

ISLL Papers

**The Online Collection of the
Italian Society for Law and Literature**

Vol. 11 / 2018

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISLL Papers

The Online Collection of the Italian Society for Law and Literature

<http://www.lawandliterature.org/index.php?channel=PAPERS>



© 2018 ISLL - ISSN 2035-553X

Vol. 11 /2018

Ed. by ISLL Coordinators
C. Faralli & M.P. Mittica

ISBN - 9788898010745

DOI - 10.6092/unibo/amsacta/6038

Italian Society for Law and Literature is an initiative by
CIRSFID – University of Bologna
Via Galliera, 3 – 40121 Bologna (Italy)
Email: cirsfid.lawandliterature@unibo.it
www.lawandliterature.org

Cibo, salute e bellezza nella rappresentazione pittorica

Maria Elena Gazzotti*

Abstract:

[*Food, health and beauty in pictorial representation*] This essay underlines the relationship between food and social condition by the pictorial representation, in which we can observe also the transformation of the depiction of slimness and fatness over time. Recording the general homologation of the idea of beauty and its consequences, painting also highlights the physical and psychological problems of nutrition.

Key words: Painting, Food, Fat, Skinny, Beauty

Nei tempi più recenti il cibo ha acquistato una più variegata valenza sociale e allo stesso tempo sono sfumati i significati simbolici ad esso legati, soppiantati dalla sovrapposizione di modelli e di pratiche alimentari generati dalla frenesia del libero mercato e dalle conseguenti nevrosi della società dei consumi, alimentate ancor più dal processo di globalizzazione. Le società post-industriali si trovano così a convivere, forse per la prima volta, con una varietà di aspetti problematici riguardanti il cibo. Non è mai scomparso il problema della fame, che ora si propone, però, in forma più complessa, perché continua ad interessare le parti del mondo meno sviluppate, ma inizia a colpire anche le società più avanzate, allargando sempre più la sfera del disagio. Con l'aggravante di non esprimere le tradizionali partizioni di classe, ma di accomunare nello stesso destino larghe porzioni di classi apparentemente distinte. Si sono aggiunte, nel frattempo, altre emergenze, che coinvolgono la difesa dell'ambiente, la tutela di economie alternative e soprattutto la salute dell'uomo.

Si sono alterati i caratteri strutturalmente originari del cibo e i significati rivestiti abitualmente sono stati stravolti, al punto da connettersi a fenomeni inusuali, ma espressivi senza dubbio dei vertiginosi mutamenti incontrati in breve tempo dalla civiltà contemporanea. Conseguentemente la ricerca sociologica avente ad oggetto l'alimentazione ha iniziato a incrociare il proprio cammino con quello di altre scienze, da quelle mediche a quelle psicologiche, da quelle economiche a quelle ambientali, per avviare e perfezionare uno studio "totale" del cibo, capace, cioè, di inserire l'oggetto di indagine in un contesto relazionale, tra gli uomini, e con il mondo esterno.

La rappresentazione del cibo offerta dalla pittura ci permette di cogliere le trasformazioni intervenute nel tempo tanto sotto il profilo sociale quanto dal punto di vista simbolico. Dall'osservazione di due quadri di Bruegel discende in maniera precisa il legame tra cibo e classe sociale:

* Docente di Diritto ed Economia nel Liceo Statale "A. Monti" di Chieri. mariaelenagazzotti@tiscali.it.



La cucina grassa (1563) mostra come in epoca medioevale l'abbondanza sia prerogativa della gente agiata e del clero. Le Goff ricorda che il cibo è la più immediata dimostrazione da parte degli strati dominanti della società di manifestare la loro superiorità, ragione per cui mangiare molto si propone come segno tangibile di superiorità fisica, poi di facoltà legata all'appartenenza sociale. Il grasso è sinonimo di prosperità e ricchezza, ma è anche un modello estetico di bellezza, come evidenziato dalle opere di Rubens.

All'opposto *La cucina magra*, anch'essa del 1563,



sottolinea lo stato di povertà e la limitatezza degli alimenti, con quanto ne consegue sulla salute. La magrezza acquista ora un valore negativo, sinonimo di bruttezza esteriore e di malattia, ma anche di tristezza e di infelicità; la scena è carica di volti privi di speranza e ripiegati su un sentimento di rassegnazione per le insormontabili difficoltà della vita.

E così la pittura inizia a svincolarsi dalle immagini sacre e dagli ambienti della nobiltà per trasferirsi nelle abitazioni degli umili e visualizzare, con l'ausilio del cibo, il loro modo di essere.

Nei due dipinti di Vincenzo Campi, risalenti entrambi al 1580 circa, *Il mangiatore di fagioli con la famiglia* e *I mangiatori di ricotta*, è offerta la rappresentazione della tradizione tipica contadina, fondata su cibi semplici provenienti dalla propria terra, capaci di garantire l'apporto energetico necessario per la dura vita dei campi.



Nella prima tela si riescono a scorgere anche altri alimenti caratteristici della mensa contadina, come la forma di formaggio, un piatto di lenticchie e un bicchiere di vino.

Dai quadri emerge, però, con severo realismo, la realtà autentica del mondo contadino, dove la genuinità e la spontaneità si fondono con la volgarità e la sensualità maliziosa. La presenza di una donna dalla generosa scollatura, che fa intravedere, e quasi offrire, i seni prosperosi, con un sorriso ammiccante, si compone, soprattutto nel sottostante dipinto,



con le espressioni estasiato, le bocche socchiuse e gli sguardi maliziosi delle altre figure, per una riproduzione del desiderio “irriflessivo”, che dal cibo si sposta al piacere dei sensi, secondo una linea proprio dello “stato di natura”.

Un medesimo soggetto è ripreso da Annibale Carracci con *Il mangiatore di fagioli* (1584), dove, invece, l’interesse preminente riguarda in modo particolare il modo di vivere degli strati più disagiati della popolazione.



Nel dipinto compare, con altrettanto realismo, un contadino in tutta la sua semplicità esistenziale, evidenziata dalla modestia dell'abbigliamento, da un atteggiamento di voracità e soprattutto dalla qualità del cibo, che si caratterizza per il suo legame diretto con il lavoro dell'uomo. Traspare con evidenza il senso della fatica, il peso delle avversità e l'istinto di sopravvivenza, che trova rispondenza nella funzione puramente strumentale dell'alimentazione, finalizzata non a ragioni di diletto, bensì di recupero delle energie e di soddisfacimento della fame.

Il cibo rimane anche nei secoli successivi il modo più convincente per la raffigurazione della condizione sociale. La scarsità dei mezzi economici e la semplicità degli alimenti denota spesso la miseria dell'esistenza umana, che si ripercuote di necessità sull'aspetto fisico. Spesso intende mettere in rilievo la mancanza di sovrastrutture di carattere culturale nelle classi più povere a favore di un legame più diretto con il mondo della natura. Ne costituisce un esempio *La friggitrice di uova* di Velasquez (1618),



in cui all'austerità del desco corrisponde la serietà dei personaggi raffigurati, consapevoli del proprio destino e del tutto consci della realtà della propria vita. Sembra quasi cancellata l'aspirazione ad un mondo migliore e i sogni, che dovrebbero accompagnare la gioventù, si sono dissolti per lasciare spazio alla durezza di uno stato di cose a cui adattarsi di necessità, perché essenzialmente immodificabile.

Ma nel corso del Seicento si pone in evidenza anche il risvolto opposto, poiché i ricchi si impegnano a far rappresentare la propria agiatezza attraverso la realizzazione di tele che rimarcano l'opulenza della cucina, nonché la varietà e ricchezza dei cibi. Un chiaro esempio di questa tendenza sono le *Dispense* commissionate dai Medici a Jacopo Chimenti tra il 1621 e il 1625, tra le quali emblematica è la *Dispensa con trancio di cinghiale, pasticcio ed anatra* (1624)



a cui corrispondono le nature morte prodotte dal mondo artistico fiammingo. I quadri come quello di Pieter Claesz, *Natura morta* (1627)



e di Abraham van Beyeren, *Pronkstilleven* (1655),



nell'esprimere i caratteri costitutivi di uno stato sociale elevato, sottolineano la particolarità e la ricercatezza dei cibi che riempiono le tavole imbandite.

Non manca poi il caso in cui la povertà appresa attraverso il cibo e coniugata alla spigolosità e serietà dei visi, nonché all'oscurità degli abiti, si fonde con un messaggio di condivisione serena del poco che si ha e di tranquillità familiare. Questo è ciò che emerge da *I mangiatori di patate* (1885) di Van Gogh



che sembra voler mostrare come la frugalità del pasto, espressiva della miseria della condizione umana, si possa intersecare con la solennità del rito e il religioso raccoglimento davanti alla tavola, in modo tale da tentare di “ridare dignità agli esponenti di ogni classe sociale” (Corposanto, De Francesco 2016: 96).

La metafora del cibo è usata anche in chiave politica, al fine di porre in risalto le ingiustizie sociali e di identificare le cause nella contrapposizione tra il parassitismo del potere e l’oppressione del popolo. L’ingordigia dei potenti, che determina arricchimento senza sforzo, è presentata da Daumier nel suo *Gargantua* (1831) mediante l’immagine di un uomo di grassezza spropositata, che divora le risorse prodotte dal popolo, di cui risalta la fatica e la fame in un mosaico connotato disperatamente dalla indigenza della donna stremata in primo piano.



Con l’avvento della società industriale continua a perpetuarsi il binomio tra cibo e classe sociale, che, però, acquista un ulteriore significato ideologico, poiché il grasso comincia ad essere simbolico dei nuovi assetti economici della società. Rappresenta, infatti, il capitalista che si arricchisce sullo sfruttamento degli operai e afferma la propria posizione solamente in forza dell’annientamento dei lavoratori. Nelle caricature di George Grosz, dei primi decenni del Novecento, la pinguedine costituisce il tratto caratteristico della inumanità capitalistica, che si accompagna alla ferocia dello sguardo e al sentimento di indifferenza, in contraltare con la fissità rassegnata di uomini e donne vestiti dal lavoro e condannati dal bisogno.



I disastri del secondo conflitto mondiale e il desiderio di rinascita delle popolazioni provoca quella che Montanari ha chiamato la “democratizzazione dell’abbuffata” (Montanari 2016), sicché il grasso si ridefinisce come pratica popolare. Ciò conduce le nuove *élites* sociali a privilegiare, in alternativa, un modello fondato sulla parsimoniosità alimentare e, per converso, una sorta di generalizzata ed inconscia paura della fame che spinge verso un eccesso di cibo, a volte anche ingiustificato.

Il mutamento di prospettiva favorisce, così, l’incremento del processo di industrializzazione legato al consumo alimentare, che si inserisce, peraltro, nel fenomeno più vasto della creazione e dello sviluppo di una società dei consumi. L’arte si prefigge lo scopo di sferrare una critica serrata al dilagante consumismo di massa e a questo scopo utilizza il cibo come espediente simbolico. La *Pop Art* valorizza profondamente questo

messaggio, di cui il più significativo cantore è sicuramente Andy Warhol, che si affida ai più usuali e diffusi prodotti per fornire un'interpretazione, critica e anticonformista, del processo di democratizzazione e della tendenza irreversibile alla banalizzazione del quotidiano.

La riproduzione di una lattina di pomodoro, *Campbell's Soup* (1962)



e la raffigurazione della tipica bevanda americana, *Coca Cola* (1962)



si propongono di evidenziare l'ossessività dello strumento pubblicitario, capace di operare la riduzione del cibo a semplice oggetto di consumo, privato di ogni riferimento al gusto, e di invitare ad una riflessione sugli effetti perversi dell'omogeneizzazione delle scelte e dell'omologazione dell'umanità. La ripetizione degli oggetti indica l'annullamento delle individualità e il reale significato di una falsa libertà, che in verità si traduce in una sottile forma di schiavitù, per la quale la costruzione di un mondo dominato dall'impersonalità costituisce il fattore indispensabile per l'affermazione del dominio incontrastato dei titolari delle diverse forme di potere, economico, politico e culturale.

Il cibo diventa per gli artisti pop l'oggetto dominante a cui affidarsi per sottolineare graficamente la freddezza e l'artificialità della realtà postmoderna, come fa Tom Wesselmann nell'opera *Still Life* (1963),



ma anche per evidenziare la sconfitta del pensiero critico e la perdita del senso autentico dell'essere dell'uomo. In questo senso si possono leggere le numerose opere artistiche, come *Hot Dog* (1964) di Roy Lichtenstein,



che compiono quasi una trasfigurazione del cibo, con l'obiettivo di ridurlo ad un'entità astratta, come se fosse il risultato di un'alterazione del mondo culturale dell'uomo, al punto da non avere più la capacità di partecipare del processo di identificazione del

singolo individuo. Non più natura contro cultura, e nemmeno individuo contro gruppo, o inciviltà opposta alla civiltà. Si tratta ormai di qualcosa che non è né naturale né culturale ed esprime un fenomeno di massificazione informe, che ha tolto al cibo ogni significato.

Il cibo comincia a rivestire una valenza negativa dal punto di vista del simbolismo culturale, ma esprime al contempo il disagio della realtà contemporanea, al punto da diventare il simbolo dell'oppressione sociale e il monito del vuoto umano. Il grasso non è più segno di opulenza, di benessere e di ricchezza, ma è proposto come la forma più evidente degli effetti nefasti di una società modellata sull'aver piuttosto che sull'essere (Fromm 1977), condizionata dagli interessi dell'economia e indirizzata sulla strada del consumo "irresponsabile" (Bauman 2008). L'apparente partecipazione alle "mode" imposte dalla società dei consumi, con il relativo desiderio di non incorrere nell'esclusione dalla collettività, accentua sempre più il senso di inadeguatezza alle richieste "esterne" e produce la progressiva chiusura all'interno di sé. La sostanziale solitudine esistenziale è aggravata poi dalla sensazione di smarrimento che attanaglia l'individuo, che, ripiegato in una dimensione solipsistica, si vede schiacciato tra il martellamento dei messaggi consumistici promossi dall'industria e il bombardamento di indicazioni riguardanti il modello estetico prevalente.

Il grasso è offerto, quindi, come emblema dell'organizzazione sociale contemporanea, come avviene nel quadro di Jeremy Turner dal titolo *Moon over America* (1991),



ma altresì come espressione delle nuove forme di schiavitù dell'uomo, che lo trascina verso un superconsumo "irrazionale" e lo spinge in uno stato di completa alienazione. Interprete efficace di questa situazione è Tim Slovinski, che, riprendendo la satira caricaturale di Daumier e i motivi di critica politica, economica e sociale sviluppati da Grosz, presenta delle immagini che intendono suscitare una sorta di nausea per l'obesità. Per averne una precisa percezione basta osservare il quadro *Fat Black Guy* (1995).



Slowinski ha, però, un altro merito, e cioè di avere individuato e mostrato che il problema dell'obesità supera le distinzioni razziali, poiché colpisce la gente bianca al pari di quella nera, come evidenzia con il dipinto *Fat Lady on Eclair* del 1993, e di avere intuito, inoltre, che la questione finisce per riguardare soprattutto le classi popolari, come mette in luce nel più recente *Chicken Heaven in Harlem* del 2003.

La società dei consumi ha, però, la capacità di veicolare in contemporanea una pluralità di messaggi, spesso contrastanti e opposti tra di loro. Cosicché, mentre da una parte incentiva il consumo alimentare indifferenziato e irriflessivo, dall'altra sollecita e sostiene l'ideologia del magro, che da carattere costitutivo delle classi sociali agiate si trasforma, grazie all'apporto della pubblicità e dei mezzi di comunicazione, in marchio distintivo di bellezza.

Questa trasformazione può essere compresa anche con il contributo dell'arte, che ad inizio Novecento attribuisce alla magrezza una connotazione mistica, come avviene per le sculture di Adolfo Windt, non soltanto nel momento in cui procede alla raffigurazione diretta di un santo come *S. Francesco* (1926),



ma anche allorché si trova a rappresentare figure femminili,



come nelle sculture dedicate a *Madre Ravera* (1929) e a *Un rosario* (1915), dove sono sottolineate la spiritualità e l'animo sofferente.

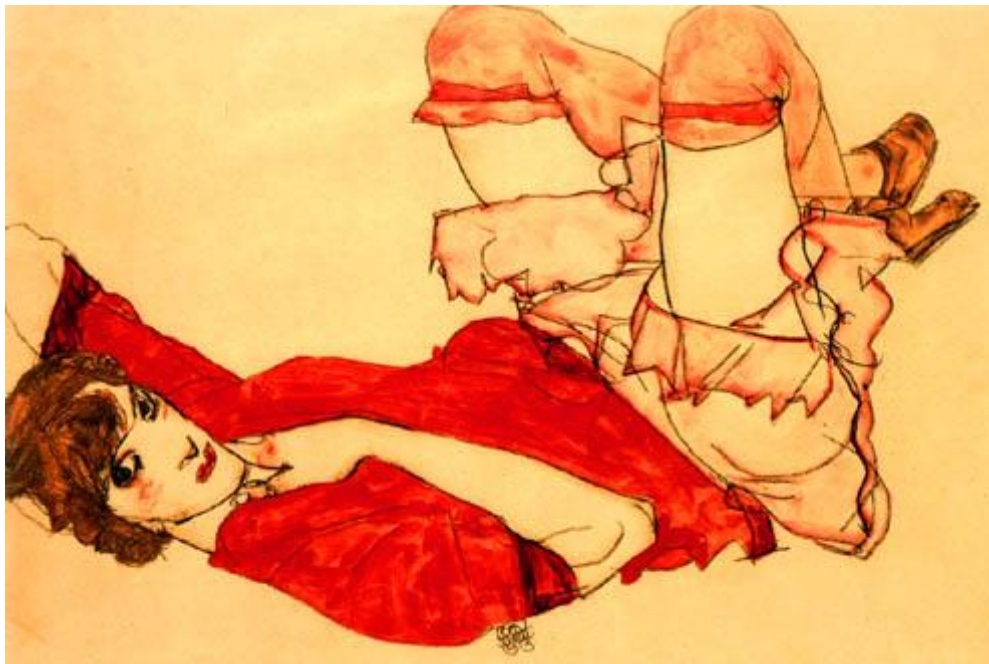
O ancora visualizza nella magrezza la perversione e l'immoralità, filtrate da figure giovani, persino adolescenziali, prive di innocenza e consapevoli della capacità di suscitare turbamento e favorire la corruzione dei costumi nell'universo maschile. È quanto emerge dai dipinti di diversi autori, che, pur con approcci e motivazioni differenti, finiscono per trattare temi comuni, come Edvard Munch con la tela ispirata alla *Pubertà* (1894), dove emergono in modo prepotente malizia e sfrontatezza,



riprese e rielaborate, con tratti di forte similitudine in *Marcella* (1910) di Ernst Ludwig Kirchner



ed in maniera più sfrontata da Egon Schiele, di cui è significativo il quadro *Wally with a red blouse* (1913).



In più, anche quando la raffigurazione femminile non appare “spudorata”, la magrezza è denotativa di scaltrezza e disinibizione morale e si prospetta, per l’evanescenza delle forme e l’impenetrabilità dei volti affilati, come la manifestazione dei lati oscuri della femminilità. Un esempio lo offre ancora Kirchner con il suo *Cinque donne per strada* (1913), dove donne filiformi sono inserite in un’atmosfera cupa con un atteggiamento di attesa: fanno intravedere l’assenza di valori e la mancanza di scrupoli e si dimostrano pronte a tutto.



Infine, in evidente contrapposizione al canone estetico veicolato dalle figure ottocentesche di Renoir, il fattore della magrezza diventa simbolico di eleganza e fascino, ma anche di appartenenza ad un mondo delimitato, sebbene proteso alla trasmissione di ideali e valori. La forma slanciata del corpo si accompagna alla sinuosità degli atteggiamenti e alla ricercata raffinatezza degli abiti, con la consapevole intenzione di rappresentare l'atmosfera di un periodo e il desiderio di emancipazione, e di liberazione, delle donne.

Nei ritratti di Giovanni Boldini della *belle époque*, come il *Ritratto di donna Franca Florio* (1924)



o i precedenti *Ritratto di Elisabeth Wharton Drexel* (1905) e *Ritratto della principessa Marthe-Lucille Bibesco* (1911) risalta l'idea di una bellezza assoluta, la divinizzazione di un modello ideale che si intende comporre al di là dello spazio e del tempo.

La formalizzazione estetica di un ambiente sociale che si distacca dalla normalità quotidiana e che trasmette un messaggio di superficiale leggerezza avviene con Jean-Gabriel Domergue, il quale continua la tradizione ritrattistica classicheggiante, caricandola, però, di sensualità e di un sostrato di frivolezza.



Il magro femminile che scaturisce dalle tele di questi due pittori coinvolge sicuramente un preciso stato sociale, ma più in generale appare circoscritto ad uno stile di vita, ad una dimensione vaporosa che si esalta della sua peculiarità e che detta le nuove regole della mondanità.

Tra gli anni Ottanta e Novanta del Novecento scatta il primato del magro come modello dominante, che inizia a camminare su un binario parallelo a quello dell'iperconsumo alimentare, il cui incrocio è opera della stessa industria, che intuisce la possibilità di sfruttare a suo vantaggio la nuova frontiera del consumo bio, dei prodotti dietetici e di quanto è legato alla salute del corpo. Si afferma gradualmente un conflitto tra la realtà di un corpo dilaniato dal grasso e l'ideale di un corpo magro ed in forma, con il triste risultato di una sorta di fobia del corpo, che è diventata una vera e propria ossessione di massa (Niola 2015). Il magro perde i tratti della negatività e riacquista una valenza simbolica, nel senso che, per un verso, rappresenta l'aspirazione ideale della donna del nostro tempo, come si può evincere dalle figure femminili di Enrico Gherardi, di cui un esempio sono le donne presenti nel quadro *La moglie e l'amante* (2013),



per l'altro esprime la drammaticità della condizione presente, in particolare quella giovanile, nella quale l'infelicità è indissolubilmente legata alla magrezza. Una chiara indicazione in questo senso è fornita dall'espressiva malinconia della ragazza di *Figura 2* (2013) di Federico Lombardo, chiusa in se stessa, distante dal mondo e pervasa da un senso di sconfinata solitudine.



Quasi a comporre il mosaico contemporaneo della relazione problematica tra magro e grasso compare la produzione pittorica di Botero, interamente incentrata sul canone della grassezza. Con una accentuata valenza critica nei riguardi dei dettami di una visione conformistica della realtà, ma anche del modello consumistico proposto dalla società del nostro tempo. In sottofondo permane comunque un invito espresso a considerare il cibo una componente essenziale al perseguimento e alla realizzazione del piacere della vita.



In *Picnic* del 2001, che riprende lo stesso tema affrontato in un quadro dal medesimo titolo del 1989, il cibo compare come motivo di gioia vitale e di serenità esistenziale. Così come nelle tante *Nature morte* si privilegia una rappresentazione del cibo completamente discosta dalle preoccupazioni legate alla linea e alle calorie. Si tratta sicuramente di una voce dissonante, ma Botero ha il pregio di riportare il grasso nell'alveo della normalità e di demistificare i contraddittori, e spesso contrapposti, riti mediatici riguardanti la forma fisica "perfetta" e di ridimensionare il processo di demonizzazione del cibo.

Si è forse riuscito a concretizzare l'accostamento tra il grasso ed il magro, ma su un piano patologico e non fisiologico, perché sembrano costituire paradossalmente i due risvolti del medesimo dramma della vita contemporanea. Sono distanti nella forma, ma contigui nella sostanza.

Ciò induce a ripensare il significato stesso del cibo, che ha acquistato una tale importanza in sé da essere svuotato di autentico contenuto. Il cibo è diventato narrazione e trasmette valori etici e segnali politici, si fa espressione di principi economici e si configura come riferimento essenziale di modelli estetici. L'eccessiva decontestualizzazione del cibo fa smarrire del tutto il gusto e lo rende falsamente sinonimo di cultura, perché in verità, nel momento in cui si pone da solo in primo piano, diventa una forma di "narcisismo dei beni di consumo" e vaporizza ogni nesso con l'essere dell'uomo, da una parte, e con la vita della collettività, dall'altra. Ricorda La Cecla che "il cibo in sé è *solo* una delle pratiche della vita quotidiana e prende valore solo quando fa parte di momenti che sono effettivamente culturali, conviviali, dialogici, occasione per spartire insieme al pane e alla pasta molto altro" (La Cecla 2016: 12).

L'eccessiva importanza attribuita al cibo in sé partecipa delle ragioni dei disturbi alimentari, a cui contribuisce sicuramente la strabordante comunicazione su di esso, sicché l'invito a pensare al mangiare come una piacevolissima cattiva abitudine può consentire la riscoperta della natura conviviale dell'alimentazione. Sebbene questo non deve allontanare dalla necessità di approfondire il modo di intendere il cibo nella società contemporanea e di comprendere le cause dei diversi comportamenti alimentari, al fine di individuare le caratteristiche strutturali e di comprendere i termini delle differenze, delle similitudini e delle possibilità di intersecazione.

Riferimenti bibliografici

Bauman Z., 2008, *Consumo dunque sono*, Roma-Bari: Laterza

Corposanto C., De Francesco V.S., 2016, *Le relazioni alimentari. Società e cibo: storia, cultura, significati*, Soveria Mannelli: Rubbettino

Fromm E., 1977, *Avere o essere*, Milano: Mondadori

La Cecla F., 2016, *Babel Food. Contro il cibo kultura*, Bologna: il Mulino

Montanari M., 2016, *Il cibo come cultura*, Roma-Bari: Laterza

Niola M., 2015, *Homo dieteticus. Viaggio nelle tribù alimentari*, Bologna: il Mulino