



NON LAVORO

MARIO **TIRINO** e
GAIA SIMONA **MAURO**¹

Eroi, professionisti e lazzaroni.
Sport e lavoro nel cinema italiano (1930-2020)



¹ I due autori hanno progettato congiuntamente il contributo. Mario Tirino ha scritto i paragrafi 2 e 4, Gaia Simona Mauro il paragrafo 3. I paragrafi 1 e 5 sono stati redatti dai due autori unitariamente.

² Per una ricostruzione delle diverse posizioni cfr. Mario Tirino, "Film e sport", in Luca Bifulco, Alessandro Formisano, Giancarlo Panico, Mario Tirino (a cura di), *Sport e comunicazione nell'era digitale*, Franco Angeli, Milano 2023, pp. 33-46.

³ Sean Crosson, "Sport, film and national culture. An introduction", in Id. (ed.), *Sport, Film and National Culture*, Routledge, London 2021, p. 3.

⁴ Cfr. Wiley Lee Umphlett, "The Dynamics of Fiction on the Aesthetics of the Sport Film", «Areté», (I2), 1984, pp. 113-121, e Murray Pomerance, "The Dramaturgy of Action and Involvement in Sports Film", «Quarterly Review of Film and Video», 23(4), 2006, pp. 311-329.

⁵ Cfr. Ryan Murtha, Tolga Ozyurtcu, "Untangling the Differences Between Live and Filmed Sport, or Why Are Sport Movies Bad?", «Aethlon», XXXVII(2), 2020, pp. 79-88.

⁶ Cfr. Sean Crosson, *Sport and Film*, Routledge, London 2013.

⁷ Cfr. Mario Tirino, "La mediatizzazione dello sport", in Luca Bifulco, Mario Tirino (a cura di), *Sport e scienze sociali*, Rogas, Roma 2019, pp. 148-175

⁸ Cfr. Stefano Martelli, Nicola Porro, *Nuovo manuale di Sociologia dello Sport e dell'Attività Fisica*, Franco Angeli, Milano 2018.

1. INTRODUZIONE

La rappresentazione dello sport nel cinema italiano è un tema poco approfondito per almeno due ragioni. In primo luogo, il processo di sportivizzazione in Italia è stato più lento rispetto ad altri Paesi: ciò ha alimentato una certa diffidenza rispetto a storie di eroi, atleti e campioni, almeno fino al secondo dopoguerra. In secondo luogo, non si è trovato un accordo ragionevole su cosa intendiamo per "film sportivo".²

Sean Crosson, evitando le problematiche del dibattito sul film sportivo come genere, definisce "film sportivo" quell'opera in cui "a sport, sporting event, athlete (and their sport) or follower of sport (and the sport they follow) are prominently featured, and which depend on sport to a significant degree for their plot motivation or resolution"³.

L'industria cinematografica statunitense ha manifestato interesse per lo sport fin dagli anni '20, attratta dal dinamismo delle azioni atletiche, dalla struttura drammaturgica delle competizioni agonistiche e dalla vasta audience.⁴ Nonostante questa combinazione di potenziale narrativo e attrattiva commerciale, la realizzazione di un film sportivo deve affrontare il problema fondamentale della resa realistica dell'azione atletica. Inoltre, a differenza del *live broadcasting*, in grado di generare *climax* epifanici attraverso la "liveness" e la compresenza spaziotemporale tra evento e spettatore,⁵ il film sportivo crea una narrazione coinvolgente, in cui la tecnica cinematografica è al servizio dello *storytelling*.⁶ Dunque, le critiche sulla presunta mancanza di autenticità del film sportivo si basano su un confronto implicito con la trasmissione televisiva in diretta, un medium che, a partire dagli anni '60, ha plasmato l'immaginario collettivo degli appassionati.⁷ La "videosocializzazione"⁸ ha portato gli spettatori a giudicare la verosimiglianza cinematografica secondo i canoni estetici della regia televisiva, ovvero secondo un modello culturalmente costruito. Piuttosto che sulla fedeltà al reale, il valore del film sportivo risiede allora nella sua funzione mitopoietica, ovvero nella capacità di trasformare imprese atletiche in narrazioni epiche,⁹ creando diverse tipologie di eroismo, legate a variabili di genere, classe, etnia e nazione.¹⁰ Storicamente, inoltre, il film sportivo ha avuto una forte tendenza a rivolgersi a pubblici locali, con un forte intreccio tra sport, cinema e culture nazionali.¹¹ La distanza dal realismo televisivo rappresenta una risorsa, poiché il film sportivo può esplorare le dimensioni simboliche dello sport proprio grazie alla libertà creativa del linguaggio filmico. Le considerazioni qui sviluppate riguardano essenzialmente il film di finzione, da tenere distinto rispetto al documentario sportivo, che – nel corso dei decenni – ha sviluppato estetiche specifiche, in diretta dialettica con le immagini dei cinegiornali prima e della televisione successivamente. Il nostro contributo, tuttavia, si concentrerà esclusivamente sulla produzione *scripted*.

Quanto alle specifiche caratteristiche nel contesto italiano, semplificando un quadro piuttosto eterogeneo, identifichiamo tre grandi tendenze. In epoca fascista la mitologia degli eroi sportivi nazionali (*in primis* il pugile Primo Carnera) trova spazio soprattutto nei cinegiornali,¹² come parte di un piano di propaganda che sfrutta le imprese agonistiche come emblema dell'eccellenza nazionale. A partire dal secondo dopoguerra e fino agli anni '90 il panorama del cinema italiano di argomento sportivo è prevalentemente segnato dalla centralità del calcio, spesso associato al registro comico.¹³ Infine, a partire dagli anni Duemila, nel quadro di un maggiore

⁹ Cfr. Ronald Bergan, *Sports in the Movies*, Proteus, London-New York 1982.

¹⁰ Cfr. Sean Crosson, *Sport and Film*, Routledge, London 2013, e Luca Bifulco, Mario Tirino, "The Sports Hero in the Social Imaginary", «Im@go», 11, 2018, pp. 9-25; Demetrius W. Pearson, Russell L. Curtis, C. Allen Haney, James J. Zhang, "Sport Films. Social Dimensions Over Time, 1930-1995", «Journal of Sport and Social Issues», 27(2), 2003, pp. 145-161; Gary E. Dickerson, *The Cinema of Baseball*, Meckler, Westport 2008; e Jayne Caudwell, "Girlfight", «Sport in Society», 11(2-3), 1991, pp. 227-239.

¹¹ Cfr. Katharina Bonzel, *National Pastimes*, University of Nebraska Press, Lincoln 2020; Sean Crosson (ed.), *Sport, Film and National Culture*, Routledge, London 2021.

¹² Cfr. Francesco Buscemi, "Primo Carnera, propaganda and Mussolini's international legitimisation", in Sean Crosson (ed.), *Sport, Film and National Culture*, Routledge, London 2021, pp. 126-43.

¹³ Cfr. Mario Tirino, "Film e sport", *op. cit.*

¹⁴ Cfr. Marie Gillespie, "Narrative analysis", in Marie Gillespie, Jason Toyne (eds.), *Analysing Media Texts*, Open University Press, Maidenhead 2006, pp. 79-118.

¹⁵ Cfr. John Potts, *A History of Charisma*, Palgrave Macmillan, New York 2009.

¹⁶ Cfr. Luca Bifulco, Mario Tirino, "The Sports Hero in the Social Imaginary", *cit.*

equilibrio tra commedia e dramma, c'è una relativa fioritura di opere dedicate a diverse culture sportive. Ciò conferma che la narrazione sportiva può essere interpretata come dispositivo culturale che riflette valori e conflitti della società.

Il *paper* intende indagare come, attraverso la rappresentazione di diverse figure del professionismo sportivo, il cinema italiano sia riuscito a restituire – nella caleidoscopica eterogeneità di autori, poetiche, formati e generi – evoluzione di costume, norme sociali, valori collettivi, conflitti e pratiche culturali del lavoro sportivo. Tale percorso di analisi si focalizzerà, in particolare, 1) sulle interconnessioni e interferenze tra narrazione filmica del lavoro sportivo e trasformazioni dell'identità nazionale; 2) sulle forme di percezione e interpretazione condivisa del lavoro sportivo, anche in riferimento alle trasformazioni intervenute nei rapporti tra i differenti attori sociali.

La selezione dei materiali analizzati ha tenuto conto di tre criteri: la dimensione *scripted* dell'opera, con la contestuale esclusione di cinegiornali e documentari; l'adozione del formato del lungometraggio; la riconducibilità all'arco temporale 1930-2025. L'analisi sarà condotta attraverso una *narrative analysis* del contenuto audiovisivo, che consente di classificare le unità filmiche secondo le tipologie di tropi e personaggi ricorrenti.¹⁴ Lo studio delle opere disponibili ha permesso una classificazione di tre archetipi cui è possibile ricondurre le rappresentazioni cinematografiche del lavoro sportivo: gli eroi, i professionisti e i lazzaroni.

2. EROI

Il fascino dell'eroe sportivo, cioè la sua abilità eccezionale di fungere da guida per una intera comunità verso il raggiungimento dei propri obiettivi,¹⁵ attrae un gran numero di tifosi. L'eroe sportivo trascende la dimensione ordinaria dell'atleta, per configurarsi come simbolo e allegoria dei destini di un gruppo. L'eroismo – basandosi sulla comunione rituale tra campione e popolo – sublima la competizione agonistica, caricandola di significati come appartenenza identitaria e contrapposizione valoriale. Ciò che distingue l'eroe sportivo dall'atleta e dalla celebrità è la sua capacità di restare impresso nella memoria collettiva, valicando i confini tra una generazione e l'altra.¹⁶

Di autentica celebrazione di un mito nazionale si può parlare a proposito di *Ora e per sempre* (2004) di Vincenzo Verdecchi e *Il Grande Torino* (2005) di Claudio Bonivento, dedicati alla compagine calcistica scomparsa nella tragedia della Basilica di Superga il 4 maggio 1949, dopo aver vinto ben cinque scudetti consecutivi. Tra gli eroi finzionali ricordiamo anche Anthony Scott, protagonista del longevo *franchise Il ragazzo dal kimono d'oro* (6 film e una serie TV, 1987-1996, dirette da Fabrizio De Angelis): al di là della dimensione derivativa di queste produzioni (ispirate al *franchise The Karate Kid*), si tratta di una rappresentazione eroica che, per quanto ingenua, rimanda in qualche modo all'attrazione per le arti marziali nell'Italia degli anni '80 e '90.¹⁷

Tuttavia, più che modelli unilineari, i film sportivi italiani, con maggiore frequenza nell'ultimo ventennio, tendono a valorizzare degli eroi l'umanità, il fallimento e la vulnerabilità emotiva.¹⁸ Secondo lo schema della *fall and rise biography*, questi elementi producono una sinergia emozionale

¹⁷ Ricordiamo, in proposito, alcuni film dedicati alle arti marziali (in senso ampio): *Rabbia in pugno* (2011) di Stefano Calvagna (kickboxing), *MMA Love Never Dies* (2017) di Riccardo Ferrero e *The Martial Avenger* (2024) di Claudio Del Falco, *MMA, Iron Fighter* (2023) di Claudio Del Falco e *Karate Man* (2023) di Claudio Fragasso (karate).

¹⁸ Cfr. Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, Il Mulino, Bologna 2012 (ed. or., *The Presentation of Self in Everyday Life*, University of Edinburgh Social Sciences Research Centre, Edinburgh 1959).

¹⁹ Cfr. Vittorio Dini, "Maradona, eroe, simbolo, mito globale", in Luca Bifulco e Vittorio Dini (a cura di), *Maradona*, Ipermedium, Santa Maria Capua Vetere 2014, pp. 17-18.

²⁰ Sulla stardom di Carnera cfr. Lorenzo Di Paola, "For a Fistful of Fame. Carnera at the Intersection of Sports and Entertainment", «Mediascapes Journal», 25(1), 2025, pp. 131-144.

²¹ Cfr. Stefano Martelli, Nicola Porro, *Nuovo manuale di Sociologia dello Sport e dell'Attività Fisica*, cit.

più profonda, trasformando gli eroi sportivi in archetipi degli splendori e delle miserie dell'esistenza umana.¹⁹

Diversi film, in particolare *biopic*, si prestano a una costruzione dell'eroe sportivo. Tra questi, oltre ai didascalici *Il grande Fausto* (1995) di Alberto Sironi, *Gino Bartali – L'intramontabile* (2006) di Alberto Negrin e *La leggenda del bandito e del campione* (2010) di Lodovico Gasparini, rispettivamente dedicati ai ciclisti Coppi, Bartali e Girardengo, annoveriamo *Carnera – The walking mountain* (2008) di Renzo Martinelli, rappresentazione stratificata del pugile friulano, in cui convivono puro sacrificio e spettacolarizzazione, funzionali alla costruzione di un immaginario popolare nazionale.²⁰ Il meccanismo dell'ascesa e della caduta dell'eroe segna la parabola esistenziale del ciclista Marco Pantani, rielaborata nel *biopic* televisivo *Il Pirata – Marco Pantani* (2007) di Claudio Bonivento. Analogamente, *Maradona – La mano de Dios* (2007) di Marco Risi racconta il fuoriclasse come palinsesto simbolico su cui vengono proiettate tensioni sociali e desideri di riscatto. Sarà soprattutto la città partenopea a eleggerlo come icona evocata, sognata ed attesa, come si evince in *È stata la mano di Dio* (2021) di Paolo Sorrentino, che – pur non essendo un film sportivo – costituisce un'evoluzione di tale retorica eroica. Maradona, presenza-assenza mitologica, non si vede direttamente ma emerge nei dialoghi dei personaggi, nelle voci dei telecronisti, nelle azioni veicolate dalla televisione e consumate in un rituale condiviso. In *Il divin Codino* (2021) di Letizia Lamartire, Roberto Baggio è raccontato come figura eroica doppiamente esposta: da un lato, il talento geniale, perseguitato da infortuni e fallimenti, dall'altro l'uomo spirituale, in cerca di un equilibrio esistenziale, sotto la costante lente dei news media. In *Rinascere* (2022) di Umberto Marino, la parabola del nuotatore Manuel Bortuzzo, la cui carriera agonistica viene spezzata da un proiettile che lo ha lasciato semiparalizzato, è invece costruita come un simbolo di speranza nazionale, capace di influenzare il dibattito pubblico su disabilità, sport paralimpici e spirito di sacrificio.

3. PROFESSIONISTI

Le dinamiche professionali del lavoro sportivo – riconosciuto o meno – contemplano l'intreccio tra norme, procedure e simboli, che regolano il sistema delle aspettative reciproche alla base di ogni ruolo sociale. La professionalizzazione dello sport, in Italia, ha scontato due pregiudizi: è stata a lungo ritenuta un effetto perverso della mercificazione dello sport, contraria ai valori olimpici decoubertiniani;²¹ inoltre, le limitate possibilità economico-finanziarie dell'industria sportiva italiana, nel corso dei decenni, hanno garantito opportunità di contrattualizzazione solo ad atleti di vertice delle discipline popolari (calcio, basket, volley). Una discreta parte del corpus filmico analizzato racconta proprio le difficoltà del lavoro sportivo, all'interno di realtà, spesso segnate dalla povertà di capitale (economico, infrastrutturale, sociale e culturale).

Uno dei *topoi* ricorrenti nella cinematografia sportiva occidentale riguarda il racconto della nascita dell'atleta-campione. Spesso entro i confini della parabola dell'*underdog*, queste opere esaltano il sacrificio con cui astri nascenti dello sport emergono da condizioni di partenza proibitive. A questa tipologia riconduciamo *Un ragazzo di Calabria* (1987) di Luigi Comencini, ispirato alla storia del mezzofondista Francesco Panetta, che

²² Cfr. Gabriele Landrini (2020), "Atleta, divo e anti-eroe. Nuovi archetipi sportivi nel cinema italiano contemporaneo", «Comunicazioni Sociali», 2, 2020, pp. 243-53.

restituisce efficacemente il pregiudizio sulla pratica sportiva, ancora vivo nell'Italia meridionale degli anni '60. Il film televisivo *Una storia italiana* (1992) di Stefano Reali traccia l'analoga vicenda dei fratelli Abbagnale, che, prima di assurgere al ruolo di leggende del canottaggio italiano, hanno dovuto superare l'ostilità del padre. Invece, *Mi chiamava Valerio* (2014) di Patrizio Bonciani e Igor Biddau si concentra sull'ascesa del giovane ciclista di provincia Valerio Falsini, che si emancipa dal mestiere di operaio per gareggiare al fianco di Fausto Coppi.

La quotidianità di giovani atleti che combattono con molteplici difficoltà di ordine familiare, economico e sociale ricorre in diverse opere, soprattutto di ambientazione pugilistica: *Pugili* (1995) di Lino Capolicchio, *Pesi leggeri* (2001) di Enrico Pau, *La rentrée* (2001) di Franco Angeli, *Alza la testa* (2009) di Alessandro Angelini. In maniera simile, *Cloro* (2015) di Lamberto Sanfelice, indagando con delicatezza la dimensione drammatica dell'adolescenza, racconta la vicenda della giovane e tenace nuotatrice Jennifer che, anche a fronte della dissoluzione della sua famiglia, decide di perseguire il suo sogno.

Questa tipologia di racconti filmici ha affrontato anche la commistione tra pratica agonistica e ambienti malavitosi. In *Velocità massima* (2002) di Daniele Vicari il talento automobilistico di Stefano può emergere solo nel contesto delle corse clandestine, una subcultura regolata da valori, norme e stili specifici. In *Tatanka* (2011) di Giuseppe Gagliardi il protagonista, Michele, proveniente da un contesto criminale, intraprende un percorso di autodisciplina sportiva che si configura come dispositivo di redenzione individuale. L'archetipo dell'*underdog* che egli incarna trova eco nella figura dell'*outsider* Alberto Lato in *Milano in the Cage* (2016) di Fabio Bastianello, per il quale l'MMA diviene strumento di evasione simbolica e ridefinizione identitaria. In *Ghiaccio* (2002) di Fabrizio Moro e Alessio De Leonardis il giovane pugile Massimo deve fare i conti con un grosso debito con la criminalità, lasciato in eredità dal padre, lottando allo stesso tempo per costruire la propria carriera sportiva.

A partire degli anni Duemila aumentano i film italiani di finzione che esplorano differenti culture sportive. Queste opere sono in grado di riflettere su molteplici questioni socioculturali connesse all'agonismo, spesso associabili alla tematica dell'alterità, variamente declinata. In *Saràsarà* (1994) di Renzo Martinelli assume una dimensione etnica: la giovane nuotatrice incarna l'esclusione sistematica e lo stigma della diversità razziale, problematizzando l'accesso a uno spazio sportivo normato da canoni identitari omologati. In *Upside Down* (2021) di Luca Tornatore, si declina secondo una mutazione genetica. La narrazione di Paolo è determinata dalla volontà di superare i propri limiti biologici per misurarsi sul ring. Sul versante dell'alterità di genere, *The Cage – Nella Gabbia* (2023) di Massimiliano Zanin e *Veloce come il vento* (2016) di Matteo Rovere offrono due declinazioni della corporeità femminile all'interno dello spazio sportivo.²² Entrambe le protagoniste si misurano con discipline – le arti marziali miste e l'automobilismo – tradizionalmente connotate da codici maschilini, portando in scena corpi altamente performativi e competitivi. Tali rappresentazioni manifestano una potente critica sociale, aprendo la strada a inedite possibilità narrative di *agency* ed *empowerment* nell'arena sportiva.

Un altro *topos* tipico della filmografia sportiva riguarda la rivalità tra atleti di differenti età: è il caso per esempio della contrapposizione tra i due

²³Nel *paper* saranno citati solo gli interpreti la cui funzione attoriale, nel definire la specifica classe (eroe, professionista, lazzarone) cui appartengono, è ritenuta cruciale.

²⁴Fiermonte, con lo pseudonimo di William Bird, ha diretto anche un altro film di ambientazione pugilistica, *L'atleta di cristallo* (1946), probabilmente andato perduto.

piloti in *Formula 1 – Nell'inferno del Grand Prix* (1970) di Guido Malatesta e, nella commedia *Io, Chiara e lo Scuro* (1983) di Maurizio Ponzi, tra i due giocatori di biliardo lo “Scuro” e il Toscano, interpretato da Francesco Nuti, che dirigerà altri due film capaci di raccontare rituali, tic, dinamiche di questa specifica cultura sportiva: *Casablanca* (1985) e *Il signor Quindici* (1998).

Se, nel complesso, la rappresentazione del professionismo degli atleti si scontra con le contraddizioni che accompagnano il fenomeno nel contesto italiano, la dimensione della professionalizzazione emerge con maggiore pienezza nella narrazione della figura dell'allenatore. In molte opere tale figura trascende i confini della competenza tecnica, per attingere un più ampio ruolo simbolico. Tra i primi esempi, il *coach* di boxe Mario Martini (interpretato dall'ex pugile Erminio Spalla)²³ che, in *Il campione* (1943) di Carlo Borghesio, protegge e porta al successo la giovane promessa Massimo (interpretato dal pugile Ezio Fiermonte),²⁴ svolgendo un'azione educativa al di là del ruolo tecnico. Il mondo della boxe si presta spesso alla rappresentazione del rapporto *coach*-pugile come allegoria di quello padre-figlio: un altro esempio è la figura dell'allenatore Massimo nel citato *Ghiaccio*.

Più in generale, un certo numero di film insiste sulla dimensione pedagogica della professione: ne *L'oro di Scampia* (2014) di Marco Pontecorvo, liberamente ispirato alla vicenda biografica di Giovanni Maddaloni, la figura di Enzo Capuano incarna un modello di leadership morale fondata sull'educazione sportiva come strumento di riscatto sociale; in *Il terzo tempo* (2013) di Enrico Maria Artale, Valerio, assistente sociale ed ex professionista di rugby, condivide con Samuel, adolescente problematico, una relazione conflittuale che si struttura tramite il linguaggio del rugby, connotato da forti valori collettivi ed etici.

La figura del *coach* evidenzia in modo emblematico l'istituzionalizzazione dello sport come lavoro, regolato da logiche di razionalizzazione, disciplina e dinamiche di potere. Tale configurazione emerge con particolare chiarezza nella rappresentazione di Arrigo Sacchi. Commissario tecnico della nazionale italiana durante i Mondiali del 1994, egli diviene incarnazione di un modello tecnico-funzionale orientato al controllo sistematico della performance collettiva. In *Il divin Codino* tale impostazione si traduce in un rapporto conflittuale con l'atleta che, tuttavia, non si limita alla sfera sportiva ma assume un valore simbolico più ampio. Esso rievoca, per mezzo di una chiara analogia narrativa, la tensione irrisolta tra Baggio e la figura paterna che ne legittima tardivamente il talento.

Rappresentazioni meno edulcorate si trovano in *L'uomo in più* (2001) di Paolo Sorrentino, che inscena i tormenti di un ex calciatore che tenta di reinventarsi allenatore, e nel citato *Veloce come il vento*, in cui l'allenatore professionista è rappresentato in maniera anticonvenzionale: Fabio, ex campione automobilistico, tossicodipendente e fratello-allenatore della protagonista, le cui vittorie sono tanto sportive quanto esistenziali.

Altre figure professionali trovano minore spazio. I quadri dirigenziali dei club sportivi, per esempio, appaiono raramente e per lo più in chiave farsesca. Una notevole eccezione è *Ultimo minuto* (1987) di Pupi Avati che, grazie alla sceneggiatura del giornalista sportivo Italo Cucci, apre uno squarcio sul dietro le quinte di un club di serie A. Ne è protagonista il dirigente Walter Ferroni che, dopo aver sacrificato l'intera esistenza al seguito del club, è messo da parte dal nuovo presidente. Il film apre squarci sul

²⁵ Cfr. Michel Maffesoli, *Il tempo delle tribù. Il declino dell'individualismo nelle società postmoderne*, Guerini, Milano 2004 (ed. or., *Le Temps des tribus*, La Table Ronde, Paris 1988).

²⁶ Cfr. Sebastien Louis, *Ultras. Gli altri protagonisti del calcio*, Meltemi, Milano 2019 (ed. or., *Ultras, les autres protagonistes du football*, Éditions Mare & Martin, Paris 2017).

²⁷ Un raro tentativo di coniugare il racconto di tifo calcistico (sebbene non organizzato) e antifascismo è *Al centro dell'area di rigore* (1996) di B. Garbuglia e Roberto Ivan Orano.

lato oscuro del calcio degli anni '80: compravendita clandestina di partite, dialettica conflittuale tra dirigenti e allenatore, ambiguità e connivenze dei giornalisti sportivi e dei rappresentanti del tifo organizzato. Ferroni diventa l'emblema di un'intera tipologia di dirigenti calcistici, in grado di vivere simbioticamente con l'ambiente (società, squadra, tifoseria, stampa). Tra i pochi altri esempi va citato *Il campione* (2019) di Leonardo D'Agostini, dove Tito Rigoni, alto dirigente della AS Roma, incarna un modello autoritario-educativo che si esercita su performance sportiva e formazione umana del calciatore Christian.

La figura dell'agente sportivo appare spesso marginalmente nel cinema italiano, nonostante nel contesto contemporaneo abbia acquisito rilevante potere negoziale. L'intermediario Bonfiglio, che accompagna la stella del basket Ferguson in giro per l'America razzista degli anni '70 nel tentativo di convincerlo a giocare in Italia, è il singolare protagonista di *Sistemo l'America e torno* (1974) di Nanni Loy. In *La volta buona* (2020) di Vincenzo Marra e nell'episodio di Francesco Lagi *"Balondòr"* del film *4-4-2 - Il gioco più bello del mondo* (2006), pur con toni differenti (drammatico il primo, satirico il secondo), si sviluppa una retorica del riscatto sociale, condivisa tanto dai giovani calciatori, Pablito e Omar, quanto dai loro procuratori. Centrale è il ruolo ambivalente dell'agente, che incarna l'ambiguità del calcio mediatizzato e globalizzato della contemporaneità, arena complessa di dinamiche simboliche, economiche e morali. Più complessa e articolata è la rappresentazione del procuratore in *Piede di Dio* (2009) di Luigi Sardiello: qui l'agente Michele prova in ogni modo a sostenere i tentativi di entrare nel calcio professionistico da parte del giovane Elia, che prova a emanciparsi da una situazione familiare disastrosa. Il procuratore si configura quasi come un secondo padre per il ragazzo che, tuttavia, fugge di fronte alla prospettiva di dover affrontare le pressioni del calcio professionistico. Diversamente dalle altre due opere, il film preferisce una prospettiva più attenta alla densità delle relazioni affettive che si possono creare, in alcuni casi, tra giovani atleti e loro rappresentanti.

Infine, la realtà del tifo organizzato – quale ulteriore forma di lavoro nello sport contemporaneo – può essere analizzata attraverso il paradigma delle “tribù postmoderne”,²⁵ comunità affettive che, in un contesto di disgregazione dei tradizionali riferimenti sociali, rispondono al bisogno di appartenenza e costruzione identitaria. La curva si configura come spazio simbolico totalizzante, estetico e antagonista, in cui si manifestano tratti distintivi: un'identità fluida fondata sulla libera adesione alla subcultura “ultras”;²⁶ una ritualità condivisa espressa tramite cori, coreografie, simboli e codici comportamentali; un'emotività collettiva (entusiasmo, rabbia, solidarietà); la mitologia della trasferta calcistica; un'estetizzazione dell'identità con abiti, tatuaggi, striscioni; un atteggiamento oppositivo al sistema istituzionale e alla mercificazione dello sport. Tale configurazione emerge in opere come *Ultrà* (1991) di Ricky Tognazzi, *L'ultimo Ultras* (2008) di Stefano Calvagna e *Ultras* (2020) di Francesco Lettieri.²⁷

4. LAZZARONI

Il cinema sportivo italiano è stato fortemente caratterizzato dalla prevalenza di opere dedicate al calcio, per la maggior parte riconducibile ai generi del comico e della commedia. Tali opere coprono tutta l'ampiezza dei re-

²⁸Sul ruolo di corpo e corporeità nella commedia e nel film comico italiani cfr. Maurizio Grande (2003), *La commedia all'italiana*, Bulzoni, Roma 2015; Andrea Minuz, Silvia Vacirca, "Attori e attrici nella commedia all'italiana: corpo, gesto, immagine della nazione", in Giovanni Spagnoletti, Antonio Valerio Spera (a cura di), *Risate all'italiana. Il cinema di commedia dal secondo dopoguerra ad oggi*, Universitalia, Roma 2014, pp. 109-134.

gistri e delle forme del comico (parodia, satira, ironia, grottesco) per innellare una galleria di rappresentazioni beffarde delle diverse figure professionali del mondo sportivo. A inaugurare questo filone è *Cinque a zero* (1932) di Mario Bonnard, la cui trama è imperniata attorno alle vicende del presidente di una squadra di calcio terrorizzato dalla possibilità che la punta di diamante della squadra si perda per amore di una ballerina. Il film e la commedia sono costruiti attorno alla corporeità degli interpreti.²⁸ Nel caso specifico è l'esuberanza fisica e verbale dell'interprete siciliano Angelo Musco a dominare la scena, soprattutto nei battibecchi con il personaggio della moglie. Altro presidente *sui generis*, nel film *Gambe d'oro* (1958) di Turi Vasile, è il barone Fontana (interpretato da Totò), che gestisce di malavoglia il Cerignola, lesinando su ogni spesa e provando a lucrare su alcuni promettenti calciatori. Ancora ambientato in provincia e nelle serie minori, è il successivo *Il presidente del Borgorosso Football Club* (1970) di Luigi Filippo D'Amico: ne è mattatore Alberto Sordi, che – interpretando il massimo dirigente di un club della provincia romagnola – entra gradualmente nella lucida follia del football locale, tra tifoserie esigenti ed esuberanti, dirigenze improbabili, ingerenze della politica, della famiglia e persino della Chiesa. Tra le figure di presidente più inetto, volgare e invadente si può certamente annoverare il Vittorio di *Maschi contro femmine* (2010) di Fausto Brizzi, che vomita continue offese sul povero allenatore Walter, imponendogli di far giocare la sua amante, un'incapace pallavolista cubana.

La figura dell'arbitro è protagonista, per la prima volta, in *11 uomini e un pallone* (1948) di Giorgio Simonelli. Il direttore di gara Archimede Olivari è vittima delle minacce di rapimento della bella moglie (con una velata allusione all'infedeltà coniugale delle consorti degli arbitri...) e dei ricatti di un giornalista prima che la vicenda evolva verso uno scontato lieto fine. Si tratta anche della prima pellicola in cui appare un "bar sport", luogo mitico per tutti gli appassionati di calcio: con la sua galleria di personaggi e i suoi rituali (il gioco del Totocalcio, l'ascolto delle partite alla radio, la lettura dei quotidiani sportivi), ma anche con i lavoratori dell'indotto sportivo (i baristi, gli addetti alla ricevitoria), questo microcosmo è stato raccontato in *Al bar dello sport* (1983) di Francesco Massaro, *Bar Sport* (2011) di Massimo Martelli, tratto dall'omonimo romanzo di Stefano Benni (1976), *Gli amici del Bar Margherita* (2009) di Pupi Avati.

Tornando ai direttori di gara, la sessualizzazione della figura dell'arbitro trova compiuta rappresentazione in *L'arbitro* (1974) di Luigi Filippo D'Amico, in cui il protagonista Carmelo Lo Cascio (Lando Buzzanca), è alimentato dalla doppia ossessione delle ambizioni di carriera e della prestanza amorosa, fino a impazzire. Nei territori della commedia sexy si muove esplicitamente l'episodio "*L'arbitro e il calciatore*" del film *Il tifoso, l'arbitro e il calciatore* (1982) di Pier Francesco Pingitore, in cui il protagonista Alvaro Presutti (Alvaro Vitali) è indotto a sospettare il tradimento della moglie per finalità connesse al Totonero. Dopo molti anni in cui il ruolo dell'arbitro è tutto sommato marginale nella cinematografia sportiva nazionale, *L'arbitro* (2013) di Paolo Zucca colloca la singolare figura di Cruciani nel contesto ancestrale della Terza Categoria sarda, accentuando il tono surreale con la scelta di un ammaliante bianco e nero.

La commedia *L'inafferabile 12* (1950) di Mario Mattòli, probabilmente il primo film con protagonista un calciatore, è una pochade interamente costruita sulle abilità gionesche del protagonista Walter Chiari, che inter-

²⁹ Tale *topos* ricorre anche nell'episodio "Il terzo portiere" (di Roan Johnson) del film 4-4-2 - Il gioco più bello del mondo (2006).

preta entrambi i gemelli, separati alla nascita, Carletto Esposito e Carletto Brandoletti (l'uno impiegato di un banco del Lotto, l'altro portiere della Juventus), le cui vicende si intrecciano in un crescendo comico che, in qualche modo, ironizza blandamente su alcune dinamiche del calcio italiano degli anni '50. **Gli eroi della domenica** (1952) di Mario Camerini imbastisce una commedia realistica, in cui vita professionale e vita privata dei calciatori di una squadra di provincia si intrecciano: al centro della storia c'è il centravanti a fine carriera Bardi (interpretato dall'ex calciatore Raf Vallone), tentato dalla moglie di accettare denaro per indirizzare l'esito dell'incontro contro il Milan. Alla fine, prevarrà il suo senso di sportività²⁹ e la squadra centerà un incredibile vittoria in rimonta, anche grazie alla prodezza del portiere di riserva Marini. Nella commedia echeggiano gli scandali del calcioscommesse, figure professionali ricorrenti del cinema sportivo degli anni a venire (la leggenda a fine carriera, la giovane promessa), accenni al nascente fenomeno delle trasferte. Vi si anticipa, inoltre, il ruolo cruciale dei radiocronisti nell'immaginario sportivo nazionale (ben 7 anni prima del varo della trasmissione *Tutto il calcio minuto per minuto*). **La domenica della buona gente** (1953) di Anton Giulio Majano, tratto dall'omonimo radiodramma (1952), sullo sfondo della partita Roma-Napoli, si segnala soprattutto per l'accento al dramma del post-carriera nella vicenda dell'ex calciatore Giulio, che prova invano a reinventarsi allenatore, rischiando anche di perdere la moglie. Il citato **Gambe d'oro** propone una blanda satira dei rischi del professionismo, raccontato come tentacolare promessa che sfascia l'unità dei calciatori di una squadra di provincia. Nel film compare anche una delle prime rappresentazioni dell'intermediario, che prova a convincere i giovani talenti Aldo e Franco a firmare per un club di serie A del Nord. Ancora sul tribolato post-carriera di un calciatore, fermato da un grave infortunio e riciclatosi truffatore, è incentrato **Il diavolo e l'acquasanta** (1977) di Bruno Corbucci, in cui tuttavia l'elemento sportivo è poco più che un'esile traccia su cui è costruita la performance debordante di Tomas Milian. È ancora un bomber quasi al termine della propria carriera e insidiato da una giovane promessa, l'attaccante Margheritoni (Andrea Roncato) di **Mezzo destro mezzo sinistro**: questo personaggio costituisce un'interessante incarnazione della sovrapposizione tra playboy e calciatore (più o meno) di successo che popolerà l'immaginario calcistico popolare anche negli anni venire – come dimostra il plesso di significati di tenore sessuale associabili al sostantivo "bomber". L'inettitudine fisica, la legnosità dei movimenti, il fisico per nulla sportivo di Margheritoni erano già presenti nel corpo incapace di Alvaro Vitali, protagonista di **Paulo Roberto Cotechiño centravanti di sfondamento** (1983) di Nando Cicero. Il film, sebbene soprattutto orientato a ibridare commedia sexy e sport, imbastisce anche una tenue satira dell'esterofilia dei club italiani, che, dopo un lungo divieto, a partire dal 1980 tornarono a ingaggiare calciatori stranieri, tra cui anche autentiche meteore. Minore spazio nella commedia a tema sportivo è riservato al tema del sogno della carriera professionistica: la commedia amara **Bim bum bam** (1981) di Aurelio Chiesa, nel mutato scenario del calcio di fine anni '70, racconta le vicende di tre aspiranti calciatori, focalizzandosi sul lato oscuro del professionismo, tra sacrifici, sogni interrotti e ipocrisie; più consolatoria è la trama di **A due calci dal paradiso** (2006) di Fabio Martina, in cui due giovanissimi sognano di giocare nella Primavera dell'Inter; toni disillusi riappaiono nell'episodio **"Meglio di Maradona"** (2006) di Michele Carrillo

³⁰Nello stesso anno Agostini è protagonista della commedia motociclistica *Bolidi sull'asfalto - A tutta birra!* (1970, di Bruno Corbucci).

³¹Evidente il legame dell'opera con la partita di calcio tra la squadra cattolica, allenata da Don Camillo (Fernandel) e quella comunista, allenata da Peppone (Gino Cervi) nel film che apre la saga, *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier.

³²Vita privata e vita professionale si intrecciano anche nella parabola dell'allenatore di calcio femminile Alberto nell'episodio "La donna del mister" (2006, di Claudio Cupellini) del citato 4-4-2.

³³Il sequel *Eccezzziunale veramente - Capitolo secondo... me* (2006, di Carlo Vanzina) è molto meno efficace anche sul piano della rappresentazione delle nuove culture del tifo calcistico organizzato.

di 4-4-2, in cui il temperamento ribelle di un giovane talento napoletano gli impedisce di entrare nel calcio professionistico. Il *topos* della rivalità, invece, declinato in vari modi nella commedia, si configura il mondo singolare nella storia di due piloti nel musicarello *Amore Formula 2* (1970) di Mario Amendola, fondato sulla commistione tra una star musicale (Mal) e una sportiva (il motociclista Giacomo Agostini).³⁰

La professione dell'allenatore nella commedia all'italiana punteggia diverse opere. Nel citato *Gambe d'oro* l'allenatore-operaio Armando incarna i valori sportivi "puri" nella contrapposizione retorica professionismo vs. dilettantismo. I personaggi di José Buonservizi in *Il presidente del Borgorosso Football Club* e di Juan Carlos Fulgencio in *Mezzo destro mezzo sinistro - 2 calciatori senza pallone* (1985) di Sergio Martino ironizzano sulla figura del "mago" di provenienza sudamericana, alludendo alle fortune in Italia di Helenio Herrera ed Heriberto Herrera (attivi negli anni '60 e '70). Premesso che poco più che bozzetti del calcio di strapaese sono le figure degli allenatori rappresentati nel farsesco *I due maghi del pallone* (1970) di Mariano Laurenti e di allenatori-sacerdoti in *Don Franco e don Ciccio nell'anno della contestazione* (1970) di Mario Girolami,³¹ il personaggio che ha dominato l'immaginario calcistico nazionale è certamente quello di Oronzo Canà, affidato al corpo e alle capacità mimico-attoriali di Lino Banfi, nel fortunato *L'allenatore nel pallone* (1984) di Sergio Martino. Basso, calvo e grasso, Canà – ispirato vagamente a Oronzo Pugliese, allenatore attivo tra anni '40 e '70 – è ossessionato dalla tattica e dal mito di Nils Liedholm. La sua permanenza sulla panchina della fittizia Longobarda è ostacolata dalle promesse disattese del cialtronesco presidente Borlotti, dalle bizze dell'attaccante brasiliano Aristoteles, dalle manovre truffaldine dell'agente Bergonzoni, dalle proteste violente della tifoseria organizzata. Sebbene in chiave comico-farsesca, l'opera di Martino amalgama un vasto repertorio di immagini e scene in grado di restituire l'atmosfera del calcio degli anni '80, dai ritiri in altura al calciomercato in un noto hotel milanese, dai tentativi di corruzione, alle pressioni della stampa e dei tifosi. Un ritratto efficace che non si ripeterà nel sequel *L'allenatore nel pallone 2* (2008) di Sergio Martino. Tra le ultime rappresentazioni dell'allenatore-lazzarone ricordiamo il bizzarro ultra-difensivista Max Bernabei in *Tutti all'attacco* (2005) di Lorenzo Vignolo. Sono in qualche modo riconducibili al personaggio dell'allenatore i due ruoli interpretati da Bud Spencer in *Lo chiamavano Bulldozer* (1978) e *Bomber* (1982), entrambi diretti da Michele Lupo, in cui il bonario coach porta al successo sportivo, rispettivamente nel football americano e nel pugilato, degli *underdog*, reagendo alle prepotenze e ai soprusi di militari americani. Lo scapestrato Italo, chiamato come insegnante di educazione fisica in una scuola francescana, trova un senso alla propria esistenza proprio trasformandosi in un allenatore di rugby in *Asini* (1999) di Aurelio Grimaldi. Un altro allenatore-lazzarone è il coach di volley Walter Bertocchi che intraprende una relazione sentimentale con una sua giocatrice in *Maschi contro femmine*.³²

Costruita attorno ai corpi e alle peculiarità attoriali di un gruppo di comici provenienti dalla fucina del "Derby" (Diego Abatantuono, Massimo Boldi, Teo Teocoli), *Eccezzziunale... veramente* (1982) di Carlo Vanzina è la prima satira del tifo organizzato italiano, in grado di inscenarne tic, follie, ossessioni, rituali, mostrando il lato grottesco degli scontri fisici e delle scommesse clandestine.³³ Il lungometraggio ospita anche il personag-

³⁴ Cfr. Mario Tirino, *La mediatizzazione dello sport. Attori sociali, processi culturali, forme mediali*, Franco Angeli, Milano 2025.

³⁵ Cfr. Fredrich Krotz, "The meta-process of 'mediatization' as a conceptual frame", «Global Media and Communication», 3(3), 2007, pp. 256-60.

³⁶ Cfr. Mario Tirino, "Go AFC Richmond, Go! Transmedia storytelling and mediatization of football cultures in Ted Lasso", «Metis», XXXI, 2024, pp. 61-87.

³⁷ Cfr. Pierre Bourdieu, "Séminaires sur le concept de champ, 1972-1975", «Actes de la recherche en sciences sociales», 200, 2013, pp. 4-37.

gio dell'ispettore tifoso dell'Avellino, che chiede appositamente di lavorare di domenica per assistere dal vivo alle partite. L'episodio "Il tifoso" di *Il tifoso, l'arbitro e il calciatore*, nel raccontare l'esile vicenda del romanista Amedeo (Pippo Franco), costretto dal suocero e datore di lavoro a frequentare la curva laziale, ironizza sugli eccessi verbali (e non solo) delle tifoserie coinvolte del derby romano. Altre commedie che affrontano, in maniera più o meno greve, la questione tifo (organizzato o meno) sono il terzo episodio di *Fratelli d'Italia* (1989) e *Tifosi* (1999), entrambi di Neri Parenti, e *La coppia dei campioni* (2016) di Giulio Base. In tutti e tre i film Massimo Boldi recita nei panni di uno sfegatato milanista – traccia di un'identificazione quasi totalitaria tra passione calcistica e ruolo attoriale. Infine, un tentativo, piuttosto maldestro, di coniugare comicità e denuncia sociale è *Quel ragazzo della curva B* (1987) di Romano Scandariato, che, sulla scia della vittoria del primo storico scudetto del Napoli, sfrutta la popolarità della popstar neomelodica Nino D'Angelo per costruire una confusa storia di riscatto dalla camorra e di tifo organizzato.

5. CONCLUSIONI. LA RAPPRESENTAZIONE DEL LAVORO SPORTIVO NEL CINEMA ITALIANO COME FORMA DI MEDIATIZZAZIONE NARRATIVA

I tre archetipi individuati – eroe, professionista e lazzarone – sono frutto di un'arbitraria classificazione che intende segnalare tre plessi semantici, piuttosto estesi, in cui il cinema italiano ha trattato il lavoro sportivo, nella complessa stratificazione di ruoli sociali, aspettative, norme esplicite e implicite. Ciò che emerge da questa ricognizione è che il cinema, in quanto sistema espressivo costituito da una moltitudine di punti di vista, soluzioni estetiche, autorialità e storie, è parte integrante del meta-processo di mediatizzazione finzionale dello sport.³⁴ Premesso che con meta-processo intendiamo una trasformazione a lungo termine che include una pluralità di attori, fenomeni e processi³⁵ e che la mediatizzazione dello sport è un meta-processo in grado di descrivere i molteplici livelli con cui i media plasmano (e sono plasmati da) le culture sportive, possiamo definire "mediatizzazione finzionale" quella specifica modalità di tale meta-processo nutrita dalle moltitudine di prodotti culturali (film, serie tv, fumetti, romanzi, videogiochi, ecc.) con cui i media costruiscono, decostruiscono e rielaborano l'immaginario sportivo.³⁶

La filmografia esaminata è indicativa di come il cinema abbia contribuito alla costruzione culturale e alla percezione pubblica del lavoro sportivo, all'interno di trasformazioni specifiche del costume, della politica e della società italiane. Lo sport si configura come un campo sociale, in senso bourdeusiano: uno spazio in cui si riflettono le dinamiche strutturali della società, nel quale si confrontano diversi agenti – come atleti ed allenatori – che mettono in gioco il proprio *habitus* attraverso strategie di "violenza simbolica", orientate al riconoscimento e alla conquista di un capitale simbolico.³⁷ Secondo diversificate strategie narrative e comunicative, il cinema ne illumina mitologie e culture professionali, ma anche limiti, debolezze, aspetti grotteschi e mondani, confermandosi dunque tra le più potenti macchine narrative dello sport nazionale.

ABSTRACT

Atleti, allenatori, dirigenti, tifosi: il mondo dello sport è stato variamente raccontato nella produzione cinematografica italiana, dagli anni '30 a oggi. Il *paper* intende indagare come, attraverso la rappresentazione di diverse figure del professionismo sportivo e, più frequentemente, calcistico, il cinema italiano sia riuscito a restituire – nella caleidoscopica eterogeneità di autori, poetiche, formati e generi – l'evoluzione del costume, delle norme sociali, dei valori collettivi, dei conflitti e delle pratiche culturali, di cui i fenomeni sportivi sono diventati, paradossalmente, sia espressioni e sia incubatori.

Parole chiave: sport; mitologia; eroismo; professione; mediatizzazione

Athletes, coaches, managers, fans: the world of sports has been variously portrayed in Italian cinema from the 1930s to the present day. This paper investigates how, through the representation of different figures of professional sports—most frequently football—the heterogeneity of authors, poetics, formats, and genres in Italian cinema has contributed to depicting the evolution of social customs, norms, collective values, conflicts, and cultural practices.

Keywords: sport; mythology; heroism; profession; mediatization