

Ignorant Design

L'universo della Moda

MASSIMO LEONE*

La mode n'est pas quelque chose qui existe en robes seulement. La mode est dans le ciel, dans la rue. La mode peut avoir quelque chose avec les idées, la façon dont nous vivons, ce qui se passe.

COCO CHANEL

ENGLISH TITLE: Ignorant Design: The Universe of Fashion

ABSTRACT: There is only one word that captures the passage from microscopic intentionality to macroscopic emergence, from the apparent causality of local interactions to long-term structural randomness, and, therefore, to the emergence of trend lines, in the diachronic development of reality, unexplained in terms of a purely causal logic. This word is “fashion”. The universe follows fashion. Culture follows fashion. Language follows fashion. Therefore, one should not — as proposed by the theory of intelligent design — project the causal scheme that underlies the local reading of the world onto a universal scale but, instead, lean towards the idea that the pockets of causality in the universe are nothing but concretions limited in time and space, local phenomena on which a causal logic manages to have a grip only if it considers them as isolated from the very long period in which they are located, and with respect to which, on the opposite, it would be more correct to adopt a theory of ignorant design, that is of a blind, casual, but nevertheless effective development of the universe. The article exemplifies such dialectics with reference to a key study: the emergence of the value of transparency in turn-of-the-century western cultures.

KEYWORDS: Intelligent Design; Ignorant Design; Order; Chaos; Change; Semiotics.

* Università di Shanghai / Università degli Studi di Torino.

1. *Est moda in rebus*

“Moda” è un termine emotivamente ambiguo. Abbinato agli indumenti, può suonare euforico. “Vestire alla moda” è un obiettivo di molti, sebbene possa dispiacere ai dandy, o agli snob. Traslata in altri ambiti, tuttavia, “alla moda” è locuzione perlopiù derogatoria: se qualcuno, nell’ambiente accademico, sostiene che abbiamo pubblicato un libro pieno di concetti “alla moda” sicuramente non è un nostro amico. Chi ricerca la creatività, e di conseguenza l’originalità, rifugge in effetti la moda, se non nel tentativo di inaugurarne una nuova, non seguendo gli altri, dunque, ma essendone seguito. In generale, allora, la moda è un valore in quei contesti nei quali si perseguono insieme il sentimento di una distinzione e uno di appartenenza, mentre diviene un disvalore in quelle circostanze in cui la prima risulti di gran lunga più rilevante della seconda.

A ben vedere, tuttavia, la moda non è mai espunta neppure dagli ambiti più esclusivi ed elitari. Chi guardi con attenzione e un po’ di distacco al mondo accademico, per esempio, si accorgerà che le ricerche, i convegni, le lezioni, etc. ma anche gli articoli, i saggi, le monografie, etc. tendono ad assomigliarsi tutti attraverso il rivolgere delle stagioni. Il fenomeno è particolarmente macroscopico nell’università statunitense, ancora molto influente anche a livello globale, in cui esistono quelle che Umberto Eco definiva le “magic words”, vale a dire corte espressioni di una o due parole che, improvvisamente, calamitano l’attenzione di tutti i ricercatori, vengono poste al centro di mille iniziative, delineano uno spartiacque: chi le usa è *in*, chi le trascura è *out*. Ve n’è una approssimativamente ogni uno o due anni, con un ritmo non molto dissimile rispetto a quello delle collezioni di moda: “storytelling” nel 2015–2016, “fake news” nel 2016–2017, chissà che cosa nell’annata successiva. Anche in questo caso, alcuni centri e alcuni nomi sono più importanti di altri nel far girare la ruota della moda intellettuale: Harvard invece di Milano, questo o quell’accademico statunitense invece di Giorgio Armani.

L’analogia però non finisce qui: anche in ambito intellettuale, chi segua pedissequamente le mode, e ripensi al proprio operato con senno di poi, avrà, se si guarda con lucidità, la stessa impressione di chi rimira vecchie foto che lo ritraggono con gli abiti ridicoli che erano alla moda dieci o vent’anni prima. “Ma come ho fatto a organizzare un

convegno sullo storytelling?”), ci si chiederà, con la stessa incredulità con la quale ci si chiede “ma come ho fatto a portare le giacche con gli spallini?” Però vi è anche il rischio opposto: chi giochi sempre il ruolo del “maverick”, come lo definiscono gli americani, senza mai nulla cedere all’imperio delle mode, guardandosi indietro avrà l’impressione opposta di essere dolorosamente vissuto fuori dai tempi e dalle epoche, di essere rimasto un po’ fuori dal mondo, isolato.

2. *In moda stat virtus*

In questo ambito, però, la mediocritas di chi segue sì, le mode ma *cum grano salis* non è necessariamente l’ideale. L’ideale è essere come Picasso, varare un linguaggio apparentemente incomprensibile che però tutti si ritrovano dopo un po’ a seguire quasi in automatico, come se fosse l’elisir della creatività. Ma i Picasso della storia sono pochi. Sorgono inattesi nei luoghi più disparati, inventano un nuovo percorso, lo battono con tenacia, raggiungono frustrazione dopo frustrazione il centro nevralgico della cultura del loro tempo, e lì esplodono, in vita se sono fortunati, oppure postumi; comunque esplodono, e fanno deflagrare un terremoto che ha in loro stessi l’epicentro, e che rapidamente cambia tutto il paesaggio circostante, il modo di sentire, vedere, rappresentare.

Una semiotica del genio, tuttavia, non è impossibile, anche se rischia di sortire gli effetti di quella semiotica del comico tanto agognata da Umberto Eco: filosofare sul riso non fa ridere per nulla, e smontare i processi della creatività di solito li smorza. Però è chiaro che anche Picasso non sorge dal nulla, ma da un humus creativo di cui si possono identificare alcuni ingredienti, come l’apporto di culture provenienti da un lontano e incompreso altrove, per esempio. In ogni modo, se questi scoppi di creatività sussistono, e si comportano come terremoti, le culture evolvono invece perlopiù secondo la metafora che Ferdinand de Saussure utilizzava per descrivere il cambiamento linguistico: placidamente, impercettibilmente, lungo lentissimi scivolamenti delle placche tettoniche che mai completamente si arrestano, che sempre producono micro-alterazioni nella crosta terrestre, ma che nessuno percepisce, se non i sismologi a mezzo dei loro sofisticati strumenti. Muta infatti la lingua tutto intorno a noi, muta in noi, e muta anche

per causa nostra, a seguito delle micro-variazioni che, giorno dopo giorno, parola dopo parola, introduciamo nella *langue* attraverso la nostra parole; eppure noi perlopiù non ce ne accorgiamo, o ce ne accorgiamo di rado, per esempio quando un terremoto linguistico ha luogo, producendo stravolgimenti immani, allorché l'instaurazione di un nuovo regime politico, vedi la Turchia, cambia il sistema di trascrizione di un'intera lingua, ovvero lesionando l'edificio della lingua già nota, come accade quando emergono dei neologismi.

In generale, però, noi sediamo sulla lingua come sulla superficie terrestre: tutto si muove sotto di noi, ma con tale lentezza che ne deriviamo una sensazione d'inamovibile stabilità. L'arco temporale delle nostre vite funge infatti da parametro per accorgerci in maniera più o meno perspicace del mutamento. Come della persona amata, che vive accanto a noi giorno dopo giorno, e le cui fattezze osserviamo quotidianamente, non ci avvediamo che il tempo le segna il viso, le ammacca la pelle, le imbianca la chioma, per non parlare di quel decadimento degli organi interni che solo gli esami diagnostici riescono a rilevare, così, di ciò che ci è vicino e familiare, come la lingua, per esempio, o come la stessa cultura, non ci accorgiamo che cambia, se non quando ce ne allontaniamo per un periodo piuttosto lungo, e nel ritornarvi la ritroviamo mutata proprio come il viso di una persona amata da cui per qualche motivo fossimo stati costretti ad allontanarci. Se ad esempio dopo lungo tempo che ciò non ci accade ci troviamo a chiacchierare con un ragazzino, allora ci renderemo conto che questi preferisce con ogni spontaneità parole ed espressioni inusitate, che risveglieranno in noi l'idea del tempo che passa.

Di altri mutamenti più profondi, però, non nel lessico ma nella sintassi, o nella semantica di una lingua, di solito non ci capacitiamo, perché mutano con lentezza eccessiva rispetto all'arco delle nostre vite e all'acutezza della nostra percezione. Se però, come in quei video che mostrano accelerandole le immagini di una pianta nel tempo, dimostrandoci che essa si muove quasi come un animale — sebbene noi non ce ne accorgiamo perché tale movimento avviene troppo lentamente — fossimo in grado di accelerare la nostra appercezione della sintassi, allora ci renderemmo conto non solo di fenomeni macroscopici e perlopiù sotto gli occhi di tutti, come il progressivo recedere del congiuntivo nella lingua italiana, per esempio, ma anche di evoluzioni più sottili, di fatto quasi impercettibili a occhio nudo.

3. *Moda propria*

A guisa di sismologi, gli studiosi di culture, e dunque pure i semiologi, osservano invece questi mutamenti al microscopio, e ne scorgono indizi e tracce. Sono dunque capaci di descrivere come la lingua e la cultura mutano, ma restano invece perlopiù silenziosi quanto a una seconda, più ambiziosa domanda, quella che si chiede non solo il come, ma anche il perché di questo mutamento. Perché la lingua muta? E perché muta la cultura? Sospinta da quali forze, da quali agentività? Di fatto, Ferdinand de Saussure non risponde a questa domanda, e perlopiù non se la pone. Intento ad edificare una linguistica di ambizioni scientifiche, epurandola dalle scorie di soggettività della filosofia romantica del linguaggio, egli rifugge da ogni considerazione che non rimanga confinata in una concezione sistemica della lingua, in cui nessuna forza esterna ad essa sia vista come in grado di esercitarvi una pressione.

La filosofia della storia romantica e post-romantica, invece, formula ipotesi sull'etiologia del cambiamento culturale, fino a sfociare in quella che, più di tutte, segna e influenza il pensiero novecentesco sull'argomento. In Marx, la cultura evolve in maniera ancillare, come sovrastruttura il cui mutamento non è appunto autonomo ma legato a quello, più profondo e vero, della struttura economica. Le mode vestimentarie, per esempio, in quest'ottica non hanno una loro dignità e autonomia fenomenologica ma sono solo il portato tessile di cambiamenti più rocciosi nel sistema di produzione del valore e di formazione delle classi socioeconomiche.

Per quanto affascinante nella sua semplicità, tuttavia, questa prospettiva, sia pure edulcorata da tentativi culturologici alla Althusser, risulta sempre più problematica agli occhi dello studioso di culture, al quale risulta viepiù evidente che l'economia stessa, a inclusione di certi suoi fondamentali come il concetto stesso di valore o di plusvalore, non permangono immutati attraverso le epoche ma sono invece soggetti a mutamenti che li configurano piuttosto come fenomeni linguistici, o meglio ancora come configurazioni semiotiche. Mentre nella produzione novecentesca del valore, perlopiù legata all'attività industriale pesante, si poteva in effetti essere tentati di spiegare l'attaccamento di un operaio della Fiat alla Juventus come fenomeno sovrastrutturale in cui una classe socio-economicamente egemonica

infondeva e inculcava una passione sportiva nel proletariato al fine di fidelizzarne l'operato, oggi che il fatturato dell'industria dell'immaginario eguaglia e in certi casi supera quella dell'automobile si è quasi mossi a rovesciare il ragionamento, e a pensare che l'attaccamento sportivo produca passioni e valori—guida anche per i comparti più tradizionalmente strutturali di produzione del valore.

La critica semiotica alla filosofia romantica o post-romantica della storia consiste, più in generale, nel ravvisare che il mutamento culturale non ha niente al di fuori di sé, e dunque non può essere spiegato con riferimento a un'agentività esterna, sia essa economica, sociale, o religiosa. Persino il cambiamento naturale, che parrebbe poggiare su uno zoccolo duro e inamovibile, fuori dalla portata del linguaggio, a ben vedere non può essere recepito dalla specie se non attraverso il filtro della cultura. Il fatto di vivere in un territorio estremamente tellurico, per esempio, senza dubbio incide sull'ideologia religiosa delle culture nipponiche, eppure questa incidenza non è mai diretta, ma si esplica tramite il filtro della rielaborazione culturale, una rielaborazione così insistente che finisce con il prendere il primo piano della scena del mutamento, sostituendosi in quanto seconda natura culturale alla prima natura. In effetti, tanti sono i territori tellurici abitati dalla specie umana, ma non in tutti si manifestano gli stessi tratti culturali, a riprova del fatto che la natura delle conformazioni geologiche o delle plaghe climatiche fornisce il quadro ma non la definizione delle concrezioni culturali che vi si manifestano, e che anzi finiscono con il condurre i soggetti a letture a volte diametralmente opposte dello stesso dato "naturalistico".

4. *Moda vult decipi*

Ma cosa resta se, come nel modello di semiotica delle culture proposto da Jurij M. Lotman, nulla, né l'economia né la natura, risulta esterno alla semiosfera, e invece tutto vi resta inesorabilmente racchiuso, confinato nello spazio omogeneo della significazione, con la necessità dunque di esservi spiegato nei termini a esso interni, senza ricorso al nesso causale che ancori l'effetto culturale a un'origine eterologa? Di fatto, nonostante Lotman s'ispiri a Saussure ma se ne distacchi nel tentativo di "dinamizzarlo" — operazione del resto indispensabile dato

il passaggio da una semiotica del linguaggio a una della cultura — lo studioso russo, al pari di quello svizzero, sembra porsi il problema del come del cambiamento culturale, ma non del perché. Il sofisticato metalinguaggio della semiotica della cultura cattura con acribia i processi minuti del mutamento culturale, sottolineando, fra le altre cose, il bisogno di pensare la frontiera culturale come dispositivo dinamico di traduzione e dunque di generazione di senso. Questo metalinguaggio però non spiega né formula ipotesi sull'origine del vento che, spirando lieve ai margini della semiosfera, poi prendendo forza man mano che un meme culturale viene riprodotto, fino a sospingerlo con veemenza verso il centro e il cuore di una cultura, muove e rimuove l'universo del senso; non spiega, dunque, da quale gioco di masse d'aria fredde e calde esso si sprigiona, e come mai a un certo punto si sollevi, o scemi.

Forse però non è la risposta a costituire un problema, ma la domanda. Forse la distinzione fra come la cultura cambia e perché essa cambia non è poi così rilevante. Lo è se si proietta su di essa un quadro epistemologico di tipo causale, che è quello che quasi spontaneamente adottiamo quando cerchiamo di decifrare le nostre vite. Tuttavia, più abbracciamo con lo sguardo non tanto gli accadimenti minuti che ci concernono, e che riusciamo a leggere secondo questo schema, in fondo narrativo, di cause ed effetti, quanto le grandi linee dell'esistenza nostra, allora il perché di questo o quel rivolgimento comincia a sfuggirci come in una nebulosa, perdiamo i fili sottili e spesso invisibili che ci hanno condotti fino a un certo segno, stentiamo poi infine a cogliere il perché delle cose, sovente disperandocene.

Ma se cambiassimo prospettiva, se cambiassimo radicalmente prospettiva, e considerassimo invece che questa condizione del non poter scorgere le cause di ciò che ci accade non è l'eccezione nell'universo, ma la norma, e che il nostro ravvisare cause ed effetti, esso sì è invece un'illusione, prodotto di uno schema cognitivo utile senza dubbio, ma relegato nell'ambito locale della nostra cognizione, allora forse capiremmo che l'universo e la cultura, giù giù fino alla lingua, sono ambiti troppo vasti per essere sorretti da un perché, da una causa che ne sospinga i mutamenti, e che tutto invece vi si manifesta in base a interazioni perlopiù casuali, che divengono cause solo se viste in un ambito d'osservazione ristretto e limitato, quale la psicologia di un'interazione, per esempio.

Il sogno filosofico di tradurre la casualità in causa andrebbe allora rovesciato nel suo opposto, ovvero sia nel quietismo filosofico che accetta la causa come illusione ottica limitata all'interno di un universo essenzialmente casuale, ove direttrici del senso sia naturale che culturale emergono, ma a seguito di interazioni perlopiù non intenzionali, perlomeno non sorrette dal progetto preciso di creare "quel" senso. Nuovi astri, nuovi pianeti, nuove specie, ma anche nuovi stili pittorici, nuove parole, nuovi racconti, emergerebbero dunque non in virtù di un'agentività determinata ma per impulso di un'agentività diffusa, ove micro-agenti seguono perlopiù logiche locali, o quelle che essi ritengono esser tali in virtù di un'illusione prospettica, ma poi, sommandosi le loro azioni su larghissima scala, danno luogo ad alterazioni strutturali di portata globale, il cui sprigionarsi non è affatto riconducibile alle micro-intenzionalità che vi hanno condotto.

5. *Moda semper certa est*

C'è allora una parola sola che catturi questo passaggio dall'intenzionalità microscopica all'emergenza macroscopica, dalla causalità apparente delle interazioni locali alla casualità strutturale del lungo periodo, e dunque al manifestarsi di linee di tendenza, nello sviluppo diacronico del reale, inspiegabili nei termini di una logica puramente causale. Questa parola è "moda". L'universo segue la moda. La cultura segue la moda. Il linguaggio segue la moda. Non si deve dunque proiettare lo schema causale che sorregge la nostra lettura locale del mondo su scala universale, come propone la teoria dell'*intelligent design*, ma invece propendere per l'idea che le sacche di causalità che scorgiamo nell'universo non siano che concrezioni limitate nel tempo e nello spazio, fenomeni locali sui quali una logica causale riesce ad avere una presa solo se li considera isolati dal lunghissimo periodo in cui essi pure si collocano, e rispetto al quale, invece, sarebbe più giusto adottare una teoria dell'*ignorant design*, ovvero di uno sviluppo cieco, casuale, ma comunque efficace, dell'universo. In effetti, non è difficile spiegare Picasso causalmente, ma è invece difficile accettare di spiegarlo casualmente, come prodotto che emerge dal tempo lunghissimo della cultura esattamente come una nuova specie animale attraverso gli eoni dell'evoluzione biologica. La moda, dunque, sarebbe il concetto

chiave non per spiegare, ma per accettare di non spiegare le pieghe della cultura.

Per una sorta di legge dei grandi numeri, la forza del caso che si esercita attraverso la storia e le culture vi produce delle polarizzazioni, e dunque delle dialettiche. Sarebbe però forse fuorviante, e sintomo di un ritorno surrettizio a una logica causale, interpretare queste dialettiche in modo hegeliano, come opposizioni destinate a produrre una sintesi finale, un equilibrio. Invece, come pare che l'universo si espanda a partire da un iniziale big bang solo per poi contrarsi successivamente in direzione diametralmente opposta, e così via all'infinito senza alcuna possibilità di *storytelling* che non sia quello della mera constatazione di tale movimento, così anche le culture danno luogo a dialettiche, ma queste non si ricompongono in uno stato di equilibrio, bensì si traducono in mere oscillazioni: le culture tendono casualmente verso l'esaltazione di una certa caratteristica, poi raggiungono un frangente di saturazione, e allora si ripiegano su sé stesse per inseguire dapprima timidamente, poi in maniera sempre più decisa una direttrice culturale opposta, fino al rallentamento e alla stasi dall'altra parte dello spettro.

6. *Moda ponens, moda tollens*

Una delle caratteristiche che il metalinguaggio della semiotica riscontra nelle semiosfere è proprio la tendenza a un certo grado di opacità, in quanto contrapposto al polo diametralmente simmetrico della trasparenza. Opacità e trasparenza sono fatti di moda in senso stretto, nel senso che la moda essenzialmente si fonda anche sulla decisione di ostendere od occultare a sé stessi e agli altri porzioni più o meno ampie della superficie corporea, ma sono anche fatti di moda in senso lato, nel senso che tutta la cultura, e non solo quella vestimentaria, deve regolare al proprio interno ciò che la semiotica greimasiana denomina "attante osservatore", vale a dire il modo in cui tutti i testi, e non solo quelli tessili e vestimentari, decidono di far circolare oppure di bloccare la circolazione d'informazione. È solo in virtù di questa concezione per così dire allargata della polarizzazione tra trasparenza e opacità che si possono cogliere le relazioni strutturali che intercorrono fra vari regimi discorsivi dell'ostensione o dell'occultamento,

all'interno di configurazioni testuali anche molto distanti in termini di media, generi, formati, stili, e contesti. Il giudizio sulla misura della trasparenza o dell'opacità in vigore non può dunque dipendere che dalla relazione con lo spettro di questa polarizzazione, senza mai la possibilità di stabilire misure né tantomeno standard assoluti. Una cultura è più o meno trasparente rispetto a un suo stadio passato o futuro, e mai in assoluto. Il semiotico della cultura deve comunque attingere i suoi materiali da più sfere discorsive, cercando di compiere carotaggi quanto più pertinenti e rappresentativi ma poi sforzandosi di ricollegarne i risultati al fine di maturare una comprensione olistica della semiosfera, del punto in cui essa si trova in relazione alle polarizzazioni strutturali che la caratterizzano.

È abbastanza evidente che, dal disfacimento dell'Unione Sovietica in poi, la trasparenza sia diventata un elemento essenziale di ogni retorica di cambiamento politico. Lungo una direttrice che ha radici antichissime, ma che ha trovato una sua coagulazione essenziale, almeno per quanto riguarda i tempi attuali, nella decisione di Mikhail Gorbachev di adottare "glasnost" come parola-chiave della sua opera di riforma della politica e della società sovietiche a partire dal 1986, la trasparenza, che è una delle traduzioni possibili di *glasnost*, appunto, guadagna rapidamente il cuore della semiosfera globale e diventa per ciò stesso oggetto di moda. Non solo nei Paesi dell'ex blocco sovietico, ma anche nell'Europa occidentale, accumulare consenso politico richiede un riferimento sistematico a questa *magic word*, i cui riverberi poi all'interno dei gangli della semiosfera sono multipli, nel senso che non riguardano solo l'operato delle gerarchie politiche o degli apparati burocratici, ma cominciano a "contagiare" anche altre sfere della produzione culturale, a cominciare da quelle legate ai sistemi politico-burocratici.

Quando, a distanza di una decina d'anni dalla caduta del muro di Berlino che seguì alla politica sovietica della *glasnost*, la Germania decise di dotarsi di un nuovo Reichstag, la sua manifestazione architettonica parve incarnare, nella struttura stessa dell'edificio oggi visitabile nella capitale tedesca, e una delle sue massime attrazioni, il passaggio da una moda dell'opacità a una della trasparenza, non solo in politica, ma anche in altri ambiti di produzione culturale, primo fra tutti quello dell'architettura che traduce la politica in edifici e palazzi istituzionali. Da un lato, nel 1995, la coppia di artisti Christo e Jeanne-Claude

impacchettò l'edificio secondo loro costume, quasi a segnalare cosa la politica tedesca era stata prima della caduta del Muro: un luogo di opacità estrema, impenetrabile a uno sguardo esterno, che del palazzo del potere conservava la stazza imponente e la forma austera, ma che nulla offriva a un desiderio di trasparenza (Fig. 1).



Figura 1.

Dall'altro lato, quando nel 1999 si completò l'opera di ristrutturazione del Reichstag guidata dal progetto dell'*archistar* inglese Norman Foster, parve inevitabile aggiungervi un dettaglio che non era in effetti contenuto nel progetto iniziale, ma che divenne in seguito l'elemento più riconoscibile e di fatto scatenante della nuova identità politica e architettonica del landmark berlinese: una splendida, immensa cupola di vetro. Lì dove regnava un'opacità assoluta, denunciata dall'impacchettamento di Christo, avrebbe regnato una trasparenza assoluta, una visibilità della politica esposta allo sguardo e al controllo da parte dei cittadini (Fig. 2).

Come spesso accade nelle semiosfere, i tracciati delle polarizzazioni strutturali devono tradursi in manifestazioni sensibili, nelle quali la scelta della specifica materia adottata non è affatto indifferente, ma si traduce nella configurazione culturale dei materiali. È evidente che, imperando una retorica politica improntata alla trasparenza, essa



Figura 2.

debba incarnarsi in un materiale diafano, quale appunto il vetro, che insieme traduce tale retorica e al tempo stesso se ne impregna.

L'andamento delle polarizzazioni strutturali della semiosfera è tuttavia tale che esse non solo tendono alla saturazione del flusso di moda prima di ripiegarsi lentamente su sé stesse e dare luogo alla tendenza opposta, ma comporta altresì un continuo strabordare, per contagio, in ambiti discorsivi paralleli a quello in cui prendono abbrivio. Dopo che "glasnost" diventa parola d'ordine nell'ambito della politica e ne caratterizza finanche i palazzi, la trasparenza piano piano comincia a pervadere anche domini discorsivi tradizionalmente votati alla discrezione, alla segretezza o persino alla menzogna, quali la diplomazia, per esempio. In altre epoche culturali non si sarebbe messo in dubbio che, per difendere gli interessi nazionali del proprio Paese, un ambasciatore si attenesse al basso profilo, all'understatement, alla riservatezza, o persino praticasse la diceria e la menzogna per depistare i governi ostili. L'avvento di Wikileaks, che un filo storico ma soprattutto retorico sottile collega al varo sovietico della Glasnost, sconvolge nel senso della trasparenza anche il reame della segretezza: pare normale a tutti, a un certo punto, che si rivelino e diffondano dispacci diplomatici, così come sembra legittimo, a pochi anni di distanza, che i segreti militari di una superpotenza vengano esposti attraverso l'opera dei *whistleblowers* Snowden e Manning.

Interpretare questi fenomeni come segno di puro progresso dell'umanità nel suo destino sempre più ravvicinato di una democrazia compiuta significa travisarli, o almeno trascurarne la componente estetica, ugualmente fondamentale. La trasparenza s'impone del

discorso globale, dalla politica all'architettura, dalla diplomazia agli affetti, non perché sia giusta in sé, ma perché viaggia e si gonfia sulla cresta dell'onda della moda. Ciò suonerà forse dissacrante, ma non cogliere l'aspetto modaiolo di certi fenomeni di estetica politica significa illudersi rispetto al fatto, molto probabile, che questa tendenza a una sempre maggiore trasparenza non sia destinata a continuare all'infinito, ma a raggiungere un estremo al di là del quale essa è inevitabile che si configuri come problema più che come risorsa, con il risultato di dar luogo a fenomeni culturali di rottura, nel senso dell'opacità piuttosto che della trasparenza.

7. *Moda capta est*

A dire il vero queste controtendenze si manifestano già proprio nelle mode vestimentarie, le quali raccolgono e istituzionalizzano nelle pratiche del marketing, della pubblicità, della commercializzazione, e ovviamente anche del design una tendenza globale che ha le sue radici essenzialmente nello stesso evento che segna, dal punto di vista politico, la rottura della tendenza a una sempre maggiore trasparenza inauguratasi con la Glasnost nel 1986. Tale evento è senza dubbio l'11 settembre 2001, il quale da una parte segna la fine della pax americana post-sovietica: a partire da questa data, l'Occidente dovrà sempre più rivedere i suoi standard di trasparenza nella necessità di collocarsi e difendersi in relazione a nuove forze ostili, riconsiderando per esempio l'operato dei servizi segreti nazionali e il loro furtivo monitoraggio delle "vite degli altri"; dall'altra parte, questo evento sancisce anche l'arrivo, sulla scena della storia e della cultura globali, di forze culturali ed estetiche prima minoritarie o marginali, le quali prendendo piede all'interno delle semiosfere occidentali vi impongono nuovi standard di trasparenza non solo politica ma anche estetica, obbligando le semiosfere dell'Occidente a un'azione che è volta a volta di contrasto o di assorbimento.

Il velo islamico, per esempio, chiaro dispositivo di occultamento e di opacità, prima si manifesta come pietra d'inciampo delle estetiche occidentali della trasparenza corporea, le quali cominciano a manifestarsi in Occidente già con l'inizio della secolarizzazione ma che esplodono con la riscoperta del nudo nel '68; il velo islamico in Occi-

dente “fa problema” perché mette in crisi questa concezione ormai affermata del corpo femminile e della sua carica erotico-sessuale. In seguito allo shock, però, quando la novità culturale si afferma sempre più, fa nascere fenomeni semiosferici di accomodamento, come quello che si manifesta nella recente campagna pubblicitaria del brand di moda italiano Versace (Fig. 3).



Figura 3.

Da accessorio-cardine del codice vestimentario islamico, impregnato del valore di opacità proiettato sul corpo femminile, il velo viene sdoganato in quanto indumento alla moda, rivisitato in chiave vintage recuperando il fazzoletto della donna occidentale, condiviso con il maschio strizzando l’occhio ai modi di vestire dell’uomo della penisola arabica, e soprattutto, in posizione centrale, valorizzato proprio in quanto hejab, di cui Versace però inverte la polarità scopica da superficie tessile occultante a tessuto esibito, accentuando il paradosso erotico di fatto già insito nel velo.

8. Conclusione: *moda in mobili*

Il vento che agita l’universo, che muove le particelle subatomiche, che incita gli astri alle loro rivoluzioni, che battezza nuovi pianeti, quel

vento che spira attorno a una nuova specie di pianta, o alla forma inusitata della pinna di un pesce, e che soffia altresì nei teatri, quelli dell'invenzione greca, o nella nuova fattura dei mosaici bizantini, o nell'emergere della prospettiva, fino alla miriade d'interazioni che incoronano un meme come campione di viralità, e sotto a tutto questo, da che la vita è senso, sospinge in avanti il linguaggio, i sistemi di segni, e soprattutto la lingua, che ognuno parla e che ognuno cambia, ma senza avvedersi dei refoli sottili che ne animano il mutamento, ebbene questo vento non è un vento reale, non si sprigiona da un motore lontano, dal contrasto epocale di freddo e di caldo, ed è solo per un attimo, attraverso l'istante delle vite nostre, quando per un mistero l'universo finge di allinearsi con le volontà del pensiero e dell'atto, che ci pare di sentirlo, mentre poi ne diverge in maniera catastrofica e ilare, tanto che se avesse un volto riderebbe continuamente del pensiero degli uomini, e del loro giocare con i simulacri vuoti di cause ed effetti, in quanto questo vento è un vento apparente, è quello che si anima dall'animarsi stesso delle cose, che non sono mosse dal vento ma che invece sono vento, noi siamo vento, e tu che leggi queste parole, e queste parole stesse, che a te sembra abbiano un qualche senso, ma sono solo un grumo di polvere di una qualche bellezza in un turbino insensato.