastorale, fuga, Nuovo Mondo – bensì nell'effetto che essa suscita sul lettore, ossia nella condizione di «allegria, gioia,

[11] In questa prospettiva si inserisce anche la recente ricostruzione di Claire Pierrot (2023), che nella sua ampia indagine sulla fortuna dell'utopia in Francia dedica un intero capitolo a Rabelais, mostrando come l'abbazia di Thélème costituisca un modello di riforma sociale destinato a esercitare un'influenza duratura sulla tradizione francese dell'utopia.

[12] Cfr. ad es. Huchon (1994 e 2008), La Charité (1981), Ménini (2009), Le Cadet (2010) e la corposa raccolta *Inextinguible Rabelais* (Huchon, Le Cadet, Menini, La Charité ed., 2022). Sull'importanza della retorica umanistica nell'opera di Rabelais, cfr. anche Tournon (1992).

piacere e risate che si manifestano con l'atto di leggere il libro» (Clermont-Ferrand 2009, 378). Arriviamo così al paradosso di un'utopia che non solo non trova riscontro in alcun luogo reale, come per definizione si addice all'utopia, ma che non possiede un proprio spazio neppure all'interno del testo finzionale deputato a rappresentarla. Più ragionevole appare allora, facendo tesoro delle preziose osservazioni di Bachtin, individuare un altro livello del testo – insieme stilistico e contenutistico – in cui sia possibile riconoscere un punto di possibile risoluzione del conflitto tra gli elementi utopici e distopici che indubbiamente lo attraversano, pur tenendo ferma la loro distinzione e il modo in cui di volta in volta essa si articola nel testo. Va infatti sottolineato che in quest'ultimo episodio, come negli altri che abbiamo citato, Rabelais non abbandona lo stile comico-grottesco che contraddistingue la sua opera, il cui slancio utopico, secondo il critico russo, si rivela proprio nella dimensione temporale e ambisce non a indirizzare la storia verso un *telos* circoscrivibile, bensì a tenerla aperta in favore della libera iniziativa umana.

La logica del carnevale

Enfatizzando, come si è visto, la riscrittura, il dialogo intertestuale e la sperimentazione, piuttosto che una presunta critica interna, i più recenti studi sull'utopia in Rabelais convergono nel mostrare come essa non vada intesa come costruzione sistematica, ma come dispositivo discorsivo capace di intrecciare sperimentazione letteraria, critica istituzionale e riscrittura delle forme del potere, mantenendo insieme idealità e realtà, aspirazione universale e resistenza della storia. In questo quadro, la presenza nel *Gargantua e Pantagruelle* di motivi chiaramente utopici (l'abbazia di Thélème, le scene di abbondanza, la critica sociale in forma di rovesciamento, gli echi dell'utopia moriana) non va ridotta né a un semplice debito tematico, né a una mera parodia, ma riconosciuta come una forma di intertestualità attiva, in cui ironia, contaminazione dei generi e grottesco assumono un ruolo strutturale.

Del resto, la realizzazione di contrasti assurdi mediante il continuo intreccio di scenari, esperienze e livelli stilistici diversi è una costante dell'opera, e come rilevava già Erich Auerbach (1956) risponde a una volontà autoriale precisa, che mira a dissolvere l'ordine sociale e politico esistente collocandolo in un orizzonte più ampio. Da questo punto di vista la strategia individuata da Freccero va letta non solo negativamente (come un'opera di distruzione rispondente a una delusione storica), ma anche come un invito al lettore «a entrare in rapporto immediato col mondo e con la grande ricchezza dei suoi fenomeni» (Auerbach 1956, 18). La sensazione di vittoria sulla paura è un elemento basilare dell'*imagerie* grottesca, come ha rilevato Bachtin, ravvisando in ciò un elemento di contestazione dell'esistente nella misura in cui, secondo il critico, suscitando tale sensazione l'opera di Rabelais dischiuderebbe la possibilità di «un mondo completamente diverso», inteso come «*casa natale in cui l'uomo non ha paura di vivere*» (Bachtin 2001, risp. 56 e 402). Non diversamente da quello ritratto nel paese medioevale di Cuccagna, nelle utopie pastorali e di fuga del Rinascimento e in certe descrizioni dei *conquistadores* del Nuovo Mondo, il mondo del *Gargantua e Pantagruelle* ci appare infatti come un mondo «colorato, felice e ricco»; un mondo dove «l'ansia che deriva dalla

completa fortuna e dal dover obbedire a regole rigide per il bene dell'intera società è in gran parte respinta» (Clermont-Ferrand 2009, 378).

A differenza che nelle utopie moderne, nel sistema di immagini rabelesiane la contestazione dello *status quo* non si esprime attraverso la proposizione di una società ideale isolata nello spazio e nel tempo, ma, al contrario, collocando l'organizzazione sociale esistente, realisticamente riprodotta tanto nei suoi usi e costumi, quanto nelle sue diverse classi sociali e nelle sue norme, [13] all'interno di un mondo più vasto e strutturalmente in divenire, che da ultimo infrange queste norme, e ciononostante risulta spogliato di ogni ominosa estraneità. [14] Il mondo in cui agiscono i personaggi rabelesiani è infatti privo di tabù: ogni profezia e potere ultraterreno è svuotato di efficacia e nulla, in esso, di conseguenza oppone resistenza all'intervento umano. È semmai proprio l'uomo a "disumanizzare" il mondo ogni volta che pretende di anteporre i suoi interessi egoistici al richiamo multiforme dell'esperienza, come testimoniano in modo emblematico da un lato le scellerate condotte dei sovrani Picrocole e Anarco, che tentano di mettere gli uomini gli uni contro gli altri per futili desideri di potenza, e dall'altro le vuote speculazioni dei Teologi della Sorbona e i divieti della Chiesa, che invece pretendono di separare gli uomini dal mondo naturale per mettere al riparo la loro autorità da ogni cambiamento. Gli elementi distopici presenti nel testo, e in primis la crudeltà spietata di Panurge, sono infatti impiegati da Rabelais con uno scopo preciso, come rileva ancora Auerbach: «La limitatezza, l'incapacità di adattamento, l'arroganza rigida che non sa vedere la molteplicità delle situazioni reali [...]. È questa la forma di stoltezza che egli perseguita» (Auerbach 1956, 17).

Se dunque nel *Gargantua e Pantagruelle* non troviamo mai un'utopia come "luogo altro" chiuso, autosufficiente e sistematico – sul modello di More, Bacon e Campanella –, vi si può nondimeno riconoscere quel «radicale *pelagianesimo*» che Massimo Cacciari individua al cuore dell'utopia moderna: un orientamento verso un modello di felicità intramondana, radicato nel dispiegarsi di concrete forze storiche, che la distingue tanto dall'orizzonte profetico (Cacciari 2016, 67), quanto dalle forme di utopismo medievale, spesso contrassegnate da un carattere escatologico o festivo, e prive della dimensione laica e riformatrice propria delle costruzioni moderne (Le Goff 1985). Resta allora da chiedersi dove rintracciare questa impronta "pelagiana" nel testo rabelesiano.

La risposta ci riconduce al *Rabelais* di Bachtin. A differenza degli studi richiamati (in particolare quelli di Huchon e della sua scuola), l'analisi del critico russo si concentra meno sul contesto istituzionale e retorico

[13] Al riguardo è interessante rilevare come Rabelais non abbandoni questo sguardo realistico neppure quando, nel cap. 32 del Libro II, attraverso

la maschera di Alcofribas, descrive l'immaginaria civiltà che abita nella bocca di Pantagruelle, rifacendosi a un passo della *Storia vera* di Luciano (I, 30 ss.), in cui un mostro marino inghiotte un vascello con il suo equipaggio, che scopre all'interno delle fauci popolazioni autoctone. Come osserva Auerbach, infatti, «Alcofribas non si trova davanti a popoli favolosi e semibestiali [...] che per necessità si adattano alle circostanze», come nel racconto luciano,

«bensì una società civile ed economicamente evoluta, dove le cose vanno press'a poco come da lui in Francia» (Auerbach 1956, 8). Altro elemento degno di nota è che, nella sua analisi dell'episodio, il filologo individua la stessa compresenza che, sulla scia di Clermont-Ferrand, abbiamo rilevato in altre parti del testo, di realismo quotidiano, elementi propri del paese di Cuccagna (cfr. ivi, 9), motivi grotteschi, citazioni filosofiche, nonché da ultimo la ripresa del più recente motivo della «scoperta d'un nuovo mondo, con tutta la meraviglia, l'ampliamento di orizzonti, il mutamento dell'idea di mondo che di tale scoperta erano la conseguenza» (ivi, 10).

[14] Ne è spia il fatto che, come sottolinea ancora Demonet (2013), pochi e vaghi sono i riferimenti al regno di Utopia nel testo, il quale dopo l'inizio del *Tiers Livre* cessa addirittura di essere menzionato. Dal cap. 24 del Libro II evinciamo che si trova sul mare e che il suo porto «distava dalla città degli Amauroti tre leghe e un pocolino» (Rabelais 2017, 268). L'esistenza di una frontiera dimostra che non si tratta di un regno isolato, come solitamente sono invece i modelli di società utopici. L'invasione ingiustamente subita da parte dei vicini Dipsodi (letteralmente "gli alterati"), architettata dal loro re Anarco (che fin dal nome indica disordine), non è che una riprova di ciò. Nemmeno la relazione antinomica col vicino Reame dei Dipsodi è marcata da una diversa caratterizzazione territoriale. Nel capitolo 31 Pantagruelle, mentre si sta preparando a rispondere all'attacco degli invasori, afferma infatti che il loro paese «è bello, salubre e fecondo, e allegro più di tutti i paesi del mondo» (Rabelais 2017, 295)

e più sulle immagini universali del corpo, del cibo e della festa. Un simile approccio lo conduce, non di rado, a formulare affermazioni discutibili – come quando sostiene che «il principio della festa del Carnevale è indistruttibile» o che «la festa è la categoria principale e indistruttibile della cultura umana» (Bachtin 1965, 41 e 302). Tuttavia, indipendentemente dalla tenuta della ricostruzione storica sull'influsso del simbolismo carnevalesco nella cultura europea proposta da Bachtin e dalla sua derivazione da quello che, con un residuo di «metastoricismo idealistico» (Jachia 1992, 92), egli assume come sostrato antropologico di tale simbolismo, ossia il «popolo», [15] prima di rigettare in toto la sua ipotesi interpretativa sulla novità del realismo rabelaisiano, occorre almeno valutarla *iuxta propria principia*, cosa che non sempre la critica ha fatto. Come osserva Giovanni Bottirolì, infatti,

[15] Per una critica al concetto bachtiniano di «popolo», cfr. Gallini (1982).

Le pagine di Bachtin sul carnevale rischiano di essere banalizzate se non si presta attenzione a quella che è la sua vera tesi: il carnevale è una *lingua* e una *logica*. Lingua del rovesciamento, delle libere mescolanze, delle ibridazioni, del contatto tra sfere precedentemente separate. Lingua confusiva, caratterizzata non soltanto dai suoi temi (invertiti rispetto a quelli della cultura ufficiale), ma da nuove relazioni logiche. (Bottirolì 2006, 334)

Assumere il Carnevale come «lingua e logica» significa riconoscere che esso non si riduce a un repertorio di motivi, ma a un principio dinamico che governa l'intero universo figurativo rabelesiano. In questo senso, il «carattere utopico» che Bachtin attribuisce all'opera di Rabelais non è legato all'impiego di modelli codificati, ma al funzionamento stesso di questa logica, che non si esprime in enunciati ma, come abbiamo già rilevato, attraverso un preciso «sistema di immagini» incentrato sull'«abbassamento» e, quindi, su una certa rappresentazione del corpo, di cui l'esorbitante fisicità di Gargantua e Pantagruel – a rigore gli unici abitanti di *Utopia* che vediamo agire nel romanzo – è emblema. Come quello dei giganti rabelesiani, il «corpo grottesco» è infatti un corpo preso sempre in atto (mangiare, bere, generare, defecare), straboccante, mai compiuto né circoscrivibile, simbolo di una vitalità estroflessa, che costantemente ingloba e rigenera l'altro (cfr. Bachtin 2001, 32).

È in questa particolare rappresentazione del corpo, che, come abbiamo potuto riscontrare, non viene meno nemmeno quando Rabelais ricorre a modelli utopici pregressi, che Bachtin riconosce la sconvolgente novità del suo realismo. In modo analogo, Auerbach rileva proprio nel «trionfo vitalistico-dinamico dell'essere corporeo e delle sue funzioni» (prima ancora che nell'episodio dell'abbazia di Thélème) l'unica «posizione netta» che nel suo testo Rabelais avrebbe certamente preso contro il Medioevo e il suo spirito cristiano, marcando così un intero passaggio d'epoca: «per lui è buono l'uomo che segue la sua natura, e buona è la vita naturale, sia quella degli uomini ovvero quella delle cose» (Auerbach 1956, 18). Nell'interpretazione di Bachtin, tuttavia, il corpo grottesco non è una «cosa» tra le altre, ma il principio attorno a cui si organizza l'intera visione del mondo rabelesiano. Da qui discende che la logica dell'abbassamento – con il suo brusco contatto tra opposti – attraversa ogni livello del testo e illumina, insieme, l'ibridazione dei generi, il continuo intreccio tra alto

e basso e la compresenza, strutturale e ineludibile, di elementi utopici e distopici che abbiamo rilevato.

Al di sotto della tensione tra gli opposti che si manifesta a ogni passo del *Gargantua e Pantagruelle*, e anzi proprio grazie ad essa, affiora infatti l'ulteriorità di un comune sostrato corporeo che, a tutti i livelli – e non da ultimo quello linguistico, come ha recentemente sostenuto Agamben (2024) – gioisce, inventa, distrugge e rigenera senza sosta, mostrando come ogni principio di separazione sia relativo e destinato a essere travolto, secondo quella logica di “gioiosa distruzione” fatta di incoronazioni e detronizzazioni, ingiurie scherzose e nomignoli osceni, grandi mangiate e inversioni parodiche, che Bachtin rintraccia nel dramma carnevalesco, sottolineando «il carattere profondamente positivo» di questo particolare *modus operandi* (e si tratta di un punto centrale della sua interpretazione, non sempre adeguatamente valorizzato), giacché in esso la negazione e la distruzione è «inseparabile dall'affermazione, dalla nascita di qualcosa di nuovo e migliore» (Bachtin 2001, 72). Una logica, quella del Carnevale, che può sostenere l'ambivalenza e la contraddizione perché non si esprime attraverso generalizzazioni astratte, ma nella pragmatica incarnata della festa, che taglia in obliquo ogni distinzione rigida. [16]

Ora, se seguiamo Bottirolì, questa logica non consiste semplicemente nel riportare la cultura alta al basso corporeo, nella contaminazione di elementi che restano in sé indivisi, ma nell'abbattere «la stupida coincidenza con se stessi» (Bachtin 2001, 47). In questa prospettiva, lo spirito del Carnevale individuato da Bachtin non mira a risolvere la contraddizione tra utopia e distopia, tra generi ufficiali e popolari, bensì a risemantizzarla attraverso la loro messa in tensione: una tensione che assume impronta utopica nella misura in cui trasforma ciò che nella vita ordinaria apparirebbe come un'alternativa paralizzante tra realtà e idealità in fattore di movimento, in una inesauribile macchina narrativa. I progetti utopici possono fallire, ma il corpo – inteso come principio di crescita e di superamento che, grazie alla sua inesauribile attività, viene in ultima istanza a coincidere con il mondo stesso (configurandosi così come autentico «microcosmo») – resiste a ogni fallimento. Per Bachtin, ciò che ha bloccato il Medioevo in forme e gerarchie rigide protrattesi per secoli non è stata tanto la negazione delle esigenze corporee, quanto il fatto che la loro esaltazione sia rimasta confinata in spazi circoscritti, senza mai interagire con le strutture effettive del potere e del sapere. Rimettere in moto la storia non significa dunque rivalutare il corpo a scapito dell'ideale, ma instaurare una nuova intersezione tra poli fino ad allora concepiti come chiaramente distinti. È in questo contatto brutale, e tuttavia mai fatale, tra opposti – sempre generatore di nuovo – che si manifesta, per Bachtin, il «carattere utopico» del *Gargantua e Pantagruelle*: non un'utopia codificata, ma uno slancio immaginativo che imprime all'universo rabelaisiano una spinta ideale, chiaramente

[16] Per Bachtin «l'elemento socio-utopico» dei riti carnevaleschi si sostanzia proprio nel contatto libero dei corpi, e in particolare «nell'impunità delle botte» (qui egli si riferisce in particolare all'usanza medievale delle *noces à mitaines*), che non era consentita in tempi normali. Ai suoi occhi, infatti, questa licenza rappresenta la migliore testimonianza del fatto che nel breve lasso di tempo di questi riti ogni gerarchia e convenzione sociale è infranta; di conseguenza, le persone che vi partecipano «sembrano penetrare nel regno utopico dell'uguaglianza e della libertà assoluta» (Bachtin 2001, 289). E poco dopo ribadisce: «L'elemento utopico è soggetto, qui, come in tutte le utopie relative alle feste popolari, a un processo di incarnazione materiale-corporea chiaramente espressa: la libertà e l'uguaglianza sono cioè realizzate nei pugni familiari, cioè nel contatto corporeo brutale»; di cui, per Bachtin, sono espressione anche le «ingiurie oscene» (Bachtin 2001, 290). L'altro elemento che il critico sottolinea è che «l'elemento utopico qui, come in tutte le utopie delle feste popolari, viene ad avere un carattere del tutto gioioso (i pugni sono leggeri, burleschi). Alla fine, e questo è molto importante, l'utopia è messa in scena senza alcuna ribalta, è messa in scena nella vita stessa [...] non vi è separazione fra esecutori e spettatori; vi partecipano tutti. Durante il periodo in cui è abolito l'ordine normale del mondo, il nuovo regime utopico che lo rimpiazza è sovrano e influisce su tutto» (290).

percepibile, verso un rinnovamento sociale possibile, radicato nelle concrete forze della storia.

Per concludere possiamo allora dire che così come il corpo dei giganti rabelesiani non è un «dove», ma un «come», dal momento che tutto ciò che da essi è toccato cambia (Agamben 2024, 39), allo stesso modo l'utopia in Rabelais non opera come un luogo ma come un *processo*, un processo che si sostanzia nell'abbattimento delle distinzioni rigide mediante cui l'autorità pretende di organizzare, disciplinare, misurare, e controllare il governo dei corpi, e, come tale, di per sé *critico*, senza per questo rinunciare ad essere propositivo. Propositivo perché continua continuamente a uscire da sé stesso, a generare storie, a mostrare che una volta caduta una credenza, quale che sia, possiamo ancora continuare a vivere – e a gioire, nonostante tutto.

Bibliografia

- Agamben, G. (2024). *Il corpo della lingua. Esperruquanculzelubelouzerirelu*. Torino: Einaudi.
- Altini, C. (2013). *Introduzione. Appunti di storia e teoria dell'utopia* (pp. 9-42). In Id. (a cura di), *Utopia. Storia e teoria di un'esperienza filosofica e politica*, Bologna: Il Mulino.
- Auerbach, E. (1956). Il mondo nella bocca di Pantagruelle. In Id., *Mimesis: Il realismo nella letteratura occidentale* (II) (3-27). Tr. it. A. Romagnoli e H. Hinterhäuser. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (1979). *Le forme del tempo e del cronotopo nel romanzo. Saggi di poetica storica*. In Id., *Estetica e romanzo* (231-405). Tr. it. C. S. Janovic. Torino: Einaudi.
- Bachtin, M. (2001). *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*. Tr. it. M. Romano. Torino: Einaudi.
- Bottiroli, G. (2006). *Che cos'è la teoria della letteratura. Fondamenti e problemi*. Torino: Einaudi.
- Cacciari, M. (2016). Grandezza e tramonto dell'utopia. In M. Cacciari & P. Prodi, *Occidente senza utopia* (63-136). Bologna: Il Mulino.
- Clermont-Ferrand, M. (2009). Laughter in Rabelais's Gargantua and Pantagruel: Utopia as Extra-Textual Place. *Viator - Medieval and Renaissance Studies*, 40 (2), 367-379.
- Demonet, M. (2013). Rabelais et l'utopie de l'ermite. *VII Jornadas sobre el pensamiento utópico. Religión en Utopía*, <https://shs.hal.science/halshs-01116682v1>.
- Fortunati, V. (2000). Utopia as a Literary Genre. In V. Fortunati & R. Trousson (eds.), *Dictionary of Literary Utopias* (634-643). Paris: Champion.
- Founeau, M. (2021). L'Abbaye de Thélème: une enclave soustraite au réel ou le paroxysme d'une société élitiste. *Quêtes littéraires*, 11, 38-47.
- Freccero, C. (1985). Rabelais's Abbaye de Thélème: Utopia as Supplement. *L'Esprit Créateur*, 25 (1), 73-87.
- Frye, N. (1966). Varieties of Literary Utopias. In Frank E. Manuel (ed.), *Utopias and Utopian Thought* (25-49). Boston: Houghton Mifflin.
- Gallini, G. (1982). Popolo e riso nel Rabelais di Bachtin. *La ricerca folklorica*, 6, 95-100.
- Gerlo, A. (1963). Conclusion. In Institut pour l'étude de la Renaissance et de l'humanisme. *Les utopies à la Renaissance* (263-268). Bruxelles: Presses Universitaires de Bruxelles.
- Huchon, M. (1994). *Rabelais*. Paris: Gallimard.
- Huchon, M. (2008). *Rabelais et l'humanisme*. Paris: PUF.
- Huchon, M. et al. (eds). (2002). *Inextinguible Rabelais*. Paris: Classiques Garnier.
- Jachia, P. (1992). *Introduzione a Bachtin*. Roma-Bari: Laterza.
- La Charité, C. (1981). *The Dynamics of Rabelaisian Prose: Dialectic and Counterdialectic*. Lexington: French Forum.
- Lacore-Martin, E. (2008). L'Utopie de Thomas More à Rabelais: sources antiques et réécritures. *Revue Kentron*, 24, 123-145.
- Le Cadet, N. (2010). *Rabelais et l'écriture de l'histoire*. Paris: Classiques Garnier.
- Ménini, R. (2009). *Rabelais altéré: philologie et poétique de la citation à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier.
- Miceli, S. (2000). *Il demiurgo trasgressivo*. Palermo: Sellerio Editore.
- Platone. (2007). *Repubblica*. Tr. It. Mario Vegetti. Milano: BUR.
- Pierrot, C. (2023). *Fortune de L'Utopie en France à la Renaissance*. Paris: Classiques Garnier.
- Pouey-Mounou, A.-P. (2021). *Rabelais utopiste?* (pp. 115-136). In R. Poma & N. Weill-Parot (éds.), *Les utopies scientifiques au Moyen Âge et à la Renaissance*. Firenze: Sismel.
- Rabelais, F. (2017). *Gargantua e Pantagruelle*. Tr. it. M. Bonfantini. Torino: Einaudi.
- Renner, B. (2014). From Satira to Satyre: François Rabelais and the Renaissance Appropriation of a Genre. *Renaissance Quarterly*, 67 (2), 377-424.
- Tournon, A. (1992). *Rabelais à la lumière de la rhétorique*. Genève: Droz.