

**UNITRE PINEROLO**  
Anno Accademico 2021-2022

Vincenzo Baraldi  
**LETTERATURA E GALASSIA DEL COMICO**

**LEZIONE 5**

**5.1 Una bocca smisurata**

Notevole influenza ebbero il “*Morgante*” ed il “*Baldus*” sulla complessa opera di **François Rabelais** (1494-1553), in particolare sulle due sezioni intitolate “*Pantagruel*” (1532) e “*Gargantua*” (1534).

Fermiamoci su un episodio contenuto nel cap. XXXII del libro II (1). Il gigante Pantagruete sta conducendo un esercito in guerra contro il nemico; scoppia un temporale; allora per riparare i suoi uomini dalla pioggia, tira fuori la lingua e li copre come una chiocchia i pulcini. Solo il narratore non riesce a trovare riparo lì sotto, perciò sale sopra la lingua ed inizia ad esplorare quella bocca gigantesca, che ai suoi occhi appare come un vero e proprio universo, in cui sono contenuti venticinque regni con grandi città. Lì dentro egli si trattiene per alcuni mesi, scoprendo via via prati, monti, foreste, città intere con i loro abitanti.

L'esaltazione della fisicità e delle smisurate proporzioni del gigante nel frattempo risulta priva di interruzioni: quando Pantagruete sbadiglia, stormi di colombe volano dentro la sua bocca; i denti diventano catene montuose che separano zone diverse del paesaggio; la bocca si trasforma in abisso spalancato verso il basso, in cui sono morti in otto giorni più di due milioni di persone; la peste che colpisce le città viene spiegata con la scorpacciata d'aglio e i vapori malsani che salgono dal ventre del personaggio. Anche da questi passaggi possiamo cogliere la predisposizione dell'autore per ciò che Auerbach ha chiamato “*il trionfo vitalistico dell'essere corporeo e delle sue funzioni*” (2). Rabelais intende proporre una visione dell'uomo che riacquista una dimensione naturale, con un pieno riconoscimento della legittimità di ogni funzione fisiologica (mangiare, bere, fare sesso, defecare). Tutto ciò in polemica con l'ideologia monastica e ascetica del Medioevo, ma anche discostandosi dall'immagine di un corpo proporzionato, bello ed elegante, specchio di una perfezione interiore, che animava la prospettiva umanistico- rinascimentale prevalente.

Inoltre nelle mirabolanti avventure dei giganti Gargantua e Pantagruete trova espressione lo spirito demistificante di Rabelais, che investe con la sua parodia l'intera cultura del suo tempo, di cui si fa

beffe. Vengono colpiti i costumi degli ecclesiastici, la presunta saggezza dei magistrati e dei medici, i difensori di una teologia sorpassata (non a caso l'opera venne sottoposta a condanna dalle autorità religiose che dirigevano la Sorbona), le dispute e le lotte tra cattolici e protestanti; la vanagloria degli intellettuali. Il tutto con la consapevolezza che: << *Meglio è di risa che di pianto scrivere, // ché rider soprattutto è cosa umana*>> (ai lettori).

E' un'ottimistica proclamazione della gioia di vivere, che percorre una numerosissima quantità di episodi slegati tra loro: come i quadri di una galleria, essi rappresentano ognuno un aspetto diverso della società francese del Cinquecento.

Membro dell'ordine francescano, ottimo studioso di filologia, tanto da curare l'edizione di testi antichi di Galeno ed Ippocrate, Rabelais, da sostenitore delle idee di Erasmo e di san Paolo (interpretato in opposizione alle costruzioni filosofiche- teologiche dei “*sorbonages*”, gli “*asini della Sorbona*”), con un approccio personale ci invita alla piena della padronanza sia dell'intelletto che del corpo, diventando artefici del nostro destino. Vuole divertire, ma sostiene che i lettori più attenti potranno scoprire, sotto il velo della comicità un “*sostanzioso midollo*” (3), un nutrimento spirituale importante.

Nel corso dei secoli sono state fornite varie interpretazioni di quest'opera. Fin verso la metà dell'Ottocento prevaleva una lettura centrata sul resoconto di grosse facezie, di fantastiche e buffe esperienze. Poi nell'ultimo quarto di quel secolo si diffuse l'idea di un Rabelais segretamente ateo, precursore di un atteggiamento razionalistico e scettico nei confronti del mondo. Ma era una forzatura, guidata dalle preferenze spregiudicate e anticlericali degli interpreti dell'epoca. Il contraccolpo non si fece attendere e, col nuovo secolo (da Gilson a Lucien Febvre) fiorirono approfondite ricerche sia sui rapporti tra Rabelais e l'autentico spirito francescano sia sull'adesione ortodossa dell'autore alla Chiesa o, in antitesi, sulla collocazione di Rabelais nello schieramento protestante.

A sua volta **M. Bachtin**, con il volume “*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*”, ha messo in luce nel testo i nessi con la varietà delle manifestazioni carnevalesche e con la dimensione della festa, quale espressione di libertà e superamento delle norme e dei divieti sociali (4). Secondo tale interpretazione, Rabelais, intellettuale colto e finissimo, fa un uso consapevole della materia popolare e del riso carnevalesco per sferzare l'esistente e alludere, per tale via, alla possibilità di una rinascita; rovescia per dare un senso nuovo alle cose.

Nel carnevale, infatti, si mescolano il riso e una particolare rappresentazione del corpo vivente e dei suoi orifizi, del ventre che procrea ed espelle escrementi. Lo stesso carnevale è la festa in cui il nuovo sgorga dal vecchio, le nascite si avvicinano alle morti, senza tragicità, proprio come si succedono nel tempo le diverse stagioni. Non c'è posto per la paura; il rovesciamento delle gerarchie la fa da padrone; le classi privilegiate, il clero, i saperi alti vengono sottoposti a rituali

dissacranti. Ciò permette a Rabelais di procedere ad una rappresentazione basata sul “*realismo grottesco*” e sulla rivincita del “*basso corporeo*”. << *Il tratto caratteristico del realismo grottesco è l'abbassamento cioè il trasferimento di tutto ciò che è alto, spirituale, ideale e astratto, sul piano materiale e corporeo, sul piano della terra e del corpo nella loro indissolubile unità*>>.(5)

#### **4.2 L'infanzia di Gargantua**

Un passo in cui l'esplosione della fisicità che caratterizza l'opera può essere facilmente rilevata è costituito dal Cap. XI del Libro I, dedicato all'infanzia di Gargantua. Dopo un inizio quasi solenne, immediatamente si afferma che il bambino << *passava il suo tempo a bere, mangiare e dormire*>>. Il trinomio viene ripetuto tre volte variando la disposizione dei verbi. La corporeità del fanciullo è inerente alla terra, al basso, agli escrementi. << *si ruzzolava sempre nel fango, si sporcava il naso, si impiastricciava la faccia (...) Si pisciava sulle scarpe, cacava nella camicia*>>.

Un altro passo non troppo distante e particolarmente esplicito, narra che il gigante-bambino, dopo aver evacuato gli escrementi, ricorre ad un piccolo papero dal morbido piumaggio per pulirsi l'ano (ma l'autore preferisce dire “*il culo*”), ricavandone soddisfazione e piacere. Nel capitolo XI al disordine e alla sporcizia seguono, in un crescendo che possiamo seguire in fotocopia, comportamenti privi di qualsiasi logica: <<*si aguzzava i denti negli zoccoli*>>; <<*si lavava nel brodo; si pettinava col bicchiere*>>. Infine si parla dei giochi sessuali con le governanti, attraverso i quali il bambino realizza una prima forma di relazione sociale. Questo riassunto, ridotto al minimo, non rende conto della travolgente forma espressiva, che è straordinariamente libera ed incisiva tanto quanto l'invenzione dei contenuti.

Il modulo principale di questo stile “*carnevalesco*” è dato dall'enumerazione e accumulazione caotica, dal ricorso all'iperbole ed al paradosso, da un uso rovesciato dei proverbi (<<*metteva il carro davanti ai buoi (...) a caval donato guardava sempre in bocca*>>), fino all'abbandono dei consueti rapporti logici (<<*accorciava le gambe delle bugie (...) difendeva la luna dai lupi*>>). L'infrazione della norma, all'insegna di una totale libertà, coinvolge ogni aspetto di queste formulazioni caleidoscopiche, il cui esito è una rappresentazione surreale e deformata degli oggetti, dei comportamenti e della realtà. Non si tratta di un gioco puramente linguistico; l'autore infatti punta a far vivere sulla pagina tutte le energie infantili, istintive, irrazionali e spesso contraddittorie. Bachtin insiste particolarmente sull'aspetto polifonico dell'espressione. Infatti, grazie alla sua straordinaria sensibilità linguistica, Rabelais si dimostra capace tanto di dar vita a interminabili liste di neologismi (basati sull'origine greca o latina delle parole) quanto di imitare il gergo dei venditori ambulanti; può ricorrere a deformazioni delle lingue classiche, a termini eruditi, a formulazioni scientifiche, mescolandole continuamente con espressioni dialettali, con derivazioni dal gergo

truffaldesco e con frequenti e colorite oscenità.

In questo quadro stilistico la comicità sgorga dall'imprevedibilità degli accostamenti; dagli elenchi di nomi, luoghi, qualità, azioni, portati fino a una lunghezza paradossale; dall'uso rovesciato dei proverbi e dalla distruzione dei consueti nessi logici.

Più in generale, poiché la gamma dei temi affrontati da Rabelais nel suo romanzo risulta amplissima, l'interpretazione di Bachtin propone di ricondurli alle seguenti sette categorie:

- 1) La serie dei temi connessi con il corpo umano considerato dal punto di vista anatomico e fisiologico; 2) la serie del vestito; 3) la serie del mangiare; 4) la serie del bere e dell'ubriachezza; 5) le serie sessuali; 6) le serie della morte; 7) le serie scatologiche.

Ciascuna di esse spesso finisce per incrociarsi con le altre, ma, secondo questa prospettiva, tutte condividono un aspetto fondamentale: *l'ambivalenza*. Bachtin infatti commenta: "*Questa gioiosa materia ambivalente è nello stesso tempo la tomba e il grembo materno, il passato che fugge e il presente che arriva; è l'incarnazione del divenire*" (p. 213). Rabelais, poiché colloca l'esistenza collettiva e il tempo storico non più in un a dimensione trascendente-come avveniva nella cultura medievale ormai tramontata- ma in basso, sulla materialità della terra, giunge, secondo Bachtin, a prospettare per via di intuizione artistica (e solo in senso lato filosofica) il mondo come compresenza degli opposti, come unità storica in divenire e processo di sviluppo dialettico in continuo movimento. Leggiamo in proposito ancora un paragrafo del nostro commentatore di Rabelais che suona particolarmente chiaro ed improntato all'ottimismo: "*Tutta l'essenza del grottesco sta essenzialmente nell'esprimere la contraddittorietà e la pienezza bifronte della vita che ha in sé la negazione e la distruzione (morte di ciò che è vecchio) come momento indispensabile, inseparabile dall'affermazione, dalla nascita di qualcosa di nuovo e migliore*" (p. 72). Tale enfasi su taluni aspetti più generali della visione del mondo di Rabelais è probabilmente riconducibile alla personale necessità di prevenire censure e accuse di *idealismo* nel proprio lavoro provenienti dall'alto del potere sovietico. Tuttavia costituisce per lui anche la rivendicazione di un approccio personale vivo e fertile ad un marxismo non ossificato. Secondo lui, in conclusione, Rabelais, assumendo un punto di vista *dal basso* valorizzerebbe una concezione materialistica della realtà, unita ad una visione aperta e non deterministica della storia (6).

### **5.3 Umanesimo, utopia, educazione**

Nel libro I Gargantua corre in soccorso del padre, che deve difendere il proprio regno dagli invasori. Grazie alla statura gigantesca consegue la vittoria; tra i suoi aiutanti vi è la figura di fra Giovanni Fracassatutto, un frate combattente e insofferente delle rigide normative conventuali. Per

ricompensarlo, Gargantua fa costruire l'abbazia di Thelême, nome che significa “*desiderio*” o anche “*volontà*”: infatti l'unica regola che presiede alla comunità dei residenti è “*Fa quello che vuoi*”.

L'abbazia di Thelême si ispira al trattato di Baldassarre Castiglione sul “*Cortegiano*”: più che un monastero costituisce una corte ideale del sapere. Dal punto di vista architettonico è concepita in modo da suggerire impressioni di libertà, spazi aperti, ricchezza, gioia di vivere. L'umanità che vi si raccoglie costituisce un'élite, per certe caratteristiche fisiche di bellezza, di profondità interiore, di elevata posizione sociale. Essa realizza il sogno utopico di una comunità autosufficiente, libera da costrizioni, dedita alla piena realizzazione di se stessa, capace di vivere secondo i dettami della natura, intesa come fondamentalmente buona e non pregiudicata dal peccato originale.

Rabelais riprende una frase di Sant'Agostino (“*Dilige et fac quod vis*”: “*ama di carità e fa ciò che vuoi*”), ma ne omette la prima parte. Il motto che ne ricava si potrebbe leggere come la codificazione del più sfrenato arbitrio individualistico; è invece un invito a curare il corpo e lo spirito per dame e gentiluomini che siano guidati da un sincero desiderio di rinnovamento, capaci di un saggio uso della propria libertà, di un equilibrato appagamento dei bisogni materiali. Rispetto ad altri momenti di espressione linguistica deformata o vivacissima, qui invece la descrizione è svolta con un tono pacato ed elegante. La critica del mondo monacale risulta indiretta, su di essa prevale la proposta di un modello ideale (testo in fotocopia).

Tale aspirazione si basa su un concetto di sapere e di educazione che Rabelais presenta ai lettori mediante una famosa lettera indirizzata da Gargantua al figlio (fotocopia 2). Nel testo Gargantua specifica (in linea con un celebre passo di Plutarco) la dignità di ogni uomo che prosegua sulla via di perfezione aperta dal padre. Quindi passa ad illustrare le caratteristiche di un nuovo sapere, in polemica con la cultura sclerotizzata del Medioevo. Sottolinea la novità del contesto e tutti gli elementi che la nuova epoca presenta: il rinato interesse per tutte le discipline; il diffondersi dello studio delle lingue; l'importanza decisiva della scoperta della stampa e l'allargamento della cerchia degli studiosi e del pubblico dei lettori. Svolge quindi una rassegna delle lingue, in cui accanto alla padronanza del latino e del greco, si aggiunge, come necessaria, quella dell'ebraico, dell'arabo e del caldeo; quindi propone un elenco di testi esemplari e stabilisce quali discipline siano da studiare. Nel progetto di un nuovo sapere attribuisce un ruolo degno di nota al metodo sperimentale, che sta muovendo i suoi passi per esempio nel campo della dissezione dei cadaveri, con beneficio per la medicina.

Il progetto si deve reggere sull'interdipendenza fra cultura e vita morale: <<*la scienza senza la coscienza non serve che a rovinare l'anima*>> (7).

La svolta educativa e culturale lascia uno specifico spazio ad un'esigenza religiosa dell'uomo; Rabelais non fa cenno a istituzioni ecclesiastiche o alla necessità di intermediari nel rapporto con Dio; viene consigliata la meditazione personale sulle sacre scritture per <<*qualche ora al giorno*>>

e valorizzata l'esperienza interiore di ascolto della Voce di Dio.

Decisamente comico risulta invece il XXX capitolo del *Pantagruelle*, in cui l'autore offre una parodia dei racconti cristiani della resurrezione. Un personaggio, Epistemone, ferito in battaglia, viene riportato in vita da Panurge. Il resuscitato racconta ai suoi amici ciò che ha visto all'Inferno, dove ha incontrato anche Lucifero e "assicurava a tutti quanti che i diavoli erano brava gente". Laggiù le posizioni rispettive dei poveri e dei ricchi sulla terra risultavano invertite, come proclamato nel Vangelo. Parlando dei grandi uomini che vi ha incontrato, dice di aver visto Alessandro Magno "che rammendava vecchie brache e così, miseramente si guadagnava di vivere". Aggiunge che Diogene "faceva tribolare Alessandro se non gli aveva ben rammendato le brache"; infatti nell'Inferno i filosofi, insieme a tutti quelli che nella vita terrena sono stati indigenti, se la spassano da gran signori.

Anche quando, in un altro punto, elenca i titoli dei libri ospitati nella biblioteca di una grande abbazia, Rabelais non rinuncia all'arma della satira e nomina titoli di pura fantasia, come: *Il lamento degli avvocati sulla riforma delle spezie* o *Dei piselli col lardo, con commento* o *Il pancione dei cinque ordini mendicanti*.

Nell'insieme l'autore risulta un intellettuale antidogmatico, che- seppur appartato- non intende sottostare ciecamente a regole imposte alla sua coscienza dall'istituzione ecclesiastica. E' un religioso, ma condivide con altri scrittori e pensatori del Rinascimento un approccio libero e critico nei confronti di ogni fanatismo.

La sua posizione pertanto è simile a quella di Erasmo e di quegli umanisti cristiani che in Francia, come Jacques Lefevre d'Etapes, si collocano nella corrente cosiddetta dell'*evangelismo* e, mentre si battono per un allargamento degli orizzonti culturali, puntano ad un rinnovamento della vita di fede dei singoli e ad una trasformazione della Chiesa cattolica dal suo interno. In sostanza Rabelais si dimostra non solo fiero della propria indipendenza intellettuale, ma anche insofferente di ogni forma di oscurantismo religioso; riesce ad unire la cultura antica con quella moderna, ponendo in rilievo soprattutto l'affermazione continua dell'attività dell'uomo, arbitro del suo destino nell'universo (8).

#### **5.4 Problemi aperti: con Rabelais, oltre Bachtin?**

Non è affatto semplice restituire un'immagine coerente e complessiva del "Gargantua e Pantagruelle" perché si compone di ben cinque libri, (ma sull'autenticità dell'ultimo vi sono dubbi), pubblicati nell'arco di un ventennio e caratterizzati da un forte enciclopedismo. I libri sono fra loro assai diversi: in particolare alla comicità popolareggiante dei primi due subentra negli altri un'ironia più feroce e risentita nei confronti della realtà contemporanea. A ciò si aggiunge l'aspetto

volutamente incoerente e asistemático dell'intreccio, aperto alle più diverse divagazioni e disponibile a interminabili parentesi.

Pur riconoscendo all'interpretazione di Bachtin una grande forza di penetrazione ed una intensa originalità, non sono mancate, in seguito, alcune riserve. Naturalmente nessuno nega che nel testo vi sia la consacrazione della tradizione carnevalesca, con i suoi addentellati di realismo grottesco e di basso corporeo, con il rovesciamento della cultura alta. Ma c'è chi ritiene doveroso integrare questo punto di vista con la componente umanistica di Rabelais. In tale senso diventa significativa la stessa etimologia del nome Pantagruel: fatto derivare dal greco "pan"-che significa "tutto"- e dall'arabo "gruel"- che significa "sete". L'umanista infatti ha una sete che spazia in tutti i campi dello scibile umano. E perfino l'ambiguo finale, in cui il protagonista e i suoi sodali, dopo viaggi avventurosi e varie peripezie, si trovano di fronte alla "Divina bottiglia" e all'oracolo, costituito da una sola parola: <<trink>> ("Bevi"), può in tale prospettiva essere considerato come l'invito ad abbeverarsi a tutte le fonti del sapere. Le esperienze vissute dai personaggi costituirebbero perciò, nel loro insieme, una navigazione verso nuovi orizzonti di conoscenza, in una ricerca che non ha fine. Del resto l'apparente disordine e lo scompiglio nella narrazione non degenera mai in un delirio assoluto; come ha osservato Auerbach, l'autore <<per quanto si dia talvolta a una danza sfrenata, tuttavia in ogni riga, in ogni parola, regge se stesso con mano ferma>>.

Rabelais sentiva l'esigenza tanto dell'armonia che della più profonda libertà.

Inoltre si può ricordare, sempre con Auerbach, che, se Rabelais è <<indubbiamente popolaresco>>, i suoi scritti <<erano invece fatti per la stampa, dunque per la lettura, e che ciò, nel XVI secolo, significava una piccola minoranza>> (9).

L'interpretazione ottimistica del *carnevalesco* offerta da Bachtin rischia infine, al di là delle intenzioni dello studioso, di fissare la cultura popolare in immagini un po' mitiche e atemporali. Non resta pur sempre vero, che, dopo lo svolgimento del carnevale con la sua dinamica trasgressiva, l'ordine sociale riprende il suo corso, perfino rafforzato, dopo aver concesso una valvola di sfogo collettiva? Inoltre non mancano i critici che rintracciano, sotto l'inesauribile avvicinarsi delle situazioni, anche la presenza perturbante della paura e della morte nel carnevale, giudicandoli elementi altrettanto importanti della vitalità e della gioia. Il ripetuto richiamo al sesso e al cibo vengono visti in questo caso come sintomi di un vuoto che incombe minaccioso nell'esistenza umana e che si tinge di sfumature funeree (10). Anche l'insistenza sulla dimensione escrementizia non si limiterebbe alla festosità e al gioco- che richiama la naturale innocenza dei bambini- ma in alcuni passi, in particolare nella seconda parte del quarto libro, insinuerebbe la consapevolezza che tutto nel mondo "e' merda" e proprio per questo tanto vale ridere (11). In quest'ottica sullo sfondo dell'opera di Rabelais si staglierebbe l'ambigua compresenza delle due tradizionali figure di Democrito (il filosofo che ride) ed Eraclito (il filosofo che piange) "Non appena il teologo ebbe

*finito, Ponocrate ed Eudemone scoppiarono a ridere così profondamente che credettero render l'anima a Dio (...)Insieme con loro cominciò a ridere anche il maestro Giannotto e ridevano a gara tanto da avere le lacrime agli occhi (...) pareva proprio che essi rappresentassero in quel modo Democrito eracliteggiante ed Eraclito democriteggiante”(12). Rabelais, come farà in seguito il suo conterraneo Montaigne, preferisce ridere con Democrito, ma talvolta sfiora l'abisso del negativo. Perciò un autorevole studioso ha intitolato il proprio saggio su Rabelais “Esuberanza e malinconia” (13), sottolineando la diversa intonazione che, secondo lui, separa i primi due libri dai rimanenti. Nell'opera complessiva si assisterebbe ad uno slittamento dalla fiducia ottimistica nella natura quale forza infinitamente rigeneratrice sia del corpo che dello spirito, ad un'accettazione del giusto mezzo come conquista faticosa di <<un'enciclopedia esplosa, venata di scetticismo>>, poiché il rapporto tra l'umanità e il mondo si è incrinato. L'interprete suggerisce anche un possibile collegamento con i caratteri fondamentali del Rinascimento in Francia, segnato da una fase di esuberante euforia, cui subentra un momento di irrigidimento e di declino.*

Nonostante queste differenze, lo stile fluviale ed eccessivo e l'intemperanza linguistica nutrono tuttavia costantemente entrambe le fasi del discorso di Rabelais con la propria inesauribile energia, delineando una <<tattica calcolata che mette in discussione le griglie di interpretazione limitate, destabilizza la lettura e insieme la stimola>> (14).

### **5.5 La scelta dell'umorismo nero: J. Swift**

La fama di Jonathan Swift è legata al suo libro “*I viaggi di Gulliver*” (1726), un libro che in versione ridotta ha circolato come lettura per ragazzi, mentre ha una tematica complessa e strutture formali non poco ricercate. Si tratta in realtà di una satira contro il genere umano (15). Letto nella sua interezza, risulta un attacco feroce alla società inglese del primo Settecento e all'umanità stessa.

I procedimenti ironici che mette in campo nei primi due libri -come si sa- poggiano sul contrasto e sul mutamento di scala. Nella prima parte, infatti, Gulliver naufraga a Lilliput, dove è un gigante in mezzo a uomini alti una quindicina di centimetri, ma che si ritengono di enorme importanza.

Gli incarichi professionali che l'autore aveva svolto gli avevano permesso di conoscere la molla segreta del potere, il ruolo decisivo della corruzione politica e dell'intrigo alla corte inglese di re Giorgio III; tutto ciò viene messo a frutto con satira pungente.

Nella seconda parte invece il rapporto è rovesciato e questa fantasia serve a rivelare quanto sia ridicola l'umanità nella sua piccolezza. Va detto poi che i giganti incontrati sono tradizionalisti, all'antica, proprio come il conservatore Swift che odiava il progresso.

Nella terza parte, che si svolge nell'isola volante di Laputa, la satira è rivolta contro gli inventori, i filosofi e gli storici: i loro cervelli surriscaldati producono continuamente “*progetti*” per l'accademia



di Lagado o di invenzioni che non sono altro che stravaganti chimere.

Nella quarta parte Gulliver arriva nella società ideale degli “*Houyhnhnms*” (il nome dovrebbe riprodurre il suono di un nitrito). Qui si tratta di cavalli pensanti, che vivono “*secondo ragione e natura*”. Nei bassifondi di questa civiltà si trovano, in condizione di schiavitù, gli abietti, sporchi e bestiali esseri a due zampe chiamati “*Yahoo*”.

Nell'amarissima conclusione, Gulliver, tornato a casa dopo i suoi viaggi, <<*si rifugia il più possibile nella stalla, con i suoi cavalli, perché l'odore di sua moglie e dei suoi figli, simile a quello degli Yahoo, gli fa venire in mente quanto sia disgustosa la natura umana*>> (16).

Tra gli scritti precedenti dello stesso autore, aveva suscitato un certo interesse un trattato ispirato al libero pensiero, intitolato “*Discorso sull'attività meccanica dello spirito*” in cui, con spietata acutezza, si esaminava l'esperienza mistica, riducendola ironicamente a manifestazione patologica e semplice valvola di sfogo della sensualità carnale.

In seguito, mentre fervevano le dispute e le lotte tra le varie confessioni cristiane, Swift aveva messo in satira tutte le tendenze in campo, attraverso la brillante “*Favola della botte*”.

Figlio di genitori inglesi, nacque in Irlanda dove crebbe e completò gli studi. Nel 1679 trovò impiego in Inghilterra come segretario di un pari (sir William Temple). Per raggiungere l'indipendenza economica, prese gli ordini religiosi (nel 1694) nella chiesa anglicana. Partecipò attivamente alla vita politica, prima per un breve periodo con i liberali e in seguito con i conservatori, ai quali si sentiva più vicino per le loro posizioni politiche e religiose. Tra il 1710 ed il 1714 fu attivo consigliere del governo “Tory”. Dopo aver sperato inutilmente in un vescovado, alla caduta del governo tory si dovette accontentare della nomina a decano della chiesa di San Patrizio a Dublino e si trasferì definitivamente in Irlanda.

Scosso dalle miserabili condizioni economico-sociali della popolazione locale, prese più volte polemicamente la parola per protestare contro i soprusi del dominio inglese; ciò fece di lui, suo malgrado e nonostante un atteggiamento spesso sprezzante nei confronti degli irlandesi, una sorta di eroe nazionale. Dal 1728 la sua salute, fisica e mentale, cominciò a peggiorare; dopo alcuni anni di semi-demenza morì nel 1745.

La sua indipendenza di spirito, il suo pessimismo e la sua critica di tutti i falsi ideali, della menzogna, dell'ipocrisia, sembrano radicarsi nelle componenti ossessive della sua personalità e cultura, spingendosi talvolta fino a minacciare le radici stesse dell'esistenza. Ma su questo aspetto, di una misantropia legata a disturbi psicologici di varia entità in Swift, la parola va lasciata preferibilmente alla psicanalisi (17).

Noi intanto prendiamo atto che, non a caso, un poeta che rappresentava la corrente del “*surrealismo*” (18) André Breton, pubblicando nel 1937 una “*Antologia dello humour nero*”, la apriva citando Swift e riportando pagine del suo opuscolo del 1729, intitolato *Una modesta proposta*. Qui, con la

più grande impassibilità ma con humour corrosivo, l'autore suggeriva alcuni metodi per evitare che la massa dei figli dei poveri d'Irlanda diventasse un peso insostenibile per la comunità. Il libello si presentava nella forma di un vero e proprio trattato di economia politica, corredato di formule e calcoli matematici. Swift prendeva atto dei tre mali fondamentali della società irlandese: sovrappopolazione, penuria alimentare, povertà. Cifre alla mano, l'autore suggeriva in quale modo risolvere la questione: bastava che i poveri irlandesi vendessero i loro figli come carne da macello, che sarebbe poi stata mangiata dai latifondisti, dopo apposita preparazione con succulente ricette allegate al testo!

### NOTE ALLA LEZIONE 5

- 1) Rabelais François, “*Gargantua e Pantagruelle*”, vol. I e II, a cura di M. Bonfantini, Einaudi, Torino 1953 e seguenti;
- 2) Auerbach Erich, “*Il mondo nella bocca di Pantagruelle*” in “*Mimesis*”, Vol. II Einaudi, Torino 1984 pp. 3-27;
- 3) Rabelais François, op. cit. Libro I, “*Prologo dell'autore*” p.8;
- 4) Bachtin Michail, “*L'opera di Rabelais e la cultura popolare*”, trad. it. Einaudi, Torino 1979;
- 5) Bachtin M.: Op. cit. p. 25;
- 6) Cfr. : Jachia P., *Introduzione a Bachtin*, Laterza, Roma-Bari 1992, pp. 87-103; nonché: Eagleton T., *Breve storia della risata*, Il Saggiatore, Milano 2020, pp. 180-186;
- 7) Rabelais François, op. cit. Libro II cap. ottavo, pp. 204-208;
- 8) Febvre Lucien, “*Il problema dell'incredulità nel secolo XVI. La religione di Rabelais*”, trad. it. Einaudi, Torino 1978;
- 9) Auerbach Erich, op. cit.;
- 10) Cfr. la rassegna di Minois G., “*Storia del riso e della derisione*”, Dedalo, Bari 2004, pp. 333-336;
- 11) Minois Georges, op. cit., in partic. p. 235;
- 12) Rabelais François, op. cit., Libro I, cap. decimo;
- 13) Jeanneret Michel, “*Esuberanza e malinconia*”, in **Il romanzo**, V, (a cura di F. Moretti), Einaudi, Torino 2013 pp. 65-81;
- 14) Ivi;
- 15) Swift Jonathan, “*I viaggi di Gulliver*”, trad. it di Gianni Celati, Feltrinelli, Milano 2011;
- 16) Bertinetti Paolo, “*Il romanzo inglese*”, Laterza, Roma-Bari 2017, p. 18;
- 17) Un punto di vista un po' datato, ma comunque utile per reimpostare il problema “pazzia personale di Swift/nevrosi universale dell'umanità”, è costituito dal capitolo *La visione escrementale*, in Norman O. Brown, *La vita contro la morte*, (1959) 2<sup>a</sup> edizione italiana

presso Il Saggiatore, Milano 1968;

- 18) Il surrealismo è un movimento artistico-letterario che ebbe il massimo sviluppo in Francia, tra il 1919 e l'inizio della seconda guerra mondiale. Nel loro primo manifesto programmatico i surrealisti dichiararono il loro intento di uscire dai rigidi schemi della ragione e dell'osservazione realistica dei fatti, per cercare significati ulteriori e più autentici legami con la profondità dell'io. Sfruttando le scoperte della psicanalisi, vollero esprimere il mondo del sogno e dell'inconscio, interessandosi all'ipnosi, alla follia, agli automatismi della psiche;
- 19) Breton André, “*Antologia dello humour nero*”, Einaudi, Torino 1977. Il testo della *Proposta* si può leggere anche in Swift J., *Scritti satirici e polemici*, Einaudi, Torino 1988.