

"Cibo e cinematografia italiana: ruolo del cibo nelle opere  
cinematografiche italiane"



UNIVERSITETET I BERGEN  
*Det humanistiske fakultet*

Mirella Nedrotti

ITAL350

Italiensk Masteroppgave  
Institutt for fremmedspråk

Universitet i Bergen

Høst 2018

Veileder: Marco Gargiulo

## ENGLISH ABSTRACT

### **"Food and Italian movies: the role of food in Italian movies "**

**In this paper I will analyze the role played by food in the Italian movies and its role in the society. In the first part of the thesis, the analysis will be mostly focused on a linguistic overview on the language of cinema and its linguistic features. The second part will analyse the role of food in anthropology and the influences in shaping the past and the current eating lifestyle.**

**A third part will be dedicated to the analysis of Italian movie making, from the Fascist age until the current years, providing an overview of the different styles and personalities who shaped the art of filmmaking in Italy.**

**The last part of the paper will focus on the joint analysis of the Italian society, the role of the food and their representation in the Italian movies. The analysis will cover some of the major works of art, depicting the Italian society there represented, the role of men and women in the society of the time and how the food is depicted.**

**A side chapter has been added in order to compare the role of food in foreign movies, though the chapter do not take into consideration any linguistic analysis, but just the movies in itself and which part the food plays in the different movies.**

**The aim of the analysis is to show how food has been always a constant representation in Italian art -unlike foreign movies - and how the role of the food changed throughout the years, from simple element of the scene to conveying deeper significances**

## Credits:

A huge thanks to all who supported me during the writing of the present paper. Without every single contribution I got, it wouldn't have been possible.

A huge thanks goes to my professor Marco, who pushed me to go on writing despite my doubts on the quality of my hypothesis.

Jan, for letting me studying and analysing whatever I need to whenever I needed, and reminding me constantly that I had to finish one thing before going on with something else.

Nick, for borrowing me his house for two weeks; it helped me to start putting on paper what I had in mind.

The pier of Skolten, for providing me the quiet and the solitude I needed to revise, expand and improving my paper.

Martina, for joining me during the Italian movies marathon, despite it was not our original plan for many evenings.

My parents and friends who stood behind me to support me psychologically. It has been a tough year, more than I expected or asked for, but I managed to get through, which means that when we say "there are just two things to fear: death and taxes", well, apparently that's true :)

## INDICE

1. INTRODUZIONE	1
2. LA LINGUA DEL CINEMA	2
3. ANALISI LINGUISTICA	3
4. SEGNALI DISCORSIVI	4
5. DEISSI	7
a. SINTASSI. IPOTASSI E PARATASSI	8
b. TEMPI VERBALI	9
c. USO DEI PRONOMI	10
d. PLURILINGUISMO	10
i. CODE-SWITCHING	11
ii. CODE-MIXING	12
6. IL RUOLO ANTROPOLOGICO DEL CIBO	15
a. SCELTE ALIMENTARI	18
b. CIBO COME RITO SOCIALE	20
c. IL POTERE A TAVOLA	20
d. CIBO COME INDENTIFICATORE CULTURALE	21
e. PASTI E MODELLI CULTURALI: CAMBIO GENERAZIONALE	23
f. CIBO, POLITICA E MASS MEDIA	24
g. IL CIBO E IL CINEMA ITALIANO	25
7. STORIA DEL CINEMA IN ITALIA	27
a. CINEMA PREBELLICO E PERIODO FASCISTA	27
b. IL DOPOGUERRA: TRA NEOREALISMO E COMICITÀ	29
c. GLI ANNI '60: IL CINEMA D'AUTORE	30
d. GLI ANNI '70: LA COMMEDIA ALL'ITALIANA	32
e. GLI ANNI '80: ANNI DELLA CRISI	32
f. GLI ANNI '90 E '00: RIPRESA	32
8. SOCIETÀ E CINEMA	34
a. CINEMA FASCISTA	34
i. MISERIA E NOBILTÀ	34
ii. L'ALBERO DEGLI ZOCCOLI	37
b. CINEMA NEOREALISTA	39
i. NOVECENTO	39
ii. ROMA CITTÀ APERTA	42
iii. AMARCORD	43
iv. LADRI DI BICICLETTE	46
c. IL BOOM ECONOMICO	48
i. MATRIMONIO ALL'ITALIANA	48
ii. POVERI MA BELLI	51
iii. UN AMERICANO A ROMA	53
iv. LA DOLCE VITA	56
v. LA RICOTTA	59
vi. DIVORZIO ALL'ITALIANA	61
d. ANNI '70	63
i. FANTOZZI	63

ii.	LA GRANDE ABBUFFATA	66	
iii.	L'ANATRA ALL'ARANCIA	68	
e.	ANNI '80	69	
i.	7 CHILI IN 7 GIORNI	69	
ii.	BIANCA	71	
f.	ANNI '90-'00	72	
i.	PARENTI SERPENTI	72	
ii.	PRANZO DI FERRAGOSTO	75	
iii.	LE FATE IGNORANTI	77	
iv.	BENVENUTI AL SUD	79	
v.	CADO DALLE NUVOLE	82	
vi.	MINE VAGANTI	84	
vii.	RICETTE D'AMORE	86	
9.	CINEMA E SOCIETÀ ITALIANA: CAMBIAMENTO A TAVOLA	88	
i.	RAPPRESENTAZIONE SOCIALE	88	
ii.	INDICATORE TEMPORALE	87	
iii.	INDICATORE ECONOMICO DEL PAESE	89	
iv.	ATTACCAMENTO ALLA CULTURA DI ORIGINE	90	
v.	COLLEGAMENTO TRA LE PARTI DELLA TRAMA	91	
vi.	MEZZO ECONOMICO DI SOSTENTAMENTO	91	
vii.	CAUSA/ORIGINE DEL FILM	91	
viii.	MOMENTI DI AGGREGAZIONE FAMILIARE	92	
ix.	ESPRESSIONE DI SENTIMENTI	92	
10.	CIBO E CINEMA ALL'ESTERO	93	
11.	CONCLUSIONI	99	
12.	BIBLIOGRAFIA	101	

## 1. INTRODUZIONE

Il cinema ha sempre rappresentato un ottimo mezzo di trasmissione non solo di idee ma anche dell'evoluzione della società in cui si è sviluppato. Prendendo come idea originaria il ruolo del cibo in diverse pellicole italiane, il seguente elaborato illustrerà lo sviluppo della società italiana attraverso una selezione di film a partire dal periodo pre-bellico sino ai giorni nostri. Saranno individuate tre aree principali di lavoro: nella prima parte - teorica - si esporrà l'argomento della lingua del cinema, il ruolo antropologico del cibo nella culture e una breve storia del cinema corredata delle caratteristiche principali e degli esponenti che l'hanno caratterizzata. Nella seconda parte si osserverà più da vicino lo sviluppo della società italiana prendendo in considerazione una rosa di film particolarmente significativi per il lavoro di tesi ed elencati secondo il periodo di ambientazione del film. Nella terza parte sarà esposto un focus particolare riguardante lo sviluppo delle abitudini alimentari e del ruolo giocato dal cibo all'interno delle singole pellicole. Considerando i canoni presi in considerazione, per alcune epoche è stato scelto di analizzare una rosa meno ampia di film in quanto la trama della pellicola non avrebbe rivestito un significato particolarmente rilevante per il lavoro di tesi, mentre per altre epoche di ambientazione la rosa di film è stata molto più numerosa.

Un'ultima parte riguarderà l'analisi sintetica di alcuni film stranieri aventi per soggetto il loro rapporto con il cibo, anche se l'analisi sarà molto meno introspettiva rispetto ai film italiani, in virtù dell'assenza di analisi linguistica.

## 2. LA LINGUA DEL CINEMA

Come ricorda Fabio Rossi nella sua opera, con "lingua del cinema" si va ad intendere una "produzione orale verbale" (2006) che presenta affinità con il linguaggio orale e che soprattutto nelle pellicole più recenti, si sovrappone quasi al parlato che si utilizza nella vita di tutti i giorni.

Studiato in epoche piuttosto recenti<sup>1</sup>, il linguaggio del cinema è stato sottovalutato - specialmente ai suoi esordi - causa anche il pregiudizio contro la parte verbale delle pellicole a cui si aggiungono anche difficoltà di natura pratica, come l'assenza di copioni scritti relativi ad alcune epoche e la caratteristica di alcune correnti filmiche ad avvicinarsi quanto più possibile al realismo parlato nei dialoghi dei film<sup>2</sup>. Nelle fasi più recenti del cinema, con copioni scritti e un'attenzione più marcata verso i fenomeni del parlato, si inizia a tenere in considerazione anche la parte orale dei film e a considerarla oggetto di studio da parte dei linguisti.

Il parlato filmico, specialmente agli esordi, si caratterizza per un linguaggio molto più formale e sostenuto di quello che conosciamo oggi, con pochissime incursioni nella varietà dialettale<sup>3</sup>. Durante il Fascismo, il parlato filmico assume toni meno formali, ma a causa della sua artificiosità non viene ben considerato dalla critica.

Con la fase del Neorealismo, il parlato riesce ad avvicinarsi verso forme più realistiche e a veicolare meglio alcune delle varianti diastratiche presenti nel panorama italiano dell'epoca, sebbene la maggior parte dei film si attenga ad un parlato più in linea con l'italiano formale. Tuttavia, gli esempi più rilevanti dei film "dialettali" non riscuotono sempre grande successo presso il grande pubblico, sia perché alcune sperimentazioni prevedono l'uso esclusivo di dialetti stretti poco comprensibili per gli utenti di altre regioni italiane<sup>4</sup>, sia per il tema delle pellicole. Il Neorealismo rosa ha maggior successo nell'imporre alcune varietà specifiche - su tutte, la varietà romanesca - sia grazie ai temi più leggeri delle pellicole, sia grazie alla maggior comprensibilità del dialetto in uso.

Con la commedia all'italiana, i registi incominciarono a ispirarsi sempre più alla realtà comunicativa dell'epoca, dove i dialetti non rappresentano più la lingua veicolare - sostituiti da varietà regionali dell'italiano<sup>5</sup> - che rendono più facile anche la diffusione di termini dialettali in regioni differenti da quella di origine.

---

<sup>1</sup> Si ricorda in particolare l'opera di Raffaelli (1992)

<sup>2</sup> Si pensi alla corrente neorealista, dove alcuni registi lasciano agli attori il compito di formulare le battute.

<sup>3</sup> Vuoi per motivazioni politiche che sarebbero sorte durante il Ventennio fascista.

<sup>4</sup> Si pensi a *La Terra trema* di Visconti, dove il dialetto siculo risultò poco accessibile per gli utenti delle regioni al di fuori della Sicilia e che determinò in parte il fiasco del film. Il film ottenne buone critiche all'estero perché corredato di sottotitoli che aiutarono gli spettatori con il contenuto dei dialoghi.

<sup>5</sup> Tale evoluzione fu possibile in parte anche grazie alla diffusione della lingua italiana attraverso programmi specifici ad esso dedicati, e all'abbandono progressivo dei dialetti nella realtà di tutti i giorni.

### 3. ANALISI LINGUISTICA

Riguardo l'analisi linguistica del parlato filmico, è possibile fare diverse osservazioni di particolare rilevanza per chi ne studia il fenomeno.

Una prima osservazione viene dall'influenza del parlato sui dialoghi scritti. Chiaramente, essendo la lingua del cinema una lingua scritta per essere parlata, presenta elementi di interesse per varie aree linguistiche, essendo identificata come una lingua "spuria" ossia presentando sia caratteristiche del parlato che dello scritto.

Da parte dello scritto, il parlato filmico presenta tratti tipici quali ripetizioni, riformulazioni, pause, frasi incomplete, autocorrezioni etc, che la qualificano come lingua diamesicamente vicina al parlato. Le caratteristiche della lingua scritta si osservano in una maggior accuratezza di termini semantici e nella minor frequenza dei fenomeni caratteristici del parlato.

Dal punto di vista orale, la lingua del cinema presenta l'assenza di registri diastraticamente alti - ad eccezione di particolari situazioni comunicative che richiedano un linguaggio particolare<sup>6</sup> - e la presenza di elementi lessicali con diverse funzioni espressive (vedi diminutivi, superlativi, imprecazioni e simili) tipici di alcune aree regionali. Registri diastraticamente bassi sono più comuni sia in ragione degli spettatori cui viene diretta la pellicola - in generale per il ceto medio - sia in ragione dell'ambientazione dei film. I protagonisti, infatti, sono personaggi di un ceto sociale medio-basso o hanno come tratto tipico del parlato un linguaggio che include espressioni gergali/volgari.

Come fa notare Rossi, l'esigenza della naturalezza espressiva richiede l'uso degli accorgimenti precedentemente citati, in modo da avvicinarsi quanto più possibile al registro in uso nella società in cui il film viene ambientato. Considerando anche che alcuni film presi in considerazione sono ambientati/girati in epoche particolari<sup>7</sup>, non sorprende la presenza di codici linguistici differenti dall'italiano (lingue straniere).

---

<sup>6</sup> Si veda il personaggio dell'avvocato o dei professori in *Amarcord*

<sup>7</sup> *Roma Città Aperta*, dove le riprese furono effettuate in una Roma ancora in guerra e divisa tra settori di occupazione tedesca e americana, oppure *Un americano a Roma*, dove l'inglese americano si mischia al romanesco, o ancora i film di epoca moderna che vedono neologismi fondati sui prestiti dalla lingua inglese.



#### 4. SEGNALI DISCORSIVI

I segnali discorsivi presenti nei dialoghi filmici riguardano elementi linguistici desemantizzatiche hanno lo scopo di esprimere gli atteggiamenti dei parlanti verso il dialogo, in particolar modo durante situazioni di maggior informalità; poiché tali segnali discorsivi tendono ad avere molteplici funzioni nel discorso, di solito li si ricollega alla funzione interazionale, ossia l'aspetto fatico della comunicazione, che permette a chi parla di mantenere il contatto con il suo interlocutore. Come fa notare Rossi, vi sono molteplici categorizzazioni dei segnali discorsivi che possono costituire un ottimo spunto di riflessione, non solo nell'ambito linguistico, ma anche per supportare un'analisi socio-temporale dei vari film analizzati. Gli esempi sotto citati ricoprono alcune delle categorie più significative, volte a dare un esempio dei tratti linguistici che più hanno marcato lo sviluppo linguistico del parlato filmico nei film analizzati.

Uno dei primi segnali discorsivi evidenziati da Rossi che sono facilmente riscontrabili anche nei film presi in considerazione, riguardano la presa di parola attraverso segnali discorsivi quali *ma*, *allora*, *beh* posti a inizio discorso.

"**Allora**, se vi sentite male, la prossima volta quando vi porto all'ospedale vi lascio lì, **eh**." (*Amarcord*).

"**Allora, che** hai fatto stanotte? Di, la verità! Sì sì, ci credo, eh..." (*Mine Vaganti*)

" **Ma** chi sei?" (*Amarcord*)

I segnali discorsivi possono essere anche posti a fine frase come segnali di fine di presa di turno di comunicazione, come si evidenzia anche nelle seguenti battute

"No...no...sì, certo. **Va bene**. Ci telefoniamo domani mattina"  
(*Roma Città Aperta*)

"[...] ce la giochiamo a testa o croce. A chi capita, capita, **va bene**?" (*Poveri ma Belli*)

dove il *va bene* va a segnalare la chiusura della conversazione e della presa di turno da parte di una delle controparti della conversazione.

O ancora in *Amarcord*, dove il segnale *ah* vanno a chiudere la conversazione tra i due interlocutori

"io son figlio di americani, **ah**."

o in *Poveri ma Belli*, dove il segnale *eh* risulta più frequente che altrove

"Signora, io vi pago 10000 lire al mese, [...] ma il letto quel fannullone me lo deve lasciare libero, **eh!**"

"Chi muore, chiange, chi vive si dà pace, **eh?**"

In altri casi, i dispositivi linguistici sono utilizzati per la richiesta di attenzione come l'uso del nome proprio e della forma apocopata del verbo in *Amarcord*:

"**Volpina, di**, quanto ne hai fatti fuori, **di**."

o nella varietà linguistica romanesca non è inusuale l'utilizzo di marcatori di livello diastratico basso come **ahò**, **ò**, **à** che marca il linguaggio in diatopia come tipico dell'area romana.

"**Ahò**, c'ho un torcicollo che non finisce più"

"**Ò**, spiritoso [...] vai a svegliare tuo fratello"

"**Ahò**, arrivi tardi, ché qua siamo già in troppi, cammina"

"**Oh**, ma Romolo non balla. **À** Romolo, e balla pure te"

Anche l'uso delle congiunzioni a inizio frase può essere considerato come marcatore del parlato nel linguaggio del cinema, come dimostrano i seguenti esempi

"**E** cinque!" (*Mine Vaganti*)

"**E** te lo dò io il signor Alvaro, te lo dò!" (*Poveri ma Belli*)

"**Ma** guarda qua!" (*Mine Vaganti*)

O l'uso del *che polivante* che va a sostituire diverse congiunzioni o complementi oggetti.

"non guardare, **che** poi stai male!" (*Miseria e Nobiltà*)

"Io nelle cose ci metto passione, **che** ti credi?" (*Poveri ma Belli*)

**Capito** come corretta ricezione del messaggio

"Mettiti le scarpe intanto... coi pedalini, **capito**?" (*Roma Città Aperta*)

"Digli tutto, **hai capito**?" (*Amarcord*)

Per richiamare l'attenzione dell'interlocutore non è raro l'uso del nome proprio, di un pronome o di un termine generico, a seconda dei diversi ruoli o posizioni ricoperti dagli interlocutori

"Ma è impazzito, **lei**?" (*Amarcord*)

Nel caso di *Amarcord* si parla di un colloquio dove i due partecipanti hanno due ruoli uno subordinato all'altro, dove la professoressa di matematica dà del lei all'alunno in virtù di codici linguistici più formali, mentre in film più recenti, l'uso di un registro più

formale e di appellativi di rispetto è dettata più da norme linguistiche legate al territorio e da rapporti di lavoro subordinati<sup>8</sup>

"No, **Tommaso**?"

"**Tommaso**, dico bene, dico?" (*Mine Vaganti*)

"**Signora**! Sopra la signora Luciana ha buttato giù tutto l'armadio!" (*Mine Vaganti*)

Nel caso di *Mine Vaganti*, si vede che nei primi casi Alba dà del tu a Tommaso, poiché entrambi hanno la stessa età e li lega anche un rapporto di complicità che utilizzano per guidare l'azienda.

Nel caso della cameriera, il rapporto con Stefania è quello di subordinazione derivato dal rapporto di lavoro, per cui la cameriera utilizza un registro più formale e improntato dall'appellativo di "Signora" per richiamare l'attenzione di Stefania.

Parlando di parlato filmico, risulta ovvio accennare ai segnali discorsivi con funzione metatestuale e che possono suddividersi in demarcativi (organizzazione del testo), focalizzatori (punti focali del discorso) e di riformulazione (impossibilità di cancellazione). In sostanza, questi segnali sono utilizzati per l'organizzazione del testo parlato e che aiutano a dare un'ulteriore sfumatura di veridicità al testo che viene scritto per essere parlato.

Espressioni come *comunque, insomma, dunque, piuttosto, a proposito* etc, contribuiscono a organizzare il discorso di un interlocutore nelle diverse fasi (apertura, prosecuzione, chiusura), come mostrano i seguenti esempi:

"**No, comunque**, non dicevo a lei" (*Mine Vaganti*)

"**Quindi**, diciamo che il formato delle scatole vanno bene così"

"**Guarda**, scusa..."

"Giovanna?" "**Beh?**" (*Poveri ma Belli*)

Nelle prime battute le espressioni di apertura servono anche a riorganizzare il testo che segue, mentre nell'ultima battuta, il "beh?" va ad indicare il turno di parola che è sensibilmente più breve del consueto.

I focalizzatori come *proprio, appunto, ecco, dunque, mica*, mettono in rilievo i punti centrali della conversazione, sottolineando aspetti salienti e indirizzando l'attenzione dell'interlocutore

Alba: "noi, in questo accordo abbiamo investito un sacco di soldi, **sai?**" (*Mine Vaganti*)

---

<sup>8</sup> Essendo *Mine Vaganti* ambientato in Puglia, si riscontra un uso più frequente del voi e del lei di cortesia rispetto alle aree del Centro-Nord, dove il voi è quasi del tutto scomparso e il lei è usato in meno occasioni.

utilizzando il verbo alla seconda persona singolare in ultima posizione della frase, Alba sottolinea a Tommaso la motivazione della sua fretta nel concludere il processo organizzativo del lancio di pasta.

Per fenomeni di riformulazione, Rossi intende invece la riprogrammazione del testo parlato derivante dalla difficoltà di pianificazione e dall'impossibilità di cancellazione dell'enunciato già emesso. Tra gli indicatori di riformulazione si evidenziano gli indicatori di parafrasi (*cioè, diciamo, voglio dire, in altre parole*), di correzione (*anzi, diciamo, insomma, cioè*) e di esemplificazione (*diciamo, facciamo, per/ad esempio*), tramite i quali l'interlocutore può riformulare, correggere e argomentare il proprio messaggio.

## 5. DEISSI

All'interno di una conversazione non è inusuale che gli interlocutori facciano riferimento ad un argomento, persona o contesti di cui hanno entrambi conoscenza grazie alle proprie conoscenze metalinguistiche. Tale riferimenti avvengono tramite i cosiddetti deittici che, come ricorda Rossi, sono utilizzati per fare riferimento a persone, elementi del discorso, oggetti, eventi e luoghi di cui si è parlato in precedenza o che saranno oggetto della conversazione in futuro.

Il rinvio a determinati "centri di orientamenti del messaggio" può essere suddiviso in categorie "personali", "spaziali" e "temporali", e in deissi "lessicale" o "contestuale". Le prime tre categorie fanno riferimento determinate coordinate contestuali, dove la deissi personale fa riferimento ai ruoli rivestiti dagli interlocutori, quella spaziale chiarisce il ruolo spaziale dei partecipanti all'atto comunicativo e quella temporale esplica la posizione dell'asse temporale dei partecipanti all'atto comunicativo.

La deissi lessicale riguarda espressioni che richiedono il ricorso al contesto situazionale

"Vieni **giù subito**, t'ho detto" (*Roma Città Aperta*)

Salvatore: "se ragionavi, non era meglio? **Adesso** mi dai ragione? Ti sei convinto?" (*Poveri ma Belli*)

In questo caso, come fa notare Rossi<sup>9</sup> (2006:102) nel suo esempio, la precisazione del *giù* e *subito*, son riferiti al luogo e al tempo nei quali chi parla ha enunciato la frase, così come nei casi di Salvatore quando parla a Romolo.

Per quanto riguarda la deissi contestuale, essa concerne i casi in cui le espressioni fanno riferimento al contesto linguistico, ossia a quanto - per esempio - possa essere già stato detto dal parlante.

---

<sup>9</sup> Rossi, A. "La lingua del cinema" in Bonomi, I. e Masini, A. "La lingua italiana e i mass media"

Salvatore: "che ti ha detto, quello?" (*Poveri ma Belli*)

"È una Fides, vicino a quella rossa."

"Ce **lo** so" (*Roma Città Aperta*),

Tommaso: "Io e Cesar, con le macchinine, non **ci** abbiamo mai giocato."

Tommaso: "Tu non te **lo** sei mai chiesto?"

Antonio: "Ma **glielo** devi dire per forza?"

Tommaso: "Io questa responsabilità non **la** voglio"

### 5.a. SINTASSI: IPOTASSI E PARATASSI

Generalmente il parlato filmico, rassomigliando più al parlato, ha fenomeni di paratassi rispetto all'ipotassi. La paratassi riguarda la connessione delle frasi tramite segnali di punteggiatura e congiunzioni paratattiche (*e*, *ma*), mentre l'ipotassi riguarda la formazioni di frasi molto più complesse, legate da congiunzioni ipotattiche che permettono l'espressione di concetti molto più complessi e gramamticamente più avanzati.

Avvocato: "Leopardi ha scritto poesie, lei conosce Leopardi?"

Titta: "Babbo, guarda: sono arrivati."

Avvocato: "ma è il resto del discorso (...) **che** fa acqua da tutte le parti"

Come si vede dagli esempi di *Amarcord*, la sintassi è molto semplice, con frasi legate da segni di punteggiatura, mentre in *Novecento*, con personaggi che acquisiscono un livello scolastico più alto e che praticano un livello di italiano più complesso, il rapporto ipotassi e paratassi cambia:

"Donne, l'avete sentito il padrone? La colpa è dei nostri uomini **perché** sono andati in guerra a farsi accoppiare. La colpa è dei braccianti perché non solo lavorano, ma vogliono anche farsi pagare. La colpa è tutta nostra, che abbiamo fame, e ci viene il gozzo e la pellagra. Ed è ancora colpa nostra se ci muoiono due figli su tre. Al padrone gli va ancora bene se prendiamo un pò del nostro grano e gli lasciamo il resto, per il momento..."

Le frasi sono più articolate.

"I fascisti sono stati i padroni a seminarli: li hanno voluti, li hanno pagati. E coi fascisti i padroni hanno guadagnato

sempre di più, **al punto che** non sapevano più dove metterli, i soldi. Così hanno inventato la guerra, ci hanno mandato in Africa, in Russia, in Grecia, in Albania, in Spagna...ma chi paga siamo sempre noi."

#### 5.b. TEMPI VERBALI

I tempi verbali all'interno delle pellicole sono nettamente ridotti rispetto alla varietà che permette l'uso della lingua italiana: i tempi più frequenti si riducono a presente, imperfetto, futuro e a volte il congiuntivo. Per quanto riguarda quest'ultimo, il congiuntivo è usato in determinati contesti in presenza di un linguaggio più formale, usato specialmente quando si intrattiene un rapporto formale, originato per lavoro oppure quando ci si rivolge ad una persona conosciuta da poco o con il chiaro intento di marcare la distanza fra i due interlocutori. Analizzando per esempio *Mine Vaganti* e *Poveri ma Belli*, risulta evidente che il tono più alto - e di conseguenza l'uso del congiuntivo - appartengono a due differenti sfere di comunicazione. In *Poveri ma Belli*, Romolo si rivolge a Giovanna dandole del lei e usando il congiuntivo, sia come forma di cortesia nella conversazione uomo-donna, ma anche per marcare la distanza che si crea tra di loro a causa del rapporto instaurato tra Giovanna e Salvatore

Salvatore: "**venga**, conosco un posto bellissimo dove si vede tutta Roma"

Romolo: "E che altro **le** avrebbe detto Salvatore su di me?"

Salvatore: "**Senta**, [...] è bene che sappia che io a lei non **la** penso neanche".

Un'attitudine che viene anche ripetuta da Giovanna durante il suo colloquio con Salvatore, salvo poi passare al registro più informale quando si interrompe la conversazione riguardante la relazione tra i due

Salvatore: "**Guardi**, non c'è nessuno qui che **la** vuole baciare."

Giovanna: "Svelto, **nascondiamoci**"

mentre in *Mine Vaganti*, Stefania usa la terza persona per rivolgersi al socio del marito durante la cena di lavoro

"Ci **scusi**."

Gli amici di Tommaso, invece, usano la terza persona singolare per rivolgersi ai membri più anziani della famiglia del loro amico.

Davide: "Oh, mi **scusi**"

Luciana: "Davide, non riesci a dormire?"

Un caso di uso inappropriato del congiuntivo si osserva invece in *Amarcord* e in *Poveri ma Belli* dove in alcune battute l'uso del congiuntivo è usato in contesti non adeguati o situato erroneamente nella frase.

"Piacere principe, **gradisca**"

dove Gradisca utilizza la forma verbale del verbo "gradire" laddove avrebbe dovuto inserire il nome proprio, dando così origine al suo nomignolo "Gradisca".

"O ti **dovessi credere** che io la notte vengo a dormire appresso a te?"

in *Poveri ma Belli*, invece, c'è un uso incorretto della forma verbale del trapassato che sostituisce l'imperfetto, oltre all'utilizzo della congiunzione "o" a inizio frase.

### 5.c. USO DEI PRONOMI

Un altro tratto distintivo del parlato filmico riguarda l'uso dei sistemi pronominali ristretti: **egli, essa, essi** sono sostituiti da **lui, lei, loro** e nella variante romana sostituiti dalla versione atonica

Amico: "À Romolo, e balla pure **te!**" (*Poveri ma Belli*)

e i pronomi relativi possono sostituire paradigmi tipo *il quale, i quali*.

### 5.d. PLURILINGUISMO

Il plurilinguismo nel mondo del sonoro si sviluppa in maniera piuttosto tardiva, specialmente a partire dal secondo dopoguerra, quando i registi si trovano nella possibilità di arricchire il parlato con diverse sfumature, a seconda dell'obiettivo dei registi.

L'uso non solo di lingue straniere, ma anche di diversi codici linguistici (registri alti/bassi, varietà regionali) sono utilizzati non solo con l'intento di connotare il personaggio, ma anche per evidenziare determinate caratteristiche attraverso la lingua utilizzata.

Dal punto di vista storico, durante il periodo fascista, l'utilizzo di codici linguistici stranieri (inglese o francese) era pratica comune tra i registi per ridicolizzare determinati propensioni della popolazione italiana che andavano in contrasto con le idee imposte dal regime<sup>10</sup>.

Con il passare del tempo, si osserva una presenza più manifesta di diversi registri linguistici all'interno di una stessa conversazione, specialmente quando gli interlocutori sono esponenti di generazioni più giovani nelle epoche filmiche più recenti. I giovani

---

<sup>10</sup> Rossi A. ne riprende il concetto in "*La lingua italiana e i mass media*" (2016: 93-125)

degli anni tra il 1970 e il 2000 hanno la tendenza a utilizzare anche il turpiloquio o forme di espressione verbale più "forti" dal punto di vista semantico, sia in virtù dell'allentamento di determinate norme sociali vigenti in epoche precedenti<sup>11</sup> sia in virtù dell'introduzione di nuovi costumi sociali che consentono alle generazioni più giovani di sentirsi perfettamente a loro agio nel mischiare diversi codici linguistici anche in situazioni famigliari e/o in presenza di amici.

Il multilinguismo si manifesta così anche nel passaggio tra i diversi registri linguistici (da registro standard a colloquiale/volgare) che si rivelano essere abbastanza frequenti specialmente nelle pellicole più recenti

"appena scopre che sono **frocio**, vedrai che **casino** che scoppia"

"Quello **stronzo** di Antonio non risponde al cellulare."

"appena torno a Roma, prendo tutte quelle creme e le butto nel **cesso!**"

Nel caso di *Mine Vaganti* è soprattutto il linguaggio di Tommaso e degli amici che presenta tali caratteristiche, considerato che Tommaso appartiene ad una generazione più giovane con meno dettami dal punto di vista del registro linguistico da utilizzare in una conversazione.

#### 5.d.i. CODE-SWITCHING

Tra i vari fenomeni del plurilinguismo, il più precoce riguarda la commutazione tra linguaggi di uno stesso codice linguistico (utilizzo di diversi registri da parte di uno stesso personaggio) all'interno di una situazione comunicativa e a seconda dei domini.

Il *code-switching* prevede il passaggio da un sistema linguistico all'altro all'interno di uno stesso evento comunicativo da parte di un parlante bilingue - come scrive Rossi - e la sua funzionalità dipende dal contesto di utilizzo.

Un film che si adatta particolarmente per evidenziare le diverse funzioni del code-switching è *Roma Città Aperta*, grazie alla coesistenza di diversi gruppi linguistici in una stessa città costretti alla collaborazione tra di loro

"**Hallo...** Pronto..."

In questa battuta l'ufficiale tedesco che risponde al telefono si trova a dover affrontare una conversazione con un interlocutore che non conosce la sua lingua materna - lingua in cui ha risposto al primo turno di parola - per cui l'ufficiale si trova a dover correggere l'impostazione linguistica e ad adottare il sistema linguistico dell'interlocutore che comprende una formulazione diversa per impostare l'avvio di una conversazione telefonica.

---

<sup>11</sup> Accenniamo qui a norme non scritte riguardanti codici linguistici da rispettare in determinati contesti e con determinate categorie di persone.



*Roma Città Aperta* rimane comunque un ottimo esempio per mostrare i fenomeni di code-switching all'interno di differenti domini.

Come esposto nell'opera di Rossi (2016: 93-125), in *Roma Città Aperta*, il multilinguismo serve a inscenare la situazione di vita quotidiana in una Roma ancora dominata da truppe tedesche.

Di conseguenza, lo scenario linguistico rappresentato non si può limitare al solo italiano e alle varietà regionali, ma deve includere anche i codici linguistici presenti all'epoca in città.

Uff. Ted.: "Era una donna. Chi è?"

Nannina: "Che ne so io, mica l'ho vista!"

*L'ufficiale si rivolge ad un soldato che scatta sull'attenti*

Uff. ted.: "Etwas gefunden?" ('Hai trovato qualcosa?')

soldato: "Nichts, Niemand" ('Nulla, nessuno')

*L'ufficiale scorge alla sua destra una porta e si rivolge alla padrona della pensione.*

Uff. ted.: "Quella porta?"

Padrona: "È la terrazza."

Uff. ted.: "Ah, la terrazza."

Come si può vedere dal dialogo, gli ufficiali tedeschi parlano tra di loro usando il loro codice linguistico materno, rivolgendosi alla padrona di casa in italiano, dato che la signora non ha conoscenza del codice che utilizzano. In questo caso si verifica un cambio di dominio linguistico che obbliga uno dei partecipanti a cambiare totalmente il codice in uso.<sup>12</sup>

Il cambio di codice linguistico può anche essere dettato da sentimenti emotivi legati alla lingua stessa<sup>13</sup>: in *Ricette d'amore*, nella versione tedesca, Mario risponde "Molto bene" (in italiano) durante il gioco dei sapori con Marta. Ugualmente, Mario commenta la bontà degli spaghetti che si prepara in cucina usando l'esclamazione "Boni! Boni!" usando la varietà regionale romana, marcando il passaggio da un dominio di lavoro dove predomina il tedesco, ad uno più familiare dove l'italiano è la lingua predominante.

#### 5.d.ii. CODE-MIXING

Altro fenomeno del plurilinguismo è invece il *code-mixing*, dove elementi di due codici diversi sono mescolati all'interno di una stessa frase; a differenza del *code-switching*, dove il passaggio tra i due codici ha una valenza specifica (sia essa comunicativa o affettiva), nel *code-mixing* la mescolanza tra elementi dei due codici linguistici è resa

<sup>12</sup> Per l'esempio completo si faccia riferimento a Rossi A. (2016: 93-125)

<sup>13</sup> Visibile specialmente negli individui emigrati all'estero o cresciuti come bilingui. Nel caso di individui emigrati, l'espressione di sentimenti forti sono di solito espressi nella lingua materna - vedi il caso di imprecazioni. Per riconoscere la lingua materna si è soliti verificare quale lingua venga utilizzata per convogliare sentimenti piuttosto forti. Nel caso di individui bilingui sin dalla nascita, le due lingue non saranno mai utilizzate con la stessa frequenza, ma ci sarà sempre un codice linguistico preponderante rispetto ad un altro.

possibile dall'equiparabilità degli elementi contenuti all'interno della frase, sia dalla compatibilità delle strutture sintattiche fra i due codici.

"Ah, buono, **skål!**"

in questa battuta di *Amarcord*, Lallo introduce un elemento estraneo al suo codice linguistico materno per convogliare meglio il messaggio di brindisi con l'ospite straniera dell'hotel.

Lallo: "Visto mare? **Spazieren** con me laggiù?"

Lo stesso scopo è utilizzato nella frase sopra riportata, dove Lallo introduce il verbo camminare in tedesco, per chiarire la sua intenzione all'ospite straniera dell'hotel. In questo caso la struttura grammaticale semplificata aiuta la sostituzione funzionale del verbo, poiché il corrispettivo italiano avrebbe potuto risultare di difficile comprensione per l'interlocutrice.

Diverso è il caso dell'uso della lingua straniera nelle citazioni sottostanti, dove l'amico di Lallo introduce prestiti linguistici di lusso per un fattore di moda<sup>14</sup>

"**Hello sister!** È qua il nostro piroscavo"

"Sorprendente, **my darling**"

"Pensavo **27, 28**" (numeri enunciativi in inglese)

"Ohh **you're wonderful** Gradisca"

in questo caso, viene rispettata la struttura grammaticale italiana, sostituendo solo gli elementi lessicali che vengono pronunciati in un codice linguistico diverso, ma con uguale peso semantico.

Stesso caso è il code-mixing è quello rappresentato da Nando in *Un americano a Roma*. In questo caso Nando, non conoscendo bene l'inglese tende a enunciare le frasi in un simil-inglese, mischiandolo con il dialetto romanesco, dando vita a degli equivoci di non poco conto

"You take la tua street e segui sempre la tua main e nun te poi sbaglié! All right, all right! [...] Attention, nun annà a destra perché c'è er burone d'a Maranella, all right, all right amerecà!"

In questo caso, Nando non fa distinzione tra *right* inteso come "a posto" e *right* inteso come "destra" cosa che porterà l'ambasciatore americano a finire in un burrone.

---

<sup>14</sup> Durante il Fascismo, forte era l'influenza di paesi stranieri come Inghilterra e Francia all'interno dei confini italiani, influenza che si riflesse anche nella lingua italiana tramite prestiti linguistici che vennero poi codificati dal regime

Nei due casi sopra considerati, osserviamo quello che in gergo si chiama prestiti di lusso, come indica Rossi (anno:pagine), dove si "ha un fine stilistico e di promozione sociale: serve ad evocare una civiltà, una cultura, un modo di vita considerati prestigiosi"

Padre: "A boia 'nfame!"

Nando: "Hello papy. My papy stà a scherzà!"

Padre: "Tu me fai morì."

Nando: "Aut up papy che ce il tutore notturno qua, uassaganassa, vero."

In questo caso risulta comico il risultato della conversazione tra Nando e il padre, dove Nando parla una lingua mista quasi incomprensibile ai più, mentre il padre si esprime direttamente in dialetto, lingua di comunicazione nel quartiere di Trastevere.

Nel caso del passaggio tra italiano e dialetto, si ha invece una maggiore difficoltà a definire quando avviene il passaggio visto che la maggior parte dei dialetti italiani si integra in maniera molto più semplice nella struttura grammaticale italiana rispetto ad altri sistemi linguistici, e rendono molto più semplice per i singoli interlocutori lo slittamento tra i due sistemi linguistici.

Brunetti: "È 'nu picchia volgare"

Mimmi: "Ah, brava Filumena, hai portato le uova di Pasqua."

Filumena: "Sì, c'a sorpresa."

Nel primo esempio vediamo come in *Mine Vaganti*, Brunetti inserisca all'interno di una frase in italiano il pronome indeterminativo "un" declinato al dialettale "nu", mentre invece la conversazione tra Mimmi e Filumena vede Filumena utilizzare primariamente il dialetto con elementi di italiano nella frase.

## 6. IL RUOLO ANTROPOLOGICO DEL CIBO

Il cibo ha sempre ricoperto una parte primaria nella vita di ogni essere umano sin dalle origini, in primo luogo come materiale di sostentamento per consentire la sopravvivenza dell'essere umano, e in un secondo tempo, come strumento che forma e definisce la cultura in cui il cibo è cucinato.

A partire dal 1862, con l'affermazione di Federbauch<sup>15</sup>, comincia a diffondersi una nuova concezione del cibo che non riguarda più solamente l'aspetto puramente nutritivo, ma che si estende anche ad altre dimensioni. Il pensiero di Federbauch è più orientato nella dimensione spirituale, poiché esprimeva la necessità - per l'epoca - di tenere in considerazione anche i bisogni materiali del corpo per adempiere propriamente ai doveri spirituali<sup>16</sup>, ma ha costituito un primo inizio per una considerazione più ampia del ruolo del cibo nel ciclo di vita dell'essere umano.

Come giustamente considera Ballerini<sup>17</sup>, l'affermazione di Federbauch ha due possibili letture in chiave moderna: la prima, riguarda la possibile influenza del cibo sull'essere umano, la seconda riguardo il ruolo di identificazione che ha il cibo con la dimensione antropologica dell'essere umano. Prendendo come spunto di partenza la seconda chiave di lettura di Ballerini, è possibile riscontrare diverse personalità all'interno di diversi campi culturali che si sono dedicate allo studio del ruolo del cibo al di fuori della dimensione biologica.

Levi Strauss fu uno dei primi studiosi dell'antropologia alimentare, definendo il fuoco come "l'elemento che rese umani gli esseri umani"; definizione che aiuta a convalidare la seconda chiave di lettura di Ballerini con la sua ricerca antropologica nell'ambito del cibo.

Con il termine "antropologia alimentare" si va a definire una disciplina che vede

"[...] ha deciso di dedicarsi, anima, corpo e stomaco, a studiare i processi e le dinamiche culturali connessi alla produzione, preparazione e consumo del cibo nelle diverse culture, alla loro storia e, in particolare, ai significati socioculturali a loro sottintesi. La definizione accademica di antropologia alimentare è "Lo studio delle interazioni tra gli uomini e i loro cibi, in un contesto non nutrizionale, che può descrivere i sistemi alimentari con il fine di conoscere i comportamenti alimentari nelle diverse culture" (Ballerini, 2001)"<sup>18</sup>

Partendo da Levi Strauss, questa disciplina si è oggi sviluppata in maniera piuttosto considerevole, aiutando anche le società moderne a riconsiderare il ruolo della cucina, dei cibi tradizionali e dei pasti che sembravano aver perso di importanza, in particolar

---

<sup>15</sup> "Der Mensch ist war er isst" <http://www.expo2015.org/magazine/it/cultura/28-luglio-1804--ludwig-feuerbach--siamo-cio-che-mangiamo.htzml>

<sup>16</sup> "Se volete far migliorare il popolo, in luogo di declamazioni contro il peccato, dategli un'alimentazione migliore. L'uomo è ciò che mangia"

<sup>17</sup> Ballerini G., "Antropologia alimentare: attuali sfide"

<sup>18</sup> <http://www.soulandfood.it/antropologia-alimentare/>

modo dopo l'avvento dei ritmi di vita moderni e delle mode alimentari sorte a seguito degli stili di vita moderni.

Considerando le abitudini alimentari prima della scoperta del fuoco, è possibile individuare 3 differenti modalità con cui il cibo veniva consumato: crudo, avariato o putrefatto.

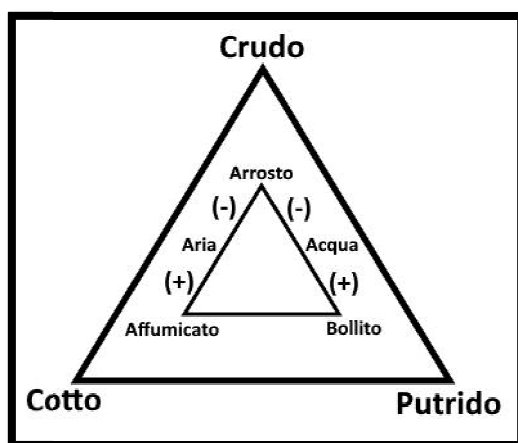


Immagine 1: piramide consumo cibi

Tali modalità di consumo del cibo erano condivise dalle altre specie animali che occupavano lo stesso territorio dell'homo sapiens. Con la scoperta del fuoco, l'uomo è in grado di evolvere il suo stile di vita, utilizzando l'azione del fuoco in diversi aspetti della vita quotidiana.

In ciò che concerne il cibo, gli è possibile variare le modalità di consumo degli alimenti, portandolo a diverse combinazioni per consumare, conservare e gustare i cibi<sup>19</sup>, portando il pasto da semplice azione di sopravvivenza a esperienza di condivisione e di collante sociale. Di fatto, con la scoperta del fuoco, l'essere umano ha potuto arrostiti i cibi, ottenendo una prima modalità di cottura, e combinando il calore del fuoco con aria e acqua, ha aggiunto non solo due modalità di cottura (affumicatura e bollitura), ma ha annoverato un metodo di conservazione dei cibi che non l'hanno più reso dipendente da risultati della caccia giornaliera.

Come giustamente sottolineato, il connubio tra fuoco e cibo ha trasformato l'alimentazione da fattore critico a opportunità<sup>20</sup>, consentendo all'essere umano di spendere parte delle sue energie su altre attività. A differenza delle altre specie animali<sup>21</sup>, come fanno notare Rozin e Guerci l'uomo è sempre stato l'unico animale che non possieda la capacità genetica di distinguere cosa sia nocivo o benigno per la sua alimentazione, ma al contrario, debba spendere energie per capire anzitutto cosa si possa mangiare e cosa no.

<sup>19</sup> C. L. Strauss, 1966

<sup>20</sup> "La dimensione culturale del cibo" Barilla Center for food & nutrition

<sup>21</sup> Rozin, "The selection of Foods by Rats, Humans, and Other Animals", 1976

Come scrive Guerci:

"L'alimentarsi è un processo che sta al centro dell'esistenza di ciascun elemento della catena dei viventi. Alimentarsi significa, da un lato, prendere dal proprio ambiente gli elementi indispensabili alla propria conservazione e, dall'altro, prendere anche quanto è necessario per il riequilibrio del bilancio energetico (compensazione delle perdite, metabolismo di provvigione, stoccaggio in corpo ecc.)."

a cui lo scrittore aggiunge una nota di particolare importanza:

"Con esclusione dei batteri, l'uomo è il solo vivente la cui nicchia è a dimensione planetaria. Questo significa che qualsiasi essere umano odierno possiede in sé, come risultato di un'evoluzione di milioni di anni, tutto ciò che è necessario per adattarsi a ogni ecosistema vitale. Questa eccezionale variabilità di Homo sapiens implica anche che non gli è sufficiente riconoscere ciò che è buono per lui all'interno di un territorio di possibilità alimentari: Homo sapiens ha anche bisogno di conoscere e di organizzare le sue conoscenze in saperi e know-how da trasmettere (è utile ricordare l'equivalenza di "tradizione" e "trasmissione"). L'immensa varietà dei sistemi alimentari e delle tradizioni culinarie umane deriva direttamente dall'individualità degli ecosistemi umani.

Conseguentemente, per poter sopravvivere, l'uomo deve classificare le offerte della natura e digerire le risorse che lui stesso ha ordinato nella sua classificazione. In questo ambito, la scelta culturale diventa elemento discriminante. Come tutti i viventi, gli esseri umani classificano il mondo in 2 categorie: commestibile e non commestibile.

Ma, a differenza degli animali, gli esseri umani operano anche una seconda ed essenziale distinzione: la categoria del commestibile è a sua volta suddivisa in mangiabile e non mangiabile. Con ogni probabilità, questa seconda categorizzazione è all'origine delle tradizioni alimentari e delle tradizioni culinarie. È la suddivisione fra mangiabile e non mangiabile che introduce la variabilità alimentare all'interno di una medesima specie".

Con l'utilizzo del fuoco nel processo di alimentazione, l'uomo ha avuto la possibilità di sviluppare in maniera più articolata il momento della nutrizione, arrivando ad effettuare una scrematura tra i cibi commestibili disponibili nel territorio da lui abitato. Come fa notare Rozin, quando l'uomo - onnivoro per definizione dell'autore - si trova davanti ad un alimento potenzialmente commestibile, è posto inconsciamente davanti ad un bivio dettato da *neofobia* (paura di mangiare una sostanza sconosciuta) e *neofilia* (desiderio di aprirsi a nuovi sapori), un bivio che non è sperimentato dalle altre specie animali, le quali hanno già chiaro cosa possano mangiare e cosa no. Gli animali, dunque, non affrontano dispendi supplementari di energie nelle scelte alimentari, ma al tempo stesso

hanno una scelta molto più limitata dei cibi che mangeranno. L'uomo, dovendo impiegare più tempo per la propria alimentazione, ha avuto la possibilità di spostarsi in habitat diversi da quello di origine e riuscire ad adattarsi in situazioni territoriali e climatiche completamente diverse tra loro, colonizzando gli ambienti naturali anche grazie alla capacità di diversificare la propria dieta con alimenti locali. In questo è aiutato dal comportamento biologico del cervello e dei sensi.

Attivando i recettori del gusto e attivando i processi di memoria sensoriale, l'uomo ha attivato processi culturali che lo hanno portato a ricordare e tramandare alle generazioni successive le nozioni dei cibi benigni o maligni<sup>22</sup> per la propria salute, andando a creare un primo prototipo di "dieta", variata a seconda dell'ambiente dove risiede, ed evitando di dover affrontare di nuovo il dilemma di cosa possa essere commestibile e cosa no. Con il cementificarsi di queste scelte, l'uomo ha dato origine ad una propria "cultura alimentare" che si è tramandata nelle generazioni successive.

In un secondo momento, l'uomo ha sviluppato ulteriormente i propri comportamenti alimentari tramite scelte dettate da fattori insiti nel comportamento dell'essere umano e del suo branco. Da qui nasce la *gastronomia*, ossia un insieme di regole e usanze nella preparazione di pietanze, che si è poi perpetrata nei singoli territori nazionali e regionali, sino ad assumere determinate caratteristiche oggi universalmente riconoscibili.

Attorno alla gastronomia e al suo legame diretto con la società, si sviluppa quindi l'antropologia alimentare, che si occupa dei risultati derivanti tra l'interazione cibo-società, evidenziando come le scelte alimentari umane siano state determinate in un primo momento da fattori ecologico-storici, e sviluppati in un secondo momento da fattori sociologici, culturali e politici.

Attraverso studi antropologici, è stato dimostrato come l'uomo abbia bisogno di una cultura (ossia di un insieme di riti, regole etc) da accostare all'atto del mangiare, cultura che si manifesta in quei divieti (scritti o intrinseci), regole di uso che regolano il consumo dei pasti.<sup>23</sup>

## 6.a. SCELTE ALIMENTARI

Come fa notare Guerci

"Questa situazione globale [capacità di adattarsi a tutti gli ambienti] di Homo sapiens implica che ciò che si trasmette da una generazione all'altra in seno a un gruppo è appunto il binomio mangiabile-non mangiabile, subordinato a commestibile-non commestibile."

Tale affermazione è anche supportata da Rozin, evidenziando come all'interno delle singole gastronomie, oltre alle categorie di commestibile e non commestibile, si vanno

---

<sup>22</sup> L'uomo è aiutato dal senso del gusto, che lo porta spontaneamente verso il dolce, segnale di ricchezza di carboidrati energetici, e gli fa evitare l'amaro, caratteristica di molti alcaloidi velenosi sintetizzati dalle piante, così come segnala tramite il disgusto cibi potenzialmente dannosi come il cibo scaduto o avariato

<sup>23</sup> Ballerini G., Antropologia alimentare: sfide attuali (anno:pagine)

ad aggiungere le categorie di "mangiabile" e "immangiabile" e le categorie dell' "appropriato" e "non appropriato" - ciò che si può mangiare in determinate situazioni o da determinate persone. Ciò che per un gruppo etnico è mangiabile e magari considerato una prelibatezza, non lo è necessariamente per un altro, ma ciò non implica che il cibo preso in considerazione non sia commestibile in linea teorica, o non possa essere consumato in qualsivoglia occasione.

Anche Guerci ribadisce questo concetto quando afferma

"Tuttavia, uno scivolamento semantico molto comune è l'assimilazione abusiva di non mangiabile e non commestibile: non mangio maiale, dunque il maiale non è commestibile non mangio cavallette dunque le cavallette non sono commestibili (ciò che, dal punto di vista fisiologico, è falso)."

Tale distinzione tra il mangiabile - cioè buono - e l'immangiabile - cioè cattivo - è dettata da scelte culturali che nulla hanno a che vedere con la natura benigna o maligna del prodotto preso in considerazione: se per il sardo il formaggio con i vermi è una specialità rinomata, non è detto che tale giudizio sarà dato anche dal lombardo.

Questo concetto viene anche ribadito da Guigoni quando afferma:

"Ci si aspetterebbe che gli esseri umani attuassero strategie di comportamento alimentare basati sul pragmatismo e sull'utilizzo di quante più risorse alimentari possibili; in realtà sono molte di più le sostanze commestibili di cui l'uomo si priva volontariamente, perché ritenute "disgustose", come certi tipi d'insetti, vermi, erbe selvatiche e simili, di quante se ne serva per nutrirsi. Non solo: spesso alcune sostanze vengono importate da luoghi lontani, con grande dispendio economico, e invece alcune sostanze commestibili presenti localmente vengono consapevolmente snobbate. Nel Medioevo gli Europei importavano spezie in gran quantità dall'Oriente, come pepe, cannella, chiodi di garofano e noce moscata, spesso ignorando i "sapori" disponibili localmente, come timo, alloro, prezzemolo, aglio ecc. Come efficacemente affermato da Leroi-Gourhan, a meno di non essere costretti dalla fame, i popoli manifestano numerosi rifiuti e preferenze molto caratterizzati da quella che chiama "personalità etnica". Così le cucine regionali tracciano i contorni delle suddivisioni della distesa umana, non in funzione della ripartizione degli animali o delle piante commestibili ma in funzione di preferenze gastronomiche che utilizzano risorse alimentari locali o importate."

Vediamo quindi che il consumo del cibo si è evoluto durante il corso delle epoche, originando fenomeni determinati da fattori sociali piuttosto che biologici, evolvendosi poi in momenti di condivisione dello stesso all'interno di un gruppo sociale e di riti con valenze che oltrepassano il bisogno fisico dell'alimentarsi, e riguardano piuttosto significati intrinseci simbolici e relazionali.



## 6.b. CIBO COME RITO SOCIALE

"Mangiare è integrarsi in un luogo sociale saturo di parole, di simboli, di metafore, di regole esplicite e di evidenze implicite in realtà rigidamente costruite da una cultura, una società, un'epoca."

Prendendo come spunto l'affermazione di Guerci, passiamo a discutere del cibo al di fuori della sua sfera biologica. Già nel mondo animale è possibile vedere come il rito del cibo non sia legato alla sua funzione biologica della nutrizione, ma come ricopra diverse valenze, in primis quella gerarchica. All'interno di un alveare, chi si nutre per prima è l'ape regina, così come è il leone dominante il primo che si sazia dopo la caccia. Potendo scegliere tra diverse materie prime, l'uomo ha attribuito diverse valenze sfruttate al rito dei pasti che son state utilizzate durante il corso della storia per mettere in evidenza caratteristiche di gruppi sociali, per rafforzare connessioni all'interno di un gruppo o per crearne di nuove.

## 6.c. IL POTERE A TAVOLA

Come fa notare Guerci, secondo la sua analisi sulla stratificazione sociale, ogni società ha sempre avuto

"un ordinamento di una società secondo una gerarchia di posizioni diseguali per potere, proprietà, valutazione sociale, gratificazione psichica. Lo **STRATO** è pertanto quell'insieme di individui che fruiscono della stessa quantità di risorse (ricchezza, prestigio) o che occupano la stessa posizione nei rapporti di potere".

Gli esseri umani si raggruppano tra di loro secondo diverse ideologie, caratteristiche o altri fattori che li accomunano; nell'ambito del consumo alimentare, si è sempre assistito alla divisione tra i gruppi che hanno i mezzi per comprare sufficienti scorte di cibo e i gruppi che non possiedono tali risorse. In epoca moderna si assiste anche ad una sotto raggruppazione di coloro che hanno i mezzi per assicurarsi sufficienti quantità di cibo ma non vogliono mangiare troppo e coloro che sfruttano le proprie risorse per mangiare (anche in eccesso), affiancati da coloro che non riescono a percepire il necessario nutrimento.

In quest'ottica, anche la tipologia dei cibi consumati aiuta una determinata fascia di popolazione ad affermare il proprio valore nei confronti della società intera, sia grazie alla quantità ma anche alla ricercatezza dei cibi che vengono acquistati - ed eventualmente serviti o consumati all'interno della stessa fascia sociale.

In passato, banchetti e pasti rituali costituivano la maniera più efficace per dimostrare lo status del padrone di casa, e in tempi moderni tale concezione dei pasti in momenti ufficiali non sembra essere cambiata. Ne sono un esempio evidente i banchetti ufficiali durante le visite di Stato tra capi di governo: durante il banchetto, il paese ospitante include piatti che simboleggino i due paesi e gli invitati non sono presenti unicamente

per mangiare, ma per intrattenere rapporti sociali tra di loro. Lo stesso principio è applicabile per le cene di lavoro, dove gli invitati scelgono un momento più rilassante per intrattenere rapporti commerciali davanti a piatti che comunichino lo status del "padrone di casa" e che siano scelti per onorare l'ospite con piatti che gli siano graditi o che siano ritenuti ad alto valore simbolico nella cultura del padrone di casa.

Similmente, la scelta del cibo da consumare in simili occasioni non è affidata ad un principio casuale: ad una cena di lavoro non si andrà a servire cibo "comune", bensì cibo più ricercato - e quindi più costoso - che dimostri le possibilità economiche del padrone di casa.

Si può andare a parlare anche di stratificazione socio-alimentare, come fa notare Sassoon, laddove all'interno di uno stesso gruppo sociale vi sono gerarchie sociali per i cibi commestibili; utilizzare un avocado nei pasti è ritenuto normale per le nuove generazioni che si proclamano "shabby-chic", mentre mangiare da Mc Donald's è un'azione comunemente associata a ceti con poche risorse economiche (fasce più giovani o fasce economicamente deboli), così come negli anni '80 era considerato simbolo di benessere economico mangiare esclusivamente rucola al posto della normale insalata.

La gastronomia, in tale senso, detta anche regole sulla circostanza più adeguata durante la quale consumare determinati pasti e in che tempistiche: fermo restando che il singolo individuo sia libero di fare ciò che vuole, "tradizionalmente" non si dovrebbe mai bere cappuccino al di fuori del momento della colazione, né mangiare oltre le 23 di notte, così come non si ritiene generalmente adatto ad un pranzo di nozze uno stufato di maiale, mentre lo è per una cena in famiglia. In questo caso, il consumo del cibo è regolamentato da leggi e principi che nulla hanno a che vedere con le proprietà organolettiche degli alimenti, quanto con principi insiti nel passato vissuto di una determinata comunità.

Esempi quanto mai chiarificatori possono essere le "regole" stilate nei vari vademecum stranieri per i turisti che decidono di recarsi in Italia per le vacanze. Due delle regole d'oro sempre presenti sono di non chiedere mai il cappuccino oltre le ore 12 e mai chiedere la pasta come contorno; altre indicazioni altrettanto utili sono mai chiedere il ketchup da mettere su pizza/pasta e affini, o mai chiedere pasta con il pollo.

In altre nazionalità vigono altri dettami che possono lasciare interdetti coloro che non sono abituati (ad esempio i turchi non bevono mai prima di aver terminato il pasto).

#### 6.d. CIBO COME IDENTIFICATORE CULTURALE

Continuando sulle dinamiche tra cultura, cibo e rapporti affettivi, è possibile sviluppare uno spunto discorsivo per quanto riguarda il ruolo di "portatore" di cultura che convoglia il cibo e i pasti che vengono consumati. Abituamente si è portati a considerare determinati cibi come simbolo di specifiche culture - si veda l'esempio della pizza, considerata universalmente come il simbolo della cucina italiana o l'hamburger come simbolo della gastronomia statunitense. I prodotti culinari sono legati a doppio filo con l'identità nazionale, e storicamente parlando, l'incontro tra le diverse culture è

sempre iniziato a tavola. Si pensi per esempio alle contaminazioni culinarie derivanti dai primi contatti tra popolazione romana e barbara a seguito della caduta dell'impero romano: in tale occasione avvenne la fusione tra dieta mediterranea (basata sul consumo di cereali e olio di oliva) con la dieta "barbara" (prevalentemente legata a grassi animali e carne) che portò alla definizione della cultura alimentare europea come utilizzatrice di molteplici ingredienti e che consente di spaziare dalle cucine più ricche di grassi animali a quelle più variegate nell'uso di risorse vegetali. In epoche più recenti è possibile pensare alla scoperta dell'America, che determinò lo sviluppo delle cucine mediterranee in forme a noi più conosciute<sup>24</sup>, oppure allo storico incontro tra i Pilgrim Fathers e gli indigeni della Virginia che diede origine al secondo pasto più rappresentativo degli States, il tacchino ripieno.

In epoca contemporanea, le "contaminazioni" gastronomiche danno origine alla fusione dei diversi stili di cucina, che rappresentano la prova più evidente degli scambi e intrecci tra le diverse popolazioni (si veda lo stile tex-mex negli Stati Uniti o le fettuccine Alfredo). Su questo punto vale anche soffermarsi su un'importante considerazione fatta nelle fonti consultate: è vitale che con l'introduzione dei prodotti alimentari "stranieri", si inseriscano anche le gastronomie che le stanno alla base, onde evitare di avere dei mix che inducano ad una falsa attribuzione delle ricette<sup>25</sup>.

Evitando erronee attribuzioni gastronomiche, i prodotti tipici di una cultura contribuiscono all'espansione degli orizzonti del singolo, fattore che già si verificò in epoche remote, con la trasmissione dell'ulivo dalle coste dell'Asia Minore in Grecia e in epoche più recenti il diffondersi dei ristoranti etnici in società dalle gastronomie già consolidate e affermate<sup>26</sup>, oltre a rafforzare l'identità culturale dei singoli.

Ne è prova evidente il fenomeno dei ristoranti e supermercati etnici che offrono non solo la possibilità di ampliare i propri orizzonti culturali, ma danno la possibilità a coloro che sono lontano da casa di ricercare nei prodotti tipici della propria patria di origine un legame affettivo:

"in definitiva, [il cibo] si comporta come vero e proprio strumento di riappropriazione identitaria nel momento in cui questa venga a mancare, è il ponte verso i propri affetti, i propri luoghi<sup>27</sup>. Il cibo mantiene in vita il legame con la cultura di origine, in modo vivo perché diretto, immediato, fisico. Il cibo "evoca, e in qualche modo presentifica un luogo antropologico, fatto di parole, memorie, ricordi, storie, persone, relazioni. Attraverso il mangiare si snoda, si consuma, si risolve talvolta di rafforza la nostalgia del luogo di provenienza. Si misura il tipo di legame che con esso si continua ad avere<sup>28</sup>."

---

<sup>24</sup> Introduzione della patata, caffè, pomodoro, zucchero nelle diete europee.

<sup>25</sup> Si veda l'erronea convinzione che gli spaghetti con le polpette siano un classico della cucina italiana.

<sup>26</sup> (si veda il successo dei ristoranti cinesi o di sushi nel panorama gastronomico italiano o la diffusione dei ristoranti italiani all'estero)

<sup>27</sup> Pravettoni P.

<sup>28</sup> Teti V., 1999, pag 84

## 6.e. PASTI E MODELLI CULTURALI: CAMBIO GENERAZIONALE

Un punto di discussione a parte merita il tema dei pasti come momento di raccoglimento all'interno di un gruppo sociologico e delle valenze che i pasti ricoprono. Come menzionato nei paragrafi precedenti, i pasti aiutano a costruire e rafforzare rapporti interpersonali, coinvolgendo sfere affettive ed emotive; la scelta dei cibi e del rituale per consumarli veicolano un preciso significato.

Il momento della coindivisione del cibo ha sempre ricoperto valenze sociologiche non indifferenti, costituendo un mezzo per a un gruppo di individui non relazionati tra di loro di stabilire un primo contatto per diverse motivazioni (siano esse di lavoro o altro); nell'ambito dei gruppi sociali interrelazionati tra di loro, il momento dei pasti ricopre una valenza affettiva e sociologia ancora più importante.

Come precedentemente affermato, i pasti svolgono una funzione di portatrice di cultura che aiuta a cementificare regole, tradizioni e abitudini che vanno poi a costituire parte della cultura del singolo e del gruppo nazionale. A partire dagli anni '60 si è osservato un cambio generazionale che ha portato ad una modificazione sostanziale degli equilibri preesistenti, e di conseguenza, ad una modificazione delle culture nazionali.

Prendendo come esempio il panorama gastronomico italiano, si è osservato una crescente tendenza a modificare le abitudini alimentari in maniera radicale: diversi fattori - tanto politici quanto sociologici<sup>29</sup> - hanno contribuito a tale cambio, portando in scena anche cambiamenti di tipo sociologico e salutistico.

Se come detto il pasto aiuta a stabilire relazioni, come fa notare Sassoon, il momento della cena - durante il quale si condividono intimità, emozioni, vicinanza, affettività - ha un significato simbolico e relazionale per eccellenza che non deve essere sottovalutato, poiché i momenti di condivisione dei pasti hanno sempre favorito la coesione all'interno dei gruppi sociali, nonché il benessere psicofisico del singolo. Vale la pena anche ricordare la riflessione di Rozin secondo la quale "Le cucine nazionali incarnano la saggezza alimentare delle popolazioni e delle rispettive culture." Con il venir meno di queste occasioni di condivisione, si è osservata una perdita di valori sociali e gastronomici che hanno condotto al diffondersi di malattie psico-sociali prima assai meno diffuse. Fenomeni come anoressia e bulimia, la crescente tendenza all'obesità (infantile e non) in società che sono state toccate dal fenomeno della velocizzazione dei pasti<sup>30</sup> sono cresciute in maniera esponenziale negli ultimi decenni. Tale fenomeno non è solo dovuto ai nuovi prodotti che sono stati introdotti nelle routines quotidiane, ma anche - e soprattutto - alla perdita dei valori legati al consumo dei prodotti tradizionali e dei riti ad essi legati, oltre che alle "pulsioni, desideri angosce e paure che investono la società tutta"<sup>31</sup>, come anche sottolineato da Sassoon<sup>32</sup>.

---

<sup>29</sup> Contaminazione con il modello statunitense (causato dagli eventi politici della seconda guerra mondiale), industrializzazione del panorama lavorativo italiano, fenomeno dell'immigrazione da Sud a Nord (con la conseguente rottura dei nuclei familiari), campagne pubblicitarie a sostegno di prodotti lontani dai modelli alimentari precedenti

<sup>30</sup> Europee e statunitensi in primis.

<sup>31</sup> Montanari M., "Il cibo come cultura", 2004

<sup>32</sup> "La cultura continua a essere essenziale per la nostra sopravvivenza perché senza cultura, a fronte di una grande abbondanza e infinite alternative alimentari, si rischia di scegliere male."

## 6.g. CIBO, POLITICA E MASS MEDIA

Un discorso a parte riguarda i fattori che portano al cambio delle tradizioni gastronomiche all'interno di una cultura. A parte fattori naturali<sup>33</sup> o politici<sup>34</sup>, un fattore determinante nel cambio delle scelte alimentari è data sia dalla politica che dai mass media.

Nel caso della politica è interessante osservare il caso dei brand alimentari che furono costituiti durante il periodo fascista. Antecedentemente, l'Italia non era mai stata conosciuta come paese di eccellenze gastronomiche, dimostrando una dipendenza gastronomiche molto pesante verso la Francia dalla quale importava parecchi prodotti considerati di lusso<sup>35</sup>. Con l'avvento del Fascismo, il regime mirò a valorizzare i prodotti nazionali per dare una spinta all'economia, spingendo con campagne pubblicitarie ad hoc la promozione di prodotti prima denigrati<sup>36</sup>, onde riaffermare la superiorità della cultura italiana verso altre culture ritenute "barbare" e "inferiori".

Sempre legato al mondo della politica è il caso dei cambio dei costumi alimentari a causa del piano Marshall e della permanenza continuativa delle truppe americane in Italia durante e dopo la Seconda Guerra Mondiale. Come anche evidenziato nel film *Un americano a Roma*, la permanenza dei soldati statunitensi sul territorio italiano portò ad uno sconvolgimento significativo dei costumi fin ad allora in vigore: Nando, rimasto affascinato dagli americani e dalla cultura che portavano con sé, pare rinnegare tutto ciò che lo lega alla sua identità di italiano in favore della cultura statunitense<sup>37</sup>.

Nel caso dei mass media, un esempio latente è rappresentato dal caso della Mulino Bianco, che propugna l'idea di merendine sane e naturali rappresentandone in consumo in un ambiente familiare "modello", accomunabili ai diversi prodotti che fanno leva sull'aspetto salutistico dei prodotti, o sull'ambiente all'interno dei quali vengono reclamizzati<sup>38</sup>. Altro caso, molto comune nell'epoca contemporanea, è l'utilizzo di personaggi noti per diverse doti e chiamati "a dare il volto" ai prodotti per il pubblico<sup>39</sup> in modo da incrementare le vendite. Utilizzando tali espedienti si è passati da una società dove il cibo seguiva i ritmi della natura, ad una società dove il cibo dev'essere veloce per conciliare i nuovi ritmi.

Secondo alcuni studiosi, il ritmo frenetico delle routines e la conseguente perdita dei rituali legati alla preparazione e consumo del cibo equivarrebbe alla perdita di punti di riferimento culturali<sup>40</sup> che vanno a privare i membri della società di alcuni momenti fondamentali, lasciando la psiche più esposta alle sfide della vita moderna. Il consumo di cibi "fast" è riconducibile alle cosiddette "attività dislocate", dove manca la parte attiva della preparazione del cibo ed è caratterizzata da situazioni di passività e distensione.

---

<sup>33</sup> Malattie del grano in Irlanda che portò all'uso della patata

<sup>34</sup> Piano Marshall e permanenza delle truppe americane sul territorio italiano che portarono all'introduzione di valori e cibi statunitensi con conseguente perdita parziale dei valori gastronomici già affermati.

<sup>35</sup> Se ne ha una prova nel film di *Novecento*, quando il padrone della masseria distribuisce bottiglie di champagne per festeggiare la nascita del nipote maschio.

<sup>36</sup> Si pensi al caso del prosecco o dello spumante, nati per contrastare le importazioni dello champagne

<sup>37</sup> Si pensi alla celebre scena del pane con marmellata e latte e della "sfida" lanciata dal maccherone.

<sup>38</sup> Solitamente o si sottolinea il modello di una famiglia "perfetta", o si sottolinea il fattore "successo" dei individui singoli

<sup>39</sup> Caso di Baggio per latte Granarolo o l'acqua Ferrarelle, i vari sponsor che incarnano modelli di successo

<sup>40</sup> Altrimenti definita gastro-anomia

## 6.g. IL CIBO E IL CINEMA ITALIANO

Nel mondo del cinema italiano è interessante osservare come le scene dei pasti siano state sempre più frequenti rispetto ad altre categorie di cinema; non solo perché l'Italia è sempre stata capace di mantenere un rapporto stretto con il cibo, ma anche per via dei significati intrinseci andati nei momenti dei pasti.

Come fa notare Cicirata<sup>41</sup>,

"il cibo e il convivio siano stati rappresentati maggiormente nel cinema italiano piuttosto che in quello americano ed europeo. Una possibile spiegazione va individuata nel legame religione-cibo della cultura ebraica (fortissima lobby nell'industria cinematografica americana) che ha evitato che il cibo divenisse oggetto di pura finzione. Diversamente, in Italia, dove l'identità culturale si esprime anche attraverso le abitudini alimentari, inevitabilmente i momenti conviviali trovano ampio spazio nella sceneggiatura per sottolineare, in modo diretto o con linguaggio subliminale, il contesto sociale o psicologico della vicenda.

Significativo che durante il ventennio fascista il cinema dei cosiddetti "telefoni bianchi", improntato a un ottimismo di maniera intento a distogliere dai problemi quotidiani, accuratamente escludesse scene di cucina, mense e banchetti, attento a non proporre allo spettatore modelli di vita che potessero indurlo a desiderare un'abbondanza alimentare contraria alle direttive del regime."

vediamo quindi che il cibo non a caso è presente nella maggior parte delle pellicole con valenze significative di primaria importanza.

Cicirata prosegue nella sua analisi mettendo in evidenza come gli stessi registi dei diversi periodi cinematografici facciano ricorso al cibo e ai pasti per mettere in evidenza caratteristiche salienti delle pellicole

"Il Neorealismo inserisce continuamente nel tessuto narrativo il difficile rapporto con il cibo: in *Roma Città Aperta* di Rossellini (1945), la devastazione della guerra è narrata con grande intensità drammatica anche attraverso le scene del mercato nero e del razionamento dei viveri distribuiti alla popolazione solo con l'esibizione della tessera.

Superato il primo dopoguerra, sensibilmente migliorate le condizioni di vita, il neorealismo si tinge di rosa. Il cinema identifica l'Italia soprattutto con Napoli, ridanciana e buongustaia.

Le vicende così si snodano e si ricompongono spesso intorno alla tavola (*L'oro di Napoli* del 1954 di De Sica; *Miseria e Nobiltà* del 1954 di Mario Mattoli; *Napoli millenaria* del 1950 di Eduardo De Filippo). Alla pasta in particolare, il regista ricorre per rappresentare i momenti di aggregazione o dare una divertente pausa al filo narrativo. Mangiano ininterrottamente sino all'autodistruzione i personaggi de *La grande abbuffata*, allegoria ossessiva dove il male di esistere trova

---

<sup>41</sup> *La dimensione culturale del cibo* (2009)

plastica raffigurazione in un rapporto con il cibo tragicamente capovolto: non più mangiare per vivere ma per morire.

La crisi dei valori si manifesta anche nella nostalgia verso il perduto mondo contadino: nel grandioso affresco di *Novecento* (1976) Bertolucci dà un taglio epico alle scene della macellazione del maiale. Lirica e sommessa, affidata ai gesti più che alle parole, è la nostalgia per il desco contadino di Ermanno Olmi ne *L'albero degli zoccoli* (1978).

Nei recenti film del turco Ozpetek (di ambientazione italiana) ai gesti del cucinare e mangiare insieme (*Le fate ignoranti*) così come all'iniziazione all'arte dolciaria (*La finestra di fronte*) il regista assegna una forza risolutiva: è attraverso quei gesti che i protagonisti trovano un linguaggio comune riemergendo dalla solitudine."

*Novecento*, *Le fate ignoranti*, *La grande abbuffata*, mostrano tutti esempi di nuclei familiari e non che si riuniscono attorno alla tavola per rinforzare vincoli preesistenti o per crearne di nuovi. In *Novecento*, la famiglia dei Dalcò si riunisce attorno alla tavola per consumare i pasti dopo le fatiche quotidiane, scambiandosi idee e rafforzando i vincoli familiari già esistenti<sup>42</sup>, in *La grande abbuffata* i quattro amici rinsaldano il proprio vincolo di amicizia - creando quindi un nucleo "familiare" che nulla a che vedere con i vincoli di sangue - fino alla morte. Ne *Le fate ignoranti*, i pranzi domenicali rinsaldano i legami tra individui tra loro diversi e aiutano Antonia e inserirsi all'interno della "famiglia".

---

<sup>42</sup> Olmo viene "legittimato" dal nonno, a seguito della sua nomea di bastardo.

## 7. STORIA DEL CINEMA ITALIANO

### 7.a. CINEMA PREBELLICO E IL PERIODO FASCISTA

Gli inizi dell'industria cinematografica in Italia non si possono certo definire di successo, infatti il cinema era osservato con aperto scetticismo da molti intellettuali, soprattutto perché non considerato come uno strumento culturale "elevato", quanto piuttosto adatto alle masse popolari. In effetti, i primi debutti del cinema in Italia avevano visto cinematografi ambulanti che si "esibivano" in caffè, teatri di varietà, rendendolo un mezzo di comunicazione popolare più che elitario. Il cinema si inserì in un panorama culturale che aveva visto sino ad allora il predominio dei caffè letterari, teatri e personaggi culturali di portata non indifferente, ragion per cui l'inserimento di un mezzo di svago giunto da poco e per di più sviluppato all'estero destò non poco scetticismo.

Le prime proiezioni di pellicole avvennero nei teatri di posa, coadiuvati dall'uso di "voci"/imbonitori in sala per commentare gli avvenimenti delle pellicole, e successivamente da colonne sonore suonate dal vivo, sostituiti poi da giradischi. Se da un lato le didascalie rendevano difficile l'usufrutto di quella parte di popolazione che non aveva avuto accesso all'istruzione di base, dall'altra rendeva possibile una prima scolarizzazione delle fasce più disagiate, coniugando svago ed istruzione. La presenza di didascalie all'interno delle pellicole permise anche gli intellettuali di partecipare alla creazione delle pellicole e di diminuire una parte dello scetticismo iniziale che aveva accompagnato il debutto del cinema<sup>43</sup>.

Con la fondazione delle prime case cinematografiche italiane a partire dal 1903, gli esordi del cinema italiano si dirigono più verso la pedagogia che non lo svago<sup>44</sup>. Le prime pellicole prodotte riguardano in effetti documentari o brevi spezzoni per documentare momenti particolari di personalità dell'epoca<sup>45</sup>. Le pellicole che traggono lo spunto da opere letterarie, sono girate in teatri di posa, al chiuso, e hanno l'intenzione di educare le masse attraverso uno strumento più ricettivo. Per quanto riguarda il filone storico, i temi trattati si concentrano sulla rivendicazione del passato dei più recenti avvenimenti dell'Italia in fase risorgimentale<sup>46</sup>, così come dell'Italia romana forte e invicibile (in parte per orgoglio culturale, parte sull'euforia della conquista in Libia, in parte per la nascita del movimento fascista<sup>47</sup>). Una prima pietra miliare che segna uno spartiacque nella produzione di pellicole, è il kolossal italiano *Cabiria* di Pastrone. Il film, nonostante faccia parte del filone storico, ha come focus principale non tanto l'intento pedagogico quanto quello di intrattenere gli spettatori grazie a scenografia ed effetti - per l'epoca - speciali<sup>48</sup>.

<sup>43</sup> Si veda la collaborazione di D'Annunzio in "Cabiria" (1914) dove il poeta riscrive in uno stile più poetico le didascalie del film.

<sup>44</sup> <https://web.infinito.it/utenti/c/cineplus/cinit2.htm>

<sup>45</sup> Da ricordare *Sua Santità papa Leone XIII* (1896), sebbene fosse stato girato per conto dei fratelli Lumiere

<sup>46</sup> La presa di Roma (1905) di F. Alberini.

<sup>47</sup> Maria Wyke, *Projecting the Past. Ancient Rome, Cinema and History*, Psychology Press, Londra, 1997

<sup>48</sup> Uso di carrelli e del primo piano



La Grande Guerra e la sua conclusione portano ad un rallentamento della produzione filmica, che subisce una battuta d'arresto. Sebbene gli avventi della cinematografia italiana abbiano ispirato molti dei cineasti degli anni successivi, rimane il fatto che la produzione italiana non fu capace di espandere l'estro creativo nella produzione dei copioni, portando ad un riciclaggio delle trame; la concorrenza di Hollywood<sup>49</sup>, con copioni assai più moderni, assieme alla crescente arcaicità dei mezzi concorre anche ad una prima fase di declino del cinema italiano<sup>50</sup>. L'avvento del sonoro portò a non pochi stravolgimenti anche sul piano culturale: pur considerando il cinema come uno strumento di divertimento per le masse, rimase inevitabile constatare che le preferenze del grande pubblico cominciarono a penalizzare i teatri di posa, per cui anche i professionisti del teatro si videro obbligati ad effettuare il passaggio agli studi cinematografici, talvolta con esiti sorprendenti. Per quanto durante la storia del cinema tenda a ricordare maggiormente il contributo dei professionisti teatrali<sup>51</sup> nella scuola comica degli anni '30-'40, resta comunque il fatto che già nel 1916 era possibile vedere Eleonora Duse in *Cenere*, un primo chiaro segnale del cambiamento dei tempi.

Con l'avvento del Fascismo, il cinema riacquisisce parte dello status quo che aveva perduto negli anni precedenti. Il regime si rese conto dell'utilità di sovvenzionare un mezzo popolare come il cinema e si adoperò per finanziare l'industria cinematografica<sup>52</sup> attraverso fondi specifici. Nel primo periodo di attività, il Fascismo non fu interessato in sé e per sé al cinema come strumento di veicolazione della propaganda; quest'ultima fu veicolata dai cinegiornali, lasciando ai registi più libertà di azione. Con l'entrata dell'Italia nella Seconda Guerra Mondiale si assistette ad una presa di posizione più decisa da parte del regime verso la settima arte, anche grazie alla legge Alfieri del '38 che bloccò le importazioni di film stranieri sul territorio nazionale.

A parte film esplicitamente "fascisti"<sup>53</sup>, l'intervento del partito si rivelò in dettagli molto più sottili collegati alla linguistica<sup>54</sup> e i contenuti delle pellicole: la maggior parte delle pellicole del periodo fascista avevano un carattere frivolo e godettero di una quasi immunità da parte del regime. Film polizieschi, ricostruzioni storiche, il filone dei "telefoni bianchi" servivano alla popolazione per distrarsi dalla situazione politica ed economica del paese. Il focus è ristretto solo sulle vicende sentimentali dei personaggi e sulle scenografie, dove il telefono bianco indicava benessere sociale<sup>55</sup> ignorando contenuti di natura politica e sociale. Questi due generi di film cercarono da una parte di assoggettare il popolo italiano alle idee e ai valori oppugnati dal Fascismo, ma dall'altra ne misero in risalto anche le debolezze nascoste, oltre a inscenare sogni, desideri e aspirazioni del popolo italiano<sup>56</sup>.

---

<sup>49</sup> Gian Piero Brunetta, *Storia del cinema italiano*, vol. I, Laterza, Roma, 1993, p. 245.

<sup>50</sup> *Il cantante di jazz*, primo film sonoro, fa il suo debutto nel 1927, mentre *La canzone dell'amore* esce solo nel 1930 in Italia.

<sup>51</sup> La famiglia dei De Filippo, De Curtis

<sup>52</sup> Istituto Nazionale Luce, *Enciclopedia del Cinema* (2003)

<sup>53</sup> Tra i pochi film propriamente "fascisti" troviamo *Camiciata nera*, *Il grande appello* (con direzione di Camerini), e *I tre aquilotti* - quest'ultimo già a inizio conflitto.

<sup>54</sup> I prestiti dalle lingue straniere o vengono tradotti con versioni italiane o sono usati con intenti macchiettistici per ridicolizzare le pretese della classe nobile/borghese.

<sup>55</sup> In contrasto con il telefono di bachelita nera, assai più comuni.

<sup>56</sup> Gian Piero Brunetta, *Cent'anni di cinema italiano*, Laterza, Bari, 1991, p. 248.

Durante tale periodo si cita spesso Camerini con il suo *Gli uomini, che mascalzoni...* o *Il signor Max*; rimane comunque vero che a parte varie digressioni con le correnti futuriste e i calligrafismo, il filone dominante rimase quello delle commedie sentimentali dove le principali novità riguardarono scene girate in esterno e coinvolgimento di canzoni popolari.

#### 7.b. IL DOPOGUERRA: TRA NEOREALISMO E COMICITÀ

La stagione del cinema nel dopoguerra si presentò ricco di spunti e personalità che marcarono la ripresa del mondo cinematografico italiano non solo dal punto di vista di produzione ma anche dal punto di vista di personaggi iconici che ispirarono poi le successive generazioni di artisti del mondo moderno e contemporaneo.

La stagione cinematografica italiana debuttò già nel 1942 con Luchino Visconti e il suo *Ossessione* che diede inizio alla stagione del Neorealismo. Tale scuola vide come caratteristiche principali la scelta di girare le pellicole in ambienti esterni, con trame che mescolavano storie private alla storia pubblica e si focalizzavano su dilemmi morali e sociali, portando in primo piano le fasce più disagiate della popolazione e con uso di attori non professionisti (a volte anche per le parti principali). All'interno del neorealismo non si può definire uno stile preciso tanto più che quasi tutti i suoi esponenti di punta (Rossellini, Fellini, De Sica, Santis, per citarne i più noti) hanno stili completamente diversi tra di loro. Nel 1945, con *Roma Città Aperta*, Rossellini imprime sulla pellicola le lotte quotidiane della Città Eterna e dei suoi abitanti in una condizione socio-politica ancor confusa, seppur lavorando in condizioni di ripresa assai disagiate. De Santis con *Riso amaro* dipinge la condizione delle mondine nell'Italia del Nord, mentre De Sica con il suo *Ladri di biciclette* si interroga se il furto possa essere giustificabile in situazione di grave disagio sociale e possa migliorare la condizione economica di una famiglia.

Se il primo periodo del Neorealismo fu un cinema molto focalizzato sulla documentazione di questioni sociali e morali legate anche ai recenti avvenimenti della Seconda Guerra Mondiale, con il passaggio agli anni '50, il carattere politico-sociale delle pellicole tese a sfumare in commedie più romantiche con sottotoni politici e psico-sociali più blandi. Un esempio del "Neorealismo Rosa" è rappresentato da *Pane, amore e fantasia* o da *Poveri ma Belli*, dove la trama non è così impegnata dal punto di vista morale e permette allo spettatore di concentrarsi su aspetti più ameni. Tale corrente - denominata "Neorealismo rosa" - permise ai registi di gettare uno sguardo sulla situazione corrente della società italiana e di proiettare lo spettatore verso un futuro più spensierato e meno cupo rispetto agli avvenimenti del passato. In film come *Poveri ma Belli* o *Matrimonio all'italiana*, lo spettro della guerra mondiale è ricordato in alcuni passaggi ma la regia si concentra più sulla vicenda sentimentale e sulle possibilità dei protagonisti: Romolo e Salvatore non si curano della loro situazione lavorativa bassa, ma rincorrono le ragazze pensando a divertirsi e in un secondo momento a migliorare la loro posizione lavorativa. Filumena, pur ricordando il suo passato di prostituta a Napoli,

non esita a intraprendere una storia d'amore con Don Mimì pur sapendo che potrebbe non ricavarne nulla in cambio.

Lo stesso concetto è osservabile anche nella fortunata serie di Don Camillo e Peppone - tratto dall'opera di Guareschi - dove il regista si focalizza sulla rivalità-complicità tra i due personaggi principali, lasciando in secondo piano gli episodi della seconda guerra mondiale, ma mettendo in evidenza le difficoltà del mondo contadino e arcaico a contatto con quello cittadino pronto al cambiamento.

Accanto al Neorealismo e al Neorealismo rosa, è possibile osservare anche lo sviluppo della scuola cinematografica comica, sorta negli anni '30-'40 dalla scuola teatrale italiana e trasposta con esito alla pellicola. Interpreti di questa tradizione furono nomi quali Totò, De Filippo, Fabrizi, che riuscirono a trasporre le loro doti recitative anche in un contesto completamente differente<sup>57</sup>. La scuola comica, svolse la duplice funzione di distogliere l'attenzione degli spettatori dalle vicende contemporanee ma anche a ar riflettere gli spettatori su alcuni aspetti tragici della vita (si pensi all'ironia amara inscenata da Totò in *Miseria e Nobiltà*). La comicità dei primi film ricalcò in effetti dei canovacci teatrali dove lo spettatore si divertiva secondo schemi già praticati sui palcosceni teatrali e di sicuro effetto; con lo svilupparsi della scuola comica, l'ironia si spostò su livelli assai più bassi e comprensibili per tutti gli spettatori.

#### 7.c. GLI ANNI '60: IL CINEMA D'AUTORE

Con l'esaurirsi del Neorealismo, si assistette a uno sviluppo delle tematiche da parte dei registi italiani che poterono studiare temi più moderni. Se il vecchio Neorealismo ambiva alla denuncia di situazioni reali con intenti anche documentaristici, il cinema degli anni '60 e '70 lasciò libero spazio alle differenti personalità dei registi di esprimersi su temi mai presi in considerazione prima d'allora. Crisi tra vecchia e nuova generazione, la critica alla nascente società italiana, la mancanza di comunicazione e di valori; i registi si focalizzarono sull'introspezione più che sul descrittivo, partendo da spunti personali, non tralasciando però elementi di riflessione sulla nascente società italiana e sullo sviluppo che intraprese a seguito del boom economico. Poiché non è possibile delineare dei tratti universali che riconducano alla scuola filmica di questo periodo, si ha la tendenza a parlare di "Cinema d'autore" laddove il regista funge da lente focale su aspetti della società che possono alterare gli equilibri della società fino ad allora esistenti o su fenomeni che hanno modificato largamente la società italiana dell'epoca. Fellini, Pasolini, De Sica, Olmi, Risi, Comencini, Germi, Monicelli, sono solo una parte dei nomi che operano nella società italiana post-boom, analizzando i cambiamenti e le mutazioni in atto.

Fellini dà un ottimo esempio dell'introspezione scaturita da riferimenti autobiografici e riflessioni personali. *La Dolce Vita* dà uno spaccato della Roma del boom economico dove ogni valore morale del passato pare sia perso per sempre<sup>58</sup>, mentre *8 1/2* prende spunto dall'autobiografia dell'autore, così come *Amarcord*, dove ripercorre i ricordi

<sup>57</sup> Durante le riprese di *Miseria e Nobiltà* Totò improvvisa la scena in cui si infila gli spaghetti nelle tasche (<https://associazioneadolcevita.wordpress.com/2015/04/15/omaggio-al-grande-toto-ilmortale-scena-della-mangiata-di-spaghetti-tratto-dal-capolavoro-miseria-e-nobiltà1954/>)

<sup>58</sup> Sulla falsariga di Fellini si potrà fare una comparazione a distanza di anni con *La Grande bellezza* di Sorrentino

d'infanzia. Su tale falsariga è possibile ricordare anche Olmi con *L'albero degli zoccoli*. Visconti, in compenso, gira *Il Gattopardo* e la trilogia tedesca, De Sica *Ieri, oggi e domani*, tutti film che suscitano oggi riflessioni non solo sulla società del tempo ma che permettono anche di fare una comparazione tra gli avvenimenti delle epoche passate e quelli dell'epoca presente.

Della generazione degli anni '60 e '70, Pasolini rappresenta un esponente particolarmente controverso. La sua personalità, unita alla capacità di esporre temi politici di profondità non indifferente, gli generarono non poche antipatie da parte di critica<sup>59</sup> e anche pubblico<sup>60</sup>, specialmente considerato il periodo di forte attività politica nel paese. Pasolini, attivo su molteplici fronti artistici, mise in scena le criticità del mondo borghese, così come le pretese sessantottine dei manifestanti dell'epoca<sup>61</sup>; il suo più grande pregio risiedette nella sua capacità di mettere sotto la lente focale le debolezze e le contraddizioni di un'epoca densa di controversie politiche e probabilmente non ancora pronta a ricevere l'estro del regista.

Marco Ferreri, con *La grande abbuffata* descrisse la perdita di valori e l'autodistruzione della società attraverso l'autoappagamento. Il film venne descritto come una critica forte contro i risultati del boom economico, che aveva portato a "appiattire" il soddisfacimento dei bisogni primordiali, svuotandoli di significato e dei tradizionali riti tramite cui venivano assolti.

Bertolucci inizia la sua carriera accanto a Pasolini, grazie a cui ha un esordio d'eccezione nel cinema, in cui eccellerà con risultati straordinari. Il lavoro di Bertolucci si focalizzò su temi di critica alla società moderna e temi "intimisti", dove l'aspetto privato dei protagonisti è messo in analisi. Oltre a *Ultimo tango a Parigi*, Bertolucci divenne anche noto per *Novecento*, *L'ultimo imperatore* e *Piccolo Buddha*. Mentre *Ultimo tango a Parigi* mostrò la lotta dei singoli contra il conformismo della società circostante e i mezzi di evasione contro di essa, *Novecento* ripercorse la storia italiana attraverso l'amicizia di due bambini nati lo stesso giorno, in due famiglie di estrazioni sociali completamente diverse, mentre *L'ultimo imperatore* e *Piccolo Buddha*, oltre ad essere stati girati in Asia, posero l'accento sull'analisi del proprio io interiore e sul mondo circostante.

Zeffirelli, d'altra parte, differì come regista in quanto preferì trasposizioni teatrali<sup>62</sup> e improntate più alla scenografia che non alle trame.

---

<sup>59</sup> Più di una volta la critica stroncò i suoi lavori e vi furono non poche controversie all'uscita dei suoi film, non ultima quella riguardante *Le 120 giornate di Sodoma*, dove esplora le perversioni della mente umana e presentata al pubblico dopo la morte del regista.

<sup>60</sup> Non rare furono le querele e denunce da parte di Chiesa e Stato riguardo presunti vilipendi e oltraggi al pudore che il regista avrebbe commesso attraverso le sue opere.

<sup>61</sup> "Ho passato la vita a odiare i vecchi borghesi moralisti, e adesso, precocemente devo odiare anche i loro figli... La borghesia si schiera sulle barricate contro sé stessa, i "figli di papà" si rivoltano contro i "papà". La meta degli studenti non è più la Rivoluzione ma la guerra civile. Sono dei borghesi rimasti tali e quali come i loro padri, hanno un senso legalitario della vita, sono profondamente conformisti. Per noi nati con l'idea della Rivoluzione sarebbe dignitoso rimanere attaccati a questo ideale." (Tavola rotonda organizzata da *L'Espresso*, il 16 giugno 1968 sulla poesia di Pier Paolo Pasolini *Il Pci ai giovani*)

<sup>62</sup> Noto il suo *Giulietta e Romeo* e *La bisbetica domata*

#### 7.d. GLI ANNI '70: LA COMMEDIA ALL'ITALIANA

Se il cinema d'autore si premurò di mettere in campo diverse personalità con un focus più impegnato rispetto al Neorealismo rosa, il decennio degli anni '70 vide i registi impegnati alla denuncia della corruzione e dei costumi morali oramai lontani da quelli delle epoche passate. Non bisogna dimenticare che il ventennio '60-'80 vide la cronaca dei giornali interessata da casi di corruzione giudiziaria, così come da fatti di cronaca che sconvolsero la popolazione sino ai giorni nostri (delitto Moro, strage di Capaci). Non è quindi un caso se durante questo decennio si svilupparono i generi horror, poliziesco e western all'italiana. A prescindere dall'influenza di Hollywood, i registi italiani riuscirono a sviluppare un proprio stile all'interno delle singole categorie filmiche, fungendo essi stessi da ispirazione per i colleghi americani.

#### 7.e. GLI ANNI '80: ANNI DELLA CRISI

Il cinema italiano subì una battuta d'arresto con lo sviluppo delle reti televisive private e della televisione commerciale verso la fine degli anni '70; a tale fattore si aggiunse anche la scomparsa di molti dei grandi nomi del cinema italiano che avevano brillato come registi d'autore. Il cinema d'autore cominciò quindi ad assumere un aspetto di nicchia, isolandosi dal grande pubblico. Se si escludono gli esordi della nuova comicità (Carlo Verdone) e di alcuni nuovi registi emergenti (Moretti), la tendenza maggiore nel mondo del cinema fu rappresentata dalla commercializzazione delle pellicole (si veda la serie di *Vacanze di Natale*), e dall'allontanamento da Roma come centro di produzione.

#### 7.f. GLI ANNI '90 E '00: RIPRESA

Durante gli anni '90 si assistette ad una ripresa del cinema italiano grazie ad una serie di nuove leve che tornarono ad animare la scena filmica italiana con diversi spunti presi dall'attualità e dai fatti di cronaca, oltre che da diverse sperimentazioni non sempre classificabili in categorie ben specifiche.

Diversi sono i nomi che fecero risaltare il cinema italiano nel panorama del cinema internazionale, tra cui Tornatore e Salvatores, a cui è possibile aggiungere Moretti e Virzì. Questi ultimi si inseriscono nel cinema d'autore con opere volte a dipingere l'Italia attuale con toni pungenti e proponendo un cinema dai temi più impegnati rispetto ai trend nazionali, che vedono la predominanza di commedie a carattere leggero. Interessante è anche l'opera di Ozpetek, regista italo-turco che porta sulla scena cinematografica italiana temi a volte controversi, quali l'elaborazione del lutto (già affrontato da Moretti ne *La stanza del figlio*), il tema della famiglia, la questione dell'omosessualità e le difficoltà in un rapporto di coppia.

Per quanto riguarda l'ambito della commedia, gli anni '90 vedono il ritorno delle commedie all'italiana grazie a nomi quali Verdone, Pieraccioni e Benigni che si impongono anche sulla scena internazionale<sup>63</sup> coadiuvati da una rosa di attori emergenti

---

<sup>63</sup> Vedi l'Oscar assegnato a Benigni in occasione de *La Vita è bella*

quali Castellitto, Margherita Buy, Sabrina Ferilli, Monica Bellucci. Tali nomi saranno affiancati negli anni 2000 da nuove leve quali il trio Aldo, Giovanni e Giacomo<sup>64</sup> e il duo Boldi e De Sica<sup>65</sup> che contribuiranno a riportare in auge la comicità italiana.

A partire dagli anni '00, altri registi fanno il loro ingresso sulla scena nazionale e internazionalmente, quali Bellocchio, Pupi Avati e Sorrentino che portano la loro prospettiva - a volte molto vicina allo stile neo-realista - sulla scena internazionale. Sebbene l'Italia sia dominata da una recessione economica, il cinema italiano continua a mantenere alto il suo profilo in termini di produzione e di visibilità, grazie ai preziosi contributi di Sorrentino e Garrone che portano nuovamente il cinema italiano all'attenzione del grande pubblico statunitense<sup>66</sup>.

Gli anni 2000 vedono un nuovo rialzo della comicità italiana anche grazie all'apporto di nuovi registi quali Miniero e Nunziante che dirigono attori quali Bisio, Siani e Zalone in varie e fortunate commedie che tratteggiano la realtà odierna italiana, con tutte le sue contraddizioni.

---

<sup>64</sup> Nati come cabarettisti, ma trasferiti poi sul grande schermo.

<sup>65</sup> Concentrati particolarmente sullo stile dei cine-panettoni.

<sup>66</sup> Ricordiamo l'Oscar assegnato a *La Grande Bellezza*, versione moderna de *La Dolce Vita*

## 8. SOCIETÀ E CINEMA

### 8.a. CINEMA FASCISTA

Nel periodo prebellico il cinema non gioca un ruolo di primaria importanza per diverse motivazioni.

In quest'epoca il cinema contribuisce a dare come immagine della società un'Italia prevalentemente agricola, con una scolarizzazione di base, e con uno stampo familiare cattolico: padre, madre e molteplici figli. Il ruolo del cibo in tale periodo è legato alla funzione primaria di nutrimento, con cibi legati alla realtà geografica in cui la trama del film è ambientata ed essenzialmente autoprodotti<sup>67</sup>. I film che hanno ambientazione nell'epoca prebellica mostrano il cibo nella sua funzione primaria di mezzo di sostentamento ma anche di ricchezza; possiamo quindi analizzare i seguenti casi:

#### 8.a.ii. *Miseria e Nobiltà*

In questo film il cibo è legato alla sopravvivenza dei protagonisti

<b>PUPELLA</b>	(masticando qualcosa) Papà...Io tengo appetito!
<b>PASQUALE</b>	Figlia mia bella...In una casa povera come la nostra, tu ti permetti il lusso di svegliarti con l'appetito?
<b>FELICE</b>	Ma no,no,Luisella mia,qui viviamo sugli equivoci: io volevo dire che sono tanti anni che non mi faccio una bella pranzata! (Indicando Pasquale) E lui lo sa!
<b>CONCETTA</b>	Pasqua',ricordati che questa povera figlia tua ierisera non ha cenato!
<b>PASQUALE</b>	Ma anche questo povero marito tuo non ha cenato! Esco apposta,no?

Immagine 2: battute dal copione originale

e le vivande messe in scena sono legate al territorio di ambientazione (Totò manda a comprare delle pizzette, il cibo che i commensali sognano sono di tipico consumo quotidiano del Meridione<sup>68</sup>) e corrispondono alla funzione primaria di alimentare i personaggi (i due nuclei familiari sono in situazione di povertà assoluta e non hanno neanche i soldi per comprare da mangiare).

L'ambientazione è - ufficialmente - nel 1890, sebbene potrebbe essere lecito ambientarla a 20 anni prima (il riferimento della visita dello Scià di Persia farebbe pensare ad una data precedente rispetto a quella ufficiale<sup>69</sup>)

<b>NADIA</b> Oh,no...Volevo solamente sapere se lo spettacolo in onore dello Scià di Persia si fa o non si fa domani!
---

Immagine 3: vedi precedente

<sup>67</sup> È da ricordare che solo durante l'epoca fascista comincerà ad essere impiantato l'apparato industriale che darà il via alla produzione del "Made in Italy" anche in settore gastronomico.

<sup>68</sup> Spaghetti alla chitarra conditi con pomodoro, il pane che ha sempre avuto un consumo più diffuso nel Meridione. Persino l'uso della porcellana potrebbe essere un fattore geografico locale, grazie alla produzione storica di maioliche in diverse aree sparse fra Toscana, Puglia, Sicilia, Campania e Sardegna.

<sup>69</sup> <http://www.ior.it/il-rizzoli/1873-arriva-lo-sci%C3%A0-di-persia>, lo scià di persia visitò Roma nel 1873, quindi è legittimo presupporre che si fermò anche a Napoli.

in quest'epoca l'Italia è ancora legata all'immagine di un paese prevalentemente agricolo, dove una ristretta parte della popolazione ha accesso alla scolarizzazione di base e la maggior parte non ha le basi né di scrittura né di lettura.

FELICE Dunque...Lei è ignorante?  
CLIENTE Io? Sì!  
FELICE Bravo! Viva l'ignoranza! Tutti così dovrebbero essere...E se ha dei figliuoli, non li mandi a scuola, per carità!

Immagine 4: vedi precedente

Felice fa di mestiere lo scrivano, seppur con alterna fortuna, mentre Pasquale è fotografo e cercano di sbarcare il lunario, pur non avendo molto successo. Dall'altra parte della scala sociale del film troviamo Eugenio, mentre Gemma e la sua famiglia, occupano una posizione sociale intermedia: Eugenio fa parte di una ricca famiglia nobile e vorrebbe sposare Gemma, ma incontra difficoltà da parte della sua famiglia a causa delle origini non nobili della ragazza. Il padre di Gemma, infatti, ha avuto la fortuna di ereditare dal precedente datore di lavoro un'ingente somma di denaro che ha utilizzato poi per acquisire una posizione sociale all'interno della società napoletana:

EUGENIO E'inutile, i miei considerano tuo padre una persona arricchita!  
GEMMA (offesa) Mio padre è una persona perbene!  
EUGENIO Sì, lo so, ma per loro che sono ammalati di nobiltà è sempre un cuoco che ha avuto la fortuna di ereditare dal suo padrone... Sapessi come è severo mio zio, il principe di Casador!

Immagine 5: vedi precedente

La società di *Miseria e Nobiltà* è ancora una società piuttosto arcaica che vede la struttura sociale molto rigida - e a parte pochi casi - molto difficile da cambiare. Il prototipo familiare rimane ancora legato alla famiglia tradizionale (madre, padre, e figli), sebbene nella trama del film vi siano alcune divergenze rispetto al modello tradizionale: Felice ha una relazione con Luisella, sebbene non sia sposato con lei ma convivano. Bettina - la moglie di Felice - ha abbandonato la famiglia per poi trovare lavoro presso Gemma. Tale situazione familiare viene spesso messa in risalto come sconveniente e non consona con i costumi morali del tempo, come si vede dalla conversazione di Concetta con Gioacchino:

CONCETTA Don Gioacchi', voi lo sapete... quella non è la moglie di Felice; la vera moglie non è morta... Sono separati da sei anni!

Immagine 6: vedi precedente



E come si intuisce dallo sfogo di Bettina contro Luisella:

<b>BETTINA</b>	No...Me la devo prendere con te, che ti mettesti con un uomo ammogliato!
<b>FELICE</b>	E' finita la minestra...Non c'è più minestra! Zitta, non strillare: non ci facciamo conoscere per quello che siamo!

Immagine 7: vedi precedente

All'interno del film vediamo anche come il ruolo della donna non sia particolarmente attivo ad eccezione di alcuni casi: Luisella e Concetta sono casalinghe e rispettano in questo caso il prototipo di ruolo della donna tradizionale, ma Gemma e Bettina, per esempio si trovano nella situazione di avere un lavoro proprio: Gemma da una parte continua con il suo lavoro di prima ballerina, sebbene il padre abbia ereditato dal precedente padrone e il suo mestiere non sia ben vista all'interno dell'alta società napoletana. Bettina, d'altro canto, si è trovata nella situazione di doversi cercare un lavoro, causa la sua separazione da Felice, sebbene il suo lavoro sia comunque connesso all'ambito domestico.

All'interno di *Miseria e Nobiltà* vediamo come il cibo aiuti anche nella rappresentazione sociale dei protagonisti ed espliciti le loro relazioni interfamiglia. Nella casa di Felice e Pasquale, persino un pezzetto di cipolla è considerato come un bene prezioso, mentre nella casa di Don Gaetano - il padre di Gemma - si servono gelati come prelibatezza, e si organizzano cene a più portate per onorare la presenza degli ospiti; il cibo è oggetto di desiderio, brama (la due famiglie sognano pranzi loculliani e impazziscono di felicità nel vedere la tavola imbandita con piatti succulenti) e causa di litigi (Pupella e Pasquale si litigano il pezzo di cipolla, Felice e Pasquale si litigano la fetta di pane con marmellata).



Immagine 8: l'emblematica scena del pranzo con gli spaghetti

### 8.a.ii. L'albero degli zoccoli

Nel film, la società descritta risale alla fine del XIX secolo, come dichiarato dal regista a inizio film. La società è prevalentemente agricola e cattolica<sup>70</sup> - cosa che non risulta in maniera così evidente in *Miseria e Nobiltà* - dove il cibo è ancora prodotto localmente, legato alla realtà del luogo (si mangia polenta<sup>71</sup> con latte), e ai riti dei pasti che riuniscono la famiglia attorno allo stesso tavolo. Le tradizioni e il sapere arcaico legato al mondo contadino vengono tramandati di generazione in generazione (tutte le famiglie si riuniscono per l'uccisione del maiale, e nonno Anselmo insegna alla nipotina come accelerare la crescita dei pomodori). Essendo ambientato tra il 1897 e il 1898, il lavoro agricolo non è ancora caratterizzato dalla tecnologia, semmai dal lavoro animale e dell'uomo. Gli unici lavori che siano in una qualche maniera collegati alla tecnologia sono rappresentati dalle filande, dove si hanno le prime avvisaglie di sviluppo tecnologico che ha marcato per lungo tempo l'area attorno a Milano come tecnologicamente più avanzata, grazie all'intraprendenza dei primi investitori nel settore della seta. Dal punto di vista sociologico, il mondo del lavoro appare abbastanza suddiviso tra uomini e donne, dove gli uomini sono incaricati dei lavori più pesanti<sup>72</sup>; le donne, d'altro canto, si occupano dei lavori più leggeri nella routine agricola e dell'andamento della casa. Occupazioni femminili alternative sono comunque connesse all'ambiente domestico<sup>73</sup>, oppure riguardano occupazioni che non son ritenute adatte agli uomini - vedi le filatrici nelle filande.

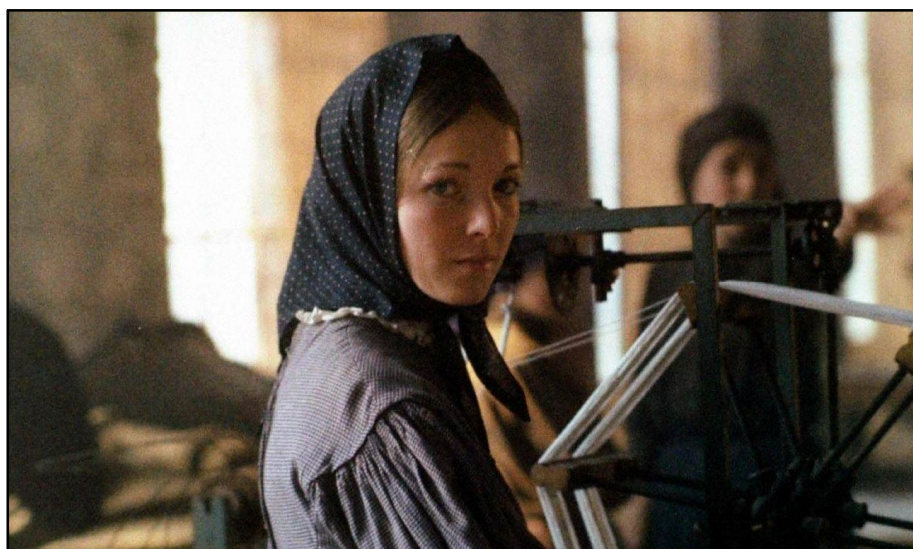


Immagine 9: Maddalena in filanda

Il legame con la chiesa è ancora molto stretto<sup>74</sup> e ha un'influenza molto marcata e diretta sulla vita degli agricoltori, sebbene coesista con forme di culto alternative<sup>75</sup>.

<sup>70</sup> Vedasi le frequenti giaculatorie e i riti di preghiera che scandiscono il ritmo della vita quotidiana

<sup>71</sup> Tipico cibo quotidiano delle popolazioni al nord

<sup>72</sup> Arare, spaccare la legna, provvedere alla semina.

<sup>73</sup> Levatrice, lavandaia.

<sup>74</sup> Il prete rappresenta ancora una figura rispettata all'interno della società contadina, il prete è la figura mediatrice tra le fasce sociali più basse/disagiate e le altre fasce sociali, la madre di famiglia va a chiedere la grazia in Chiesa per la mucca malata.

<sup>75</sup> Finard, ammalatosi per aver perso del denaro, viene sanato da una guaritrice.

Dal punto di vista della società, si osserva una struttura patriarcale dove il padre si preoccupa di controllare le entrate economiche della famiglia - salvo eccezioni - mentre la madre domina le attività entro le mura domestiche, la cura dei figli e quella degli animali in possesso della famiglia; a tale proposito si nota anche come la pratica del lavoro infantile sia molto diffusa, mentre l'istruzione - anche quella di base - è ristretta ad una cerchia piuttosto stretta<sup>76</sup>. Collegata alla situazione scolastica è l'aspetto linguistico del film: come ne *La terra trema*, Olmi utilizza il dialetto bergamasco per dare un tocco di veridicità alle vicende raccontate; mostrando la vita dei campi a fine XIX secolo, gli unici personaggi che sappiano utilizzare in maniera fluente la lingua italiana sono il parroco e il padrone del podere. La popolazione contadina ha nozioni orali di latino - lingua delle preghiere - ma la lingua veicolare rimane comunque il dialetto della zona.

La famiglia è plurigenerazionale e abita sotto lo stesso tetto, dove la generazione più anziana - spesso quella dei nonni - si fa portavoce delle tradizioni che vengono tramandate oralmente ai più giovani, oltre che aiuto nel controllo delle attività dei più giovani. Le stesse strutture abitative rappresentate nella pellicola danno uno sguardo introspettivo sulle forme di coabitazione del passato, dove l'ambiente della cascina spingeva all'interazione sociale grazie agli spazi in comune e alle attività svolte assieme<sup>77</sup>.



Immagine 10: spannocchiatura in famiglia

La situazione socio-politica è delineata molto labilmente, in particolar modo quando si osservano le scene del comizio politico nel villaggio ma ancor più nelle scene girate a Milano. Essendo ambientato durante la fine del XIX secolo il regista ha inserito alcuni episodi dei moti rivoluzionari contro le condizioni dei lavoratori che porteranno poi alla creazione dei vari partiti politici italiani, andando poi a evolversi nelle vicende che delineeranno gli avvenimenti dei primi secoli del XX secolo.

<sup>76</sup> Non solo ai ceti benestanti, ma anche a quei pochi bambini che vengono reputati "svegli".

<sup>77</sup> Spannocchiatura e uccisione del maiale.

## 8.b. CINEMA NEOREALISTA

Nel cinema neorealista la società italiana appare ancora legata ai vecchi modelli patriarcali dove la famiglia è basata sul lavoro dell'uomo di casa, sebbene la donna cominci ad emanciparsi grazie alle vicende legate alla Seconda Guerra mondiale e all'impegno degli uomini sul fronte bellico. I film girati e rappresentati durante il periodo neorealista sono spesso il frutto della volontà del regista di illustrare quelle che sono state le vicende passate (specialmente in *Novecento* e *Amarcord*) oppure di documentare la situazione dell'epoca (vedasi *Ladri di biciclette* e *Roma Città Aperta*); da qui si notano ancora tratti della società italiana quali l'economia ancora prettamente legata all'agricoltura, il linguaggio basato in prevalenza sul dialetto o su un italiano sì corretto ma connotato pesantemente dal dialetto, che relegano la posizione dell'Italia a paese ancora in via di sviluppo e non ancora pienamente entrato nella fase del boom economico. In alcuni casi il desiderio di documentazione del regista si spinge a tal punto da utilizzare anche attori non professionisti<sup>78</sup> che diano un tocco di veridicità in più allo sceneggiato.

### 8.b.i. *Novecento*

*Novecento* rappresenta un caso particolarmente interessante dal punto vista dell'analisi sociologica: il film, infatti copre quasi cinquant'anni della storia italiana e permette di analizzare il cambiamento della società italiana da una società agricola alle prese con i primi scioperi, sino alla seconda guerra mondiale. Il film segue le vicende di due ragazzi, Olmo e Alfredo, che provengono da due famiglie socialmente opposte: Olmo, figlio illegittimo di Rosina - e bracciante agricolo, Alfredo, erede maschio della famiglia Berlingueri - proprietari agricoli.

La società in cui Olmo e Alfredo nascono è profondamente patriarcale - con i due nonni in funzione di capofamiglia - e legata alla coltivazione della terra, sebbene si notino diversi apporti tecnologici che testimoniano il lento entrare dell'Italia nell'epoca dell'industrializzazione. Se all'inizio del film è possibile vedere il lavoro dei campi svolto in maniera prettamente manuale grazie alla presenza dei mezzadri e famigli, è possibile osservare anche un lento processo di modernizzazione specialmente sotto il Fascismo<sup>79</sup>. È possibile vedere anche come i gruppi famigliari cambino con i tempi: a inizio secolo non è raro che più generazioni abitino sotto lo stesso tetto (o nel caso dei mezzadri, più nuclei famigliari sono riuniti) e di domenica, la famiglia dei proprietari invita a pranzo il parroco, mentre la famiglia moderna consta in genere solo dei parenti più stretti (di solito genitori e figli, e più raramente anche i nonni).

Il ruolo della donna è inizialmente relegato alla produzione di eredi legittimi (preferibilmente maschi) o al monastero<sup>80</sup> anche se con il procedere del film sono introdotte figure femminili che sono attive al di fuori dell'ambiente domestico<sup>81</sup>; gli

<sup>78</sup> Particolarmente vero per *Ladri di biciclette*

<sup>79</sup> Ottavio cerca di modernizzare il lavoro grazie alla trebbiatrice, Attila licenzia Olmo grazie alla presenza del trattore.

<sup>80</sup> Alfredo impreca contro Eleonora perché non è capace di partorire i figli in fretta, mentre Suor Desolata era sempre stata destinata in convento.

<sup>81</sup> Anita è una maestra, la lavandaia che si prostituisce.

eredi della famiglia devono avere una linea di condotta che rispecchi le aspettative e lo status della famiglia e che non mettano in imbarazzo i singoli componenti<sup>82</sup>.

Un'altra chiave di lettura particolarmente interessante è la situazione socio-politica: se in un primo momento osserviamo un regime monarchico che vede l'introduzione della dottrina socialista e di contrasto anche il movimento nazionalsocialista, è possibile anche osservare l'evoluzione degli scontri tra padroni e contadini in lotte politiche dove il socialismo incarna gli ideali dei lavoratori e i padroni si allineano - assieme a parte del clero - al Fascismo<sup>83</sup>.



Immagine 11: Chiesa e proprietari terrieri contro i contadini

L'organizzazione dei primi scioperi dei contadini contro i padroni e contro gli sfratti anticipati conducono al radicamento del partito socialista nelle fasce più svantaggiate della regione, contrastato dal Fascismo - sostenuto dai proprietari terrieri - le cui azioni politiche sono svolte dai gerarchi e dai guardiani dei padroni.



Immagine 12: i contadini contro gli sfratti

---

<sup>82</sup> Ottavio, lo zio di Alfredo, è rimproverato dal padre perché non si trova una moglie, e Alfredo stesso viene rimproverato quando si rifiuta di mangiare le rane.

<sup>83</sup> Vedasi la scena dove i padroni delle tenute si incontrano nella Chiesa e discutono sul da farsi contro gli scioperi.

Nel primo capitolo della trilogia di Bertolucci vediamo come ancora una volta il cibo sia rappresentativo del territorio ma anche degli status sociali: la famiglia benestante ha almeno due figli, mentre in quelle dei mezzadri e dei proletari, il numero dei figli può variare da un minimo di due a più figli. In tutte e tre i casi, per quanto riguarda la fonte del cibo, *Novecento* occupa un posto particolare: l'ambientazione del film è in Emilia-Romagna, regione di produzione agro-alimentare per eccellenza, ma resta vero che fino all'epoca del boom economico, la maggior parte dei nuclei familiari avranno la tendenza a comprare le materie base degli spacci e a prodursi in casa tutto ciò di cui possono aver bisogno.

## 8.b.ii. Roma Città Aperta

Durante il Neorealismo viene descritta una situazione di disagio che vede gli italiani al fronte della guerra, con scarse disponibilità di cibo adeguato alle loro condizioni, in condizioni di esilio dalle città e quindi costretti a procurarsi quanto necessario con i mezzi a disposizione, o ancora - per coloro che rimangono in città - la pratica del mercato nero e della costante mancanza di beni anche di prima necessità. Esempi in questo ambito sono riconducibili alle scene di *Roma Città Aperta*, la popolazione fa fronte alla fame con sostituti dei beni primari<sup>84</sup>, ricorrendo alla borsa nera<sup>85</sup> oppure assaltando i luoghi di distribuzione del cibo.

In *Roma Città Aperta*, la società italiana vede le prime avvisaglie di cambiamento, con le donne che, lasciate sole a casa - gli uomini sono al fronte o si danno alla macchia - si trovano a dover sostenere il peso economico della famiglia. Pina ne discute con Don Pietro il giorno prima delle nozze, la sorella di Pina e Marina fanno le attrici di varietà per mantenersi; nonostante l'affrancamento parziale della donna resiste ancora il concetto della donna con le sue limitazioni<sup>86</sup>. Il ruolo della Chiesa e della figura del prete come persona di stima e di rispetto rimane ancora saldamente ancorato nella società italiana (Don Pietro è benvoluto non solo dalle donne, ma anche dalla comunità dei partigiani e dei comunisti), ma incomincia a introdursi anche l'idea che la politica possa essere un pilastro fondamentale nella vita privata<sup>87</sup>, prova ne è che anche i ragazzetti del quartiere discutono sovente di politica.

Nel film è indicativo anche l'aspetto linguistico: il film si caratterizza per un polilinguismo che aggiunge veridicità alla trama della pellicola. Nella versione originale, il dialetto della borgata si mischia al tedesco dei militari e al latino dei preti, contribuendo a calare i personaggi nei loro ruoli e a dipingere una realtà italiana nella quale pur andando a scuola e ricevendo un'istruzione di base, il linguaggio preferenziale di comunicazione rimane il dialetto del quartiere.



Immagine 13: gli ultimi attimi di vita di Pina

<sup>84</sup> "non è proprio caffè" [la Pina a Manfredi]

<sup>85</sup> La Pina quando viene interrogata a proposito del contenuto della sua borsa dopo l'attacco al forno

<sup>86</sup> Nella squadra dei ragazzetti che aiutano i partigiani, anche le bambine vorrebbero partecipare, ma Romoletto commenta "te sei solo una donna", mostrando ancora un retaggio piuttosto arretrato.

<sup>87</sup> Francesco non vorrebbe sposarsi in Chiesa ma lo fa per amore della Pina.

### 8.b.iii. *Amarcord*

*Amarcord* dà una rappresentazione autobiografica dell'infanzia di Fellini e di come l'Italia si sia evoluta attraverso un arco temporale abbastanza ridotto. L'inizio del film rappresenta già un elemento di interesse per il lettore in quanto Giudizio - lo scemo del paese - apre la pellicola con un detto popolare riguardante l'andamento ciclico delle stagioni e come riconoscerle (in questo caso le "manine" rappresentano la transizione all'inverno alla primavera), coadiuvato anche dalla funzione religioso-popolare del rogo della vecchia.

Altre chiavi di lettura in *Amarcord* riguardano l'assetto sociologico, economico e politico nell'Italia degli anni '30. Scene casualmente banali come quella del pranzo in famiglia denotano già una rappresentazione del valore sociologico dei due sessi non indifferente: durante il pranzo viene servito per primo il capofamiglia, poi il fratello, i figli e solo infine la madre, con la cameriera in piedi, quest'ultima oggetto di "attenzioni" indesiderate da parte del nonno. Da qui si denota che il valore della donna, ancora una volta, è legato ad un ambito principalmente domestico, dedicato alla cura della casa, dei figli e di quanti vivano sotto il tetto coniugale. Tale concezione - albergata fino almeno agli anni '60 - rimanda ad una situazione economica italiana ancora molto legata al mondo agricolo e alle idee politiche in vigore all'epoca secondo cui la donna non era atta ad esprimersi nel mondo del lavoro. L'unico ruolo affidatole - d'altronde come in *Novecento* - riguarda il ruolo di madre e sposa. Uniche opportunità professionali costituiscono l'insegnamento ed eventualmente la gestione di attività di proprietà di una persona maschile vicina alla donna.<sup>88</sup>

Sotto il punto di vista dell'economia, accanto alle tradizionali attività di agricoltura - svolte principalmente con manodopera - si affincano il lavoro edile e quello casalingo - quest'ultimo come un'occupazione prevalentemente femminile e che richiede l'aiuto di cameriere sotto la supervisione della padrona di casa<sup>89</sup>. Un settore recente per l'epoca riguarda la diffusione del turismo in Italia<sup>90</sup>, erede diretto dei primi *Grands Tours* iniziati dai britannici e proseguiti con il diffondersi delle vacanze nel Belpaese da parte di britannici e tedeschi; tale fenomeno si diffonde a tal punto da richiedere strutture apposite quali il Grand Hotel, aperto solo per la stagione e frequentato in particolare da turisti europei ma anche provenienti da paesi ben più lontani.

La stessa moda ci racconta il passare del tempo: in *Amarcord*, i vestiti designano ancora ruoli e età ben predefinite. A differenza del mondo moderno dove i ragazzi di entrambi i sessi hanno un abbigliamento bene o male uniformato (jeans e maglietta), i ragazzi del film vestono con i calzoncini corti fino al sopraggiungimento della "maturità", quando gli è concesso di vestirsi con i pantaloni lunghi; le ragazze vestono prettamente abiti e gonne

---

<sup>88</sup> Unica discrepanza in *Amarcord* riguarda la tabaccaia, laddove non è chiaro se la rivendita sia di sua proprietà o di qualcuno legato ad essa.

<sup>89</sup> Vedasi la scena del bucato fatto sul fuoco.

<sup>90</sup> I turisti tedeschi che si buttano a mare a febbraio, mentre per gli italiani è troppo freddo.



- con obbligo di divisa a scuola - anche se in alcune occasioni si osserva la presenza di mises più moderne che includono i pantaloni<sup>91</sup>.

In ambito scolastico sono ancora evidenti le idee politico-religiose dell'epoca, con un'educazione molto vincolata alle idee umanistiche<sup>92</sup>, fasciste e cattolico-cristiane<sup>93</sup> dove le ragazze sono ancora vincolate alla divisa nera con fiocco, mentre i ragazzi sono vestiti in maniera più formale ma non obbligati alla divisa. L'unico momento in cui per entrambi i sessi è obbligatorio rispettare un determinato codice di abbigliamento riguarda l'adunata in occasione della visita del gerarca al paese di Titta, dove si inscena una coreografia per celebrare le prodezze fisiche delle nuove generazioni.



Immagine 14: l'adunata al paese

Il raduno per Mussolini dà anche un'altra chiave di lettura sulle relazioni sociali tra uomini e donne dell'epoca: Ciccio sogna di sposare Aldina, la Gradisca si affanna per cercare marito per avere una vita "normale" con una famiglia da curare. L'istituzione del matrimonio religioso è uno dei cardini della vita sociale del paese, sebbene esistano dei momenti in cui il non-rispetto di tale convenzione vada a scontrarsi con tale realtà: ne sono esempi la carrozza con le prostitute che giungono dal paese vicino, il fatto che la stessa Gradisca si conceda ad un gerarca per far approvare dei fondi per il borgo.

La sessualità in tutte le sue forme rappresenta una costante in *Amarcord*, con i ragazzi del borgo in primis che vivono la loro sessualità adolescenziale in maniera del tutto innocente<sup>94</sup>, fantasticando su diverse donne, e le donne che incarnano diverse tipologie di sessualità: Volpina con la sua ninfomania che ben incarna la sessualità della donna

<sup>91</sup> Si veda la Gradisca che sfoggia un tailleur pantalone per il passaggio del panfilo reale.

<sup>92</sup> I ragazzi seguono lezioni di arte, greco e latino pur non frequentando il moderno liceo classico.

<sup>93</sup> I ritratti di Mussolini, del Papa e del Re sono appese alle pareti.

<sup>94</sup> Innumerevoli le fantasie dei ragazzi su diverse donne, oltre alla celebre scena tra la tabaccaia e Titta.

portata all'estremo, la prosperosa tabaccaia, le contadine durante la festa di Sant'Andrea, la bellezza fredda di Aldina.

Dal punto di vista della rappresentazione politica *Amarcord* è meno brutale rispetto a *Novecento*; lo scopo di Fellini è di ricordare la sua infanzia, più che sottolineare le condizioni restrittive del regime. Ne segue che i temi politici rimangono in secondo piano rispetto alle vicende del paese. Le scene più "crude" del film riguardano il sequestro di Aurelio - padre di Titta - ex-anarchico del paese e sospettato di aver suonato musica "rossa" durante la serata del raduno fascista. L'episodio porta anche ad una riflessione della divisione italiana in merito alla situazione politico-governativa, con Aurelio in un malcelato contrasto con suo cognato<sup>95</sup> riguardo alle idee politiche. Questo episodio rimane comunque in sottofondo rispetto alle vicende personali dei personaggi, ben più importanti nell'ottica del regista.



Immagine 15: cartellone del film

---

<sup>95</sup> Lello dà il nome di Aurelio agli squadristi, nonostante sia a tutti gli effetti mantenuto dal cognato.

#### 8.b.iv. Ladri di Biciclette

A seguito della guerra, gli italiani sognano un avvenire più roseo, aspirando a un posto di lavoro stabile e a situazioni interne più tranquille, ma continuando a sopravvivere in un clima economico molto instabile e ancora denotato dalla competizione tra i singoli per la propria sopravvivenza. *Ladri di biciclette* mostra l'Italia a seguito della guerra, con una situazione più rosea rispetto al periodo bellico, ma comunque connotata da difficoltà in ambito economico. Antonio riesce a trovare lavoro come attacchino, ma si trova nella condizione di dover impegnare le lenzuola per poter riavere la sua bicicletta, data in pegno per avere del denaro con cui sostenere la famiglia.



Immagine 16: Antonio al mercato delle biciclette

Pur essendo passata la guerra, c'è ancora un clima di tensione dove la sopravvivenza di un singolo va a discapito della sorte di un altro<sup>96</sup>; l'interesse degli italiani è ottenere un posto di lavoro fisso nell'ambito del pubblico<sup>97</sup> che garantisca a livello economico diverse facilitazioni per le famiglie<sup>98</sup>.

Un aspetto interessante in *Ladri di biciclette* è la religione alternativa, rappresentata dalla santona presso cui sia Antonio che la moglie si rivolgono; pur essendo nel più cattolico dei paesi d'Europa, pur essendo nella capitale della cristianità, ciò non impedisce e non ha mai impedito alle tradizioni e culture popolari di sopravvivere al culto cristiano<sup>99</sup> e di essere ampiamente sfruttate quando il credo popolare non riesce a sopperire alle inquietudini di tutti i giorni.

Netto è anche il contrasto tra le varie fasce sociali presenti in Italia: così come durante la guerra era possibile distinguere nuclei famigliari che presentavano diverse situazioni economiche ma che si trovavano accomunate da una situazione politica interna poco

---

<sup>96</sup> Il fatto che rubino la bicicletta - un bene prezioso per l'epoca - ad un attacchino mentre questi è al lavoro, denota il clima di ristrettezze economiche e di sopravvivenza che ancora sussiste nel dopoguerra.

<sup>97</sup> Ossessione che si ripercuoterà negli anni a venire e che sarà in parte protagonista del moderno film "Quo vado" incentrato sull'emigrazione delle generazioni più recenti degli italiani.

<sup>98</sup> Nel film, la moglie di Antonio non è impegnata al di fuori del contesto domestico, il che spiega l'importanza del lavoro comunale per Antonio.

<sup>99</sup> Anche il rogo della vecchiaia in *Amarcord* è una tradizione pagana che è sopravvissuta sino ai giorni nostri ma appropriata dal culto ufficiale.

stabile, in *Ladri di biciclette* il contrasto risulta molto più evidente e schiacciante, specialmente nella scena della trattoria, dove Antonio e il figlio si riuniscono a mangiare. Al loro fianco si nota una famiglia agiata (o quantomeno con una situazione economica nettamente migliore) che pasteggia ordinando svariati piatti e bottiglie di champagne, mentre Antonio e il figlio possono permettersi mozzarella in carrozza. Il confronto sociale tra i due nuclei è espresso in maniera evidente nel gioco di sguardi che si scambiano i due bambini, laddove uno cerca di far prevalere il valore economico e di prestigio della famiglia, mentre l'altro punta sulla sfera affettiva.



Immagine 17: il gioco di sguardi

## 8.c. IL BOOM ECONOMICO

Tra la fine degli anni '50 e gli inizi degli anni '60, la società italiana subisce il passaggio da società contadina e povera a società che è investita dal boom economico, con parecchi cambiamenti non sempre facili da assimilare. Il ruolo della donna cambia in maniera radicale, anche in virtù delle mansioni svolte durante la guerra: le donne si rendono conto di non essere più solo madri legate al mondo della casa, ma possono essere indipendenti dagli uomini. La stessa posizione di alcune vedove le rende coscienti del fatto che non sempre vi sia la necessità di un marito per sopravvivere, sebbene tale concezione venga spesso sfidata dagli uomini tornati dalla guerra. Interessante è notare anche il cambiamento economico: oltre al settore agricolo che era stato quasi sempre soggetto dei film presi in considerazione, cominciano ad apparire mestieri legati all'industria del cinema<sup>100</sup>, che aprono nuove dimensioni nel panorama economico italiano. Nella vita quotidiana molti sono i cambiamenti che stravolgono le diverse abitudini degli italiani, a partire dall'inserimento costante di elettrodomestici e beni di consumo che agevolano le routines quotidiane dei nuclei familiari. Un nota riguardo alla lingua in uso presenta un innalzamento della lingua utilizzata, sebbene il dialetto costituisca ancora una parte predominante nella realtà quotidiana. I film prodotti in questa stagione hanno toni molto più leggeri rispetto a quelli prodotti durante il neorealismo e durante l'immediato dopoguerra, dove il finale lieto è quasi sempre assicurato, tranne nei casi dei film dove il regista abbia come scopo una critica della società per la perdita dei valori morali che un tempo diffusi.

### 8.c.i. *Matrimonio all'italiana*

*Matrimonio all'italiana* apre la stagione dei film girati durante il boom economico, con un occhio al passato e uno verso prospettive future assai più rosee. Filumena è una prostituta che durante la guerra incontra Domenico e i due intrecciano una relazione che seguirà per più di vent'anni. Nella pellicola si riflette il cambiamento della società italiana: sebbene il rapporto uomo-donna permanga quasi inalterato (donna dipendente dall'uomo), rimane comunque vero che la figura femminile può emanciparsi attraverso alcune professioni a loro disponibili<sup>101</sup>.



Immagine 18: Filumena rincontra Domenico

<sup>100</sup> In particolar modo ne *La dolce vita*.

<sup>101</sup> Nel caso di Filumena, prima di incontrare Domenico, l'unica professione che le avesse permesso di mantenere i figli avuti dai clienti era la prostituzione.

Nel caso di Domenico e Filumena, il sentimento che provano l'uno per l'altro si trasforma anche in un sodalizio lavorativo proficuo<sup>102</sup>, sebbene Domenico tenda ad adottare una mentalità arcaica nei confronti di Filumena<sup>103</sup>.

Nonostante Domenico sia in contatto con il mondo al di fuori di Napoli, in località europee molto più evolute, rimane comunque ancorato alla concezione maschilista dell'uomo come sovrano assoluto della donna. Sarebbe possibile anche leggere una morale cattolica nella storia, con la storia d'amore tra prostituta e uomo, laddove l'amore e il lavoro al servizio dell'uomo "redime" il passato della donna, sebbene tale lettura possa sembrare molto riduttiva nei confronti dello spirito del film.



Immagine 19: All'ippodromo

Dal punto di vista linguistico, *Matrimonio all'italiana* rappresenta la situazione mistilingue italiana a fine guerra, dove esiste una coabitazione tra lingua italiana e dialetto che si impersonano nei personaggi principali: Don Mimmi, pur avendo frequentato le scuole, non parla esclusivamente italiano, ma lo miscela con il dialetto napoletano, mentre Filumena, non avendo frequentato le scuole dell'obbligo, si esprime primariamente in dialetto napoletano, pur comprendendo l'italiano standard:

“La firma **nunn** e’ bella ma e’ **a mja!**”

"Questo non è un film giallo come ha detto Miche'.

È un dramma, grosso... perché... voi siete **figlia a me.**"

---

<sup>102</sup> Dopo averla tolta dalla casa di tolleranza, Domenico impiega Filumena nella sua azienda

<sup>103</sup> Nel loro caso si potrebbe definire una mentalità di "amante-padrone", volto a sfruttare la donna per i propri fini.



Immagine 20: cartellone del film

### 8.c.ii. *Poveri ma Belli*

Le avventure di Romolo e Salvatore ci portano a osservare lo stadio successivo dell'evoluzione sociale in Italia: il fantasma della guerra e degli stenti che erano stati sfondo delle vicende delle famiglie bergamasche, di Antonio, Pina e Totò sembrano quasi un ricordo lontano. Romolo e Salvatore, infatti, appartengono a quella generazione che è nata durante gli anni della guerra ma che è cresciuta poi in un clima sociale molto più rilassato e positivo. Nel film, infatti, è molto raro avere un focus negativo anche per situazioni economiche non agiate<sup>104</sup>; vero è che *Poveri ma Belli* - così come i sequels che arriveranno - fanno parte del Neorealismo Rosa, dove il regista si focalizza più sulle avventure sentimentali dei protagonisti per consentire agli spettatori di dimenticare gli episodi recenti avvenuti nel paese. Il film è comunque importante per analizzare quel sentimento di positività che incomincia a diffondersi nello spirito degli italiani riguardo al futuro. La cosa più importante per i protagonisti non riguarda tanto la condizione sociale o la ricchezza economica - sebbene questi temi ricorreranno di più nei film successivi - quanto l'importanza dei sentimenti che i quattro protagonisti sentono per i propri amati.



Immagine 21: Salvatore, Romolo e Giovanna

Dal punto di vista economico, nel film si osserva come anche le donne comincino ad avere un ruolo più attivo, sia nell'economia - anche se tale ruolo spetta più alle generazioni più giovani<sup>105</sup> - con settori di beni di consumo anche di lusso<sup>106</sup>, sia nella vita sociale, anche in maniera limitata<sup>107</sup>.

Le vecchie generazioni sono ancora ancorate a schemi più "tradizionali" dove le donne si occupano ancora della casa e della famiglia, mentre gli uomini sono a carico del procacciamento delle risorse necessarie della famiglia. Le nuove generazioni cominciano a "rivoluzionare" questo schema, dando possibilità anche alle donne di avere un lavoro

<sup>104</sup> Pur dovendo subaffittare la camera di casa, la famiglia di Salvatore non mostra la cosa in ottica totalmente negativa.

<sup>105</sup> Giovanna lavora nel negozio di abbigliamento del padre, mentre le madri dei quattro protagonisti non sono ritratte come attive al di fuori dell'ambito familiare.

<sup>106</sup> Il negozio di abbigliamento di Giovanna e del padre rappresenta già un primo segno dei tempi che son cambiati, così come il negozio di dischi dove lavora Romolo.

<sup>107</sup> Il padre di Giovanna discute con un inquilino dell'appartamento a proposito dell'infedeltà della moglie dell'inquilino e dei benefici che garantisce la legge italiana a chi uccide la moglie per cause d'onore, stesso tema trattato anche in *Divorzio all'italiana*.



al di fuori dell'area familiare, ma sempre tenendo in conto che è il "maschio" il responsabile delle decisioni in famiglia<sup>108</sup>.

Le stesse nuove generazioni hanno possibilità di accesso a forme di svago che in anni antecedenti sarebbero state impossibili lungo le rive del Tevere, beneficiando di baracchini dove è possibile acquistare cibo già pronto e bevande preparate. *Poveri ma Belli* da questo punto di vista, si presenta in contrasto con film ambientati durante epoche passate dove le gite al mare o al fiume rappresentavano un'occasione molto più rara e corredata di tutti beni necessari fatti in casa e non già disponibili in loco.



Immagine 22: Cartellone del film

---

<sup>108</sup> vedi Romolo quando rimprovera sua sorella perché ha acquistato delle calze in seta da regalare all'amica.

### 8.c.iii. Un americano a Roma

A seguito del piano Marshall e del programma di aiuti che gli Stati Uniti elargiscono all'Europa, l'assetto europeo - e quello italiano - comincia ad assumere connotazioni più americane e subendo l'influenza della nuova potenza mondiale; il film, al di là della comicità e dell'ironia a ridosso degli italiani mistificatori degli USA, lascia intravedere i risultati dell'influenza americana nella società locale. Nando esemplifica in forma estrema il risultato dell'afflusso di prodotti americani nella società italiana: oltre ad aver adottato gli abiti tradizionali statunitensi (jeans, maglietta bianca, berretto da baseball), Nando si esprime con un linguaggio in cui unisce il romanesco con similitudini di inglese americano, convinto di essere fluente nella lingua straniera e ripudia - fino ad un certo punto - usi e costumi che erano suoi fino al periodo prebellico, sino a dare il tormento a tutti quelli che gli stanno attorno e devono sopportare la sua passione sfegatata per gli States.



Immagine 23: l'ossessione di Nando materializzata nella camera

Sebbene la passione per gli Stati Uniti gli derivi dalla sua traumatica esperienza bellica<sup>109</sup>, Nando non può fare comunque a meno di rimanere attaccato ad alcuni elementi della cultura di origine, specialmente quando realizza che non tutti gli elementi della cultura americana sono così idilliaci come pensa<sup>110</sup>. A discapito del fatto che l'ambasciatore statunitense gli riservi un brutto trattamento - parzialmente giustificato dall'erronea comunicazione con il protagonista - Nando rimarrà comunque stregato dagli States.

<sup>109</sup> Nando era stato tenuto prigioniero dai militari tedeschi e poi salvato dalle truppe americane

<sup>110</sup> Si veda la famosa scena del "confronto" tra pane, marmellata, latte e il piatto di spaghetti e la battuta "Maccherone, mò m'hai provocato e ora ti distruggo, me te magno!"



Immagine 24: Nando prima dell'incidente con l'ambasciatore.

All'interno del film è possibile osservare come - similamente a *Poveri ma Belli* - le generazioni più vecchie aderiscano ancora agli schemi tradizionali secondo i quali la donna deve rimanere entro le mura domestiche, mentre il marito provvede all'economia familiare, mentre le nuove generazioni sono meno legate ai canoni standard dell'occupazione: Nando va a fare le prove con diverse ballerine e si percepisce un'atmosfera molto più rilassata nella società italiana.

Qui il cibo è ancora legato alla tradizione e al luogo di origine, anche se cominciano ad avvisarsi le prime infiltrazioni di gastronomie straniere - in questo caso la gastronomia americana - che porta ad una diversa concezione dell'uso degli alimenti e all'introduzione di piatti sconosciuti alla tradizione italiana. In questo contesto, la celebre scena di Nando e dei maccheroni rappresenta l'attitudine generale degli italiani alla presenza di questa "invasione straniera": se da una parte c'è ammirazione, desiderio di provare il nuovo modo di mangiare, dall'altra si rimane pur sempre attaccati ai sapori nostrani che non risultano così alieni al palato. Parte del disgusto che Nando prova durante la scena è dato dal fatto che Nando sia stato sì esposto ad una parte della cultura americana ma senza aver ricevuto una formale "educazione" in merito agli usi e costumi americani che sono stati esportati. Come ricordato nel capitolo dedicato alla connessione tra cibo e società, l'introduzione di una gastronomia senza un'adeguata preparazione nel contesto di arrivo può generare molteplici equivoci - come d'altra parte evidenziato nel film.



Immagine 25: la scena dei maccheroni

#### 8.c.iv. La Dolce Vita

Le avventure del reporter in una Roma che appare lontana dagli avvenimenti di quasi 20 anni prima, marca forse l'esempio più lampante di come l'Italia si stia modificando a seguito della ripresa economica. In contrasto con i film precedenti, ne *La Dolce Vita* si intravede un primo, netto cambio di quelli che sono i valori morali su cui si dovrebbe reggere la società italiana. Già il fatto che il protagonista principale si continui ad occupare di scandali delle stelle del cinema senza fare molto per perseguire le proprie vocazioni, lascia intendere che il boom economico ha affievolito la capacità di lottare per i propri desideri, a favore di guadagni più facili e di facile esito. Un altro punto particolarmente interessante riguarda le interazioni sociali tra uomini e donne: se nei film precedenti lo scopo delle relazioni tra i sessi erano il matrimonio e la procreazione degli eredi, ne *La Dolce Vita* questi valori non ricoprono alcun ruolo sostanziale, anzi vengono denotati negativamente<sup>111</sup>. A differenza di *Poveri ma Belli*, l'intera esistenza dei personaggi pare si muova attorno a feste e incontri fugaci con persone che non sono interessate a conoscersi a fondo, ma piuttosto a condividere momenti di allegria temporanea che possono sfociare anche in esibizionismo. L'impressione è rafforzata anche dal personaggio Sylvia: una donna dello spettacolo che deve "apparire", che dà di sé un'immagine superficiale, sebbene nel profondo nasconda malesseri e sentimenti che non possono essere rivelati. Inoltre il quadro economico italiano si caratterizza per la presenza contrastante tra fasce che svolgono lavori prettamente umili (vedi Paola e il suo lavoro di cameriera) e fasce che si lavorano in ambiti più "altolocati" (vedi la professione di Marcello come fotografo, a contatto con il jet set e con le celebrità).



Immagine 26: l'intervista con Sylvia

L'impressione di fondo che si ha dello sceneggiato è quella di un società persa nel ritmo di un cambiamento troppo veloce che comincia a stravolgere quelle che erano le basi su cui poggiava la società italiana e che andrà poi a modificare radicalmente gli assetti

---

<sup>111</sup> Marcello considera come "morte sociale" il desiderio di Emma di mettere su famiglia e considera le aspirazioni di Paola come ingenuità e riduttive.

futuri. Il contrasto è ancora più schiacciante quando si considera la differenza tra i vari personaggi femminili del film: se Sylvia da un lato rappresenta la "nuova" generazione della donna, più concentrata sull'aspetto fisico che non sulle qualità interiori, Emma rappresenta la generazione di donne che si trovano a fronteggiare il cambiamento dei valori da mostrare e che non sempre riescono ad adattarsi. Pur amando intensamente Marcello, non riesce ad accettare lo stile di vita del fidanzato e sogna per loro una vita tradizionale che il proprio fidanzato ripugna. Paola, infine, rappresenta la generazione che è nata durante il boom economico e che non è ancora stata toccata dal circolo di feste in cui è assiduo frequentatore Marcello.

Un caso a parte è rappresentato da Maddalena, la ricca aristocratica annoiata, assidua partecipante ai festini durante i quali incontra Marcello. Maddalena in questo caso è assieme a Marcello spettatrice della "Dolce Vita" senza esserne partecipe e - al pari di Marcello - alla ricerca di qualcosa che la valorizzi e la faccia sentire viva.



Immagine 27: Marcello e Maddalena durante una serata.

Il potere del film è stato universalmente riconosciuto non solamente dalla critica, ma anche dal punto di vista visuale, con l'epica scena di Anita Ekberg nella fontana di Trevi e che ha condizionato poi migliaia di turisti a ripetere l'epica camminata nella fontana.



Immagine 28: Sylvia nella Fontana di Trevi.

e i film girati nelle epoche successive porteranno con loro la traccia indelebile di questo capolavoro, a cui registi di epoche successive hanno dichiaratamente attribuito motivo di ispirazione o di un'influenza non indifferente<sup>112</sup>.

L'importanza de *La Dolce Vita* nel contesto del lavoro di tesi risiede più che nella presenza del cibo, nella sua assenza. Sebbene siano presenti scene di pasti, a dominare è più l'atto della festa, i personaggi presenti e le loro azioni, che non il cibo che dovrebbero consumare. Il film, come anche sottolineato da numerose critiche è più volto sull'aspetto interiore della società italiana che pare sia stata così inebriata dal boom da perdere di vista le esperienze passate. Durante il film è raro vedere i personaggi che si siedano e consumino un pasto, mentre è assai più probabile vederli coinvolti in differenti situazioni dove si trovino a fronteggiare i loro dilemmi personali.

---

<sup>112</sup> Basti pensare a *La Grande Bellezza* di Sorrentino che presenta non poche similitudini con *La Dolce Vita*.

### 8.c.v. La ricotta

I soggetti di Pasolini hanno sempre avuto un carattere controverso nel rappresentare il proletariato italiano che nonostante il boom economico non riesce a beneficiare delle ricchezze che in teoria il boom avrebbe dovuto portare alla popolazione. Il nome del film è già di per sé emblematico, considerato che rappresenta una delle prime entrate del cibo come soggetto cinematografico. In questa tragedia dipinta con tinte farsesche, Pasolini vuole mostrare il crescente svuotamento di significato nei rapporti interpersonali nella società italiana: la troupe cinematografica non è minimamente toccata dalla tragedia personale<sup>113</sup> di Stracci che arriva a privarsi del cestino distribuito sul set per dare da mangiare ai propri famigliari. Per arrivare a mangiare qualcosa, Stracci si deve travestire da donna per ottenere un altro cestino e arriva a vendere il cane della prima donna, per poi finire miseramente i suoi giorni a causa di un'indigestione provocata dalla troppa ricotta mangiata e dalla malaugurata posizione in cui è costretto per impersonare il ladrone buono.

In questo caso, quasi tutti i personaggi del film incarnano la crescente spersonalizzazione dei rapporti interpersonali, con il personaggio del regista a incarnare l'indifferenza più totale della società italiana verso quello che Pasolini definiva come i "marginalizzati" della Chiesa Cattolica, contro la quale Pasolini operava una forte critica, ritenendo l'entità della Chiesa come incapace di adempiere i propri secolari doveri nel mondo moderno.



Immagine 29: Stracci mentre consuma la ricotta

---

<sup>113</sup> Si noti il contrasto tra la situazione di Stracci che si affanna a cercare il necessario per mangiare e la troupe che si diverte tra le pause della regia, oltre che l'ipocrisia nell'intervista con regista che pretende di mostrare il suo "intimo arcaico cattolicesimo", salvo poi non riuscire nemmeno ad esternare pietas nell'attimo della morte di Stracci.



L'utilizzo del cibo in questo film è più metaforico e serve a Pasolini a coadiuvare la critica che il regista vuole dirigere verso le istituzioni italiane. Utilizzando la funzione primaria del cibo (funzione di alimentazione) e osservando le interazioni dei personaggi e l'uso che fanno del cibo posto sul set, Pasolini crea un contrasto stridente tra il buffet sfarzoso presente alla scena iniziale del film, il paniere che Stracci consegna alla famiglia e la presenza quasi mastodontica della gigantesca ricotta comprata grazie alla vendita del cane della diva. Il buffet può rappresentare in chiave metaforica l'abbondanza ottenuta dal boom economico che viene data alla società italiana senza alcun criterio e di cui i più scaltri riescono a beneficiare senza curarsi di lasciarne a sufficienza per gli "ultimi". Il paniere distribuito durante la pausa rappresenta i vantaggi minimi che si possono ottenere dal boom economico e cui riescono ad accedere anche i meno fortunati, sebbene non in maniera equanime. La ricotta, infine, rappresenta le briciole degli effetti positivi del boom cui gli "ultimi" riescono ad avere accesso grazie a mezzi di fortuna.

Osservando le stesse reazioni dei colleghi di Stracci verso la sua situazione, si legge la critica del regista verso l'indifferenza e l'incapacità di aiutare i meno fortunati con i mezzi messi a disposizione da situazioni economiche cui ha beneficiato il Paese.

## 8.c.vi. Divorzio all'italiana

*Divorzio all'italiana* rappresenta una pietra miliare - al pari di altri film analizzati all'interno dell'elaborato - poiché porta alla luce un punto di discussione rivelato poi cruciale all'interno della società italiana, ossia il tema del divorzio, sebbene il regista non abbia utilizzato cibo come punto focale della trama.

Divorzio e aborto hanno rappresentato in Italia nodi difficili da sbrogliare sia in virtù della cultura profondamente cattolica del paese, sia in virtù di usi e costumi profondamente radicati nelle varie regioni italiane.

In questo caso, Fefé è un marito che vorrebbe lasciare la moglie per sposare la cugina più giovane, ma è impossibilitato perché in Italia non esiste ancora il divorzio. L'unica scappatoia che gli è concessa a livello giudiziario è il cosiddetto delitto d'onore, gesto che manterrebbe salva anche la sua reputazione all'interno della società siciliana in cui vive. Fefé in questo caso rappresenta l'uomo italiano medio, che pur vivendo in un periodo moderno, ha una mentalità ancora legata ai costumi atavici siciliani e considera sua moglie alla stregua di qualcosa da usare per poi disfarsene quando non se ne ha più voglia o bisogno. In effetti, sin dalle prime scene del film, il barone non si fa scrupolo di pensare a come togliere di mezzo la moglie, salvo poi cercare di creare le condizioni affinché sia la moglie a dargli un pretesto valido per ucciderla. In questo caso vediamo come i valori morali cattolici che teoricamente dovrebbero essere rispettati (non uccidere, non desiderare la donna d'altri) vengono altamente disattesi.



Immagine 30: il primo incontro ravvicinato tra Fefé e Angela.

In questo caso si osserva il ruolo della donna come ancora relegato agli schemi tradizionali osservati in altri film, dove la donna è responsabile dell'andamento della casa<sup>114</sup> e l'uomo è "relegato" al di fuori delle mura domestiche e responsabile delle finanze della casa. In questo caso particolare, però, la donna appare come mercificata dall'uomo e soggetta alla sua volontà: si veda la considerazione di Fefé verso Rosalia e

---

<sup>114</sup> Come si vede nella scena in cui Rosalia rimprovera la cameriera per aver utilizzato troppo sapone in un mese

l'episodio dell'alterco tra Angela e il padre - al termine del quale arriva la levatrice per accertare la verginità della ragazza.

Le stesse interazioni tra i genitori di Fefè esemplificano ancora il ruolo subalterno della donna verso l'uomo: il Barone non si fa scrupolo di urlare contro la moglie quando quest'ultima gli chiede se ha bisogno di qualcosa prima di andare a dormire.

Nel caso di *Divorzio all'italiana*, più che il cibo, sono i luoghi e rituali cui i personaggi assistono la chiave di volta nella trama: il rito dei pasti in famiglia, le scampagnate al mare, la messa la domenica, costituiscono tutto un insieme di occasioni pubbliche durante le quali Fefè riesce a portare avanti la sua infatuazione per Angela mostrando in pubblico una facciata della famiglia rispettabile e lasciare che la comunità formi il suo giudizio senza conoscere i retroscena. Fra tutti i riti mostrati durante il film, l'unico che effettivamente dia un risultato concreto al Barone è il rito preso nel salone "buono" che inizia e "favorisce" la tresca tra Carmelo e Rosaria, culminata con la fuga dei due.

In questo caso, più che il caffè in sé, è il momento di condivisione che favorisce l'intimità dei due e crea le condizioni per iniziare la relazione in sordina.

L'amore di Rosalia, sebbene sia difficile da sopportare, è comunque un sentimento puro e genuino, mentre l'amore che Fefè prova per la cugina Angela, pare essere dettato più dalla crisi di mezz'età del Barone. Sebbene il film dipinga a tinte tragicomiche la vicenda di Fefè, è d'obbligo constatare che fino al 1975 non fu possibile emanare alcuna legge che concedesse a due coniugi di divorziare. Di fatto, se uno dei due coniugi voleva separarsi si era costretti a rivolgersi alla Sacra Rota, oppure a diventare vedovi. Fefè in questo caso si indirizza immediatamente verso il comportamento più in uso nella sua regione di origine, propendendo per il delitto d'onore. Tale condizione prevedeva che se il coniuge sorprendesse l'altro con una terza persona, fosse autorizzato ad ucciderla/o. Se nel caso di *Immacolata* lo spettatore può ancora giustificare il suo comportamento<sup>115</sup>, per Fefè lo spettatore non può rimproverargli un comportamento a dir poco meschino e retrogrado. Tale sensazione è amplificata specialmente nello scambio di battute tra Fefè e *Immacolata* secondo i quali l'unica cosa che è doverosa fare è "vendicare il proprio onore".



Immagine 31: Rosalia e Fefè assieme

<sup>115</sup> All'apparenza è lei l'unica che subisca per intero le conseguenze delle decisioni di Fefè, Angela e Carmelo, senza aver per altro fatto alcunché per meritare un tale comportamento.

#### 8.d. ANNI '70

Nei film degli anni '70 intravediamo una forte critica sociale verso la società mascherata da film comici che intendono però fare dell'ironia amara sulla realtà circostante. La società italiana si è lasciata alle spalle il boom economico assestandosi su standard di vita nettamente migliori rispetto a quelli che ha lasciato dietro di sé: la condizione femminile è decisamente più emancipata sebbene resistano ancora questioni irrisolte (divorzio e aborto in primis), il livello di istruzione della popolazione è nettamente migliorato, sebbene esistano ancora fasce della popolazione che - pur essendo scolarizzate - fanno ancora largo uso del dialetto, la vita quotidiana è agevolata da un numero imprecisato di tecnologie che lasciano un ammontare considerevole di tempo libero. Tuttavia, la regia effettua una critica all'abbassamento dei valori morali che dimostra la società italiana: i valori secondo cui agiscono gli italiani sono valori materialistici, dettati dall'esigenza di avere ed apparire sempre di più, a discapito del benessere comune. A seguito di tali dettami, la famiglia tipo non racchiude più diverse generazioni, ma si limita ai famigliari più stretti - genitori e figli - che spesso e volentieri non hanno un rapporto così stretto come lo poteva essere in passato<sup>116</sup>.

#### 8.d.i. *Fantozzi*

*Fantozzi* ha rappresentato per generazioni un film cult, dove il ragioniere rappresenta l'italiano medio, diviso tra i valori propugnati dalla pubblicità, le norme sociali, quelle del lavoro, la necessità di apparire, essere ed avere sempre di più e le reali condizioni in cui tali valori vengono applicati. Fantozzi è quel personaggio che potrebbe essere considerato in termini verghiani un "vinto": non particolarmente aitante, intelligente o ricco, si trova a dover fare i conti con una rosa di personaggi che lo costringono in una serie di situazioni da cui ne esce quasi sempre umiliato. Fantozzi incarna i valori dell'italiano medio degli anni '70, oramai più attaccato a beni materiali che non valori morali, dove il massimo della soddisfazione è riuscire a godersi in pace la partita di calcio del sabato sera davanti a birra gelata, frittata di cipolle a suon di rutti.



Immagine 32: Fantozzi prima del tragico annuncio della Pina.

<sup>116</sup> Vuoi anche a causa di differenze ideologiche che separano le generazioni.

Nonostante la differenza tra Fantozzi e i protagonisti dei film presi in considerazione nelle epoche precedenti sia lampante, notiamo comunque un attaccamento sentimentale verso il proprio nucleo familiare - sebbene parrebbe che la famiglia non sia la prima delle priorità nella vita di Fantozzi. Specialmente in *Fantozzi contro tutti* notiamo come l'infatuazione della moglie provochi nel ragioniere una crisi sentimentale nel ragioniere, che rivendica la "proprietà" della moglie. Da qui notiamo che sebbene Fantozzi viva negli anni '70, anni della contestazione giovanile e delle prime leggi a favore dell'aborto e del divorzio, comunque la visione dell'uomo è ancora legata a quella del pater familias, e della donna come "angelo del focolare domestico" che non deve essere insediata dagli altri, ma solo provvedere a che i desideri del suo uomo siano soddisfatti<sup>117</sup>.

Nel caso di *Fantozzi contro tutti*, l'elemento del pane durante l'episodio con Abatantuomo segna più che la funzione del cibo come alimento, la funzione del cibo in chiave umoristica.

In questo caso il pane viene utilizzato da Fantozzi come indizio per scoprire chi sia l'uomo di cui è infatuata Pina, ma il cibo in generale serve come particolare delle trame delle pellicole. In questo caso è possibile osservare come il cibo sia prevalentemente acquisito dagli spacci e non più autoprodotta dai nuclei familiari. Oltre alla natura industriale dei cibi è interessante notare come i pasti possano anche essere consumati non più attorno ad uno stesso tavolo, bensì davanti alla televisione sintonizzato davanti ad una trasmissione particolarmente importante. In questo caso comincia a notarsi il primo segnale di disgregazione all'interno delle famiglie, costituito dall'assenza di comunicazione tra i membri della famiglia a favore della televisione.



Immagine 33: preludio alla partita di calcio.

Altro indicatore della società che cambia negli anni '70 è data dall'episodio con Abatantuomo; in questo caso l'attore inscena il prototipo dell'immigrato "da giù" che con la sua virilità "primitiva" attira a sé le donne. Il carattere primitivo di Cecco è reso

---

<sup>117</sup> È palese nella scena in cui Pina cerca di parlare a Fantozzi riguardo la sua infatuazione per il nipote del fornaio e Fantozzi non le presta attenzione perché assorbito dalla partita.

anche grazie ai mezzi linguistici usati dal personaggio: l'uso di allusioni e del dialetto estremizzano il carattere quasi animalesco dell'uomo rendendolo anche più attraente per le donne, in contrasto con il carattere di Fantozzi, che - sebbene abbia delle inflessioni dialettali - si sforza di utilizzare un italiano forbito (specialmente nelle occasioni più importanti) per emulare le fasce sociali a lui più alte.

Il codice linguistico utilizzato ci aiuta anche a fare una riflessione sullo stile del film e sui suoi contenuti: se si analizzano i film precedenti, è quasi inevitabile osservare come il dialetto dei film precedenti sia collegato alle esigenze di replica della realtà su pellicola, mentre in Fantozzi sia l'italiano medio che i dialetti utilizzati contribuiscano a convogliare sia l'idea di una società che si sta impoverendo sempre più nei suoi contenuti morali, sia il personaggio macchiettistico dell'italiano medio. Ciò è particolarmente evidente nella scena del confronto tra Fantozzi e il nipote del fornaio: Fantozzi cerca di utilizzare un linguaggio autoritario<sup>118</sup> che va a scontarsi con il linguaggio assai meno forbito e dai contenuti meno aulici del nipote del fornaio<sup>119</sup>. Se per esempio in *Novecento* e *Amarcord* i personaggi utilizzavano uno stile linguistico "basso" la spiegazione era dovuta anche al basso livello di scolarizzazione, mentre in *Fantozzi* ciò sarebbe evitabile, dato che i mezzi di comunicazione sono presenti su tutto il territorio nazionale e il livello di scolarizzazione è più alto rispetto al passato. Scegliendo di far parlare Fantozzi con un italiano tutto sommato semplice, e con degli strafalcioni linguistici quando si deve rivolgere ai suoi superiori, il regista intende aggiungere un livello in più alla messaggio di critica che si intende convogliare agli spettatori.

---

<sup>118</sup> Uso della terza persona singolare, utilizzo di frasi formali ("le deve rendere conto")

<sup>119</sup> Uso del dialetto sia nella pronuncia che nella semantica, uso di allusioni di basso registro nei confronti delle clienti, con conseguente rottura delle norme di comportamento verso i clienti.

#### 8.d.ii. La Grande Abbuffata

*La Grande Abbuffata* rappresenta anch'esso un film dove i protagonisti decidono - al contrario di ogni qualsiasi attaccamento alla culutra cattolico-cristiana da cui provengono, di terminare la proprie vite per assenze di soddisfazioni nella vita privata e/o lavorativa. L'assenza di valori morali e di interessi che viene denunciata nei film degli anni '70 si riflette nelle vite private dei protagonisti<sup>120</sup> che, incapaci di analizzare le ragioni del loro malessere e di cambiare le loro vite, decidono di suicidarsi con un festino a base di pasti pantagruelici e di sesso. L'uso del cibo e del sesso hanno sempre rappresentato i due principali strumenti per perpetuare il vita umana e il loro utilizzo come mezzi per terminare la propria esistenza rappresenta un paradosso grottesco che si amplifica durante il film, tramite l'esagerazione dei pasti (la costruzione di un gigantesco paté a forma della cupola di San Pietro, la preparazione della pizza usando il fondoschiena di andrea come forma) e l'exasperazione del sesso (Andrea che si dà volontariamente ai 3 protagonisti).



Immagine 34: Andrea e Philippe durante la preparazione del dolce.

---

<sup>120</sup> Marcello lavora come pilota ed è interessato solo a frequentare quante più donne possibile, Ugo non riesce a trovare più gioia né nell'amore della famiglia né nella sua attività, Philippe è chiuso tra lavoro e le attenzioni che gli dedica la sua vecchia tata, Marcello è insoddisfatto del suo lavoro pur non riuscendo ad analizzare le ragioni del suo malessere.

Un punto ironico del film è rappresentato dal fatto che pur essendoci anche un intermezzo sentimentale tra Philippe e Andrea, quest'ultima non cerca di fermare almeno Philippe dalla sua missione, né tantomeno Philippe sembra trovare nell'amore verso Andrea una valida ragione per non suicidarsi. Sarebbe possibile anche analizzare che il ruolo femminile nel film sembra essere ridotto a quello di meri oggetti di brama da parte dell'uomo<sup>121</sup> ma anche al temo stesso quasi delle "sacerdotesse" che coadiuvano gli uomini nel rito del suicidio<sup>122</sup>, quasi a rimarcare che il ruolo della donna come detentrica di potere può all'occasione sostituire il ruolo dell'uomo.



Immagine 35: Il brindisi ai compagni deceduti.

Il caso de *La grande abbuffata* rappresenta uno dei primi esempi in cui cominciano ad essere introdotte anche scene riguardanti la preparazione del cibo - almeno nel panorama italiano. Altri film avevano già introdotto questo tipo di scene sebbene più per coadiuvare le trame del film che seguivano i personaggi durante le vicende di vita quotidiana. Nella pellicola, invece, il ruolo della preparazione del cibo assume più la valenza di un passaggio metodicamente eseguito all'interno di un processo più grande, quasi come i passaggi preparatori che precedono uno spettacolo o un omicidio.

---

<sup>121</sup> Rappresentate dalle hostess con cui Marcello lavora, puri oggetti "sessuali" e che nella scena del film scaricano per lui tutto ciò di cui Marcello necessita per il festino.

<sup>122</sup> In questo caso Andrea quando aiuta Ugo a suicidarsi, rimanendo con lui e successivamente masturbandolo mentre Philippe lo imbocca.



### 8.d.iii. L'anatra all'arancia

*L'anatra all'arancia* rappresenta un film piuttosto singolare all'interno della rosa dei film analizzati. Il film in sé non ha mai rappresentato una pietra miliare nella storia del cinema, ma per i temi che sono affrontati, rappresenta un buon candidato per la presente tesi. Livio e Lisa rappresentano un nucleo familiare che non è più legato ai valori cattolici di un tempo, prova ne è che entrambi pur essendo legati dal vincolo del matrimonio, non si sono mai sentiti vincolati fisicamente l'uno all'altro e si sono sempre concessi avventure extraconiugali - confessandosi comunque all'altro partner. Il punto di rottura tra i due arriva con l'arrivo di Jean-Claude, uomo per il quale Lisa pare provare qualcosa di più profondo dell'attrazione fisica, cosa che metterebbe in pericolo in maniera permanente l'equilibrio che marito e moglie hanno creato negli anni. Livio, invece di reagire secondo schemi classici - ossia mostrando segni di gelosia - gioca una tattica diversa, ossia mettendo in scena un'altra rivale di Lisa per cui i due si trovano in un incontro a quattro dove entrambi cercano di screditare l'altro. In questo contesto, viene a mancare il ruolo del marito-padrone che aveva caratterizzato altre figure maschili dei precedenti film, e vediamo come anche la donna giochi un ruolo all'interno dei rapporti di coppie<sup>123</sup>. Un punto particolare del film riguarda il titolo - l'anatra all'arancia - connessa con il un piatto che Livio aveva cucinato durante il viaggio di nozza con Lisa e che ripropone durante il finesettimana a quattro, alludendo a specifiche proprietà afrodisiache. In questo caso cominciamo a notare un utilizzo del cibo nel cinema non solo come elemento che svolge la funzione del soddisfare il bisogno della fame o come mero soggetto del film, ma anche come elemento che svolga anche altre funzioni all'interno della pellicola - oggetto per ricordare i tempi passati e per rievocare la felicità perduta della coppia.

---

<sup>123</sup> Non solo avendo relazione extraconiugali, ma anche scatenando la gelosia di Livio quando annuncia di volersene andare con Jean-Claude.

## 8.e. ANNI '80

Gli anni '80 rappresentano l'inizio di una nuova generazione di attori provenienti in gran parte dal cabaret e dal varietà che traspongono i loro stili sul grande schermo. I temi trattati non sono di spessore così profondo come lo potevano essere nelle epoche precedenti - anche a causa della diffusione prepotente della cinematografia americana che diffonde film stilisticamente più leggeri e dalle trame rivolte più ad un ambito commerciale.

### 8.e.i 7 chili in 7 giorni

Il film comico con Renato Pozzetto e Carlo Verdone propone una pellicola dove il cibo - o meglio il suo abuso - entra in primo piano. I due medici che spacciano l'idea di una pappa dimagrante, si mettono in società per aprire un centro di cura per obesi e guadagnarsi così da vivere. Di questo film è rimarcabile il fatto che l'intera vicenda ruoti attorno alla questione del peso fisico e della perdita di chili. La società italiana è oramai ben lungi dall'essere una società in cui manca da mangiare, anzi, i modelli che venivano descritti ne *Un americano a Roma*, oramai sono radicati nella società italiana a tal punto che la popolazione è arrivata anche a soffrire delle stesse malattie che colpiscono la popolazione americana, obesità in prima linea.



Immagine 36: i pazienti durante una seduta di esercizi.

Come mostrato nel film, non sussistono valori morali degni di nota<sup>124</sup> ma quello che sempre prevalere è un senso di superficialità che traspare non solo dagli atteggiamenti dei pazienti, ma nelle ragioni stesse dei due medici per aprire la clinica. Gli stessi pazienti, pur andando in clinica per perdere peso, non si dimostrano realmente volenterosi di conseguire tale risultato, dimostrando di non avere nei propri interessi nemmeno il loro stile di vita, ma solo il soddisfacimento delle proprie voglie.



Immagine 37: Paolone non si dimostra esattamente incline al regime dietetico.

---

<sup>124</sup> La bella signora si "vende" in cambio di cibo, Paolone si dimostra sempre sgarbato.

## 8.e.ii. Bianca

In *Bianca*, Nanni Moretti ritrae una società i cui membri paiono incapaci di relazionarsi gli uni con gli altri e non riescono ad esternare i propri bisogni di affettività, sfogandosi sul cibo<sup>125</sup>. Moretti tratteggia l'incapacità delle relazioni interpersonali grazie al protagonista principale - Michele Apicella - e i suoi studenti della "Marylin Monroe": Michele da una parte presenta una serie di manie e ossessioni che regolano la sua vita sino ad un livello di perfezionismo quasi impossibile da raggiungere. Gli studenti della "Marylin Monroe", d'altro canto, si dimostrano quasi irreali nel loro comportamento "da adulti". Tanto il professore quanto gli alunni non dimostrano di essere in grado di avere una mente flessibile e aperta al cambiamento, gli studenti perché minacciano di denunciare il professore al preside perché non vuole approfondire una materia ad un livello più difficile, Michele perché rifiuta qualsiasi evento che scombinare il suo ordine naturale delle cose<sup>126</sup> e pretende che tutti coloro che lo circondano si adeguino alle sue necessità di vita regolata<sup>127</sup>. La società dipinta da Moretti nel film appare come una società sempre più confusa, anche egoistica, che bada alle proprie necessità senza preoccuparsi di mettersi in relazione con gli altri membri della società. Da tale incapacità nascono le psicosi<sup>128</sup>, gli atteggiamenti intolleranti che sfociano nel film negli omicidi commessi da Michele e dai suoi sfoghi sul cibo<sup>129</sup>.



Immagine 38: Michele e il gigantesco barattolo di Nutella

Il cibo ricopre un ruolo feticistico nel calmare le ansie di Michele, utilizzato come oggetto che non può dare reazioni e non può scombinare gli equilibri del protagonista, ma viene utilizzato anche come "regalo" portato ai poliziotti quando Michele si va a denunciare. In questo caso il cibo si fa "portavoce" del protagonista, quasi a indicare che Michele ha sì ucciso i propri amici ma non è una cattiva persona.

<sup>125</sup> Emblematica è la scena dove Nanni Moretti mangia la Nutella da un barattolo gigantesco.

<sup>126</sup> Inclusa una relazione con Bianca.

<sup>127</sup> "Le cose non sono più nette".

<sup>128</sup> Giudicare i passanti dalle scarpe.

<sup>129</sup> Fenomeni che sono osservabili anche nella società moderna, dove i fenomeni della bulimia e anoressia si dimostrano sempre più frequenti, al pari di fenomeni di violenza contro il diverso.

## 8.f. ANNI '90-2000

I film dell'epoca moderna rappresentano una società italiana molto più variegata in termini di usi e costumi sociali, sebbene presenti anche non pochi problemi a livello sociologico. Di sicuro, oltre alla chiara emancipazione della donna, è possibile osservare un'ennesima mutazione nella strutture famigliari - con famiglie monoparentali, allargate, o dove i genitori sono dello stesso sesso. Gli stessi equilibri all'interno della coppia sono modificati: la donna non è più relegata alla cura dell'ambito, ma si divide i compiti con il partner - non sempre marito. Lo stravolgimento della struttura familiare porta però anche dei risvolti negativi quando si pone il problema della cura delle vecchie generazioni, con anziani spesso abbandonati a sé stessi o alla cura di badanti - sovente provenienti dall'estero. Il mondo del lavoro è totalmente modificato: il settore agricolo che in passato fungeva da sostentamento per intere generazioni di famiglie, oramai è relegato in ultimo piano, con le attività del settore terziario sempre più preponderanti, e rimanendo in tema del mercato del lavoro, il fenomeno migratorio che era già possibile osservare nelle epoche passate<sup>130</sup> diviene ancora più evidente nei film di ultima generazione, descrivendo una focalizzazione lavorativa che spesso concentra i flussi da Sud verso Nord, o dall'Italia verso l'estero. Anche i luoghi delle azioni sembrano divenire più variegati includendo non solo la capitale, ma spostando il luogo delle riprese anche in altre regioni italiane (nel caso di alcune pellicole, vi è dietro il patrocinio della Regione di appartenenza e la volontà di pubblicizzare un luogo specifico).

### 8.f.i. *Parenti Serpenti*

La satira di Monicelli colpisce duramente l'immagine della famiglia italiana rivelando trame machiavelliche e interessi puramente materialistici nei confronti dei genitori. Durante le vacanze di Natale, Lina, Milena, Alessandro e Alfredo si riuniscono come d'abitudine nella casa dei genitori a Sulmona. I quattro figli pur essendo affezionati ai fratelli e ai genitori, nascondono sentimenti più astiosi verso i propri parenti, ma riescono sempre a mascherarli in occasione delle festività natalizie. L'ultimo anno che festeggiano il Natale assieme ai genitori, la facciata viene messa in crisi - causa la decisione di nonna Trieste di trasferirsi a casa di uno dei figli dando in cambio pensione e proprietà della casa di famiglia. Onde evitare di doversi assumere l'onere dei genitori in casa, i fratelli e relativi consorti rivelano la bassezza dei loro sentimenti nonché i relativi scheletri nell'armadio, nell'intento di umiliarsi a vicenda e costringersi ad adempiere ad un dovere percepito come sgradevole.

In questo film, Monicelli svela tutta l'ipocrisia di una famiglia che pur riunendosi sotto le feste natalizie<sup>131</sup>, dimostra uno spirito non proprio conforme all'occasione, oltre ad un totale disrispetto per i valori della famiglia, e un totale disinteresse per le situazioni

---

<sup>130</sup> Incarnato dal nipote del fornaio in Fantozzi.

<sup>131</sup> Celebrazione della Sacra Famiglia

umane degli altri. Numerosi esempi ne abbiamo nel personaggio di Gina, totalmente immersa nel suo mondo e ignara che le condizioni di obesità della figlia possano essere dettate anche dal suo comportamento freddo e distaccato; le stesse scene dei litigi tra i fratelli denotano una superficialità ed un egoismo che mal si conciliano con l'affetto che legavano i quattro fratelli durante l'infanzia.

Non trovando una soluzione che consenta a tutti di mantenere i propri spazi personali, i quattro non esitano a sacrificare le vite dei loro genitori, raggiungendo l'apoteosi della loro assenza di sentimenti nel piano che i 7 architettano per risolvere il problema: regalano una stufa elettrica ai genitori che però risulta effettivamente difettata e la cui accensione farà esplodere l'appartamento, eliminando alla radice il problema che ha causato gli svariati dissapori.



Immagine 39: la tradizionale foto natalizia

Nel film di Monicelli, i pasti rappresentano i momenti clou della trama: nonna Trieste annuncia la sua decisione al pranzo di Natale, i fratelli si riuniscono nei caffè per architettare il piano, il cenone di Capodanno rappresenta l'ultimo momento finale dove i colpevoli sono riuniti assieme per evitare di essere sospettati e durante il quale "l'esecuzione" ha luogo.



Immagine 40: la cena dell'alibi.

Il cibo d'altro canto, ha un duplice ruolo di oggetto feticistico - come in "Bianca" - nel ruolo di Monica e del suo travagliato rapporto con il cibo, ma anche di legame con la tradizione<sup>132</sup>. Come si vede nel film, il regista non si limita a mostrare i cibi, ma anche il processo di preparazione che rientra nel "programma" dei festeggiamenti.

In questo caso il regista dà una valenza ironica al rito della preparazione del cenone di Natale: la preparazione di un pasto che dovrebbe unire tutta la famiglia e celebrare la sacralità della famiglia, serve invece a mettere in mostra la disgregazione cui sono giunti i rapporti nella società italiana.

---

<sup>132</sup> I piatti denominati nel film sono tutti collegati alla gastronomia abruzzese: bocconotti, tortellini in brodo.

## 8.f.ii. Pranzo di Ferragosto

*Pranzo di Ferragosto* si riallaccia a *Parenti Serpenti* per via delle dinamiche legate all'abbandono degli anziani da parte delle famiglie. Gianni è un figlio devoto che si prende cura della madre anziana sebbene si trovi in una situazione economica non proprio brillante. Una possibile soluzione ai guai economici gli viene da una proposta fattagli dall'amministratore del palazzo dove abita: prendersi cura della madre e della zia anziane durante Ferragosto, a cui si aggiunge la madre del dottore che ha in cura la madre di Gianni.



Immagine 41: Gianni viene edotto sulla sua situazione economica

I momenti dei pasti in questo film fungono da momento per conoscersi, creare un legame e cementare le relazioni appena instaurate. Qui il cibo riesce a creare un legame laddove i legami familiari falliscono, sostituendo le vecchie abitudini e le vecchie strutture familiari. La mamma di Gianni comincia il rito di collegamento con le signore che sono ospitate invitandole a prendere il thé in camera sua, Gianni aiuta la madre nel processo grazie alla preparazione della pasta al forno con la zia dell'amministratore del condominio, consentendo alle tre signore di conoscersi e di instaurare un rapporto di amicizia che si cementificherà ancora di più con il pranzo di Ferragosto, dove le vecchiette decideranno di chiedere a Gianni di rimanere ospiti da lui a tempo indeterminato.



Immagine 42: Gianni e la pasta al forno.



In questo caso il regista pone in risalto il problema non indifferente di un'Italia che invecchia ma che si trova impreparata ad affrontare il processo di invecchiamento della popolazione con mezzi adeguati. Le disavventure di Gianni, sebbene proposte in tono allegro, hanno un retrogusto amaro poiché diverse situazioni vengono presentate: l'incapacità di curare i propri anziani per questioni di lavoro o per motivi egoistici conducono ad un'"abbandono" una volta sconosciuto nella società italiana, grazie alla presenza della moglie del capofamiglia che si occupava dei componenti del nucleo. Sebbene nel film sia presente un lieto fine, non sono rari i casi di cronaca che riportano situazioni ben più gravi con esiti assai più drammatici.



Immagine 43: Il pranzo di Ferragosto "alternativo"

### 8.f.iii. Le fate ignoranti

*Le fate ignoranti* rappresenta un film controverso per diverse motivazioni, portando in scena il tema della bisessualità e dei rapporti di coppia che non sempre appaiono così idilliaci come potrebbero sembrare dall'esterno. Ozpetek, pur proponendo molto spesso gli stessi temi, in questo film è in grado di proporre una trama che spinge gli spettatori a mettere in dubbio parecchi dei loro valori. Antonia, a seguito della morte del marito Massimo, viene a conoscenza della bisessualità del marito e del suo legame con Michele, nonché della presenza di una "seconda famiglia" di cui Massimo faceva parte. La presenza di tale realtà parallela costringe Antonia a rivedere molte delle sue convinzioni e dei suoi credo appartenenti alla cetto borghese cui appartiene, costringendola anche a confrontarsi con la famiglia "nascosta" che include personaggi che raramente Antonia incontrerebbe nelle sue routines quotidiane: una rifugiata turca, omosessuali, persone provenienti da altre fasce sociali.



Immagine 44: Antonia e Ernesto

Tramite questa rappresentazione, Ozpetek porta in scena un'Italia che oramai appare sempre più composita e aperta a diverse strutture sociali e familiari, totalmente in contrasto con la visione borghese della famiglia tipo e dei rapporti tra coniugi. Si può aggiungere anche il delicato tema dell'AIDS, studiato da Antonia, da lei asetticamente affrontato nel suo studio ma presente anche in situazioni di degrado sociale; la malattia finora non era mai stata affrontata se non come fase della vita e quindi di un ciclo biologico che è volto a "selezionare" gli individui meno adatti alla sopravvivenza. Nel caso dell'AIDS, la malattia viene trasmessa tramite contatti fisici intimi e non è un'infermità legata alla selezione biologica.

Un altro tema piuttosto controverso riguarda anche il lutto e la rielaborazione della perdita di una persona cara. Antonia, all'inizio devastata dalla perdita del marito e dalla scoperta della sua doppia sessualità, trova in Michele una persona in cui potrebbe tendenzialmente riversare l'affetto e ricostruire il legame che aveva con Massimo, non

fosse che Michele è di orientamenti sessuali completamente opposti a quelli di Antonia, per cui non sarebbe possibile ricreare l'equilibrio che Antonia aveva creato con il marito.



Immagine 45: Antonia e Michele.

La realtà che Antonio si trova ad affrontare appare in tutta la sua complessità nel momento dei pranzi domenicali in cui Antonia "sostituisce" il marito e durante i quali apprende le diverse situazioni con cui Massimo si era trovato a convivere, allargando il divario tra i mondi paralleli tra i quali il defunto si divideva.

Ancora una volta, il pasto condiviso tra più persone aiuta l'avvicinamento dei protagonisti principali e dei personaggi secondari, aiutandoli a districarsi tra alcune vicende personali che hanno un peso non secondario nelle loro esistenze.

La stessa disposizione dei commensali durante il primo pranzo convoglia l'idea del confronto tra Michele e Antonia: ai due capitavola troviamo i due personaggi principali, mentre gli altri commensali sono disposti ai lati, creando un "corridoio visivo" in cui non sono presenti ostacoli e che permette il contatto diretto tra i due "coniugi".

In questo film, più che la tipologia del cibo, contano i momenti di condivisione dello stesso, cruciali per lo svolgimento della trama e per lo sviluppo dei personaggi.



Immagine 46: Il pranzo domenicale

#### 8.f.iv. Benvenuti al Sud

*Benvenuti al Sud* ha rappresentato per molti una pietra miliare nell'espone il tema tipicamente italiano dell'opposizione "Nord vs. Sud". Sebbene la trama originale derivi da una pellicola francese e riproponga - seppure a diverse tinte - il tema della rivalità tra abitanti di una diversa patria, il tema rimane sempre attuale in Italia.

In *Benvenuti al Sud* si analizzano quelli che sono gli stereotipi che "terroni" e "polentoni" nutrono nei confronti gli uni degli altri; sebbene dall'Unità d'Italia siano passati all'incirca 150 anni, la rivalità che divideva le popolazioni italiani continua a perdurare, anche a causa della massiccia migrazione che si verificò a cavallo degli anni '60. In questo caso, Alberto e Mattia si "scontrano" e con essi le culture del proprio background culturale, ma alla fine del film saranno in grado di riconoscere le potenzialità nascoste delle reciproche differenze.

Il film ripropone lo scontro tramite episodi comici e grotteschi<sup>133</sup> che mettono in risalto le incomprensioni derivanti dagli stereotipi. Alberto è convinto che il Sud sia un territorio selvaggio e sperduto dove regna imperituro il chaos in ogni aspetto della vita quotidiana e dove la voglia di fare manchi, mentre Mattia rimane convinto che i "polentoni" siano gente sì acculturata, ma fredda e incapace di provare sentimenti, dedita esclusivamente al lavoro e senza gioia di vivere.



Immagine 47: le prime impressioni di Alberto.

Il cibo in questo caso viene proposto come portabandiera delle rispettive fazioni - si veda l'episodio della presentazione della "Zizzona di Battipaglia" alla società del Gorgonzola - nonché come oggetto feticistico per ricordare la propria origine<sup>134</sup>.

Il cibo è strettamente legato al territorio e spesso autoprodotta - almeno al Sud - mentre al Nord è più connesso ad occasioni speciali<sup>135</sup>, mentre in occasioni famigliari il cibo è collegato alla catena industriale di produzione alimentare; la cena che prepara Silvia prima del partenza di Alberto prevede i bastoncini (presumibilmente di pesce), mentre

<sup>133</sup> Primi fra tutti il senso di sgomento alla notizia del trasferimento di Alberto e i "preparativi" in vista della partenza. Un paragone simile era riproposto con *Totò, Peppino e la malafemmina*, sebbene in quel caso lo scontro di civiltà era data tra campagna e città.

<sup>134</sup> Si veda il "fortino" costruito da Alberto con Gorgonzola, souvenir del Duomo e grissini.

<sup>135</sup> Si veda la nomina di Alberto a membro onorario, dove si degustano formaggi e affettati della zona

durante la prima "cena di lavoro", Costabile grande elenca le numerose specialità locali ordinate durante il pasto. La "cena di lavoro" aiuterà inoltre le due fazioni ad avvicinarsi e a superare le proprie differenze, trovando un momento di relax dove le differenze si annullano<sup>136</sup> e si permette la conoscenza dell'"altro".



Immagine 48: la prima "cena di lavoro".

Durante il film si osserva anche come i pasti siano chiamati a far da sfondo alle svolte della trama del film: Alberto viene informato della presunta "realtà" del Sud durante una cena all'Accademia del Gorgonzola, informa Silvia del suo trasferimento al Sud prima della cena - cui segue un'accesa discussione - si trova a ragionare con i suoi dipendenti durante un caffè preso in piazza su come preparare Silvia alla verità, e lo stesso Mattia riesce a comunicare con sua madre durante il momento della colazione.



Immagine 49: la seduta all'Accademia del Gorgonzola

---

<sup>136</sup> Si veda la prima cena con Alberto e gli impiegati dell'ufficio postale.

Di certo è che le due società dipinte nel film presentano effettivamente delle differenze rimarcabili: al Nord la famiglia rimane comunque ristretta ai famigliari più vicini, mentre al Sud la famiglia riesce ancora a includere le generazioni più anziane e anche membri non appartenenti al nucleo familiare<sup>137</sup>. Al Sud i ritmi di vita sono più allentati e rilassato, mentre al Nord il ritmo di vita è molto più frenetico e dettato da scadenze improrogabili<sup>138</sup>. Interessante notare dal punto linguistico che entrambi i personaggi presentano le caratteristiche dle proprio dialetto, sebben al Nord l'uso dei dialetti sia limitato a inflessione e qualche prestito semantico, mentre al Sud è delineata una struttura lingusitica più completa e utilizzata molto più spesso.



Immagine 50: un tipico giro di consegna posta.

---

<sup>137</sup> Si veda la "famiglia" creatasi nell'ufficio delle poste, e i giri di posta che rinsaldano i legami tra i compaesani.

<sup>138</sup> La differenza sarà messa in risalto nel sequel *Benvenuti al Nord*, dove Mattia sperimenta lo stesso shock culturale.

#### 8.f.v. Cado dalle Nuvole

*Cado dalle nuvole* ripropone lo stesso tema di *Benvenuti al Sud*, sebbene il punto di vista del focus è prettamente del Sud. In questo caso la pellicola affronta i temi del lavoro nel mondo dello spettacolo, del disagio di Checco nel suo paese natio - regolato da precise norme sociali non scritte, del "coming out" da parte del cugino di Checco e delle relazioni - ancora una volta - piuttosto travagliate tra Nord e Sud con il rapporto tra Checco e il padre di Marika.

Checco vorrebbe sfondare nel mondo dello spettacolo, ma questa sua aspirazione è ridicolizzata dai suoi compaesani, che lo credono uno "sfigato". Per sfuggire ad una delusione amorosa Checco si trasferisce a Milano dal cugino del quale ha sempre ignorato la sua omosessualità<sup>139</sup> e cerca di realizzare il suo sogno. Durante la sua permanenza a Milano, Checco si scontra con alcune realtà a lui del tutto sconosciute e che lo colgono impreparato<sup>140</sup>.

Nonostante le sue disavventure, Checco riesce a sfondare nel mondo dello spettacolo e a coronare il sogno d'amore con Marika, riuscendo peraltro ad accettare l'orientamento sessuale del cugino e spingendolo a dichiararsi ai genitori<sup>141</sup>.

All'interno del film il cibo gioca un ruolo significativo nel momento dei due pranzi cui partecipa Checco: il primo con il cugino Alfredo e il fidanzato Manolo, e quello con la famiglia di Marika. In generale, però, il cibo e i pasti giocano un ruolo di second'ordine, sostituiti più dalle serate a cui Checco viene trascinato dal cugino.

Il primo pranzo marca l'introduzione di Checco nel "territorio nemico" di Milano con i prodotti originari della Puglia, tra cui burrata e orecchiette. Manolo, pur esagerando il suo apprezzamento, dimostra di non conoscere tali prodotti ma si apre alla voglia di sperimentare specialità non comuni nella sua dieta quotidiana. Il pranzo serve inoltre al cugino di Checco - nonché allo spettatore - per comprendere la concezione del protagonista riguardo all'omosessualità<sup>142</sup>.



Immagine 51: il primo pranzo a Milano

<sup>139</sup> Tenuto nascosta la sua omosessualità perché non accettata nel paese d'origine - come peraltro evidenziato anche dalla conversazione con Checco dove si nota la stigmatizzazione ancora presente nel Sud d'Italia.

<sup>140</sup> Come la folta schiera della comunità omosessuale, la non precisa accettazione delle sue canzoni dedicate al Sud.

<sup>141</sup> Sebbene con risultati completamente diversi: la madre riesce ad accettare il fatto, mentre il padre non se ne capacita sino a quando Checco cerca di fargli capire che oramai la società è cambiata.

<sup>142</sup> Concezione che sebbene sia antiquata risiede tutt'oggi in alcuni nuclei sociali.

Il secondo pranzo - quello con i genitori di Marika - porta Checco a vivere una situazione di discriminazione da parte del padre della ragazza: il padre è fervente leghista e non riesce a capacitarsi che la figlia esca con un "terrone". Il trattamento riservatogli dal padre di Marika scuote Checco dal suo stato perenne di buon umoree lo spinge ad essere più attivo nel compimento dei suoi obiettivi.



Immagine 52: il secondo pranzo.



#### 8.f.vi. *Mine Vaganti*

*Mine Vaganti* riprende alcuni dei temi di *Cado dalle nubi*, inserendo anche il tema delle aspettative della famiglia sulle generazioni più giovani. Tommaso e Antonio fanno parte di una famiglia di pastai che ha sempre caricato di aspettative gli eredi e coloro che ne sono entrati a far parte. La trama del film ruota attorno al dilemma di Tommaso che al rientro a casa si trova a dover confessare non solo che non ha mai studiato Economia e Commercio, ma che è anche gay. Questi due segreti lo hanno sempre portato ad allontanarsi dalla famiglia, che - ad eccezione della nonna - non ha mai saputo comprenderlo veramente a fondo. Qui Ozpetek ripropone il tema dell'omosessualità nascosta, e delle complicazioni tra persone legate tra di loro e il tema della famiglia. Se per esempio in *Le fate ignoranti* l'omosessualità era nascosta solamente ad uno dei personaggi, qui l'omosessualità viene tenuta completamente nascosta a tutto il nucleo familiare. E se Antonia riesce ad accettare questa sfaccettatura del defunto marito in *Le fate ignoranti*, la famiglia di Tommaso non è altrettanto flessibile<sup>143</sup>, guidata ancora da determinate concezioni sociali - al pari dello zio di Checco.



Immagine 53: i Cantone.

In questo caso Ozpetek riprende i temi di un'Italia che sebbene sia nel XXI secolo, rimane ancorata a concezioni sociali piuttosto arcaiche, con l'ulteriore fardello dell'eredità di famiglia che deve per forza essere portato avanti dagli "uomini"<sup>144</sup>. In questo caso, il coming out dei fratelli è visto come una rottura delle convenzioni sociali che non può e non deve essere tollerata - infatti il padre bandisce Antonio dalla famiglia e dall'azienda, riponendo le sue speranze in Tommaso. Ciò che rimane sconcertante per lo spettatore moderno è osservare che sebbene ambientato nell'epoca moderna, la donna rimane considerata inadatta ad occuparsi degli affari di famiglia - in questo caso pensiamo non solo ad Elena, ma anche a Luciana e a Stefania. Tommaso rimane sconcertato dal segreto che il fratello maggiore gli aveva tenuto nascosto, venendo a conoscenza di non essere l'unico in famiglia ad aver mantenuto un segreto per così a lungo. Durante la sua entrata in azienda riesce però ad avere il sostegno di Alba, figlia

<sup>143</sup> Vedasi la reazione del padre al coming out del fratello di Tommaso.

<sup>144</sup> La sorella di Tommaso non ha mai avuto un ruolo rilevante nella famiglia perché considerata solo una donna, il cui ruolo è legato alla procreazione di prole ed eventualmente nell'azienda a supporto dei fratelli che la gestiscono.

dell'amministratore delegato con cui condivide il senso di inadeguatezza e di soffocamento rispetto ai canoni del paese. Assieme i due riescono a far fronte alle pressioni date dal padre di Tommaso e trovare un reciproco sostegno dei propri traumi passati e presenti.



Immagine 54: Ambra e Tommaso

In questo film il cibo rappresenta se vogliamo la "causa" della trama del film, con la fabbrica di pasta che condiziona i rapporti familiari dei Cantone, arrivando a espellerne alcuni componenti. Si osserva inoltre che il momento dei pasti fa da cornice ai passaggi fondamentali del film, come in *Parenti Serpenti*: è durante i pasti che le rivelazioni decisive per lo sviluppo del film sono annunciate. Antonio annuncia durante la cena di essere gay, Tommaso annuncia durante la colazione che non ha mai studiato Economia e che scrive di notte i suoi romanzi, Alba e Tommaso legano durante le varie cene assieme.

Il cibo in questo film rappresenta causa di doglio e assieme di piacere, oltre che di morte - nel caso della nonna di Tommaso - riconfermandosi nel suo ruolo non solo primario di fornitore di energie vitali e di attività primordiali nel ciclo vitale dell'uomo.



Immagine 55: cartellone del film

### 8.f.vii. Ricette d'amore

*Ricette d'amore* mette a confronto l'interazione tra due persone che riescono a stabilire una connessione attraverso il cibo. Martha è un'affermata cuoca di Amburgo devota alla sua arte, che non dà spazio ad altre interazioni, almeno sino a quando la sorella non muore in un incidente stradale, lasciandole la cura della figlia, almeno fin quando il padre della bambina non venga rintracciato. Grazie al contatto con la nipotina, Martha riesce a elaborare una critica costruttiva di sé e di quello che è stata la sua vita fino a quel momento, grazie anche all'aiuto di un aiuto cuoco italiano che le mostra attraverso i suoi piatti semplici ma ricchi di sapore, un nuovo modo di essere.

*Ricette d'amore* può ricollegarsi a *Bianca* per quanto riguarda il tema dell'incapacità di affrontare le relazioni personali con una buona dose di equilibrio, ma anche a *Nord vs. Sud* per quanto riguarda il tema delle incomprensioni e dello scontro di culture. Così come Martha può rappresentare lo stereotipo della donna del Nord Europa fredda e distaccata, così Mario funge da suo opposto, con la sua carica vitale e intraprendente, convincendola a modificare qualcosa del suo essere per poter godere appieno le potenzialità delle relazioni umane.



Immagine 56: Martha si confronta con Frida

In *Ricette d'amore* il cibo e la sua preparazione ricoprono il ruolo di "terra di mezzo" in cui si incontrano Mario e Martha, aiutando i due a conoscersi e a fidarsi l'uno dell'altro. Il cibo evoca sentimenti, passioni e fiducia, ed è grazie ad esso che Lina riesce a superare il trauma della perdita della madre e a cominciare a mangiare.

Emblematica è la scena della cena a tre, con Martha che viene estromessa dalla cucina<sup>145</sup> per poter permettere alla nipotina e Mario di cucinare una cena che verrà consumata per terra, senza piatti. Qui il pasto è utilizzato dai personaggi per stabilire e riconfermare relazioni che sono state create precedentemente ma che devono essere rinsaldate.



Immagine 57: la cena "pic-nic"

---

<sup>145</sup> Di solito suo habitat e regno indiscusso.

## 9. CINEMA E LA SOCIETÀ ITALIANA: IL CAMBIAMENTO A TAVOLA

Cibo e cinema appaiono come binomi inscindibili nella cinematografia italiana; non a caso, una delle basi della cultura italiana - intesa sia come modi di dire, abitudini e costumi - sono legati intrinsecamente con le varie sfumature della cucina italiana.

E anche nelle varie fasi della settima arte, il cibo ha rappresentato una variabile costante durante tutte le fasi della storia del cinema, espandendosi non solo nel cinema del Belpaese ma andando a conquistare anche altre mete meno legate alla gastronomia.

La funzione del cibo nel cinema si muove lungo questa linea di percorso, mostrando l'evoluzione di un popolo che passa da uno status di paese semi-contadino e semi-analfabeta sino ad un paese evoluto e con usi e costumi diversi da quelli del passato.

Il debutto del cibo come protagonista nel cinema italiano è marcato specialmente nel cinema del immediato post-guerra e nell'evoluzione realista che le succede. In quest'epoca il cibo entra a far parte della scenografia del film, aiutando il regista a dare sfondo e veridicità alla vicenda messa in scena. Vediamo tuttavia come il cibo possa svolgere anche altre funzioni al di là della semplice funzione di appagamento dello stimolo della fame e diversi spunti di riflessione possono essere fatti su come anche la rappresentazione del cibo nel cinema convogli i numerosi cambiamenti che hanno trasformato la società italiana.

### 9.i. RAPPRESENTAZIONE SOCIALE.

In *Miseria e Nobiltà*, *Ladri di biciclette* e *Novecento*, il cibo va ad indicare primariamente lo status sociale dei personaggi come si evince dalle differenze nei pasti. In *Miseria e Nobiltà* l'assenza di cibo indica una situazione economica non rosea, dove l'impossibilità di comprare cibo spinge i protagonisti a partecipare alla mascherata organizzata dal nobiluomo per far accettare Gemma nella sua famiglia. Iconiche sono le scene dove la cipolla è oggetto di contesa, così come un semplice panino al burro e marmellata, per non parlare della scena del pranzo offerto dal principe ai quattro spiantati per ringraziarli della loro disponibilità ad aiutarlo, dove è evidente la frenesia dei personaggi di riempirsi la pancia prima che quel ben di Dio sparisca rapidamente. La stessa frenesia viene tratteggiata nelle scene dell'incontro tra il padre di Gemma e gli impostori, dove Totò cerca di stabilirsi nelle cucine per arraffare quanto più cibo possibile. In *Ladri di biciclette* rimane iconica la sfida di sguardi tra il bambino ricco che siede al tavolo della trattoria dove la famiglia pasteggia a base di champagne e di altre prelibatezze, mentre Bruno è seduto al tavolo con Antonio e mangiano mozzarella in carrozza. Tale differenza di cibo marca la disponibilità economica delle due fasce sociali che si ritrovano per un momento a condividere lo stesso momento del pasto. Lo dicasi in *Novecento*, dove i braccianti si trovano a mangiare polenta (non più di un pezzetto a testa) strofinata sull'unica aringa che pende dal soffitto, mentre il padrone dell'azienda può permettersi di regalare bottiglie di champagne francese per festeggiare la nascita del nipote e durante i pranzi, suole mangiare rane - cibo considerato come una delicatezza in quanto proveniente dalle tradizioni culinarie francese.

## 9.ii. INDICATORE TEMPORALE.

La presenza (o anche l'assenza) di determinati tipi di cibo detta anche un indicatore dell'epoca in cui è ambientato il film e dà un quadro preciso della società a quell'epoca. In *Amarcord* e *Novecento* è assai improbabile trovare prodotti di regioni diverse rispetto alla regione di ambientazione del film, proprio in virtù del fatto che i costumi alimentari italiani dell'epoca erano molto più legati alle tradizioni del territorio. Un'eccezione era rappresentata dai prodotti di importazione che erano di dominio delle classi sociali più abbienti<sup>146</sup>. Nei film più recenti non è così raro vedere anche beni alimentari che provengano da altre latitudini<sup>147</sup> e che marchino il passare del tempo.

È possibile fare un'ulteriore riflessione sul numero di commensali che consumano il cibo a tavola: indicative sono le scene in cui la famiglia allargata di Olmo si riunisce a cena, con una tavolata che riunisce più di 30 o 40 membri della famiglia dei braccianti, o - sempre in *Novecento* - la famiglia dei padroni o del bracciante che riunisce ad uno stesso tavolo almeno 3 generazioni (nonni, genitori, nipoti) in cui solamente gli uomini vanno di norma a lavorare (eccezione fatta per le donne delle regioni agricole che partecipano anche loro ai lavori nei campi laddove ve ne sia necessità), mentre nei film moderni pochi sono i commensali che si riuniscono a tavola, ad eccezione di grandi occasioni.

## 9.iii. INDICATORE ECONOMICO DEL PAESE.

L'assenza/scarsità o in caso contrario l'eccessiva abbondanza di cibo può anche segnalare i diversi momenti economici che hanno contraddistinto l'economia del paese. Questo rimane particolarmente vero per *Roma Città Aperta* dove il caffè è sostituito dalla cicoria e dove coloro che collaborano con il nemico sono eletti per ricevere un trattamento alimentare migliore<sup>148</sup>. Per contro, in *Poveri ma Belli*, la presenza dei baracchini con cibi e bevande già pronte marca il passaggio da una società dove il cibo è preparato quasi esclusivamente nel ambito domestico, ad una società dove è preferibile acquistare tutto ciò di cui si ha necessità già pronto al consumo. Con il boom economico il cibo non è più legato alla produzione familiare ma diventa anche oggetto di produzione industriale e come bene di consumo che si può acquistare fuori casa - necessità dettata anche dal cambiamento della situazione lavorativa italiana: con il boom economico anche le donne iniziano a lavorare, modificando l'assetto familiare italiano che le aveva sempre viste relegate alla cucina e alla casa.

Ne *La grande abbuffata*, l'eccessiva quantità di cibo va a denotare un momento florido dell'economia del paese, così come in in tutti i film ambientati dal boom economico in poi, non sono presenti grandi ristrettezze in tema di beni alimentari, appunto perché il paese non è dominato da alcun evento drammatico che ne impedisca il rifornimento.

---

<sup>146</sup> Ricordiamo che lo champagne offerto dal nonno di Alfredo era di orginie francese, importazione derivante dal prestigio che ricopriva la cultura francese nella società italiana prebellica ma assai mal considerata nell'epoca fascista.

<sup>147</sup> Pensiamo ai tramezzini con l'avocado in *Mine Vaganti*, o ai datteri inseriti nei cioccolatini di *Lezioni di Cioccolato*.

<sup>148</sup> Vedasi le scene dei convivii con i tedeschi dove sono presenti beni alimentari altrimenti non facilmente reperibili in città, o le requisizioni dei tedeschi di carne fresca per esclusivo consumo delle truppe.

Anche l'inserimento di cucine diverse rispetto a quella italiana rappresenta un evidente cambio della società italiana con l'ingresso di nuove culture nel panorama italiano; ne *L'anatra all'arancia* abbiamo un valido esempio con la scena dove i due coniugi si riuniscono a mangiare nel ristorante cinese, una delle prime cucine a inserirsi nel panorama gastronomico italiano.

In merito all'ambito sociale, il cibo può marcare anche i cambiamenti che avvengono all'interno della società; in *7 chili in 7 giorni* il ruolo del cibo viene trasformato da benefico a nocivo per la salute, in linea con i trend delle diete che si diffondono durante il decennio. Similmente, in *Mine Vaganti*, l'aiuto che dà Tommaso ad Alba nel preparare la cena marca anche il ruolo dei due nei rapporti della coppia. L'uomo non è più delegato alla semplice procacciamento dei mezzi per vivere ma viene anche chiamato alla contribuzione delle faccende domestiche, in precedenza delegate alla donna.

#### 9.iv. ATTACCAMENTO ALLA CULTURA D'ORIGINE.

Il cibo ha sempre funzionato come rappresentate di una data cultura, specialmente nel caso di "incontro/scontro" tra due diversi parti.

La cucina non è più legata alle tradizioni culinarie, agli antichi strumenti e ai metodi di conservazione tramandati di generazione in generazione, ma vede l'introduzione di elettrodomestici e modi di mangiare che modificano radicalmente le vecchie abitudini degli italiani. Tali modifiche includono anche "l'intrusione" di cucine straniere - primariamente cucina francese - che influenzano la dieta italiana.

*Un americano a Roma* è un eccellente esempio di come l'introduzione di una cultura straniera possa andare ad influire anche sulla cultura culinaria di un paese, con Nando che pare ripudiare le proprie tradizioni, salvo poi riappropriarsene in tutta fretta. La famosa scena dei maccheroni ben rappresenta il conflitto interiore tra una cultura che tenta di invadere un territorio già marcato da usi e costumi. Nando è fortemente attratto dal mito americano, salvo poi rimanere comunque legato alla memoria ancestrale dell'Italia grazie a un piatto di spaghetti e constatare che risulta assai più appetitoso rispetto al pane, latte e marmellata che cerca di mangiare<sup>149</sup>. Qui la della penuria alimentare che era generata dalla travagliata situazione economico-politica migliora lentamente negli anni '60 con il boom economico. Il cibo si modifica e modifica le diete degli italiani: non più piatti tipici della tradizione italiana, ma anche nuovi modi di presentare e mangiare il cibo.

Lo scontro di culture avviene anche quando a scontrarsi sono Nord e Sud Italia. In *Benvenuti al Sud*, *Cado dalle nuvole*, *Totò*, *Peppino e la Malafemmina*, dove spesso i protagonisti che provengono dal Sud si trasferiscono al Nord con enormi scorte di beni edibili, per timore di non trovare i sapori e gli odori cui sono attaccati.<sup>150</sup>

---

<sup>149</sup> Sarebbe possibile osservare una tale analogia anche in film più recenti come *Lezioni di cioccolato*, dove elementi estranei alla pasticceria italiana sono introdotti da un personaggio con un background sostanzialmente diverso da quello italiano.

<sup>150</sup> In versione macchiettistica si vedono gli zii - proprietari agricoli - partire in trasferta a Milano portandosi prodotti regionali che ritengono non possano esistere a Milano.

## 9.v. COLLEGAMENTO TRA LE DIVERSE FASI DELLA TRAMA

Un ruolo peculiare del cibo che si sviluppa spesso nei film più recenti riguarda i momenti dei pasti come punto di svolta nella trama del film: in *Mine Vaganti*, per esempio, i pasti sono il momento clou durante i quali avvengono svolte nella trama che consentono il proseguimento del film. Durante la cena con i soci, il fratello di Tommaso rivela in pubblico la sua omosessualità, e così Tommaso, durante una colazione in famiglia rivela il suo desiderio di scrivere e il fatto di non aver frequentato Economia e Commercio a Roma. Ne *Le fate ignoranti* è durante il momento dei pasti che Antonia riesce ad inserirsi nella realtà parallela in cui viveva il marito ed ad accertare le nuove rivelazioni cui era stata così duramente introdotta.

In *Parenti Serpenti* il momento della cena della Vigilia introduce il momento in cui nonna Trieste esprime il suo desiderio di trasferirsi a casa di uno dei figli fino al momento della morte in cambio del passaggio di proprietà della casa a chi accetterà lei e nonno Libero. Tale rivelazione darà il via al susseguirsi di battibecchi, trame e coalizioni che termineranno con l'alleanza tra figli, cognati e nuore per eliminare i vecchi genitori durante il cenone di Capodanno ed evitare il gravoso compito di assisterli fino alla morte.

## 9.vi. MEZZO ECONOMICO DI SOSTENTAMENTO

In *Matrimonio all'italiana* il cibo - o meglio la sua produzione - rappresenta un mezzo di sostentamento tramite cui i personaggi riescono a sopravvivere tramite le vicende socio-politiche descritte nei film. Filumena riesce a raggiungere una posizione economica e sociale più elevata rispetto a quella d'origine grazie al lavoro di pasticceria/capo pasticceria che le procura Domenico e grazie al quale riesce a mantenere i figli avuti durante i rapporti con i suoi vecchi clienti.

Lo stesso concetto è replicabile anche in *Le fate ignoranti* dove il lavoro di Michele gli permette di sostenere economicamente l'amico malato di AIDS, in netto contrasto con il lavoro di Antonia, che seppur di grande utilità, può fare ben poco per risolvere in maniera definitiva il percorso della malattia.

In uno sceneggiato di successo della TV italiana - *Francesca e Nunziata* - l'attività di pastaia permette a Francesca di instaurare una ricca attività familiare e a Nunziata - unica dei figli di Francesca ad interessarsi all'attività - di rendersi indipendente dalla famiglia.

## 9.vii. CAUSA/ORIGINE DELLA TRAMA DEL FILM

Il cibo può essere anche ricondotto anche alla trama stessa della pellicola, come in *Mine Vaganti* (e anche nello sceneggiato di *Francesca e Nunziata*). L'attività del pastificio e le responsabilità ad esso legate sono alla base dei conflitti e di alcune scelte obbligate che devono fare Tommaso ed i fratelli - per non parlare della nonna dei tre ragazzi - e che originano il malessere per cui i due fratelli si vedono costretti ad attuare contro la ragione economico-famigliare. Ne *La ricotta*, il cibo rappresenta la causa dell'epilogo



del film, con Stracci alla frantica ricerca di cibo durante tutta la trama e conclusasi con la sua morte per indigestione.

Lo stesso si può dire dei film aventi un titolo collegabile al mondo della cucina: *La grande abbuffata*, *L'anatra all'arancia*, *7 chili in 7 giorni*, *Pranzo di Ferragosto*, dove il cibo rappresenta un momento/elemento focale dell'intera trama e che il regista utilizza per condurre le vicende dei personaggi.

#### 9.viii. MOMENTI DI AGGREGAZIONE SOCIALE

I pasti hanno sempre designato il momento privilegiato per riunire attorno ad una tavola i componenti di un nucleo familiare, anche se in alcuni film sanciscono momenti di aggregazione particolarmente importanti. In *Pranzo di Ferragosto*, il pranzo aiuta le vecchiette lasciate sole in città a superare la solitudine, rafforzando i nuovi legami con gli altri membri dello squinternato quintetto; ne la *Fate ignoranti*, i momenti dei pasti ripetono il ruolo atavico di rinforzamento dei legami tra i membri di una famiglia, sebbene in questo caso i legami siano dettati più da un senso di accomunamento piuttosto che da legami di sangue.

In generale, i pasti rappresentano sempre all'interno delle pellicole momenti di aggregazione tra i protagonisti delle pellicole, ma le trame dei film possono attribuire a tali momenti altre valenze che aiutino lo svolgimento della trama.

#### 9.ix. ESPRESSIONE DEI SENTIMENTI

Il cibo può essere anche sinonimo di comunicazione dei sentimenti, ed in effetti per suggellare un sentimento appena nato o un rinforzare un sentimento appassito dal tempo, una cena o una pietanza particolare è sempre stato il metodo più semplice e galante per arrivare ai propri scopi. Ne *L'anatra all'arancia* Livio cucina per Lisa il piatto che ha marcato il loro viaggio di nozze, per ricordarle della felicità che provavano quando si sono sposati, in *Ricette d'amore* Mario riesce a comunicare la sua voglia di vivere e la sua energia vitale grazie alla cena semplice ma gustosa da lui preparata per Martha. Ne *La grande abbuffata*, l'abbondanza di cibo materializza il bisogno di sentimenti e di passione che manca nella vita dei quattro protagonisti.

## 11. CIBO E CINEMA ALL'ESTERO:

All'estero il cibo non è così rappresentato, sia perché non è radicata così tanto la cultura del cibo e del mangiare, sia - in ambito americano - per le lobby ebraiche che dominano più settori. Tuttavia in epoche recenti si è assistito ad un proliferare di film che hanno come centro di attenzione il cibo, la cucina e il rapporto di questi ultimi con la società.

Degni di nota sono i film quali *Il pranzo di Babette*, *Chocolat*, *Mangia, prega e ama*, *Julia & Julie*, dove sono rappresentati diverse interazioni con il cibo.

Ne *Il pranzo di Babette*, l'ambiente mostrato è quello di un paesino del Jutland danese a fine Ottocento, dove abita una comunità rurale molto attaccata alla religione e alla figura di due sorelle figlie di un pastore protestante che ha instaurato una sorta di setta religiosa molto radicata negli abitanti.

All'interno del villaggio la vita è molto semplice e non molto dedicata a svaghi o a "vizi" quali cibo o giochi e le stesse due sorelle - Martina e Philippa - sono dedite al tal punto alla religione che non danno seguito nemmeno alla corte degli spasimanti. Dopo la morte del padre, le sorelle continuano la missione spirituale che hanno ereditato dal padre, accogliendo tra l'altro Babette. Babette è stata mandata da un vecchio spasimante di Philippa e chiede di poter accogliere la donna che ha perso tutto negli scontri avvenuti durante la Comune di Parigi.

Pur non potendo essere pagata, Babette rimane comunque a servizio delle sorelle, prodigandosi come cuoca nel villaggio e adattandosi allo stile di vita frugale condotto. In occasione del centenario della nascita del padre delle due sorelle, Babette - complice anche una vincita alla lotteria francese - si offre di cucinare una cena francese per celebrare l'evento.



Immagine 58: Babette durante la preparazione

Abituate a cibi semplici e all'assenza di vini, tale offerta getta nello sconforto non solo le sorelle, ma anche i membri della loro congregazione. Abituati a cibo blando e all'assenza di vino, tale offerta sembra quasi un invito a corrompere le anime pie dei membri della comunità che rimangono disorientati di fronte alla generosa offerta. Riunitisi prima del pasto, la comunità intera è d'accordo sul non proferire parola a

proposito delle vivande durante il pasto, limitandosi a considerarlo un'occasione per commemorare il defunto capo della comunità spirituale.



Immagine 59: cailles en sarcophage

Durante la cena arriva anche un vecchio spasimante di Martina, che è l'unico ospite in grado di commentare degnamente il pasto offerto, e pur dando informazioni in merito alle vivande servite, non riceve altro che commenti non connessi al cibo preparato. Il pasto - rivelatosi un successo - si chiude con un'atmosfera di armonia tra i partecipanti che danzano sotto le stelle prima di tornare a casa.

Ne *Il pranzo di Babette*, si inscena un rapporto con il cibo pesantemente condizionato dalla religione, che considera qualsiasi forma di piacere terreno come non degna di essere messa in risalto, a vantaggio dei sermoni e delle qualità spirituali insite nelle singole persone. Come si osserva dalla reazione all'offerta di Babette, il timore più grande della comunità di religiosi è quella di "cadere nel peccato" sperimentando nuovi sapori. Anche dalle conversazioni tenute durante il pasto, l'unico a esprimere ammirazione per i cibi gustati è il generale Lorens, mentre gli altri commensali decantano le virtù del passato pastore, e le stesse sorelle, a fine pasto, magnificano le lodi di Babette elevandole a un livello spirituale più che materiale. Lo stesso film presenta anche il processo della preparazione della cena, mostrando Babette ai fornelli, ma mai in sala.

*Chocolat* presenta diverse affinità con *Il pranzo di Babette*: Vianne, come Babette fugge da un mondo per entrare in un altro che è completamente alieno rispetto a quello precedente. A differenza di Babette, però, Vianne non è molto incline all'adattamento, infatti si scontra inizialmente con i compaesani per i suoi modi di essere e di vestire. Ulteriore motivo di contrasto è l'apertura della sua cioccolateria durante il periodo di Quaresima, in un paesino che segue in maniera ferrea i dettami religiosi - come nel caso del villaggio in *Il pranzo di Babette*.

Come nel caso del film danese, gli abitanti del villaggio sono strettamente legati ai ritmi ciclici della religione, ma nel caso di *Chocolat* dimostrano un'opposizione più forte ad accogliere i nuovi venuti e ad integrarsi con nuovi modi di essere. Nel caso dei gitani che arrivano a Lasquenet, si verifica una vera e propria azione di sabotaggio contro di essi - in aperto contrasto con i principi cattolici che dovrebbero essere seguiti alla lettera.



Immagine 60: Vianne nella sua cioccolateria

Per quanto riguarda il rapporto con il cibo, gli abitanti di Lasquenet mostrano un rigore ancora più forte rispetto agli abitanti danesi: l'apertura della cioccolateria di Vianne non solo provoca sdegno ma gli abitanti stessi tentano di boicottare Vianne, rigettando non solo i suoi prodotti, ma anche il suo stile di vita.

Qui il cibo è associato ancora una volta con l'ideologia del satanico, vizioso e non consono agli stili di vita del villaggio. Se ne *Il pranzo di Babette* gli abitanti si dimostrano flessibili nell'accettare il pasto offerto da Babette e sperimentare nuovi sapori, in *Chocolat* gli abitanti si dimostrano molto più chiusi e ancorati a schemi tradizionali che non devono assolutamente essere rotti<sup>151</sup>.

Il divario tra le due parti del villaggio è ancora più marcato rispetto a *Il pranzo di Babette* in quanto nel film danese la contrapposizione è giocata tra Cattolicesimo e Protestantesimo, mentre in *Chocolat* osserviamo da una parte Cattolicesimo - rigido, chiuso, ancorato a schemi ciclici ripetitivi - e l'ateismo di Vianne - essa stessa proveniente dal Nuovo Mondo e legata a schemi non tradizionali, guidata dal vento del Nord. In questo scenario il cioccolato rappresenta il cibo che scardina regole, leggi e convenzioni, lasciando liberi pulsioni, desideri repressi e sentimenti non espressi.

Un'altra caratteristica peculiare di *Chocolat* riguarda il momento della preparazione del cioccolato. Come in *Il pranzo di Babette* il regista non si focalizza solo sul momento finale del pasto, ma anche su ciò che lo precede, puntando a dare un'enfasi sullo sforzo e

<sup>151</sup> Si vede nel caso della coppia del villaggio dominata dal marito manesco e dalla moglie picchiata. Secondo l'ottica del villaggio, la situazione interna della coppia non ha importanza fintanto che l'apparenza esterna della coppia non lasci trasparire i dilemmi interni della coppia.

la fatica che comporta la preparazione di manicaretti e leccornie poste in esposizione sulla tavola, cosa che non è sempre stata posta in rilievo nei film precedenti.



Immagine 60: Vianne e Joséphine durante la preparazione

Lo stesso concetto dell'enfasi sulla preparazione del cibo è presente in *Ratatouille* e *Julia & Julie*. Il primo film, a differenza degli altri, è un cartone animato dedicato ai bambini che mette in risalto la possibilità di creare un'amicizia tra specie diverse (nella fattispecie un topo e un umano), uniti da diversi backgrounds in una cucina parigina che lottano ognuno per inseguire i propri scopi nella vita. Il carattere interessante di *Ratatouille*, oltre al nome emblematico<sup>152</sup>, riguarda il motto del film "Tutti quanti possono cucinare", che lascia intendere che la cucina non è un dominio esclusivamente femminile<sup>153</sup>, né è un dominio ristretto a pochi eletti. Tuttavia, saper cucinare richiede passione e dedizione, ma può dare grandi soddisfazioni. Analogamente a *Ricette d'amore* e a *Il pranzo di Babette*, il cartone contribuisce a dare una panoramica sul mondo della cucina professionale, sugli sforzi che esso comporta, ed analizzando anche il percorso interiore che la disciplina della cucina comporta.



Immagine 61: "tutti possono cucinare"

<sup>152</sup> Che fa anche riferimento al noto piatto vegetariano della cucina francese.

<sup>153</sup> Infatti entrambi i protagonisti sono due personaggi maschili.

In *Julia & Julie*, si osserva un percorso simile a *Ratatouille*, sebbene *Julia & Julie* analizzi due storie in maniera parallela e si focalizzi più sulle sfide psicologiche che le due protagoniste debbano affrontare durante il loro percorso di apprendimento. In questo *Julia* e *Julie* si avvicinano al mondo della cucina spinte dalla necessità di reinventare sé stesse all'interno di una società che non dà loro soddisfazioni e che blocca le loro aspirazioni. Tanto negli anni '50, quanto negli anni '00, entrambe le protagoniste si trovano insoddisfatte della loro condizione lavorativa e familiare, per cui si rivolgono al mondo culinario per trovare un modo di esprimere la loro creatività e il loro modo di essere. Per *Julia*, la difficoltà più grande riguarda il non potere aver figli, associata ad una vita priva di ispirazione all'interno della sfera diplomatica americana residente all'estero; per *Julie*, la fonte di frustrazione più grande risiede nel suo lavoro burocratico, mentre le sue amiche hanno - apparentemente - vite più interessanti e carriere di maggior successo rispetto alla sua.



Immagine 62: Julia & Julie a confronto

In questo caso, il regista si focalizza sulle sfide psicologiche delle due protagoniste nel momento in cui entrambe decidono di darsi all'arte culinaria in maniera più rigorosa. Per *Julia* questo comporta la frequentazione di un corso per chef professionisti a Parigi, scontrandosi con le convenzioni sociali dell'epoca<sup>154</sup> e le difficoltà derivanti dal corso; per *Julie*, è l'apertura di un blog e il riuscire a conciliare vita lavorativa, sociale e sentimentale con il suo impegno. Per entrambe il cibo rappresenta un fattore di automiglioramento delle protagoniste che consente una "scappatoia" dalla vita rutinaria condotta sino a quel momento, e che le obbliga a dover fronteggiare se stesse durante il percorso di apprendimento, a mettere in discussione i precedenti stili di vita e scoprire nuovi modi di essere sé stesse.

Altro film connesso con il cibo ma focalizzato molto sulla sfera psicologica è *Mangia Prega Ama*, dove la protagonista, anch'essa pressata da costrizioni ed obblighi morali/sociali<sup>155</sup>, evade dalla propria realtà caratterizzata da ritmi di vita frenetici per intraprendere un cammino psicologico caratterizzato da tre fasi fondamentali, quelle appunto esplicate dal titolo del film.

<sup>154</sup> A detta della consulente per i corsi per americani a Parigi, il corso è per uomini che desiderano intraprendere una carriera professionista, non per mogli americane annoiate, e gli stessi compagni di corso sono scettici riguardo alle sue capacità.

<sup>155</sup> Prevalentemente l'obbligo di sposarsi e di avere figli.

In questo caso, la protagonista usa il cibo come prima fonte di appagamento, abbandonandosi ad un "piacere carnale" durante la sua permanenza in Italia. Questa prima fase le permette di appagare un vizio negato dalla società in cui vive, dove il cibo è visto in maniera abbastanza negativa<sup>156</sup>.



Immagine 64: Elizabeth durante la permanenza in Italia

Seguono la permanenza in India che coincide con la fase della preghiera, destinata a risolvere i conflitti interiori che hanno sconvolto la protagonista, e quella dell'amore a Bali, dove Elizabeth riesce a riconciliarsi con la sfera sentimentale e a ritrovare l'amore. In questo caso il cibo funge come "medicina" per ristorare l'animo e il corpo della protagonista. Curioso è osservare come il percorso della protagonista ricalchi in maniera quasi inconscia gli insegnamenti degli studiosi greci e arabi. Come cita Guerici nel suo lavoro,

" Nelle medicine tradizionali non troviamo una netta distinzione tra alimento e farmaco. Ippocrate stesso parla di una cura attraverso la fame e Avicenna di generi alimentari medicinali e di alimenti medicina."

In questo caso il cibo ricopre la funzione guaritrice prospettata sia da Ippocrate che da Avicenna.

---

<sup>156</sup> Equazione tra cibo = grasso, condannato nell'altà società americana in cui Elizabeth vive.

## 12. CONCLUSIONI

La storia del cinema offre diversi spunti di riflessione grazie alla sua ricca storia corredata di film iconici con diverse tematiche da approfondire.

Per quanto riguarda la relazione cibo-cinema, il cinema italiano ha sviluppato il suo rapporto in epoca piuttosto recente - sebbene in anticipo rispetto alla tradizione europea - grazie allo stretto rapporto tra gastronomia e cultura italiana che hanno portato a rappresentare un lato della vita quotidiana anche sul grande schermo.

In un panorama artistico estremamente flessibile e mutevole nel tempo, si introduce la tematica del cibo che nelle diverse società ha giocato un ruolo socio-antropologico non indifferente a partire dal momento in cui metodi di conservazione e di cottura più complessi sono stati introdotti nelle diverse società umane.

Se nelle società più antiche il ruolo del cibo è stato collegato alla funzione primaria del cibarsi e provvedersi delle energie necessarie allo svolgimento delle funzioni quotidiane, con l'evoluzione dei metodi di conservazione e cottura, il cibo ha consentito alle società di dirigere gli sforzi che prima erano dedicati al procacciamento del cibo in altre attività, consentendo così la progressiva evoluzione delle società in diversi campi e settori. Grazie all'evoluzione delle società, il cibo - e in particolar modo i pasti - hanno evoluto anch'essi il ruolo occupato nella società, dotandosi di valenze e significati che hanno sdoganato l'atto del mangiare da semplice momento in cui si introitano energie vitali a qualcosa di più.

Tale sviluppo è registrato anche nella cinematografia italiana, dove il cibo modifica il suo rapporto con la trama raccontata: se si attribuiva al cibo il ruolo di semplice dettaglio che coadiuvava le intenzioni di rappresentazione quanto più vicina alla realtà durante il Neorealismo, nelle correnti più moderne, la sua funzione evolve sino ad arrivare a divenire parte e/o causa della trama del film, come per esempio in *Mine Vaganti*, nonché a fungere da momento saliente durante alcuni passaggi fondamentali di alcune pellicole.

Se è vero che il cinema rientra a pieno diritto nella categoria delle arti umane, rimane comunque il fatto che come opera d'arte, il cinema non rappresenta solo un mezzo per l'espressione della singola vena artistica, ma serve anche a testimoniare i cambiamenti che avvengono all'interno della società dove il cinema nasce ed opera. Attorno al cibo ed ai momenti ad esso dedicati, protagonista indiscussa dei registi italiani è la società italiana rappresentata dal periodo pre-fascista sino al giorno d'oggi. In entrambi i casi, il connubio tra cinema e cibo può coadiuvare il regista non solo nella descrizione di un dato momento storico, economico o sociale, ma anche nel caratterizzare i passaggi chiave della trama del film, dando un valore aggiunto all'opera stessa. Le opere dei cineasti italiani danno l'immagine di una società che è profondamente mutata in poco meno di cinquant'anni, passando da uno stato agricolo semi-analfabeta sino ad una società moderna, sensibile a diverse influenze che hanno marcato la sua Storia: una società che si apre al cambiamento, risultando quasi stravolta dalle modifiche cui va



incontro, ma che dimostra al tempo stesso di essere capace di preservare il suo passato e le sue tradizioni in alcuni dei campi economici.

Tramite il lavoro svolto, è possibile vedere come i due domini citati riescano a dare una panoramica abbastanza completa dei cambiamenti avvenuti nella società italiana, illustrando non solo i cambiamenti a livello sociale, legislativo e di mentalità, ma anche il rapporto con il cibo, che si dimostra molto più complesso rispetto a quello che ci si potrebbe aspettare.

### 13. BIBLIOGRAFIA

- "La dimensione culturale del cibo", Barilla CFN  
<https://www.barillacfn.com/m/publications/pp-dimensione-culturale-cibo.pdf> [data ultima consultazione 09/11/2018 ]
- Autori Vari, (2007) *Storia del cinema*, AA. VV.
- Ballerini G., (2007), *Antropologia alimentare:attuali sfide* in "La Rivista di Scienze dell'alimentazione", anno 36.
- Cicirata C., (2005), pp. 48-49, *La cucina nel cinema* in "Civiltà della tavola", sez. "I nostri convegni", n. 166.
- Di Renzo E. *Oltre l'edibile. Su alcune valenze antropologico-culturali del cibo* Docente di Storia delle Tradizioni Popolari, Dipartimento di Storia – Università di Roma Tor Vergata
- Diadori, P. , (2010) *Cinema e didattica dell'italiano*, Guerra Edizioni.
- Gargiulo M., (2016) *Lingue e linguaggi del cinema in Italia*, Aracne Editrice.
- Guerci A., *Antropologia e alimentazione* Dipartimento di Scienze antropologiche, Museo di Etnomedicina A. Scarpa, Università degli Studi di Genova
- Guigoni A., (2003), pp 12-16, *Il messaggio è nel piatto: antropologia dell'alimentazione* in "Nello stato delle cose. La luce era buona. Antropologie" AA. VV., Gramma.
- Leveghi E., (2015) *Pratiche relazionali del cibo*, Postmedia Books.
- Morbiato F. F. (giugno 2013), *Valore simbolico e culturale del cibo*, presentazione al II Congresso Nazionale della SIMPeSV.
- Neresini F. e Rettore V. (2008), *Cibo, cultura e identità*, Carocci.
- Patota G. e Rossi F. (2017), *L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema*, Accademia della Crusca.
- Raffaelli S. (2015), *Parole di film*, Franco Cesati.
- Rossi F. (2017), *Il cinema italiano tra plurilinguismo e normalizzazione linguistica* in "L'italiano al cinema, l'italiano nel cinema" a cura di Patota G. e Rossi F., Accademia della Crusca.
- Rossi F. (2006), *Il linguaggio cinematografico*, Aracne.
- Rossi, A., (2003), pp. 93-124, *La lingua del cinema* in "La lingua italiana e i mass media" di Morgana S., Masini A. e Bonomi I., Carocci.
- Rossi, F., (2007), pp. 7-123, *Lingua italiana e cinema*, Carocci.
- Setti R. e Saura A. S., (2010), pp. 105-126, *La lingua del cinema italiano contemporaneo tra continuità e innovazione* in "I linguaggi artistici", Accademia della Crusca.

Fonte immagini:

Immagine 1: Carlo Lévi Strauss in Morbiato F. F. (giugno 2013), "Valore simbolico e culturale del cibo", presentazione al II Congresso Nazionale della SIMPeSV.

Immagine 2-7: copione teatrale di "*Miseria e Nobiltà* in  
[http://www.antoniodecurtis.org/rappresentazione\\_teatrale\\_di\\_miseria\\_e\\_nobilta.htm](http://www.antoniodecurtis.org/rappresentazione_teatrale_di_miseria_e_nobilta.htm)

Immagine 8: <https://www.imdb.com/title/tt0047238/mediaviewer/rm3109305856>

Immagine 9:  
[http://www.cinetecadibologna.it/vedere/programmazione/app\\_9567/from\\_2018-05-19/h\\_1030](http://www.cinetecadibologna.it/vedere/programmazione/app_9567/from_2018-05-19/h_1030)

Immagine 10: <http://cinesthesiac.blogspot.com/2017/05/1001-films-tree-of-wooden-clogslalbero.html>

Immagine 11: <http://www.siciliaqueerfilmfest.it/sqff/sq-2016/2016-programma/retrovie-italiane/Novecento-bernardo-bertolucci/>

Immagine 12: <http://nothingiswrittenfilm.blogspot.com/2016/08/1900-Novecento.html>

Immagine 13:  
[https://www.repubblica.it/cronaca/2015/04/23/news/teresa\\_gullace\\_figlio\\_roma\\_citta\\_aperta-112638727/](https://www.repubblica.it/cronaca/2015/04/23/news/teresa_gullace_figlio_roma_citta_aperta-112638727/)

Immagine 14: <http://www.listal.com/viewimage/659355>

Immagine 15: [http://diariocinefiloclasico.blogspot.com/2014/02/Amarcord-Amarcord-mis-recuerdos-1973\\_18.html](http://diariocinefiloclasico.blogspot.com/2014/02/Amarcord-Amarcord-mis-recuerdos-1973_18.html)

Immagine 16: <https://www.cinefilos.it/rubriche/cinefilos-bules/ladri-di-biciclette-2767>

Immagine 17: <https://filmmakerblogitalia.wordpress.com/2013/12/10/citazione-cinematografica-della-settimana-ladri-di-biciclette-1948-di-vittorio-de-sica/>

Immagine 18: <http://www.rainews.it/dl/rainews/media/Sophia-Loren-a-Cannes-per-i-50-anni-di-matrimonio-italiana-Le-foto-della-pellicola-restaurata-bb609205-8e0a-404e-8e18-8734b3714e85.html>

Immagine 19: <http://www.eirinika.gr/article/32490/forontas-nude-toyaletta-armani-prive-i-sofia-loren-ekthamvotiki-sta-80-tis-emfanistike>

Immagine 20: <https://www.ikis.no/event-656739>

Immagine 21: <https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2016/07/04/la-trilogia-dei-poveri-ma-belli-un-successo-epocale/>

Immagine 22: <https://associazioneladolcevita.wordpress.com/2016/07/04/la-trilogia-dei-poveri-ma-belli-un-successo-epocale/>

Immagine 23: <http://www.lavoroculturale.org/la-bona-scuola-riforma-renzi-giannini/un-americano-a-roma/>

Immagine 24: [https://it.wikipedia.org/wiki/Un\\_americano\\_a\\_Roma](https://it.wikipedia.org/wiki/Un_americano_a_Roma)

Immagine 25: <https://www.greatitalianfoodtrade.it/idee/cibo-arte-un-americano-a-roma>

Immagine 26: <http://znett.com/2018/06/la-dolce-vita-bade-sot-og-syrlig/>

Immagine 27: <https://2015.acmi.net.au/film/past-film-programs/2015/roma-the-screen-life-of-the-eternal-city/la-dolce-vita/>

Immagine 28: [https://next.liberation.fr/cinema/2011/09/27/anita-ekberg-80-ans-et-un-peu-seule\\_764031](https://next.liberation.fr/cinema/2011/09/27/anita-ekberg-80-ans-et-un-peu-seule_764031)

Immagine 29: <http://www.clickblog.it/post/185070/la-ricotta-di-pier-paolo-pasolini-e-fotografia-dautore-per-10-anni-di-cifa>

Immagine 30: <http://agenda.comune.bologna.it/cultura/divorzio-all-italiana>

Immagine 31: <https://www.tvco.eu/Divorce-Italian-Style>

Immagine 32-33: <https://www.youtube.com/watch?v=sVkKeBB8DVk>  
Immagine 34: <http://www.londonfoodfilmfiesta.co.uk/FILMMA~1/Lagran~1.htm>  
Immagine 35: <https://www.lucianopignataro.it/a/ma-di-cibo-straziarmi-marco-ferreri/37218/>  
Immagine 36: <https://mubi.com/cast/annabella-schiavone>  
Immagine 37: <http://www.lospettacolo.it/guida-tv/scheda/7-chili-in-7-giorni/18401>  
Immagine 38: <http://www.salteditioins.it/le-dolci-nevrosi-di-nanni-moretti-bianca/>  
Immagine 39: [https://it.wikipedia.org/wiki/Parenti\\_serpenti](https://it.wikipedia.org/wiki/Parenti_serpenti)  
Immagine 40: <https://www.culturamente.it/news/parenti-serpenti-mario-monicelli-film-natale/>  
Immagine 41: <https://www.matteogarrone.eu/pranzo-di-ferragosto.html>  
Immagine 42: <http://www.agrodolce.it/2018/08/31/ricette-del-cinema-pranzo-di-ferragosto/>  
Immagine 43: <https://www.matteogarrone.eu/pranzo-di-ferragosto.html>  
Immagine 44: <https://iloveitalianmovies.com/2015/01/19/the-gay-guide-to-italian-movies-2/>  
Immagine 45: <http://www.sienanews.it/cultura/sapori/le-fate-ignoranti-di-ozpetek-arrivano-alle-terme-antica-querciolaia/>  
Immagine 46: <https://www.cinematographe.it/recensioni/le-fate-ignoranti-recensione/>  
Immagine 47: <https://les-catenate.forumcommunity.net/?t=46824699>  
Immagine 48: <https://www.singleinvacanza.it/news/una-vacanza-da-film--scopri-le-location-di-benvenu.aspx>  
Immagine 49: filmato originale  
Immagine 50: <https://catania.liveuniversity.it/2018/04/13/stasera-in-tv-programmazione-venerdi-13-aprile/>  
Immagine 51: <https://www.youtube.com/watch?v=pneVOS62myg> e <https://www.televisione.it/film-in-tv/cado-dalle-nubi-checco-zalone/>  
Immagine 52: [https://movieplayer.it/foto/checco-zalone-a-tavola-in-una-scena-della-commedia-cado-dalle-nubi\\_136943/](https://movieplayer.it/foto/checco-zalone-a-tavola-in-una-scena-della-commedia-cado-dalle-nubi_136943/)  
Immagine 53: <https://timmitotolo.wordpress.com/2010/04/02/mine-vaganti/>  
Immagine 54: [https://8tracks.com/explore/italian\\_mine\\_vaganti](https://8tracks.com/explore/italian_mine_vaganti)  
Immagine 55: <https://www.imdb.com/title/tt1405810/mediaviewer/rm1364539392>  
Immagine 56: <https://www.thomasfreudenthal.com/bella-martha/>  
Immagine 57: <https://www.youtube.com/watch?v=gOUr1ep9KEM>  
Immagine 58: [https://www.huffingtonpost.com/entry/pope-francis-babettes-feast\\_us\\_583dd721e4b04b66c01c115b](https://www.huffingtonpost.com/entry/pope-francis-babettes-feast_us_583dd721e4b04b66c01c115b)  
Immagine 59: <http://neutralizeall.info/?d=Babettes+Feast++Wikipedia>  
Immagine 60: <https://www.filmforlife.org/2017/01/la-cioccolata-calda-di-chocolat/>  
Immagine 61: <https://www.wyza.com.au/articles/lifestyle/in-praise-of/in-praise-of-chocolate.aspx>  
Immagine 62: <https://www.filmtakeout.com/ratatouille-review/>  
Immagine 63: <http://www.ringsaker.kommune.no/julie-aamp-julia.6144058-448935.html> e <https://www.denverpost.com/2009/08/03/cook-like-julia-and-julie/>

Immagine 64: <https://www.deseretnews.com/article/700056228/Eat-Pray-Love-isnt-nearly-as-good-as-the-book.html>