



**La via delle mascherine:
moda, corpo, grottesco**

The way of the masks: fashion, body, grotesque

A vida das máscaras: moda, corpo, grotesco

Patrizia Calefato¹

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-6217-3383>

[abstract] In questo articolo mi concentrerò sul ruolo delle mascherine facciali, rese necessarie in tutto il mondo a causa della pandemia da Coronavirus del 2020, e trasformatesi in indumento alla moda. Inquadrerò la funzione delle mascherine nell'ambito del concetto antropologico (Lévi-Strauss), sociologico e semiotico della maschera, e le analizzerò in relazione all'immagine del corpo grottesco (Bakhtin). Partirò da una definizione della moda come sistema di segni (Barthes) e dalla riflessione su come i segni della moda contemporanea esprimano in modo spiccato le aperture del corpo e le inversioni semantiche caratteristiche dello stile grottesco. La funzione protettiva delle mascherine, cioè quella di impedire le aperture e le contaminazioni tra i corpi, caratteristiche del grottesco in senso bachtiniano, viene ad essere però semioticamente "contesa" proprio dal divenire di moda di questi oggetti, che assumono colori, fantasie, forme, dimensioni, affidate all'inventiva stilistica e alla creatività più sfrenata, anche personale. Le mascherine alla moda diventano così il simbolo dell'epoca del Coronavirus in quanto oggetti che "resistono" idealmente alla separazione tra i corpi imposta dal distanziamento sociale, e al tempo stesso interpretano in forma emblematica l'idea di responsabilità solidale e collettiva dei corpi rivestiti, anche oltre la pandemia.

[parole chiave] **Maschere. Corpo grottesco. Corpo rivestito. Coronavirus. Sociosemiotica della moda.**

[abstract] In this article, I will focus on the role of face masks. They became necessary due the 2020 Coronavirus pandemic and soon turned into a fashionable garment all over the world. I will frame the function of face masks within the anthropological (Lévi-Strauss), sociological and semiotic concept of the mask, and I will analyze them in relation to the image of the grotesque body (Bachtin). I will start from a definition of fashion as a system of signs (Barthes) and from a discussion on how the signs of contemporary fashion strongly express the body openings and the semantic inversions that are typical of the grotesque style. The protective function of masks is to prevent the openings and the contaminations between the bodies. These are the traits of the grotesque in Bakhtin's sense. However, this function becomes semiotically *contested* precisely by the fashionable role of masks. They take on colors, patterns, shapes, dimensions, which entrust to the stylistic inventiveness and the most unbridled, even personal, creativity. The fashionable masks thus become the symbol of the Coronavirus era as objects that ideally *resist* the separation between bodies imposed by social distancing. At the same time, they interpret the idea of both supportive and collective responsibility of the clothed bodies in an emblematic form, even beyond the pandemic.

[keywords] Masks. Grotesque body. Clothed body. Coronavirus. Socio-semiotics of fashion.

¹ Professoressa ordinaria, Dipartimento di Pratiche Linguistiche e Analisi di Testi, Università degli studi di Bari Aldo Moro, Italia. E-mail: patrizia.calefato@uniba.it.

[**resumo**] Neste artigo, concentro-me no papel das máscaras faciais, necessárias em todo o mundo em razão da pandemia do coronavírus em 2020, e transformadas em indumentária na moda. Enquadrarei a função das máscaras no âmbito do conceito antropológico (Lévi-Strauss), sociológico e da semiótica, e a analisarei em relação à imagem do corpo grotesco (Bakhtin). Partirei de uma definição de moda como sistema de signo (Barthes) e da reflexão sobre como os signos da moda contemporânea exprimem de modo marcante as aberturas do corpo e as inversões semânticas características do estilo grotesco. A função protetiva das máscaras, ou seja, impedir as aberturas e as contaminações entre os corpos, característica do grotesco no sentido bakhtiniano, é, porém, semioticamente *contestada* justamente pelo tornar-se moda desses objetos, que assumem cores, fantasias, formas e dimensões ligadas à inventividade estilística e à criatividade desenfreada, e mesmo pessoal. As máscaras na moda tornam-se, assim, o símbolo da época do coronavírus, como objeto que *resiste* idealmente à separação entre os corpos imposta pelo distanciamento social, e ao mesmo tempo interpretam de forma emblemática a ideia de responsabilidade coletiva dos corpos cobertos, mesmo além da pandemia.

[**palavras-chave**] Máscara. Corpo grotesco. Corpo revestido. Coronavírus. Sociosemiótica da moda.

Recebido: 11-08-2020

Aprovado: 16-11-2020

Maschere strutturaliste

Il titolo di questo articolo cita il celebre saggio di Claude Lévi-Strauss, *La via delle maschere* (2016) in cui l'antropologo ricostruisce, secondo il metodo strutturalista, questa "via" intesa sia come localizzazione geografica delle maschere da lui studiate, lungo la costa pacifica nordamericana, quindi metaforicamente anche come direzione, senso; sia come "modo" in cui le maschere raccontano se stesse e le società cui appartengono. Partirò quindi proprio da Lévi-Strauss per poi spostarmi nell'ambito più "mondano" della maschera sul corpo rivestito.

Sarebbe [...] illusorio pensare [...] che una maschera, o più in generale una scultura o un quadro, possano essere interpretati isolatamente, in base a quanto rappresentano o all'uso estetico o rituale a cui sono destinati. [...] una maschera non esiste di per sé; presuppone, sempre presenti accanto a lei, altre maschere reali o possibili che si sarebbero potute scegliere per sostituirla. [...] una maschera non è principalmente ciò che essa rappresenta, bensì ciò che trasforma, vale a dire ciò che essa sceglie di *non* rappresentare. Come un mito, una maschera tanto nega quanto afferma; non è fatta solo di quanto dice o crede di dire, ma anche di ciò che esclude. (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 105)

Con queste parole, Claude Lévi-Strauss, nel suo suggestivo saggio *La voie des masques*, pubblicato originariamente negli anni '70, espone il metodo di analisi strutturalista che egli applica in particolare alle maschere, ai miti e ai riti delle popolazioni della costa pacifica settentrionale americana, dall'Alaska alla Columbia Britannica. Più precisamente, l'antropologo "apprende", e non banalmente "applica", il suo metodo partendo dalla ricchezza dei segni, dei significati e dei racconti che le maschere contengono. Come i miti, dice Lévi-Strauss, le maschere non possono essere interpretate quali oggetti separati l'uno dall'altro, ma vanno confrontate, messe in rapporto di reciproca opposizione e/o complementarità, inserite in un insieme di trasformazioni: solo in base a questo processo, i loro significati e i loro valori sociali possono essere compresi (ivi, p. 16).

Ma cos'è, e cosa c'è in, una maschera? Guardando al genere di maschere swaihwé, caratteristiche di gruppi membri della famiglia linguistica salish, abitanti sull'estuario del fiume Fraser e sulla costa orientale dell'isola di Vancouver, Lévi-Strauss le descrive come più ampie del viso, con occhi sporgenti, una mascella pendula da cui fuoriesce la lingua, adorne di piume e associate a costumi prevalentemente bianchi (ivi, p. 15 e 20). Presso i salish questa maschera è ricollegata alla buona fortuna facendo riferimento sia al pesce che al rame, fonti di ricchezza. I kwakiutl, popolazione situata a nord dell'isola di Vancouver, usano una maschera simile, che chiamano xwexwé, che ha però un significato esattamente opposto, dato che i pesci cui si ricollegano nel mito sono considerati "avari" e indigesti, e il rame tossico (ivi, p. 40, 42, 44).

Esiste poi un terzo tipo di maschera, la dzonokwa, alla cui esistenza Lévi-Strauss arriva, come sottolinea Floch (FLOCH, 2000, p. 48), per deduzione. Se la swaihwé è bianca,

questa dovrà essere scura; se l'una ha piume, questa dovrà avere peli; se l'una ha occhi e bocca sporgenti e spalancati, l'altra dovrà avere l'aspetto opposto con occhi piccoli e bocca serrata. Questa maschera esiste presso gli stessi kwakiutl, e prende il suo nome da una intera classe di esseri soprannaturali, di genere per lo più femminile, dotati di mammelle pendenti. E' prevalentemente di colore nero, guarnita di peli e associata a costumi scuri, come coperte nere o pellicce di orso bruno (LÉVI-STRAUSS, 2016, p. 46-47). Malgrado il suo fosco aspetto, la maschera dzonokwa, come la swaihwé, è dispensatrice di ricchezze. Nel ricapitolare, e aprire poi il discorso a ulteriori comparazioni in un insieme più vasto di esempi, Lévi-Strauss definisce dunque le maschere non come oggetti ciascuno a sé stante, ma come "elementi di un sistema nel quale si trasformano l'uno nell'altro". Le maschere, "insieme con i miti da cui esse traggono origine, e con i riti in cui esse compaiono, non diventano intelligibili se non attraverso i loro mutui rapporti" (ivi, p. 68). In un certo senso, le maschere, al pari dei miti, funzionano come il linguaggio: basato su opposizioni e binarietà tra le sue parti, secondo il modello strutturalista classico, il linguaggio è un sistema fatto di segni che si fondano su trasformazioni, traduzioni, ibridazioni, e si legano costantemente a pratiche sociali.

Ogni società ricollega le sue maschere a miti che ne spiegano l'origine soprannaturale o leggendaria e che fondano la loro funzione rituale, economica, sociale. La prospettiva antropologica, però, si situa a distanza rispetto al singolo gruppo e al singolo oggetto culturale, puntando a ricercare le omologie tra i "rapporti di trasformazione" (ivi, p. 17) che maschere appartenenti a gruppi sociali diversi esprimono. Nel caso delle maschere dei nativi del Nord America, Lévi-Strauss giunge a individuare delle relazioni di somiglianza e/o di opposizione perfino con miti e con figure analoghe presenti nell'antico Giappone settentrionale, in Cina, in Indonesia e in Nuova Zelanda (ivi, p. 95). Citando i suoi studi degli anni '40, Lévi-Strauss include così a pieno titolo le maschere nel campo dell'arte, e ritrova in esse "la serenità contemplativa delle statue di Chartres o delle tombe egizie, e i trucchi del Carnevale" (ivi, p. 13).

Maschere e corpo rivestito

L'analisi delle maschere di Lévi-Strauss mostra come queste siano sempre legate ad altri oggetti di rivestimento del corpo, come abiti e mantelli, che, sia per il materiale di cui sono fatti o da cui sono decorati (per esempio le piume), che per i loro colori (il nero e/o il bianco), si connettono a un certo tipo di maschera e non a un altro. La maschera non è dunque mai da sola, né paradigmaticamente perché, come abbiamo visto, il suo significato si dà sempre in relazione a un'altra maschera, né sintagmaticamente, cioè nel momento in cui viene indossata, ma è sempre in compagnia di altri segni corporei che completano in modo armonico il "look" generale. La maschera è parte integrante di quel "corpo rivestito" che comprende gli abiti, gli accessori, i gioielli, l'acconciatura, il maquillage, i tatuaggi, le decorazioni, tutti quei segni, cioè, che contengono racconti, sensi, immagini, in grado di forgiare il significato sociale del corpo nel mondo.

Il nostro percorso sulla via delle maschere, a questo punto, si sposta dalla dimensione mitica, nonché artistica, in cui la maschera è collocata da Lévi-Strauss, a una dimensione "materiale". Senza perdere i suoi significati simbolici, le sue funzioni antropologiche, il suo rapporto con il sacro, la maschera entra cioè in una sfera, se così si può dire, mondana. Essa

entra a far parte, sia antropologicamente che storicamente, di quel “linguaggio del vestito” che Roland Barthes, nel suo saggio del 1957 *Histoire et sociologie du vêtement*, considera, ispirandosi a Trubeckoy, come omologo al linguaggio verbale. Così come quest’ultimo, secondo il modello saussuriano, si articola secondo la binarietà/opposizione tra *langue* e *parole*, il linguaggio del vestito si articola nella coppia oppositiva di costume e abbigliamento. Mentre il costume è una realtà essenzialmente sociale, al pari della *langue*, l’abbigliamento è una realtà individuale, come la *parole*, attraverso cui l’individuo attualizza, performa, traduce, sul suo corpo l’istituzione generale del costume (BARTHES, 1998, p. 21).

Tra i fenomeni di abbigliamento rientrano, secondo Barthes, elementi come le dimensioni del vestito, il suo grado di usura, di disordine e di sporczia, le carenze parziali di indumenti, le carenze d’uso come bottoni non allineati, maniche non infilte, abiti sgualciti, e tutto ciò che ha a che vedere con il modo in cui il vestito viene indossato dal singolo. Tra i fenomeni di costume rientrano invece elementi come i colori ritualizzati, per esempio il nero per il lutto; le differenze tra l’abito maschile e quello femminile; i caratteri che distinguono gli abiti dei bambini da quelli degli adulti.

Nelle sue molteplici espressioni, la moda però si è impadronita paradossalmente proprio di quegli usi o forme che Barthes comprende nel campo dell’abbigliamento. Le dimensioni individuali, ad esempio, sono certamente di natura individuale dunque rientrano nella sfera dell’abbigliamento, ma la taglia uniforma i corpi entro cifre standardizzate che appartengono alla sfera del costume. Il grado di usura può avere un senso per il singolo (abbigliamento), ma diventa un fatto di costume nella moda del vintage, o degli indumenti, per esempio i jeans, venduti già consumati e strappati. Il disordine o la sporczia (fatti relativi all’abbigliamento) possono anche riguardare fenomeni di antimoda e forme di tribalità urbana, come è successo nel caso degli hippie e dei punk, rientrando così nella sfera del costume. Anche le carenze di indumenti, che Barthes include nei fenomeni di abbigliamento, possono essere segni di un uso collettivo del costume: si pensi al senso politico dei reggiseni bruciati dalle femministe negli anni Sessanta. Allo stesso modo le carenze d’uso, da fatti di abbigliamento, diventano fatti di costume, per esempio nella moda di abbottonare in modo sfasato le giacche, in quella di indossare maniche lunghe fino alla punta delle dita, o in quella di esibire indumenti volutamente non stirati. La gestualità relativa a come si indossa un certo indumento, infine, è spesso un atteggiamento socialmente prodotto, per esempio nell’ambito di gruppi giovanili e tribù urbane, che adottano movimenti e atteggiamenti del corpo attraverso cui si riconoscono al loro interno, oppure indotto da esigenze di moda come nel caso delle gonne strette che impongono di sedersi facendo certi movimenti stereotipati, o dei tacchi alti che costringono a camminare in un modo particolare.

La maschera, nelle molteplici funzioni che assume nella storia e nella sociologia del “vestito”, si pone come un elemento proprio del costume, in quanto è sempre inserita all’interno di un sistema sociale di significazione. Nella storia globale del costume, la maschera ha assunto significati e ruoli molto diversi tra loro, spesso opposti: essa può nascondere il volto, come, nell’ambito della cultura europea, accade nel caso della bauta veneziana; ma può anche ostentare un carattere del personaggio cui è associata, come fanno le maschere della

Commedia dell'arte. Il “mascheramento” è una componente importante dell'atto di rivestirsi del corpo. Ci si maschera per dissimulare la “verità” del corpo, ma spesso proprio la maschera, il costume che indossiamo, la moda che seguiamo, rivelano, oltre la superficie dell'apparenza, aspetti dell'identità e del desiderio autentici. Ad esempio, la mascherata drag, il travestitismo, il cross-dressing esprimono il rapporto tra il desiderio, l'immaginazione e l'identificazione di genere, al di là della mera identificazione biologica del sesso. La moda riesce così a volte a esprimere il genere come rappresentazione, mascherata, *performance*, molto più di quanto possano farlo altri sistemi di segni, compreso il linguaggio verbale. In questo senso, la moda dimostra come il suo linguaggio apparentemente frivolo possa porsi senza pregiudizi all'altezza delle problematiche sociali e civili del nostro tempo, soprattutto di quelle che hanno come protagonista il corpo.

Vi sono varie declinazioni della maschera, attraverso cui essa stessa, come oggetto materiale, si trasforma. Il maquillage è una sorta di derivazione e di sostituto “leggero” della maschera. Esso enfatizza e valorizza tratti e parti del volto, come gli occhi e la bocca, proprio come fanno le maschere rituali e quelle grottesche, ma serve anche a dissimulare e correggere segni d'imperfezione come le occhiaie, i brufoli o le rughe. Lo stesso maquillage, però, in contesti come il trucco di scena nel teatro o nel cinema, può creare e amplificare questi stessi segni, riuscendo a invecchiare, imbruttire, segnare in modo disarmonico il volto (Maggi 2013). Vengono in mente i trucchi a cui la bellissima attrice Charlize Theron si sottopose per interpretare, imbruttita e ingrassata, il personaggio di una serial killer nel film *Monster* (2004) che le valse l'Oscar come migliore attrice.

Un altro tipo di maschera trasformata è il velo: come il trucco, anch'esso assume diversi significati in differenti processi di trasformazione semiotica. Prendere il velo, velarsi, rivelare, svelare: sono molte le espressioni verbali che si dipanano a partire dal medesimo nucleo lessicale, il “velo”, parola che designa un indumento, ma anche metafora che si lega al senso antico di una “verità” - *alétheia* - che è svelamento e nascondimento allo stesso tempo. Intorno alla questione del “velo” c'è sempre una qualche verità che presume di rivelarsi: e la verità, come il velo, nelle culture e nelle narrazioni che le culture alimentano, risiede in modo simbolico e complesso nel corpo della donna. Sono infatti spesso le donne a velarsi o a venire velate, sul volto e sul corpo: con un *chador* o un *hijab*, con un abito azzurro da gravida come quello della Madonna del Parto di Piero della Francesca, con una veletta come quella delle donne dipinte da Klimt, con un foulard come quelli di Audrey Hepburn disegnati da Givenchy, con un pezzo di stoffa nera come quello che le donne del Mediterraneo indossano ancora oggi e che finiscono poi per venire rielaborati dalla moda.

Un altro genere di maschere ancora sono gli occhiali da sole. Sebbene motivati dalla ragione pratica di proteggere gli occhi dai raggi più violenti, ad essi la moda ha affidato il compito di nascondere o velare lo sguardo, cosa che permette molto spesso di modificare i tratti salienti di un volto fino a renderlo irriconoscibile, proprio come fa la maschera.

Più avanti, in questo testo, vedremo in che rapporto entrano questi tre “derivati” o sostituti della maschera – make-up, velo e occhiali da sole – con le mascherine sanitarie e protettive. Prima di arrivarvi, però, prenderò in esame il tema del grottesco nella moda e nella società contemporanea.

Trans-stilistica del grottesco

Nel suo saggio del 1969 *Lo stile e la sua immagine*, scrivendo a proposito dello stile in ambito letterario, Roland Barthes auspica un'ipotesi di lavoro tesa a considerare i tratti stilistici come delle "trasformazioni" (BARTHES, 1988, p. 133). Scrive Barthes che "lo stile è essenzialmente un procedimento di citazione, un corpo di tracce, una memoria (quasi in senso cibernetico), un'eredità radicata nella cultura e non nell'espressività" (*ib.*). Prendo a prestito la definizione barthesiana di stile come trasformazione semiotica e memoria culturale, spostandolo dallo spazio letterario o comunque eminentemente verbale in cui egli si muove in quel saggio, al corpo, e in particolare al corpo rivestito di segni, protagonista del discorso della moda. In questo ambito, il concetto di "stile" è quanto mai di casa, per la consuetudine radicata nella storia della moda e del costume di parlare di stili vestimentari, di stilisti, di "stile" come termine esaltatore del concetto di eleganza. Nella moda contemporanea, tuttavia, una definizione unitaria dello stile è impossibile dato che essa si pone come un sistema aperto in costante trasformazione, caratterizzato, piuttosto che da un solo stile, da un insieme di tratti "trans-stilistici" che tagliano di traverso le delimitazioni codificate, come quelle di "classico", "barocco", "sottoculturale", ecc.

Nel contesto attuale dei *fashionscapes* (CALEFATO, 2016), infatti, la moda è sempre meno identificabile in forma univoca, istituzionale, etnocentrica, mono-stilistica, e sempre più invece è aperta alla pluralità delle trasformazioni, alla contaminazione e traduzione culturale, alla memoria e al racconto. La moda della nostra epoca performa le metamorfosi del corpo: permette la confusione dei ruoli sessuali, evidenzia in superficie ciò che era canonicamente "sotto" (per es. etichette, biancheria intima, cuciture), inverte la funzione ricoprente dei tessuti adottando le trasparenze, rompe gli equilibri e i rigidi funzionalismi del costume tradizionale e dell'abito rituale, cita epoche passate nel vintage.

La modalità trans-stilistica che caratterizza la moda contemporanea è dunque riconducibile al grottesco, per usare le categorie di Michail Bachtin, i cui tratti caratteristici sono: l'esagerazione, l'iperbolicità, la smisuratezza, la sovrabbondanza, l'inversione semantica, l'esaltazione del "basso", delle aperture e delle protuberanze corporee (BACHTIN, 1979). Attraverso questi tratti, il grottesco trasforma il corpo, aprendolo alla intercorporeità. Michail Bachtin descrive mirabilmente il corpo grottesco, nelle immagini di cui è pieno il *Gargantua e Pantagruele* di Rabelais, come un corpo in divenire, mai dato né definito, che va oltre se stesso fuori dei limiti prestabiliti. È un corpo che esalta le funzioni e le immagini di quelle sue parti, come i genitali, che annunciano la produzione di un altro corpo, o, come il naso, la bocca, le protuberanze e gli orifizi, che scavalcano i confini tra due corpi e fra il corpo e il mondo, o ancora di quelle, come il deretano e le parti "basse", che invertono in forma parodica l'ordine sacrale e le gerarchie.

Il corpo grottesco descritto da Bachtin è il corpo metaforicamente gravido dei segni di una società in trasformazione, come fu quella europea tra Medioevo e Rinascimento. Proprio in quella cultura si costituì il corpo individuale, definito, autosufficiente, il corpo come proprietà del soggetto, come identità e autoriconoscimento dell'io caratteristico dell'epoca borghese. In opposizione e allo stesso tempo in connessione con questo, il corpo grottesco

mostra invece la materialità dei rapporti, delle interdipendenze, dei reciproci coinvolgimenti tra i corpi, il complesso delle aperture verso l'alterità di cui il nostro "corpo proprio" necessariamente vive. Dei segni di questa materialità corporea sono piene anche l'arte pittorica di Bosch e Brueghel, l'arte popolare dei Tarocchi e quella delle maschere del Carnevale. Come scrive Bachtin, il grottesco si interessa a tutto ciò che "*sbuca fuori, che sporge e affiora dal corpo*, tutto ciò che cerca di sfuggire ai confini del corpo" (BACHTIN, 1979, p. 346-347).

La vocazione grottesca di cui la moda contemporanea si fa interprete in modo esplicito e consapevole è in realtà uno dei caratteri fondativi del sistema semiotico della moda in quanto tale. E' questo un concetto che viene ben espresso da Jurij Lotman, quando sostiene che la moda si colloca all'interno della dinamica del "mondo capovolto". La moda, scrive Lotman "introduce il principio dinamico in sfere del quotidiano in apparenza immobili" (LOTMAN, 1993, p. 103). Queste sfere del quotidiano che il costume tradizionale tende a mantenere immutate nel tempo, vengono invece invase dalla moda, che riesce ad immettervi quei caratteri antitetici rispetto alla quotidianità con i quali essa stessa viene normalmente definita: capricciosa, volubile, strana, arbitraria, priva di motivazione. Pertanto, come dice Lotman, "la moda è sempre semiotica" (ivi, p. 104), e fa parte di quelle pratiche sociali che si collocano nella "sfera dell'imprevedibilità" (ivi, p. 103).

I sensi delle mascherine

Un meccanismo "imprevedibile" sembra avere caratterizzato anche la trasformazione delle mascherine in indumento di moda, anche prima dell'epoca del Coronavirus. A prima vista, nulla di più lontano dalla dimensione grottesca potrebbe essere contenuto in una mascherina sanitaria. La mascherina protegge, difende da contagi e infezioni, in altre parole separa i corpi, evitando proprio i rischi dell'intercorporeità e della vicinanza fisica. La mascherina ospedaliera è parte integrante della divisa del chirurgo e dei suoi assistenti in sala operatoria: ricopre quindi un ruolo ben preciso nella segnaletica dell'uniforme, permettendo il riconoscimento di ruoli e di funzioni precise all'interno dell'istituzione ospedaliera. Tuttavia, come ci insegna Lévi-Strauss a proposito delle maschere nordamericane, anche le mascherine non possono essere considerate come oggetti separati tra loro e da altri oggetti culturali, ma vanno contemplate all'interno di processi di trasformazione semiotica da cui solo è possibile riconoscere il loro senso, la loro "via".

Da rivestimento del volto prevalentemente riservato alle sale operatorie, con il propagarsi della pandemia nei vari paesi del mondo le mascherine si sono diffuse capillarmente ovunque e in ogni situazione. Il loro uso generale e quotidiano ci ha fatto forse rimuovere il ricordo di quelle settimane in cui erano di difficile reperimento in negozi e farmacie, erano molto costose, e ovviamente le poche in circolazione erano riservate al personale sanitario. Potremmo definire questa fase, dal punto di vista di una socio-semiotica del consumo, fase della restrizione e della legge suntuaria, dopo la quale siamo invece passati alla fase della moda, rispettando perfettamente, e in tempi rapidissimi, il modello proposto da Appadurai a proposito del rapporto tra consumo, durata e storia:

In generale, tutte le forme di consumo organizzate socialmente sembrano ruotare intorno a qualche combinazione di questi tre modelli: interdizione, legge suntuaria, moda. (APPADURAI, 2012, p. 95)

In realtà, in Asia orientale, le mascherine vengono da tempo usate comunemente in pubblico anche in caso di semplice raffreddore e per difendersi dallo smog. Se poi, ancor più indietro nel tempo, guardiamo le foto che documentano la pandemia di Spagnola del 1918-20, notiamo l'uso comune delle mascherine in tutto il mondo, proprio come nel 2020. Già a partire dall'epidemia di SARS dei primi anni 2000, soprattutto negli street-style cinesi, giapponesi e sudcoreani, questo indumento ha assunto una dignità di accessorio decorativo del volto in versione pop. In tutte le sue versioni "di strada", la mascherina ha espresso, ben prima del covid 19, una forma di provocazione, ma anche di vera difesa, verso l'inquinamento globale. Pensando a collezioni e sfilate, possiamo citare le maschere facciali create da Iris van Herpen nella collezione "Mummification" del 2009 e quelle di Margiela nella collezione Autunno/Inverno 2018, quali rappresentazioni grottesco-tecnologiche del corpo, evocanti un immaginario "spaziale" e realizzate, nel caso di van Herpen, attraverso stampanti 3d. È stato però proprio in diverse collezioni del 2019 che le mascherine sono comparse in modo significativo sulle passerelle e in occasioni mondane, in una inquietante anticipazione di quello che sarebbe successo di lì a pochi mesi. Di maschere facciali era piena la collezione Autunno/Inverno 2019 di Gucci. Le ha presentate la stilista francese Marine Serre alla settimana della moda di Parigi di settembre. Le ha indossate, griffate sempre Gucci, la giovane cantautrice americana Billie Eilish al pre-show del red-carpet dei Grammy Awards a Los Angeles, nel gennaio 2020.

In Europa e America, però, l'immagine della mascherina, fino a poco tempo fa, si collegava ancora allo stereotipo del turista o dell'immigrato asiatico da guardare come una persona un po' strana ossessionata dall'idea del contagio. Nulla di più inesatto: la mascherina in Estremo Oriente è un segno di cortesia verso l'altro. Questa capacità di tradurre gesti e abitudini legati al vestire e a torto considerate "culturalmente distanti" si è resa oggi possibile per merito, se così si può dire, del Coronavirus.

Durante le prime settimane della pandemia molte aziende di moda, ma non solo, hanno riconvertito la produzione, o una sua parte, per realizzare beni utili a combattere la pandemia, in primo luogo proprio le mascherine. In Italia, una delle prime è stata la Miroglio che, già a marzo, ha trasformato alcune sue linee in comparti per produrre mascherine di cotone lavabili e riutilizzabili. Molte altre aziende legate alla moda, in tutto il mondo, si sono impegnate nella produzione di vari presidi sanitari, dai camici agli scudi per il volto, necessari soprattutto per medici e infermieri. Intorno alla metà di marzo, grandi nomi della moda come in Italia Gucci, Fendi, Prada, Valentino, Scervino, Ferragamo e molti altri in tutto il mondo, insieme anche a piccoli produttori, si sono messi al lavoro per realizzare questo genere di indumenti.

Nei momenti di crisi mondiale, il sistema moda ha già altre volte agito in forme eccezionali che hanno lasciato un segno importante nella storia. L'esempio della Seconda guerra mondiale è indicativo. Lo *sock-shock* fu, nel 1941 in Inghilterra, e nel 1943 negli Stati Uniti, l'effetto provocato dal razionamento della seta, del rayon e del nylon con cui venivano fatte

le calze da donna, resisi necessari per fabbricare invece paracadute per l'esercito. Le donne cominciarono così a indossare i calzini di cotone e "Vogue" lanciò il motto "i calzini possono essere anche belli". Questo indumento divenne così anche una specie di simbolo dell'abbigliamento femminile lasciato in eredità alle teen ager sino a tutti gli anni '50.

La pandemia non è una guerra, certo, eppure gli stili di vita frugali introdotti dalla crisi, promuovono, proprio come accade in una guerra e poi in un dopoguerra, forme come la produzione domestica, il riciclo, il riuso degli indumenti. La crisi può trasformarsi allora nell'occasione per attribuire agli oggetti, compresi quelli di moda, nuove scale di valore, come la durata, la qualità, la personalizzazione, la consapevolezza sul processo di produzione. Anche e proprio nel momento in cui la vita produttiva riprende, è necessario ripensare a nuove e più autentiche priorità. La dimensione economica e culturale globale della moda si confronta così con caratteri locali, individuali, perfino personali, del vestire che si esprimono sempre più intensamente attraverso stili quotidiani e forme di autoproduzione che vedono le mascherine come protagoniste. Si moltiplicano anche le produzioni solidali di questi oggetti, come in Italia quelle prodotte dalla rete Made in carcere. Dall'altra parte, la fluidità caratteristica della nostra epoca produce scambi, traduzioni e fusioni imprevedibili tra i segni di moda che circolano nel globo e nell'immaginario sociale.

Traduzioni e narrazioni

L'uso delle mascherine, per esempio, potrebbe risolvere i problemi che in Europa si stanno affrontando da anni a proposito del velo islamico. In alcuni paesi europei, come la Francia, il volto velato nei luoghi pubblici è bandito, e invece adesso, proprio nei luoghi chiusi e pubblici la mascherina diventa un obbligo. Una contraddizione che si presumeva insanabile potrebbe dunque venire risolta, almeno provvisoriamente, a causa delle disposizioni imposte dall'emergenza. Oltre a questo aspetto, però, in uno spazio transculturale forse utopico, ma di cui esistono tutte le condizioni, la mascherina diventa un mezzo per apprendere dalle donne che usano comunemente il velo una strategia estetica essenziale: il trucco accurato, anche pesante, degli occhi. Un oggetto così fastidioso per chi non vi era abituato diventa dunque un mezzo per mettere in risalto una parte del volto importantissima per creare il contatto, esprimere emozioni, e ovviamente sedurre, come lo sguardo.

Alcuni anni fa in Arabia Saudita l'azienda cosmetica Olay promosse un concorso di bellezza online dedicato agli "occhi d'Arabia" che invitava a cliccare, tra i diversi occhi di donne iscritte al concorso, quelli ritenuti più belli. Nessun corpo esposto, solo occhi, la parte che perfino il velo più castigato lascia scoperti. Immaginiamo allora per un attimo possibile un simile concorso per gli "occhi del mondo", al di là dei generi, delle età, delle culture di appartenenza. Le mascherine potrebbero diventare un mezzo di traduzione culturale, un modo cioè per eliminare stereotipi e pregiudizi sulla presunta "incomunicabilità" tra culture nel contesto del mondo globale.

Ci sono modi diversi in cui le persone indossano la mascherina. Una prima basilare opposizione sia pratica che semiotica può essere stabilita tra coloro che le usano e coloro che non le usano. Sul piano della simbologia politica, emblematici sono i casi di Trump e Bolsonaro che hanno ostentato in situazioni pubbliche il loro volto scoperto e il non rispetto

del distanziamento allo scopo, certamente, di rafforzare la loro popolarità presso negazionisti della pandemia e sovranisti di vario tipo. Il rispetto formale rigoroso, da parte di altri personaggi politici, come Macron e Conte, o come i rappresentanti democratici al Congresso americano quando hanno manifestato in ginocchio in memoria di George Floyd, mostrano all'opposto una idea istituzionale, rispettosa e anti-individualista del segno mascherina.

Si possono individuare anche differenze generazionali: persone molto anziane, malgrado i rischi sanitari legati all'età, spesso rifiutano di usare le mascherine. Nella generazione dei boomer si manifesta invece una più generalizzata attenzione, a volte anche ossessiva, per il loro uso. I più giovani spesso le "dimenticano", particolarmente in situazioni festaiole di contatto di gruppo dentro e fuori bar e pub. E' indubbio, certamente, che si tratti di un indumento fastidioso da indossare, per quanto lo si possa rendere esteticamente gradevole. Gli occhiali le si oppongono perché si appannano; i capelli si impigliano negli elastici; il rossetto stinge. Forse per parodizzare quest'ultimo aspetto, Jean-Paul Gaultier a maggio 2020 ha posato lui stesso con la sua mascherina a righe bianche e azzurre, accoppiata alla maglietta, con una grande bocca rossa disegnata al centro. "Protect yourself, create yourself" è il motto con cui l'estroso stilista ha lanciato questa prima collezione di lusso delle mascherine. E, allo scopo di permettere alle sue clienti di mantenere sotto la mascherina una bocca colorata, Chanel rilancia a giugno 2020 i suoi rossetti indelebili pubblicizzandoli come "no-transfer".

Se quello di indossare la mascherina ben spianata sul viso a copertura completa di bocca e naso è il modo canonico che gli esperti consigliano e le regole impongono, le varietà di uso sono molte, e qui il citato rapporto tra abbigliamento e costume di cui parla Barthes ha modo di realizzarsi a pieno. La varietà più frequente è quella di indossarla sul mento: coloro che hanno questa abitudine dicono di essere pronti a metterla al suo posto quando è necessario, ma in realtà questa modalità è talmente frequente che si potrebbe definire come moda della mascherina-simulacro. Proprio come nei simulacri, infatti, è la traccia, la parvenza a contare, non l'oggetto in sé. In modo analogo funziona la meno diffusa, ma ugualmente interessante, mascherina sul gomito: è chiara la funzione pratica anche di questa usanza, cioè avere a portata di mano la mascherina mentre si è all'aperto, per indossarla poi appena si entra in un luogo pubblico chiuso. Tuttavia, la dislocazione in un'altra parte del corpo rispetto alla faccia rende questa pratica particolarmente surreale. Parodie e ironie, per lo più circolanti sui social, si sbizzarriscono così a prendere in giro ogni forma possibile d'uso, come quella di collocarla sugli occhi per dormire in aereo.

Non va dimenticata la fase in cui abbiamo imparato come e quali mascherine usare: chirurgiche? monouso? con i filtri inseriti in una tasca interna? e i filtri possono essere fatti di carta-forno? mascherine sanitarie? FFP1, 2, 3? di cotone? lavabili? Molte indicazioni e consigli sono stati dati da esperti e scienziati, in quanto voci autorevoli del discorso istituzionale sulla pandemia. Alla fine, in realtà, tutte le mascherine sono diventate possibili, e quelle alla moda di cui stiamo qui prevalentemente parlando sono quelle lavabili e colorate. C'è però anche una "moda" delle mascherine monouso e di quelle professionali, soprattutto legata al fatto che molte persone scelgono di usare solo quelle e non altre, un po' perché ritengono siano più efficaci, un po' soprattutto perché rifiutano l'idea di trasformare un oggetto sanitario in un accessorio di moda, simile a una sciarpa o a un foulard.

Un'altra riflessione va fatta sul colore nero. In opposizione al bianco, il nero rende, da un lato, molto più intenso il valore quasi "politico", in senso ampio, delle mascherine; dall'altro tende ad azzerare, a rendere neutro il volto dato che il nero, proprio secondo la teoria fisica dei colori, non è un vero colore. Eppure, il nero sul volto cita molti "racconti": il passamontagna del criminale, il fazzoletto del *bandido* e del pirata, Darth Fener, solo per citare alcuni riferimenti letterari, cinematografici e dell'immaginario. Speriamo non lunga, ma varia è la via delle mascherine.

Socialità solidale, corpi, politica

La salvaguardia della vita e della salute si lega oggi strettamente alle modalità di rivestire il corpo. Durante e dopo la pandemia, medici, infermieri, operatori dei servizi sociali, cassiere dei supermercati, operatori ecologici, e ogni semplice cittadino, attraverso il loro "vestito" protettivo conforme a protocolli sanitari e magari anche a un'estetica tutta da inventare, proteggono la vita di altri. Mediante mascherine, scudi facciali, distanziamento sociale, ciascuno, nel suo piccolo, salvaguarda potenzialmente l'intera collettività. Sono un brutto ricordo che vorremmo cancellare quanto prima quei segni sulle facce di medici e infermieri causati dai presidi protettivi a lungo indossati negli ospedali covid 19, ma allora sarà anche importante creare abiti ospedalieri più comodi per un futuro prossimo in cui la quantità e la qualità delle spese sanitarie saranno, si spera, molto più ingenti e consapevoli in tutto il mondo.

E' un grande cambiamento di mentalità quello secondo cui il vestito e l'accessorio, da segni di identità individuale, si trasformano in segni di socialità solidale. Corpo individuale e corpo sociale, in questo senso, non sono separati: dalla protezione dell'uno dipende la salute di molti. Questa idea di reciprocità e di interdipendenza tra i corpi rimette oggi al centro la dimensione collettiva, dopo decenni di esaltazione neolibera dell'individualismo. La mascherina è così oggi anche emblema della "giusta distanza" tra i corpi, del contenimento dei droplets, della nuova prossemica collegata all'uso degli spazi pubblici.

Si tratta certamente di un rapporto che presenta aspetti contraddittori. Da un lato, infatti, il distanziamento sociale riduce quegli elementi "grotteschi" del corpo – come il contatto, la contaminazione, le aperture – che, come abbiamo visto, fanno dell'intercorporeità un elemento proprio della cultura popolare, in senso bachtiniano, e di alcune sue manifestazioni, dal Carnevale all'uso politico delle masse di corpi nelle manifestazioni di piazza. Dall'altro lato, però, il contenimento fisico e sociale del corpo viene ad essere semioticamente "conteso" nei suoi sensi proprio dal divenire di moda delle mascherine, che assumono colori, fantasie, forme, dimensioni, affidate all'inventiva stilistica e alla creatività più sfrenata, anche personale.

Possiamo dunque considerare due elementi in opposizione tra loro: da un lato la "nuova normalità" del distanziamento sociale imposta dalla pandemia, dall'altra la fantasia immaginativa e creativa delle mascherine quale fattore di estetizzazione e conseguente "de-sanitarizzazione" dello spazio pubblico. Le mascherine alla moda diventano così oggetti che "resistono" idealmente alla separazione tra i corpi imposta dal distanziamento, enfatizzando in maniera caricata, e dunque invertendone il senso, la distanza. Al tempo stesso esse interpretano in forma emblematica l'idea di responsabilità solidale e collettiva dei corpi rivestiti, che andrà anche oltre la pandemia.

Le manifestazioni antirazziste dopo l'uccisione di George Floyd sono state una delle prime e fortemente simboliche occasioni in cui le regole del distanziamento sociale e le mascherine hanno avuto un'importanza determinante soprattutto in relazione al ruolo del corpo come soggetto politico. Le mascherine entrano in questi esempi in rapporto sia con l'uso degli spazi, sia con altri segni, a cominciare dalla scrittura. Nelle manifestazioni di Black Lives Matter ai primi di giugno a Washington, proprio la scrittura, prima ancora dei corpi, ha invaso lo spazio pubblico, con la grande scritta gialla sulla Sedicesima strada che riportava il nome del movimento, ormai globale, occupando simbolicamente la via che conduce alla Casa Bianca. La stessa scritta è stata poi riprodotta nello stesso stile a Brooklyn in luglio. Gli slogan dei manifestanti vengono poi, in tutto il mondo, scritti per lo più su pezzi di cartone riciclato, nello stesso stile dei Fridays for future, a dimostrazione anche della dimensione inclusiva e interconnessa con diverse forme di attivismo di BLM, a cominciare dall'ambientalismo.

La prossemica delle manifestazioni è particolarmente interessante perché in città diverse i partecipanti hanno assunto differenti modalità di raggruppamento. C'è, ad esempio, l'immagine di Alexandrepplatz a Berlino, con la folla assembrata in modo molto simile ai tempi "normali", ma tutti con la mascherina. C'è, all'opposto, l'immagine di Seul, dove i manifestanti, anch'essi tutti con mascherine, sono ordinatamente e ben a distanza inginocchiati, secondo il gesto universalmente diffuso che si rifà a una simbologia antirazzista sportiva precedente all'uccisione di Floyd.

L'enfasi degli abiti chiassosi e delle mascherine ad essi associate, usati come dress code nella Million Men March tenutasi il 14 giugno a Columbia, Sud Carolina; la prevalenza in molte manifestazioni delle mascherine nere; la scelta invece del bianco anche per i vestiti nella manifestazione di Black Trans Lives a Brooklyn lo stesso giorno; la gestualità corporea, a cominciare dall'atto del "take a knee" su un solo ginocchio, sono tutti elementi che fanno irrompere i significati sociali e politici della corporeità nello spazio pubblico, entro scenari in cui la pandemia è tuttora presente, sia pure secondo diversi gradi di diffusione e gravità.

Speriamo certamente che presto non saremo più costretti a usare le mascherine nei luoghi pubblici, se non per lievi influenze e raffreddori, responsabilmente allenati al rispetto e cortesia verso l'altro anche in situazioni non così devastanti come la pandemia; ma anche allora, è auspicabile che "la via delle mascherine" così improvvisamente, tragicamente, e allo stesso tempo carnevalescamente esperita, ci mostri i modi per interpretare, in forma sia pratica che emblematica, l'idea di responsabilità solidale e collettiva dei corpi rivestiti.

Riferimenti bibliografici

APPADURAI, Arjun. **Modernità in polvere**. Trad. it. di P. Vereni. Milano: Cortina Raffaello, 2012.

BACHTIN, Michail. **L'opera di Rabelais e la cultura popolare**. Trad. it. di M. Romano. Torino: Einaudi, 1979.

BARTHES, Roland. **Il brusio della lingua**. Trad. it. di B. Bellotto. Torino: Einaudi, 1988.

BARTHES, Roland. **Scritti. Società, testo comunicazione**. A c. di G. Marrone. Torino: Einaudi, 1998.

CALEFATO, Patrizia. **Paesaggi di moda**. Milano: Lupetti, 2016.

FLOCH, Jean-Marie. **Visual identities**. Eng. transl. by P. van Osselaer and A. McHoul. London/ New York: Continuum, 2000.

LÉVI-STRAUSS, Claude. **La via delle maschere**. Trad. it. di P. Levi. Milano: Il Saggiatore, 2016.

LOTMAN, Jurij. **La cultura e l'esplosione. Prevedibilità e imprevedibilità**. Trad. it. di C. Valentino. Milano: Feltrinelli, 1993.

MAGLI, Patrizia. **Pitturare il volto. Il trucco, l'arte, la moda**. Venezia: Marsilio, 2013.