



Il Don Chisciotte come paradigma ipermoderno. Confronto tra l'ingenioso hidalgo e l'immaginario di inizio XXI secolo attraverso gli scritti di Gianni Celati



Marco Innocenti

marco.inno@hotmail.com

Facoltà di Lettere e Filosofia | Università Cattolica di Milano

Abstract

Don Quixote as a Hypermodern Paradigm. Comparison Between the Ingenioso Hidalgo and the Imaginary of the Early 20th Century Through Gianni Celati's Writings.

In the light of Gianni Celati's analysis of *Don Quixote*, this paper searches for the similarities between the novel by Cervantes and two cultural conditions of Western society: Modernity and Postmodernity. The exam of the limits of these comparisons, then, will reveal how the model of the *Quijote* is best suited to describe a third world-view, namely the hypermodern one. Finally, a brief look at the latest ways to approach the virtual world will suggest a fundamental change in our visual culture, while demonstrating the usefulness of *Don Quixote* as a hypermodern paradigm. In fact, this rupture will be made visible by showing the differences between what happens in the pages of the novel and on our everyday displays, which will be described more akin to collections of novellas.

Keywords

Don Quixote | Hypermodernity | Gianni Celati | Social media | Present

Premessa

Nel seguente articolo, la figura di Don Chisciotte verrà presa in esame nel tentativo di individuarvi i segni della cosiddetta "ipermodernità". Lo si farà nel confronto con le varie e storiche interpretazioni del romanzo presentate nel saggio di Gianni Celati *Il tema del doppio parodico* (1975), ma anche nell'analisi del contributo più originale di questo scritto, ovvero della questione del 'doppio parodico' applicata al *Quijote*. A proposito di una simile lettura 'ipermoderna' converrà premettere a questo discorso quanto affermato da Celati circa l'analisi dell'opera cervantesca da parte della saggista francese Marthe Robert nel suo libro *L'Ancien et le nouveau* (1963). In quest'ultimo, *l'hidalgo* si rivela portatore di quelli "che più avanti saranno riconosciuti come segni propri della modernità", le cui eco avrebbero poi percorso l'intera letteratura occidentale (Celati, 1975: 143). La lezione della Robert, pur apprezzata da Celati, si presenta nel saggio dello scrittore italiano recentemente scomparso come l'ennesima lettura data a questo testo, al pari di quella del classicismo settecentesco o dell'idealismo ottocentesco. Consapevole di ciò, Celati afferma che "viene da chiedersi se questa storia del *Quijote* che inaugura la letteratura moderna non sia sempre un gioco con le maschere del tempo che si depositano sulle cose, tra le quali frugando si trova quella che meglio si adatta al nostro volto" (Celati, 1975: 144). Lo stesso discorso, naturalmente, può valere anche per quanto riguarda una lettura 'ipermoderna' del personaggio; ritengo dunque doveroso precisare in quale ottica si intenda declinare il Don Chisciotte nelle pagine seguenti.

Più nel dettaglio e con maggior fervore, un simile discorso viene pronunciato anche da Walter Benjamin nella 'Premessa gnoseologica' del *Dramma barocco tedesco*, il quale viene citato a più riprese nel saggio di Celati. Questo passaggio è tanto più significativo data l'affinità tra il tema del presente articolo ed il periodo letterario che il filosofo tedesco si accinge ad analizzare. Secondo Benjamin, "lo spirito del tempo raccoglie le testimonianze dei mondi passati e lontani per trascinarle a sé e racchiuderle senza amore nel suo ruminante fantasticare. Non c'è stile, non c'è tradizione popolare così nuova ed esotica che non possa parlare con immediatezza al sentimento contemporaneo". Poche righe più avanti, concede tuttavia che ci siano stati pure "pochissimi casi" in cui si sia riusciti a fornire "una comprensione autentica del fenomeno, una comprensione capace di aprire nuovi nessi [...] all'interno della cosa stessa" (Benjamin, 1999:28). Se questa è la meta esplicita verso cui si dirige il suo studio sul *Trauerspiel*, György Lukács vi individua anche un'analisi dell'allegoria barocca votata al "comprendere le tendenze dell'avanguardia (espressionismo in particolare) e l'autodistruzione della soggettività" (Schiavoni, 1999: XXVIII). La sua azione critica si dispiegava, pertanto, su due fronti: da un lato nella ricostruzione dell'"idea" di dramma barocco (Benjamin, 1999: 13); dall'altro in una "audace e coerente teorizzazione della problematica artistica novecentesca" (Schiavoni, 1999: XXVIII).





Quantomeno nelle intenzioni, la deterritorializzazione del romanzo di Cervantes in un contesto ipermoderno vorrebbe adottare il medesimo atteggiamento. In tale modo sarà possibile rivelare nel Don Chisciotte elementi e parallelismi inediti, così come, parallelamente, si tenterà di utilizzare questa figura come 'prisma' attraverso il quale diffrangere lo 'spetto' dell'immaginario successivo alla modernità, sia esso post- od iper-moderno. A tale riguardo, sia detto per inciso, non si tratterà di evidenziare qualche occasionale utilizzo contemporaneo di questa celebre figura, ma di comprendere il rapporto presente tra quest'opera letteraria e il benjaminiano "modo secondo cui si organizza la percezione umana – il *medium* in cui esse ha luogo" in un'epoca ipermoderna, tenuto conto del suo essere condizionato non solo dalla natura, ma anche dalla storia (Benjamin, 2012: 21).

Sarà dunque in quest'ottica che nel primo capitolo metterò in luce i limiti della lettura moderna e postmoderna del Don Chisciotte, cercando di aprire nella prolifica letteratura su questo tema uno spazio per un '*ingenioso hidalgo*' ipermoderno, la cui analisi verrà invece approfondita nel secondo capitolo. Nelle conclusioni, infine, saranno evidenziate le dinamiche della cultura visuale in grado di suggerire un recente passaggio dalla prospettiva ipermoderna a una diversa 'organizzazione percettiva' del reale. Sulla scorta della lezione tenuta nel 2006 da Celati presso l'Università di Bologna, dimostrerò l'affinità del panorama audiovisivo odierno alle raccolte novellistiche. La contrapposizione di queste ultime con il genere letterario nato ai tempi del *Don Quijote* potrebbe meglio delineare la pertinenza di tale romanzo a una prospettiva ipermoderna, nonché rivelare la sua utilità anche nel tratteggiare, *ex negativo*, il suo superamento.

1. Limiti nelle letture moderna e postmoderna del romanzo

In questo capitolo accosterò alcune interpretazioni del romanzo di Cervantes alle teorizzazioni dei concetti di 'modernità' prima e di 'postmodernità' poi. In entrambi i casi, il discorso mostrerà in primo luogo i caratteri in comune tra i connotati attribuiti a queste due epoche culturali e quelli visibili nella figura donchisciottesca, per poi rilevare i limiti insiti in tali sovrapposizioni.

1.1 L'interpretazione moderna del Don Chisciotte

Pur salvandone alcuni aspetti ed inquadrandole attentamente nel loro contesto storico,¹ il saggio di Celati non risparmia critiche alla vulgata classicista, la quale interpreta il *Don Quijote* secondo uno schema improntato esclusivamente sulla "passione di verità" (Celati, 1975: 130). Si tratta di una prospettiva nella quale il protagonista del romanzo assume i connotati di un "visionario che confonde le parole con le cose" e che nella sua follia genera un "simulacro fasullo di se stesso"

¹ "Non c'è errore nella lettura classicista del *Quijote*, ma un vero e proprio velo storico che impedisce ogni apprezzamento della meditazione donchisciottesca" (Celati, 1975: 130).

(Celati, 1975: 119-120). La figura dell'*hidalgo* è così avvolta da un'aura negativa, essendo vista quale riflesso di un linguaggio simulacrale dietro al quale si celerebbe la verità. A monte di quest'ottica sta un mutamento avvenuto all'interno del concetto di 'maschera', ascrivibile al "passaggio dalla comicità arcaica a quella moderna" descritto da Bachtin. Laddove una mentalità premoderna vanta un "pensiero ritualistico che privilegia fortemente i segni e ogni forma di segnicità", in un "pensiero razionalistico [...] i segni divengono maschere che occultano i referenti, così come le parole divengono maschere che occultano le cose". Tale atteggiamento non resta però appannaggio esclusivo del classicismo, ma giunge alle più recenti propaggini moderne attraverso la sua declinazione idealista, nella cui "dialettica del negativo" la maschera costituisce ancora quella "negatività" il cui superamento sarebbe "la forza motrice del processo storico" (Celati, 1975: 120-121).

La visione celatiana circa il carattere 'moderno' della visione del mondo può dirsi in linea con altre definizioni accennate su questo tema. Tra i saggi che si possono citare in tal senso figura *Modernità e Olocausto* (1989) del filosofo e sociologo polacco Zygmunt Bauman, il quale ha argomentato come le cause della '*Shoah*' fossero profondamente radicate "in alcuni aspetti della mentalità e dell'organizzazione sociale moderna" (Bauman, 1992: 120). Tralasciando le questioni sociologiche in favore delle sue riflessioni sullo 'sguardo' moderno, il *fil rouge* che percorre quest'ultimo consisterebbe nell'esaltazione della Natura come "una nuova divinità". Secondo Bauman, ciò ha comportato la "legittimazione della scienza come suo unico culto ortodosso, e degli scienziati come suoi profeti e sacerdoti". In questo contesto, il bello e il buono, l'estetico e l'etico, erano divenuti l'oggetto dell'indagine sistematica e scientifica e ricavano la propria legittimità dalla "conoscenza oggettiva derivante da tale osservazione" (Bauman, 1992: 104). A sua volta, come rileva anche Jean-François Lyotard nell'introduzione a *La condizione postmoderna* (1979), questa conoscenza si legittimava attraverso il "fine etico-politico buono" attribuito all'"eroe del sapere" dell'età dei Lumi (Lyotard, 1981: 6).

Tutto ciò veniva a costituire una metanarrazione unitaria davanti alla quale, secondo Bauman, "[g]li ebrei costituivano l'opacità di un mondo che combatteva per la trasparenza, l'ambiguità di un mondo che anelava alla certezza" (Bauman, 1992: 85). Nell'ansia di demarcare e difendere i confini tipica della modernità, gli ebrei rappresentavano "tutte le 'vischiosità' del mondo occidentale", dato il loro essere irriducibili ai confini geopolitici vigenti (Bauman, 1992: 66-67). In questa 'vischiosità' è possibile cogliere un facile *pendant* con quanto affermato in precedenza a proposito della 'maschera' donchisottesca e dell'atteggiamento negativo adottato nei suoi confronti dai classicisti, dagli illuministi e, in generale, da una mentalità moderna dalla "pronunciata tendenza all'uniformità" (Bauman, 1992: 70).

1.2 I caratteri postmoderni dell'ingenioso hidalgo

Nelle pagine seguenti si delinea come il *Quijote* non sia descrivibile nei termini dell'unità del reale, avvicinandosi piuttosto al topos del vortice di maschere. Attraverso tale accostamento, sarà possibile confrontare il romanzo prima con l'idea



benjaminiana del dramma barocco tedesco, poi con il concetto di 'simulacro' formulato dal filosofo Jean Baudrillard. Con l'evocare il 'doppio parodico' della lettura celatiana, infine, potranno emergere alcuni significativi elementi di distacco con l'epoca postmoderna, i quali saranno approfonditi nel capitolo successivo.

Tornando quindi a quell'uniformità con la quale si è concluso il precedente paragrafo, questo "Imperialismo della ragione", come lo chiama Jean Baudrillard (Baudrillard, 2008: 122), si traduce, nel contesto delle storiche interpretazioni del romanzo cervantesco, in un comico "smascheramento della doppiezza" (Celati, 1975: 124). Tale era infatti la lettura classicista della parabola donchisottesca, ed alla base di questo procedimento c'era "il carattere ideologicamente univoco della realtà", la cui negazione è sinonimo di follia. Se concede che l'"inizio abbastanza incerto del *Quijote*" accondiscenda alla visione classicista, Celati nota anche come tale smascheramento "sia sempre meno usato col crescere della presenza di Don Chisciotte" e con la progressiva comparsa di un ulteriore meccanismo, nel quale "il personaggio include la beffa, o l'equivoco in cui è incappato, in una meditazione che innesta i segni invertiti per la sua lettura" (Celati, 1975: 125). Per fare un esempio, alla spiegazione di Sancio sulla vera natura dei celebri 'giganti', Don Chisciotte risponde che la trasformazione di questi ultimi in mulini è opera dell'"incantatore" stesso. Con la sua "conferma dell'allucinazione", questo ribaltamento di prospettiva compromette l'efficacia dello smascheramento taumaturgico (Celati, 1975: 125-126).

La questione che così si pone non pregiudica la facoltà, da parte del lettore, di discernere cosa sia 'ragionevolmente' accaduto al protagonista e l'equivoco nel quale la sua follia l'abbia guidato, ma concerne, invece, l'impossibilità di decidere come si ponga il testo nei confronti di queste due versioni. Se da un lato, infatti, la voce narrante non nasconde la pazzia di Don Chisciotte, dall'altro concede molto spazio alla follia perché essa "spieghi tutte le proprie ragioni" (Celati, 1975: 126-127). Nell'opera cervantesca ha dunque luogo una "rottura dell'unità del contesto", con la "presenza di voci di verità miste o ambivalenti nello stesso spazio del testo" (Celati, 1975: 117). Celati nota come Cervantes possa essere così collocato lungo quel solco medievale avente il "luogo comune del mondo-commedia", il quale vedeva nella maschera "il giusto senso della realtà, che è solo apparenza" (Celati, 1975: 132). Per questo motivo, la scrittura assume qui un ruolo di "creatrice di illusioni, diffusore di vuotezza", in quanto essa "agisce sulle cose del mondo nominandole, e rinominandole le trasforma" (Celati, 1975: 145), in vortice di maschere (Celati, 1975: 148). Tra i più illustri testimoni di questa prospettiva figura, com'è noto, Erasmo da Rotterdam, il cui *Elogio della Follia* (1511) vede in quest'ultima "l'unica cognizione positiva sul vuoto della vita, la quale è un riflesso illusorio della morte". "[E]cco dunque" rivela Celati "la differenza fondamentale rispetto al classicismo: sotto la maschera non c'è il volto ma il teschio", ed è da questo "vuoto della morte" (descritto come "unica verità") che emergono le immagini allucinate del cavaliere della Mancia (Celati, 1975: 133).

Tale capovolgimento può essere chiarito nel riflesso 'simmetrico' del mondo-commedia all'interno del dramma barocco, il cui "sprofondamento malinconico" finale sarebbe stato capace, secondo Walter Benjamin, di rovesciare la



frammentarietà stessa della catena di allegorie in un'"allegoria della resurrezione" (Benjamin, 1999: 207). Questa è la prospettiva suggerita al termine del già citato saggio dedicato al dramma barocco tedesco, il quale, secondo Celati, è appunto "lo scenario delle apparenze mondane, le vestigia d'un mondo decaduto in cui l'unica verità è il vuoto della morte" (Celati, 1975: 133). Stando all'analisi benjaminiana, nei truculenti finali del palcoscenico barocco la soggettività costitutiva di ogni immagine allegorica sarebbe stata riassorbita nella divina, onnipotente, "economia del tutto". Tale "miracolo" sarebbe derivato dalla coscienza dell'inesistenza del male, il quale appare solo dalla fallace prospettiva del soggetto, e quindi del carattere illusorio della tragicità ultima della tragedia rappresentata. Quest'ultima poteva così esaltare la capacità divina di ribaltare questo male in bene e di ricondurlo all'unità (Benjamin, 1999: 208-209).

Questo ribaltamento della proliferazione di immagini in una verità ultima e superiore, nascosta dietro tali maschere e visibile solo tramite esse, è quanto emerge anche in molti degli scritti di Jean Baudrillard a proposito della postmodernità. Ad un primo livello, nel suo saggio *Il delitto perfetto* (1994), si legge come quello postmoderno sia "un mondo in cui la suprema funzione del segno è quella di far scomparire la realtà e di mascherare nel contempo questa scomparsa".² Il filosofo francese paragona questo atteggiamento alla prolifica iconolatria bizantina, poiché essa "simulando Dio nelle immagini, dissimulava per ciò stesso il problema della sua esistenza. Dietro ciascuna di esse, di fatto, Dio era scomparso. Non era morto, era scomparso. La questione, cioè, non si poneva più. Era risolta dalla simulazione" (Baudrillard, 1996: 9). A differenza della maschera classicista, dunque, il simulacro fa scomparire anche l'illusione e dunque la verità positiva che sta sul fondo, collocandosi "al di là del vero e del falso, al di là delle equivalenze, al di là delle distinzioni razionali" (Baudrillard, 2008: 85). Questo, come già affermato, è però solo 'un primo livello', poiché resta da comprendere come la conflittualità interna al simulacro si *capovolga* nella rivelazione della 'verità' celata.

Sotto tale prospettiva, ne *Lo scambio simbolico e la morte* (1976) Jean Baudrillard mostra come l'incontro di due elementi opposti, come quello che si verifica nel simulacro, dia luogo a una cosiddetta "operazione 'antimateria'", ovvero a qualcosa di simile all'incontro tra una particella e la sua antiparticella, il quale "si risolve in un *annientamento reciproco*" (Baudrillard, 1979: 253).³ Seguendo la sua argomentazione, il 'simbolico' possiederebbe

un'unica grande forma, la stessa in tutti i campi: quella della reversibilità, della reversione ciclica, dell'annullamento; quella che ovunque mette fine alla linearità del tempo, a quella del linguaggio, a quella degli scambi economici e dell'accumulazione, a quella del potere. Ovunque essa prende per noi la forma della distruzione e della morte (Baudrillard, 1979: 12).

² Corsivo mio.

³ Corsivo mio.



È dunque questa stessa contraddizione interna, capace di superare la citata dicotomia “del vero e del falso”, a ribaltarsi nell’affermazione annichilente della morte. Ciò è tantopiù significativo date le dinamiche sottolineate da Celati all’interno del *Don Chisciotte*, ovvero il venirsi a costituire non solo di una plurivocità, ma soprattutto di ‘doppi parodici’, ovvero di prospettive simmetricamente opposte. Possiamo identificare in questo punto il contenuto più originale e significativo della lettura celatiana del romanzo di Cervantes, come evidenzia il titolo stesso del suo saggio.

Questo concetto s’incarna, in primo luogo, nei personaggi dell’*hidalgo* e di Sancho Panza, coppia parodica fondamentale (Celati, 1975: 115), il primo criticato dal classicismo per il suo “vizio di confondere le parole con le cose” concedendo troppa fiducia nelle prime, mentre il secondo presenterebbe il difetto opposto, confidando eccessivamente “nell’aspetto sonoro delle parole” (Celati, 1975: 152). Celati risale a questo aspetto di Sancho analizzando il suo utilizzo dei proverbi, il cui carattere orale “non è che mostri una maggiore pienezza” rispetto al “formulario esangue” del linguaggio letterario di Don Chisciotte (Celati, 1975: 149). Così come la parola libresca diventa nella bocca del cavaliere celatiano un “involucro vuoto” dal “naturale alleato della passione di verità” che era stimata (Celati, 1975: 145), allo stesso modo l’inesauribile saggezza attribuita ai proverbi perde la propria natura di “*clavis universalis*” una volta pronunciata dal suo scudiero (Celati, 1975: 150). Come afferma Celati, infatti, il loro utilizzo da parte di Sancho è sempre a sproposito, è come se “venissero fuori alla rinfusa da uno di quei libri di proverbi” (Celati, 1975: 151) che vantavano una grande diffusione a partire dal sedicesimo secolo (Celati, 1975: 149). L’oralità sapienziale del proverbio ha, infatti, attraversato la scrittura, riemergendo priva del proprio legame originario con il “sapere collettivo”. In questo modo, conclude Celati, il “folklore verbale di Sancio non è che il risvolto di quello di Don Chisciotte, [...] entrambe segni d’una irrimediabile separazione dall’origine”, ovvero dalla parola con un fondo di verità - diventando così nient’altro che maschere nella commedia del mondo (Celati, 1975: 151).

Pur protesi sopra il medesimo vuoto di senso, i due estremi opposti, di cui l’uno è il “doppio parodico” dell’altro (Celati, 1975: 151), non si annullano a vicenda come nel caso della particella e dell’antiparticella di Baudrillard. Anziché disintegrarsi reciprocamente e così rivelare il nulla dietro di loro, “le carenze dell’una figura e gli eccessi dell’altra assommano alla stessa cosa” (Celati, 1975: 156), ritrovandosi parti *complementari* di un unico intero. I loro estremi, infatti, “assommano alla nozione di linguaggio”, definita non direttamente, bensì attraverso il dialogo tra i due antipodi, il suono e il senso (Celati, 1975: 157). Questa costruzione di senso sopra il vuoto attraverso la definizione *comune* di un unico tema (o di un’unica sfera semantica, o di un aspetto limitato della realtà) è dunque quanto separa il Don Chisciotte celatiano dalla prospettiva postmoderna presentata in questo capitolo, nella quale i segni possono rivelare soltanto il vuoto che essi tentano di nascondere. Tuttavia, poiché tale distanza incolmabile dal reale non viene negata, non si tratta neppure di un ritorno alla prospettiva moderna, ma piuttosto di un punto di vista che, andando avanti, resti consapevole di quanto superato.



2. Caratteri sovrapponibili del *Quijote* e dell'ipermodernità

Come si tenterà di argomentare in questo capitolo, il romanzo di Cervantes, tanto nei suoi personaggi quanto nella prospettiva del narratore, può essere facilmente accostato a quella visione del mondo che oggi viene comunemente chiamata 'ipermodernità'. Per chiarire cosa s'intenda con questa parola, secondo il filosofo e sociologo francese Gilles Lipovetsky tale termine è da riferirsi a un tempo che abbia moltiplicato le temporalità attribuibili alla vita quotidiana. Il tempo vi si presenta sempre nella sua scarsità, e in un ventaglio di scelte e pratiche tra loro divergenti, come il tempo del piacere e quello del lavoro, la fretta e la calma, la gioventù e la vecchiaia, e così via (Lipovetsky, 2005: 35). Allo stesso modo, così come si possono collocare tra gli imperativi dell'ipermodernità i motti "beat the deadline", "time is money" e "zero delay" (Lipovetsky, 2005: 39), è altrettanto pacifico che in essa l'idea di progresso non goda del nitore di un tempo. Per quanto, infatti, si faccia ancora un forte affidamento alla scienza e si guardi con apprensione alle sue scoperte, si è persa la fiducia cristallina in un futuro migliore (Lipovetsky, 2005: 41-42), come testimonia il rinnovato fascino di quei prodotti capaci in quanto tali di accennare a un passato perduto, o confezionati in modo da risvegliare nell'acquirente un qualche sentore *vintage* (Lipovetsky, 2005: 60). È dunque possibile affermare che emergano "paradoxical tensions" nel modo in cui il fattore tempo vi viene percepito (Lipovetsky, 2005: 41), nonché accostare questa caratteristica alla definizione di 'doppio parodico' cui si è accennato sopra.

Secondo Celati, il "sosia parodico è dato dal riflesso invertito delle qualità di un personaggio in quelle dell'altro" (Celati, 1975: 115), ma la compresenza di questi due opposti "criteri di verità" in un "unico spazio testuale" porrebbe dei problemi di carattere logico. La loro interazione, infatti, richiede "un quadro di riferimento o un terzo codice che funga da contesto e dunque da arbitro", con il conseguente ritorno a quanto Bachtin chiama 'monologismo' (Celati, 1975: 116). Lo stesso problema si pone anche nell'ambito della società (e degli individui) descritti da Lipovetsky, e si risolve, *nell'uno e nell'altro caso*, in un "dialogismo" tale da consentire, come messo in luce al termine dello scorso capitolo, la *divisione* di un'unica *tematica parziale*. Riprendendo le eloquenti parole di Merleau-Ponty,

[n]ell'esperienza del dialogo, si costituisce un terreno comune tra l'altro e me, il mio pensiero e il suo formano un tessuto unico, le mie parole e quelle dell'interlocutore sono sollecitate dalla situazione della discussione, si inseriscono in una operazione comune di cui nessuno di noi è il creatore (Merleau-Ponty, 2018: 459-460).

Detto altrimenti, il terreno d'incontro proprio del dialogo si può sostanziare solo in una precisa categoria di spazio comune. Questa sfera semantica, perché sia in grado di generare il confronto in questi termini, deve essere infatti pensata come *creazione costante e non definitiva* di un medium di *contatto tra due prospettive in*



origine 'altre'. Questo capitolo sarà dunque dedicato a questi due aspetti, ovvero la relazione tra due alterità e la sua costruzione attiva, trattati in modo separato nei due sotto-capitoli seguenti.

2.1 L'aspetto relazionale

Nel suo saggio sull'estetica relazionale del 1998, Nicolas Bourriaud accenna al diffondersi di prassi contrapposte alle mire della cultura moderna per l'assenza di "utopie messianiche" (Bourriaud, 2010: 14). L'epoca dei manifesti era tramontata e l'utopia trovava invece spazio "nel quotidiano soggettivo, nel tempo reale delle sperimentazioni concrete e deliberatamente frammentarie" (Bourriaud, 2010: 59). La sua prospettiva intende però superare anche la visione di Jean-François Lyotard riguardo all'architettura postmoderna, che questi vedeva "condannata" ad abdicare a progetti di portata globale e a dedicare i propri sforzi, invece, a modifiche marginali degli spazi ricevuti in eredità dai decenni e dai secoli precedenti. Davanti a questo punto di vista "negativo", Bourriaud adotta invece la definizione guattariana di una soggettività come "insieme di condizioni" in grado di generare "Territori esistenziali sé-referenziali" attraverso la relazione degli individui con la loro alterità (Bourriaud, 2010: 112). Egli difende così le pratiche artistiche a lui contemporanee, in cui l'arte non "prodotto della soggettività umana", ma si identifica con il prevalere dei "flussi sulle categorie" (Bourriaud, 2010: 125-126).

Come dirà solo due anni più tardi Jean-Luc Nancy, "l'essere può essere soltanto essendo-gli-uni-con-gli-altri, circolando nel *con* e come *con*" (Nancy, 2015: 6). Secondo il filosofo francese, infatti, "[n]on c'è altro senso [...] che il senso della circolazione" (Nancy, 2015: 7), la quale si traduce nel romanzo di Cervantes in un "traffico dei discorsi" che prende forma come continua "riflessione *invertita*" del discorso altrui. In tale contesto, ogni "maschera suscitata da un'altra maschera, reca in sé i segni invertiti dell'altra, perché traducendola nel proprio linguaggio riflette la sua copia sbagliata e denigrante" (Celati, 1975: 153). È in questi termini che Celati paragona il mondo donchisciottesco alla 'nave dei pazzi' del dipinto di Bosch, ossia non per il dilagare di 'criteri di verità' tra loro irrelati, ma per la possibilità di ogni 'pazzo' di "riconoscere nell'altro la copia parodica della propria follia" (Celati, 1975: 155). Tradotti ogni volta in un linguaggio altrui, "tutti gli uomini trovano i loro falsi io, mai la loro identità" (Celati, 1975: 156), vedendo nell'altro una parodia di un proprio aspetto.

2.2 La definizione di un medium tra due alterità

L'elemento di confronto tra le due alterità sopra esaminato non deve essere inteso come necessario ed immutabile. Al pari dell'argomento di un dialogo, infatti, esso può mutare facilmente, pur senza che sia identificabile una soluzione di continuità. Se la complementarità del cavaliere e dello scudiero cervanteschi assomma alla "nozione di linguaggio", secondo un'altra prospettiva, invece, Don Chisciotte incarnerebbe la "vita di penuria" della "Quaresima", mentre Sancho



rappresenterebbe il “Carnevale, la vita degli appetiti”. In questo modo, il ‘terreno comune’ del loro confronto non sarebbe più quello linguistico, poiché “carenza ed eccesso assommano alla nozione di cibo” (Celati, 1975: 156). Resta dunque da indagare le modalità con cui si venga a definire la tematica sulla quale si confrontino, la quale, secondo quanto sarà argomentato nel seguente paragrafo, può dirsi intimamente arbitraria e parziale, e dunque sempre perfezionabile.

Presa la triade ‘Io’, ‘medium’ e ‘realtà’, con tutti i difetti attribuibili a una simile (ma necessaria) schematizzazione, due parametri significativi nella descrizione dell’ipermodernità, ovvero il Camp e il collezionismo, si dispongono in modo differente. Preciso che, ponendoci qui nell’ottica del rapporto tra il soggetto e l’alterità, ‘medium’ sarà inteso come ‘filtro’ o come ‘maschera’ a seconda del tipo di relazione che permette di allacciare con la realtà. Detto ciò, il Camp si focalizza sul confronto tra gli ultimi due elementi del trinomio, tendendo a ‘schiacciare’ l’Io su un proprio medium e a sottoporlo alla sua balia. In tale contesto, cioè, si assolutizza una caratteristica (un gusto, un interesse) del soggetto, rendendola una maschera di quest’ultimo secondo le dinamiche della sineddoche. Il collezionista, all’opposto, mentre instaura un dialogo con il filtro utilizzato, astrae gli oggetti affini ad esso da una realtà eclissata dietro un suo modello-metafora.

Nel suo saggio *Intrigo internazionale* (2013), Fabio Cleto accosta l’estetica Camp all’immaginario degli anni Zero del Duemila, nei quali “lo scarto” sarebbe stato “la norma” al punto da portare al “consumo di tutte le posizioni possibili, di tutte le opzioni, che imprigiona nella sala degli specchi dell’ironica citazione, dell’occholino strizzato, e irrigidisce nell’ictus isterico” (Cleto, 2013: 146-147). L’individuo Camp definisce infatti la propria individualità non in modo autonomo, ma in termini oppositivi rispetto a una soluzione eccentrica ‘già vista’. Egli è notoriamente istrionico, per quanto, come chiarisce Susan Sontag nelle sue *Notes on Camp* (1964), in esso il ‘recitare’ non sia opposto all’essere, ma piuttosto occorra “intendere l’essere-come-recita” (Sontag, 2008: 253). Davanti al pubblico, il soggetto Camp non cela la propria identità dietro una maschera, ma ne ostenta una con la quale si identifica senza più distinguersi da essa, “facendosi contemporaneamente *soggetto*, *oggetto* e *strumento* di sguardo” (Cleto, 2013: 119). Nel *Don Chisciotte*, è lo stesso protagonista a costituire quel ‘pubblico’ davanti al quale gli altri personaggi si atteggiavano da dietro una maschera, rimanendo così invischiati in un’identità oppositiva. Per smascherare le follie, infatti, “la società comica reagisce al travestimento di Don Chisciotte con una serie di travestimenti delle apparenze”, come quando Sancho “per sostenere l’inganno a Don Chisciotte deve entrare nel gioco degli inganni del suo padrone, senza più potersi sottrarre” (Celati, 1975: 154).

Se questo vale per lo scudiero, l’*hidalgo* sembra invece costruire la propria maschera come una griglia semantica attraverso la quale osserva il mondo ed agisce in esso. Non sorprende che Hegel vi abbia identificato una “soggettività geniale” che si eleva “a padrone dell’intera realtà, nulla lasciando nella sua connessione abituale e nella validità che ciascuna cosa possiede per la coscienza comune” (Celati, 1975: 119). Anche in questo caso egli è tutt’uno con la propria maschera, la quale, sostiene Celati, “non può cadere se non con la testa del personaggio” (Celati, 1975: 130),



nondimeno tale medium corrisponde a una sua costruzione autonoma. Egli, infatti, può essere letto come un “personaggio/autore” che vaga in lungo e in largo “ribattezzando [...] tutte le cose” (Celati, 1975: 143). Si possono notare in queste descrizioni i punti di contatto tra Don Chisciotte e la figura del collezionista, la cui opera non è un filtro attraverso il quale poter comprendere le cose del mondo, ma un modo per “salvare” certi oggetti ed accoglierli come parte di sé (Grazioli, 2012: 9).

Così facendo, infatti, li si libera, come afferma Walter Benjamin, dalla “confusione, dalla frammentarietà in cui versano le cose di questo mondo” (Grazioli, 2012: 40). Secondo Elio Grazioli, per il quale la collezione può essere vista come “una forma attuale”, corrispondente “a un sentire e un pensare rinnovato” (Grazioli, 2012: 109), collezionare è una pratica che riguarda “[n]on tanto o non solo la costruzione di sé, ma quella parallela di un mondo a misura e sulla spinta interna della propria passione, un mondo che guadagna e produce senso” (Grazioli, 2012: 9) attraverso una “forma e logica interna e individuale” (Grazioli, 2012: 11). Essa consiste, dunque, nella ricerca di una “self-enclosure” (Kornhaber, 2017: 13) mediante la raccolta degli oggetti del mondo in un personale “cerchio magico” benjaminiano (Grazioli, 2012: 40).

Si può cogliere, in questo modo, come la coppia parodica di Don Chisciotte e Sancho Panza si collochino, in quest’ottica, ai due estremi opposti della costituzione del soggetto ipermoderno, una attiva su una realtà così plasmata, l’altra frutto dell’identificarsi con una pura opposizione.



Conclusioni

Accanto alla relazionalità diffusa da Internet e dai *social media*, anche il Camp e il collezionismo sono rispecchiati in alcuni aspetti della sfera virtuale. L’accesso a questa realtà da parte del grande pubblico ha segnato profondamente il primo decennio degli anni Duemila, e non è difficile identificare nei motori di ricerca gli strumenti di una quotidiana pratica del collezionismo (di elementi affini ad una parola chiave), così come nelle cosiddette ‘*filter bubbles*’ e nei ‘*rabbit holes*’ intertestuali le cause dell’esasperazione di alcune tendenze individuali che divergono dalla norma. Nel secondo decennio, tuttavia, si è assistito alla diffusione degli *smartphones* provvisti di *touchscreen*, al perfezionarsi della profilazione degli utenti e ad un accrescimento del traffico dati tale da rendere disponibile una “valanga iconica quasi infinita” (Fontcuberta, 2018: 27). Queste novità hanno reso possibile, se non necessario, un diverso modo di accedere ai dati e di muoversi tra essi, rendendo marginale (almeno in alcuni contesti) l’utilizzo della barra di ricerca o di link intertestuali diretti verso contenuti affini a quelli in cui si naviga. È il caso di *feed pages* come la pagina ‘Search’ di Instagram o ‘For You’ di TikTok, nelle quali sono accostati tra loro i nostri interessi, tra loro giustapposti e miniaturizzati. Questo tipo di navigazione attraverso una grande quantità di suggerimenti non prelude all’accesso immediato attraverso uno degli ‘usci’ aperti, invitando invece a scorrere per qualche tempo lungo la superficie porosa della ‘sala d’ingresso’.



Questi schermi presentano una molteplicità di prospettive non riducibili né alla complessiva coerenza della 'collezione' donchisciottesca né ai doppi parodici che da questa si irradiano come suoi 'opposti' secondo una certa caratteristica. Compaiono invece le numerose preferenze (e non la loro negazione, dunque) di una soggettività che, in questo modo, è ugualmente 'sparsa', non unitaria. Anziché una serie di avventure di un cavaliere errante, lo 'scrolling' presenta più un "bazar di roba messa assieme", citando quanto afferma Celati a proposito delle raccolte di novelle (Celati, 2008: punto 1). A suo parere, infatti, "[i]l «Decamerone» somiglia a quei vecchi suk arabi dove trovavi profumi, gioielli, spezie, stoffe che venivano da tutte le parti" (Celati, 2008: punto 1), e dove su ogni "monile" od "anello" sia stato inciso, "miniaturizzato", un "motto sapienziale" (Celati, 2008: punto 3). Non c'è nulla che colleghi queste preziosità, se non il "gusto del narrare" (Celati, 2008: punto 2), che si 'irradia' dall'autore senza unirle le une alle altre. Allo stesso modo, le immagini sulla pagina 'Search' di Instagram sono accomunate dal solo piacere di attrarre, o di guardare, senza che una narrazione le attraversi e le allacci. Tanto nella raccolta di novelle quanto sugli schermi che accostano i nostri interessi, infatti, la disposizione degli elementi non è retta da una storia o da un criterio visibile, ma si presenta come una tra le tante possibili. Questo legame contingente delle parti si somma così alla molteplicità delle opzioni offerte all'utente nel marcare un netto contrasto con la stabile unitarietà della follia del *personaggio* Don Chisciotte.

Il *Quijote* condivide alcuni elementi con le raccolte di novelle, come il fatto di dichiarare ogni episodio un "racconto d'un racconto" (Celati, 2008: punto 6) (Celati, 1975: 138) o di prediligere il tema della burla o della "metamorfosi dell'inganno" (Celati, 2008: punto 15). Tuttavia, per quanto anche la sua struttura narrativa si componga di "membra slegate, senza una costruzione armonica" (Celati, 1975: 135), la forma del romanzo segna un distacco incolmabile a favore dell'unità complessiva e consequenziale della narrazione. Questo genere letterario, del quale il *Don Chisciotte* costituisce una delle prime testimonianze nella sua forma moderna, si era imposto sulle ceneri delle raccolte novellistiche, inaridite dalla loro formalizzazione (ed omogeneizzazione) durante il Cinquecento (Celati, 2008: punto 24). Come argomentato, negli scorsi anni si è invece assistito al movimento *contrario*, con l'obsolescenza del paradigma donchisciottesco e l'emersione di nuove affinità con le raccolte di novelle. Con ciò non si vuole ritirare quanto affermato a proposito del legame tra l'opera di Cervantes e l'"ipermodernità", ma invece confermare la precedente argomentazione mettendo in discussione l'attinenza di questo termine alla condizione odierna. Solo utilizzando l'*hidalgo* come pietra di paragone, infatti, si rende possibile notare una profonda soluzione di continuità nella cultura visuale degli ultimi decenni, le cui caratteristiche sono ancora lungi dall'essere indagate.

Bibliografia

- Baudrillard J. (1979), *Lo scambio simbolico e la morte*, Milano, Feltrinelli.
- Baudrillard J. (1996), *Il delitto perfetto*, Milano, Raffaello Cortina.
- Baudrillard J. (2008), *Simulacri e impostura*, Roma, Pgreco.
- Bauman Z. (1992), *Modernità e Olocausto*, il Mulino, Bologna.
- Benjamin W. (1999), *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- Benjamin W. (2012), "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", in Pinotti A. Somaini A. (ed.), *Aura e choc. Saggi sulla teoria dei media*, Torino, Einaudi, 17-73.
- Bourriaud N. (2010), *Estetica relazionale*, Milano, Postmedia.
- Celati G. (1975), "Il tema del doppio parodico", in Celati G., *Finzioni occidentali. Fabulazione, comicità e scrittura*, Torino, Einaudi, 111-163.
- Celati G. (2008), "Lo spirito della novella", in Belpoliti M. e Sironi M. (ed.), *Gianni Celati*, Milano, Marcos y Marcos, solo online, sezione "Extra".
- Cleto F. (2013), *Intrigo internazionale*, Milano, il Saggiatore.
- Fontcuberta J. (2018), *La furia delle immagini. Note sulla postfotografia*, Torino, Einaudi.
- Grazioli E. (2012), *La collezione come forma d'arte*, Cremona, Johan & Levi.
- Kornhaber D. (2017), *Wes Anderson*, Urbana, University of Illinois Press.
- Lipovetsky G. (2005), *Hypermodern Times*, Cambridge, Polity Press.
- Lyotard J.-F. (1981), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli.
- Merleau-Ponty M. (2018), *Fenomenologia della percezione*, Giunti, Firenze.
- Nancy J.-L. (2015), *Essere singolare plurale*, Torino, Einaudi.
- Schiavoni G. (1999), "Fuori dal coro", introduzione a Benjamin W., *Il dramma barocco tedesco*, Torino, Einaudi.
- Sontag S. (2008), "Note sul 'Camp'", in Fabio C. (ed), *PopCamp: volume primo*, Marcos y Marcos, Milano, 249-264.

