



**Il cinema
con il
cappello.
Borsalino
e altre
storie /**

Cinema
wears a hat.
Borsalino
and other
Stories

Dario Edoardo Viganò

Le forme della devozione:
tiara, kippah e altri cappelli liturgici /
Forms of devotion: tiara, kippah
and other ceremonial hats

Professore ordinario di Comunicazione e Preside
dell'Istituto Redemptor Hominis, Pontificia Università Lateranense
Professor of Communication and Rector of the Redemptor
Hominis, Pontificia Università Lateranense

Nessuno sembra potersi sottrarre al valore denotativo e connotativo del cappello. Nemmeno sacerdoti, frati, rabbini o imam, che spesso si riconoscono tra la folla proprio grazie alle vesti e ai cappelli. Senza dubbio, all'interno delle diverse religioni, i copricapo hanno sempre portato con sé una forte valenza simbolica: la tiara papale indica il potere temporale del pontefice, la mitria indossata da vescovi e cardinali sottolinea la solennità di alcuni momenti liturgici mentre, nell'ebraismo, la kippah è il segno dell'obbedienza e sottomissione a Jahvé. È importante ricordare che anche nel cristianesimo ortodosso, nel momento della tonsura e della vestizione, quando al monaco viene assegnato un nome diverso che lo traghetta verso una nuova vita, gli viene finalmente permesso di coprirsi il capo.

Se si ripercorrono le ri-figurazioni dei preti offerte dal cinema, si scopre come molti di loro sono raccontati anche a partire dal cappello. A volte serve a renderli immediatamente riconoscibili, altre volte è il mezzo che usa il regista per iniziare con lo spettatore un gioco di rimandi e di significati. Probabilmente il primo che torna alla mente, il più semplice, è quello indossato dal corrotto prete Cirillo in *Il cappello da prete* (1944) di Ferdinando Maria Poggioli, film che prende le mosse dal romanzo di Emilio De Marchi, caso letterario a fine Ottocento. Qui il cappello viene usato, come un monito dall'oltretomba, per tormentare l'avido barone di Santafusca, colpevole dell'assassinio del sacerdote.

Restando in Italia, impossibile non ricordare don Pietro in *Roma città aperta* (1945) di Rossellini, che si staglia, con in testa il suo cappello nero, sullo sfondo di una Roma lacerata dalla guerra e dalle violenze nazi-fasciste, simbolo del clero vicino alla popolazione e capace di reagire mettendo da parte la paura. Don Pietro è l'esatto contrario di quei seminaristi tratteggiati per un solo istante da Vittorio De Sica in *Ladri di biciclette* (1948). Cappelli calcati in testa, si appoggiano allo stesso muro dove si sta riparando dalla pioggia Antonio (Lamberto Maggiorani), ma nessuno di loro ha sguardi per lui e per la sua disperazione di uomo. I loro occhi sono puntati verso il cielo, nella speranza di un raggio di sole che squarci le nuvole, pronti a scappare via, incuranti della vita della gente comune.

Sono i sacerdoti come don Camillo, reso indimenticabile da Fernandel², a rimanere però più impressi nella memoria collettiva. Preti buoni e vicini alla gente, in grado di dialogare con Dio e un attimo dopo di prendere al volo il cappello e correre a litigare con il sindaco comunista del paese. Sacerdoti capaci anche di lasciare a casa il loro cappello, per indossare un colbacco e partire alla conquista della Russia tanto vagheggiata da Peppone (Gino Cervi) in *Il compagno Don Camillo* (1965) di Luigi Comencini.

Don Camillo è il prototipo dell'uomo di chiesa semplice, vicino a quel San Francesco che nel 1950 Rossellini fa interpretare a un vero frate, Nazario Gerardi, in *Francesco giullare di Dio*. Il regista, benché si dichiari profondamente ateo, dipinge il ritratto commosso e calzante di un religioso che ha fatto dell'amore universale la sua verità e che ha abbracciato la povertà, vestendo un semplice saio, una veste di lana grigia, ruvida e senza abbellimenti, con soltanto un cappuccio per ripararlo dalle intemperie.

La narrazione cinematografica propone spesso religiosi che fanno di libertà e giustizia valori insostituibili, a cui si contrappongono sacerdoti più avvezzi alla seduzione del potere, nascosto dietro l'ufficialità e la ridondanza dei paramenti che indossano. Una polarizzazione su cui gioca Luigi Magni in *Nell'anno del Signore* (1969): un frate, impersonato da Alberto Sordi, vestito del

² Cfr. D. E. Viganò, *Nove sguardi d'autore*, Cittadella Editrice, Assisi 2010.

³ *Don Camillo (Le petit monde de Don Camillo; 1953)* di Julien Duvivier; *Il ritorno di Don Camillo (Le retour de Don Camillo; 1953)* di Julien Duvivier; *Don Camillo e l'Onorevole Peppone* (1953) di Carmine Gallone; *Don Camillo monsignore... ma non troppo* (1961) di Carmine Gallone; *Il compagno Don Camillo* (1965) di Luigi Comencini.

* See D. E. Viganò, *Il prete di celluloido. Nove sguardi d'autore. Cittadella Editrice, Asti 2010.*
 * *Don Camillo (The Little World of Don Camillo, fr. Le petit monde de Don Camillo, 1952) directed by Julien Duvivier; Il ritorno di Don Camillo (The Return of Don Camillo, fr. Le retour de Don Camillo, 1953) directed by Julien Duvivier; Don Camillo e l'onorevole Peppone (Don Camillo's Last Round, 1955) directed by Carmine Gallone; Don Camillo monsignore... ma non troppo (Don Camillo: Monsignor, 1961) directed by Carmine Gallone; Il compagno Don Camillo (Don Camillo in Moscow, 1963) directed by Luigi Comencini.*

suo misero saio e con in testa la sua "chierica", si scontra con il rigore del suo superiore, il cardinal Rivarola (Ugo Tognazzi) che con in testa la sua mitria, sembra non ascoltare neppure le preoccupazioni dell'altro per le anime dei condannati a morte che non accettano di pentirsi. Anche Robert Bresson in *Il diario di un curato di campagna (Le journal d'un curé de campagne, 1951)*, tratto dal romanzo di Georges Bernanos, contrappone il giovane curato d'Ambricourt - sempre a capo scoperto - al suo superiore, il curato di Torcy, ingessato nel suo abito talare con tanto di cappello nero, incapace a leggere nel cuore del giovane sacerdote appena uscito dal seminario e di capire il suo desiderio di offrirsi completamente a Dio.

Le suore non fanno certamente eccezione. Mario Camerini in *Suor Letizia (1956)*, in una scena che ha destato scalpore e ha suscitato gli strali della censura cattolica, fa strappare al piccolo Peppino (Antonio Cifariello) il velo della suora (Anna Magnani), rendendo palese lo strazio della sua anima, che si dibatte tra il sentimento materno per questo bambino non suo e la vocazione. È Federico Fellini, che personalmente non si separava mai dal suo cappello nero, a raccontare preti e suore nella loro compiaciuta mondanità. L'alto prelato che si presenta a casa delle contadine nel film *Il bidone (1955)* non è altri che un truffatore, Augusto (Richard Basehart), che nasconde sotto la papalina e dietro l'anello cardinalizio, un passato di disperazione. Il cardinale con in testa lo zucchetto rosso con cui si confida un incerto Guido (Marcello Mastroianni) in *8 1/2 (1963)* è, invece, una figura totalmente isolata e chiusa nella sua aura; non ha risposte e non ha niente del padre spirituale di cui il regista in piena crisi creativa avrebbe bisogno. Lapice arriva però con *Roma (1972)*, in cui si assiste a una grottesca sfilata ecclesiastica con cui Fellini ironizza sui comportamenti della Curia Romana. Come in un *défilé*, si susseguono modelli improbabili: suore con veli che somigliano a delle bianche code di rondine, cardinali con tiare sfarzose, sfilano uno dietro l'altro componendo l'affresco di un mondo in rovina, pronto a franare nel nulla. Esattamente come il candido fra Girolamo di *Ginger e Fred (1986)*, che cede alle lusinghe della modernità e accetta di partecipare a un programma televisivo: gli occhiali da sole che indossa sembrano essere il perfetto contraltare del saio e della papalina.

Graffiante critica agli ecclesiastici è quella di Luis Buñuel, che sin da *Un chien andalou (1929)* non esita, infatti, a mostrare due sacerdoti, riconoscibili dal cappello, legati a due asini putrefatti, mentre in *La Via Lattea (La Voie Lactée, 1969)* il vescovo, armato del potere che gli concedono tiara e pastorale, non ha remore a condannare al rogo il suo predecessore.

Un malumore che attraversa il cinema di tutti i tempi e tutte le nazionalità è che colpisce non solo la religione cattolica. Nel finale di *Il maratona (Marathon Man, 1976)* di John Schlesinger, Szell (Laurence Olivier) viene riconosciuto come l'autore di efferati crimini nazisti dagli ebrei sopravvissuti, che si stagliano intorno a lui, con in testa la loro kippah sotto cui spuntano gli immancabili riccioli. Il loro silenzio è l'accusa definitiva per un uomo che non potrà mai essere assolto. Il loro copricapo è esattamente lo stesso indossato dal rabbino di *Kadosh (1999)* di Amos Gitai, capace di convincere suo figlio Meir a seguire i dettami della loro religione e di ripudiare sua moglie Rivka, accusandola ingiustamente di essere sterile. Anche il rabbino più anziano che il protagonista di *A Serious Man (2009)* di Ethan e Joel Coen, Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg), prova a consultare, è un uomo

impotente. Nella stanza buia piena di simboli religiosi, seduto a un tavolo dietro cui si intravede soltanto il suo viso rugoso e la kippah che ha in testa, il rabbino ascolterà i dubbi di Larry, ma neanche dall'alto della sua vecchiaia e della sua saggezza, saprà indicargli la via per la felicità.

È sempre più chiaro a cineasti e pubblico che forse ci sono interrogativi cui nessuno sa rispondere. Forse anche per questo i sacerdoti dei film dei nostri giorni, come *Priest (2010)* di Scott Charles Stewart, si trasformano in spietati killer di vampiri che avanzano nella lunga notte dell'anima nascosti sotto i loro cappucci.

Nobody seems to be able to escape the denotative and connotative value of hats. Not even priests, friars, rabbis or imams, who often stand out from the crowd due to their robes and hats. There is no doubt that headgear has always carried great symbolic force within the various religions: the papal tiara evokes the Pontiff's temporal power, the mitre worn by bishops and cardinals underlines the solemnity of certain ceremonies while, in Judaism, the kippah is a sign of obedience and submission to Jahvé. It is worth pointing out that even in orthodox Christianity, during the moment of tonsure and dressing, when a monk is given a new name to accompany him along his new life, he is finally allowed to cover his head.

If we look back over the various re-depictions of priests found in films, we will discover that lots of them are portrayed around a hat. Sometimes their hats are designed to make them instantly recognisable, on other occasions they are a device employed by the director to initiate the viewer into an interplay of references and meanings. Probably the first to come to mind, the simplest, is the one worn by the corrupt priest Cirillo in *Il cappello da prete (1944)* by Ferdinando Maria Poggioli, a film based on the novel by Emilio De Marchi, which caused quite a commotion in the literary world in the late 19th century. Here the hat is used as a warning from beyond the grave to torment greedy Baron Santafusca, guilty of murdering the priest.

Remaining in Italy, we cannot possibly not mention Don Pietro in *Roma città aperta (Rome, Open City, 1945)* directed by Rossellini, who stands out (hat on his head) against the backdrop of the city of Rome which has been lacerated by war and Nazi-Fascist violence, a symbol of the clergy being close to the people and also capable of reacting while putting aside their fears. Don Pietro is the exact opposite of those seminarists depicted for just an instant by Vittorio De Sica in *Ladri di biciclette (The Bicycle Thieves, 1948)*. With hats on their heads they rest against the same wall where Antonio (Lamberto Maggiorani) is taking shelter from the rain, but none of them has eyes for him and his state of human desperation. Their eyes are pointed towards the heavens, in the hope that a ray of sunshine might break through the clouds, ready to dash away oblivious to ordinary people's lives.

It is priests like Don Camillo, played so unforgettably by Fennel, who live on longest in our collective psyche. Good priests who are close to the people, capable of conversing with God and then, just a moment later, grabbing their hat and dashing off to argue with the local Communist mayor. Priests who are also willing to leave their hats at home in order to don a bearskin and set off to fight against Russia, the country Peppone (Gino Cervi) yearns

for, in *Il compagno Don Camillo* (*Don Camillo in Moscow*, 1965) directed by Luigi Comencini.

Don Camillo is the prototypical simple man of the Church, reminiscent of St Francis played by a real monk, Nazario Gerardi, in Rossellini's film *Francesco giullare di Dio* (*The Flowers of St. Francis*). Even though the director claimed to be a convinced atheist, he managed to paint a touching and intriguing portrait of a man of God, who made universal love his truth and embraced poverty wearing just a simple habit, a garment made a rough grey-coloured wool with no frills and just a hood to protect him against the elements.

The film industry often portrays ordinary men of God, who have made freedom and justice their guiding values in contrast with priests more accustomed to being seduced by power, hiding behind officialdom and the majestic robes they wear. Luigi Magni plays on this kind of polarisation in *Nell'anno del Signore* (1969): a monk played by Alberto Sordi, wearing just a very simple habit and "bald patch" on his head comes up against the stringency of his superior, Cardinal Rivarola (Ugo Tognazzi), who, wearing his mitre, does not seem to even be willing to listen to the other man's concerns about the souls of condemned men who are not willing to repent. Robert Bresson in *Il diario di un curato di campagna* (*Le journal d'un curé de campagne*, 1951), based on the novel by Georges Bernanos, also compares the young curate of Ambricourt - always bare headed - with his superior, the curate of Torcy, all dressed up in his cassock complete with a black hat, totally incapable of seeing into the heart of the young priest, who has just left the seminary, and understand his desire to give himself completely to God. Nuns certainly do not fare much better. In a scene from *Suor Letizia* (1956), which caused a real commotion and came under Catholic censorship, Mario Camerini has little Peppino (Antonio Cifariello) pull off the nun's veil (Anna Magnani) revealing her tormented soul torn between maternal love for a child who is not her own and her vocation. And it was Federico Fellini, who personally never took off his own black hat, who depicted priests and nuns in all their smug worldliness. The important prelate, who turns up at the country women's houses in the film *Il bidone* (*The swindle*, 1955), is just a con man called Augusto (Richard Basehart), who conceals his desperate past beneath his skullcap and cardinal's ring. The cardinal wearing a red skullcap in whom a rather insecure Guido (Marcello Mastroianni) confides in *8 1/2* (1963) is actually a totally isolated figure shut away within his own aura; he has no answers and has nothing to with the kind of spiritual father so badly needed by the film director going through a creative crisis. But it is most evident of all in *Roma* (1972), which shows a grotesque ecclesiastical parade which Fellini uses to reflect ironically on the behaviour of the Roman Curia. Like some sort of fashion show, we witness a series of rather unlikely models: nuns whose veils look like white dove tails and Cardinals wearing pompous tiaras parade one after the other to paint a portrait of a world falling into ruin, ready to collapse into nothingness. Just like candid Brother Girolamo in *Ginger e Fred* (1986), who succumbs to the temptations of modernity and agrees to take part in a television programme: the sunglasses he wears seem to be a perfect counterbalance to his habit and skull cap.

Another director who made poignant critiques of men of religion was Luis Buñuel, who right from *Un chien andalou* (1929) did not hesitate to show two priests, who could be recognised by

their hats, tied to two putrefying donkeys, while in *La Via Lactea* (*La Voie Lactée*, 1969) the bishop, armed with the power coming from his tiara and staff, has no qualms about condemning his predecessor to be burnt at the stake.

A kind of malcontent which runs right across the history of film in every nation and does not just attack the Catholic religion. At the end of the film *Marathon Man* (1976) directed by John Schlesinger, Szell (Laurence Olivier) is identified as the man responsible for horrendous Nazi crimes by some Jewish survivors, who surround him wearing kippahs with long curls sticking out of the sides. Their silence is the final condemnation for a man who will never be pardoned. Their headgear is exactly the same as that worn by the rabbi in *Kadosh* (1999) directed by Amos Gitai, who manages to persuade his son Meir to follow the dictates of their religion and repudiate his wife Rivka, unfairly accused of being sterile. Even the older rabbi, who the main character in *A Serious Man* (2009) directed by Ethan and Joel Coen, Larry Gopnik (Michael Stuhlbarg), tries to seek advice from, is an impotent man. In a dark room full of religious symbols, sitting behind a table so that we can only see his wrinkled face and the kippah he is wearing on his head, the rabbi listens to Larry's doubts, but despite his old age and wisdom, he cannot point him in the direction of happiness.

It is increasingly obvious to filmmakers and filmgoers that there are perhaps some questions which nobody can answer. Perhaps this partly explains why the priests depicted in modern-day films, like *Priest* (2010) directed by Scott Charles Stewart, turn into cold-blooded vampire killers, who wander through the darkness of the night hidden beneath their hoods.