

## 2. Storia del cinema e dei consumi

### 2.1. Storia del cinema dal 1945 a oggi

#### 2.1.1. Il neorealismo

Tra il 1945 e il 1950, alcuni autori del cinema italiano crearono un nuovo genere cinematografico chiamato *neorealismo*.

Nel secondo dopoguerra, dopo venti anni di dittatura fascista, la tanto attesa libertà d'espressione, la simultanea maturità di alcuni autori geniali, la scarsità di mezzi e la necessità di girare i film per le strade, dato che gli studi di Cinecittà erano occupati dai profughi, furono gli elementi che diedero l'impulso al definitivo sviluppo del cinema italiano neorealista.

Il cinema neorealista non svolse solo il compito di aprire una finestra sulla realtà ma permise di denunciare senza retorica i mali che affliggevano il nostro Paese, di raccontare con l'occhio del cronista la guerra, l'occupazione, la lotta partigiana e la liberazione. La sua funzione più importante fu di accogliere l'imprevisto, il minimo dettaglio, di riuscire a coniugare alle volte il tempo filmico con quello reale, dando la dovuta importanza a tutti gli atti dell'uomo.

*Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini (con Federico Fellini e Amidei come sceneggiatori), presentando Roma sotto l'influenza nazista, inaugurò la stagione neorealista, in modo definitivo lanciando Anna Magnani, che si rivelò attrice di bravura fuori dal comune.

Se *Roma città aperta* fu il film che aprì al cinema italiano nuovi orizzonti tematici, narrativi e stilistici, pur conservando alcune convenzioni del cinema precedente, in *Paisà*, realizzato l'anno successivo (sempre con Fellini e Amidei come sceneggiatori), la rottura col passato fu radicale. I sei episodi che lo compongono, descrivono, infatti, l'avanzata alleata dallo sbarco in Sicilia alle foci del Po, illustrando il rapporto tra la popolazione locale e le truppe alleate.



**Fig. 2.1** “Paisà” di Roberto Rossellini (1946)

Un articolo di questo periodo, riferendosi al dopoguerra e al film *Roma città aperta*, sintetizza gli elementi caratterizzanti questo momento, facendo emergere come il vuoto prevalga sul pieno e l'assenza sulla presenza, o ancora come, nonostante la produzione di film si sia arrestata con la guerra, siano ora molteplici i sintomi e i segni di ripresa, che sfoceranno nella nascita dell'Associazione nazionale industrie cinematografiche ed affini (Anica) il 10 luglio del 1944. Tale associazione, sulla scia della precedente Federazione nazionale fascista industriale dello spettacolo (Fnfis), permetterà ai produttori di stabilire un rapporto con le forze politiche e diplomatiche per portare avanti senza problemi la loro attività cinematografica.

Con il neorealismo in un primo tempo gli sceneggiatori sembrano rinunciare al mettere in mostra la loro cultura e i loro stati d'animo, per concentrarsi sulla mera realtà e sui fatti di cronaca, mettendo in primo piano mondi e realtà sociali mai considerate prima. Gli autori di questo cinema avranno il merito di scoprire un intero Paese partendo dal basso, dalle classi sociali più povere come quelle proletarie, e facendo parlare tutti questi personaggi in modo collettivo, come se fossero una persona sola.

Rossellini, De Sica e Visconti non rappresentano in maniera naturalistica la vita ordinaria, ma la elevano ad un discorso artistico, celebrando la grandezza della quotidianità e raccontando qualsiasi cosa, che può appartenere alla realtà visibile o spingersi oltre, verso il sogno e l'immaginazione.

Sceneggiatori e registi si sentono gli interpreti della storia di tutti e coloro che devono documentare la ricostruzione del Paese.

I personaggi dei film sono i poveri, gli emarginati, tutti coloro a cui prima non era mai stata data la parola e che ora parlano, senza più censure e attraverso i loro dialetti, l'italiano regionale.

L'ambientazione dei film spazia dalla Sicilia al Piemonte, dalla Campania al Veneto, in genere per l'intero Paese.

Il neorealismo cancella la distinzione tra pubblico e privato: gli autori utilizzano diverse forme verbali e gestuali degli uomini, facendo parlare i loro sguardi o i loro silenzi e facendoli interagire con il proprio ambiente.

Rossellini, iniziatore del neorealismo con *Roma città aperta*, ha uno stile dimesso, non impostogli da alcun produttore e che non vuole trasmettere particolari saperi alla massa degli spettatori. Il suo stile è semplice ed immediato, inoltre il suo punto di

vista non è mai quello dei personaggi, in quanto egli si avvale del cinematografo come mezzo per trasmettere le tradizioni popolari, quasi una sorta di cantastorie.

Zavattini e De Sica sono meno spontanei di Rossellini, in quanto stanno attenti al lavoro di recitazione, alla preparazione accurata della scena, alla costruzione delle immagini. Inoltre si calano spesso nei punti di vista dei personaggi rappresentati, facendo trapelare all'esterno i loro sentimenti. *Sciuscià* (1946) otterrà un successo internazionale, ma *Ladri di biciclette* (1948) otterrà il maggior successo mondiale ed un premio Oscar.

Visconti mira a curare estremamente la disposizione di tutti gli elementi, con la conseguenza di mancare di spontaneità e di non affidare nulla al caso. Ha la capacità di dare ai suoi protagonisti una tale forza che riesce ad esprimere ribellione e l'intenzione di voler cambiare le cose. In *Bellissima* (1951), Visconti valorizza i personaggi attraverso Maddalena, una donna frustrata, che desidera far entrare la figlia nel mondo dello spettacolo, svelando il desiderio più ambito da qualsiasi italiano agli inizi degli anni cinquanta.

De Santis mescola la cultura americana alla cultura popolare. Con *Riso amaro* (1949), vuole raggiungere il pubblico di massa attraverso il linguaggio del corpo, dove sono presenti sia i segni della storia e della società, sia quelli della natura, che valorizza promuovendo l'esordiente Silvana Mangano a prima diva italiana del dopoguerra.

Fino a questo momento i soggetti dei film erano principalmente i personaggi incontrati per strada, di cui si voleva raccontare la loro storia elevandola a storia della collettività. Con *Riso amaro*, dato il successo internazionale della Mangano, che riuscì a trasmettere qualcosa che andava ben oltre i valori italiani del sottosviluppo, del dolore e della miseria, i produttori italiani puntarono alla bellezza come bene nazionale, cercando di ripetere la stessa operazione di De Santis, attraverso la valorizzazione di nuovi volti e nuovi corpi. Per tutti gli anni cinquanta si assiste a una vera e propria fioritura di un divismo femminile, che consentirà ad alcune attrici di soppiantare le star americane nell'immaginazione nazionale e di diventare le ambasciatrici del cinema italiano nel mondo. Tra tutte queste dive, verso la metà del decennio, emergeranno Gina Lollobrigida (per lei Blasetti inventerà la definizione di "maggiorata") e Sophia Loren, alla quale resterà per qualche tempo affiancata Silvana Mangano.

### 2.1.2. Fellini e Antonioni

Verso la fine degli anni cinquanta, si delinea, ad opera di due giovani registi, Federico Fellini e Michelangelo Antonioni, una nuova scuola, che cerca di superare il neorealismo, inaugurando un nuovo modo di comunicare impressioni ed emozioni sul dramma della solitudine umana, con schemi narrativi nuovi ed originali.

Fellini e Antonioni scoprono una nuova realtà, quella che va oltre il visibile ed è racchiusa dentro le persone, nei loro sentimenti.

Le loro rappresentazioni continuano ad essere, al pari di quelle neorealiste, in bianco e nero.

Fellini già nei primi film non rappresenta più un'unica realtà collettiva, la vera protagonista dei neorealisti, quanto una realtà che mescola la memoria collettiva alle varie storie personali: le sue figure fluttuano in una dimensione sospesa tra sogno e realtà. Già dai suoi primi film, *I vitelloni* (1953), Fellini identifica chiaramente i ruoli e le funzioni di ogni persona: qui rappresenta cinque vicende distinte ed intercambiabili ambientate a Rimini, sua città natale.

Ne *La strada* (1954), Fellini crea invece dei personaggi, Zampanò e Gelsomina, che sono frutto della sua immaginazione; qui egli si cala nella scena, adottando il punto di vista della protagonista ed ottenendo così un'immagine del mondo e del reale in forma di spettacolo magico, misterioso ed affascinante: Gelsomina parla tutti i linguaggi meno che quelli normali: parla coi matti, con la natura, si esprime con la sua tromba, mentre le riesce difficile comunicare con le altre persone.

*La dolce vita*, terminata a fine 1959, rappresenta un'opera ponte, che chiude un periodo importante del cinema italiano per aprirne una nuova era, caratterizzata dalle spinte del cinema internazionale, soprattutto di quello americano. In questo film, Fellini si immette nella scena in senso quasi fisico, lasciando che le proprie energie vitali confluiscono nelle immagini. Nell'immaginario cinematografico mondiale alcune delle sue scene, in particolare quella del bagno nella Fontana di Trevi da parte di Anita Ekberg e Mastroianni, sono diventate patrimonio e luogo comune.

Antonioni è invece interessato alla forza visiva che scaturisce dai film neorealisti e non dai loro temi. Fin dagli esordi, con *Cronaca di un amore* (1950), Antonioni rappresenta uno spazio urbano simbolico, sfuggente ed inquietante, cercando di stabilire una distanza rispetto ai personaggi e all'ambiente e di raccogliere con un unico sguardo i segni e gli indizi necessari a descriverne lo stato interiore. Con *Le amiche* (1955), tratto da Pavese, pone l'attenzione verso i riti della nevrosi, del vuoto

ideale e affettivo della borghesia torinese. *Il grido* (1957) è la sua opera di rottura col passato, in quanto anche per la critica del tempo è difficoltoso accettare un proletario, sopraffatto dai sentimenti, che non sappia integrarsi con la società e soprattutto con la vita.

### 2.1.3. Gli anni sessanta: il decollo cinematografico

Nel 1960, la produzione cinematografica raggiunse livelli mai visti precedentemente: 160 sono i film realizzati, di cui 66 sono le coproduzioni (61 solo con la Francia); gli incassi sono aumentati e anche le esportazioni, raggiungendo i 20 milioni di dollari.

I primi quattro titoli degli incassi del 1960 sono: *La dolce vita*, *Rocco e i suoi fratelli*, *La ciociara* e *Tutti a casa*.

In questo periodo il cinema italiano vive il suo periodo di massimo splendore con coproduzioni come *La dolce vita*, 1959, dove per valorizzare i prodotti nazionali, diventa necessario creare una connessione tra il singolo elemento e il quadro mondiale.

I produttori italiani si sono resi conto che per sostenere i nuovi livelli di sfida, le realizzazioni cinematografiche devono adeguarsi agli standard tecnici raggiunti dai concorrenti hollywoodiani, acquisendo quella qualità in grado di renderle accettabili sul piano internazionale.

I produttori investono come non hanno mai fatto e la bottega artigiana di Cinecittà raggiunge il punto di creatività più alta della sua storia.

Il decollo industriale porta gli italiani ad abbandonare il mondo contadino, proprio nel momento in cui il cinema è riuscito a farsi sentire nei piccoli paesi. Il cinema perderà quel tipo di visione collettiva all'interno di comunità omogenee.



**Fig. 2.2** “Divorzio all’italiana” di Pietro Germi (1961)

I primi anni sessanta vedono gli esordi della *commedia all'italiana* (dove *all'italiana* deriva dal titolo del film *Divorzio all'italiana*, 1961, uno dei più importanti del genere comico): precisamente la sua nascita viene fatta risalire al 1958 con *I soliti ignoti* di Mario Monicelli. Gli autori non ritraggono più le classi povere come avveniva nell'immediato dopo-guerra, ma rivolgono la loro attenzione alla classe sociale media, la vera protagonista dello sviluppo economico in Italia. Sogni, desideri e paure sono raccontati ironicamente e tragicamente allo stesso tempo e il genere comico è il modo più semplice per far arrivare messaggi significativi alla società di quel periodo. In pochi anni il genere della commedia sarà elevato a lavoro d'autore, grazie a registi, come Steno, Monicelli, Risi e Scola e ad attori, come Gassman, Tognazzi, ecc., dalla personalità rilevante. *Il sorpasso* (1961) di Dino Risi è un film del genere comico. Questo film respira, come nessun altro, l'aria del tempo in cui è stato realizzato: la stagione del boom economico, esaltante e inquietante allo stesso tempo. Storia di una gita di ferragosto in macchina, improvvisata da un avventuriero, che vive alla giornata e che si trascina dietro un riluttante ed introverso studente universitario, *Il sorpasso* arricchisce la commedia di costume con un finale drammatico quasi a previsione della prossima fine di quella stagione di spensieratezza e benessere che l'Italia stava vivendo. Di Dino Risi, oltre a *Il sorpasso*, *Una vita difficile*, *I mostri*, *Il gauchò*, *In nome del popolo italiano*, *Mordi e fuggi*, *Profumo di donna*.

Per quanto riguarda chi dominerà la scena nel cinema degli anni sessanta, si avrà un passaggio dal bellissimo corpo femminile alla figura maschile. Tale fenomeno dipende anche dal fatto che il desiderio collettivo comincia a spostarsi dal cinema alla televisione. In questo periodo, ha molto successo la televisione, che ben presto promuove a dive molte presentatrici: Edy Campagnoli, la valletta di Mike Bongiorno, negli anni sessanta sarà spesso sulle riviste accanto a Sophia Loren. Inoltre cambiano i criteri per essere promosse a dive da parte della collettività: bellezza e giovinezza non sono più canoni assoluti.

In questa nuova condizione, un piccolo gruppo di attori riuscirà a monopolizzare la scena per almeno un quindicennio rivestendo tutti i possibili ruoli grazie alle proprie abilità. Marcello Mastroianni, grazie alle sue numerose interpretazioni nei film di Visconti, Monicelli, Fellini, Bolognini, De Sica, Antonioni, Germi, Petri, Risi, Scola, Tornatore, Archibugi, e nei film di registi stranieri, rappresenta l'*italian lover*. Fra tutti gli attori del momento, è quello che riesce ad entrare con più

naturalzza e leggerezza nei suoi personaggi ed è capace di esprimere le più diverse sfaccettature dei sentimenti e delle emozioni.

Insieme ai bei personaggi maschili, Gassman, Sordi, Tognazzi e Manfredi hanno incarnato personaggi dall'ambiguità sessuale e dalla crisi d'identità, capaci di rivestire più ruoli, tra cui quelli di proletari, piccoli borghesi, preti, registi in crisi.

#### 2.1.4. La crisi del '68

La crisi del '68, il sopraggiungere degli "anni di piombo", la critica devastante verso il cinema che cerca di raggiungere il pubblico di massa rappresentando temi politici, la forte concorrenza televisiva sono tra le cause maggiori della perdita del policentrismo creativo e di piani comuni di riferimento, ma anche di un'aumentata ricerca e sperimentazione.

Il cinema degli anni settanta si allontana dal presente per interessarsi alla storia e alla memoria nazionale degli ultimi cento anni. Mentre nel dopoguerra, autori grandi e piccoli avevano rappresentato ogni elemento minimo del paesaggio, facendolo divenire il soggetto della storia, ora gli autori cercano di recuperare i valori di un mondo scomparso dinnanzi ad un presente distante, enigmatico, difficile da comprendere e dove molte persone hanno perso il loro senso di appartenenza, non sapendo più per chi scrivono o filmano.

#### 2.1.5. Gli anni settanta

Verso la metà degli anni settanta muoiono registi come De Sica, Visconti, Rossellini, Germi, Pasolini, Petri, Pietrangeli, ecc.

Queste morti non sono le cause principali dell'impoverimento del Cinema, che già per conto suo si era avviato verso l'indebolimento, ma rappresentano un importante spartiacque e l'apertura di una nuova fase. Col tempo, diminuisce l'influenza di questi autori e i loro film vengono ricordati come "opere monumentali"; le produzioni cinematografiche di Pasolini continuano a farsi sentire a livello di cinema mondiale.

In questo periodo, l'esigenza di produrre e realizzare opere sempre più coinvolgenti che possano competere con il potente mezzo televisivo, diventa un assillo; si assiste infatti al fiorire di quella cinematografia priva di contenuti culturali che viene identificata come di "pura evasione", che però, al contrario del cinema "impegnato", riscuote un notevole successo commerciale. Inoltre dallo schermo

scompare qualsiasi sfondo politico o civile e molti registi si trovano privi di punti di riferimento.

Anche questo periodo, come quello precedente, non è connotato da una "scuola" ben precisa e da un'unica corrente di pensiero ed infatti, le strade intraprese dai vari registi sono molteplici e rispecchiano la ricerca stilistica di temi comunicativi e la sperimentazione di nuovi mezzi di espressione tipici del momento. Ancora una volta alfiere del cinema italiano, distaccato da ogni corrente ma appunto per questo considerato un maestro in tutto il mondo, è stato Federico Fellini. Dagli anni settanta, lo sguardo di Fellini si allarga: le sue rappresentazioni sembrano avvenire in un parco delle meraviglie dove nei personaggi si alternano sensazioni di esaltazione e di vuoto improvviso. Alcuni critici hanno sostenuto come in *E la nave va* (1983) o in *Ginger e Fred* (1985) emergono l'immenso collasso del sistema, la perdita delle capacità comunicative, il trionfo del rumore, delle variazioni metaforiche sulla situazione politica italiana. Le opere di Fellini da questo periodo sembrano accompagnate dalla percezione della morte e da un'insolita irrequietezza. Bertolucci si rivela invece un narratore epico capace di orchestrare più storie e temi all'interno di un grande flusso di eventi dove grande storia e storie personali si fondono. Il paesaggio diventa protagonista della storia, la sua bellezza viene violata in vari momenti, e nell'insieme ci si accosta alla campagna padana, facendo trapelare un senso di partecipazione affettiva nel fluire delle stagioni. Tra le sue opere va ricordata *Prima della rivoluzione*.

Nonostante il cinema non abbia dato molto spazio al clima drammatico instauratosi in Italia sotto la spinta del terrorismo e della delinquenza (mafia, sequestri di persona, attentati), vanno comunque ricordati i film che hanno saputo rendere la drammaticità del periodo in modo originale: *Cadaveri eccellenti* (1976) di D. Risi; *Toto modo* (1976) di E. Petri; *Un borghese piccolo piccolo* (1977) di M. Monicelli e *Segreti segreti* (1984) di Bertolucci, sull'influenza del terrorismo sulle famiglie.

È da sottolineare che in questo periodo, i nuovi registi non hanno contribuito molto al rinnovamento dei temi affrontati dal cinema italiano. Infatti, due giovani promesse quali Nichetti e Moretti, non sono riusciti ad uscire dagli schemi classici: il primo si è rifugiato in temi surreali (*Ratataplan*, 1979 e *Ho fatto splash!* del 1980) mentre il secondo si è mantenuto fedele alla satira politica e di costume (*Ecce Bombo* del 1978, *Bianca*, 1984). Moretti in questi suoi film, fa emergere il rispetto per le



regole e i comportamenti civili, pubblici e privati, e la sua voglia di trasformare e migliorare la società.

#### 2.1.6. Gli anni ottanta

In questi anni la crisi cinematografica si fa sempre più evidente: il cinema italiano si allontana da quello americano, in quanto il primo è ritenuto più un prodotto televisivo mentre il secondo un prodotto cinematografico.

Fra gli autori esordienti degli anni ottanta, vanno ricordati Francesca Archibugi, Salvatores o Luchetti.

F. Archibugi ha la capacità di non far sentire la sua presenza nei film, di mescolare dolcezza e ironia e di far sentire la sua cultura cinematografica influenzata da Olmi, Scola e Comencini. Con film come *Mignon è partita* (1988), *Verso sera* (1990) o *Il grande cocomero* (1993), l'autrice racconta le cronache familiari, i sentimenti delle persone e registra qualsiasi novità nei rapporti della vita quotidiana e del male di vivere in famiglia.

Salvatores rappresenta film, come *Marrakesh Express* (1988), dove le illusioni vengono meno e il contatto con la dura realtà cancella sogni e speranze.

Luchetti nei suoi film, medita sul presente, sulla realtà e sui mondi possibili e sui ruoli e responsabilità di ognuno nel realizzarli. Il suo film più impegnativo e legato alle vicende politiche di quegli anni è *Il portaborse* (1990), dove un innocente e modesto professore di provincia si trova a sua insaputa in un meccanismo di corruzione che cerca di travolgerlo. Tale film è stato considerato quasi una sorta di manifesto della corruzione politica.

Nei primi anni ottanta, nel cinema comico e non, sembrano essere rappresentati il trionfo del privato sul pubblico, la celebrazione di consumi del superfluo, la derisione ad ogni forma di partecipazione politica, a favore del dilagare nel mondo dei giovani, come raccontano i film di Vanzina, di modi di omologazione dei comportamenti fondati su un individualismo esasperato e sulla più completa perdita del valore di appartenenza a una società civile.

Carlo Verdone guida idealmente un gruppo di comici promossi dalla televisione, Benigni, Pozzetto, Troisi, Nuti, che contribuiscono dagli anni ottanta a dare vigore a quella comicità che sembrava perduta. Il Verdone di quegli anni sembra riconoscersi nella comicità di Alberto Sordi, raccontando l'evoluzione del "coatto" romano. Egli riesce, attraverso le sue doti da regista, a conferire già dai suoi primi film, *Un sacco*

*bello* (1980) e *Bianco, rosso e Verdone* (1981), un senso di drammaticità. A partire dalla metà degli anni ottanta, le sue rappresentazioni comiche si fanno più malinconiche.

#### 2.1.7. Gli anni novanta: tra continuazione della tradizione e rinnovamento

Gli anni novanta si aprono con delle vincenti rappresentazioni internazionali: nel 1989 Tornatore vince l'Oscar con *Nuovo cinema Paradiso*, nel 1992 Salvatores lo rinvince con *Mediterraneo*, mentre Fellini riceve l'Oscar alla carriera. A Cannes si ricevono premi speciali della giuria con *Ladro di bambini*, *La vita è bella*, *Caro diario* e *La stanza del figlio*.

Il legame con la tradizione del dopoguerra non viene mai spezzato, ma è sempre più evidente che i registi delle nuove generazioni, dopo l'esordio, non sono in grado di elaborare qualsiasi progetto sul medio e lungo termine: nessuno sa prevedere se, portato a termine un film, sarà in grado di realizzarne un altro. Il fatto più evidente nel cinema è la perdita di capacità di capire e di narrare il nostro Paese, nelle sue tante contraddizioni, da parte delle vecchie generazioni.

Comunque, dopo il "grande sonno" degli anni Ottanta il cinema sta attraversando un periodo fiorente con giovani registi di tutto rispetto. Gli autori che ancora rappresentano punti di riferimento importanti sono Moretti, Tornatore, Salvatores, Archibugi, Mazzacurati.

Una particolarità di questo periodo riguarda la perdita da parte di Roma del ruolo di prima città produttrice di film: ora i registi e i produttori si muovono lungo l'intera Italia: Torino, Milano, Bologna, Veneto, Toscana, Napoli, Puglia, Sicilia.

Gli autori riescono a fare cinema anche con risorse modestissime, tuttavia è evidente l'impoverimento del dialogo.

Moretti, come si può vedere in *Caro Diario* (1993) o in *Aprile* (1998), ha raggiunto la capacità di eliminare qualsiasi elemento superfluo e di rendere semplici e naturali anche situazioni drammatiche e complesse. E' riuscito a guardare in profondità le cose e le persone, cercando di condividere e testimoniare le trasformazioni in atto nella società.

Ozpetek affronta nei suoi film, tra cui *Le fate ignoranti* (2001), i temi dell'identità sessuale e della perdita di certezze, dell'apertura, comprensione e accettazione di altre realtà culturali, religiose e sessuali. Per la cura nel ricostruire gli ambienti e il

forte coinvolgimento verso le vicende raccontate, Ozpetek sembra far rivivere il cinema di Visconti, Bolognini e Pasolini calato nelle situazioni di oggi.

Mimmo Calopresti ha uno stile essenziale fondato sul rigore e sulla moralità delle sue scelte cinematografiche: racconta i sentimenti e le patologie nevrotiche ne *La parola amore esiste* (1998), mentre combina la difficoltà nella costruzione degli affetti e dei sentimenti coi differenti modi di rapportarsi all'ambiente e agli altri in *Preferisco il rumore del mare* (2000).

Un altro autore che esordisce in questi anni è Gabriele Muccino con *L'ultimo bacio* (2001). Muccino racconta i sentimenti, i traumi dell'adolescenza con grandi competenze dal punto di vista della regia.

Mentre negli anni ottanta gli autori si riconoscevano nella tradizione passata, oggi ci sono legami sporadici col passato: il cinema non è infatti più vissuto come mondo e cultura dominante e assoluta entro cui vivere e identificarsi.

In questi anni si ha un forte sviluppo cinematografico nel Sud, dove non si vogliono più rappresentare solo storie legate alla mafia o alla camorra, ma si vuole fare del Sud il luogo privilegiato della memoria storica per capire i cambiamenti avvenuti in Italia negli ultimi cinquant'anni.

Oltre ai film prodotti a Cinecittà, a Roma, e nelle altre regioni italiane, molti autori hanno iniziato a girare i loro film all'estero, come Olmi nel Montenegro.

Concludendo, da qui in poi per gli autori sarà sempre più difficile ottenere successo attraverso il cinema, ma non per altre vie, quali televisioni pubbliche, dvd, canali satellitari, ecc. Per questo motivo un qualsiasi film di poco successo nato per il pubblico italiano, grazie ai mezzi di diffusione suddetti, potrebbe riscuotere un gran successo nell'ottica di un pubblico internazionale.

## **2.2. Teoria della cultura del consumatore**

### **2.2.1. La visione della cultura del consumatore**

Gli ultimi venti anni di ricerca sul consumatore hanno portato a focalizzare l'attività di studio sugli aspetti socio-culturali, esperienziali, simbolici e ideologici del consumismo.

La teoria della cultura del consumatore, CCT (Consumer Culture Theory), ha sviluppato una visione teoricamente distinta della cultura sul consumatore e delle

esperienze e pratiche di cui il consumatore si avvale per veicolare e trasformare i significati culturali.

Piuttosto che vedere la cultura come un sistema omogeneo di significati, valori e modi di vita condivisi da ogni singolo membro della società, CCT esplora la distribuzione eterogenea dei significati e la molteplicità dei raggruppamenti culturali che esistono entro la più ampia cornice socio-storica dovuta alla globalizzazione e al mercato del capitalismo.

La cultura del consumatore denota un'organizzazione sociale in cui le relazioni tra cultura vissuta, risorse sociali, stili di vita significativi e le risorse simboliche e materiali da cui dipendono, vengono mediate attraverso i mercati. Si può parlare così di una cultura del consumatore dominata dal consumo di beni creati dal mercato e da simboli capaci di indurre desiderio sempre derivanti dal mercato. La continuazione e la riproduzione di questo sistema dipende largamente dall'esercizio della libera scelta professionale nella sfera privata quotidiana.

La cultura del consumatore concettualizza un sistema interconnesso di immagini, testi e oggetti prodotti commercialmente che i gruppi utilizzano per costruire un senso collettivo di ambientazione e per orientare le esperienze di vita dei loro membri.

In questo modo, le culture locali e le pratiche della vita quotidiana vengono sempre più influenzate dalla cultura globale grazie alla forza del capitale transnazionale e al modo di operare dei mass media.

#### 2.2.2. Il ciclo di consumo

I pionieri della CCT hanno indagato sugli aspetti contestuali, simbolici ed esperienziali riguardanti il consumatore, delineando un ciclo di consumo tipico suddiviso in tre fasi diverse: acquisto, consumo e possesso.

I fenomeni che sono stati studiati maggiormente nell'ambito della CCT sono stati le pratiche di consumo-possesto e le loro dimensioni edonistiche, estetiche e rituali. Si è cercato di esplorare come i consumatori, attivamente, rielaborano e trasformano i significati simbolici trasmessi dalle pubblicità, dalle marche, dai beni materiali, ecc., per manifestare il loro particolare stato personale e sociale, la loro identità e il loro stile di vita in quanto è proprio il mercato che, nella sua ampiezza ed eterogeneità, fornisce ai consumatori le risorse necessarie per costruire sia la loro identità individuale che collettiva.

### 2.2.3. I quattro filoni di ricerca della CCT

Le ricerche riguardanti il comportamento del consumatore si sono mosse in quattro direzioni ben precise:

- *Consumer Identity Projects*: i consumatori vengono concepiti come cercatori e produttori d'identità attraverso ciò che il mercato mette a loro disposizione. In base alle loro scelte di consumo, emergono identità dei consumatori coerenti, ma frammentate e diversificate tra loro.
- *Marketplace Cultures*: i consumatori non sono visti più come portatori di cultura, ma come produttori di cultura attraverso ciò che consumano. Emerge così una forte connessione tra mercato e cultura.
- *The Socio-historic Patterning of Consumption*: viene studiata l'influenza delle strutture istituzionali e sociali sulle scelte del consumatore.
- *Consumption as a Practice of Ideological Reproduction and Resistance*: vengono esaminate l'ideologia del consumatore ed i suoi sistemi di significato che tendono ad incanalare e riprodurre i suoi pensieri in modo tale da difendere gli interessi dominanti nella società. I consumatori vengono concepiti come agenti interpretativi le cui attività, creatrici di significato, spaziano da coloro che tacitamente condividono le rappresentazioni dominanti di identità del consumatore e del suo stile di vita ritratte dalla pubblicità e dai mass-media, a coloro che consapevolmente deviano da queste istruzioni ideologiche.

Soffermandoci sul terzo punto, gli studi sottolineano come la classe sociale, la comunità, l'etnia e il genere siano rappresentanti delle posizioni e dei ruoli sociali rivestiti dai consumatori.

Tale attività di ricerca ruota attorno alle due domande fondamentali:

- Cos'è la società del consumo?
- Come è costituita e sostenuta?

Per rispondere a queste domande, gli studiosi della CCT indagano sui processi attraverso cui le scelte ed i comportamenti consumistici vengono mediati dalle gerarchie sociali, dal sesso, dalla famiglia d'appartenenza, ecc.

I contributi più importanti provengono: da *Holt* (1997-1998), che ha mostrato come il pensiero culturale capitalistico, diffuso dalla classe sociale, strutturi in modo

sistematico le preferenze del consumatore; da *Wallendorf* (2001), che ha suggerito come l'alfabetizzazione, una competenza fondamentale al fine del comportamento del consumatore, venga diffusa dalla classe sociale e dalla razza; da *Allen* (2002), che ha mostrato come le scelte dei consumatori appartenenti alla classe operaia siano forgiate dal tacito pensiero culturale capitalistico della loro società e contrastino sistematicamente con i loro obiettivi sociali.

La CCT esamina la relazione tra le esperienze, le credenze e le abitudini dei consumatori con la sottostante struttura sociale.

La ricerca mostra anche la presenza di comunità, al di là dei confini geografici, che si sono affermate attraverso il consumo di marche commerciali e suggerisce come le identità etniche siano in qualche modo divenute iperculturali, visto che la cultura d'origine viene socialmente ricostruita come un "qualcosa di consumabile", attraverso beni di consumo come cibi, bevande, vestiti, musica, e può cambiare dato il contesto sociale mutevole.

#### 2.2.4. Conclusioni sulla CCT

La CCT cerca di dare risposta ai numerosi interrogativi sul pensiero del consumatore che continuamente i ricercatori in tale campo si pongono e che richiedono una struttura distintiva delle conoscenze teoriche riguardanti i comportamenti consumistici nel mercato.

La CCT cerca di collegare sistematicamente i significati individuali ai vari processi culturali inserendoli nei contesti socio-storici e di mercato definiti e riguarda fondamentalmente i significati culturali, le influenze socio-storiche e le dinamiche sociali che forgianno le esperienze e le identità dei consumatori nella miriade di contesti di vita quotidiana; inoltre, indaga su come il consumatore consuma tramite una gamma di spazi sociali (casa, ufficio, web) ed utilizzando fonti multiple di dati.

Da questo tipo di approccio, emerge come il mondo reale non sia, per ciascun consumatore, uguale, monolitico, razionale e come la vita di molti consumatori possa essere costruita su realtà multiple ed il consumo possa essere utilizzato per fare esperienze di realtà avulse dal quotidiano (fantasie, desideri, ecc.).

Allo stato attuale delle cose, la CCT ha quattro nuove frontiere:

- Uno sbocco intrigante, ancora agli albori, concerne la costituzione morale del consumismo e la natura dei dilemmi e sfide morali che la

commercializzazione quotidiana pone al consumatore, così come le strategie per negoziare tali complessità morali.

- Una seconda area riguarda la temporalità delle scelte di consumo.
- Una terza area vuole indagare ulteriormente nella globalizzazione della cultura del consumatore e delle sue manifestazioni in Paesi meno sviluppati e in quelli caratterizzati da sistemi economici in fase di sviluppo.
- La CCT potrebbe prontamente perseguire una teoria culturalmente informata basata sulle risorse del consumatore che si inserisce in qualche modo nelle teorie basate sulle risorse d'azienda.

