

Maurizio Zinni*

*Dalla fame all'abbondanza.
Cibo e società in Italia tra ricostruzione e 'miracolo economico'.
Una riflessione per immagini*

I. *Cinema e cibo come fonti per lo studio dell'Italia del dopoguerra*

Tra i molti indicatori utilizzati per studiare l'evoluzione della società italiana negli anni che separano la fine del secondo conflitto mondiale dalla stagione del 'miracolo economico', il cibo è sicuramente uno dei più completi oltre che rivelatori. Le statistiche sui consumi alimentari degli italiani permettono di cogliere con estrema puntualità la difficile uscita del paese dalle rovine della guerra e il suo approdo, nell'arco di quindici anni, a una dimensione economica e sociale di tipo consumistico¹.

Allo stesso tempo, spostando l'attenzione dal semplice dato materiale e quantitativo – le statistiche sui consumi alimentari - all'immaginario diffuso che ha accompagnato la popolazione nel suo confronto personale e collettivo con il cibo e con l'universo simbolico e valoriale ad esso collegato, è possibile trovare traccia di un mutamento ancor più profondo e politicamente rilevante. Tale prospettiva, infatti, ci permette di cogliere alcune delle coordinate ideali che accompagnarono gli italiani all'interno della nascente stagione democratica e, di conseguenza, il difficile consolidamento di una nuova identità repubblicana che proprio nel soddisfaci-

* Professore a contratto di Storia del giornalismo e delle comunicazioni di massa. Dipartimento di Scienze Politiche, Università degli Studi Roma Tre. maurizio.zinni@uniroma3.it

¹ Cfr. S. LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana. L'economia, la politica, la cultura, la società dal dopoguerra agli anni '90*, Marsilio, Venezia, 1992, pp. 177-179, 270-271; G. CRAINZ, *Storia del miracolo italiano. Culture, identità, trasformazioni fra anni cinquanta e anni sessanta*, Donzelli, Roma, 2003, pp. 132-134.

mento di bisogni primari come quello del cibo trovò un banco di prova tra i più impegnativi.

Il rapporto profondo fra la società italiana e il desco diviene così, agli occhi dello storico, un'importante cartina di tornasole per comprendere in una luce nuova l'evoluzione non solo economica del paese a cavallo tra gli anni della ricostruzione e quelli del boom; per dare forma al mutare dei bisogni di una popolazione che passa in un quindicennio dall'indigenza al benessere (pur in maniera non uniforme e con molti squilibri sul territorio); per tracciare la ridefinizione dei rapporti sociali non solo all'interno di una dimensione di classe, ma anche di genere. D'altronde fin dai secoli passati il cibo e la sua percezione nei diversi strati della popolazione sono stati elementi rilevanti nella strutturazione delle appartenenze, qualificando gli individui e le comunità a seconda degli alimenti consumati, delle quantità, dei modi di fruizione del pasto². Cosa mangiare, quando e come si sono evoluti di pari passi con gli altri processi di breve e lungo periodo, divenendo chiave interpretativa per lo studio e la comprensione dei mutamenti del paese allora come nel passato remoto in una prospettiva al contempo storica e antropologica³.

In un'indagine di questo tipo, fondata sugli orizzonti mutevoli dell'immaginario collettivo, sulle geografie mentali di una popolazione che continua a vedere nel cibo un punto di riferimento simbolico ancora centrale nella lettura della realtà circostante e nella valutazione tutta 'politica' dei cambiamenti in atto, il cinema di finzione, prodotto culturale e commerciale complesso del suo tempo⁴, si qualifica come una fonte privilegiata di ricerca. La diffusione territoriale e il numero di biglietti venduti ogni anno (entrambi in crescita esponenziale nel ventennio 1945-1965⁵) rendono infatti il *medium* cinematografico uno degli strumenti più efficaci per cogliere gli elementi caratterizzanti di un'evoluzione epocale nella storia italiana dell'ultimo secolo. La sua capacità di influenzare e, allo stesso

² Jacques LeGoff scrisse che il cibo era «la prima occasione per gli strati dominanti della società di manifestare la loro superiorità» (*La civiltà dell'Occidente medievale*, Einaudi, Torino, 1981, p. 251).

³ Sulla storia del rapporto fra cibo e società in Italia e, più in generale, nel mondo occidentale cfr. P. SORCINELLI, *Gli italiani e il cibo*, Bruno Mondadori, Milano, 1999; M. MONTANARI, *La fame e l'abbondanza. Storia dell'alimentazione in Europa*, Laterza, Roma-Bari, 2003; J.L. FLANDRIN, M. MONTANARI, (a cura di), *Storia dell'alimentazione*, Laterza, Roma-Bari, 1997.

⁴ Per una definizione del cinema come fonte della ricerca storica cfr. M. ZINNI, *Fascisti di celluloido. La memoria del ventennio nel cinema italiano (1945-2000)*, Marsilio, Venezia, 2010, pp. 3-9.

⁵ Cfr. *Lo spettacolo in Italia*, Siae, Roma, annate 1947-1965.

tempo, riflettere la società nel suo porsi rispetto al contesto di riferimento fa sì che attraverso i film realizzati in quegli anni l'osservatore attuale possa ritrovare, con una immediatezza solo in parte deformata dai codici lessicali e rappresentativi proprio del linguaggio cinematografico *tout court* e dei diversi generi che nel corso del tempo si sono definiti e affermati⁶, un ritratto articolato del paese nella stagione che vide strutturarsi e poi consolidarsi la nuova identità repubblicana.

Il ruolo svolto dal cibo nel cinema italiano, prima neorealista e poi della commedia all'italiana⁷, è stato tutt'altro che marginale. In circa vent'anni vide la luce un *corpus* di pellicole rilevante, dai caratteri anche molto diversi per toni e registri iconografici e tematici, che ha dato forma e sostanza filmica ai sogni, alle speranze, alle delusioni di un paese passato, nel giro di una generazione, dal trauma di una sconfitta non solo militare al benessere caratteristico della nuova società affluente che si era consolidata all'ombra del modello di sviluppo americano⁸.

In questo senso, la produzione cinematografica nazionale è sempre stata particolarmente attenta alla realtà e ai suoi aspetti materiali. Il genere neorealista si era qualificato agli occhi degli spettatori coevi come un cinema fatto di cose, di bisogni essenziali che si concretavano nel reperimento di beni di prima necessità come pane, acqua, vestiti: le rovine che lo schermo mostrava erano specchio delle macerie civili lasciate dal fascismo in un paese allo sbando e in cerca di nuovi punti di riferimento etici e morali. Il cinema del *boom* e, soprattutto, la commedia all'italiana ribaltano quasi completamente questo assunto pur mantenendolo nella sua essenza, è un cinema dell'opulenza mostrata, della ricchezza esibita (poco importa se goduta o meno), del benessere che si definisce in oggetti di consumo

⁶ Negli ultimi anni sempre maggior attenzione è stata riservata alle produzioni più popolari e di genere nello studio del complesso rapporto fra cinema italiano e storia repubblicana. Al riguardo, fra i tanti contributi che hanno visto la luce, cfr. C. O'RAWE, "I padri e i maestri": *Genre, Auteurs, and Absences in Italian Cinema*, in «Italian Studies», 2, 2008, pp. 173-194.

⁷ Come rileva giustamente Sandro Bernardi, «possiamo leggere il cinema degli anni '50 non più come degenerazione di una grande esperienza, quella neorealista, ma come un assorbimento in un progetto diverso e di più ampio pubblico: [...] inizia un processo di rinnovamento dei generi e dei modelli narrativi, attraverso compromessi e ibridazioni fra la sterzata neorealista, la tradizione teatrale italiana e i modelli del cinema americano, ottenendo spesso risultati di notevole interesse». S. BERNARDI, *Introduzione*, in S. BERNARDI (a cura di), *Storia del cinema italiano. Volume IX – 1954/1959*, Marsilio – Edizioni di Bianco & Nero, Venezia – Roma 2004, p. 24.

⁸ Cfr. P. SCOPPOLA, *La repubblica dei partiti. Evoluzione e crisi di un sistema politico 1945-1996*, Il Mulino, Bologna 1991, pp. 317-322.

posseduti o semplicemente desiderati: la stella polare che orienta l'agire individuale e collettivo nella continua ricerca di affermazione e riconoscimento diviene lo status sociale associato alla ricchezza. Nel passaggio da una stagione all'altra, la ricerca del *vero* così importante nella rinascita del cinema italiano si manifesta nella concretezza delle storie raccontate, nell'importanza degli oggetti, dei beni che caratterizzano la vita di ogni giorno. Il cibo con tutte le sue implicazioni socio-culturali e per la profonda valenza simbolica ha per questo un ruolo centrale nello svolgimento delle vicende narrate, dei sentimenti descritti e dei rapporti privati, sociali, di genere dei protagonisti in scena.

2. *Pasta, pace e lavoro: il cibo e la costruzione della nuova identità repubblicana*

Il film simbolo della rinascita civile e politica del paese vide la luce quando ancora la seconda guerra mondiale non era terminata. *Roma città aperta* (1945) divenne ben presto in Italia e all'estero la rappresentazione più vera di una lotta di popolo per la riconquista della libertà e della democrazia dopo anni di sofferenze e dittatura. Il regista Roberto Rossellini, autore formatosi nel cinema del ventennio ma guidato fin dalle sue prime opere da un forte afflato religioso di matrice cristiana⁹, diede un ritratto della Roma occupata e dei suoi cittadini che metteva da parte gli aspetti più problematici dei rapporti intercorsi fra società e regime che l'aveva condotta alla guerra¹⁰ ed esaltava l'impegno collettivo contro l'occupante in vista di una vittoria che fosse, prima di tutto, una liberazione morale ed etica delle coscienze¹¹. All'interno di questa prospettiva profondamente antifascista ma in una chiave ancora compiutamente ciellenistica, il cibo viene utilizzato da Rossellini per rendere manifeste non solo le difficoltà materiali della popolazione, ma anche le caratteristiche che dovranno dare forma alla nuova Italia democratica che si prospetta all'orizzonte e le domande che le forze al potere dovranno evadere per permettere l'afferma-

⁹ Sul percorso personale e professionale di Roberto Rossellini cfr. G.P. BRUNETTA, *Cinema italiano dal neorealismo alla dolce vita*, in G.P. BRUNETTA (a cura di), *Storia del cinema mondiale*. Vol. III. *L'Europa. Le cinematografie nazionali*, 2 tt., Einaudi, Torino 2000, p. 595; V. ZAGARRIO, *Cinema e fascismo. Film, modelli, immaginari*, Marsilio, Venezia 2004, p. 192.

¹⁰ ZINNI, *Fascisti di celluloidi*, cit., pp. 21-23.

¹¹ Cfr. V. FANTUZZI, *Riflessioni dell'iconografia religiosa nel film «Roma città aperta» di Roberto Rossellini*, in «La Civiltà Cattolica», quaderno 3489, 4 novembre 1995, pp. 264-276.

zione e il consolidamento di una stagione di giustizia e pace che passi al di sopra delle divisioni di parte in una prospettiva solidaristica e comunitaria. La scena che introduce la protagonista femminile, la sora Pina, è anche una delle più forti e suggestive di tutta la pellicola. In una fredda mattina invernale un gruppo di donne dà l'assalto a un forno per impossessarsi del pane e della farina su cui speculano non solo i commercianti, ma anche i borsari neri. Lo spettro della fame guida l'agire di queste madri di famiglia timorate di Dio ma mosse da un imperativo superiore: assicurare ai loro figli di che sfamarsi nei difficili giorni dell'occupazione nazista. In pochi minuti il cibo, nella sua forma più riconoscibile e al contempo elementare, il pane, appare come il simbolo di tutto ciò che manca e che dovrà essere assicurato nuovamente. Semplici pagnotte divengono una ricchezza inestimabile e i cittadini della capitale, in una prospettiva disincantata e fideistica allo stesso tempo, attendono la conclusione della guerra fatalisticamente, sopportando quelle sofferenze in vista di una rinascita che non è solo o soltanto di carattere politico, ma allo stesso tempo materiale (la disponibilità di generi di prima necessità) e spirituale (la sconfitta del male e il trionfo della fede, esemplificata dall'ultima scena in cui i piccoli orfani s'incamminano solitari verso un destino incerto con la cupola di S. Pietro che campeggia imponente sullo sfondo).

Il cinema neorealista, fin dal suo primo capolavoro, si mostra così come un cinema di bisogni e di speranze, di assenze e di domande: la liberazione tanto agognata è vista in una prospettiva quasi messianica, come dimostra la sora Pina quando invoca una salvezza divina che pare non arrivare mai («Ma Cristo nun ce vede») e si manifesta nelle aspirazioni della gente a poter accedere liberamente al cibo, inteso come diritto essenziale ed imprescindibile per la rinascita del paese. Nella vicenda il cibo, rubato, desiderato, vissuto ancora come occasione di gioia e convivialità (la scena della torta in forno per il matrimonio che non si farà) restituisce non solo la difficile situazione in cui si trovava la popolazione in quel difficile inverno, ma anche il sogno di una stagione di giustizia ancora di là da venire: è la metafora di una riappropriazione di diritti necessaria per l'instaurazione di una comunità di credenti rigenerata e pronta alla costruzione di un sistema politico improntato alla collaborazione e ai valori cristiani.

Tre anni dopo, nel 1948, un altro classico neorealista poneva il cibo al centro di una riflessione sia politica sia morale sulle carenze della giovane Repubblica italiana. In *Ladri di biciclette* di Vittorio De Sica (1948) un padre con suo figlio attraversa una Roma finalmente libera, ma non ancora liberata dalla fame e dalle ingiustizie sociali, alla ricerca della bici-

clletta indispensabile per ottenere il posto da attacchino municipale. Senza quell'impiego il padre sa di non poter mantenere la sua famiglia, così nel film si compie una saldatura diretta fra il diritto al lavoro e il diritto alla vita attraverso il cibo. Nella prospettiva fortemente politica presente nella pellicola, la ricostruzione del paese passa attraverso la riaffermazione di un valore base come quello della giustizia sociale. Ancora imperante su molti strati della società (per la maggior parte degli italiani i livelli di reddito non consentivano spese che non fossero di tipo alimentare¹²) la fame appare come una minaccia tutt'altro che debellata con la fine della guerra e l'affermazione della nuova stagione democratica. Esemplare al riguardo la sequenza della trattoria in cui entrano i due protagonisti dopo un'inutile giornata di ricerca, quasi a voler esorcizzare con un lusso che non si potrebbero permettere la paura di un futuro di stenti e privazioni. All'interno di un ambiente in cui emergono con forza le fratture sociali e le distinzioni di classe (ricchezza e povertà sono vicine di tavolino, come dimostra la contiguità fra i due e una numerosa famiglia borghese elegantemente vestita ed intenta a mangiare un pranzo ricco di portate succulente), lo spettatore comprende attraverso le parole del padre di famiglia il legame profondo fra la dignità individuale, smarrita dalle fasce più emarginate della società, e l'assenza di diritti essenziali come quello al lavoro e al conseguente soddisfacimento dei bisogni primari. Il cibo come nel film di Rossellini diviene così il banco di prova del nuovo assetto politico, ma in una chiave interpretativa che è fortemente critica dei successi ottenuti dai primi governi repubblicani. Nella miglior tradizione neorealista le paure e le speranze dei protagonisti si concretizzano nei loro gesti e negli oggetti dei loro desideri, in questo caso la mozzarella in carrozza filante che mangia il piccolo Enzo Staiola con gli occhi illuminati dalla gioia, o il mozzicone di matita con cui il padre lo invita a fare i conti per capire quanto importanti sarebbero i soldi dello stipendio tanto agognato (un materialismo che si riflette in una delle battute più belle del cinema di quegli anni, quella con cui il padre sollecita il figlio a rimettersi alla ricerca della bicicletta rubata: «Mica la ritrovamo co' le candele de tu madre, mica la ritrovamo co' li santi»). Lo sguardo del bambino traccia anche il confine fra giustizia ed ingiustizia: l'invidia con cui osserva il piccolo borghese mangiare con aria quasi di sfida le sue pietanze costose palesa agli occhi dello spettatore le profonde disuguaglianze sociali che ancora vigono nel paese. Il sentimento pauperistico

¹² Cfr. LANARO, *Storia dell'Italia repubblicana*, cit., p. 179.

così presente nel neorealismo non solo cinematografico¹³ si manifesta così in precise scelte tematiche ed iconografiche che divengono lo specchio di una distanza che non è tanto economica, quanto etica e morale. Da una parte vi sono individui alteri ritratti lombrosianamente che mascherano sotto le spoglie del benessere e del prestigio sociale un sotterraneo egoismo ed una latente ipocrisia, dall'altra vi è una comunità di gente povera ma 'perbene' che si riconosce nei valori della solidarietà e della morigeratezza.

Pur con orientamenti diversi, i due film vedono nel problema del cibo il momento di verifica di una società in costruzione e di una classe politica che proprio nella lotta alla fame e all'indigenza stava combattendo una delle sue battaglie più importanti. L'identità repubblicana che si cerca di consolidare nella coscienza della popolazione passa così per una serie di bisogni fondamentali cui i partiti che si contendevano il potere all'alba delle elezioni del 18 aprile 1948 danno risposte diverse: la battaglia per il cibo diviene prima politicamente poi cinematograficamente il terreno di scontro per diversi modelli di sviluppo e per altrettanti ipotesi di democrazia.

La rilevanza del problema della povertà endemica venne percepita anche da un regista come Luigi Zampa, per formazione e sensibilità estraneo sia al moderatismo di marca cattolica della Democrazia cristiana, sia al radicalismo dei partiti di sinistra¹⁴. Strenuo fustigatore dei cedimenti e dei compromessi che avevano a suo dire caratterizzato la società italiana negli anni della dittatura e poi in quelli della Repubblica, Zampa nel film del 1947 *L'onorevole Angelina* mise in scena con vena ironica uno scambio di battute fra un militante comunista ed uno dello scudocrociato tutto incentrato sul cibo e sui modelli 'politico-alimentari' alla base delle loro ipotesi di governo («il nostro programma se po' di in du' parole: pane e lavoro, lavoro e pane» sostiene il comunista, al quale ribatte il democristiano: «vi sprecate assai a far sgobbare la gente come bestie e a fargli mangiare pane solo. [...] Noi vogliamo dar loro la pastasciutta, [...] polli arrosto. [...] Noi vogliamo far diventare tutti quanti capitalisti: pane, lavoro, vino e prosciutto di montagna!»). Anche in questa pellicola il cibo svolge un ruolo centrale, dimostrando in maniera evidente l'importanza del tema nel dibattito pubblico dell'epoca indipendentemente dai definiti recinti delle appartenenze ideologiche. La vicenda ambientata nella periferia romana di Pietralata comincia con un assalto a un magazzino di generi alimentari

¹³ Cfr. N. ZAPPONI, *I miti e le ideologie. Storia della cultura italiana 1870-1960*, Edizioni Scientifiche Italiane, Napoli 1981, pp. 225-234.

¹⁴ Cfr. A. PEZZOTTA, *Ridere civilmente. Il cinema di Luigi Zampa*, Edizioni Cineteca di Bologna, Bologna 2012, pp. 11-18.

che pare ricalcare molto da vicino la famosa scena del film di Rossellini (anche perché protagonista della vicenda è ancora una volta l'attrice Anna Magnani) in una cronaca tutt'altro che forzata di quanto accadde a Roma proprio nei mesi successivi la sua liberazione¹⁵. Anche in questo caso, l'atto illecito appare come la necessaria conseguenza di una domanda individuale e collettiva di diritti non ascoltata dai primi governi repubblicani: è un'intera borgata che reclamando e poi impossessandosi di questi beni di prima necessità mette in atto autonomamente una ridefinizione dell'identità nazionale repubblicana nella direzione di un allargamento della sua base sociale. Fin da queste prime rappresentazioni cinematografiche, quindi, si mette in relazione diretta la sopravvivenza della nuova Italia democratica e la crescita del consenso popolare alla presenza o meno di alcuni consumi fondamentali che devono essere assicurati dal sistema politico¹⁶.

Merita di essere sottolineato come questa sollevazione in nome della pasta e dei diritti smarriti veda come artefici e assolute protagoniste le donne del quartiere guidate dalla sora Angelina. Il film diviene così anche un sogno ad occhi aperti in cui la volontà d'inclusione all'interno della cittadinanza repubblicana avanzata dagli esclusi e centrata sul bene primario del cibo si fonde con una rivendicazione di *status* che è al contempo politica e di genere. Attraverso le immagini si delinea con lo svolgersi della vicenda un ribaltamento dei rapporti tradizionali in anticipo sui tempi: sono le donne che domandano con forza ed ottengono quanto il governo e i loro uomini (personificazione in tutta la pellicola della politica nella sua accezione deteriore, come ricorda lo scambio di battute riportato precedentemente) non sono in grado di assicurare. La scena in cui la protagonista reclama di fronte ad un piatto di spaghetti scotti tutte le sue prerogative di donna *impegnata* di fronte ad un marito ridotto all'impotenza e stanco di assolvere in sua assenza alle mansioni casalinghe è la realizzazione momentanea di una completa rivoluzione domestica (anche a tavola Angelina pare il capo famiglia: si siede per ultima e dopo aver indossato gli occhiali, legge il giornale lamentandosi della cottura della pasta portata in tavola dal consorte) che si conclude con le parole urlate verso la finestra della casa

¹⁵ Si vedano ad esempio i resoconti presenti sui quotidiani nei mesi dell'amministrazione americana e riportati in F. FIORENTINO, *La Roma di Charles Poletti (giugno 1944 – aprile 1945)*, Bonacci, Roma 1986.

¹⁶ Come rileva giustamente Stefano Cavazza: «il consumo è stato all'interno della nozione di benessere uno degli elementi che hanno contribuito alla stabilizzazione delle democrazie postbelliche in Europa». S. CAVAZZA, *La politica di fronte al consumo di massa negli anni '60 e '70*, in S. CAVAZZA (a cura di), *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, Il Mulino, Bologna 2013, p. 13.

dalle altre donne riunitesi in strada per dare manforte alla loro rappresentante: «Brava sora Angelina, fateve senti! Bisogna che 'sti omini la piantano di fare i prepotenti! Adesso il voto ce l'abbiamo pure noi!». Tuttavia Zampa ed i suoi sceneggiatori utilizzano la questione femminile solo come strumento per una denuncia che vuole sì mettere alla berlina le mancanze del nuovo assetto politico, ma non porre in discussione gerarchie e ruoli consolidati. Proprio per questo, alla fine della pellicola, la rivoluzione di genere iniziata da Angelina in nome del diritto al cibo verrà denunciata e rinnegata dalla stessa protagonista la quale, finita in carcere e con una famiglia sull'orlo dello sfascio, vi riconoscerà l'anticamera della dissoluzione dei rapporti parentali (madre-figli ma anche moglie-marito) e della società tradizionale con i suoi valori morali ed etici.

3. *La cuccagna: cibo e cambiamenti sociali nell'Italia del boom*

All'inizio degli anni Cinquanta *l'Inchiesta sulla miseria in Italia* disposta dal Parlamento nel biennio 1951-1952 poneva all'attenzione pubblica una situazione ancora allarmante in diverse zone del paese. La dieta nazionale era ancora basata su alimenti considerati 'poveri', con pasta e pane regine incontrastate della tavola degli italiani mentre carne e zuccheri erano un privilegio degli strati sociali più abbienti¹⁷. Nel centro-nord Italia, tuttavia, sempre più evidenti erano i segni tangibili di un cambiamento negli stili di vita e, di conseguenza, negli stessi modelli di alimentazione: l'*american way of life* portato in Italia dal cinema americano e dalla musica¹⁸ iniziava, anche se in forma embrionale e in maniera sostanzialmente superficiale, ad informare di sé gli orizzonti morali e materiali di una società in rapida trasformazione¹⁹.

Un classico sordiano del 1954, *Un americano a Roma*, condensa nella scena di culto del 'maccherone' i germi di una rivoluzione comportamentale messa in atto da parte delle giovani generazioni all'ombra di una ritrovata stabilità alimentare. Con il linguaggio codificato della commedia popolare il regista Steno ironizza in maniera beffarda su questo prototipo di «americano del Kansas City» della periferia romana che sogna ad occhi aperti il mondo a stelle e strisce diffuso da Hollywood ma che, nel

¹⁷ *Inchiesta sulla miseria in Italia 1951-1952. Materiali della Commissione parlamentare*, a cura di P. BRAGHIN, Einaudi, Torino 1978, p. 23.

¹⁸ Sul ruolo svolto dalla musica d'importazione nella modernizzazione dei costumi nazionali cfr. M. MEROLLA, *Rock' n' Roll Italian Way. Propaganda americana e modernizzazione nell'Italia che cambia al ritmo del rock 1954-1964*, Coniglio Editore, Roma 2011.

¹⁹ Cfr. SCOPPOLA, *La repubblica dei partiti*, cit., pp. 317-322.

momento della verità, abbandona il cibo *made in Usa* che permette agli americani di «vincere gli *apache*» per un più tradizionale e gustoso piatto di pasta. Tra il 1950 e il 1955 l'azienda Motta aveva iniziato a produrre per il mercato italiano cibi provenienti da oltreoceano pubblicizzandoli con i nomi d'origine *ice cream* e *crakers*²⁰; sono i prodomi di una internazionalizzazione dell'offerta alimentare che metterà radici salde solo negli anni Sessanta ma che testimonia di un processo in atto, strettamente collegato al miglioramento delle condizioni di vita, che si sviluppa e convive con la diffusione di una dieta di tipo nazionale sempre più alla portata degli strati medio-bassi della popolazione. Nella sequenza poc'anzi citata non si deridono solo le nuove mode indotte da un'americanizzazione agli albori ma già fortemente percepibile nei comportamenti degli adolescenti²¹, si sancisce l'oramai stabile approdo della maggior parte dei cittadini ad una condizione alimentare in cui la fame non è più una minaccia pressante: Sordi-Moriconi può scegliere fra pasta, pane, yogurt, marmellata, senape, latte e vino, a conferma di una stagione economicamente oramai molto diversa da quella ritratta da De Sica o Zampa nelle loro pellicole. Si arricchisce lentamente l'offerta di cibo ma inizia a mutare anche l'approccio degli italiani ad esso e il significato profondo che la società vi riconosce.

La costruzione di un'identità democratica fondata su una sicurezza alimentare tutta da conquistare nell'immediato dopoguerra inizia a lasciare il posto alla percezione oramai diffusa di una situazione economica consolidata. Nel nuovo contesto che prepara il passaggio dagli anni della ricostruzione a quelli del benessere lo spazio filmico riservato al cibo diviene agli occhi dell'osservatore di oggi non soltanto il metro di una ritrovata stabilità sociale, ma anche uno dei primi terreni di confronto fra modelli tradizionali avvertiti come tipicamente nazionali ed altri esterni portati dalla nuova stagione consumistica alle porte. È in questi anni che si sviluppa, ad esempio, una crescente attenzione per la tradizione culinaria regionale e per la cucina detta *del territorio*²² quale crogiolo di alimentazione sana e

²⁰ G. GALLO, R. COVINO, R. MONICCHIA, *Crescita, crisi, riorganizzazione. L'industria alimentare dal dopoguerra ad oggi*, in *Storia d'Italia. Annali*, vol. XIII, *L'alimentazione*, a cura di A. CAPATTI, A. DE BERNARDI, A. VARNI, Einaudi, Torino 1998, p. 276.

²¹ Per un'analisi generale dell'influenza del modello americano e sulle sue origini cfr. V. DE GRAZIA, *L'impero irresistibile. La società dei consumi americana alla conquista del mondo*, Einaudi, Torino 2006.

²² Massimo Montanari sottolinea come «proprio il processo di omologazione e, tendenzialmente, di mondializzazione dei mercati e dei modelli alimentari ha provocato una nuova attenzione alle culture locali, l'invenzione [...] di "sistemi" che ci piace chiamare cucine regionali. Non si può dire che siano nate da zero, perché le differenze locali sono

saporita in opposizione ai presunti cibi industriali diffusi dalla grande distribuzione, dall'opinione pubblica sempre più avvertiti come simbolo di omologazione e mancanza di qualità. Il cibo perde progressivamente agli occhi degli italiani il carattere fisiologico di bene di prima necessità, così riconoscibile precedentemente anche nei film neorealisti, per assumerne invece un altro tutto culturale e simbolico che negli anni a venire si legherà indissolubilmente nell'immaginario collettivo ai miti del consumo, dell'opulenza²³ (si veda il film-manifesto di questa compiuta identificazione: *La grande abbuffata* di Marco Ferreri del 1973), della ricchezza, spesso più sognato che realmente esperita.

È questo il caso del filone dei film vacanzieri che si afferma sugli schermi nazionali proprio in concomitanza del miracolo economico tanto da diventare, cinematograficamente parlando, un vero e proprio specchio delle fantasie consumistiche degli italiani negli anni del *boom*²⁴. Anche se in una prospettiva ribaltata, il cibo rimane uno dei principali marcatori sociali dei protagonisti sulla scena: mentre prima l'ottica con cui si guardava ad esso era sostanzialmente dal basso, coincidente con i desideri e le aspirazioni di una popolazione affamata desiderosa solo di sopravvivere, ora lo sguardo che vi si getta si identifica con quello di un paese che si sente più ricco e sicuro, liberato dall'incubo dell'indigenza e per questo capace di porsi rispetto al tema dell'alimentazione in maniera pienamente consumistica²⁵. Le pietanze appaiono, così, come una delle tante espressioni del benessere in grado di definire l'appartenenza ai diversi gruppi sociali, uno *status symbol* al pari di altri oggetti di consumo anche più onerosi quali macchine, barche, capi d'abbigliamento o gioielli.

sempre esiste: ma la territorialità come *nozione* e come *dato positivo* è un'invenzione nuova» (*Il cibo come cultura*, Laterza, Roma-Bari 2010, pp. 114-115).

²³ Cfr. S. COLAFRANCESCHI, *Autogrill. Una storia italiana*, Il Mulino, Bologna 2007, p. 45.

²⁴ Sul genere dei film vacanzieri e sul valore documentario di questa produzione per lo studio della società italiana del *boom* cfr. M. ZINNI, *Rappresentare il benessere. Gli italiani e le vacanze nel cinema del "miracolo"*, in P. CAVALLO, P. IACCIO (a cura di), *Penso che un sogno così non ritorni mai più. L'Italia del miracolo tra storia, cinema, musica e televisione*, Liguori, Napoli 2016, pp. 217-233.

²⁵ Nel 1960 ancora il 49,2% del consumo privato veniva assorbito dai generi alimentari, tuttavia la disponibilità pro capite di alimenti tipici di una nutrizione diversificata e più opulenta quali frutta e legumi freschi, ortaggi, latte, formaggi, zucchero aveva oramai raggiunto se non superato quella di altri già affermatasi nei decenni precedenti come frumento, carne, pesce, uova. Cfr. R. PETRI, *Dalla ricostruzione al miracolo economico*, in G. SABBATUCCI, V. VIDOTTO (a cura di), *Storia d'Italia*. Vol. 5. *La Repubblica*, Laterza, Roma-Bari 1997, pp. 425-426.

I sogni di ricchezza di una società proiettata verso un futuro apparentemente perfettibile trovano espressione in tavole imbandite con piatti raffinati e costosi prima inimmaginabili nelle vicende al centro del rinato cinema italiano. Esempio al riguardo il film *Racconti d'estate* di Gianni Franciolini (1958) il quale, su soggetto anche di Alberto Moravia, ritrae la bella vita di un gruppo di villeggianti sulla costiera ligure alternando ristoranti lussuosi a locali alla moda. Tra le molte scene dedicate al cibo, quella in cui il 'commendatore' di turno ostenta a tavola la propria ricchezza e il proprio potere illustrando alla sua giovane e avvenente ospite le pietanze cucinate, in una indiretta manifestazione di superiorità e relativa subordinazione («olive farcite alla portoghese, [...] un po' di *foie gras*? Gradisce un po' d'insalata di pesce... qualche gamberetto. [...] e per finire un po' di caviale del Volga e abbiamo finito il giro del mondo»), evidenzia in maniera quasi didascalica da un lato la ridefinizione dei confini non solo culinari, ma immaginifici del paese nei nuovi scenari portati da una globalizzazione economica oramai in atto; dall'altro il profondo significato simbolico del cibo, ancora una volta metafora di identità individuali e collettive in conflitto, espressione di un benessere sempre più percepibile e, allo stesso tempo, di fratture sociali non ancora assorbite dal sistema politico²⁶.

La tavola imbandita appare così in molte pellicole come uno dei principali terreni di verifica dei nuovi orizzonti cui ambisce la società italiana, non più spaventata dalla povertà e dalla fame ma anelante beni e consumi in grado di saziarne il desiderio di affermazione e di modernità. Allo stesso tempo nel cinema degli anni Sessanta essa diviene il luogo di confronto per antonomasia fra padri legati a un mondo fatto di valori in via di rapida trasformazione e figli estranei ad usi e costumi oramai percepiti come antiquati. Il punto d'incontro della unità base del vivere sociale, la famiglia, assiste così al deflagrare dei conflitti generazionali e politici, fornendo la cornice ideale per un confronto diretto fra vecchio e nuovo, passato e presente, tradizione e modernità.

Mafioso di Alberto Lattuada del 1962 gioca apertamente con l'immagine del sud come luogo-altro rispetto al resto della penisola, alla quotidianità nuova del 'miracolo'. Nel film, in particolare nella scena del grande pranzo domenicale che riunisce la famiglia nucleare del *picciotto* emigrato al nord con quella patriarcale rimasta 'al paese', si possono cogliere dettagli

²⁶ Cfr. S. CAVAZZA, *Dal consumo desiderato al consumo realizzato: l'avvento della società dei consumi nell'Italia postbellica*, in S. CAVAZZA, E. SCARPELLINI (a cura di), *La rivoluzione dei consumi. Società di massa e benessere in Europa 1945-2000*, Il Mulino, Bologna 2010, pp. 61-62.

utili a comprendere *per contrasto* il nuovo rapporto degli italiani con il cibo e le diverse anime che ancora coesistevano nella complessa geografia sociale dell'Italia del *boom*²⁷. La sequenza è dominata da una tavola tradizionale cui siede una famiglia che in nulla pare essere cambiata rispetto a quella d'inizio secolo (numerosa, gerarchicamente strutturata, legata a valori etici e comportamentali tipici del mondo contadino). Al suo interno, tuttavia, si segnala subito la presenza di un elemento estraneo: una giovane donna settentrionale, emancipata e incapace di comprendere i gesti arcaici che ancora scandiscono la fruizione del cibo in questo contesto per lei quasi primitivo. Ai suoi occhi i complessi rituali che sovrintendono allo svolgimento di questa cerimonia conviviale appaiono privi di significato, l'incapacità di penetrarne il profondo peso simbolico dimostra iconograficamente l'esistenza di codici non scritti che hanno il fine ultimo di definire le regole di un dialogo *muto* che esclude chi non li conosce e quindi non può rispettarli. Attraverso la moglie del protagonista, 'straniera in terra straniera' fin dal primo impatto visivo (lei bionda ossigenata vestita di bianco, le *comari* siciliane scure ed ombrose nei loro abiti neri), si delinea così un confronto fra diversi modi di concepire il pranzo. Per i suoi ospiti è un momento in cui rinsaldare i rapporti intimi che legano i consanguinei, un'occasione di festa che viene celebrata con una ritualità alimentare che passa per molte portate legate alla tradizione del posto. L'abbondanza del cibo assume un significato per certi versi apotropaiico, atto a scacciare il ricordo dell'indigenza e degli stenti con cui si aveva a che fare abitualmente. Per lei è invece un'attività fra le tante da affrontare ogni giorno, il suo valore simbolico è praticamente assente come anche il suo significato rituale (la donna pare quasi disgustata da tutto quel cibo, evidenziando così indirettamente un'attenzione maggiore per l'aspetto fisico e la linea tipica della nuovo contesto sociale e delle nuove mode che allora si andavano affermando²⁸). È evidente come lo stile di vita introdotto dalla modernità consumistica abbia profondamente mutato la percezione generale del cibo e la sua fruizione, oramai avvertita come passaggio fra un momento e l'altro della giornata, una pausa da impegni cui è riservata una partecipazione e un'importanza molto maggiore. Le stesse pietanze, tipiche del posto e sicuramente molto saporite (pesce spada arrosto, spaghetti al nero di seppia, melanzane alla griglia), appaiono estranee al gusto della donna, probabilmente costruito su sapori più nordici ma anche su un'alimentazione più

²⁷ Sul passaggio da un modello all'altro di unità familiare e sul mutare dei rapporti interni cfr. P. WILSON, *Italiane. Biografia del Novecento*, Laterza, Bari 2011, pp. 12-13, 201-202.

²⁸ *Ibidem*, p. 204.

leggera e veloce, come ad esempio la fettina, carne forse meno saporita e nutriente di altre ma molto più semplice e veloce da preparare²⁹.

Anche il comportamento a tavola marca le differenze tra le diverse aree del paese e tra vecchi e nuovi modi di concepire i rapporti familiari e di genere, a dimostrarlo il silenzio che cala sui commensali quando la visitatrice si accende una sigaretta a tavola. Con quel semplice gesto fa irruzione in un contesto familiare ancora legato a valori fondati su una rigida gerarchizzazione dei ruoli e dei sessi un modello di donna almeno formalmente emancipata, figlio dei nuovi orientamenti culturali e delle possibilità che il benessere, le nuove idee provenienti dagli Stati Uniti e la crescita economica concedono alle nuove generazioni femminili e alla loro capacità di realizzazione personale e professionale, pur in una dimensione ancora fortemente orientata alla vita domestica e al maschilismo³⁰. Il valore per certi versi sacrale del cibo, ancora così forte nelle zone più arretrate e povere, nella nuova realtà consumistica tende a scomparire di fronte ad una disponibilità alimentare che muta la percezione dello stesso tramutandolo, agli occhi dei più giovani, in uno dei tanti beni di consumo a disposizione: facilmente reperibile e, per questo, non più risorsa primaria da preservare e difendere. Le due bambine figlie del 'miracolo' che gettano ridendo il cibo sotto le sedie non solo danno libero sfogo a quel bisogno di divertimento e gioco tipico della loro età, ma dimostrano tutto lo scarto che intercorre fra il loro modo di porsi rispetto al mangiare e quello che caratterizzava il piccolo protagonista di *Ladri di biciclette*: gli sguardi e i gesti differenti marcano visivamente il passaggio dalla stagione della fame a quella dell'abbondanza.

In poco meno di un ventennio si assiste, così, ad una vera e propria rivoluzione nella rappresentazione filmica del cibo e del modo di relazionarsi ad esso da parte della società italiana. Nei fotogrammi analizzati fino ad ora (ma molti altri potrebbero far parte di questa rassegna) si percepisce in maniera nitida e immediata, grazie alla natura stessa del mezzo cinematografico, il mutare dei parametri di riferimento e delle coordinate al contempo immaginifiche e concrete del confronto fra gli italiani e il tema dell'alimentazione. In poco tempo, il cibo passa da grande assente dalle tavole nazionali negli anni della ricostruzione a presenza consolidata e rassicurante in quelli del *boom* economico; da fattore cardine nella ricostruzione materiale e morale del paese e nel consolidamento della nuova identità repubblicana a bene di consumo in grado di definire *status* socia-

²⁹ Cfr. S. GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, Giunti, Firenze 1995, p. 157.

³⁰ Cfr. G. BOCK, *Le donne nella storia europea*, Laterza, Bari 2012, p. 144; E. ASQUER, *La rivoluzione candida. Storia sociale della lavatrice in Italia (1945-1970)*, Carocci, Roma 2007, p. 52.

li ed economici; da elemento rilevante all'interno della finzione scenica proprio per la sua funzione fisiologica – espressa iconograficamente dalla ‘concretezza’ delle immagini ad esso dedicate - a simbolo in grado di marcare appartenenze, al contempo reali ed ideali, in via di definizione. Proprio la continua oscillazione tra reale e simbolico, corpo e mente, accompagna l'immaginario collettivo nel suo viaggio dagli anni della fame a quelli del benessere, sancendo non solo l'emersione nel corpo sociale di bisogni nuovi, in grado di caratterizzare l'identità degli italiani negli anni del *boom economico* (non a caso il cibo, perso progressivamente il suo valore soprattutto in relazione alla sopravvivenza dell'individuo, smarrisce anche quella capacità visiva di sollecitare i sensi del pubblico in sala che ne aveva contraddistinto la rappresentazione nel cinema neorealista), ma anche la nuova dimensione pienamente consumistica dei generi alimentari e, più in generale, del vivere contemporaneo. In quegli anni, l'immagine di una società sempre più massificata si fonde con la convinzione diffusa che la ricchezza crescente e il benessere acquisito, ma non necessariamente guadagnato, siano all'origine dello scadimento dei valori morali ed etici di riferimento oltre che del senso critico dei cittadini³¹. In una parte sempre più rilevante di opinione pubblica l'agire degli individui anche in ambito alimentare pare trovare la sua prima ragion d'essere non tanto in bisogni realmente avvertiti, quanto in quelli indotti dal sistema economico capitalistico. Come viene illustrato in un divertente commento all'interno dell'episodio *Il pollo ruspante* di Ugo Gregoretti nel film *Ro.Go.Pa.G.* (1963), il rapporto fra consumo e necessità è oramai influenzato da ben altri fattori: «Si dovranno perciò studiare sempre nuove campagne di richiamo per far nascere nuovi desideri nuovi bisogni e procurare qualcosa come uno stato di scontentezza sistematica nei consumatori [...]»³².

Il romanzo *La vita agra* di Luciano Bianciardi fornisce nel 1964 la base per l'omonimo film di Carlo Lizzani in cui, all'interno di una rilettura marxista dei processi economici, politici e sociali allora in atto, si utilizza ancora una volta il cibo per descrivere i limiti e le insidie della modernità consumistica che si sta affermando in Italia. In una Milano, in cui «non muore di fame nessuno», il protagonista scopre durante una lezione

³¹ Indicativo il fatto che in quegli anni la diffidenza verso il consumo fosse trasversale a diverse culture politiche, le quali credevano che l'italiano dovesse essere educato a gestire l'improvviso benessere. Cfr. M. MARCHI, *Mondo cattolico e società dei consumi dagli anni '50 ai primi anni '70*, in S. CAVAZZA (a cura di), *Consumi e politica nell'Italia repubblicana*, cit., pp. 81 ss. e GUNDLE, *I comunisti italiani tra Hollywood e Mosca*, cit., pp. 198 ss.

³² Evidente il rimando ad un tema allora molto dibattuto, come conferma il grande successo del testo di Vance Packard *I persuasori occulti* (trad. di Carlo Fruttero, Einaudi, Torino 1958).

al «Centro studi per la persuasione di massa» come il cibo sia diventato a tutti gli effetti un bene voluttuario pari agli altri e, come tale, con un valore economico legato non alla sua funzione, quanto alle leggi del mercato, agli interessi dell'industria che lo produce, all'influenza della pubblicità. L'apparenza vale più della sostanza, e i tradizionali significati simbolici ad esso collegati oltre che le sue caratteristiche intrinseche (il sapore; le materie prime impiegate; il lavoro che è dietro la sua realizzazione ma, soprattutto, il suo consumo; la tradizione alimentare del paese e tutti i rimandi sociali e comunitari ad essa collegati) divengono semplicemente il marchio per vendere meglio un prodotto oramai privo di qualsiasi connotazione originaria e qualificante. Come afferma senza paura di smentita l'esperto di pubblicità di fronte al suo uditorio, dopo aver dimostrato attraverso dei semplici biscotti il potere di suggestione della parola sulla psiche e sul gusto degli individui: «Voi avete sentito la presenza o l'assenza del burro con le orecchie, non col palato. I biscotti erano perfettamente uguali! I sapori il pubblico li deve sentire con le orecchie, con la vista, col tatto. Il palato non serve. Non serve il vero burro, il vero grasso, non serve l'uva nel vino. Le sostanze naturali nell'industria moderna sono destinate a scomparire. L'importante è che non scompaia nella mente dell'uomo moderno il desiderio di consumare vero vino, vero burro, vero latte e questo principio vale per tutta la produzione, non solo per quella alimentare». Nella percezione collettiva e, di riflesso, sul grande schermo pare essersi oramai smarrita quella forza evocativa e simbolica del cibo che era stata fattore fondante la nuova identità repubblicana nell'immediato dopoguerra, la sua capacità di riunire all'interno di un unico processo al contempo sensoriale ed emotivo il gusto della pietanza, il significato sociale e familiare del pasto, il sacrificio indispensabile per ottenerlo: il sapore della sofferenza e del lavoro.

Il cibo, come molti altri aspetti del vivere civile, tende dunque non solo cinematograficamente a perdere 'consistenza' nell'immaginario in evoluzione dell'italiano del *boom*, a divenire uno dei tanti prodotti di uso comune che costellano un'esistenza materialmente più ricca, ma emotivamente meno stimolante; quasi che con la scomparsa della fame fosse venuta meno anche la capacità di godere fino in fondo degli aspetti più semplici e veraci del quotidiano. Nell'ottica del comunista Lizzani e di molti altri che la pensavano alla stessa maniera pur partendo da presupposti anche antitetici, la modernità consumistica dell'Italia degli anni Sessanta appariva così non molto diversa dall'uovo al tegame che la giovane protagonista del film, interpretata da Giovanna Ralli, mangia con sguardo dubbioso ed insoddisfatto: questo, al pari di quella, «pare de plastica» ed è «proprio insipido».