



LA GRANDE ABBUFFATA

Regia: Marco Ferreri.

Interpreti: Marcello Mastroianni (Marcello), Michel Piccoli (Michel), Ugo Tognazzi (Ugo), Philippe Noiret (Philippe), Andrea Ferreol (Andrea), Solange Blondeau (Danielle), Monique Chaumette (Madeleine), Florence Giorgetti (Anne), Michele Alexandre (Nicole), Henri Piccoli (Hector), Cordelia Piccoli (Barbara), Maurice Dorleac

Soggetto: Raphael Azcona, Marco Ferreri; **Sceneggiatura:** Raphael Azcona, Francis Blanche, Marco Ferreri.

Fotografia: Mario Vulpiani; **Musiche:** Philippe Sarde; **Montaggio:** Claudine Merlin, Gina Pignier; **Scenografia:** Michel De Broin; **Costumi:** Gitt Magrini; **Effetti:** Paul Trielli; Francia – Italia, 1973; 123'.

SINOSI

Ugo cuoco, Michel produttore televisivo, Marcello pilota, Philippe magistrato, sono amici e membri di un ristretto club di buongustai. Per un week-end gastronomico essi raggiungono la fatiscente villa di Philippe ove un tempo soggiornò Boileau. Mentre iniziano i lauti pasti, Marcello fa giungere tre prostitute che, tuttavia, se ne vanno non appena s'avvedono dell'indifferenza ed estrema banalità degli ospiti. Solo Andrea, una maestra che ha condotto gli alunni ad ammirare il "tiglio di Boileau" accetta l'invito di tornare alla villa per tutta la durata della tragedia. Di tragedia, infatti si tratta, poiché il continuo, abbondante e raffinato "abbuffarsi" risulta fatale per i quattro. Marcello rimane congelato nel giardino, di notte su una rabberciata Bugatti. Michel tira le cuoia nel corso degli sforzi per liberarsi di gas intestinali. Ugo rimane stecchito tra le contrazioni dell'impossibile digestione e da una masturbazione meccanica praticatagli da Andrea, Philippe muore nel giardino, mangiando ancora. Mentre i cani urlano i commessi della "macelleria" portano nuove vivande.

CRITICA

“Quattro amici, un giudice (P. Noiret), un pilota di linea (M. Mastroianni), un ristoratore (U. Tognazzi), un produttore TV (M. Piccoli) si riuniscono in una villa fuori Parigi, decisi a compiere un quadruplice harakiri gastronomico-erotico. Li accompagna, pingue angelo della morte, un'insaziabile e materna maestra (A. Ferréol). Scritto con Rafael Azcona, è probabilmente il più grande successo internazionale (di scandalo) nell'itinerario di M. Ferreri. Questo apologo iperrealista ha gli scatti di una buffoneria salace e irriverente, i toni furibondi di una predica quaresimalista e, insieme, l'empietà provocatrice di un pamphlet satirico; e chi lo prende per un film rabelaisiano, non ne ha inteso la sacrale tristezza. C'è piuttosto l'umor nero, la salute, la disperazione di uno Swift. Con qualcosa in più: la pena. La sua forza traumatica risiede nella calma lucidità dello sguardo, e nell'onestà di un linguaggio che Ferreri conserva anche e soprattutto quando non arretra davanti a nulla. Se si esclude parzialmente Mastroianni, forse il meno riuscito del quartetto, i personaggi non sono mai volgari. Nonostante le apparenze realistiche (di un neorealismo fenomenico e irrazionalistico), sfocia nel clima allucinato di un apologo fantastico come certi segni e invenzioni suggeriscono. Fotografia di Mario Vulpiani, costumi di Gitt Magrini, pietanze di Fauchon (Parigi). Premio Fipresci a Cannes 1973.”

“La grande abbuffata ci riporta ai grandi temi ferrariani dell'isolamento, della morte, della dittatura dell'oggetto (erotico o materiale che sia, rudimentale o perfezionato al limite delle possibilità), della cucina, dell'erotismo, della fuga interrotta, della degradazione/regressione. Presenze tematiche esasperate nella loro continuità ininterrottamente esibita sullo schermo e sottolineate in senso paradossalmente materialistico da una macchina da presa che si trasforma veramente in demiurgo nei confronti della realtà (anche quella strettamente filmica o della immaginazione filmica). Presenze esasperate anche nella direzione di una sottolineatura delle complesse unità di senso cui rinviano, e che sono le unità di senso proprie dell'universo ideologico ferrariano e, insieme, proprie della sua posizione nei confronti del cinema. Ancora una volta la biografia si fonde con il lavoro, con la propria attività e le funzioni riconosciute (o negate); e, insieme, con un «progetto» autobiografico molto vicino al progetto artistico, estetico, politico.

Tutto ciò è reperibile, per esempio, nella sottolineatura di una sorta di «rovesciamento dei valori», e non più, e non solo, nella linea di una «abolizione dei valori» che era stata per lo più caratteristica nei film di Marco Ferreri. In tal modo si può cogliere con sufficiente certezza il capovolgimento nella inversione di senso che assumono alcune unità tematiche ferrariane in La grande abbuffata: l'isolamento come scelta determinata coscientemente e sorretta da una sicura inevitabile coerenza culturale, e non più imposta dall'esterno e magari



falsamente recuperata per autodifesa; la morte come decisione consapevole anche nel senso di un suo sensibile «avvicinamento» e conseguimento; l'oggetto recuperato e ricostituito in una dimensione per lo più rassicurante; la cucina riassunta come luogo delle trasformazioni non più ostilmente aberranti, ma inevitabilmente accolte nella loro «necessità» favorita ed esasperata come scongiuro e come esorcismo; la fuga interrotta come riappropriazione del blocco prescelto e realizzato, fondato anche nella dimensione di una sua affermazione nella materialità fenomenica; la degradazione/regressione come segno positivo di un accostamento della fine. Certamente questa riassunzione di certe unità tematiche e di senso con segno invertito passa attraverso una serie impercettibile di mediazioni intellettuali estremizzate e abnormi; possa attraverso l'illusione della «positività» di quelle mediazioni date come «reali» e «veritieri», e non come «reazione» a situazioni alienanti e castranti. Ma non è questo il punto. Il problema sta nella proposta del disgusto, e nella «innaturalità» delle presenze materializzate di decisioni paradossali, come unica e possibile «risposta» da dare alla cancrena del «mondo civile» che ci invade da ogni parte. Così la degradazione, il de potenziamento e la regressione (alla «animalità» paga e indifferente del suo stato; alla sostanza di «puri stimoli» di un erotismo e di una voracità materiali; al fenomenismo mostruoso e amplificato della dimensione corporale, ecc.) vengono assunti «positivamente» come obbiettivo di una geografia fenomenologica del percorso verso la morte: ultimo enorme lusso e privilegio dell'intelletto sconfitto e disarmato.(...)

Tale drammatica dialettica dell'utopia infinita e negativa rintracciabile nel cinema di Marco Ferreri e, soprattutto, in *La grande abbuffata*, è quella che decreta (come si è già osservato, per altri versi, a proposito de *La cagna*) la fine dell'utopia nel suo senso più illusorio e consolatorio, nel suo impiego più mistificato. Una fine dell'utopia consolatoria (e, poi, anche di quella negazione), se la cultura si riconosce (o viene denunciata: il che è lo stesso) nel suo aspetto di «coperchio di lordura». Una «lordura» che viene ricercata ed esibita dai protagonisti di questo film. I quali, non a caso, sono o intellettuali (custodi e ancelle del «coperchio di lordura») o sono la controparte effimera, la manifestazione "pratica" di una esistenza fondata sul riconoscimento dei modelli e dei miti di una cultura fasulla e di una organizzazione socio-economica repellente: quindi da rifiutare. Ad ogni modo si configurano come emblemi: e questa è senz'altro una "debolezza" del film, nel senso che favoriscono la sua riduzione ad apolofo astratto e fortemente ideologizzato (e percorso da plurali suggestioni ideologiche e culturali non sempre armonizzate e coerenti). I quattro «gentiluomini» amici che si rinchiusono in una villa alla periferia di Parigi per «morire mangiando» - aiutati nel loro difficile percorso (che prevede anche una raffinata messa in scena dello spazio del dissolvimento e la teatralità del conseguimento della affermazione della morte/distruzione) da un'altra figura emblematica, quella della maestra -, non sono quattro amici qualsiasi. Rappresentano: la cultura come norma della società civile (Philippe Noiret, il magistrato), la cultura come comunicazione e contraffazione (Michel Piccoli, l'intellettuale-operatore televisivo) i primi due. Rappresentano: la reificazione dei modelli e dei miti imposti dalla cultura e dalla organizzazione politica e sociale capitalistica gli altri due. Il raffinato cuoco (Ugo Tognazzi) è l'inventore e l'esecutore di forme gastronomiche elegantemente vistose e vissute come bellezza e perfezione esteriore, come inganno e trucco; il pilota, l'uomo di mondo, l'amante (Marcello Mastroianni) incarna il modello dell'«uomo di successo», vacuo, bello, virile: l'espressione istituzionalizzata della superficialità.

Eppure i quattro vivono la coscienza del vuoto e del nulla (anche se meccanicamente, anche se ciò viene esibito quasi come un «dato» caratteriale, o come una funzione tematica). Decidono perciò di riempire quel vuoto di morte e di oscenità alimentari ed escrementizie e dissolutamente erotiche (la compagnia delle prostitute che fuggono di fronte all'odore di morte e di disfacimento che emana dagli uomini e dalla loro messa in scena della morte). Decidono per il nulla-pieno, illusorio, immaginario: una immaginazione reificata nel fenomenismo di una morte che deve sopraggiungere, di cui ci si deve impossessare, in cui ci si deve immergere, come nel ventre caldo e misterioso del sesso. E il nulla-pieno deciso dai protagonisti de *La grande abbuffata* è l'estrema illusione e l'ultimo inganno rivolto contro se stessi e contro la pietà nei confronti di se stessi; una pietà e una commiserazione che riguardano la nostra fragilità, i cedimenti, le debolezze, il rifiuto della maturità. (...)

(Maurizio Grande, *Fonte critica: Marco Ferreri, Il Castoro Cinema, 6/1975*)

“Nel 1973 Ferreri giungeva al culmine di una fama da iconoclasta, da "dissezionatore" acido e lucido, delle procedure e delle debolezze della borghesia, fosse essa quella iberica della fine degli anni '50 - El pisito ed El



cochecito, suoi esordi "andalusi" - o quella italiana post-boom economico. Vizi umani e vizi "di classe": i cedimenti bassi alla carne o al denaro che attraversano Una storia moderna: L'ape regina (1963) e La donna scimmia (1964) maturano poi nel discorso sociologico e astratto di Dillinger è morto (1969) e si conciliano, nel 1973, ne La grande abbuffata, capolavoro aspro e scandaloso alla visione che, in fondo, non è lontano dal riprendere e dilatare il senso de Il fascino discreto della borghesia (1972) di Buñuel.

Semplicemente Ferreri espone un modello chiuso di borghesia, con quattro rappresentanti ideali (Mastroianni, Noiret, Tognazzi, Piccoli) che vanno a cercare la morte ideale (per ciascuno) nella "clausura" di una villa che sarà l'idea(lizzazione) dell'epilogo del loro mondo; ancora una volta uno spazio chiuso viene ad essere l'espressione principe della borghesia, di per sé (quanto spesso lo ha ricordato il già citato Buñuel) "casta" avvolta e intrappolata nel gioco dei suoi rituali insopprimibili, delle sue debolezze, dei suoi vizi.

La villa ferreriana è sospesa fra la magione surrealista de L'angelo sterminatore (1962) e le clausure orgiastiche di De Sade (altro mito buñueliano) e vive soprattutto della sua natura di luogo concentrazionario che è anche l'idea di un universo arrogantemente autosufficiente.

Il percorso satirico di Ferreri, rappresentato dal cibo-sesso e dal cibo-morte ai livelli più estremi fino ad allora, arriva all'obiettivo di illustrare con sagacia grottesca la libertà di una scelta di vita e di morte ancorata egoisticamente alle gioie e alle ambizioni/ossessioni personali (il cibo soffocante per Tognazzi e Noiret, una vecchia Bugatti per Mastroianni, dentro la quale muore congelato durante la notte), ma alla fine triste, quasi infantile nello strepito ridicolo della sua ostinazione, destinata alla nevrosi centripeta e allucinata di avvenimenti - come quello dell'esplosione di feci dal water intasato - e alla solitudine più completa, di cui la morte è soltanto complemento finale." (*Mathias Balbi*)

"Ambizioso e barbosissimo apologeto del provocatore nato Marco Ferreri, una grottesca allegoria contro la società del benessere destinata ad affogare i propri stravizi. Tra infinite flatulenze d'autore, le stesse che hanno fatto di Alvaro Vitali un esecrabile guitto, l'incolpevole spettatore ringrazia il cielo che la tecnologia non sia ancora riuscita a portarci gli odori al di qua dello schermo". (*Massimo Bertarelli, 'Il Giornale', 1 maggio 2001*)

"Apice della carriera dell'estremo e provocatore Marco Ferreri, La Grande bouffe si annovera tra i film più aspri di tutta la produzione cinematografica italiana, ma non solo. Storia di quattro amici della "buona società" che decidono di prendersi una sorta di vacanza in una antica villa nei dintorni di Parigi con lo scopo di lasciarsi trasportare dai piaceri della carne e della gola. La volontà di evadere li porterà all'autodistruzione, a chiudersi cioè in una gabbia senza vie di fuga, prigionieri della propria abulia-bulimia che potrà trovare soluzione solo in un epilogo tragico. Mai compassione, mai vera comprensione né da parte di Ferreri né da parte del cosceneggiatore Rafael Azcona che riescono a tratteggiare personaggi tanto surreali quanto rappresentativi della degenerazione morale e spirituale della borghesia, corrotta dalla cronica incapacità di agire di chi fa del troppo la sua unica ragione di essere.

Ebbene, è forse TROPPO la parola che ci può permettere di indagare in profondità questa pellicola poco permeabile ad una prima analisi ma in realtà traboccante di spunti di riflessione sulla vita e sul rispetto di limiti, valicati troppo spesso a cuor leggero. Troppe sono le pietanze che si costringono a ingurgitare, troppa è la sessualità sporca e contaminata che i protagonisti venerano, troppi i punti di rottura, le forzature fisiche- che poi corrispondono a forzature narrative- di cui appunto non si riesce a intravedere il limite fino a che non è Troppo tardi per tornare indietro. Alla luce di questo Troppo si può capire l'urlo di disperazione del regista: un "bastaaaaaaaaaa!" che mette in evidenza sì la vena di pessimismo tipica di Ferreri ma anche e soprattutto l'impellente esigenza di lentezza, di pace, di un giusto mezzo, del recupero di un bioritmo smarrito lungo la strada dello pseudo-progresso consumistico. È giusto quindi interpretare il film con i nostri parametri critici, rivivendo la rabbia del regista e dei suoi straordinari attori attraverso il nostro modo di dissentire rispetto alla società, diversissima dopo soli trent'anni eppure così simile.

Grottesco vuol dire assurdo, inconoscibile e iperconoscibile in quanto rovesciamento delle più stupide e triviali banalità, gioco dei contrari autoreferenziale. Ecco perché allora temi e metodi cinematografici in Ferreri formano un tutt'uno organico, inscindibile: pesi che reggono un equilibrio perfetto di narrazione e struttura narratologica e che ci permettono di parlare de La grande Bouffe come di un vero capolavoro del cinema.



Tanti sono gli aggettivi, le perifrasi per provare a descrivere questo film che oscilla tra humour nero, acre moralismo, satira, grottesco, dramma, commedia, apologia..... ma sicuramente un aggettivo si addice agli interpreti: straordinari. Ognuno nel proprio ruolo, chi giudice, chi ristoratore, chi pilota, chi produttore televisivo, è riuscito a riprodurre sullo schermo un mondo, una diversa sconfitta esistenziale che porterà tutti alla morte, verso la quale saranno accompagnati da Andréa Ferréol più volte definita dalla critica spirito carontico, angelo della morte, vera summa di lussuria e ingordigia.

Altro punto importante collegato alla parola-chiave Troppo è il discorso sul superamento dei limiti: fisiologici, spaziali ma soprattutto rituali. Come in un grande e collettivo rito di passaggio, il momento carnevalesco di inversione di ruolo -per dirla in termini sociologici- è portato a un punto tale da non prevedere la possibilità del ristabilirsi dell'equilibrio iniziale, ma soltanto la fine di tutto in una condizione di liminalità, di incertezza, di non-luogo, non-status sociale, non-realtà, non-vita! Quella villa rimane simbolo del distaccamento rituale dalla società, isolamento e solitudine esistenziale dell'uomo contemporaneo, incapace di stabilizzarsi, di (con)tenersi entro i giusti limiti comportamentali ed etici. Ecco che si capisce come la privazione di senso propria della corruzione borghese faccia il paio con la perdita di senso della narrazione filmica, incapace di contenere razionalmente la follia del Troppo e quindi deviata verso il grottesco che alla fine risulta però essere il mezzo perfetto per rappresentare la (sur)realità contemporanea.

Il cinema si è sempre servito di strumenti evocativi per costituire veri e propri modelli di rimando per l'immaginario collettivo; il cibo è un segno visibile del modo di vivere e pensare e sa rimandare ad un archetipo, immediatamente riconoscibile. In questo risiede il segreto del connubio cinema cibo, anche se troppo spesso espresso in forme private del loro contenuto come "siamo quello che mangiamo" o "mangiare arte".

La continua ricerca di una visione convenzionale e contemporanea del legame cinema cibo, ha portato alla formulazione di un cinema attuale che propone tanto la cultura del mangiar sano quanto quella dell'eccesso, tanto il biologico e il biodinamico quanto l'anoressia e la bulimia del nostro quotidiano.

In questo contesto sarebbe assai interessante compilare una lista di film ben calibrata fra i tanti che il cinema ha prodotto negli anni; si è scelto in questa sede di accennare due pennellate di criterio interpretativo, cogliendo dagli anni '70 il clima di eccesso gastronomico e ideologico e dal decennio successivo la cucina vista come una perfezione comunicativa che si avvicina all'arte. Senza la benché minima intenzione di esaurire l'argomento con la visione di due film, s'intende comunque soddisfare negli spettatori di questa operazione culturale la curiosità prima che alimenta l'incontro col cinema/cibo ed insinuare il bisogno, laddove ci saranno viveri a sufficienza, di partire per un viaggio che non potrà schivare molti altri film che sapranno manifestarsi come necessità impellenti. Comune ai due film è il ruolo conferito al cibo, che prende le redini del cambiamento e si fa mezzo attraverso cui è possibile dare una svolta alla propria situazione.

Il Pranzo di Babette è un trattato sulla comunicazione più umile e pura, fatta attraverso i gesti che conducono un'intenzione ad un piatto e che per farlo richiedono convinzione, sudore, attenzione e amore; La Grande Abbuffata è l'istantanea di una classe sociale che muore sotto gli occhi di quella che le subentrerà, e che invece sposa il piacere di cibo e sesso senza essere schiava dell'assillante ricerca dell'eccesso. In entrambe è una donna a spingere avanti il volere, nel primo caso inconscio nell'altro assai manifesto, e a farlo attraverso il cibo in una dimensione temporale dilatata, ma ben contenuta all'interno di un programma ragionato: ci si muove coi tempi di un menù, e portata per portata si segue la digestione del cibo servito, come bene spirituale o come eccesso premeditato.

Il cibo come punto di non ritorno fa da leva della narrazione, perché caricato di significato dai personaggi che se ne servono per porre rimedio a situazioni sedimentate: l'occasione per mostrare quanto il cibo sappia migliorare la vita e quanto fermarsi di fronte alle immagini di Questo stereotipato, allontana dalla consapevolezza di miglioria individuale.

Il cibo cucinato da Babette è ben lontano dal peccato, nonostante il concetto di piacevolezza possa incontrare quello di peccato nella realtà puritana; ed è la morte derivata dall'eccesso di cibo ne La Grande Abbuffata, ad alleviare (in maniera paradossale solo apparentemente) l'insofferenza della vita dei quattro, che è appunto la vita stessa.



Cibo come veicolo quindi, come forte componente della nostra esistenza, a cui è possibile demandare la mansione del cambiamento e della risoluzione.

La compenetrazione fra i due film costituisce un'occasione per riflettere sulle potenzialità comunicative del cibo e sulla ricchezza che risiede in una sincera consapevolezza del proprio rapporto con esso. (*Lara Balleri 05/09/2004*)

“Quattro borghesi satolli, stufi della piattezza delle loro relazioni di coppia, del loro lavoro, della loro vita. Quattro borghesi chiusi in una villa fuori Parigi, decisi a suicidarsi con il cibo e (marginalmente) il sesso. Quattro borghesi con il corpo che si ribella agli eccessi alimentari e il fegato che si gonfia implacabilmente come quello delle oche. Ugo Tognazzi (il gourmet), Marcello Mastroianni (il pilota), Philippe Noiret (il giudice), Michel Piccoli (il regista televisivo): nel 1973, al culmine della loro carriera, interpretano con un coraggio autocritico feroce uno dei film chiave del periodo. “La grande abbuffata” è un apolofo senza pesantezza che ancora oggi non ha perso nulla della sua agghiacciante attualità, la commedia senza speranza di un’epoca nella quale sapevamo ancora criticarci. Sceneggiatura calibrata al millimetro di Ferreri con Rafael Azcona, presenza dilagante di Andréa Ferreol. All’epoca fece scandalo e un sacco di soldi. Oggi, dovrebbe fare scuola. Uno dei film chiave degli Anni ’70. Fece scandalo, ma il pubblico apprezzò.”

Scheda a cura di Sveva Fedeli