



Emanuela Delle Grottaglie

Simbologie del cibo: omaggio a Peter Greenaway



Peter John Greenaway è nato a Newport, in Galles, il 5 aprile del 1942. Trascorre buona parte dell'infanzia tra Londra e l'Essex dove, nei dintorni della foresta d'Epping, vivono i nonni paterni.

Il grande bosco lo inizia al contatto con la natura, a cui lo incoraggia anche il padre, uomo d'affari nel ramo dei materiali di costruzione, ma nel tempo libero eccellente ornitologo dilettante.

A nove anni inizia a collezionare insetti: li cattura, li identifica, li classifica, li inscatola disponendoli ordinatamente con degli spilli, scoprendo quanto gli piaccia catalogare. In seguito dichiarerà che, se suo padre era incuriosito dai volatili, egli lo era più da quello che veniva mangiato da essi.

Frequenta una scuola pubblica che si chiama "Forest School", legge i naturalisti inglesi e dimostra una spiccata attitudine al disegno.

Anche se i genitori lo vorrebbero avvocato, continua gli studi iscrivendosi ad una delle School of Art di Londra studiando nella ferma intenzione di diventare pittore fino a un giorno di pioggia in cui, invece di andare a una partita di basket, entra in un cinema dove si proietta un film di Ingmar Bergman: "Il settimo sigillo".

Questo film stravolgerà l'esistenza di Greenaway che rivelerà: "[...] Da giovane non

mi interessavo molto al cinema: andavo come tutti a vedere film commerciali, ma niente di più. Quel film, invece, tornai a vederlo almeno due volte al giorno per cinque giorni di fila. [...] Ci ritrovavo qualcosa che conoscevo sia dalla letteratura che dal cinema. C'erano la metafora, il significato letterale e simbolico, le assurde regole di una partita a scacchi con la Morte, nozioni di storia e di mitologia. Era un film in costume come fino ad allora non ne avevo mai visti, con un'azione drammatica che avresti voluto non finisse mai¹".

Greenaway si iscrive immediatamente ad un corso sul cinema europeo che gli fa conoscere autori come Antonioni, Pasolini, Godard e Resnais. Acquista poi una cinepresa 16 mm. a molla e presenta la propria candidatura per entrare al Royal College of Art Film-school: viene respinto.

A vent'anni porta comunque a termine il suo cortometraggio d'esordio in 8 mm e, come primo soggetto, sceglie proprio la Morte.

Nel 1965, tramite un'amica, troverà lavoro nel Central Office of Information, un organismo governativo che si occupa di statistiche, pubbliche relazioni e propaganda, dove resterà fino al 1976 impiegato, principalmente, nelle sale di montaggio dell'Istituto.

¹ BENCIVENNI A., SAMUELI A., *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Le Mani Microart's Edizioni, Recco-Genova 1996, p.11.



Ma, per il momento, il giovane editor è ancora deciso ad occuparsi prevalentemente di pittura.

I suoi quadri, che nel tempo ridurranno progressivamente le proprie dimensioni fino a raggiungere in certi casi quelle di un francobollo, sono spesso ispirati alla cartografia, alla geometria, ai diagrammi delle equazioni. Contengono a volte anche dei testi, per lo più aneddotici, scritti appositamente.

Ma è l'aspetto grafico ad essere predominante: il giovane pittore Greenaway si scoprirà soprattutto attratto dal movimento artistico della Land Art², un nuovo modo di considerare la natura legato a quella tradizione inglese che nel paesaggismo ha dato il maggior numero di dipinti e disegni.

Gli esordi di Greenaway nel cortometraggio hanno coinciso con il diffondersi di questo movimento in Europa.

Fin dai primi passi come autore cinematografico, egli non esita a sviluppare ed applicare le sue teorie sul cinema non narrativo condizionato anche, purtroppo, dalla drammatica scarsità di mezzi: la produzione è sempre a suo carico.

L'influenza tematica e figurativa della Land Art si unisce, dunque, allo sperimentalismo che in quegli anni caratterizza le tendenze formaliste e strutturaliste: il contenuto dei cortometraggi resta, nella maggior parte dei casi, legato dalla struttura "forte" ed esterna su cui questi si basano. All'assenza di attori si associa un largo uso della voce fuori campo, tecnica ben assimilata montando documentari per il COI.³

Fin qui, i film di Greenaway (*Treno*, 1966; *Albero*, 1966; *Rivoluzione*, 1967; *Cartoline da cinque capitali*, 1967; *Intervalli*, 1969; *Erosione*, 1971; *H sta per casa*, 1973) sono, secondo il loro autore stesso, "semplici esercizi di montaggio che dimostrano il mio piacere nel mettere insieme per la prima

volta musica, dialoghi e immagini⁴". Ma nel 1975, con *Windows* (Finestre), gira il cortometraggio col quale per la prima volta riesce a coniugare il suo interesse per la narrazione e per le strutture rigorose. *Windows* inaugura una serie di otto cortometraggi nei quali il regista mette a punto la propria fase sperimentale e che, approdando a diverse soluzioni, tentano di sviluppare la ricerca formale iniziata: tentare di raccontare delle storie partendo da un sistema di strutture.

Nel 1978, col film *100-1*, ha inizio per Greenaway la collaborazione artistica col musicista Michael Nyman, che comporrà tutte le successive colonne sonore dei suoi lungometraggi.

E' nel 1980 che si esaurisce definitivamente la stagione dei cortometraggi e delle sperimentazioni: Greenaway si è definitivamente votato al cinema e a questa forma comunicativa decide di mettere al servizio la sua predisposizione pittorica e narrativa: "Una delle ragioni per le quali sono diventato regista è che non riuscivo a far pubblicare i miei libri e a organizzare abbastanza mostre della mia produzione grafica. Così è successo che i testi e le immagini che avevo preparato per i libri si sono ritrovate nei film, i quali allo stesso tempo diventavano un modo per far circolare l'informazione⁵".

I suoi film più conosciuti saranno: *I misteri del giardino di Compton House*, 1982; *Lo zoo di Venere*, 1985; *Il ventre dell'architetto*, 1987; *Giochi nell'acqua*, 1988; *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, 1989; *L'ultima tempesta*, 1991; *The Baby of Mâcon*, 1993; *I racconti del cuscino*, 1996; *Otto donne e mezzo*, 1999; *Le valigie di Tulse Luper*, 2003.

*Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*⁶: la trama.

Il Ladro, accompagnato dalla Moglie, entra a cenare nel ristorante "Le Hollandais", non prima d'aver aggredito nell'atrio posteriore del locale un individuo, fatto denudare e

² "Land Art" è il titolo di un documentario del tedesco Gerry Schum, dedicato agli interventi estetici sul territorio, che ha poi dato il nome a quel gruppo di artisti americani ed europei che, ripudiando musei e città, hanno fatto dei grandi spazi naturali il sito e l'oggetto dei loro interventi.

Titanici quelli degli americani che sono arrivati, con Michael Heizer a scavare i deserti, con Tennis Oppenheim a segare i laghi gelati, con Christo a impacchettare le scogliere.

Meno eclatanti quelle dell'inglese Richard Long, che preferisce esplorare a piedi i luoghi e lasciarvi traccia con lunghe righe sui campi o foglie e pietre disposte geometricamente.

³ Central Office of Information.

⁴ BENCIVENNI A., SAMUELI A., *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Le Mani Microart's Edizioni, Recco-Genova 1996, p.17.

⁵ Ibid., p.22-23.

⁶ *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, Gran Bretagna - Paesi Bassi, regia di Peter Greenaway, 1989.



ricoperto, con l'aiuto dei suoi scagnozzi, di escrementi di cane.

Il locale è gestito dal Cuoco: francese, impeccabile, silenzioso, raffinato, è il gran sacerdote del buon gusto, l'artista capace di proporre le alchimie più magiche e travolgenti grazie all'associazione degli ingredienti più impensabili, il creatore che soddisfa a pieno sia il gusto che la vista.

Il Ladro, che l'ha costretto a prenderlo come socio, si comporta come un despota: è insopportabile, volgare, violento sia fisicamente che verbalmente, soprattutto nei confronti di sua moglie Georgina.

E' proprio lei l'unica della tavolata in grado di apprezzare i piatti del Cuoco, si estrania dalla detestabile conversazione del marito con i suoi scagnozzi e nota un uomo seduto da solo ad un tavolo. Quest'uomo mangia leggendo un libro: pare tranquillo, colto, serio.

I due si scambiano un'occhiata e poco dopo s'incontrano nella toilette: qui si consuma il primo fugace incontro amoroso che viene interrotto dall'irruzione del Ladro a cui, per un soffio, sfugge la presenza della Moglie e di colui che ormai ne è divenuto l'Amante.

Grazie alla complicità del Cuoco, la Moglie e l'Amante riescono a fare l'amore nella dispensa del ristorante mentre in sala, il Ladro, irritato, continua a maltrattare chiunque. All'uscita tenta addirittura di violentare Georgina davanti ai suoi uomini rinfacciandole la sua incapacità di avere figli.

Man mano che le cene al ristorante si susseguono, il Ladro si mostra sempre più infastidito dalle continue visite della moglie alla toilette e se la prende con l'unico cliente seduto da solo: l'Amante, appunto.

Per sbeffeggiarlo lo invita addirittura alla sua tavola e gli presenta la Moglie.

Una sera, durante una festa organizzata dal Ladro per un ricco uomo d'affari, con tanto d'orchestra, cantanti e ballerine, la donna del suo ospite scopre per caso da una finestra i due amanti clandestini.

Il Ladro viene avvisato del tradimento della Moglie a metà della cena e impazzisce di rabbia: rovescia tavoli, picchia, urla, minaccia, cerca.

Ma i due amanti, ancora nudi, sono stati nascosti dal Cuoco nella cella frigorifera e quindi trasportati, all'interno di un furgone pieno di carne avariata e marcia, in un deposito di libri.

Ma il Ladro riesce a sapere dove sono nascosti i fuggiaschi torturando un piccolo sguattero del ristorante, incaricato dal Cuoco di portare rifornimenti ai due amanti, riducendolo quasi in fin di vita.

Mentre Georgina fa visita al bambino in ospedale, il Ladro e i suoi uccidono l'Amante soffocandolo con le pagine del suo libro preferito: un testo sulla Rivoluzione francese.

Dopo aver trascorso la notte accanto all'Amante morto, la Moglie, con pressante insistenza, convince il Cuoco a cucinarne il cadavere.

Il Ladro, attirato nel ristorante deserto da tutte le sue vittime, cioè coloro che a diversi gradi di violenza aveva umiliato e torturato, viene costretto dalla Moglie di cibarsi del corpo dell'Amante.

Ma appena inghiottito il primo boccone, lei preme il grilletto della pistola che gli sta puntando contro urlandogli: "Cannibale!".



Mangiare la morte.

La Moglie: "Quando prepari i menu, come decidi il prezzo delle portate?"

Il Cuoco: "Per tutto quello che è nero io chiedo di più: uva nera, olive nere, ribes nero."

Le persone in genere amano ricordarsi della morte...

Mangiare pietanze nere è come consumare la morte, è come dirle: 'Morte, ti sto mangiando!'.

Il tartufo nero è la cosa più cara, insieme al caviale nero...

Morte e nascita, la fine e il principio...

Tu non credi che sia giusto che siano nere tutte le pietanze più dispendiose?"

Il brano è parte del dialogo finale che si tiene tra Georgina ed il Cuoco, prima che quest'ultimo ceda alla pressante richiesta di lei di cucinare l'Amante appena perduto,



perché assassinato dal Ladro e dai suoi scagnozzi.

Il Cuoco, non troppo stupito dalla richiesta della Moglie, cerca di dissuaderla spiegandole che, cibarsi del corpo del suo amato, non lo avrebbe fatto diventare parte di lei e quindi, in qualche modo, rivivere.

Ma Georgina, quasi divertita per il malinteso, gli rivela che il suo intento è quello di far mangiare Michael, l'Amante, a suo marito, il Ladro.

Solo dopo aver chiarito l'equivoco Richard, il Cuoco, accetta di cucinare Michael.

Il film di Greenaway *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante* fonda il suo surrealismo nel gioco dei contrasti e sulla forza dei colori.

Il lusso degli interni del ristorante, i rossi accesi degli arredamenti, il candore delle toilettes in cui, in una stessa scena, anche gli abiti dei personaggi che si muovono da un ambiente all'altro cambiano colore, la raffinatezza delle presentazioni delle pietanze, contrastano con una cucina dall'ambientazione quasi gotica, che sembra più un'officina, con il piazzale antistante il retro del ristorante, buio, squallido, percorso in lungo e in largo da un folto branco di cani rabbiosi e chiassosi; la pacatezza di alcuni personaggi si oppone all'efferata violenza, alla volgarità rivoltante, all'irritante modo di fare, incessante, che non dà tregua, durante tutto lo svolgersi del film, del Ladro: tutto ciò è parte delle suggestioni sinestesiche che il regista ci regala con questa sua opera.

Il film colpisce, infatti, non tanto per la storia in esso raccontata, per la sua assurda trama, ma quanto per quello che viene detto non soltanto dai dialoghi dei personaggi, dalle parole, insomma, ma da altri tipi di codici che sviluppano la narrazione, attraverso simboli di altro tipo.

"Il modo di raccontare storie del cinema contemporaneo è ancora costretto da una dinamica di causa-effetto o di psicologismo freudiano.

Se si prende Shakespeare o *l'Inferno* di Dante, ci rendiamo conto che ci sono modi alternativi di raccontare le storie. Io voglio ottenere lo stesso col cinema: voglio un cinema figurativamente pluralistico. Negli anni Sessanta e Settanta in Europa e in America c'erano molte persone che volevano fare sperimentazione col cinema non narrativo. Ma che succede se ti disfi del racconto? Ti devi comunque occupare

dell'ordine delle sequenze, perché il film procede nel tempo; devi trovare altri tipi di strutture per tenere tutto legato. Ora, io ritengo che oggi, per la prima volta nella storia della civiltà, l'alfabeto e il codice numerico occidentali sono capiti in tutto il mondo. Adesso abbiamo soddisfacenti e universali sistemi di ordine.

Così anche religione, politica, morale, alfabeto, codici cromatici: sono tutti modi per cercare di strutturare il caos⁷".

Le parole di Greenaway stesso, ci chiariscono l'intenzione sottesa agli stimoli non verbali di un copione in cui gli attori, dunque, non sono solo i personaggi, ma anche le ambientazioni, i colori, la prelibatezza del cibo e il suo contrario, il putrido, il marcio, la mitezza di un temperamento e l'aggressività di un altro, la vita che viene esaltata negli amplessi dei due amanti e la morte nascosta ad ogni angolo, il piacere ed il terrore: quasi a voler rilevare, con naturalezza, che l'esistenza comprende davvero tutto, senza stupore, senza angoscia, il male ed il bene insieme, la morte e la nascita, la fine e il principio (come nelle parole del Cuoco citate ad inizio paragrafo).

Quello che ci colpisce guardando questo film è come, ogni stimolo visivo, risuonando dentro alle proprie memorie, alla propria capacità di comporre metafore, riesca ad evocare, incessantemente, suggestioni che vanno al di là di ciò che è immediatamente evidente.

Il rosso carminio delle tappezzerie del ristorante e degli abiti dei clienti che vi stanno mangiando, simboleggia, non solo un lusso superlativo ma, poiché questo colore rappresenta "[...] il momento della scarica dell'energia che ormai è stata canalizzata verso il desiderio, [...] il momento dell'investimento energetico totale⁸", indica un modo particolarmente intenso di soddisfare questo desiderio: quella battaglia del gusto che si consuma attorno alla tavola che viene vinta, però, solo da quelle persone che sanno mettere a frutto quel sapere che un sublime sapore riesce a comunicargli.

Ne *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, le uniche due persone in grado di apprezzare tale sapore sono Georgina (la Moglie) e Michael (l'Amante) che, pur seduti a due

⁷ Ibid., p.127.

⁸ GUERRA LISI S., *Il metodo della globalità dei linguaggi*, Edizioni Borla, Roma 1997, p.129.



tavoli così distanti, sono accomunati, fin dal principio, dal fatto che Richard (il Cuoco) fa arrivare, unicamente ad entrambi, un privilegiato manicaretto d'altissima cucina.

Sarà proprio il cibo ad essere galeotto per i due amanti che, senza mai proferire parola, si avvicineranno scambiandosi solo fuggitivi sguardi: loro si conosceranno, innanzi tutto, attraverso quello che mangiano riconoscendosi, immediatamente, essere fatti l'uno per l'altra.

Senza una parola, infatti, una sera Michael seguirà Georgina alla toilette e, senza dirsi nemmeno i propri nomi, i due amanti, rapiti da un'energia irresistibile, consumeranno il loro primo incontro amoroso.



Il rosso, protagonista brutale degli interni del ristorante e dei vestiti dei clienti, si dissolve come per incanto e diventa bianco diamantino negli ambienti della toilette e sul vestito della Moglie: "[...] da un punto di vista simbolico, il bianco è il raggiungimento armonico della perfezione, quindi dà armonia riverberata verso l'esterno. Il bianco non trattiene nulla, riflette generosamente, per questo 'dà luce'".⁹

Il bianco del luogo nel quale si consuma il primo amplesso dei due amanti indica la perfezione dell'unione avvenuta tra queste due anime sensibili, la purezza dei loro sentimenti, il candore delle loro intenzioni nonostante il tradimento.

La "cucina-officina", come abbiamo già detto, è in netto contrasto con l'ambiente del ristorante: a livello cromatico innanzi tutto poiché buia, cupa, caliginosa e, addirittura, a livello architettonico. Se, infatti, lo stile barocco del locale, splende di brucianti colori ed opulenti arredi che, per la loro lucentezza, fanno quasi male agli occhi, un tristissimo benché imponente am-

biente in stile gotico medievale è il luogo in cui la cucina diviene metafora di se stessa: grossi tavolacci stracolmi d'animali morti da cucinare, quantità esagerate di materie prime d'ogni tipo, non sono assolutamente proporzionali al numero degli abituali avventori del locale; improbabili aiuti cuochi, somiglianti più ad artisti reclutati da un circo, ripetono ritmicamente e all'infinito gli atti del rimestare, dello spiumare, dell'affettare e pelare, del cuocere; un piccolo sguattero, fanciullo albino, canta con soavissima voce bianca mentre il lavoro dietro di lui procede come in un animatissimo cantiere provvisto di fucina e attrezzature che poco hanno a che vedere con una cucina.

Eppure, da un luogo così tenebroso, scuro ed oscuro, il Cuoco riesce a dare origine a straordinarie leccornie, eccezionali per gusto e per bellezza, presentate nei piatti sempre con grazia e delicatezza: "[...] partire dal nero è molto più emozionante che partire dal bianco, perché ci coincide interiormente di più, perché è dal buio che è venuta la luce e non il contrario. La sensazione creativa ci viene dal nero, non viene dal bianco"¹⁰.

E' proprio in quest'oscurità che Richard realizzerà la sua ricetta più "creativa": il banchetto a base di carne umana destinato al Ladro.

Nella scena finale del film è posto disteso, in bella mostra, tutto laccato e adornato con decorazioni d'ortaggi e insalata, il corpo cotto di Michael, l'Amante, fumante e "appetitoso".

Il "buono da mangiare" è proprio lui in questo momento, non c'è nulla di male nell'averlo cucinato: uomo colto, perbene, amorevole e raffinato in vita, diventa pietanza delicata, prelibata e succulenta da morto. Nessun orrore, quindi, nella richiesta di Georgina al suo fedele amico Cuoco al quale ha chiesto di cuocere il cadavere del suo amato: Richard, che ha sempre protetto lei e Michael dalle disgustose intemperanze del Ladro, difendendo la vita che veniva glorificata durante gli amplessi dei due amanti nascosti negli antri caldi della cucina-officina, simboleggianti quasi un accogliente grembo di madre in cui la vita ha proprio l'inizio, non si sottrarrà all'assurda pretesa nel momento in cui capirà a chi è destinato il solenne pranzo.

⁹ Ibid., p.130.

¹⁰ Ibid., p.131.



Saprà forse, il Cuoco, che il Ladro che mangia la morte è già morto: ci può essere solo morte, infatti, nel male assoluto, nella violenza gratuita, nel divertimento per la tortura, nella grettezza verbale, nella derisione per ciò che è bello e delicato, nella furia assassina, in tutto quello, insomma, che il Ladro personifica.

Ma il Cuoco saprà, forse, che il Ladro che mangia la morte è già morto perché comprenderà ciò che c'è oltre le intenzioni della Moglie che gli ha fatto una simile richiesta: Georgina, infatti, non permetterà al Ladro, che è lui stesso morte, ma senza mai esperienza di vita dentro di sé, di nutrirsi, dissacrandola, della morte "buona" del suo Michael, che ora informa di sé, della sua "squisitezza" e delicatezza, attraverso il suo sapore che le ennesime cure di Richard hanno voluto donargli nell'atto di cucinarlo. Georgina costringerà il Ladro ad assaggiare un pezzo del suo amato Michael: ma all'ultimo momento, quando il Ladro sta accostando alla bocca un pezzo di carne del corpo dell'Amante, la Moglie lo bloccherà urlandogli "cannibale" e lo ucciderà con un colpo di rivoltella.

Il Ladro che mangia la morte era già morto.

Nel film *Il cuoco, il ladro, sua moglie e l'amante*, le sinestesie provocate da colori, da una splendida colonna sonora, dalle ambientazioni spettacolari, da personaggi grotteschi e temperamenti stereotipati, sono molto più numerose di quelle fin qui descritte: esse nascono e si producono a seconda dello stato d'animo, della disponibilità allo stupore, della capacità di metafora, della libertà dalle convenzioni, dell'accoglienza, senza incertezze, di un più sensato relativismo morale, dello spettatore.

Concludiamo citando ancora il pensiero di Greenaway a proposito della sua concezione del cinema: "La nostra cultura e anche il modo in cui comunichiamo continua ad essere basato sul modello letterario. Noi impieghiamo circa quarant'anni della nostra vita per imparare a leggere e scrivere, e quando raggiungiamo la mezza età ci crediamo finalmente capaci di usare il linguaggio.

Ma non esiste un'educazione equivalente riguardo al vedere e al guardare. E questo io credo sia un gran peccato perché viviamo in un mondo fatto da un milione di immagini che avrebbero bisogno di essere

capite, manipolate ed usate. C'è quello che potremmo definire un analfabetismo visivo a proposito di come le immagini vengono create e utilizzate. E questa è una delle mie principali argomentazioni ed è il centro dei miei sforzi cinematografici.

L'immagine deve essere la cosa più importante. Un filosofo francese ha detto che l'immagine ha sempre l'ultima parola. E naturalmente la parola stessa è un'immagine. Così la questione è risolta¹¹". Oltre all'interesse che questo film in particolare ha destato in noi, siamo stati attirati, dall'artista in generale, per questo modo che Greenaway ha di concepire non solo molteplici i "linguaggi" con cui è possibile comunicare ma anche, gli stessi, equivalenti sul piano della intrinseca capacità di trasmettere significati.

¹¹ BENCIVENNI A., SAMUELI A., *Peter Greenaway. Il cinema delle idee*, Le Mani Microart's Edizioni, Recco-Genova 1996, p.135.