

Ignazio Romeo
Chapeau melon

Dove comincia e dove si arresta, una catena di associazioni? e, soprattutto, dove porta?

Questa è partita da Milan Kundera, non porta da nessuna parte e rischia di non fermarsi più.

In quel “dizionario personale” che è *Ottantanove parole* (in *Praga, poesia che scompare*. Milano: Adelphi 2024), Kundera dedica una voce al cappello:

“Altro oggetto magico. Nel *Libro del riso e dell'oblio*, un cappello cade nella fossa e si posa sulla bara, «come se il morto, in un vano desiderio di dignità, non avesse voluto rimanere a testa nuda in un momento così solenne». Una bombetta attraversa per intero *L'insostenibile leggerezza dell'essere*. Ricordo un sogno: un ragazzo di dieci anni è sulla riva di uno stagno, con in testa un grande cappello nero. Si butta in acqua. Lo ripescano, annegato. Ha ancora in testa il cappello nero, e nel sogno sento le parole: cappello nero di caucciù”.

Oggetto magico. Oggetto fatale.

Kundera ha risvegliato un ricordo dormiente, un'immagine inspiegabilmente angosciata, vista al cinema, che sonnecchiava nella mia memoria da più di vent'anni: un cappello che vola, trascinato dal vento, in un bosco dove non si vede anima viva.

È nei titoli di testa di *Crocevia della morte* (*Miller's Crossing*, 1990) uno pseudo-Hammett iperrealista dei fratelli Coen, uno di quei film in cui la violenza può esplodere in qualsiasi punto e per mano di chiunque.

Scorrono le immagini di un bosco riprese dal basso, come camminando a testa per aria, con un senso di magica sospensione, su una musica sinfonica elegiaca e accattivante. Stacco e inquadratura fissa. Ancora il bosco. Per terra, posato sopra le foglie cadute, c'è un Borsalino scuro. A un tratto una folata di vento lo solleva, e noi lo vediamo allontanarsi e volteggiare, diventando sempre più piccolo, senza mai toccare terra, sempre sulla stessa musica. Stacco. Vediamo il protagonista, Gabriel Byrne, disteso su un divano, che viene svegliato. Si trattava di un sogno. Un sogno che lascia a disagio: la sensazione che qualcosa fugge e si perde, i corpi solitamente e solidamente posati per terra che, privi di gravità, subiscono il dominio impalpabile dell'aria.

Nel bosco (il *Miller's Crossing* del titolo) poi Byrne ci andrà davvero, con l'ordine di uccidere il doppiogiochista John Turturro, ma non lo farà: lo lascerà scappare, limitandosi a simulare l'omicidio. Dovrà tornare ancora nello stesso posto, stavolta trascinato da tre sgherri che vogliono vedere il morto e che, se non lo trovano, ammazzeranno lui. Ora, mentre il sinistro quartetto avanza nel bosco, vediamo finalmente gli alberi da sotto, esattamente come li abbiamo visti all'inizio, nel sogno. L'idillio è diventato un incubo. Il morto non si trova. I tre stanno per giustiziare Byrne. Lui è in ginocchio e gli levano il cappello, un Borsalino. A sorpresa, un cadavere viene effettivamente scoperto, e in extremis il protagonista è risparmiato.

Perdere il cappello, perdere la testa.

Nel *Golem* (1914) dello scrittore praghese di lingua tedesca Gustav Meyrink uno scambio di cappelli fa vivere all'io narrante i sogni e i ricordi di un'altra persona.

Le teste vuote dei comici del muto perdevano spesso il cappello.

Ne *Il Navigatore* (*The Navigator*, 1924) di Buster Keaton e Donald Crisp, Keaton va alla deriva insieme alla fidanzata, in alto mare, su una nave senza equipaggio. All'inizio dell'avventura, lui continua a darsi un tono mondano. Sfoggia dei cappelli. Ma appena si affaccia sul ponte, il vento glieli porta via. Una, due, tre volte. Sta per cambiar vita, e non lo sa.

Non c'è quasi film di Stanlio e Ollio senza gag coi cappelli. Nelle baruffe de *La scala musicale* (*The Music Box* di James Parrott, 1932), vengono ripetutamente fatti saltare via per sfida, per dispetto, per scherno. *Diminutio capitis*. Decapitazione simbolica.

Togliersi il cappello: segno di rispetto. In *Pranzo di gala* (*From Soup to Nuts*, 1927) di Edgar Kennedy, Laurel & Hardy sono due camerieri avventizi a una cena di *parvenus*. Hardy cerca prima con le buone,

poi con le cattive, di convincere il suo compare a scoprirsi la testa. Alla fine Laurel capisce. Ma entra in cucina, e lì trova il cuoco con la *toque*. Ora è lui che vuole insegnare la lezione a un altro: gli strappa perciò il copricapo. Altre baruffe.

Tenere o levare il cappello vuol dire disporre o no del potere. Lo sa bene un personaggio di Michele Perriera (*Il signor X*, 1961-1975. In: Id. *Teatro 1*. Palermo: Flaccovio-Fondazione Biondo, 1982), che racconta del giorno in cui un ciclista gli rubò il suo primo cappello come di una ferita all'orgoglio.

“IL QUARTO: Mi consolò una solenne decisione.

LA BIONDA: Sì, è vero, la solennità consola.

IL QUARTO: Giurai, in ginocchio sul mio letto, che avrei fatto cadere il cappello a chiunque, da allora in poi, mi fosse capitato vicino con il cappello in testa.

LA BIONDA (*eccitata*): L'hai fatto per davvero?

IL QUARTO: Immaneabilmente: per dieci anni. Ho scoperchiato 2827 teste” (p. 21).

Ma alla fine anche questo strenuo egualitario delle teste nude incontra un tale su cui i suoi scappellotti non hanno effetto. A dispetto di ogni tentativo, il cappello di costui rimane in testa.

“IL QUARTO: Mi parla all'orecchio. Mi dice: «Stai a guardare». E lo vedo alzare le mani e svitare – capisci: svitare – il cappello. Svitato che l'ebbe e levato, abbassa la testa verso di me e io prendo la torcia che lui mi dà e guardo: e vedo il cranio cavo e in fondo al cranio come un piccolissimo campo di grano!” (p. 23).

Vengono alla memoria i due sicari del tribunale nel *Processo* di Kafka, “pallidi e grassi, con il cilindro apparentemente fisso sulla testa”.

Ma torno a Stanlio e Ollio, perché da loro si diparte un altro filo: un'insensata filologia della bombetta, resa possibile da un'epoca di enciclopedie digitali e archivi audiovisivi *on line*.

Non l'hanno sempre avuta. Nel loro primo cortometraggio insieme, *Zuppa d'anatra* (*Duck Soup*), del 1927, quando ancora si chiamavano Hives e Maltravers e non Stan e Ollie, Laurel la indossa già, ma Hardy ha il cappello a cilindro. Nel successivo *Metti i pantaloni a Philip* (*Putting Pants on Philip*) Laurel arriva in piroscalo dalla Scozia, col kilt e tutto, e Hardy che lo aspetta sul molo ha una paglietta. Ma nella foto con cui Laurel dovrebbe identificare in lui lo zio americano, anche il pacioso Ollie porta la faticida bombetta.

In questo cortometraggio la tenuta di Stanlio prevede un berretto scozzese. Allo sbarco, il medico addetto ai controlli glielo toglie per vedere se ha i pidocchi: un umiliante esame dell'immigrante, sotto gli occhi e le risate degli astanti. Il pezzo forte della comica, tuttavia, è il gonnellino maschile sfoggiato da Laurel, col sottinteso del vento che rinfresca liberamente i genitali. La gag leggendaria di Marilyn, a cui si alzavano le gonne per effetto delle prese d'aria newyorchesi, la fa già Stanlio in questo film, ma più maliziosetta (svenimenti femminili).

Nell'uso comico della bombetta, il duo è stato ovviamente preceduto da Chaplin.

Nemmeno lui, però, indossò da subito il bowler. Nella prima delle comiche Keystone, quelle che faranno sorgere la fama mondiale del Tramp (per noi, Charlot), *Making a Living* (*Charlot giornalista*, 1914), esibisce un cappello a cilindro. È solo con la seconda, *Kid Auto Races at Venice, Cal.* (*Charlot ingombrante*, 1914), che compare la divisa completa. In questa comica, dall'inizio alla fine Chaplin disturba una troupe che sta riprendendo per un cinegiornale una corsa di automobili (come da titolo). Le sue gag consistono nei mille modi per impallare il film che si sta girando. È una prova di forza e un piccolo colpo di stato: il cortometraggio serve a far sfilare il nuovo personaggio, a imporne al pubblico la figura, l'abbigliamento straccione, la bombetta, appunto (alquanto ammaccata), il bastoncino, la buffa camminata, le continue scappellate, la faccia tosta, l'insistenza. Il desiderio di esserci a dispetto di ogni forza contraria.

Totò non indossava sempre la bombetta. Nel suo primo successo cinematografico, *San Giovanni decollato* (1940), ha uno *chapeau mou*. In *Uccellacci e uccellini* di Pasolini, un cappellino tondo, con una corta cupola a cilindro. Indimenticabile il colbacco del viaggio a Milano con Peppino. Quando faceva la marionetta nel varietà, vestiva una sorta di berretto frigio. Nei *Due orfanelli* porta persino la feluca di Napoleone. Volentieri si esibiva col turbante del maragà o con la kefia dello sceicco. Però, sì, la bombetta era un

po' il suo cappello d'ordinanza, quello delle sfilate in passerella. E anche quello che venne deposto sulla sua bara, portata in giro in mezzo alla folla per i funerali, come testimoniano le immagini d'epoca.

Ma, giunti a Totò, la bombetta era già per comune convenzione l'elmo fatato del comico.

Vecchie fotografie confermano il suo uso da parte dei Fratelli de Rege, non solo di Walter Chiari che negli anni '60 li imitava.

E naturalmente anche nei fumetti la bombetta si è guadagnato il suo spazio comico. La indossano, dal 1932, i due stolidi poliziotti delle avventure di Tintin, Dupont e Dupond. I quali per soprammercato hanno pure i baffi.

È probabilmente questa somiglianza a far dire a Maigret (quando scrive in prima persona *Les mémoires de Maigret*, 1950) che ha portato solo raramente, e solo agli inizi della carriera, lo *chapeau melon* con cui invece Simenon, insieme ai baffi, ha disegnato la sua *silhouette*, quasi a suo dispetto.

“All'epoca in cui il giovane Sim è entrato per la prima volta al quai des Orfèvres, nel mio armadio tenevo ancora una bombetta, ma la portavo molto raramente: in qualche funerale o nelle cerimonie ufficiali.

Disgrazia volle che nel mio ufficio fosse appesa una fotografia di qualche anno prima, scattata in occasione di non so più che congresso, e lì comparivo con questo cappello maledetto.

Questo basta perché ancora oggi, al momento delle presentazioni, senta dire da persone che non mi hanno mai visto prima:

- Oh! Ma lei ha cambiato cappello.” (Georges Simenon. *Les mémoires de Maigret*. Paris: Presses de la cité, 1989, p. 45).

L'antipatia del personaggio per il suo copricapo è passata al suo disegnatore italiano, il grande Ferenc Pinter, che nelle copertine per gli Oscar Mondadori dei primi anni '70 non gli mette quasi mai in testa una bombetta, anche dove il romanzo la prevede, preferendo la lobbia, sulla scia del Maigret televisivo con Gino Cervi.

Ma le bombette disegnate restano un diluvio. Ancora un poliziotto ridicolo, Fearless Fosdick, nei fumetti americani di Al Capp; gli sciocchi agenti della Pinkerton nelle storie di Lucky Luke di Morris e Goscinny; i ladri gentiluomini della banda del Conte ne *Gli aristocratici* di Castelli e Tacconi. E quello che forse è il più iconico di tutti, il bowler del Bristow di Frank Dickens, l'unico personaggio riconoscibile in una sterminata folla di impiegati londinesi tutti uguali (anche nella bombetta), perché ha i baffi.

Del resto per l'immaginazione comune la bombetta è tipicamente inglese. La portano Jeeves, il maggiordomo di P.G. Wodehouse, e Poirot, il detective di Agatha Christie.

Ma, come ci ricorda Wikipedia, tra la fine dell'Ottocento e i primi due decenni del '900 la bombetta faceva ovunque parte dell'abbigliamento formale maschile. Ce l'hanno persino alcuni dei futuristi, e senz'altro il loro capo, nella celebre foto del 1912 con Marinetti, Russolo, Carrà, Boccioni e Severini. Un'immagine tanto iconica da essere rifatta dai fumettisti italiani underground del gruppo di *Cannibale* nel 1977: Andrea Pazienza, Stefano Tamburini, Tanino Liberatore, Massimo Mattioli e Filippo Scozzari.

Ma lasciamo questa folla di immagini casuali, o ci perderemo. Ci stiamo già perdendo.

Parliamo soltanto, e la chiudiamo così, delle migliori bombette della nostra vita.

Nei quadri di Magritte, si tratta veramente di oggetti fatati. Rotondi e perfetti già di per sé, come le mele, le pipe e le uova, gli *chapeaux melon* si iscrivono di diritto in quel repertorio di cose in cui il quotidiano – compatto ed evidente – si sposa al fantastico. La bombetta può stare, per metonimia, per la testa intera. Ma è internamente vuota. Esternamente compatta e internamente cava, riunisce la presenza e l'assenza. Riconoscibile fino all'anonimato (quanti omini con la bombetta tutti uguali piovono in *Golconde*, 1953?) è perfetta per raccontarci l'enigmaticità del noto e l'ingannevole consistenza dello stereotipo.

Come sapeva bene Kundera, il cappello maschile può funzionare come un attrezzo ambivalente di seduzione: sia quello a cilindro di Lola Lola dell'*Angelo azzurro* (*Der blaue Engel* di Joseph von Sternberg, 1930) sia, quarant'anni dopo, la bombetta di Sally Bowles di *Cabaret* (1972, regia e coreografie di Bob Fosse). Come oggetto tolto all'uomo, è segno di dominio erotico. Ma come tutti i capi di lui indossati da lei, esprime nello stesso tempo disponibilità alla mescolanza dei sessi nel rapporto (il contrario fun-

ziona assai meno). Nella sua rigidità, il cappello duro è un po' parte di una immaginaria corazza. Il cilindro è ovviamente più solenne e autorevole della bombetta, che è più buffa e che nella sua sfericità richiama le rotondità femminili. Nel momento in cui solleva la bombetta dalla testa, Sally/Liza Minnelli dai grandi occhi smarriti manifesta la sua vulnerabilità, la conca esposta è un vuoto che non si può colmare.

Una sarcastica bombetta, con la tesa calata come la celata di un elmo fino quasi sugli occhi maligni da folletto di Malcolm McDowell, forma – assieme alla *braguette* che sottolinea il sesso – il look indimenticabile di Alex, il droog (drugo) al centro di *Arancia meccanica* (*A Clockwork Orange*), il film di Kubrick del 1971 tratto dal romanzo di Anthony Burgess del 1962. Le rivoluzioni si fanno anche cambiando il segno alle medesime cose. L'immagine repressiva della bombetta (che dà la netta impressione di comprimere e contenere) si rovescia qui in dura figura fallica, in pendant col finto nasocazzo che Alex indossa nella scena dello stupro.

L'ultimo cappello ci riporta a Praga, da dove eravamo partiti. Lo evoca Angelo Maria Ripellino: "Ancor oggi, ogni notte, alle cinque, Franz Kafka torna a via Celetná (Zeltnergasse) a casa sua, con bombetta, vestito di nero" (*Praga magica*. Torino: Einaudi, 1991, p. 210). C'è una foto famosa, dello scrittore da studente, con un cane al fianco. Porta la bombetta, leggermente inclinata verso sinistra, e ha un sorriso dubbioso, più Löwy, direi, che Kafka. La tenerezza che suscita fa pensare che, all'epoca della foto, un altro Franz Kafka sarebbe stato ancora possibile.