

## 1. Sulle penne

Ci sono buone ragioni per occuparsi di penne stilografiche. Oggi i mezzi tecnici sono diventati vettori di senso. Lo sono diventati da quando Mac Luhan ha proferito “il mezzo è il messaggio” e ha dato come esempio la scrittura e le trasformazioni provocate dalla macchina da scrivere portatile. D'altra parte la penna è lo strumento di senso per eccellenza, anzi per antonomasia. Lo dice lo stesso nome. *Penna* viene dal latino *pinna* (pinna e ala) indica la direzione, cioè il senso. È una radice antica PETE – “tendere verso una meta” (da cui viene anche chiedere, come in petizione, e competizione). Un moto spaziale e quindi pennuto. Da non confondere con lapis che per consistenza e peso è proprio il suo contrario.

Gli esiti di ricerca sulla penna intreccerebbero molti dati. In primo luogo le connotazioni sociali, cioè i sovrappiù di senso attribuiti alla stilografica da categorie diverse per professioni, sesso ed età. Alcune delle risposte che sembrano attese, se non ovvie, sono però essenziali per la comprensione del senso comune, che non sempre è buon senso. Nel caso della penna stilografica, ad esempio, sarebbe dominante non l'aspetto strumentale, ma quello estetico: il prestigio (attributo del manager giovane, o il fatto che i giovani la reputino pezzo da collezione).

Emergono o trapelano anche altri parametri che vanno organizzati altrimenti: la strumentalità, la comunicatività e la specificità degli investimenti percettivi ed emotivi.

Meglio mettere un pò d'ordine usando lo schema comunicativo: 1. Emittente / 2. Messaggio / 3. Ricevente. Vista come *Emittente* la penna è uno strumento amanuense. Si scrive per così dire “mano a mano”. È tra i più immediati dei mezzi di scrittura: tocca la mano e il supporto d'iscrizione (carta o altro); implica un tocco intimo, un circuito con corpo e mondo. Derrida, il celebre filosofo-scrittore, scriveva svegliandosi, al buio, come cieco.

È molto diverso dalla macchina che implica non il tocco ma i tasti, la digitalità. La diversità del contatto della penna provoca la differenza del suo tratto. Scrivere è gesticolare e come la voce il gesto ha un suo tono.

Sempre come emittente, la penna è un mezzo d'”espressione”. I caratteri che traccia sono “prove di carattere”. Scrivere a penna trasuda informazioni su chi scrive, su quel che sente o pensa di sé, dell'occasione che porta a scrivere e dell'altro a cui si indirizza.

Sembra, più di altri mezzi, vicina al pensiero (serve a “fermare il pensiero”) ma anche al tracciato della propria intimità. Per questo è spontanea (“buttar giù a penna”) e veloce; serve per appunti rapidi e note a margine, ma anche per sgorbi e ghirigori.

Comunica quindi in primo luogo con se stessi, può essere lo strumento vivido e irregolare non solo del pensiero ma del sovrappensiero. Per diventare comunicativa la scrittura a penna presuppone un'identità singolare,



## Sulle penne e sui cappelli<sup>1</sup>

Paolo Fabbri

una preliminare personalizzazione. Quando è il mezzo d'un Io-Tu diventa più impersonale; serve per mettere in bella e diventa calligrafia. Ma anche in questo caso è sensibile al destinatario: la calligrafia muta in funzione del suo destinatario: per es., con che carattere scrivere una lettera d'addio?

La penna stilografica è ancora molto vicina alla materia dell'espressione: alla punta e all'inchiostro. La stilografica resta uno stilo cioè un mezzo di incisione e non di solo tratteggio: il gesto ha un suo stile, varia la forza e lo strumento somiglia alla mano, così come il filo che lascia uscire. Calvino diceva che questo filo è lo stesso che annoda e scioglie il racconto: proponeva quindi di viaggiare sulle mappe mettendo una penna al posto del timone.

Con la stilografica siamo ancora vicino all'inchiostro, alla sua densità e al suo colore – c'è chi firma col colore dell'inchiostro! Può trasformarsi ancora in macchia, indispensabile a quel nero specchio di narciso che è il test di Rorschach. Nell'*Età dell'innocenza* di Martin Scorsese, l'innamorato ottocentesco offre alla donna la prima stilografica; scuotendo la penna ne minaccia l'irreprezibibile toilette.

Il *Messaggio* privilegiato della penna è la forma breve, che organizza insieme il pensiero e l'emozione. Cumula dispersione e precisione, ma è soprattutto la firma, auto-certificante ed estetizzata: vero calligramma a cui tutti esercitano se stessi. Io scrivo: me e io.

In attesa delle impronte vocali standardizzate, il riconoscimento scritto resta necessario per certificarsi con svolazzi propri in punta di penna. Come fanno i governanti – il trattato è siglato a penna stilografica – e gli analfabeti di ritorno.

Per quel che riguarda il *Ricevente* la penna stilografica è essenzialmente interpretabile. Alla scrittura – come alla voce al telefono – siamo in grado di assegnare le identità esplicite e persino i segreti. La grafia rivela e nasconde



ma è soprattutto un evidenziatore emotivo, una fisionomia per la sua uniformità e irregolarità. A differenza dal tasto, il tocco ci fa tutti detective dell'emozione, ci invita a quel che Eco chiama passeggiate inferenziali. Su questo c'è, come si dice, tutta una letteratura!

Ma la penna non è solo un mezzo è anche un oggetto dotato di significato, indipendentemente dal suo uso. Come tale incorpora certi valori evidenti (prestigio, praticità, etc.) legati alla sua materia, spesso preziosa, e forma. Ma è anche una attrezzatura portatile (come il libro), ed anche uno pochi gioielli maschili, un prodotto "firmato". Dove si portano le penne stilografiche, borse, taschini, agende? Certo non dietro l'orecchio, come la matita

Può diventare allora una firma in sé. C'è chi rifiuta di prestarla per timore (o col pretesto) del pennino diventato personale nell'uso; ma anche per manifestare un saper fare personalizzato. C'è chi la lascia a casa per non metterla inavvertitamente in circolazione.

Come ogni oggetto la stilografica infatti ha i suoi circuiti di scambio: doni, perdite, furti. Varrebbe la pena intervistare persone che hanno appena perduto o a cui è stata sottratta la stilografica: un test per i problemi di attaccamento. Non sembra invece oggetto di prestito e neppure di scambio (se si eccettuano i collezionisti). Insomma la stilografica è infungibile a differenza di altri prodotti come ad es. la biro.

La penna dunque, più che un sostantivo è un aggettivo. Varrebbe la pena di applicarle quindi i criteri che separano gli aggettivi dai sostantivi:

- l'uso del comparativo e del superlativo (*più o meno penna, pennissima*);
- l'avverbio in -mente (*pennamente*, ma anche *pennissimamente*);
- il ricorrere dopo il verbo essere (*sarà penna*): o il collegamento al sostantivo (*il bambino è penna o il bambino penna*).

È evidente, da quanto sopra, il confronto significativo con *altri mezzi di scrittura* al limite tra pittura e scrittura: la matita – compresa quella per gli occhi e per le labbra

- tagliata e modificata a piacere, la macchina da scrivere, il pennarello, o il *brush* del computer.

Ma è soprattutto il confronto col mezzo elettronico ad incuriosire. Confronto che sembra destinare la stilografica al magazzino delle anticaglie o nella collezione, riserva indiana delle cose nelle società a frenetica obsolescenza oggettuale.

Ne dubitiamo. In primo luogo il computer non è la morte dello scrivere, e il passaggio macluhaniano dalla visibilità all'oralità è anzi il trionfo di Gutenberg. Si potrebbe persino dire che lo scorrere verticale dello schermo riproduca l'antico rotolo che precedeva il libro rilegato. D'altra parte il computer non si limita a sostituire colla sua chiara digitalità l'analogico del bello scrivere amanuense. Al contrario, cerca di introdurre nella sua scrittura alcuni tratti che gli sono interdetti. L'impossibilità delle marche espressive nella trama ordinata dei caratteri, spinge a inventare emoticone – icone emotive per esprimere i modi e le interiezioni, tutto l'affettivo del linguaggio.

D'altra parte la penna stilografica conserva l'idea di uno strumento al servizio di un soggetto che non sostituisce, come rischia di fare lo strumento elettronico. Si pensi ai bambini USA che rispondendo all'inchiesta sulle loro aspettative (formulata da Bill Gates e pubblicata da Times) delegavano al computer la realizzazione dei loro sogni. O a Baudrillard per cui la totale delega del pensiero alla macchina apre, ironicamente, uno spazio umano (?) di "spensierata" libertà... Si diceva che certi pensieri erano rimasti nella penna, ma dalle risposte del questionario è invece chiaro che la penna è utensile di realizzazione della fantasia, non scatola nera per contenerla. (Un'analogia con le bambole. Le più informi sono le più animate; quelle più articolate sembrano le più meccaniche. Ma questo accade perché siamo noi ad animarle: più sono articolate e minore è la possibilità di investirvi la fantasia.)

In ogni caso la stilografica e il computer hanno temporalità separate. Mentre il secondo evolve nel presente, la penna ha una profondità di tempo. Dall'inchiesta sembra che il suo uso si conservi inalterato dagli anni scolastici e che il suo futuro è nelle mani dei collezionisti e nelle reinvenzioni moderne di modelli antichi. Perché? È la maneggiabilità o/e il fatto che nella penna non c'è concorrenza tra tempi di routine e il fuori tempo massimo della fantasia? La generazione elettronica sovracompenza scrivendo colla bombola spray, con grafie immaginose, un'identità fittizia di gruppo sui muri di una città sempre più indifferenziata. In ogni caso, così come il CD-Rom non sostituirà il libro ma coesisterà con lui, penna e computer avranno a lungo reciproco gioco.

Per concludere, la penna stilografica è ancora medium immediato e il meno mediato dei medium. È sua la forma breve – l'appunto gettato sul taccuini e l'estensione articolata del pensiero –, irregolare e calligrafica, generica e singolare, elegante ed emotiva, ma sempre in

punta di penna. Auto-comunicazione prima di diventare comunicazione, essa conserva il gesto e il ritmo, il piacere propriocettivo e l'estetizzazione.

Il valore di saper tener la penna, sopravvive alle nostalgie? L'oggetto stesso resterà un valore rifugio infungibile? In ogni caso l'uomo di penna non è come si è preteso un dinosauro. In un'epoca in cui tutto è contemporaneo ed estrema è la valorizzazione dell'atto comunicativo, non aspettiamoci superamenti definitivi ma la coesistenza polifunzionale dei mezzi.

Varrà ancora la pena di dire come Alfred De Vigny: ho messo sul mio cimiero di gentiluomo una penna che mi fa onore?

## 2. Sui cappelli

Oggi, che nessuno (o quasi) porta cappelli, il copricapo è un segno zero. Significa per la sua inesistenza, in calco, come un posto vuoto. Ma l'accento è più sul "posto" che sul "vuoto". Prova ne sia che, quando dobbiamo far onore a qualcuno o a qualcosa ci tocchiamo un punto preciso e immaginario sopra la testa (un'immaginaria scappellata), e possiamo aggiungere: "tanto di cappello". Vorrei toccare questo senso "a vuoto" in tre punti: 1) retorica e fisiognomica; 2) carnevali e saturnali; 3) etica ed etichetta.

### 2.1. L'icona cappello

Non è a caso che Panofski<sup>2</sup> prenda come modello o scampolo dell'analisi iconologica proprio l'atto di togliersi il cappello. Dopo aver descritto i vari livelli di significato che caratterizzano la scappellata – primario o naturale; secondario o convenzionale; intrinseco o di contenuto – li trasferisce "dalla vita quotidiana a una opera d'arte". C'è comunanza di *oggetto*: il cappello è un pezzo essenziale di quell'arte decorativa che è il *savoir-faire* e *vivre* (il dandy, riflesso nella cornice del suo specchio in cravatta e cappello non aveva certo bisogno di dipingere) e di *metodo*: del copricapo si dà una iconografia e una iconologia (in ogni caso una semantica).

Se è così, a questo indumento (o capo) non dovremmo pensar da solo, ma in rapporto agli altri elementi presenti e assenti, paradigmaticamente e sintagmaticamente a cui si accosta o s'oppone: capelli – la parrucca, supremo oggetto barocco<sup>3</sup> e codini<sup>4</sup> –, colletti, cravatte e così via); o fa da supporto (gioielli e pennacchi, fiocchi, nastri, galloni, gradi). Ad altri l'onore e l'onere. Ci atterremo qui alla sua riconoscibile funzione retorica e passionale.

Il cappello per la sua *morfologia* (la varietà della calotte, la esauriente combinatoria della piegatura delle falde ecc.), il *modo di applicazione* (l'agio del cappello floscio gettato all'indietro, la disinvoltura di quello sulle ventitré, la determinazione se calcato fino agli occhi...) e il *colore* è un deformatore della forma e del senso del capo. Gli sono applicabili tutte le figure retoriche di spostamento in particolare l'enfasi e litote, (si ricordi il cappello frigio e il cilindro simultaneamente *à la page* della



rivoluzione francese). Ora questi tropi sono i significanti di cui il volto e la silhouette del corpo sono il significato. Il cappello è un dispositivo fisiognomico: ci sono ritratti che non riusciamo ad immaginare senza questo onore della fronte (così come la barba è "onor del mento"). Il cappello è una protesi (staccabile e manipolabile – dove posarlo?) del corpo nel suo luogo più significativo (la parte superiore, la fronte, della parte superiore, la testa) – inquadratura del viso visto e dello sguardo che vede. Se c'è una *weltanschauung* allora c'è una visiera (o una celata) del mondo e dei soggetti. Essa caratterizza i lineamenti del corpo sociale e i connotati di carattere. Ci sono, è noto, tanti possibili copricapi quanti status e ruoli sociali, specie se la comunità è separata dalle altre e la gerarchia interna particolarmente accusata (le istituzioni totali per quel che ne resta, esercito, scuola, fabbrica, ecc.). Per quanto riguarda la lettura delle fattezze lo ha compreso insuperabilmente Balzac; si pensi alla descrizione iniziale del cugino Pons che, nel 1844, persiste ad indossare i vestiti delle antiche mode imperiali, tra gli *incroyables* del Direttorio e le *redingotes* dell'Impero (*horresco referens*: uno spencer color nocciola su di un abito verdastro con bottoni di metallo bianco!)<sup>5</sup>. Pons è così espressivamente fuori moda soprattutto per "un orribile cappello di seta a 14 franchi, sui cui bordi interni delle orecchie alte e larghe imprimevano tracce biancastre, invano combattute dalla spazzola. Il tessuto di seta mal applicato, come sempre, sul cartone della forma, era spiegazzato in più punti e pareva attinto da lebbra, a dispetto della mano che lo lisciava ogni mattina". Se, in apertura di romanzo, dell'uomo si sa poco, la sola storia geroglifica del suo cappello, a condizione, diceva Balzac, di saperlo decifrare, potrà dirci allegoricamente ogni cosa.

Per questa capacità di testualizzare l'identità e di comunicare parabolicamente, il (buffo) cappello è sovente il supporto semiotico dell'eccentricità. Nel suo capitolo sugli eremiti ornamentali, – con cui i signori inglesi decoravano, a contratto, le grotte dei loro giardini – E. Sitwell<sup>6</sup> cita un eremita dilettante – siamo nel 1863) – che "aveva per i simboli un interesse incurabile e spingeva tal gusto al punto di possedere venti cappelli e venti costumi, ognuno dei quali doveva costituire



una strana divisa” (...). Le forme dei cappelli avrebbero dovuto riflettere, esprimere, simbolizzare non solo i loro nomi ma le verità eterne contenute nei loro nomi o motti”. C’era, per esempio, un costume “Strane persone” con “un cappello quasi bianco la cui forma non aveva un interesse particolare perché l’attenzione andava concentrata non su il motto ma sui quattro motti che vi erano fissati, cinti di un nastro nero. Il primo era “ben nutrito”, il secondo “ben pagato”, il terzo “ben vestito” e l’ultimo “tutti al lavoro”.

Le possibilità di stravaganza erano tali che ci si poteva dedicare a guarire qualcuno dalle affezioni del cappello. È quanto scrive, ad esempio, il poeta parigino Edouard Garnier che incontrò nel 1842 l’editore Hoetzel “esibiva un porto di cravatte e un cappello di forma inusitata; quanta pena ci siamo data per guarirlo da quel cappello!”.

Per questa qualità di blason sociale e di marca psicologica, referente e delatore di senso, il cappello può diventare nelle locuzioni comuni dell’idioma, affetto del corpo che somatizza la diversità delle passioni, gli affetti dell’animo (*attaccare il cappello*, rassegnazione; *prender cappello o mangiarselo* nell’ira ecc.).

E, per l’ovvia connessione tra le passioni e i valori, ogni copricapo è un valsente: non solo un tropo ma una figura privilegiata per esprimere quel che vale il valore di un soggetto, quindi della stima o della disistima di sé, degli altri e della relazione con loro.

Di qui il posto eminente che occupa nella panoplia

delle insegne del potere. Se l’imperatore cristiano (da Ottone I fino all’Austria del 1918) portava sul capo una mitra “berretto appuntito e poi a due punte” cinta da una corona dalla forma presunta delle mura di Gerusalemme<sup>7</sup>, anche l’Inca del popolo azteco era latore di copricapi insigni: “il simbolo della dignità imperiale era il *llautu*, treccia di differenti colori, che cingeva cinque o sei volte la testa ed era fermato sulla fronte da una frangia di lana, la *maskapaicha*, ogni elemento della quale passava per un tubicino d’oro. Al di sopra s’ergeva una bacchetta sormontata da una sorta di fiocco e da tre piume d’un uccello raro”<sup>8</sup>.

Per le stesse ragioni, e passioni, il cappello, segno di qualità e di diversità dei portamenti e comportamenti, entra nell’attrezzatura scenica dei riti di passaggio: promozioni e degradazioni come matrimoni, cambiamenti di ceti e stati, supplizi ed elevazioni di grado.

Se allo studente del medioevo o al cardinale viene imposto il cappello (ricordo i capelli che pendono dal soffitto della cattedrale di Toledo per localizzare i corpi dei prelati, “tornati alla polvere” nell’anonimo carnaio sotto il pavimento), al debitore insolvente veniva imposta la *berretta verde* mentre eseguiva, nudo, la cerimonia dell’*accullata* (batteva il deretano sulle pietre della piazza cittadina, pronunciando: “cedo i beni”). Mentre l’ilota di Sparta era tenuto a coprire il cranio raso – in opposizione alle chiome dei guerrieri – con un casco di pelle di cane (la *kuné*)<sup>9</sup>, il liberto romano portava un cappello frigio promesso ad un bell’avvenire. E all’ere-

tico portato al rogo veniva imposto un cappello conico non diverso da quello ad orecchie d'asino che punivano, fino all'altro ieri, lo zucconone nascosto dietro la lavagna (difficile allora sottovalutare la reazione del piccolo Sigmund Freud che, in un affollato marciapiede di Vienna, vede il padre raccogliere senza reagire il cilindro che un passante gli ha gettato via dal capo. Che il cappello sia metonimia della testa, per ciò che vale, sa bene chi ha impiegato la ghigliottina!).

## 2.2. Il copricapo di Saturno

Torniamo a Panofski: per l'iconologo il cappello è un formante di personalità. Toglierselo sarebbe gesto filosofico, cioè un sintomo culturale (valore-simbolo per Cassirer) "oltre a costituire un evento naturale che si compie nello spazio e nel tempo, oltre ad indicare naturalmente modi e sentimenti, oltre ad essere veicolo di un saluto convenzionale (...) può rivelare (...) tutto quello che concorre a formare la 'personalità' (...) si distingue per un suo modo individuale di vedere le cose e di reagire al mondo, cioè da qualche cosa che se fosse formulato in termini razionali si chiamerebbe una filosofia".

E prosegue: "Potremmo anche costruire mentalmente un ritratto della persona sulla base di questo solo gesto (...) Tuttavia, tutte le qualità che questo ritratto rivelerebbe in forma esplicita, implicitamente sono inerenti ad ogni singola azione e per contro ogni singola azione può essere interpretata alla luce di queste qualità".

Sarebbe questo per Panofski il significato intrinseco ed essenziale, situato al di sopra della sfera della volizione, dell'intenzionalità, del volere<sup>10</sup>.

Val forse la pena di ricordare, allusivamente, che il cappello, se può significare può anche nascondere: tra i rari cappelli dell'iconografia di Cesare Ripa solo la SPIA, con la sua veste costellata di lingue e d'occhi, porta la falda abbassata fino a nascondere lo sguardo; con tanto di cappello, tanto d'occhi!

Questa pregnanza del significato ha fatto sì che togliersi il cappello sia stato, in occasioni determinate, un atto di dissenso, un modo di cambiare "ritratto": ricordo il gruppo dei *sinsombrestas*, con Dalì e Bunuel, che nella Madrid degli anni 20, marciò, a testa scoperta, fino alla Puerta del Sol. Ritrattare collettivamente il cappello era, allora, infrangere la convenzione, affermazione performativa della modernità.

Mentre all'amico si cava il cappello, al nemico, potendo, lo si toglie. Questa relazione al valore e al carattere binario e gerarchizzato dei valori spiega come, in più occasioni, non siano state le camicie (rosse, azzurre, nere, *descamisados*, ecc.) ad opporre gli uomini nel conflitto, ma i colori e la loro forma dei loro cappelli (nell'Inghilterra puritana, nella Svezia dell'800). All'avversario ci si propone anche di "dare un cappello".

D'altra parte, quando si vuol prendere un cappello, capita spesso di prendere quello altrui. E non solo per pura distrazione o cupidigia travestita da lapsus freudiano. I cappelli hanno i loro saturnali, partecipano ad un

processo di doni, di permuta e di baratti di indumenti che non hanno attratto abbastanza l'attenzione degli studiosi, storici e etnografi, del costume e della moda. Durante i riti carnevaleschi uomini e donne, adulti e giovani, ricchi e poveri scambiavano e scambiano vesti e i copricapi. Se Carlyle in *Sartus Resartus* opponeva la cappello delle favole, che faceva viaggiare nello spazio, l'ipotesi di un cappello che annichilisse il tempo<sup>11</sup>, esistono da sempre copricapi che praticano l'alchimia dell'identità. Con diversi fini: dallo scambio che Van Gennep<sup>12</sup> chiamava di "imprecazione condizionale" – per respingere il malocchio all'occasione degli incontri – alle forme di saluto e cerimonia d'integrazione con lo straniero (sono state le prostitute azteche ad adottare il sombrero spagnolo nel futuro abito messicano). E con imprevedibili esiti: ognuno ha davanti agli occhi gli indiani (nord e sud) americani con cilindri e bombette e dignitosi signori yankee col capo irto di penne alle feste mascherate (cambiarsi cappello – e nascondere gli occhi – è sufficiente a mascherarsi!). È un cappello da carnevale che portano i clown e i travestiti, o i prosaici impostori (ricordiamo il cappello alla moschettiera che Giuseppe Balsamo portava alla sua trionfale accoglienza che la città di Straburgo fece al conte di Cagliostro); un oggetto privilegiato per suscitare il riso, come nel rablesiano mito esquimese, raccolto da R. Savard<sup>13</sup> in cui il cappello femminile è portato da uomini e usato per antifrasi nella parti basse del corpo come metafora fecale e sessuale.

C'è un uso ironico del cappello che non è solo nella gag della vanità umiliata (infiniti sono gli scherzi di che si siede sul cappello o lo tratta come recipiente di cucina), ma nella circolazione delle pretese d'identità. Col cappello sono le teste ad essere scambiate. Come la tuba del prestigiatore, il copricapo può farsi cornucopia delle variazioni immaginarie sull'identità.

## 2.3 Piccola etica del cappello

Portare il cappello non è solo un evento segnico ed espressivo ma propriamente performativo. Togliarlo – o cavarlo, pubblicamente (curiosamente, un atto maschile!) – è maniera espressiva di civiltà e di rispetto ("riconoscimento di un valore – dicono i vocabolari – liberamente scelto e accompagnato dalla decisione di portarsi (fare e non fare) in conformità"); ma anche, nel contatto intersoggettivo, un modo di protezione di sé e degli altri. Qui il cappello, come gli utensili di cucina, la toilette ed altre modalità della cultura materiale sono – l'ha visto chiaramente Frazer –, isolanti e mediatori; contro le possibili impurità a cui ci espone l'intrattenerci con gli altri (stringere la mano, offrirsi allo sguardo) e l'interferenza col mondo (con il cibo, ad esempio) vanno predisposte delle tattiche di copertura. L'interazione in effetti è insieme una risorsa e una vulnerabilità ed ogni esporsi è il radicale di una responsabilità. Ci vuole tatto e stile (forma e ritmo) nei giochi di linguaggio e di società.

Ora sembra che esista tra le culture dette “primitive” e quelle dette “avanzate” un’inversione singolare nel galateo del cappello. Le prime, secondo Lévi-Strauss, presentano una “filosofia indigena d’impressionante unanimità”. Il cappello vi si porta per proteggere gli altri e la stessa natura dalla propria impurità, dai rischi in cui questi incorrono nell’aver a che fare con un’interiorità pericolosamente “carica”. Nelle maniere a tavola<sup>14</sup>, i Tlingit d’Alaska, ad esempio, giustificherebbero l’uso del cappello femminile a larghe falde durante il periodo mestruale per impedire alle donne di rivolgere gli occhi al cielo, provocando negativi fenomeni celesti; la tribù dei Carrier farebbe lo stesso con cappucci e visiere di piume. Il copricapo è quindi un piccolo “mitogramma” che oltre ad isolare e a trasformare le energie, detta i criteri di misura e di giusta durata (quanto e quanto fissamente è legittimo guardare? Falde – e ventagli – sono un modo di regolare i moti vulnerabili e aggressivi dello sguardo?).

È chiaro che questa “maniera” inverte punto per punto i nostri modi (di fare e d’essere). Per noi il cappello, – come i guanti e le vesti, le posate e gli oggetti da toilette – difende invece la nostra purezza dall’impurità altrui. Per noi, società dell’allergia, l’enfer c’est les autres mentre per il “selvaggio”, l’inferno è in lui stesso. È da questo che il suo cappello vuol preservare noi.

È più d’un esotismo etnografico, è un richiamo antropologico che a partire dall’etichetta viene all’etica. Il vero tatto è quello che salvaguarda il diritto dell’altro e la discrezione andrebbe esercitata anche davanti al proprio io? L’io discreto (Gracian) dovrebbe abbassare la falda del suo cappello davanti a se stesso?

Cosa può accadere allora quando le culture “primitive” e quelle che pretendiamo civili scambiano i loro copricapi? Con una inversione ironica, noi accettiamo dagli altri i cappelli che ci offrono per proteggerli, ma solo per salvaguardare noi stessi. Invece offriamo i nostri col timore di esporci a quella impurità alla quale essi sono persuasi d’esporsi.

Dal labile incanto delle maniere, i civili giochi di parvenza della cortesia – così priva di scopo e piena di senso, ci giunge forse, attutita dalla metafora “selvaggia”, una domanda sulla morale d’ogni incontro tra gli uomini e le cose. La considerazione dell’altro non può non venire prima di noi stessi. Dobbiamo essere l’altro di noi stessi per meritarcì la nostra stessa stima e cortesia?<sup>15</sup>

L’umanità, nella grammatica dell’interazione<sup>16</sup>, non consisterebbe nel tirare il cappello ai valori umili della natura, degli animali e degli uomini e nel calcarlo davanti ai pari e ai superiori? Questioni superflue in una società che si pretende senza differenze (opportunità eguali) e senza cappelli?

Lascero la parola, penultima, a Panofski. In apertura del testo che comprende il saggio già citato, lo storico dell’arte ricorda l’incontro tra Kant e il suo medico, poco prima della morte del filosofo. “Benché vecchio, malato e quasi cieco (Kant) si alzò e rimase in piedi,

tremando per la debolezza e mormorando parole incomprensibili. Alla fine il fidato amico comprese che egli non si sarebbe seduto finché anche lui non si fosse accomodato. Lo fece ed allora Kant si lasciò accompagnare alla poltrona e, ripreso fiato, osservò: ‘Il senso dell’umanità non mi è ancora venuto meno’. I due uomini erano commossi fino alle lacrime”.

Sono quasi certo che il medico di Kant avesse, – sul capo? in mano? – un cappello.

## Note

<sup>1</sup> Questo articolo raccoglie insieme: *Tombeau della stilografica* da Il Verri, n. 39 e *Sul capo: figure, scambi, maniere* da AA.VV., *Cosa ti sei messo in testa?*, *Catalogo della mostra*, a cura di M. M. Sigiani, Milano 1991.

<sup>2</sup> Panofski E., 1962, “Iconografia e Iconologia. Introduzione allo studio dell’arte del Rinascimento”, in *Il significato nelle arti visive*, Torino, Einaudi.

<sup>3</sup> Huizinga J., 1973, *Homo Ludens*, Torino, Einaudi.

<sup>4</sup> Sui codini come metafora artistica cfr. Gombrich E., 1971, “Della percezione fisiognomica”, in *A cavallo di un manico di scopa*, Torino, Einaudi.

<sup>5</sup> Balzac H., 1848, *Le cousin Pons*.

<sup>6</sup> Sitwell E., 1933, “Vegliardi ed eremiti Ornamentali”, in *English Eccentrics*, Londra.

<sup>7</sup> Schramm, P. E., 1954-57, *Herrschaftszeichen und Staatsymbolik*, 3 voll., Stuttgart.

<sup>8</sup> Metraux G., 1971, *Gli Incas*, Torino, Einaudi.

<sup>9</sup> Vernant J. P., 1989, “L’identité du jeune Spartiate”, in *L’individu, la mort, l’amour*, Paris, Gallimard.

<sup>10</sup> “Lo si può definire come un principio unificante che sta dietro e spiega, tanto l’evento visibile, che il suo significato intelligibile e determina persino la formula in cui l’evento visibile si configura”.

<sup>11</sup> Carlyle T., “Sovrannaturalismo naturale”, 1985, in *Sartor Resartus, Filosofia degli abiti*, Palermo, Novecento.

<sup>12</sup> Van Gennep A., 1981, *I riti di Passaggio*, Torino, Boringhieri.

<sup>13</sup> Savard R., 1977, *Le rire précolombien*, Montréal, L’Exagone.

<sup>14</sup> Lévi-Strauss C., 1971, “Le regole del saper vivere”, in *Origine delle buone maniere a tavola*, Milano, Il Saggiatore.

<sup>15</sup> Simmel G., 1983, “La socievolezza”, in *Forme e giochi di società*, Milano, Feltrinelli.

<sup>16</sup> Goffman E., 1971, *Il comportamento in pubblico*, Einaudi, Torino.