

“12 registi per 12 città”. Italia ’90 al cinema*

Lorenzo Mingardi**

“12 Directors for 12 Cities”. Italia ’90 in Cinema

In 1989, one year before the Italia ’90 World Cup, the Ministry of Tourism and Entertainment funded the film project “12 registi for 12 città” with the aim of promoting the sporting event through an artistic narrative that would bring together cinema and urban history. Twelve leading Italian directors (Antonioni, Bernardo and Giuseppe Bertolucci, Bolognini, Lattuada, Lizzani, Monicelli, Olmi, Pontecorvo, Rosi, Soldati, Wertmüller, Zeffirelli) were tasked with writing and shooting a short film lasting approximately fifteen minutes on each of the twelve host cities of the tournament. The 1989 film project proves fundamental for the analysis of many of the architectural works built for the World Cup – not only stadiums, but also large-scale infrastructures (railway stations, roads, parking areas, facilities designed to reshape entire urban areas) – which in the short films appear either still under construction or even not yet present in the urban fabric. These works thus represent a highly valuable body of study materials that offer multiple layers of interpretation. They are not only useful for gaining deeper insight into the construction processes of certain architectural structures, but can also be considered as an atlas: a topographic map of the places affected by the World Cup interventions, alongside the map of a sort of “cinema-city” portrayed through the gaze of the filmmakers. Cinema, with its power to engage emotions and senses, provides scholars of architectural and urban history with new avenues of investigation, complementing and enriching the perspectives obtainable from traditional documentary sources such as technical drawings or photographs.

Keywords: Italia ’90, Cinema and Architecture, Stadiums; Soccer World Cup, Cinematic Architecture, Urban History.

* Presentato il 24-10-2025, accettato il 30-12-2025.

** Lorenzo Mingardi, Ricercatore di Storia dell’architettura, Dipartimento di Architettura, Università degli Studi di Firenze, lorenzo.mingardi@unifi.it.

1. Italia '90

Il 19 maggio 1984 la Fédération Internationale de Football Association (FIFA) affida all'Italia l'organizzazione dei Mondiali di calcio del 1990. Non si tratta soltanto di un riconoscimento sportivo: la decisione segna l'inizio di un impegno complessivo che coinvolge l'intero Paese, chiamato a uno sforzo economico, culturale e infrastrutturale di grande portata. Italia '90, infatti, non si limita alla realizzazione o all'ammodernamento degli stadi, ma diventa un evento capace di incidere profondamente sul tessuto nazionale. Nella seconda metà del Novecento si rivela una delle occasioni più forti di coesione collettiva: molto più di una competizione calcistica, una vera e propria esperienza condivisa di carattere nazionale e popolare.

Per la prima volta nella storia della Coppa del Mondo di calcio, il torneo viene distribuito su un totale di dodici città, accuratamente selezionate per garantire un equilibrio geografico tra nord, centro e sud: Bari, Bologna, Cagliari, Firenze, Genova, Milano, Napoli, Palermo, Roma, Torino, Udine e Verona¹. La definizione delle sedi non è tuttavia un processo immediato. L'individuazione delle città ospitanti si inserisce, infatti, in un lungo e articolato confronto istituzionale, che vede contrapporsi istanze del Governo centrale e richieste delle autorità locali. Tale dialettica, protrattasi per anni, si conclude soltanto nel 1987, a tre anni di distanza dall'assegnazione ufficiale del torneo all'Italia, con la formalizzazione dell'elenco definitivo degli impianti².

Prima di entrare nel merito del nostro caso studio, è necessario soffermarsi su alcuni aspetti generali che rendono Italia '90 un'esperienza del tutto peculiare. Uno degli elementi distintivi rispetto alle edizioni precedenti riguarda infatti l'impianto organizzativo dell'evento, concepito non solo come competizione sportiva ma anche come strumento di rafforzamento della politica economica nazionale e di valorizzazione del *made in Italy*. L'intero progetto si è mosso lungo direttrici molteplici – dalla pianificazione urbanistica al design, dalla comunicazione alla promozione culturale – abbracciando e intrecciando ambiti diversi come la moda e le arti visive, in un'inedita declinazione integrata della cultura progettuale italiana³.

L'assegnazione all'Italia dei Mondiali di calcio non rappresenta soltanto il riconoscimento del ruolo del Paese come protagonista sportivo, ma evidenzia anche la sua forza economica, allora in piena espansione⁴. Le principali azien-

1. Le ultime città escluse furono Perugia e Ascoli. N. Sbeti, *"ITALIA '90" vista da Zurigo. La Fifa come attore politico-organizzativo: ruolo e strategie*, in N. Porro, S. Martelli, G. Russo (a cura di), *Il Mondiale delle meraviglie. Calcio, media e società da "ITALIA '90" a oggi*, FrancoAngeli, Milano 2016, pp. 77-78.

2. *Ibid.*

3. Non a caso l'intera manifestazione di apertura dell'evento si svolge allo Stadio San Siro di Milano con una sfilata di capi di Valentino, Missoni, Mila Schön e Gianfranco Ferré, ispirata ai quattro continenti (Europa, America, Africa e Asia) partecipanti alla manifestazione. <https://www.youtube.com/watch?v=AkEORzTNvo4&t=140s> (ultimo accesso: 29 settembre 2025).

4. P. Ginsborg, *Storia del dopoguerra a oggi*, Einaudi, Torino 2006, pp. 546-576.

de e industrie italiane sono chiamate a contribuire in modo diretto all'organizzazione della manifestazione, offrendo al mondo l'immagine di un'Italia dinamica, moderna e tecnologicamente avanzata. A gestire questa organizzazione, nel dicembre del 1984, viene istituito il comitato organizzatore dei mondiali di calcio (COL) diretto da Luca Cordero di Montezemolo e presieduto da Franco Carraro (detto 'Il Poltronissima' per le sue numerose cariche: socialista, già presidente della FIGC, presidente del CONI; dal 1987 al 1990, ministro del Turismo e dello Spettacolo; dal 1989 al 1992 sindaco di Roma)⁵. L'organizzazione è autarchica: per la prima volta nella storia dei Mondiali di calcio, il COL si assicura la piena autonomia gestionale dell'avvenimento. In precedenza, infatti, i comitati organizzativi locali avevano sede in Svizzera, presso la FIFA, svolgendo nella nazione luogo dell'evento calcistico attività meramente promozionale⁶. L'Italia gioca dunque la carta del Mondiale per mettersi in vetrina: il mercato internazionale dovrà accorgersi delle sue capacità economiche, industriali e turistiche. Certo, è noto come dal punto di vista economico Italia '90 si sia rivelato un clamoroso disastro per il nostro Paese: l'incremento dei costi per la costruzione degli stadi e delle opere architettoniche e ingegneristiche annesse fu assai elevato⁷. Non è tuttavia questa la sede per esaminare gli errori progettuali delle amministrazioni, le criticità organizzative o altre vicende già ampiamente oggetto di valutazione in sedi opportune. L'attenzione è invece rivolta a evidenziare l'unicità di quell'evento sotto molteplici profili.

Un'ulteriore grande differenza rispetto ai precedenti Mondiali, a testimonianza di un vero e proprio fenomeno culturale di massa per l'intera nazione, *Italia '90* ha potuto contare su una comunicazione multimediale e multiscalare frutto di un progetto di design per lo più coordinato, salvo qualche eccezione. Con il proposito di coinvolgere la collettività nella costruzione di un'identità riconoscibile, il COL indice nel 1986 un concorso di idee per la realizzazione di un logo e di una mascotte che caratterizzino l'evento. Per la mascotte – che, a seguito di un sondaggio popolare su più opzioni tra i giocatori del totocalcio, prende il nome di *Ciao* – viene scelto il bozzetto di Lucio Boscardin e per il logo il lavoro del designer Vittorio Picconi⁸. Le forme comunicative dell'e-

5. Ne fanno parte non solo esponenti di primo piano del mondo sportivo, politico ed economico – Antonio Matarrese (democristiano, presidente della Federazione Italiana Giuoco Calcio), Francesco Nitto Palma (sostituto procuratore della Repubblica di Roma), Enrico Bondoni (giornalista de «Il Tempo» di Roma, responsabile della direzione stampa e comunicazione del COL), Carlo Salvatori (direttore della Banca Nazionale del Lavoro) – ma anche altri project managers di alcune eccellenze economiche e industriali del Paese (FIAT, Alitalia, RAI, Olivetti, Ferrovie dello Stato, INA-Assitalia). L. Mingardi, *Italia '90: la costruzione di una macchina scenica. Lo Stadio San Nicola di Bari e lo Stadio Olimpico di Roma*, in «Critica d'Arte», 9-10 (2021), pp. 79-81.

6. N. Sbeti, «ITALIA '90» vista da Zurigo..., cit., p. 74.

7. N. Porro, *Un mondiale delle meraviglie?*, in N. Porro, S. Martelli, G. Russo (a cura di), *Il Mondiale delle meraviglie...*, cit., p. 8.

8. Per l'utilizzo dei due simboli principali di *Italia '90*, viene realizzato un manuale dallo studio di Giovanni Brunazzi (Image+ Communication di Torino), che aveva già lavorato con la FIAT e la Iveco per importanti campagne d'immagine coordinata. Nonostante i manuali d'immagine coordinata, vengono ingaggiati infatti anche altri grafici e artisti, tra cui

vento investono anche il design dei pervasivi prodotti postali, che proporranno le immagini dell'architettura degli stadi come icone identificative del Mondiale e, in ultima analisi, dell'identità italiana. Anche i grandi network nazionali si mobilitano. La televisione di Stato – la Rai – grazie al Mondiale coglie l'occasione di rinnovare le proprie sedi e di stringere accordi con la Olivetti per la realizzazione dei servizi grafico-informatici delle partite⁹.

A partire dall'estate del 1989 alla televisione si affianca il cinema con il progetto *12 registi per 12 città*. Ai più importanti registi italiani viene assegnata una città dei Mondiali da rappresentare attraverso un cortometraggio dalla durata di otto minuti: Michelangelo Antonioni (Roma), Giuseppe e Bernardo Bertolucci (Bologna), Mauro Bolognini (Palermo), Carlo Lizzani (Cagliari), Alberto Lattuada (Genova), Mario Monicelli (Verona), Ermanno Olmi (Milano), Gillo Pontecorvo (Udine), Francesco Rosi (Napoli), Mario Soldati (Torino), Franco Zeffirelli (Firenze), Lina Wertmüller (Bari). I registi inoltre sono chiamati a montare trenta secondi del loro girato da trasmettere in televisione prima di ogni partita, a seconda della città dove avrà luogo. Usufruendo del Decreto legge 28 luglio 1988 n. 299¹⁰, il Ministero del Turismo e dello Spettacolo, con Carraro a capo del dicastero, tramite il Col, stanziava sei miliardi di lire (cinquecento a film) e commissiona all'Istituto Luce la produzione dell'intero progetto. «Un ottimo investimento per far meglio apprezzare la bella Italia»¹¹, dichiara Carraro.

Alberto Burri, che nel 1987 realizza una serie di sei poster ufficiali della manifestazione nei quali non vi è alcuna traccia della tecnologia snodata della mascotte di Boscardin o della grafica di Picconi e Brunazzi. Oltre al lavoro svolto da Boscardin, Picconi e Brunazzi, un ulteriore contributo alla costruzione dell'immaginario visivo di *Italia '90* proviene dal piccolo schermo. La grafica televisiva del mondiale è affidata a Giovanni Anceschi (artista, designer e teorico milanese che già in occasione dei Mondiali di atletica del 1987 aveva curato la grafica televisiva per Rai-Olivetti) e Mario Convertino, che, sensibile ai linguaggi e alle tecnologie contemporanee, sceglie la modellazione e l'animazione 3D per comunicare la modernità del Mondiale, e dunque dell'Italia *tout-court*. Inoltre, nei mesi antecedenti all'evento, a testimoniare la vocazione internazionalizzante della comunicazione dell'evento, la mascotte di Boscardin viene esibita in apposite 'Piazze Italia', collocate nelle più importanti manifestazioni e borse internazionali, in città europee, americane e giapponesi. Si veda M. Galluzzo, *Ciao! L'immagine coordinata dei Mondiali italiani del 1990 fu un terreno di sperimentazione di linguaggi nuovi e di modalità progettuali corali*, 20 gennaio 2016, <https://www.rivistaundici.com/2016/01/20/ciao-italia-90/> (ultimo accesso: il 28 settembre 2025)

9. L'attuale centro Radiotelevisivo Biagio Agnes, anche noto come Centro di produzione Rai di Saxa Rubra, viene costruito a partire dal 1987 su progetto dell'architetto Roberto Panella. Viene inaugurato il 5 giugno 1990 in occasione di *Italia '90* con la denominazione di International Broadcasting Center. Il nome esprime l'iniziale scopo del complesso: quello di ospitare la stampa accreditata all'evento. R. Murizi, *La TV oltre il futuro*, in «Spazio-sport», 2 (1990), pp. 44-45.

10. D.L. 28 luglio 1988 n. 299, *Misure urgenti e straordinarie per gli interventi infrastrutturali e turistici nelle aree che saranno interessate dai mondiali di calcio del 1990 e dalle manifestazioni connesse alla ricorrenza del V centenario della scoperta dell'America "Colombo '92"*.

11. E. Cappucci, *Ciak e Gol. Dodici registi per dodici città*, in «L'Espresso», 19 novembre 1989, pp. 106-107.

I dodici corti vengono proiettati per la prima volta il 7 dicembre 1989 al cinema *Étoile* di Roma (ex cinema *Corso*, progettato da Marcello Piacentini) e due giorni dopo riproposti in televisione nello show in diretta su Rai Uno, realizzato in occasione dei sorteggi per la composizione dei gironi eliminatori dei mondiali e condotto da Pippo Baudo; in diretta dal PalaEur va in onda *Mondiale!*, con ospiti d'onore, tra gli altri, Sophia Loren, Luciano Pavarotti. Il programma televisivo rappresenta l'ennesima conferma che i Mondiali di calcio non sono soltanto un evento sportivo o la vetrina della presunta solidità economica italiana, ma anche un grande momento di incontro e condivisione sociale a carattere nazional-popolare: «Quale migliore occasione dei Mondiali di calcio – afferma Gianni De Michelis, ministro degli esteri – per accendere i riflettori e proiettare l'immagine dell'Italia pressoché in tutti i Paesi?»¹².

2. Il cinema come fonte documentaria

Questo articolo intende dimostrare la rilevanza dei dodici corti del 1989 per l'esame di numerose architetture costruite per il Mondiale – non solo gli stadi, ma anche diverse infrastrutture di notevoli dimensioni (stazioni ferroviarie, strade, parcheggi, attrezzature atte a riconfigurare intere aree urbane) – che, in pellicola, sono visibili in cantiere o addirittura ancora assenti dal palinsesto cittadino. Si tratta, dunque, di una serie di documenti di studio di grande interesse, che offrono molteplici livelli di lettura per comprendere come i palinsesti stratificati delle città italiane siano stati adattati all'evento dei Mondiali di calcio, attraverso la costruzione di nuove architetture e la riconfigurazione di specifici assetti urbani.

I dodici corti presentano contenuti eterogenei. Ciascun regista propone una propria lettura della città assegnatagli, nella quale emergono non solo i luoghi destinati a ospitare le partite del Mondiale e le attività ad esse connesse, ma anche numerose architetture emblematiche delle città protagoniste della manifestazione. Non è qui rilevante soffermarsi sulle strutture narrative e sulle sceneggiature dei corti, quanto piuttosto comprendere in che modo tali opere si configurino come fonti di particolare importanza per l'analisi, anche attraverso il linguaggio cinematografico, di alcuni elementi fondamentali che hanno caratterizzato gli interventi realizzati per Italia '90.

Come ha scritto Massimiliano Savorra, la storia urbana è un terreno d'incontro e di dialogo tra prospettive e metodi differenti, e dunque uno spazio privilegiato di scambio interdisciplinare¹³. In tale contesto il cinema si rivela

12. G. De Michelis, *Sull'Italia gli occhi del mondo*, in «Spaziosport», 2 (1990), p. 22.

13. M. Savorra, *Questioni aperte e spunti di riflessione per la storia urbana tra memoria, rappresentazione e intersezioni disciplinari*, in B. de Divitis, M. Folini (a cura di), *La città degli storici dell'arte*, Aisu international, Torino 2025, p. 435.

una fonte di indagine particolarmente efficace, una nuova traiettoria di studio¹⁴. Le immagini in movimento, infatti, con la loro capacità di coinvolgere emozioni e sensi, offrono agli studiosi di storia dell'architettura e della città nuove prospettive di ricerca rispetto a quelle deducibili da fonti documentarie tradizionali come elaborati grafici o fotografie. Come ha giustamente osservato Giuliana Bruno attraverso un fantasioso accostamento alla medicina, il cinema possiede la capacità analitica di dissezionare lo spazio urbano¹⁵. Ciò è reso possibile dal suo linguaggio, fondato sui tagli del montaggio e dalla stessa modalità di fruizione: un pubblico raccolto in una sala (il cinematografo) che richiama l'anfiteatro anatomico. Nel nostro caso non si tratta di un progetto concepito esclusivamente per il pubblico delle sale cinematografiche, che nel 1989 in Italia, rispetto a oggi, erano ancora numerose e affollate. Uno degli obiettivi del Ministero non era infatti soltanto quello di produrre un corpus di cortometraggi legati all'evento, ma anche di conferire a tali opere una propria autonomia, capace di andare oltre le finalità promozionali e divulgative connesse ai Mondiali. Non si tratta di semplici cartoline cinematografiche. «Quattro anni fa – ricorda Carraro – parlando con Luca di Montezemolo ci siamo resi conto di come in televisione, prima di ogni partita internazionale, in un momento prezioso, di altissima audience si trasmettessero sciocchezze o programmi riempitivi. Allora ho pensato a una possibile “liaison” tra grande spettacolo e grande sport, da cui avrebbe potuto trarne beneficio anche il turismo»¹⁶.

L'arte cinematografica studiata in rapporto all'analisi dello spazio urbano, può assumere numerose forme. Tra queste rientrano, ad esempio, il cinema amatoriale – in particolare i filmati familiari che, volontariamente o per caso, includono frammenti della città –, il documentario e il cinema a soggetto, vale a dire quel cinema d'autore in cui il regista ambienta le proprie narrazioni in spazi reali già esistenti oppure in scenari appositamente costruiti. Lo sguardo autoriale del cineasta ha – rispetto ad altri creatori di contenuti video – la capacità unica di svelare l'intima essenza dei luoghi ripresi, proponendo, dunque, un repertorio di immagini in movimento che può essere indagato dal ricercatore di storia dell'architettura e della città per comprendere al meglio le qualità spaziali delle architetture e le narrazioni o possibilità narrative da essi suggerite. *12 registi per 12 città* rappresenta un caso studio particolarmente efficace per evidenziare il ruolo del cinema a soggetto come mezzo e come agente di rinnovamento metodologico nel campo delle fonti storiche tradizionali. La componente poetica, emoziona-

14. Sul cinema interpretato come fonte documentaria per la storia dell'architettura si veda il numero monografico della rivista «Storia dell'urbanistica», 11 (2019), a cura di G. Belli e A. Maglio, in particolare, A. Maglio, G. Belli, *Introduzione*, *ivi*, pp. 13-19; F. Penz, A. Lu (a cura di), *Urban Cinematics. Understanding urban Phenomena Through The Moving Image*, Intellect, Bristol 2011.

15. G. Bruno, *Atlante delle emozioni: in viaggio tra arte, architettura e cinema*, Mondadori, Milano 2006, p. 12.

16. E. Cappucci, *Ciak e Gol...*, cit., pp. 106-107.

le e sensoriale, così viva nel cinema a soggetto, arricchisce, infatti, la qualità della fonte che lo studioso di architettura può utilizzare. I movimenti di macchina, il montaggio narrativo e l'uso delle luci e del suono contribuiscono a una comprensione adeguata di determinati brani di città.



Fig. 1 – Antonio Matarrese, Franco Carraro, Luca Cordero di Montezemolo, presentazione alla stampa del progetto “12 registi per 12 città”. Roma, novembre 1989 (Fonte: Archivio privato fam. Menghini, Roma).

Il termine *cinema*, dal greco *kìnema* (κίνημα), significa al tempo stesso movimento ed emozione. Il cinema autoriale può dunque essere inteso come un mezzo di trasporto nel senso più ampio del termine: non soltanto come movimento di corpi e oggetti impressi nei fotogrammi, nel ritmo delle inquadrature, ma anche come esperienza dell'abbandonarsi alle emozioni¹⁷. Lo spazio cinematografico non si muove soltanto nel tempo e nello spazio fisico, ma attraversa anche lo spazio interiore. Il cinema muove, e soprattutto commuove, grazie alla sua capacità di dare forma agli affetti e di toccarci in profondità, facendo emergere contenuti alternativi rispetto a quelli deducibili da altre fonti documentarie.

17. G. Bruno, *Atlante delle emozioni...*, cit., p. 15.

Proponendo sempre una lettura autoriale dei luoghi, i registi chiamati a lavorare per Italia '90 ci fanno comprendere come in essi si depositino strati di memorie: sono capaci di portare alla luce ciò che superficialmente non era visibile o non lo era ancora, procurando allo studioso una grande quantità di informazioni che, talvolta, la staticità delle immagini fotografiche o la precisione dei disegni architettonici non forniscono.



Fig. 2 – Fotogramma dell'episodio relativo a Cagliari (Fonte: Archivio storico Istituto Luce, Roma).

3. «Il Mondiale delle Meraviglie»

Proponendo una rappresentazione fantasiosa di quanto costruito per Italia '90, gli stadi e le numerose architetture e infrastrutture – parcheggi, strade, stazioni ferroviarie – costruite con i finanziamenti statali per il Mondiale, appaiono oggi come apparati effimeri che si affiancano alle architetture secolari e moderne delle nostre dodici città. Gli interventi sugli stadi presentano infatti una duplice natura. Da un lato le strutture appaiono poderose e definitive¹⁸; dall'altro, l'insieme dei progetti – segnati da continui travestimenti¹⁹ – induce

18. L. Mingardi, *Gli stadi per il Mondiale di Calcio Italia '90. Riti, mascheramenti e antagonisti*, in «Vesper», 9 (2023), p. 66.

19. S. San Pietro, 1990. *Stadi in Italia*, L'Archivolta, Milano 1990, pp. 88-165.

a percepirle come apparati effimeri, animati da quell'energia, da quella meraviglia e da quel virtuosismo tecnico che connotano i progetti dei *Trionfi*²⁰ – e, più in generale, degli episodi festivi nel Rinascimento maturo – che affiancavano le architetture stabili in determinate occasioni. Come a Bari. Lo stadio *San Nicola* costruito ex novo per il Mondiale viene interrato in una collina artificiale, così da lasciare sospeso sulla sommità di essa soltanto l'anello superiore delle tribune che si manifestano come se fossero delle «conchiglie sospese nel verde»²¹, dunque una struttura provvisoria e felliniana che da un momento all'altro potrebbe essere smontata. Gli stadi del Mondiale ci appaiono ancora oggi come delle scenografie costruite appositamente per un film (Italia '90) girato in un teatro di posa, costruito all'interno delle città.



Fig. 3 – I fratelli Bertolucci sul set. Bologna, 1989. Foto di Mario Ciammitti (Fonte: Archivio privato fam. Menghini, Roma).

20. A. Pinelli, *Feste e trionfi: continuità e metamorfosi di un tema*, in S. Settis (a cura di), *Memoria dell'antico nell'arte italiana*, II, *I generi e i temi ritrovati*, Einaudi, Torino 1985, pp. 281-350.

21. A. Martini, G. Nannerini (a cura di), *Gli stadi mondiali. I progetti e le realizzazioni di Italia '90*, EdilStampa, Roma 1990, p. 34.

I cortometraggi non pongono gli stadi al centro del loro interesse: in alcuni casi li mostrano, certo, ma più spesso ne restituiscono la presenza indiretta, evidenziando come queste architetture abbiano trasformato i paesaggi urbani in cui sono state realizzate. Il caso di Genova è emblematico. Alberto Lattuada ci mostra i dintorni dello stadio *Ferraris* progettato da Vittorio Gregotti con il torrente Bisagno che corre accanto all'impianto. Le immagini ci fanno comprendere come fosse l'area prima della costruzione della grande piastra di cemento, concepita come una sorta di 'sagrato' dello stadio. Perché venne realizzata quell'opera? Ogni progettista impegnato nella realizzazione degli stadi rispetta le indicazioni redatte dalla FIFA e dal COL nel testo *Guida progettuale preliminare sulle caratteristiche tecniche, dotazioni di servizi richiesti per gli stadi che saranno sede del Campionato del Mondo di Calcio del 1990*, che insiste particolarmente sulla distribuzione degli spazi e l'assoluta importanza di alcuni requisiti ritenuti fondamentali per il buon funzionamento degli impianti: in particolare la sicurezza degli spettatori. Italia '90 è infatti la prima manifestazione calcistica sul fronte nazionale di importanza mondiale in cui lo stadio diventa laboratorio di politiche rivolte a contenere fenomeni violenti al suo interno e nelle immediate vicinanze, a neutralizzare la possibile avversione dei tifosi alla vittoria degli avversari. Le ragioni di tali attenzioni prendono le mosse dagli episodi di violenza all'interno degli impianti europei negli anni precedenti²². Dunque, a seguito di questi tragici eventi, gli stadi di Italia '90 sono tra i primi impianti all'avanguardia in termini di sicurezza: presentano numerose vie di fuga per organizzare al meglio il deflusso delle tifoserie e, per evitare assembramenti, vengono predisposti esclusivamente posti a sedere leggermente distanziati tra loro. Inoltre la *Guida* indica chiaramente agli architetti coinvolti come organizzarlo: deve costituire una vasta area di rispetto. Ma non solo per ragioni di sicurezza. La sua ampiezza è necessaria anche per ospitare una serie di *facilities* connesse all'evento²³. Rispettando la configurazione del vecchio Ferraris, Gregotti mette a punto un progetto caratterizzato da quattro torri angolari che fungono sia da elementi volumetrici distintivi dell'opera sia da cerniere distributive di tutto il sistema. Allo scopo di poter ricavare delle aree libere adiacenti al nuovo edificio, lo studio Gregotti comprende la necessità di coprire con una piastra in cemento armato un tratto del torrente Bisagno che corre in prossimità dello stadio²⁴. Ancora oggi la costruzione di questa struttura rappresenta un elemento straniante per i genovesi perché li

22. Prima della finale di Coppa dei Campioni del 29 maggio 1985 tra Juventus e Liverpool allo Stadio Heysel di Bruxelles e prima della semifinale di Fa Cup tra Liverpool e Nottingham Forest al Hillsborough Stadium di Sheeld morirono, rispettivamente, trentanove e novantasei spettatori, E. Dunning, *The Roots of Football Hooliganism. An Historical and Sociological Study*, Routledge, London 1988.

23. Bologna, Archivio Edilizia Comune di Bologna, faldone n. 41/31/D/3390. Col, *Guida progettuale preliminare sulle caratteristiche tecniche, dotazioni di servizi richiesti per gli stadi che saranno sede del Campionato del Mondo di Calcio del 1990*, pp. 12-14.

24. Milano, CASVA, Archivio Vittorio Gregotti, 162.LIB, *Genova. Stadio Luigi Ferraris. Ristrutturazione tecnico-funzionale*, 1987, p. 29. Sul Ferraris si veda: E. Ranzani, Gregotti Associati: Stadio Luigi Ferraris, Genova, in «Domus», 682 (1987), pp. 46-55.

conduce a una diversa percezione della realtà fisica, topografica e spaziale di quel particolare luogo della città²⁵.

«Oggi Genova – dichiara Lattuada nel novembre 1989 – è soprattutto il porto in espansione, che contribuirà a far risorgere la città, proiettandola nel futuro. Io l’ho voluta mostrare così, piena di energia, con i suoi nuovi grattacieli, i suoi grandiosi nodi autostradali e le sopraelevate piene di macchine»²⁶. Non a caso uno degli sponsor del Mondiale, *ça va sans dire*, è la Fiat²⁷, protagonista assoluta del corto dedicato a Torino, in cui il regista Soldati sceglie di riprendere attraverso numerose inquadrature la fabbrica di Mirafiori. Nelle molte riprese che Lattuada dedica al porto non si scorgono ancora i segni degli interventi di Renzo Piano, che sarebbero stati realizzati in vista delle Colombiadi, attingendo però in gran parte ai fondi di Italia '90 previsti dalla legge 6 marzo 1987, n. 65 (*Misure urgenti per la costruzione o l’ammodernamento di impianti sportivi, per la realizzazione o completamento di strutture sportive di base e per l’utilizzazione dei finanziamenti aggiuntivi a favore delle attività di interesse turistico*)²⁸ e dalla legge 29 maggio 1989, recante *interventi infrastrutturali nelle aree interessate dai campionati mondiali di calcio del 1990*.

A Cagliari, Carlo Lizzani mostra agli spettatori lo Stadio Sant’Elia attraverso una ripresa aerea in cui si possono vedere i lavori di costruzione della pensilina della tribuna progettata da Adriano Rossi, uno dei pochi interventi che subì l’impianto cagliaritano inaugurato nel 1970, tra i più “giovani” stadi coinvolti nel Mondiale. Dall’elicottero scorgiamo in costruzione la struttura in legno lamellare della pensilina, in cui la trave superiore funge da elemento principale della copertura e quella inferiore da elemento di collegamento e scarico tra la copertura e la struttura in cemento armato²⁹. Con le sue scelte di montaggio, Lizzani riesce a far apparire lo stadio come un elemento cardine della vita cittadina di Cagliari, attribuendogli un significato e una centralità che superano di gran lunga la sua reale funzione nel contesto urbano. Da alcune inquadrature del centro abitato e consolidato della città assistiamo allo stacco diretto sulle riprese aeree dell’impianto. «Alla base della composizione di un complesso architettonico [...] – scrive il regista russo Ejzenstejn – si trova la stessa “danza” sui generis che è alla base [...] del montaggio cinematografico»³⁰. È come se il regista, grazie al montaggio, avesse voluto presentarci il Sant’Elia come la nuova cattedrale laica della città, l’edificio pubblico destina-

25. L. Mingardi, *Gli stadi per il Mondiale di Calcio Italia '90...*, cit., pp. 67-68.

26. E. Cappucci, *Ciak e Gol...*, cit., p. 108.

27. N. Porro, *Un mondiale delle meraviglie?*, in N. Porro, S. Martelli, G. Russo (a cura di), *Il Mondiale delle meraviglie. Calcio, media e società da “ITALIA '90” a oggi...*, cit., pp. 15-26.

28. «Gazzetta Ufficiale» serie generale, 55, 7 marzo 1987; M. Morisi, *Gli stadi di «Italia '90»: gli attori di un’esperienza di amministrazione locale*, in «Amministrare», 11(1991), p. 61.

29. A. Martini, G. Nannerini (a cura di), *Gli stadi mondiali...*, cit., p. 60.

30. S.M. Ejzenštejn, *Piranesi o la fluidità delle forme*, in «Rassegna sovietica», 1-2 (1972), p. 37. Poi in M. Tafuri, *La sfera e il labirinto*, Einaudi, Torino 1980, p. 100.

to a diventare da quel momento il punto di riferimento per i cagliaritani, proprio come, per esempio, la cupola di Santa Maria del Fiore per i fiorentini o le Due Torri per i bolognesi.



Fig. 4a, 4b, 4c, 4d – Fotogrammi dall'episodio relativo a Roma (Fonte: Archivio storico Istituto Luce, Roma).

È noto che molti registi cinematografici coltivino una particolare forma di “topofilia”³¹, e dunque non ci sorprende come Michelangelo Antonioni indugi su alcuni scorci di Roma, evidentemente a lui molto cari, e quanto i fratelli Bertolucci siano legati alle strade e ai portici di Bologna, tanto da scrivere un piccolo soggetto per il loro corto: è l'unico tra i dodici che abbia una sorta di trama. «Eravamo in cerca di un pretesto – afferma Giuseppe Bertolucci – di un cavallo di Troia che ci permettesse di entrare nell'universo petroniano. L'abbiamo trovato nel rito antico e inimitabile del nascondino, il gioco infantile, archetipo di ogni suspense [...] Non abbiamo voluto scoprire una Bologna segreta [...] ma osservare la città con un punto di vista diverso, avvicinandoci in punta di piedi, come nel gioco del nascondino, appunto: scoprire un luogo con un colpo d'occhio per poi subito fuggire»³². Uno di questi luoghi è il portico a fianco dello stadio ex *Littoriale*, ora *Renato Dall'Ara*, in cui di scorcio riusciamo a cogliere un'immagine del cantiere del parcheggio interrato di Piazza della Pace, realizzato con i finanziamenti per le opere pubbliche legate al Mondiale³³.

In ciascuno dei corti, la narrazione della città storica si intreccia in maniera inevitabile con i luoghi predisposti dal COL, concepiti per accogliere eventi, manifestazioni e momenti di aggregazione legati al Mondiale, divenendo parte integrante del tessuto urbano e della sua memoria collettiva. Nel corto dedicato a Napoli Francesco Rosi inquadra più volte Castel dell'Ovo, non solo uno dei simboli architettonici della città, ma anche sede di uno dei centri stampa napoletani per Italia '90 che avrebbe accolto centinaia di giornalisti provenienti da tutto il mondo. A Firenze, avvalendosi della colonna sonora originale di Ennio Morricone, Zeffirelli sceglie di non inquadrare luoghi strettamente legati alla competizione, ma di dare forma visiva a uno dei motti scelti dagli organizzatori – «Il Mondiale delle meraviglie» – ovvero sia quello di affiancare le arti – poesia, pittura, scultura, musica e architettura, patrimonio identitario e

31. Y.F. Tuan, *Topophilia: a study of environmental perception, attitudes, and values*, Prentice Hall Inc., Englewood Cliffs, New Jersey 1974.

32. E. Cappucci, *Ciak e Gol...*, cit., p. 110.

33. Sulle opere pubbliche del mondiale, M. Mancini, *I potenziamenti della rete stradale*, in «Spaziosport», 2 (1990), pp. 34-35.

simbolo della fama internazionale dell'Italia – al rito collettivo del calcio. In questa prospettiva, così come Alberto Burri nel manifesto ufficiale trasforma il Colosseo in un campo da gioco, Zeffirelli 'riconfigura' due delle piazze più rappresentative di Firenze, Santissima Annunziata e Santa Croce, immaginandole come veri e propri campi da calcio, luoghi in cui la tradizione artistica dialoga con la modernità dello spettacolo sportivo.

Il cinema a soggetto, pur essendo concepito come opera narrativa e di intrattenimento, può essere considerato una fonte documentaria preziosa per lo studio della città e delle sue trasformazioni. Come osserva Siegfried Kracauer, il film possiede una capacità intrinseca di «salvare la realtà fisica» attraverso la registrazione di frammenti della vita quotidiana e degli ambienti urbani, spesso colti in maniera involontaria³⁴. L'inquadratura, pertanto, non si limita a costituire un supporto scenografico, ma diviene una testimonianza storica. Rispetto alle fonti istituzionali – cartografie, piani urbanistici, fotografie – l'immagine cinematografica restituisce non solo la dimensione morfologica di brani di città, ma anche la loro valenza simbolica e sociale. In tal senso, il cinema mostra le pratiche d'uso degli spazi, contribuendo a mettere in evidenza la dimensione vissuta dello spazio urbano, ciò che Henri Lefebvre definisce *espace vécu*, in contrapposizione allo spazio concepito dai tecnici e dai pianificatori³⁵. I film offrono dunque una stratificazione complessa: da un lato, documentano l'aspetto materiale della città in un determinato momento storico; dall'altro, rivelano come essa venisse percepita, abitata e immaginata. Dunque in questa prospettiva, oltre alla sua valenza espressiva, il cinema a soggetto è anche un dispositivo di memoria culturale, capace di integrare e, talvolta, problematizzare altre fonti storiche. Nel 1979 Anthony Aldgate scrive: «Il cinema è una fonte storica insostituibile»³⁶. Perché un film può agire come una moderna cartografia, capace di rivelare nuovi riferimenti: la percezione immersiva e corporea dello spazio filmico trasforma le immagini in architettura, mutandole in una geografia di spazi vissuti e vivi.

12 registi per 12 città è un corpus di particolare valore: dodici autorevoli registi italiani hanno illustrato le città sedi dei Mondiali, indagando le modalità con cui esse si stessero preparando ad accogliere Italia '90. Come è emerso dall'analisi del cinema d'autore quale fonte visiva di particolare rilievo per l'indagine storico-urbana, i cortometraggi risultano pertanto efficaci a comprendere le modalità attraverso cui i palinsesti delle città italiane siano stati trasformati in occasione dei Mondiali di calcio, sia attraverso la realizzazione di interventi architettonici ex novo sia mediante la trasformazione di assetti urbani consolidati.

34. S. Kracauer, *Theory of Film: The Redemption of Physical Reality*, Oxford University Press, New York 1960, p. 65.

35. H. Lefebvre, *La production de l'espace*, Anthropos, Paris 1974, p. 66.

36. A. Aldgate, *Cinema and History. British Newsreels and the Spanish Civil War*, Scholar Press, London 1979, p. 12.