



Fame, inappetenza e disgusto: il cibo nei film e nei sogni di Fellini

Rinaldo Vignati

To cite this article: Rinaldo Vignati (2022): Fame, inappetenza e disgusto: il cibo nei film e nei sogni di Fellini, Italian Studies, DOI: [10.1080/00751634.2022.2094193](https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2094193)

To link to this article: <https://doi.org/10.1080/00751634.2022.2094193>



Published online: 08 Aug 2022.



Submit your article to this journal [↗](#)



Article views: 27



View related articles [↗](#)



View Crossmark data [↗](#)



Fame, inappetenza e disgusto: il cibo nei film e nei sogni di Fellini

Rinaldo Vignati

Università di Bologna

ABSTRACT

This article analyzes how food was used in Fellini's films. The analysis is introduced by references to the early stories written by Fellini for *Marc'Aurelio* and to the dreams noted by the director in *Il libro dei sogni*. In films, food describes the social context (from the hunger represented in the films in the 1950s to the televised excesses of *Ginger and Fred*). Food also takes on symbolic meanings: hunger is also a need for love, the need to fill one's loneliness and the preparation of food is an expression of the desire to take care of others. In the article a periodisation of Fellini's filmography is proposed that distinguishes three phases: hunger, lack of appetite, and disgust. The examination of the presence of food suggests an interpretation of Fellini's oeuvre that is very far from the stereotypical image of his films widespread in large part of the public.

KEYWORDS

Federico Fellini; food; Italian cinema; dreams

*'Sono autobiografico anche quando parlo di una sogliola'*¹

Il cinema e il cibo

Il tema del rapporto tra cinema e cibo ha suscitato negli ultimi anni una crescente attenzione, testimoniata dall'uscita di numerosi libri dedicati all'argomento. In molti casi si tratta di libri dalla spiccata vocazione commerciale: pubblicazioni spesso ricche di foto che si limitano a fornire elencazioni di titoli in cui il cibo ha un ruolo centrale, magari corredandoli con le ricette dei piatti presentati nel corso della vicenda narrata. Dopo qualche pionieristica anticipazione, negli ultimi tre decenni si è sviluppata un'ampia letteratura – con apporti della storia del cinema, della semiologia, dell'antropologia, della psicologia e della sociologia – che ha indagato vari aspetti della presenza del cibo nel cinema.² Alcuni testi si sono occupati dei *food films*, individuati come una sorta di macrogenere.

C'è chi ne ha fatto una specie di inventario, organizzando la rassegna in diverse categorie. Bragaglia,³ ad esempio, ha classificato i film in sei capitoli che si riferiscono, con molte zone di sovrapposizione tra uno e l'altro, ai temi che possono essere affrontati tramite il cibo. Si comincia col cibo assente (la fame nei film di Chaplin, ad esempio), si prosegue con riti e tradizioni (*Mangiare bere uomo donna*, *Yin shí nán nǚ*, 1994, di Ang Lee, per dire un titolo), col film *gourmand* (definito

CONTACT Rinaldo Vignati ✉ rinaldo.vignati@gmail.com 📧 Università di Bologna

Una versione preliminare di questo studio è stata presentata nel convegno *Fellini, il Libro dei sogni e il dialogo tra le arti*, organizzato da Cineteca del Comune di Rimini e Università di Bologna, 14–15 aprile 2021.

¹Questa frase di Fellini è riportata (senza però indicarne l'origine) in Rhiannon Guy, *Portata al cinema* (Torino: Einaudi, 2006), p. 94 (ed. or. *The Moviegoer's Companion* (London: Robson Books, 2004)).

²Sintetiche introduzioni all'argomento in Anne Bower e Thomas Piontek, 'Food in Film', in Ken Albala (a cura di), *Routledge International Handbook of Food Studies* (New York and London: Routledge, 2013), pp. 177–86 e in Laura Lindenfeld e Fabio Parasecoli, 'Food and Cinema: An Evolving Relationship', in Kathleen Lebesco and Peter Naccarato (a cura di), *The Bloomsbury Handbook of Food and Popular Culture* (London: Bloomsbury, 2018), pp. 27–39.

³Cristina Bragaglia, *Sequenze di gola. Cinema e cibo* (Fiesole: Cadmo, 2002).

come ‘film che pone al centro dell’intreccio il gusto per la preparazione di piatti raffinati o saporiti, trasmettendo allo spettatore la dimensione del piacere della cucina’),⁴ con le storie di identità (nelle quali la cucina diventa terreno di conflitti di culture e di appartenenze), col cibo come fonte di tormento (*Il viaggio di Felicia, Felicia’s Journey*, 1999, di Atom Egoyan ne è un esempio), e col tabù del cannibalismo (Peter Greenaway, Marco Ferreri e *Il silenzio degli innocenti, The Silence of the Lambs*, 1991, di Jonathan Demme). C’è chi ha cercato di individuare ‘un’articolazione narrativa profonda, sottostante all’eterogeneità degli argomenti che caratterizzano la narrazione culinaria al cinema’, in particolare mettendo in luce come, attraverso il cibo, i film affrontino il tema dell’identità e del rapporto con l’altro:⁵

la rappresentazione cinematografica del cucinare è sempre un modo di comunicare una crisi personale, familiare, relazionale; crisi che è trauma, disagio, incapacità, ossessione, mania, ma anche aspirazione, talento inespresso, desiderio. A livello sociale, in senso più ampio, il cucinare è sempre un atto *culturale* che coinvolge ingredienti e processi innervati nel processo, e dunque è forma d’espressione della loro appartenenza o disappartenenza, e della battaglia per ricostituire il valore *conviviale* della preparazione e del consumo *collettivo* del pasto. A entrambi i livelli, il cucinare è un atto che esige un forte investimento pratico e simbolico e dunque un modo per cercare una soluzione alla crisi dell’individuo o al suo individualismo.⁶

Vi sono state analisi sulle cinematografie nazionali,⁷ sui generi,⁸ su singoli autori. Tra i registi messi sotto la lente di questi studi ricordiamo Chaplin,⁹ Keaton,¹⁰ Hitchcock,¹¹ Woody Allen,¹² Svankmajer.¹³ Anche un attore come Ugo Tognazzi, che ha fatto della cucina una passione che ha avuto modo in varie occasioni di riversarsi nel suo lavoro cinematografico, ha ricevuto attenzione sotto questo aspetto.¹⁴ Al centro di questa saggistica, però, ci sono perlopiù quei film – da *Il pranzo di Babette (Babettes gæstebud)*, 1987, di Gabriel Axel, a *Ratatouille*, 2007, di Brad Bird e Jan Pinkava, da *La grande abbuffata*, 1973, di Marco Ferreri, a *Big Night*, 1996 di Stanley Tucci e Campbell Scott – che hanno esplicitamente tematizzato il cibo o che ne hanno fatto l’argomento principale della narrazione. In Fellini il cibo non è mai centrale, e quindi in questa letteratura i riferimenti alla sua filmografia sono rari e, in genere, occupano un posto marginale.¹⁵ In un’intervista inclusa nel recente

⁴Bragaglia, *Sequenze di gola*, p. 85.

⁵Francesco Mangiapane, ‘Scontri etnici e corpi gloriosi. Mangiare al cinema’, in Gianfranco Marrone (a cura di), *Buono da pensare. Cultura e comunicazione del gusto* (Roma: Carocci, 2014), pp. 133–66; Helene A. Shugart, ‘Sumptuous Texts: Consuming “Otherness” in the Food Film Genre’, *Critical Studies in Media Communication*, 25.1 (2008), 68–90.

⁶Fausto Colombo e Adriano D’Aloia, ‘Gastronomia mediale. Riti e retoriche del cibo nel cinema, nella televisione e nella Rete’, in Francesco Botturi, Roberto Zoboli (a cura di), *Cibo e alimentazione tra bisogni e culture* (Milano: Vita e Pensiero, 2014), pp. 88–99 (p. 92).

⁷Sull’Italia si veda Viviana Lapertosa, *Dalla fame all’abbondanza. Gli italiani e il cibo nel cinema italiano dal dopoguerra a oggi* (Torino: Lindau, 2002).

⁸Si vedano, ad esempio, Salvatore Gelsi, *Lo schermo in tavola. Cibo, film e generi cinematografici* (Mantova: Tre Lune, 2002) per una panoramica generale; Bertrand Tavernier, ‘Vitto’, in Raymond Bellour (a cura di), *Il western* (Milano: Feltrinelli, 1973), pp. 236–39 sul western; J.P. Telotte, ‘A Consuming Passion: Food and Film Noir’, *Georgia Review*, 39. 2 (1985), 397–410 sul noir.

⁹Jay Boyer, ‘Cry Food: The Use of Food as a Comic Motif in the Film of Charlie Chaplin’, in Paul Loukides e Linda K. Fuller (a cura di), *Beyond the Stars: The Material World in American Popular Film* (Bowling Green: Bowling Green State University Popular Press, 1993), pp. 24–37.

¹⁰Eric L. Reinholtz, ‘Supper, Slapstick, and Social Class: Dinner as Machine in the Silent Films of Buster Keaton’, in Anne Bower (a cura di), *Reel Food: Essays on Food and Film* (New York and London: Routledge, 2004), pp. 267–80.

¹¹Dick Stormgren, ‘“Now to the Banquet We Press”: Hitchcock’s Gourmet and Gourmand Offerings’, in Loukides e Fuller (a cura di), *Beyond the Stars*, pp. 38–50; David Greven, ‘Engorged with Desire: The Films of Alfred Hitchcock and the Gendered Politics of Eating’, in Bower (a cura di), *Reel Food*, pp. 297–310; Salvatore Gelsi, *A tavola con Hitchcock: film e ricette di un grande gourmet* (Mantova: Tre Lune, 2004).

¹²Ronald LeBlanc, ‘Love and Death and Food: Woody Allen’s Comic Use of Gastronomy’, *Literature and Film Quarterly*, 17.1 (1989), 18–26.

¹³Michael Nottingham, ‘Downing the Folk-Festive: Menacing Meals in the Films of Jan Svankmajer’, *Enter Text*, 4.1 (2004), 126–50.

¹⁴Si veda Gabriele Rigola, *Una storia moderna: Ugo Tognazzi* (Torino: Kaplan, 2018), pp. 176–206.

¹⁵Tra le eccezioni, Lapertosa, *Dalla fame all’abbondanza*, pp. 76–78 e pp. 148–52.

A Companion to Fellini, Gianluca Lo Vetro, riferendosi al connubio tra cibo e moda (ma l'affermazione può essere riferita anche al cibo *tout court*), dice che il tema 'remains unexplored'.¹⁶

A nostro avviso, l'argomento merita invece un approfondimento. Come vedremo nelle prossime pagine, infatti, i modi in cui il cibo viene mostrato nei film di Fellini consentono di far emergere elementi interpretativi interessanti. In primo luogo, un esame approfondito della presenza del cibo consente di portare alla luce contenuti che si distanziano in misura notevole dalla percezione dell'opera di Fellini diffusa in una larga fetta di pubblico e di pubblicistica. In secondo luogo, notando come la presenza del cibo non abbia una forma costante ma cambi nel corso del tempo, sarà possibile delineare una periodizzazione della filmografia felliniana che evidenzia i mutamenti del rapporto del regista con se stesso e con la società: il cibo, guardato sempre più con distanza e con disgusto, rivela un rapporto sempre più difficile e problematico del regista con quello che gli sta attorno. Il *Libro dei sogni* offre ulteriori elementi e, sovrapponendosi almeno in parte con la periodizzazione individuata nei film, ci sembra contribuisca a corroborare la validità di tale periodizzazione e della sua interpretazione in chiave autobiografica, trattandosi di un'opera non finalizzata alla pubblicazione e incentrata su una dimensione 'privata' come i sogni. I racconti del *Marc'Aurelio*, risalenti a un periodo precedente l'esordio cinematografico, ci permetteranno di integrare questa periodizzazione e di osservare Fellini, sempre attraverso la presenza del cibo, in una fase della vita in cui nostalgia dell'infanzia e desiderio di entrare a pieno titolo nella vita adulta si confrontano.

Fellini : gusti, abitudini e ricette

Una letteratura sul rapporto tra Fellini e il cibo in realtà esiste ma riguarda perlopiù le sue esperienze fuori dal set. Esistono infatti diversi testi che esplorano, attraverso ricordi e testimonianze, le abitudini e le preferenze gastronomiche di Fellini. Nel suo *Glossario felliniano*, Gianfranco Angelucci¹⁷ dedica ben tre voci all'argomento: 'Cibo', 'Ristoranti' e 'Cesarina' (quest'ultimo è un ristorante particolarmente amato dal maestro).¹⁸ La sorella Maria Maddalena¹⁹ ha scritto libri di cucina che hanno il nome del regista nel titolo e che contengono qualche nota sul suo rapporto con la tavola (per esempio, un ricordo di Tonino Guerra nel volume del 2003). In diverse sedi sono state pubblicate interviste sulla cucina. Da ricordare in particolare quella apparsa su *La Gola* nell'ottobre 1982²⁰ e quella inclusa, tra varie altre conversazioni sul cibo con artisti e personaggi noti, ne *La memoria del gusto* di Laura Bolgeri.²¹ Qualche riferimento al rapporto tra Fellini e la cucina è in un libro di ricordi di Volfango Soldati.²² Nel 1966 *Vogue* realizzò una collezione di pezzi intitolata 'A second fame: good food': accanto ad altri grandi nomi del mondo dell'arte (Alexander Calder, Man Ray, ecc.), vi parteciparono anche Giulietta Masina (che dava la ricetta della salsa verde e dell'amatriciana) e Fellini (con la ricetta della sangria). Ai rapporti tra Fellini e il cibo ha dedicato poche, ma interessanti, righe l'amico Aldo Buzzi:

Fellini ha avuto una buona idea per modificare con finezza il sapore di una minestra, non tutte naturalmente: ci aggiunge un cucchiaino di whisky. Prova con un minestrone di verdure. Quando l'irreparabile passare del tempo avrà trasformato anche i suoi film in comiche, Fellini verrà ancora ricordato, e forse benedetto, per questo semplice ma positivo contributo all'arte di mangiar bene.²³

¹⁶Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva, 'Fellini and Fashion, a Two-way Street: An interview with Gianluca Lo Vetro', in Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (a cura di), *A Companion to Federico Fellini* (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2020), pp. 153–61 (p. 158).

¹⁷Gianfranco Angelucci, *Glossario felliniano* (Roma: Istituto Luce Cinecittà – Avagliano, 2020).

¹⁸Ne parla anche Bernardino Zapponi, *Il mio Fellini* (Venezia: Marsilio, 1995), pp. 7–9.

¹⁹Maria Maddalena Fellini, *A tavola con Federico Fellini: le grandi ricette della cucina romagnola* (Santarcangelo di Romagna: Idealibri, 2003); Maria Maddalena Fellini, *A tavola con Fellini: ricette da Oscar della sorella Maddalena*, (Milano: Rare Earth, 2013).

²⁰Leonetta Bentivoglio, 'Le donne doviziose di Fellini (intervista)', *La Gola*, 1.1 (1982), 29.

²¹Laura Bolgeri, *La memoria del gusto: conversazioni sull'impronta del cibo* (Lucca, Cinquesensi), p. 2015.

²²Volfango Soldati, *Cuore di cuoco* (Bresso: Hobby & Work, 2004), pp. 52–54.

²³Aldo Buzzi, *L'uovo alla kok* (Milano: Adelphi, 1979), p. 98.

In tutti questi testi siamo più che altro nel campo della curiosità biografica, che è legittima nel caso di un grande artista come Fellini, ma che in realtà ci dice poco sull'opera del regista, sui suoi significati e sull'origine della sua ispirazione.

Un'altra nota di Buzzi può essere considerata rivelatrice e diventare dunque il nostro punto di partenza. Lo scrittore rivela che il finale de *Il bidone* (1955) è legato in qualche modo al tema del cibo. Il film è chiuso da quello che doveva apparire 'un parlottare di cose senza importanza, incomprensibili per Broderick Crawford che sta morendo poco sotto il ciglio della strada dove passa chiacchierando un gruppo di contadine'.²⁴ Si trattava di battute recitate in sardo che dovevano risultare 'incomprensibili e insieme piene di significati: l'essenza stessa della vita, che appare finalmente meravigliosa a chi sta per lasciarla per sempre'. Il punto, osserva Buzzi, è che:

Quando il film è stato proiettato in Sardegna l'effetto è andato perso. Tutti, compreso il moribondo, sentivano distintamente delle chiacchiere di donnette: 'A un uomo che lavora tutto il santo giorno sempre verdura gli vuoi dare? Carne ci vuole ...'.²⁵

Questo curioso episodio è interessante perché sembra avvertire lo studioso che, se vuole indagare la presenza del cibo nell'opera di Fellini, e coglierne appieno i significati, deve fare attenzione ad elementi nascosti, poco visibili, poco appariscenti.

Mi sembra che la presenza del cibo nei film di Fellini meriti di essere esplorata soprattutto perché suggerisce un'interpretazione di questi film che, su un punto specifico, si differenzia in misura notevole rispetto a quello che potremmo chiamare il *fellinismo*, intendendo con questo termine l'immagine stereotipata che dell'opera del regista riminese si è affermata in una larga fetta di pubblico. Lo stesso Fellini ha, in parte, contribuito ad alimentare questo equivoco attraverso i 'paratesti' che – con la sua partecipazione – hanno accompagnato i suoi film. Distanza che riguarda molti aspetti della ricezione del suo cinema. Basti pensare a come *La Dolce vita* (1960) si è trasformato in una sorta di marchio che per molti versi ribalta radicalmente i significati del film, diventando una specie di emblema e celebrazione dell'*italian style*²⁶ quando invece si tratta di un film dominato dal senso di morte ('questo ritratto della società romana non ispira che un senso di squallore, di noia, di solitudine', diceva Indro Montanelli nel suo elogiativo commento sul *Corriere della sera*,²⁷ cogliendo un aspetto del film che, nella percezione pubblica, è via via passato in secondo piano).

Di recente, Centorrino, Della Gassa e Minuz, facendo il punto sugli studi felliniani, indicano l'approfondimento dell'immagine pubblica del regista (sulla scia di studi come quello di Kapsis²⁸ sulla reputazione di Hitchcock) come un campo che può rivelarsi fecondo. Come sostengono questi tre autori, 'i film di Fellini sono stati ridotti, nel corso del tempo, ai cliché e agli stereotipi che nutrono la costellazione di significati gravitante attorno al termine "felliniano", e questo spesso scoraggia letture nuove (e aggiornate)'.²⁹ Per quanto apparentemente marginale ed eccentrico, il cibo potrebbe essere un buon punto di osservazione per esplorare questo tema, poiché attraverso il suo esame sarà possibile far emergere la distanza che esiste tra l'opera di Fellini e la percezione che si è diffusa in molti spettatori e che è veicolata da molte rappresentazioni mediatiche. Esaminare approfonditamente il modo in cui il cibo entra nei film di Fellini consente dunque di 'smontare' un diffuso e radicato stereotipo che circonda i film di Fellini, che una parte del pubblico tende ad associare a una celebrazione vitalistica dei piaceri.

²⁴Buzzi, p. 20.

²⁵Buzzi, pp. 20–21.

²⁶Basti pensare alle frequenti citazioni in ambito pubblicitario.

²⁷Indro Montanelli, 'Un film che andrebbe proibito ai maggiori di sessant'anni', *Corriere della sera*, 22 gennaio 1960.

²⁸Robert E. Kapsis, *Hitchcock: The Making of a Reputation* (Chicago: University of Chicago Press, 1992).

²⁹Clizia Centorrino, Marco Della Gassa e Andrea Minuz, 'With a Hat and a Red Scarf: The Construction of Federico Fellini's Public Image', *Journal of Italian Cinema & Media Studies*, 9.1 (2021), 3–9 (p. 4).

La percezione del pubblico

A sentir nominare il binomio cibo–Fellini, molti (mi riferisco principalmente agli spettatori ‘comuni’) penserebbero alla celebrazione dell’abbondanza, al gusto barocco per i piatti scenograficamente elaborati, all’esaltazione del legame tra la cucina e il desiderio erotico. Attraverso una serie di semplificazioni, il nome di Fellini arriva addirittura a diventare sinonimo di ghiottoneria e dello stile italiano in cucina.

In primo luogo, il cinema di Fellini viene identificato con l’abbondanza, la sensualità, il godimento pieno della vita. Tale immagine si trova ad esempio in un articolo apparso su *Civiltà della tavola*, mensile dell’Accademia italiana della cucina:

Frequente, nella sua cinematografia, il richiamo al cibo in una ‘giostra’ di rumori e sapori, dove il vocabolario amoroso e quello gastronomico si intrecciano costantemente. Il banchetto di nozze, rituale legato all’eros per definizione, al quale ne *La strada* partecipano Zampanò e Gelsomina, è una festa popolare nel cui ambito il protagonista esprime un desiderio sessuale primitivo. In *Satyricon*, [...], l’avidità gastronomica raggiunge il suo apice scandaloso. [...] L’ebbrezza dei riti dionisiaci e il vino come dio invadente procedono con ritmo e dischiudono altri mondi. [...] *Il cibo diventa, sotto la regia di Fellini, tentazione, gusto proibito e sensualità* come nel caso dell’incontro a pranzo di Guido e la sua amante in *Otto e mezzo*.³⁰

In modo ancor più semplicistico e fuorviante, Fellini finisce per essere identificato come una sorta di ambasciatore del buon cibo italiano. Per esempio, il post sul *Cibo felliniano* incluso nel sito del Mercato centrale di Roma ricorda:

La Gradisca che mangia al banchetto nuziale, Zampanò che sfoga i suoi appetiti sessuali dopo un abbondante piatto di pasta, Carla che spolpa con gusto una coscia di pollo di fronte a Guido, che la osserva leggendo il giornale.

E si conclude affermando che Fellini

*ha portato sul grande schermo un’Italia autentica, una danza di sentimenti, la passione per la vita e l’indissolubile legame con uno dei nostri bisogni primari.*³¹

Il nome stesso del regista è diventato uno strumento di marketing gastronomico, come sinonimo della buona tavola italiana. Una rapida ricerca con Google permette facilmente di scoprire che in tutto il mondo, dall’Italia alla Francia alla Germania agli Stati Uniti al Canada alla Russia, vi sono ristoranti, pizzerie e gelaterie che si chiamano Fellini (o Federico Fellini, o anche Dolce vita o 8 ½) e che utilizzano riferimenti iconografici ai suoi film come strumento di riconoscimento e di evocazione.

I ‘paratesti’ che stanno intorno ai film di Fellini incoraggiano, del resto, questo genere di semplificazioni, portate a cogliere unicamente gli aspetti grotteschi e carnevaleschi dell’ispirazione felliniana e a identificare nei suoi film una sorta di rumorosa celebrazione del buon vivere nello stile italiano. Per celebrare la passione per la pasta del regista, ad una festa Maria Antonietta Beluzzi, la famosa tabaccaia di *Amarcord* (1973), si vesti da donna-pasta, col corpo ricoperto da enormi spaghetti e i capelli di fusilli (in internet se ne trovano delle fotografie).³² Similmente, nella *Christmas edition* di *Vogue-Paris* del 1972 curata da Fellini, c’è un pezzo di Danilo Donati intitolato ‘Food and fashion’ che inizia con le foto del costumista in una cucina, seduto alla macchina da cucire, con un fiasco di vino al fianco, impegnato a creare una serie di bizzarri capi di abbigliamento di origine alimentare (collane di fusilli, un mantello di foglie di lattuga).

Mettendo da parte queste semplificazioni, travisamenti e usi strumentali, il rapporto tra il cinema di Fellini e il cibo appare ben più complesso e non può certo essere racchiuso in un’immagine univoca. L’esame del tema rivela infatti dei mutamenti che avvengono nel corso del tempo: in

³⁰Giuseppe Benelli, ‘Cibo ed erotismo nel cinema di Fellini’, *Civiltà della tavola*, 322 (2020), 12–13, corsivo nostro.

³¹Elide Messineo, ‘Il cibo felliniano’, 23 January 2015, <https://www.mercatocentrale.it/blog/il-cibo-felliniano/> [ultima consultazione: 23 marzo 2021], corsivo nostro.

³²Per esempio, https://movieplayer.it/foto/maria-antonietta-beluzzi-vestita-da-donna-pasta-per-fellini_27287/ [ultima consultazione: 30 novembre 2021].

relazione alla presenza del cibo, e ai suoi significati, ci sembra che la filmografia felliniana possa essere distinta in tre diverse fasi. In ognuna di queste fasi il cibo diventa in diverso modo veicolo di rivelazioni autobiografiche e di descrizioni della società italiana del tempo.³³ Il confronto tra questa periodizzazione e il *Libro dei sogni* ci potrà dare ulteriori indicazioni, in particolare sui risvolti autobiografici che possono essere attribuiti ai riferimenti al cibo. La dimensione autobiografica del cibo nell'opera di Fellini ci sembra però emergere fin da prima che la sua carriera cinematografica abbia inizio: i racconti scritti per il *Marc'Aurelio* sono, da questo punto di vista, una fonte che merita di essere esplorata.

Prologo : i racconti del *Marc'Aurelio*

In gioventù, tra la fine degli anni '30 e l'inizio dei '40, Federico Fellini ha collaborato, con disegni e racconti, a diversi giornali umoristici come il *420*³⁴ e, soprattutto, il *Marc'Aurelio*. Per quest'ultimo, vera fucina di futuri talenti del cinema italiano (Metz e Marchesi, Age e Scarpelli, Ettore Scola, ecc.), Fellini ha scritto numerosi racconti brevi e brevissimi,³⁵ che in molti casi formavano delle serie che si susseguivano di numero in numero: le finte pubblicità dei prodotti 'Pop', la serie 'Ma tu mi stai a sentire?', le 'Fidanzatine', 'La fiaba che più ti piace' e così via. Pur non avendo una posizione di primo piano, il cibo ha talvolta un rilievo significativo in questi raccontini. I protagonisti di molti di questi racconti sono bambini che guardano con stupore il mondo adulto e ne subiscono le regole (la serie di 'Richettino bambino qualunque'). Altre volte sono persone cresciute che però vestono i panni degli adulti con qualche imbarazzo e che in fondo sono rimasti bambini (come nella serie 'Oggi sposi' il racconto in cui lui, fresco sposino, rincasando, trova la moglie che gioca a palla con la donna di servizio, come una bambina che non sa assumere in pieno il ruolo di 'padrona', e quindi di persona adulta). Altre volte sono adulti pienamente integrati nel mondo adulto, nelle sue regole e che, anche esteriormente, ne hanno assunto i caratteri, il volto e l'abbigliamento seri, grigi, ma che, da qualche parte, nel fondo di sé conservano qualcosa della fanciullezza.

Il cibo marca questi confini. Dalla lettura incrociata di vari racconti sembra emergere una contrapposizione tra due tipi di cibo. Ci sono i cibi che rappresentano il mondo adulto, il suo ordine e le sue regole, la sua serietà: un mondo irregimentato in orari, impegni, obblighi. E ci sono i cibi che rappresentano il mondo dell'infanzia, dei sogni, della spensieratezza dei vagheggiamenti e delle fughe della realtà, della fantasia: è il mondo dove ci si innamora, dove è concesso fantasticare.

La contrapposizione emerge con chiarezza in un racconto della serie 'Ma tu mi stai a sentire?' (3 gennaio 1940) in cui il protagonista/narratore parla con la madre, la quale non bada alle sue parole, che considera troppo frivole, poco serie:

perché dici così? Sono forse seri i tuoi discorsi sulle melanzane fritte dorate? Eppure quando parli di loro la voce ti trema e gli occhi ti splendono di una nobile luce. Credimi, mamma, le melanzane non sono tutto nella vita. E nemmeno i pomodori ripieni. E nemmeno la laurea d'avvocato.³⁶

Melanzane e pomodori ripieni – o, in altri racconti, gli stracchini ('Credi, o padre dai capelli radi, gli stracchini non sono tutto nella vita')³⁷ o l'abbacchio – sono cibi di sostanza, che, al pari della laurea (il famoso pezzo di carta), rappresentano un traguardo, diventano simbolo di una posizione raggiunta, di sicurezza esistenziale, di rispettabilità. Ecco allora che, attraverso la presenza del cibo, il giovane Fellini ci dice qualcosa di sé, in una fase della vita in cui si trova ancora sospeso

³³Per lungo tempo una parte consistente della critica italiana ha considerato il cinema di Fellini come lontano dai problemi dell'Italia del tempo, incapace di confrontarsi con essi. Diversi studiosi in anni più recenti hanno invece sottolineato come tutta l'opera di Fellini, lungi dall'evadere in una dimensione puramente autobiografica, sia profondamente radicata nella realtà sociale del Paese e nelle sue trasformazioni: su questo si veda in particolare Marco Bertozzi, *L'Italia di Fellini: immagini, paesaggi e forme di vita* (Venezia: Marsilio, 2021).

³⁴Federico Fellini, *Federico Fellini firmato Fellas: raccontini e disegni per il '420'*, a cura di Ernesto G. Laura (Firenze: Nerbini, 1994).

³⁵Federico Fellini, *Racconti umoristici: Marc'Aurelio (1939–1942)*, a cura di Claudio Carabba (Torino: Einaudi, 2004).

³⁶Fellini, *Racconti umoristici*, p. 47.

³⁷Fellini, *Racconti umoristici*, p. 49.

tra questi due mondi. Tra la necessità di inserirsi nel mondo adulto e il desiderio di non abbandonare il mondo della fanciullezza. È sintomatico un racconto della serie 'L'altro giorno' (6 settembre 1939), dove questo interiore combattimento viene trasferito nella ribellione della macchina da scrivere:

L'altro giorno un tasto della mia macchina da scrivere si è rotto [...]. È una ribellione, lo so! Una ribellione da parte della mia macchina [...] So benissimo che il suo sogno è quello di poter scrivere – Spett. Ditta Stracchini e Parmigiano stravecchio – Essa adora le ditte di stracchini in genere. So che darebbe la vita pur di poter scrivere – Partita di mozzarella non tanto buona. Spedite gorgonzola – Ma queste cose non fanno ridere, ed io non le scriverò mai.³⁸

Il timore, l'incubo, è finire immerso nella 'folla semicieca e grigia [che] corre e non vede. Suda e non si volta. *Vende mozzarelle*, acquista chiavi di sicurezza, cerca di avere riduzioni sui viaggi ma non guarda, non sorride'.³⁹ Oppure diventare come quel 'signore serissimo' che Fellini osserva al caffè, 'uno di quei signori nati col riporto e con gli occhiali. Pieni di numeri e di ministeri'. Nel racconto del 18 maggio 1940 della serie 'Al caffè' Fellini ne descrive la trasformazione quando il cameriere gli porta delle paste (il cibo più rappresentativo del mondo dei sogni e della fantasia, il mondo che il giovane narratore e futuro regista non vuole abbandonare):

Le paste hanno mille colori. Il signore serissimo ansima. Mi guarda ancora una volta obliquamente. [...] È sempre capodivisione al Catasto. Stima ancora gli ingegneri. Disprezza sempre i fiori. Poi la fronte si aggrotta [...] La bocca corre in avanti, i denti si sporgono, la mano entra con forza sopra alla lingua, gli occhi lanciano fiamme, il busto è contorto dallo spasimo del godimento [...] Il signore serissimo in questo momento non stima più gli elettrotreni, ama le stelle, tiene in grandissima stima il lambeth-walk [...]

[...] Mangia con ogni parte del corpo. Mangia la cannella gialla, la crema bianca, il pandispagna, il rosolio. [...] È finita. La pasta con c'è più. [...] Poi si ricompone. Il busto si erige nuovamente, la cravatta torna a posto, il palmo della mano liscia i capelli. Ecco, torna serio [...] Disprezza di nuovo ancora i prati pieni di margherite. [...] Paga, si alza ed esce piano piano. Serissimo, pieno di numeri, di ministeri. Oggi è domenica, domani in ufficio guarderà severamente il cavalier Rossi e gli dirà tante cattive parole. [...] E a casa prenderà a schiaffi il ragazzino più piccolo perché ha messo un dito nella marmellata [...] ⁴⁰

Letti in questa chiave, i testi per il *Marc'Aurelio* appaiono non più solo come dei piacevoli, un po' svaporati, raccontini umoristici ma rivelerebbero, tra le righe, un conflitto interiore che Fellini vive nella fase precedente ai suoi esordi cinematografici.⁴¹ Un'osservazione che a questo punto si può fare *en passant* è che nella scarna produzione letteraria e cinematografica del citato Aldo Buzzì, che di Fellini fu amico e qualche volta collaboratore, l'orrore per il dovere entrare nella vita degli impegni adulti e il desiderio di sfuggirvi sono motivi ricorrenti: forse il reciproco riconoscersi dei due artisti trova in questo comune sentimento una delle sue origini.⁴²

I film: il cibo per raccontare il presente

Nei film il cibo entra molte volte, sia come elemento che serve alla descrizione ambientale, sia come elemento che assume un rilievo simbolico. Osservando queste due dimensioni del cibo è possibile delineare una scansione temporale in tre fasi della filmografia felliniana. L'approccio al cibo subisce dei cambiamenti nel corso del tempo e, attraverso questi cambiamenti, muta anche il modo in cui Fellini si racconta e racconta la società in cui vive.

³⁸Fellini, *Racconti umoristici*, p. 59.

³⁹Ibid., p. 131 (racconto del 6 novembre 1940 della serie 'Fidanzatine').

⁴⁰Fellini, *Racconti umoristici*, pp. 93–95.

⁴¹Sulla veridicità di quel che Fellini racconta della sua infanzia e sulle corrispondenze tra i raccontini del *Marc'Aurelio* e le vicende del futuro regista, si veda Tullio Kezich, *Federico Fellini, la vita e i film* (Milano: Feltrinelli, 2007), pp. 17–24.

⁴²Su Buzzì rimando a Rinaldo Vignati, 'La vocazione interrotta: il viaggio di Aldo Buzzì nel cinema', *Cabiria: studi di cinema*, 194–195 (2020), 129–58. In particolare, sul contrasto tra libertà e necessità di piegarsi a regole e obblighi si vedano le pp. 146–47, sul rapporto con Fellini si vedano i riferimenti riportati a p. 155.

Il cibo è anzitutto un modo per raccontare il presente, il contesto sociale. In linea col cinema italiano dell'epoca che, raccontando la società del dopoguerra, non può prescindere da una situazione sociale nella quale la mancanza di cibo è un ricordo molto vicino nel tempo e talvolta, malgrado l'impetuosa crescita dei consumi, una realtà ancora viva, nei primi film di Fellini si trova spesso la raffigurazione della fame, accompagnata dal desiderio dell'abbondanza, il sogno, che talvolta fugacemente si avvera, del Paese di cuccagna. Si tratta di un *topos* che nel cinema italiano dell'epoca è centrale. La descrizione di un'Italia povera e affamata ha dato origine ad alcune delle immagini più rappresentative della nostra cinematografia. Basterà ricordare il pranzo in trattoria di *Ladri di biciclette* (1948), o gli spaghetti di *Miseria e nobiltà* (1954), per citare due titoli emblematici (e molto diversi fra loro).

Nella filmografia di Fellini è da ricordare la sequenza della cena in casa dell'avvocato in *Luci del varietà* (1950), nella quale gli artisti della compagnia, tutti dei morti di fame, hanno una fugace occasione per soddisfare pienamente il proprio stomaco. 'Che mangiata!', commenta alla fine il personaggio di Giulietta Masina. La scena è inoltre sottolineata attraverso l'amplificazione dei suoni della masticazione, mentre durante la preparazione della cena, l'immagine della procace Gina Mascetti che impasta introduce quel legame tra cibo ed erotismo che appartiene non solo a Fellini ma anche all'altro co-regista del film, Alberto Lattuada. Il contrasto tra fame e abbondanza si trova poco dopo anche nel pranzo di nozze de *La strada* (1954), dove ritorna anche il connubio con l'erotismo, dato che il dialogo tra Zampanò e la padrona di casa che, mentre mangia i maccheroni, parla dei suoi due mariti, ha evidenti implicazioni sessuali. Nei primi film di Fellini il cibo serve anche a connotare i diversi ambienti e a marcare le differenze sociali. Si pensi all'elencazione delle vivande raffinate nella cena al locale notturno di *Luci del varietà*, di cui, molti anni dopo, lo spot per la pasta Barilla⁴³ sarà una sorta di autocitazione, o alla reazione di sorpresa della protagonista de *Le notti di Cabiria* (1957) alla vista dell'aragosta nella casa del grande divo.

L'uso del cibo come strumento per descrivere e interpretare la realtà sociale si trova, prima ancora dell'esordio registico, anche nei lavori da sceneggiatore di Fellini. Peter Bondanella si sofferma ad esempio sui cambiamenti che avvengono tra le diverse stesure della sceneggiatura di *Paisà* tra gli interventi di Fellini e di Sergio Amidei. Nell'episodio del monastero, i due sceneggiatori danno, ad esempio, una connotazione opposta dei cibi in scatola offerti dai cappellani dell'esercito americano: se nella versione di Amidei tali cibi sono terribili, l'interpretazione negativa della cucina americana [...] è totalmente rovesciata dalla sceneggiatura di Fellini, dove i monaci lodano la qualità del cibo americano in scatola'.⁴⁴ La preparazione e il consumo del cibo sono al centro dell'intero episodio, sino al digiuno che i monaci osservano per ricondurre alla salvezza le due anime perse del cappellano protestante e di quello ebreo.

Se usiamo il cibo come chiave di lettura, la prima fase della filmografia felliniana è dunque quella della fame: film come *Luci del varietà*, *La strada*, *Le notti di Cabiria*, come abbiamo visto, descrivono la fame reale, specchio della realtà sociale dell'Italia di quegli anni. C'è però anche un'altra fame che compare in questi film: una fame simbolica che è fame d'amore, di bisogno dell'altro, di superamento della propria solitudine.

La doppia valenza simbolica del cibo

Nel pensare alle occasioni in cui il cibo compare nei film di Fellini è più facile che allo spettatore tornino alla mente le scene in cui il cibo appare in forme rumorose, appariscenti, ingigantite: la sequenza dei tavoli all'aperto in *Roma* (1972), il pranzo litigioso in *Amarcord*, i banchetti di *Fellini Satyricon* (1969) e de *Il Casanova di Federico Fellini* (1976). Sono sequenze nelle quali più

⁴³Sugli spot pubblicitari diretti da Fellini la trattazione più esaustiva è nel capitolo 11 di Frank Burke, *Fellini's Films and Commercials: From Postwar to Postmodern* (Bristol-Chicago: Intellect, 2020).

⁴⁴Peter Bondanella, *Fellini e le sceneggiature 'americane': Paisà, Senza pietà, Happy Country*, in Massimiliano Filippini e Vittorio Ferorelli (a cura di), *Federico Fellini autore di testi. Dal 'Marc'Aurelio' a Luci del Varietà (1939-1950)* (Bologna: Istituto per i beni artistici culturali e naturali della Regione Emilia-Romagna, 1999), pp. 153-68 (pp. 157-58).

facilmente si può ritrovare lo stile che abitualmente si definisce con l'aggettivo 'felliniano': uno stile barocco, esuberante, incline al grottesco, all'amplificazione e alla deformazione. Rischiano invece di passare inosservati altri momenti, nei quali il cibo compare o è nominato in modo più nascosto, ma che rivelano aspetti altrettanto importanti del suo cinema che si cristallizzano in alcune immagini ricorrenti e in alcune situazioni che, in modi simili, si ripetono in più film. Vorrei in particolare sottolineare come il richiamo al cibo abbia, soprattutto nei primi film, una duplice valenza. La sua presenza serve da un lato a richiamare, com'è ovvio, la dimensione materiale della realtà. Allo stesso tempo, però, ad esso sono talvolta legati significati diametralmente opposti, che evocano la ricerca, da parte dei personaggi, di una dimensione che va oltre la loro esistenza puramente materiale.

In molte occasioni, dunque, il cibo si contrappone ai tentativi dell'uomo di 'elevarsi'. In modo ironico o drammatico, l'ingresso del cibo abbassa i personaggi e li riporta alla loro realtà concreta, volgare e mortale. Emblematica, da questo punto di vista, la scena de *Lo sceicco bianco* (1952) in cui la poesia che Leopoldo Trieste si appresta a recitare viene bruscamente interrotta dall'arrivo delle fettuccine. Da ricordare anche il personaggio di Alberto che, ne *I vitelloni* (1953), chiede 'E se mangiassimo qualcosa?' mentre l'amico è alla disperata ricerca della moglie, oppure il maiale nella vetrina del macellaio durante la processione de *La strada*. L'immagine dei quarti di animale, a ricordare la morte, diventerà più avanti una presenza ricorrente: la troviamo ad esempio all'inizio di *Toby Dammit* (1968) e in *Roma*.⁴⁵

Come dicevo, però, il cibo può, soprattutto nei primi film, assumere anche valenze opposte. Il film più significativo in questo senso è *La strada*. A proposito di cibo, di questo film, è facile che ci ritorni alla memoria la sequenza, già citata, del pranzo di nozze. Invece sono molto importanti i significati legati a un cibo meno appariscente, poverissimo. Mi riferisco alla minestra di Gelsomina. La prima volta che la mangia, Zampanò la getta sdegnato gridando che è roba da dare ai maiali. Più avanti, però, quando mangia la minestra preparata da sé, Zampanò sente che manca qualcosa: deve quindi intervenire Gelsomina per aggiustarla. È Gelsomina che aggiunge il 'qualcosa' che manca. Quel 'qualcosa' di cui Zampanò sentirà veramente la mancanza solo dopo la scomparsa della donna. Dunque, la fame come bisogno d'amore, bisogno di colmare la propria solitudine e la preparazione del cibo come espressione del desiderio di prendersi cura dell'altro, di ricercarne la felicità.

Per mettere in luce questi significati della presenza del cibo nei film di Fellini mi avvarrò dell'aiuto di un 'critico cinematografico' *sui generis*, Jorge Mario Bergoglio. La presenza di contenuti e riferimenti religiosi nell'opera di Fellini, specialmente nei suoi primi lavori, è sempre stata materia di discussione. Molti religiosi (Angelo Arpa, Nazareno Taddei, Virgilio Fantuzzi) si sono interessati al suo cinema e sono stati personalmente vicini al regista. I riferimenti a Bergoglio non dovrebbero dunque apparire fuori luogo. In diverse occasioni, Papa Francesco ha fatto riferimenti al cinema.⁴⁶ Ha per esempio indicato come suo film preferito *Il pranzo di Babette* (*Babettes gæstebud*, 1987, Gabriel Axel), un film nel quale il cibo è assoluto protagonista. Così ha spiegato, dal suo punto di vista, l'interesse per questo film:

Le gioie più intense della vita nascono quando si può procurare la felicità degli altri, in un anticipo del Cielo. Va ricordata la felice scena del film *Il pranzo di Babette*, dove la generosa cuoca riceve un abbraccio riconoscente e un elogio: 'Come delizierai gli angeli!'. È dolce e consolante la gioia che deriva dal procurare diletto agli altri, di vederli godere. Tale gioia, effetto dell'amore fraterno, non è quella della vanità di chi guarda sé stesso, ma quella di chi ama e si compiace del bene dell'amato, che si riversa nell'altro e diventa fecondo in lui.⁴⁷

⁴⁵Rosita Copioli, *Gli occhi di Fellini* (Firenze: Vallecchi, 2020), pp. 166–67.

⁴⁶Si veda, ad esempio, l'intervista contenuta in Dario Edoardo Viganò, *Lo sguardo: porta del cuore* (Cantalupa: Effatà, 2021).

⁴⁷Papa Francesco, *Amoris lætitia*, introduzione di Chiara Giaccardi e Mauro Magatti (Cinisello Balsamo: San Paolo, 2016), p. 122; cfr. anche Virgilio Fantuzzi e Marco Vanelli, 'Meditando "Il pranzo di Babette"', *La Civiltà cattolica*, 4018 (2017), 390–400.

Cosa c'entra questa lettura del film danese con Fellini? C'entra perché in altra occasione Bergoglio, senza citarlo esplicitamente, ha fatto un chiaro riferimento al discorso del Matto de *La strada*, ricordando appunto il sassolino che ha un senso nella vita.⁴⁸ I due riferimenti cinematografici mi sembrano collegabili. Unendoli possiamo dire che, anche se il cibo de *La strada* è ben lontano dalle prelibatezze di Babette, gastronomicamente è paragonabile all'insignificante sassolino del Matto, assume una funzione molto simile a quella che Bergoglio rilevava nel film di Gabriel Axel. Il 'qualcosa' che Gelsomina aggiunge alla minestra richiama appunto le parole del Matto: 'anche tu servi a qualcosa', le aveva detto. Questa funzione del cibo si trova anche in altri film di Fellini. Mi riferisco, ad esempio, alla scena de *I vitelloni* in cui, dopo l'ennesimo litigio tra Fausto e il suocero, il primo abbandona la tavola e poco dopo viene raggiunto dalla moglie che gli porge un panino: 'tieni, cotoletta: non hai mangiato niente'.

È dunque il cibo – un cibo quotidiano, ordinario – a ristabilire il contatto tra i personaggi e a segnalare l'attenzione e la volontà di prendersi cura dell'altro. Aldo Tassone, in epigrafe del capitolo su *La strada* nel suo recente, monumentale volume su Fellini, riporta (senza indicarne l'origine) una frase di Fellini che è, in questo senso, molto significativa: 'Sovente esiste una distanza veramente astronomica tra gli esseri umani ... Ci deve essere però un modo di rompere la solitudine tra le persone, di scoprire il legame profondo che unisce l'una all'altra'.⁴⁹ Nelle scene citate, il cibo è l'elemento col quale i personaggi provano a rompere la solitudine che li separa.

All'inizio de *Le notti di Cabiria*, la protagonista elencando tutto quello che aveva fatto per l'uomo che l'ha abbandonata, sottolinea che gli preparava ogni giorno il brodo e la 'fettina de vitello'. Significativo è anche il finale di *Luci del varietà*, dove un cibo molto semplice (un'arancia) diventa ancora una volta simbolo del prendersi cura dell'altro. Giulietta Masina porge un'arancia sbucciata a Peppino De Filippo, il quale, gratificato dal gesto, l'abbraccia con una tenerezza che sorprende positivamente la stessa Masina. 'Be'?', chiede la donna: 'Ti voglio bene! Non ti posso voler bene?', replica De Filippo. Il carattere dei personaggi maschili felliniani, però, fa sì che il film non possa concludersi con questo abbraccio affettuoso. Subito dopo, infatti, la Masina abbandona temporaneamente il vagone e una procace ragazza prende posto vicino a De Filippo. Vediamo dunque quest'ultimo rivolgere la parola alla ragazza con intenti chiaramente seduttivi mentre mangia uno spicchio d'arancia con modi molto ammiccanti che lasciano intendere il suo desiderio sessuale. Come il Fausto de *I vitelloni* e lo Zampanò de *La strada*, il capocomico di *Luci del varietà* approfitta della bontà del personaggio femminile, senza saperne ricambiare l'amore. Queste scene evidenziano come la preparazione e il consumo di cibo, sfere storicamente legate alle divisioni di genere, possano diventare una delle possibili chiavi per entrare nel modo in cui Fellini ha rappresentato i rapporti tra uomini e donne, tema che ha suscitato notevole dibattito tra i suoi commentatori.⁵⁰ In tutte queste scene i gesti dei personaggi femminili sono rivestiti di valenze positive (in contrapposizione all'egoismo maschile): allo stesso tempo, però, queste scene sembrano cristallizzare i rapporti uomo-donna in ruoli fissi, visti quasi come 'natural' più che come esiti di processi storici – nelle fasi successive della filmografia felliniana questa capacità di cura e di accudimento della donna attraverso il cibo tornerà soprattutto in scene di carattere nostalgico⁵¹ (8 ½, *Amarcord*).

⁴⁸ Antonio Spadaro, 'Il Papa come il "Matto"'. La "filosofia del sassolino" e la "sana pazzia", *La Civiltà Cattolica*, 4005 (2017), 209–14; Marco Vanelli, 'Pietre e sassolini', *Cabiria: studi di cinema*, 185–186 (2017), 2.

⁴⁹ Aldo Tassone, *Fellini 23 ½. Tutti i film* (Bologna: Edizioni Cineteca di Bologna, 2020), p. 161.

⁵⁰ Sul punto, la bibliografia è molto ampia. Si vedano, tra gli altri: Teresa De Lauretis, *Fellini's 9 ½*, in Peter Bondanella, Cristina Degli-Esposti (a cura di), *Perspectives on Federico Fellini* (New York: G. K. Hall & Co, 1993), pp. 203–213; Aine O'Healy, 'Interview with the Vamp: Deconstructing Femininity in Fellini's Final Films', in Frank Burke e Marguerite R. Waller (a cura di), *Federico Fellini Contemporary Perspective* (Toronto: University of Toronto Press, 2002), pp. 209–32; Jacqueline Reich, *Beyond the Latin Lover: Marcello Mastroianni, Masculinity and Italian Cinema* (Bloomington: Indiana University Press, 2004); Frank Burke, *Fellini's Films and Commercials* (Bristol–Chicago: Intellect, 2020), cap. 12; Marguerite Waller, 'Il Maestro' Dismantles the Master's House: Fellini's Undoing of Gender and Sexuality', in Frank Burke, Marguerite Waller, Marita Gubareva (a cura di), *A Companion to Federico Fellini* (Hoboken, NJ: Wiley Blackwell, 2020), pp. 311–28.

⁵¹ Sulla nostalgia nei film di Fellini in riferimento ai rapporti tra uomini e donne, cfr. Sergio Rigoletto, *Masculinity and Italian Cinema* (Edinburgh: Edinburgh University Press, 2014), pp. 33–34.

Dall'inappetenza al disgusto

Nella seconda fase della filmografia felliniana si direbbe che il cibo si noti più per la sua assenza che per la sua presenza. È infatti la fase che potremmo chiamare dell'*inappetenza*. L'Italia del boom ha rapidamente accresciuto le disponibilità economiche delle persone: la fame di cibo non fa più sentire i propri morsi. Sembra però scomparsa anche la fame come desiderio di incontro con l'altro che nei film precedenti era così presente. In film come *La dolce vita* e *8 ½* (1963) alcune delle scene e dei dialoghi più significativi, in riferimento al cibo e ai suoi luoghi, sono legati all'inappetenza del protagonista, al rifiuto del cibo, al disinteresse nei suoi confronti. Ne *La dolce vita*, in trattoria (dove, significativamente, a chiedergli se si ferma a mangiare e a dirgli che 'qui si mangia bene' è Paolina, il personaggio di Valeria Ciangottini, 'il personaggio puro del film, l'immagine dell'innocenza'),⁵² Marcello non mangia ma batte a macchina. Nel suo costante girare a vuoto tra feste e locali notturni, il personaggio non sembra avvertire la necessità di mangiare, e questo sembra un chiaro indice del suo disagio esistenziale.⁵³ Lo stesso personaggio si mostra dunque insofferente nei confronti delle continue attenzioni alimentari della fidanzata, che respinge in malo modo fino a dirle che lei ha in mente 'una vita da lombrichi: tavola e letto'. In *8 ½* una scena molto nota è quella in cui, mentre la sua amante (Sandra Milo) mangia con piacere del pollo, il protagonista (Marcello Mastroianni) legge annoiato il giornale. In *Giulietta degli spiriti* (1965) il cibo compare con una certa frequenza. Particolarmente significativa, da questo punto di vista, è la scena in cui Giulietta prepara i peperoni per l'inverno assieme alle cameriere. Le parole che le rivolge l'amica – 'che brava donnina di casa che sei! Io invece sono la negazione. Che vergogna! Ma perché sono fatta così? Mi sento sradicata, alla deriva. Vedi, i peperoni . . . Sembra niente, ma se io fossi capace di fare questo sarei salva . . .' – sono sintomatiche della perdita di un rapporto positivo con il cibo, sintomo a sua volta di più profondi disagi esistenziali, riflesso di trasformazioni sociali che, mentre hanno fornito a larga parte della popolazione i mezzi per soddisfare i propri bisogni materiali, hanno contemporaneamente creato un vuoto di senso nell'esistenza degli individui.

Per la verità, l'inappetenza, il rifiuto o l'indifferenza per il cibo, non si trovano solo nei film di questa fase, ma sono presenti anche prima e dopo. Basti pensare, nella fase precedente, alla scena de *I vitelloni* in cui Fausto guarda e commenta con sufficienza la moglie che alla festa di carnevale, invece di un whisky, prende e mangia con gusto un panino ('Ti metti a mangiare pane e prosciutto a quest'ora?'). Oppure, nella fase successiva, tornano alla mente situazioni e personaggi di *Fellini Satyricon* ('perché vuoi lasciarti morire di fame?', 'goditi le gioie della vita'), *I clowns* (il fachiro che digiuna), *E la nave va* (1983) (il rinoceronte che non mangia), *Ginger e Fred* (1986) (l'onorevole che digiuna contro la caccia).

Ne *La dolce vita*, *8 ½* e *Giulietta degli spiriti* le situazioni citate assumono un valore emblematico e definiscono i personaggi in modo particolarmente pregnante, cogliendo un carattere centrale del loro modo di porsi di fronte alla vita, della loro incapacità di affrontare positivamente l'esistenza, per problemi e difficoltà personali o per impedimenti del contesto. Attraverso questi personaggi emerge progressivamente il distacco dell'autore dalla società che lo circonda, la crescente difficoltà di vivere il presente, che diventerà aperta contrapposizione nella fase successiva.

Nella terza fase, che possiamo far cominciare con *Fellini Satyricon* (1969), il cibo torna di nuovo al centro della scena con una certa frequenza. È la fase che possiamo chiamare del *disgusto* o dell'*eccesso*. Anche nei film di questa fase il cibo è strumento per raccontare il contesto sociale nel quale il regista vive. Un contesto però che appare ben diverso da quello, carico di incertezze ma anche di speranze, del dopoguerra. Un contesto che viene osservato con occhio sempre più critico e disilluso. In particolare, per Fellini gli anni Ottanta, come scrive Andrea Minuz, 'sono segnati da una radicale idiosincrasia verso la società italiana. Dallo smarrimento di un senso di appartenenza

⁵²Nazareno Taddei, 'Lettura de La Dolce vita', *Cabiria: studi di cinema*, 194–195 (2020), 103–17 (p. 108) (originariamente pubblicato in *Lecture*, 15.3, [1960], 209–21). Sul personaggio di Paolina, si veda anche il capitolo su *La Dolce vita* in Peter Bondanella, *The Films of Federico Fellini* (Cambridge–New York: Cambridge University Press, 2002), pp. 65–92.

⁵³Colomba Cicerata, 'La cucina nel cinema', *Civiltà della tavola*, 166 (2005), 48–49.

e di quel denominatore comune che aveva sin lì sorretto e ispirato la sua spinta creativa'. La sua visione si fa, scrive ancora Minuz, 'più tetra, fino a sfiorare le forme dell'invettiva. Fellini assumeva toni marcatamente polemici, più vicini ai corsivi di Pasolini che al disincanto poetico cui sin lì ci aveva abituato'.⁵⁴

Negli ultimi film il cibo assume un ruolo centrale nella rappresentazione grottescamente deformata dal presente. Mi riferisco soprattutto a *Ginger e Fred*, dove gli spot pubblicitari di generi alimentari invadono ogni spazio della vita. Lo zampone, il piatto di pasta assumono dimensioni mostruosamente gigantesche. Il richiamo sessuale del cibo è sempre presente ma viene commercializzato, degradato, diventa nauseante nella sua ridondante ripetitività e nella sua iperbolica volgarità.

Già in *Fellini Satyricon*, film ambientato in un lontano passato ma che allude chiaramente al presente, il cibo assumeva caratteri eccessivi, ipertrofici che trasformavano il banchetto in una sorta di cerimonia funebre. Nei banchetti di *Fellini Satyricon* e di *Casanova* l'abbondanza sembra suscitare noia, assuefazione e, appunto, disgusto, più che piacere. Nelle pubblicità di *Ginger e Fred*, la rappresentazione iperbolica del cibo diventa esplicita critica politica e sociale verso un presente nel quale Fellini non si riconosce più. Si fanno strada, talvolta, anche la nostalgia e la memoria, in film come *Roma*⁵⁵ e *Amarcord*, dove lunghe sequenze dedicate al consumo dei pasti riportano agli anni giovanili, nei quali il protagonista osserva divertito e un po' frastornato la confusione che gli sta attorno mentre si mangia. Il cibo, in questi ricordi, per quanto legato a un mondo di sensazioni forti, di colori e sapori vividi, talvolta legato ad allusioni al piacere sessuale (l'ostessa che, in *Roma*, succhia la lumaca: 'queste tirano più su dello zabaione') non riacquista però del tutto connotati positivi. Anche questi ricordi sono segnati da aspetti negativi, come se le ombre del presente si proiettassero sulla memoria del passato: la litigiosità del pranzo di *Amarcord* (con la madre che minaccia di mettere la stricnina nella minestra), i frequenti collegamenti tra cibo ed escrementi in *Roma*. Quest'ultimo dettaglio crea un interessante collegamento con il *Libro dei sogni*, ovvero i quaderni in cui Fellini annotava, con testi e disegni, la propria attività onirica. Pochi anni dopo l'uscita di *Roma*, il 15 febbraio 1975, Fellini scriveva nel *Libro dei sogni* che 'non faccio altro che sognare merda'.

Il cibo nei libri dei sogni : piacere o disagio?

Conviene allora non fermarsi a questo dettaglio, ma allargare lo sguardo a una lettura sistematica del *Libro dei sogni* alla ricerca di riferimenti al cibo: ne possiamo ricavare indicazioni che sembrano confermare la validità della periodizzazione delineata nelle pagine precedenti. Com'è noto, i quaderni dei sogni di Fellini costituiscono un 'libro' non facile da affrontare: non è certo agevole capire in che modo lo si debba leggere e interpretare. Il *Libro dei sogni*⁵⁶ è stato definito da Paolo Fabbri un 'labirinto':

Questi 'segnacci' si collocano al di là dell'estetica per interrogarci sul loro significato; sono composizioni pittoriche, certo, ma anche rebus, da leggere secondo il valore raffigurativo e la relazione simbolica.⁵⁷

Inevitabile il disorientamento e la difficoltà nel trovare il 'corretto' approccio a queste pagine: tentare di considerare testi e disegni contenuti nel *Libro* come uno psicoanalista farebbe con i racconti dei sogni di un paziente⁵⁸ o valutarli come un critico farebbe con delle opere

⁵⁴Andrea Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia: Fellini politico* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2012).

⁵⁵Su questo film, con anche alcune osservazioni sulla presenza del cibo sullo schermo e sul set, si veda Andrea Minuz, *Fellini, Roma* (Soveria Mannelli: Rubbettino, 2020).

⁵⁶Federico Fellini, *Il libro dei sogni*, a cura di Sergio Toffetti (Milano: Rizzoli, 2019).

⁵⁷Paolo Fabbri, *Segnacci di un sogno*, in Paolo Fabbri e Mario Guaraldi (a cura di), *Federico Fellini. Il libro dei sogni. Rimini nei sogni e negli incubi di Fellini 1961-1983*, vol. 1 (Rimini: Guaraldi, 2012).

⁵⁸La psicoanalista Simona Argentieri, 'Incubi d'autore. Una ingannevole "via regia" per l'inconscio', in Fellini, *Il libro dei sogni*, pp. 21-24 (p. 21), nega tale possibilità.

letterarie? Ma quale genere di opere letterarie? Quale autonomia hanno, rispettivamente, il testo e il disegno? Risposte definitive a queste domande, di fronte a un'opera così singolare, non possono esistere.⁵⁹

Certo è che, se il tema dell'indagine è il cibo, sembrerebbe che si debba parlare non di *Libro dei sogni* ma piuttosto di libri dei sogni. I riferimenti al cibo, alla cucina e ai riti del mangiare subiscono infatti un radicale mutamento tra il primo (1960–1968) e il secondo libro (1973–90). Nel primo, sono frequenti le scene in cui il cibo è fonte di piacere, e in cui compare quell'associazione tra cucina ed erotismo che, come si diceva, molti spettatori identificano come connubio caratterizzante la filmografia felliniana. Nel secondo la presenza del cibo assume invece connotati del tutto opposti. Tullio Kezich⁶⁰ scrive che 'l'intero *Libro dei sogni* è attraversato dalla presenza della morte, o quanto meno, del rischio, del pericolo, del disagio'. I riferimenti al cibo e alla cucina, però, evocano in abbondanza questa dimensione nel secondo libro e molto meno, quasi per niente, nel primo.

Possiamo citare alcuni dei sogni che rendono evidente tale contrapposizione. Nel primo libro abbiamo ad esempio il sogno del 12 febbraio 1961, in cui vi sono delle 'minestre [...] molto buone, [che] sembrano minestre casalinghe'. Si tratta di un 'sogno importante', secondo quanto lo stesso Fellini annota riferendosi al commento di Ernst Bernhard che avrebbe tratto spunto da questo sogno per ribadirgli la 'necessità di avere un fiducioso abbandono agli aiuti ispirati della Provvidenza'. Oppure il sogno, di diversa natura, del 19 aprile 1961, nel quale avviene un incontro amoroso con Sofia Loren che si svolge proprio in una cucina, fra 'gli odori della buona cena che una vecchia simpatica ruffiana sta preparando!'. Se nel sogno precedente sottolineava il carattere 'casalingo' delle minestre, qui la situazione è descritta con l'aggettivo 'famigliare' e l'avverbio 'famigliarmente'. L'atmosfera è 'famigliarmente puttanesca', la 'bella umida vasta ficona' della Loren è 'buona, antica, famigliare...'. 'Mi sento felice – scrive Fellini – Come sto bene con questa trionfale culona, tra i fornelli della cucina'. La sottolineatura della semplicità e della famigliarità come aspetti positivi torna nel sogno del 22 gennaio 1962, nel quale Giulietta e Fellini sono 'ospiti in casa di Picasso, [dove] si sta benissimo, si mangia e si beve in allegria. Tutto è semplice, famigliare, antico, che pace, che conforto!'. In altri sogni del primo libro il cibo assume connotazioni esotiche. Il 2 marzo 1962 al vicino di tavolo viene servita carne di giraffa tritata, nel giugno 1968 si va in un ristorante rinomato per l'arrosto di pinguino. Un esotismo alimentato probabilmente sia dalle letture fumettistiche che molto hanno influenzato l'immaginario felliniano, sia dal tipico desiderio del *gourmand* di assaggiare i cibi più strani e diversi. In ogni caso anche in questi sogni il cibo sembra avere una connotazione positiva, legata alla curiosità e al desiderio di scoprire cose nuove. Anche nel primo libro, per la verità, vi sono dei sogni in cui il cibo è legato a situazioni spiacevoli, ma appare largamente prevalente la visione del cibo come rifugio, conforto, fonte di godimento, di piacere, di desiderio, di sorpresa.

Questa visione scompare nel secondo libro dei sogni, dove invece diventano insistenti le situazioni in cui il cibo è fonte di disagio, di insoddisfazione, di turbamento, di repulsione. Frequenti sono delle immagini raccapriccianti in cui il cibo viene associato a odori sgradevoli, ai rifiuti e alla morte. Nel sogno del 14 luglio 1974, ad esempio, c'è 'una immensa caverna tutta occupata da orinatoi e cessi pubblici in stato di totale sfacelo'. Sul fondo di questa 'maleodorante costruzione' c'è 'un banco dove si vende del pane appena cotto'. L'io del sogno 'sbocconcell[a] un pezzetto di pane in quell'aria orrendamente umida di orina e il pane stesso è intriso, come bagnato'. Il 10 ottobre 1980 sogna di trovarsi in uno 'squallido ristorante' dove è ricevuto da Claudio Martelli che 'vomita un orrendo calamaro' e, dopo averlo in vario modo maneggiato, sembra che 'si attendesse che noi ne staccassimo un pezzo per mangiarlo, [...] ma noi non abbiamo il coraggio nemmeno di toccare quell'orrendo pasticcio'. Nel sogno del 17 dicembre 1981 in cui 'mangio o sto per mangiare del pesce', l'immagine del pesce si identifica e si confonde con quella di un 'sacco di plastica per la

⁵⁹Sul *Libro dei sogni* si vedano anche le avvertenze metodologiche nell'introduzione di Federico Pacchioni, *Inspiring Fellini* (Toronto: Toronto University Press, 2014), pp. 9–11.

⁶⁰Tullio Kezich, 'Somnii Explanatio ovvero in quel regno dove tutto è possibile', in Fellini, *Il libro dei sogni*, pp. 571–579 (p. 573).

spazzatura'. 'Una visione – conclude Fellini – che mi turba molto e [che] non posso ricordar[e] senza soffrirne'. Il sogno registrato in un foglio sparso del novembre 1970 è dominato dall'immagine 'di tre gigantesche triglie agonizzanti. Due sono già morte, sgozzate, sangue in terra a rivoli, la terza sta per morire ma si muove ancora sulle pinne come volesse seguirmi. [...] Dico sdegnato a Comencini: 'Ma come è possibile fare questi massacri con la giustificazione che dobbiamo nutrirci?'. In altri sogni del secondo libro non vi sono immagini raccapriccianti ma il cibo è comunque fonte di angoscia e di pensieri negativi. Nel sogno del 6 febbraio 1976 Fellini racconta di aver 'messo in bocca dello zucchero': 'faccio una grande fatica a sputarlo. Mi rendo conto di quanto possa essere nocivo lo zucchero al nostro organismo'. Il 31 ottobre 1977 sogna che assieme a Rossellini e Pippia gioca a lanciare delle pesche dentro una grande fossa. È un gioco che non dà 'nessuna allegrezza, solo della stupida noia'. 'Perdiamo tempo, dignità e frutta'. 'Della frutta così bella, che peccato!' – 'alcune molto succose, mature, grosse'.

La presenza del cibo e le immagini e le connotazioni ad esso legate sembrano dunque delineare una netta soluzione di continuità tra il primo e il secondo libro. Non vi è quindi una perfetta coincidenza con la periodizzazione che abbiamo individuato nella filmografia: qui le fasi sono due, non tre. Non è cioè possibile individuare, tra i sogni, una fase che corrisponda a quella che abbiamo chiamato 'inappetenza'. I sogni che, cronologicamente, si sovrappongono a questa fase cinematografica sono caratterizzati da una visione del cibo legata al piacere, al godimento, al desiderio, alla curiosità, all'appagamento dei bisogni. La coincidenza è perfetta invece fra l'inizio della terza fase cinematografica, che avviene nel 1969 con *Fellini Satyricon*, e il cambiamento netto che si avverte nel *Libro dei sogni*: sono i fogli sparsi risalenti al periodo tra il primo e il secondo che iniziano a riportare quelle immagini raccapriccianti legate al cibo (le triglie agonizzanti nel 1970), che diverranno poi ricorrenti nel secondo *Libro*.

C'è un altro punto in cui il *Libro dei sogni* sembra contenere elementi di corrispondenza coi contenuti dei film. Come si è visto in precedenza, nei film – soprattutto nella prima fase – vi sono scene in cui un personaggio femminile, attraverso il cibo, si prende cura dell'uomo mentre quest'ultimo non è in grado di ricambiare gli stessi gesti di attenzione, o addirittura ne approfitta in modo egoistico. Questo stesso motivo sembrerebbe allora rispecchiarsi in alcuni sogni del primo *Libro*. L'io del sogno si trova infatti in diverse occasioni nella incapacità di soddisfare, ricambiare il bisogno di cibo dell'altro. Nel sogno del 4 aprile 1965 c'è un piccolo cagnetto nero, squallido e spelacchiato, che gli viene vicino e gli dice: 'Io ho bisogno di mangiare!'. Non c'è però del cibo che sia adatto a un cagnolino. Nel sogno del 2 gennaio 1967, non è in grado di ricambiare un regalo di Bernhard perché si trova nelle tasche solo 'un pezzetto di boccone sbocconcettato'. Nei sogni del gennaio 1961 c'è spesso Giulietta che sta morendo. Significativo, dal nostro punto di vista, è il sogno in cui, dopo che con la respirazione artificiale è stata riportata in vita, Giulietta dice con voce debole 'Ma poi ci sarà da mangiare? Ma poi cosa mangerò?'. Il sogno si chiude con queste parole, senza che l'io del sogno sappia dare risposte.

Conclusioni

Sebbene, come si è detto, non vi sia una perfetta sovrapposibilità cronologica tra le fasi individuate nei film e le fasi individuate nel *Libro dei sogni*, i numerosi punti di contatto che, nel paragrafo precedente, abbiamo riscontrato tra film e sogni ci sembra possano essere interpretati come una conferma della validità della periodizzazione individuata nella filmografia felliniana. E dimostrano come il cibo, pur non essendo mai posto al centro delle opere di Fellini, non sia solo una presenza accidentale, ma assuma importanti valenze simboliche e abbia un forte valore connotativo dei personaggi. Le variazioni riscontrate nei modi della rappresentazione del cibo non appaiono casuali, erratiche, ma seguono, di periodo in periodo, dei *pattern* che nelle pagine precedenti abbiamo delineato con numerosi esempi. Questo ci induce ad attribuire alla presenza del cibo un valore sintomatico e rivelatore.

Dalle pagine precedenti è emerso come la rappresentazione del cibo nei film di Fellini non possa essere racchiusa in un'immagine univoca. L'exkursus che abbiamo compiuto tra film e sogni ha evidenziato come nei riferimenti al cibo, permeati di significati e connotazioni spesso contrapposti, si ritrovi la tipica ambiguità dell'opera di Fellini, 'la sua straordinaria ricchezza di significati contrastanti'.⁶¹ Questo excursus ci ha portato lontani dalle semplificazioni e dagli usi strumentali dell'immagine e del nome di Fellini che avevamo trovato all'inizio del nostro percorso, attraverso le citazioni da pubblicazioni non di critica cinematografica, sintomatiche quindi di una percezione diffusa, che spesso distorce i contenuti dei film di Fellini o li racchiude in una semplificazione sempre uguale a se stessa. L'esame compiuto conferma quanto osserva Iarussi: 'checché se ne dica, Fellini non è mai stato "felliniano" nel senso di un'allegria semplificazione esistenziale o di un'erotizzazione grottesca della vita quotidiana'.⁶²

L'osservazione delle profonde variazioni che la presenza del cibo subisce nel corso del tempo è stata utile perché ci ha consentito di mettere in luce i cambiamenti del modo con cui Fellini si pone nei confronti della realtà (individuale e sociale). Questa periodizzazione ci ha permesso di osservare come, nel cinema di Fellini, il cibo venga utilizzato come chiave di lettura delle trasformazioni del contesto sociale, dalla fame del dopoguerra agli anni del 'boom' per arrivare infine all'abbondanza degli anni '80. In questo decennio, scrive Minuz, Fellini 'entra in lotta col presente'. È anche attraverso la rappresentazione del cibo che si può osservare questa lotta, di cui già si avvertivano segni anche nei decenni precedenti. Allo stesso tempo – tenendo presente anche le differenze tra primo e secondo *Libro dei sogni* – il cibo emerge come strumento di espressione autobiografica. In riferimento alla dimensione autobiografica anche i racconti giovanili per il *Marc'Aurelio* assumono un carattere rivelatore ed evidenziano come il cibo – elemento che serve a connotare i personaggi e a definire i confini tra ciò che è desiderato, ciò che è consentito e ciò che è opportuno – sia costantemente al centro di tensioni tra i desideri di Fellini e gli obblighi e le costrizioni del mondo che lo circonda.

I tanti ristoranti sparsi per il mondo che usano il nome di Fellini o i titoli dei suoi film come strumento di marketing dimostrano che questi film, nella percezione popolare, si sono trasformati in un'icona universalmente identificata con lo stile italiano e con la soddisfazione dei piaceri. Uno sguardo ravvicinato alle opere di Fellini (i film, anzitutto, ma anche i racconti del *Marc'Aurelio* e il *Libro dei sogni*) ci ha invece mostrato come il cibo, lungi dall'apparire come pacifica fonte di godimento, sia sempre veicolo di conflitti e contrasti. Nei racconti giovanili emerge il contrasto tra cibi infantili e cibi adulti, sintomo delle angosce legate agli obblighi della vita adulta, delle incertezze di un giovane desideroso di vivere d'arte ma consapevole che si tratta di una scelta di vita carica di rischi. Nei primi film (la fase che abbiamo chiamato della 'fame'), il contrasto è quello (attraverso cui si rivelano anche significative dimensioni di genere) tra il desiderio e l'incapacità di avvicinarsi all'altro e prendersene cura. Nei film delle fasi successive (e nel secondo *Libro dei sogni*) emerge una distanza sempre crescente verso il cibo, guardato con indifferenza o addirittura disgusto: una distanza rivelatrice della crescente difficoltà del regista di porsi in sintonia col presente.

Disclosure Statement

No potential conflict of interest was reported by the author(s).

⁶¹Minuz, *Viaggio al termine dell'Italia*.

⁶²Oscar Iarussi, *Amarcord Fellini. L'alfabeto di Federico* (Bologna: Il Mulino, 2020).