

Paolo Villa

*Film in the Piazza. Le piazze d'Italia come luogo d'identità nazionale  
nei cortometraggi del dopoguerra*

Distribuito nel 1962, *Light in the Piazza*, dramma romantico della MGM con protagonista Olivia de Havilland e in gran parte girato a Roma e Firenze<sup>1</sup>, fu soltanto uno dei vari film americani che all'epoca, col supporto del governo italiano, dipinsero sullo sfondo del paesaggio e del patrimonio artistico nazionale un *italian way of life* affascinante e perlopiù positivo. Al pubblico anglosassone bastava quella semplice parola straniera, «piazza», per cogliere immediatamente un'atmosfera italiana. L'inglese, come il tedesco e diverse altre lingue, annovera infatti a pieno titolo «piazza» nel proprio vocabolario, ad indicare «a public square or marketplace, especially in Italian town»<sup>2</sup>: un lampante indizio di come le peculiarità della piazza italiana siano tali da imporre il termine originale sugli equivalenti *square* o *Platz*.

Nonostante la piazza sia una caratteristica di tutte le città europee (in particolare nei paesi mediterranei), in Italia essa ha assunto caratteristiche uniche, divenendo un tratto essenziale della cultura del Belpaese. Luogo catalizzatore dell'identità cittadina, centro di affermazione e irradiazione del potere nelle sue diverse forme, la piazza rappresenta «l'archivio di pietra della comunità»<sup>3</sup>, epicentro naturale di memorie condivise e articolate su più livelli: «alcuni luoghi incarnano per l'osservatore una memoria alla quale egli partecipa come individuo, ma che tuttavia lo trascende. [...] In

---

<sup>1</sup> Il film, noto in Italia come *Luce nella piazza*, ebbe in America come in Europa scarsa fortuna. Dalla novella originaria *The Light in the Piazza* di Elizabeth Spencer (1960) nel 2005 è stato tratto un musical di grande successo a Broadway.

<sup>2</sup> Definizione dall'Oxford English Dictionary 2018. Tutte le traduzioni da opere straniere non segnalate in un'edizione italiana sono dell'autore.

<sup>3</sup> P. ZUCKER, *Town and Square*, ora citato in C. DARDI, *Elogio della piazza*, in *La piazza storica italiana. Analisi di un sistema complesso*, a cura di L. Barbiana, Marsilio, Venezia 1992, p. 35.

questi luoghi il ricordo individuale si amplia nel ricordo comune»<sup>4</sup>. Per le piazze storiche più note d'Italia, l'ampiezza di questo orizzonte memoriale trascende la dimensione locale e regionale, fino a renderle luoghi d'identità nazionale, alfiere simbolici, in varia maniera e misura, di valori considerati fondanti di tale identità: fede religiosa, indipendenza civica e politica, intraprendenza commerciale, amore per le arti e, più in generale, «una forma di vita pubblica, ossia una vita vissuta in pubblico»<sup>5</sup>.

Se vogliamo identificare un luogo, nella variegata morfologia del paesaggio storico italiano, o individuare uno spazio, nei complessi passaggi della memoria individuale e dell'immaginario collettivo, ove quei fatti e quei valori [dell'identità nazionale] coesistono raggiungendo la più alta densità e concentrazione, questo è la piazza<sup>6</sup>.

L'immagine di alcune piazze si è sedimentata gradualmente nell'immaginario collettivo attraverso la pittura, le incisioni e i disegni, la fotografia, le cartoline illustrate, la stampa nazionale, infine il cinema e i cinegiornali. Nel dopoguerra queste modalità di rappresentazione non poterono ignorare la recente storia nazionale. Anche la piazza, come altri elementi culturali, dovette essere sottoposta a un processo di riappropriazione che superasse la declinazione datane dalla propaganda fascista: spazio sempre gremito, luogo di comizi e arringhe per folle oceaniche, profondamente politicizzato, diretta emanazione (fino all'apice negativo di Piazzale Loreto) del corpo del Duce. L'immagine della piazza fu dunque risemantizzata, soprattutto dai mezzi di comunicazione di massa, insistendo su valori alternativi come senso religioso o primato artistico, o su aspetti di quella modernità verso cui l'Italia si dirigeva con crescente convinzione.

Questo saggio prenderà in esame alcuni cortometraggi compresi tra il 1947 e il 1961 – un periodo, come è noto, di grande fioritura per questa forma filmica – per tentare di delineare alcune strategie di presentazione mediatica della piazza, rispondenti a finalità diverse ma non in opposizione. Diversi sono anche gli specifici generi sotto cui potremmo rubricare questi cortometraggi, dal rigoroso critofilm ragghiantiano al film turistico, dalla sinfonia cittadina al corto di fiction. In tutti i casi, ciò che accomuna le piazze ritratte è la configurazione complessa del loro valore identitario,

<sup>4</sup> A. ASSMANN, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna 2002, p. 333.

<sup>5</sup> P. ZUCKER, *Town and Square*, cit., p. 35.

<sup>6</sup> *Ibid.*

articolabile almeno su tre distinti livelli<sup>7</sup>: un livello locale, esplicito, della piazza come cuore dell'identità cittadina; un livello nazionale, più implicito, in cui le piazze più celebri trascendono l'ambito locale per incarnare lo spirito nazionale; infine, un livello internazionale, in cui esse sono investite del ruolo di miglior palcoscenico per la nuova Italia che si presenta al mondo.

Prima però di passare all'analisi dei cortometraggi, a riprova dell'attenzione che il tema della piazza godette negli anni Cinquanta, sia in Italia che all'estero, da parte di architetti, storici dell'arte e urbanisti, richiamiamo l'importante pubblicazione, nel 1955, di *Italy builds, L'Italia costruisce* di G.E. Kidder Smith, in doppia edizione, italiana e inglese<sup>8</sup>. Il poderoso volume è chiaramente diviso in due parti, la prima si concentra sulla secolare tradizione urbanistica italiana, la seconda sulla moderna architettura del Belpaese. Nella prima sezione, più di quaranta pagine sono dedicate alle piazze storiche, illustrate da apparati fotografici che, quasi cinematograficamente, creano una vera passeggiata visiva, con tanto di frecce numerate sulle planimetrie ad indicare le posizioni e le angolazioni dalle quali sono state scattate le foto. La chiara suddivisione in due sezioni del libro sembra inoltre suggerire una soluzione di continuità nelle vicende urbanistiche italiane, collocabile all'incirca a metà Ottocento e rilevata anche da altri autori. I vari sforzi compiuti nel secolo successivo all'unità di creare una piazza nazionale, riattualizzando il modello della piazza storica italiana per dare un centro simbolico e riconosciuto al nuovo Stato, non riuscirono infatti a creare luoghi capaci di entrare nell'immaginario collettivo con la forza di piazze più antiche e 'locali', con l'unica e parziale eccezione della sola Piazza Venezia a Roma, il maggior esempio di questi infruttuosi tentativi<sup>9</sup>.

<sup>7</sup> Derivo questa articolazione dai tre livelli che Forgacs e Gundle individuano nei processi mediatici di costruzione della comunità nazionale. Cfr. D. FORGACS, S. GUNDLE, *Cultura di massa e società italiana 1936-1954*, Il Mulino, Bologna 2007.

<sup>8</sup> Cfr. G.E. KIDDER SMITH, *L'Italia costruisce. La sua architettura moderna e la sua eredità indigena*, di Comunità, Milano 1955.

<sup>9</sup> Come infatti spiega Cesare Brandi, Piazza Venezia non è del tutto assimilabile al modello della piazza italiana (e dunque non può essere percepita come intimamente rappresentativa dello spirito della nazione), poiché fu concepita anzitutto come spazio vuoto ornato da un fondale scenografico e magniloquente (il Vittoriano). La piazza italiana, invece, lungi dall'essere un semplice 'spazio vuoto' nel tessuto urbano, si è sempre determinata in maniera spontanea, e non indotta, come spazio di irradiazione a partire da un monumento o da un edificio. Il monumento non è mai fatto *per* la piazza, bensì la seconda scaturisce dal primo. Cfr. C. BRANDI, *Introduzione*, in *Piazze d'Italia*, Touring Club Italiano, Milano 1971, p. 8.

## 1. *Lo scrigno dell'arte*

Da sempre, le piazze rappresentano la sede privilegiata di cattedrali, palazzi governativi, mercati, dimore reali o aristocratiche e luoghi di rappresentanza, spesso sorti nei periodi di maggior gloria cittadina e decorati da artisti di prim'ordine. Non sorprende perciò che le piazze siano oggetto di alcuni film sull'arte, genere che conobbe in quegli anni un periodo fausto, specie in Italia.

*Piazza San Marco*<sup>10</sup>, del 1947, fu uno dei documentari che Francesco Pasinetti dedicò alla sua città<sup>11</sup>. Con questo film il regista ripercorre le vicende storiche della piazza e si sofferma in ordine cronologico su tutti gli edifici che la compongono, delineandone datazioni, autori e vicende con scientifica precisione. Il commento, dello stesso Pasinetti, guida completamente le immagini e connette i diversi elementi della piazza – di epoche, funzioni e stili anche molto distanti tra loro – in un insieme unitario e armonico. Stilisticamente Pasinetti evita qualunque intervento registico troppo invasivo, utilizzando raramente carrelli o panoramiche che percorrono le facciate dei palazzi, più di frequente inquadrature fisse e accuratamente costruite, per illustrare nel modo più chiaro e preciso possibile il complesso urbanistico lagunare. Solo nel finale, quando l'acqua alta, la neve o il sole primaverile invadono la piazza, il regista si concede immagini di controllato lirismo<sup>12</sup>.

Dedicato a una delle più celebri piazze italiane è anche il critofilm di Carlo Ludovico Ragghianti<sup>13</sup> *Storia di una piazza*<sup>14</sup>, del 1955. Con quel rigore metodologico teorizzato dallo storico dell'arte lucchese nei suoi ben

<sup>10</sup> *Piazza San Marco*, 1947, regia di Francesco Pasinetti, Filmeuropa.

<sup>11</sup> Ricordiamo, tra gli altri, *Venezia in festa* e *Il Palazzo dei Dogi*, anch'essi del 1947. Nel 1943 il regista aveva progettato anche un libro fotografico su Venezia, che probabilmente per via della guerra non vide mai la luce. Dei molti scatti da lui predisposti per illustrare la città lagunare, solo cinque ritraggono Piazza San Marco, sempre con tagli innovativi, contro i cliché fotografici tradizionali e anzi richiamando la fotografia d'avanguardia degli anni Venti di ascendenza francese o tedesca. Le foto sono state recentemente pubblicate in F. PASINETTI, *Questa è Venezia 1943*, Marsilio, Venezia 2017.

<sup>12</sup> Abbiamo notizia di un altro film di Pasinetti, *Piazza Navona* del 1948, oggi non più reperibile.

<sup>13</sup> Cfr. A. COSTA (a cura di), *Carlo L. Ragghianti: i critofilm d'arte*, Campanotto, Udine 1995; M. SCOTINI (a cura di), *Carlo Ludovico Ragghianti e il carattere cinematografico della visione*, Charta, Milano 2000; V. MARTORANO, *Percorsi della visione. Ragghianti e l'estetica del cinema*, Franco Angeli, Milano 2011.

<sup>14</sup> *Storia di una piazza. La piazza di Pisa*, 1955, Carlo Ludovico Ragghianti, Selearte Olivetti, Este Film.

noti scritti sul cinema<sup>15</sup> e riscontrabile in tutti i suoi documentari d'arte, Ragghianti esplora la piazza del Duomo di Pisa guidando lo sguardo dello spettatore attraverso le sue vicende storiche, architettoniche e artistiche. Il percorso prende avvio con alcune riprese aeree, che collocano la piazza nel contesto urbano e informano sulla disposizione dei singoli elementi architettonici, anche con l'ausilio di planimetrie animate. Mentre il dettagliato commento fornisce tutte le informazioni necessarie, l'analisi continua a livello del suolo, evidenziando i rapporti reciproci tra gli edifici prima di affrontarli singolarmente. Per ognuno di essi, Ragghianti individua le modalità di visione e i punti di osservazione che la corretta lettura critica impone: lenti carrelli laterali per il lungo corpo del camposanto, panoramiche verticali per la torre pendente e la cattedrale, scorci dal basso per la facciata e i dettagli della decorazione. La configurazione complessiva del film è dominata da inquadrature che accentuano linee, composizioni e movimenti orizzontali, in ragione della distensione della piazza e del ritmo architettonico delle sue strutture.

L'intero collegamento delle sequenze sulla piazza, sugli edifici e sulla Cattedrale di Pisa vuole ricostruire tutto il processo visuale «necessario» (cioè impossibilmente diverso, sotto pena di tralasciare, disperdere o falsare valori fondamentali) per ambire in tutto il ciclo della sua complessa struttura successiva la storia costruttiva della piazza sorta nel corso di tre secoli<sup>16</sup>.

Pur concentrandosi anch'essi sull'alto valore artistico delle piazze ritratte, altri cortometraggi abdicano al compito di analisi storico-critica per indugiare in maniera più impressionistica su scorci inediti e vedute ricercate, sul modello delle sinfonie cittadine. Ne è chiaro esempio *Piazza del Popolo*<sup>17</sup>, del 1952. Concentrandosi sulla ricerca di immagini esteticamente appaganti, il film, dal commento ridondante e sostanzialmente vuoto, non dà alcun tipo di informazione sulla piazza, la sua storia o i suoi monumenti. La voce fuori campo persiste nell'affermare che Piazza del Popolo «ha davvero qualcosa da dirci»: quale sia il suo messaggio, però, non è chiaro. La piazza è trattata come un organismo vivente, un essere fantastico composto da sfingi, obelischi, statue, fontane e leoni accucciati,

<sup>15</sup> Cfr. C.L. RAGGHIANI, *Cinema arte figurativa*, Einaudi, Torino 1957; IDEM, *Arti della visione. Cinema*, Einaudi, Torino 1975.

<sup>16</sup> ID., *Cinema arte figurativa*, cit., p. 293.

<sup>17</sup> *Piazza del Popolo*, 1952, regia di Arnaldo Genoino, Opusfilm.

animata dal carosello del traffico, sulla quale luci e ombre mutano nel corso della giornata.

Questa rappresentazione estetizzante stenta a inscrivere Piazza del Popolo, completamente avulsa dalla città, anche nel più vasto orizzonte nazionale, solo flebilmente evocato: «Le piazze sono piazze e nient'altro, zone vuote nella foresta di cemento e mura delle città moderne. Questa no: Piazza del Popolo è un punto di incontro, un crocevia di tutte le età, un appuntamento clamoroso della nostra storia e di altre storie insieme». Il riferimento alla *nostra storia* chiama chiaramente in causa un'appartenenza nazionale e non solo cittadina, ma il legame tra la nazione e una delle più importanti piazze di Roma rimane un semplice accenno.

## 2. Il fulcro della città

La dimensione locale è generalmente assai accentuata nei documentari d'arte, dal momento che l'analisi critica di opere ed edifici radica la piazza nelle vicende storiche, politiche, artistiche della città, e non sempre il patrimonio artistico, così localmente connotato, riesce a farsi portavoce di uno spirito identitario più ampio.

Il carattere locale diviene predominante quando la piazza è rappresentata, invece che come complesso storico-artistico, come crocevia ed epicentro della vita e delle tradizioni della città, tanto che la conciliazione tra locale e nazionale appare talvolta un nodo irrisolvibile. È il caso di Piazza del Campo a Siena, tanto profondamente senese (anche in ragione del Palio) da escludere qualunque altro potenziale investimento identitario. Il cortometraggio *Fontebranda* del 1949<sup>18</sup>, per esempio, individua il contributo di Siena alla nazione non nella sua piazza, *troppo* senese e trecentesca, bensì nella profonda religiosità che diede all'Italia la sua patrona, Santa Caterina.

Diversa la situazione per la regina delle piazze cinematografiche italiane, Piazza di Spagna: al contempo piazza storica e baricentro del *jet set* della capitale, magnete per i turisti ma molto amata dai romani, affollata di café e boutique di lusso come di fiorai e di botteghe artigiane, Piazza di Spagna concilia dimensione locale, simbolo identitario nazionale, immagine spendibile all'estero.

In *Appuntamento a Piazza di Spagna*<sup>19</sup> (1947), di Romolo Marcellini su soggetto di Ennio Flaiano, essa è il palcoscenico della vita mondana

<sup>18</sup> *Fontebranda*, 1949, regia di Gianni Giannantonio, Istituto Luce.

<sup>19</sup> *Appuntamento a Piazza di Spagna*, 1947, regia di Romolo Marcellini, Ed. Fortuna.

di un sabato romano, dove i ceti popolari si mischiano al bel mondo dell'arte, della cultura, del cinema. Le bellezze della città sono riunite nella piazza, ed includono tanto le architetture e la fontana del Bernini quanto le merci esibite nelle vetrine e le giovani donne che popolano la scalinata o si affacciano dai palazzi. L'associazione delle piazze con affascinanti ragazze vestite alla moda è una costante comune di questi cortometraggi: da un lato, la bellezza della città è rafforzata e riverberata da quella femminile, lusingando lo sguardo maschile; dall'altro lato, le belle ma morigerate turiste, commesse e modelle sono offerte alle spettatrici come esempio di controllata emancipazione. Due ulteriori aspetti del film meritano inoltre particolare attenzione. Il primo è il costante richiamo alla dimensione internazionale del luogo, essendo Piazza di Spagna «la piazza degli incontri e degli appuntamenti nel vecchio centro *cosmopolita* di Roma». Questa internazionalità si incarna nell'ambasciata di Spagna presso il Vaticano, nel palazzo della Propaganda Fide da cui i missionari partono per i più remoti angoli del mondo, nella casa-museo dei poeti Keats e Shelley, santuario laico «visitato dai più illustri pellegrini anglosassoni».

La dimensione cosmopolita ben si riallaccia al secondo aspetto, quello della piazza come luogo d'incontro di agenti sociali e culturali capaci di riportare l'Italia alla ribalta mondiale. Anzitutto la moda, con un servizio fotografico che si svolge tra la scalinata e la Fontana della Barcaccia; quindi l'arte contemporanea, rappresentata dai pittori Renato Guttuso, Orfeo Tamburi, Bruno Barilli al café Babington, luogo di cultura e mondanità, nonché da una visita alla casa di Giorgio de Chirico, culminante con il *pic-tor optimus* che dipinge una veduta di Trinità dei Monti. Infine, il cinema: sulla scalinata compare Isa Miranda che compra un mazzo di fiori; su una terrazza, l'attore di *Roma città aperta* Marcello Pagliero, con Sergio Amidei e Maria Michi, si rifiuta di ripetere una battuta del celebre film neorealista. Questo innocente diniego sembra suggerire la distanza che il cortometraggio intende stabilire tra l'immagine di Roma data dal neorealismo e quella qui proposta: possiamo richiamare utilmente alla memoria il concetto di «antineorealismo» coniato da Pierre Sorlin<sup>20</sup> come volontà programmatica di porre l'accento su aspetti positivi e incoraggianti del paese, piuttosto che sulle sue difficoltà, per enucleare l'atteggiamento che attraversa questo film, impegnato a illustrare un'Italia spensierata che si è (apparentemente) lasciata alle spalle l'ancora recente incubo bellico.

<sup>20</sup> Cfr. P. SORLIN, «*La Settimana INCOM*» *messaggera del futuro: verso la società dei consumi*, in *La settimana INCOM. Cinegiornali e informazione negli anni '50*, a cura di A. Sainati, Lindau, Torino 2001, p. 76.

Il cortometraggio sembra inoltre prefigurare le atmosfere delle celeberrime *Ragazze di Piazza di Spagna* di Luciano Emmer (1954), in cui la piazza fa da mero sfondo alle vicissitudini delle protagoniste, ben più profondamente radicate nei loro quartieri d'origine, fuori dal centro storico: Garbatella, Monteverde e Le Capannelle. Il baricentro della vita urbana si è ormai spostato, e le periferie iniziano ad assumere un ruolo e un'importanza che, nei decenni successivi, non faranno che accrescersi.

### 3. *Un bel fondale (vuoto)*

Per far emergere il valore nazionale delle piazze storiche concentrarsi su una singola piazza, o sulle piazze di una sola città, sia pure la capitale, non è forse la strategia migliore. *Piazze d'Italia*<sup>21</sup>, del 1954, fu girato in Cinemascope e con suono stereofonico per offrire il miglior spettacolo delle più note piazze del paese, da nord a sud. Il visto di censura, nella sua stringata descrizione, afferma: «La piazza è espressione della città che la contiene. Le piazze sono la sintesi della vita, delle abitudini, del folclore della nazione».

Al di là della rapida rassegna delle piazze, associate a caratteri e stereotipi tradizionali delle rispettive città, l'aspetto di maggior interesse si riscontra nella breve sequenza che lega Piazza San Marco e Piazza della Signoria. Oltre alla presenza dei turisti, particolare enfasi viene posta all'atto di fotografare e riprendere la piazza. In maniera autoriflessiva, dapprima una ragazza, a Venezia, punta la macchina fotografica verso di noi; quindi, davanti agli Uffizi, una donna riprende Firenze con una macchina da presa amatoriale. Altre macchine fotografiche costellano le due scene. Non è certo un caso che proprio Firenze e Venezia, con Roma mete privilegiate dai turisti, siano immortalate. Con questa esplicita messa in scena dell'atto di mediatizzazione non solo il film riconosce il ruolo dell'Italia nel mercato del turismo globale, ma fa anche slittare l'accento della rappresentazione della piazza da scrigno storico-artistico o fulcro della vita cittadina a fondale scenografico, pura immagine a disposizione dello spettatore. La complessità storico-semantica della piazza, i suoi rapporti col tessuto urbano e la popolazione locale vengono sedati e appiattiti, creandone una versione semplificata, facilmente fruibile e riproducibile, ad uso del visitatore.

---

<sup>21</sup> *Piazze d'Italia*, 1954, regia di Vittorio Gallo, Astra Cinematografica.

Il film del 1961 *Piazza di Spagna, ore 12*<sup>22</sup>, di Michele Gandin, è ancora più esplicito. Puntando per un'ora, e non senza ironia, il teleobiettivo sulla variegata folla che percorre la scalinata di Trinità dei Monti, Gandin dedica ampio spazio ai turisti che scattano fotografie o compiono riprese cinematografiche, mossi dal desiderio di «fissare la propria immagine, eternare il momento della propria presenza». Piazza di Spagna è completamente ignorata dal film, concentrato esclusivamente sui volti dei passanti la cui principale preoccupazione è immortalare sé stessi sullo sfondo della piazza, divenuta per noi invisibile, inghiottita dalle macchine foto-cinematografiche.

La proliferazione iperbolica delle immagini mediatiche di alcune celebri piazze – fenomeno parallelo al sorgere del turismo moderno – le radicò profondamente nell'immaginario collettivo ma al contempo ne mutò la percezione: luoghi notissimi ma non del tutto reali, alla stregua di set cinematografici. La mediatizzazione ne rese ubiqua l'immagine, ma a costo di una semplificazione in forme stereotipali capace di svuotarle della loro storia e dei loro valori identitari, strappandole a una complessità secolare per spettacolarizzarle e renderle un piatto fondale.

Spazi precedentemente destinati a evocare la memoria storica e la persistenza di vari specifici valori erano ora da considerarsi fondali per momenti spettacolari, elementi a disposizione e interscambiabili. [...] La disponibilità di questi luoghi per i turisti, in numero sempre crescente e di provenienza globale, specialmente per i centri maggiori di Roma, Firenze e Venezia, indebolì la percezione che essi potessero essere autentiche manifestazioni della cultura urbana italiana<sup>23</sup>.

La questione è dunque complessa. Grazie alla pervasività dei mezzi di comunicazione moderni, il processo di mediatizzazione delle piazze, nelle diverse forme che si è tentato di illustrare brevemente, agì certamente da fattore di rafforzamento dell'identità nazionale, rendendo familiari agli italiani alcuni luoghi simbolo della patria. Al contempo, questo stesso processo, moltiplicandone a dismisura l'immagine, concorse a privare questi luoghi proprio di quei valori che intendeva esaltare, svuotandoli fin quasi a renderli, paradossalmente, invisibili, semplici sfondi per filmini familiari e fotografie di viaggio: non più reali di un set hollywoodiano, ormai pronto per Olivia de Havilland e il suo *Light in the Piazza*.

<sup>22</sup> *Piazza di Spagna, ore 12*, 1961, regia di Michele Gandin, Documento Film.

<sup>23</sup> E. CANNIFFE, *The Politics of the Piazza. The History and Meaning of the Italian Square*, Ashgate, Burlington 2008, p. 218.

