

Lo spettacolo del calcio : lo schermo, la scena, lo stadio

Autor(en): **Buonaccorsi, Eugenio**

Objekttyp: **Article**

Zeitschrift: **Versants : revue suisse des littératures romanes = Rivista svizzera delle letterature romanze = Revista suiza de literaturas románicas**

Band (Jahr): **40 (2001)**

PDF erstellt am: **28.06.2024**

Persistenter Link: <https://doi.org/10.5169/seals-267569>

Nutzungsbedingungen

Die ETH-Bibliothek ist Anbieterin der digitalisierten Zeitschriften. Sie besitzt keine Urheberrechte an den Inhalten der Zeitschriften. Die Rechte liegen in der Regel bei den Herausgebern.

Die auf der Plattform e-periodica veröffentlichten Dokumente stehen für nicht-kommerzielle Zwecke in Lehre und Forschung sowie für die private Nutzung frei zur Verfügung. Einzelne Dateien oder Ausdrucke aus diesem Angebot können zusammen mit diesen Nutzungsbedingungen und den korrekten Herkunftsbezeichnungen weitergegeben werden.

Das Veröffentlichen von Bildern in Print- und Online-Publikationen ist nur mit vorheriger Genehmigung der Rechteinhaber erlaubt. Die systematische Speicherung von Teilen des elektronischen Angebots auf anderen Servern bedarf ebenfalls des schriftlichen Einverständnisses der Rechteinhaber.

Haftungsausschluss

Alle Angaben erfolgen ohne Gewähr für Vollständigkeit oder Richtigkeit. Es wird keine Haftung übernommen für Schäden durch die Verwendung von Informationen aus diesem Online-Angebot oder durch das Fehlen von Informationen. Dies gilt auch für Inhalte Dritter, die über dieses Angebot zugänglich sind.

LO SPETTACOLO DEL CALCIO : LO SCHERMO, LA SCENA, LO STADIO

Lo sport è una delle più tipiche facce della modernità, come il cinema e l'automobile. E il calcio, nell'ambito dell'universo sportivo, costituisce il fenomeno più popolare e più fortemente radicato nell'immaginario collettivo. Ma mentre gli artisti, dai poeti ai pittori, ne hanno sentito presto il fascino, per la grande capacità di suscitare emozioni e incidere nella vita delle masse, gli intellettuali – o per meglio dire, quella parte della cultura che non riesce a sbarazzarsi da una gromma pervicacemente accademica – per parecchio tempo l'hanno surciliosamente condannato come un volgare divertimento per iloti. Oggi le cose sono profondamente cambiate. La consapevolezza dell'importanza del calcio nel costume contemporaneo si è fatta strada con prepotenza, parallelamente alla metamorfosi che questa realtà, inizialmente sportiva, ha subito fino a trasformarsi in « fatto sociale totale ». La saggistica, nei suoi vari filoni disciplinari, da quella storica a quella sociologica, da quella letteraria a quella pedagogica e antropologica, si è dedicata a indagarne motivazioni, implicazioni e significati¹. Anche il discorso dello spettacolo si è rapidamente impadronito di un fenomeno così allettante per chi è interessato a quella variegata entità denominata « pubblico »². E l'approccio si è

¹ Cfr. Antonio Bettanini e Paolo Mastroleonardo, *La partita di calcio. Un linguaggio giocato*, Genova, Sagep, 1971 ; Gerhard Vinnai, *Il calcio come ideologia*, Bologna, Guaraldi, 1971 ; Gian Paolo Ormezzano e Renzo Parodi, *Il teatrino del calcio. Uomini e cose del pallone che cambia*, Genova, Costa & Nolan, 1983 ; Alessandro Dal Lago, *Descrizione di una battaglia. I rituali del calcio*, Bologna, Il Mulino, 1990 ; Giorgio Triani, *Mal di stadio*, Roma, Edizioni Associate, 1990.

² Cfr. il fascicolo monografico della rivista *Drammaturgia*, 6, 1999, a cura di Siro Ferrone, dedicato alla « Drammaturgia dello sport ». Cfr. altresí Carmelo Bene e

manifestato diverso a seconda degli autori e delle epoche, ma ha riguardato tutte le articolazioni del settore e ha assunto una rilevanza non trascurabile. Un percorso che tenti di approntare una provvisoria mappa degli innumerevoli eventi che hanno segnato lo sviluppo di questo rapporto tra calcio e spettacolo risulta quindi pienamente giustificato. L'area che abbiamo preso in considerazione, per la maggiore e più accessibile disponibilità di documenti, è quella italiana.

Campi e controcampi di calcio

1. Dalle origini al fascismo

Il cinema italiano si è misurato tempestivamente con il gioco del calcio, che, agli inizi del XX secolo, aveva destato grande interesse presso gli artisti più innovatori, mostrando di riuscire a suscitare, nel costume di vita di una larga parte della gente, valori, passioni, comportamenti prima sconosciuti. La Ambrosio Film di Torino già tra il 1906 e il 1911 fece delle riprese di avvenimenti agonistici. Ma l'ingresso del calcio nella *fiction* risale all'inizio degli anni Trenta del Novecento³.

Mario Bonnard nel 1932 girò *Cinque a zero*, interpretato da Angelo Musco, con la partecipazione dei giocatori dell'A.C. Roma. Il titolo fa riferimento alla sonora batosta inflitta dalla squadra giallorossa, il 15 marzo 1931, sul terreno della capitale, alla Juventus. In verità, il tema calcistico non gode di particolare risalto, perché al centro del racconto stanno le baruffe di Musco, presidente di una società di calcio, con la moglie che invece detesta il *football*, e il mondo del varietà, cui appartiene un'attrice legata al capitano della squadra.

Enrico Ghezzi, *Discorso su due piedi (il calcio)*, Milano, Bompiani, 1998.

³ Cfr. Claudio Bertieri e Ugo Casiraghi, *Filmario dello sport*, Genova, International Sportfilmfestival di Palermo, 1988-1991.

Cinque anni dopo, Alessandro Blasetti firmò *La contessa di Parma*, dove il calcio è accostato all'alta moda. La vicenda riguarda infatti un'indossatrice, soprannominata « contessa di Parma », di cui si invaghisce il centravanti della Nazionale, credendola appunto una nobile. Fondamentalmente si tratta di una storia d'amore, che si conclude felicemente dopo una serie di equivoci e ripicche. Sfilate e mondanità prevalgono sulla raffigurazione della realtà sportiva.

Il regime fascista comprese quasi subito l'importanza di un fenomeno in progressiva ascesa di popolarità come il calcio⁴. Esso costituiva certamente un modello per forgiare una gioventù sana e una umanità virile come era nelle aspirazioni profonde del mussolinismo. Fattore di vasta aggregazione, poteva, inoltre, diventare, come poi accadde, efficace veicolo per plasmare le mentalità, per proporre surrettiziamente messaggi politici e ideologici. L'impegno governativo nel settore, diretto o mediato dall'articolazione di organi specifici, fu allora notevole. Si irrobustirono le strutture e l'organizzazione, fino a creare, con la Serie A e la Serie B, nella stagione 1929/30, il girone unico per le squadre del nord e quelle del sud. Nel decennio tra '20 e '30 si guidò il delicato passaggio dal dilettantismo al professionismo. Si giunse infine a conquistare con gli azzurri due campionati mondiali nel 1934 e nel 1938. I cinegiornali dell'Istituto Luce non mancarono di informare regolarmente sulla cronaca e sull'attualità dei tornei ufficiali. E la radio, specialmente con l'avvento della palpitante voce di Nicolò Carosio e dei suoi epici resoconti in diretta delle partite, alimentò e diffuse una passione divorante. I tifosi presero l'abitudine di seguire la squadra del cuore anche nelle trasferte.

Ma di fronte a questi cambiamenti profondi, al vistoso intervento dello Stato e alla crescita di importanza nella società, il calcio sugli schermi durante il ventennio fascista non trovò un rispecchiamento adeguato. Le pellicole che cercarono di illustrarne qualche aspetto caratteristico fornirono nell'insieme mediocri risultati. Quel contenuto,

⁴ Cfr. Antonio Papa e Guido Panico, *Storia sociale del calcio in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1993.

legato a una così viva e partecipata esperienza, venne imprigionato nei gracili schemi di commedie evasive, manierate, risapute⁵. Probabilmente non è estranea a un tale approccio la convinzione, radicata in molti gerarchi in camicia nera, che una funzione primaria dello sport potesse essere quella di distrarre i cittadini dall'occuparsi di politica. Una posizione che Lando Ferretti⁶, autentica autorità in materia, rese esplicita:

All'interno lo sport indubbiamente era, ed è, nemico della lotta di classe, affratellatore e livellatore di gente proveniente dai più diversi ceti, tuttavia fusa da una passione comune e tesa verso la stessa meta.

Inoltre costituisce, coi suoi spettacoli, il diversivo migliore per la gioventù, altrimenti convogliata verso attività di partiti politici.

2. Guerra, dopoguerra e neorealismo

Dopo il secondo conflitto mondiale, l'Italia sconvolta dalla tragedia appena attraversata, piena di lutti, ricoperta dalle macerie, economicamente disastrosa, cercò di rialzarsi in piedi alla svelta. Fu il periodo della cosiddetta ricostruzione, sviluppatasi fino agli anni Cinquanta. Ma in questo sforzo gigantesco volto a restaurare una struttura produttiva, a ripristinare infrastrutture, a rifondare lo Stato e le istituzioni rappresentative, a riavviare una concreta dialettica democratica, anche la cultura venne chiamata a dare il suo contributo. Ci si interrogò sul più recente passato e si guardò al presente con un atteggiamento improntato a una forte esigenza morale. Le classi più povere e i problemi quotidiani della gente comune divennero oggetto principale dell'attenzione di scrittori, artisti, uomini di spettacolo. La poetica dell'« impegno » egemonizzò le opere di quel periodo. Il

⁵ Cfr. Claudio Carabba, *Il cinema del ventennio nero*, Firenze, Vallecchi, 1974 e Guido Aristarco, *Il cinema fascista. Il prima e il dopo*, Bari, Dedalo, 1996.

⁶ Lando Ferretti, in Antonio Ghirelli, *Storia del calcio in Italia*, Torino, Einaudi, 1954, pp. 154-155.

cinema neorealista fu l'espressione più alta di quella temperie ideale ed estetica⁷. E proprio per la sua sensibilità costitutivamente orientata a captare i movimenti, le abitudini, i bisogni e i miti della società, accolse anche certe rifrazioni di un fatto collettivo come il calcio.

In *Roma città aperta* (1945) di Roberto Rossellini l'entrata in scena di don Pietro (Aldo Fabrizi) avviene durante una partita di calcio. Egli è l'arbitro di un incontro tra ragazzini scatenati nel cortile della parrocchia. Ad un certo punto, essendosi distratto per un attimo, è colpito in testa dalla palla, tra le risate generali. Qui il calcio svolge la funzione di un innocente passatempo, utile per alleviare la pressione della violenza che incombe su tutto e su tutti e per cementare saldi rapporti in una comunità sottoposta a dure prove da gravi privazioni a causa della guerra e dell'occupazione tedesca.

In un altro « classico » del neorealismo come *Ladri di biciclette* (1948) di Vittorio De Sica, il protagonista, il disoccupato Antonio, si trova coinvolto, col figlioletto, nell'atmosfera festosa di un imminente *match* tra il Modena e la Roma, mentre intraprende per le strade della città una angosciata ricerca della bicicletta che gli è stata rubata e che gli è necessaria per ottenere un lavoro come « attacchino ». Prima vede passare un'auto stracolma di tifosi emiliani diretti allo stadio, poi sente da una radio di un locale pubblico l'annuncio dell'imminente inizio delle partite su tutti i campi di gioco. Alla fine del pomeriggio, ormai avvilito e sfiduciato, si ritrova a passare nei pressi dello stadio, dove scorge posteggiate un gran numero di biciclette. Spinto dalla disperazione, tenta a sua volta di rubarne una, ma viene fermato dai passanti, che, dopo averlo malmenato e umiliato con sprezzanti parole, impietositi dalla presenza del bambino, lo lasciano libero. I due si avviano, quindi, muti in mezzo a una folla di tifosi che, terminata la partita, si riversano per le strade, continuando a commentare l'incontro.

⁷ Cfr. AA. VV., *Sul neorealismo. Testi e documenti (1939-1955)*, Pesaro, Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, 1974 e Goffredo Fofi, Morando Morandini, Gianni Volpi, *Storia del cinema*, Milano, Garzanti, 1995, 3 voll.

Superata la soglia che immette negli anni Cinquanta, il cinema italiano dedica al mondo del calcio una serie di film che non si accontentano di qualche spunto o allusione, ma ne tematizzano figure e aspetti caratteristici.

Il pubblico nel frattempo si era allargato con una costante progressione. Il *football*, dopo il cinema e insieme con le « vacanze per tutti », stava diventando il più seguito tra gli svaghi che l'incremento del tempo libero offriva. Un filone significativo del cinema di ispirazione sportiva mostrò una spiccata inclinazione a rappresentare la eterogenea umanità dei tifosi. E' una produzione che ha ormai voltato le spalle alle tensioni conoscitive del neorealismo. Si è ridimensionata nel più modesto perimetro del puro intrattenimento, anche se su questo piano non può competere con il « sogno americano » che proviene da Hollywood.

In *Parigi è sempre Parigi* (1951), Luciano Emmer rappresentò l'attaccamento alla Nazionale degli Italiani. Nella fattispecie, un gruppo rumoroso e pittoresco di sostenitori degli azzurri, che devono incontrare la Francia, si reca nella capitale transalpina. Tra loro ci sono alcune donne, per le quali la partita è priva di interesse, mentre irresistibile è l'attrazione dei negozi. Qualche uomo rischia per questo di fare tardi e rimanere fuori dallo stadio.

Anche *La domenica della buona gente* (1953), che Anton Giulio Majano trasse dal radiodramma omonimo di Vasco Pratolini e Giandomenico Giagni, partendo dallo scontro tra la Roma e il Napoli, propone una galleria di personaggi che per gli effetti della passione sportiva smarriscono la propria rassicurante normalità e finiscono per commettere sciocchezze più o meno gravi : un giovane trascura la fidanzata e perde il lavoro, un pensionato prova una cocente delusione per aver vinto al totocalcio una somma non così cospicua come poteva essere, un ex atleta vede sfumare un posto da allenatore.

Gianni Puccini con *Il nemico di mia moglie* (1951) mise a fuoco le possibili conseguenze negative, all'interno della coppia, delle smanie sportive. Qui il protagonista è un arbitro che combatte con l'ostilità della moglie, che preferisce un impiego sicuro e tranquillo per il proprio marito.

Il segno della vasta diffusione del calcio come *medium* privilegiato della società moderna sta pure nella sua intrusione nella filmografia riguardante Don Camillo e Totò. Il popolare prete di Guareschi sfida il comunista Peppone in una tenzone pallonara, ma i colpi proibiti dei giocatori e un'invasione di campo mettono fine all'incontro nel *Don Camillo* (1952) di Julien Duvivier. Il comico napoletano, in *Gambe d'oro* (1958) di Turi Vasile, fa la parte di un barone che, a Cerignola, è presidente di una piccola squadra e si oppone al trionfo della speculazione puramente mercantile, rifiutandosi di vendere ad un grosso club due calciatori, nonostante i lauti guadagni ricavabili dalla cessione.

Una umanità folcloristica, spesso più piccolo borghese che operaia, ritratta nei termini di un bozzettismo accattivante e cordiale, domina quasi tutti questi film.

Un tentativo di fare un discorso più aspro distingue *Gli eroi della domenica* (1952) di Mario Camerini, incentrato sulla figura di un attaccante, che resiste a pesanti pressioni – provenienti anche dalla donna di cui è innamorato – perché faccia perdere la propria squadra, e che porta alla vittoria i suoi compagni, superando momentaneamente un malanno che poi gli troncherà la carriera.

Meno tagliente *Undici uomini e un pallone* (1948) di Giorgio Simonelli, che affronta i trucchi e gli intrallazzi con cui si vuole determinare il risultato di un *match* di provincia, ma finisce per scadere nella « farsa paesana ».

L'espansione del totocalcio e la febbre delle scommesse costituisce un'altra spessa vena del cinema di contenuto calcistico.

Milano miliardaria (1951) di Marchesi e Metz presenta un tifoso fanatico dell'Inter che si gioca la moglie contro la vittoria della squadra avversaria.

Se vincessi cento milioni (1954) di Carlo Campogalliani e Carlo Moscovini si snoda lungo cinque episodi che illustrano altrettanti casi di vincita al « Concorso Pronostici ».

Ho fatto tredici (1951) di Carlo Manzoni sceneggia, con cadenze rivistaiole, l'ennesimo sogno di diventare ricchi attraverso la schedina della Sisal.

Molte di queste pellicole replicano una formula di successo: l'abbinamento di attori amati dal pubblico delle sale cinematografiche e di assi idolatrati dagli sportivi. Tra questi ultimi si possono ricordare Meazza, Olivieri, Amadei, Liedholm, Lorenzi, Carapellese, Nyers, Skoglund, Anastasi, Boninsegna, Pruzzo, Ancelotti.

3. *Dal miracolo economico al riflusso*

Gli anni Sessanta e Settanta costituirono una svolta decisiva per la società italiana⁸. Prima Il *boom* economico con l'allargarsi dei consumi di massa, poi la contestazione studentesca, il femminismo, l'approdo del partito comunista nella maggioranza governativa e il terrorismo impressero segni profondi sia nella struttura socio-economica, sia nella mentalità, sia nel costume di vita. Sotto alcune di queste contraddittorie spinte, anche il mondo del pallone cambiò sensibilmente. Si inaugurò un'epoca di affarismo esasperato, di spese folli, di guadagni facili e di demagogia ingannevole. Anche il ruolo del calciatore si modificò. Al giovane sprovveduto e semplice, di estrazione popolare, si sostituì la figura di un professionista conscio del proprio potere e dei propri diritti, assistito da un sindacato di categoria che ne tutelava gli interessi. Si arrivò a una ristrutturazione radicale dell'organizzazione calcistica. I costi societari subirono una brusca impennata. I prezzi dei biglietti aumentarono. La composizione del pubblico cambiò.

Il cinema registrò alcuni di siffatti mutamenti. In particolare anche il « genere » più fortunato, la « commedia all'italiana », fu calamitato dal culto della pedata, che, grazie alla televisione, sempre più si stava avviando a diventare pervasivo nella realtà nazionale⁹.

⁸ Cfr. Miriam Mafai, *Il sorpasso. Gli straordinari anni del miracolo economico 1958-1963*, Milano, Mondadori, 1997.

⁹ Cfr. Masolino D'Amico, *La commedia all'italiana. Il cinema comico in Italia dal 1945 al 1976*, Milano, Mondadori, 1985 ; Enrico Giacovelli, *La commedia italiana*, Roma, Gremese, 1990 ; Aldo Viganò, *Commedia italiana in cento film*, Recco, Le Mani, 1995.

Non si annoverano, tuttavia, molti film in cui il calcio occupi interamente (o quasi) lo spazio del racconto, ma solo parziali riferimenti in storie che hanno un andamento più ampio. Nei *Mostri* (1963) di Dino Risi, per esempio, un episodio mette in scena un diseredato, interpretato da Gassman, che vive, con la giovane moglie costantemente incinta e una masnada di figli, in una baracca alla periferia di Roma. Uno dei bambini cade malato, il medico deve essere pagato, ma il povero capofamiglia mostra di disporre di pochi soldi, racimolati per un impegno urgente che richiede una spesa improcrastinabile. La moglie lo spinge, mentre lui sembra recalcitrare, a recarsi a questo importante appuntamento. Subito dopo il meschino ricompare tra la folla allo stadio, urlante e avvolto nella bandiera della Roma, dimentico di tutti i problemi che ha a casa sua.

Anche nell'*Audace colpo dei soliti ignoti* (1959) di Nanni Loy il calcio fa la sua apparizione, perché la sgangherata banda di ladri richiamata nel titolo, per compiere una delle sue sconclusionate imprese, si trasferisce da Roma a Milano con un treno di tifosi diretti al nord per l'incontro dei giallorossi contro i rossoneri.

E pure ne *L'arcidiavolo* (1966) di Ettore Scola si trova un riferimento alla mania per il pallone, ma in questo caso si tratta del gioco del calcio praticato nella Firenze del Rinascimento, dove scende il diavolo Belfagor, con l'intento di far scoppiare una guerra fra la città toscana e Roma: il calcio moderno è solo presente in alcune allusioni premonitrici del dialogo e del sonoro, montato dal regista ricalcando i cori negli stadi ai giorni nostri.

Più legato a una rappresentazione diretta di temi, ambienti e personaggi dell'universo calcistico è *Il Presidente del Borgorosso Football Club* (1970) di Luigi Filippo D'Amico. Vi si trova il ritratto del presidente di una squadra di provincia, interpretato da Alberto Sordi, che, esaltato dalle acclamazioni dei tifosi e a sua volta responsabile di una strumentale campagna demagogica nei loro confronti, assume un allenatore imbroglione, compra una vecchia gloria in disarmo atletico, finisce per rovinarsi economicamente, perdendo la propria azienda e ogni altro bene.

Questi esempi non bastano ad accreditare alla « commedia all'italiana » un particolare interesse nei confronti del mondo del calcio. In tale ambito, la vocazione alla satira e alla radiografia dei vizi italici, consustanziale al « genere », non pare aver trovato spunti e sollecitazioni rimarchevoli.

Il filone più seguito nel trattare la materia in questione risulta invece quello della comicità corriva e superficiale, spesso contigua o commista alla volgarità, che si applica a ridicolizzare i personaggi del calcio. La tendenza nasce negli anni Settanta¹⁰. E' un momento in cui il cinema italiano mostra ancora una certa vitalità, sia attraverso alcune opere di grandi maestri come Antonioni, Fellini e Visconti, sia attraverso il cinema militante e politico di Montaldo, Vancini, Petri, Paolo e Vittorio Taviani, sia attraverso le prove di un ormai affermato Rosi e della maturità di Bertolucci. E' un momento in cui anche, contraddittoriamente, si impongono al *box-office* pellicole *sexy* principalmente affidate alle doti tutte fisiche di attricette, che allora rispondono ai nomi di Edwige Fenech, Barbara Bouchet, Gloria Guida. E' il momento, infine, in cui la televisione spodesta definitivamente il cinema dal trono dello spettacolo più popolare, consacrando intrattenitori come Montesano, Villaggio e Dorelli, che poi trasmigreranno dal piccolo al grande schermo.

Uno dei prototipi del filone puramente macchiettistico del cinema di calcio è *L'arbitro* (1974) di Luigi Filippo D'Amico, con Lando Buzzanca nelle vesti di un direttore di gara che, fissato nel voler fare carriera, manda all'aria il suo matrimonio, si lascia abbindolare da una maliarda, entra nel giro della corruzione, si degrada con la droga, fino a riscattarsi con una coraggiosa denuncia che smaschera i tentativi di predeterminare le partite da parte di un imprenditore di pochi scrupoli, senza riuscire tuttavia ad evitare la propria autodistruzione, sancita da un ricovero psichiatrico.

¹⁰ Cfr. Lino Micciché (a cura di), *Il cinema del riflusso. Film e cineasti italiani degli anni '70*, Venezia, Marsilio, 1997.

Altro approccio intonato a un semplicismo sesquipedale è quello de *I due maghi del pallone* (1970) di Mariano Laurenti, con Franco Franchi e Ciccio Ingrassia, assunti da un industriale per migliorare l'immagine della propria ditta attraverso il potenziamento della squadra aziendale : la farsa si risolve nella presa in giro della figura dell'allenatore, proposta nella sua versione più pittoresca e imbonitrice, resa celebre da Helenio Herrera. Sulla stessa lunghezza d'onda si collocano *Eccezzionale... veramente* (1982) di Carlo Vanzina con Diego Abatantuono che volta a volta veste i panni di un tifoso milanista, juventino e interista ; *Il diavolo e l'acquasanta* (1983) di Sergio Corbucci con Tomas Milian, ex giocatore, divenuto truffatore, che si mette a disposizione di un parroco per portare la sua squadra di dilettanti a conquistare una serie di vittorie ; *Il tifoso, l'arbitro e il calciatore* (1982) di Pier Francesco Pingitore, *Paulo Roberto Cotechino centravanti di sfondamento* (1983) di Nando Cicero ; il dittico di Sergio Martino *L'allenatore nel pallone* (1984) con Lino Banfi e *Mezzo destro, mezzo sinistro : due calciatori senza pallone* (1985) con Gigi e Andrea ; un episodio di *Fratelli d'Italia* (1989) di Neri Parenti. I fratelli Vanzina, Carlo come regista e Enrico come sceneggiatore, sono autori anche di due film dove il calcio è chiamato in causa : *S.P.Q.R. 2000 e 1/2 anni fa* (1994) e *A spasso nel tempo* (1996).

Questi film hanno in comune la perentoria finalità di conseguire un obiettivo commerciale, la riduzione dell'argomento affrontato nei termini di una melensa buffonata, l'impiego di *cast* in cui ricorrono gli stessi attori (Alvaro Vitali, Enzo Cannavale, Pippo Franco, Massimo Boldi, Carmen Russo, Daniela Poggi, Mario Carotenuto, Jerry Calà, Sabrina Salerno). E spesso la situazione triviale, la battuta sboccata, l'inquadratura volgare si insinuano nel racconto.

Anche Paolo Villaggio, in qualche film da lui interpretato, si trova alle prese con il mondo del calcio, ma non va oltre un approccio epidermico (da *Fantozzi* del 1975 di Luciano Salce a *Io no spik english* del 1995 di Carlo Vanzina).

Ben diverso è il discorso di *Scusate il ritardo* (1982) di Troisi e di *La messa è finita* (1985) di Nanni Moretti, dove la partita sentita alla

radio in una scena del primo e quella giocata sul campo parrocchiale in una sequenza del secondo marcano uno snodo decisivo della narrazione, che nella sua articolazione tocca problematiche più ampie e complesse, non totalmente riconducibili allo sport.

Una intensificazione e un approfondimento dei discorsi sul calcio proposti dal cinema si ha sul finire degli anni Ottanta e quindi negli anni Novanta, che registrano anche più in generale un certo ritorno della qualità, con l'affermazione o, a seconda dei casi, con il consolidamento della reputazione di registi come Barzini, D'Alatri, D'Amelio, Giordana, Luchetti, Moretti, Marco Risi, Salvatores, Tornatore ; con l'esplosione di comici come Benigni, Nuti, Troisi, Verdone ; con l'ascesa di sceneggiatori come Cerami, Manfredi o Marino¹¹.

Appuntamento a Liverpool (1987) di Marco Tullio Giordana rivisita i tragici incidenti del maggio 1985 allo stadio Heysel di Bruxelles, quando Juventus e Liverpool si incontrarono per la finale della Coppa dei Campioni. La protagonista ha assistito alla morte del padre quella sera ed è decisa a vendicarlo, avendo riconosciuto in un *hooligan* l'assassino. Ma una volta trovato l'uomo che le ha provocato un trauma così grave da rovinarle l'esistenza, non si sente di dare attuazione al suo progetto.

Pupi Avati con *Ultimo minuto* (1987) portò invece lo sguardo sull'intreccio tra *business* e intrallazzi che soffoca spesso la vocazione sportiva. Tognazzi vi fa la parte del *manager* casereccio di una squadra, per la quale aggiusta qualche risultato e unge qualche arbitro. Viene estromesso da un nuovo presidente che intende fare pulizia nella società, i collaboratori di un tempo gli voltano le spalle, sembra affondare nella più completa dimenticanza. Ma la crisi della squadra e le reazioni esasperate dei tifosi convincono il presidente a richiamare il vecchio *factotum*, il quale torna, riorganizza la società, mette in riga i suoi oppositori e porta alla vittoria la squadra.

¹¹ Cfr. Mario Sesti, *Nuovo cinema italiano*, Roma, Theoria, 1994.

Ancora sul tema delle intemperanze dei tifosi e della corruzione infiltratasi nel calcio è *Quel ragazzo della curva B* (1987) di Romano Scandariato, che racconta la vicenda di Nino, fondatore di un club di ultras per strappare i giovani alla delinquenza e alla droga, aggredito e ferito dalla camorra, che fa affari sulla vendita di biglietti falsi. Il ragazzo però non si arrende e, abbandonato il letto d'ospedale dove è ricoverato, si reca allo stadio dove con gli amici vede trionfare il Napoli di Maradona, lanciato verso il suo primo scudetto.

Uno dei titoli sulla violenza nel calcio che più hanno fatto discutere è *Ultrà* (1991) di Ricky Tognazzi. Il ritratto delle frange di *supporters* più dure, caratterizzate da comportamenti spesso al limite dell'illegalità, l'atmosfera delle trasferte in treno facilmente sfocianti nel vandalismo, la raffigurazione del bullismo e fanatismo di certi giovani marchiati dalla marginalità, il degradante pseudogiornalismo sportivo di tante trasmissioni televisive pronte ad ammantare di farisaico moralismo la propria becera natura, si coagulano in una storia melodrammatica, dove un *leader* dei tifosi della Roma, da poco uscito di galera e mollato dalla ragazza, messasi nel frattempo con un altro del gruppo, provoca una sanguinosa rissa con gli juventini, durante la quale accoltella a morte involontariamente un compagno e ne attribuisce la colpa agli avversari.

C'è anche chi preferisce, anziché calarsi nella rovente attualità, volgere lo sguardo all'indietro, alla ricerca di un passato svanito, probabilmente più consolatorio.

Un atteggiamento nostalgico senz'altro ispira *Il colore della vittoria* (1990) di Vittorio De Sisti, che rievoca, con un gusto rispettoso della verità ambientale, la vittoria della nazionale italiana ai Mondiali del 1934 e disegna un ritratto affettuoso di uno dei maggiori artefici di quell'impresa, il Commissario unico Vittorio Pozzo.

All'epoca del fascismo risalgono pure i fatti raccontati in *Al centro dell'area di rigore* (1995) di Bruno Garbuglia e Ivan Orano. Ancora una volta dei giovani tifosi romanisti si mettono in viaggio su un convoglio ferroviario per Torino, dove la loro squadra deve battersi con i granata. Siamo in piena guerra e uno dei giovani deve recapi-

tare un messaggio ai partigiani. Due fratelli suoi amici vengono catturati dai fascisti e picchiati affinché rivelino il nome della staffetta, ma essi non cedono. Sono aiutati a resistere dall'apprendere, ascoltando una cronaca attraverso la radio di un gerarca, che la squadra del cuore sta compiendo una grande impresa sul campo.

Il calcio accentua le sue valenze metaforiche in un particolare filone cinematografico che lo utilizza non tanto per i suoi contenuti sportivi e neppure come cartina di tornasole di certe difficoltà sociali, bensì come pretesto per parlare d'altro, in particolare per stendere un bilancio generazionale o per interrogarsi su un disagio esistenziale.

Alla prima categoria appartiene *Italia-Germania 4 a 3* (1990) di Andrea Barzini. Tre amici, ex sessantottini, si ritrovano dopo vent'anni per rivedere la « mitica » partita giocata ai Mondiali in Messico, ritrasmessa dalla televisione. I giovani rievocano i vecchi tempi, cercano di far rivivere le complicità e lo spirito di una volta. Ma sono troppo cambiati. A poco a poco emergono motivi di dissapori non cancellati, delusioni patite, frustrazioni in atto. Le loro reciproche confessioni mostrano che è impossibile riconciliarsi col passato e che i loro smacchi individuali sono parti di un fallimento collettivo.

Più virato in una colorazione individuale, anche se similmente mirato a ricreare aneliti, inquietudini e difficoltà di una giovinezza che si è amaramente dileguata, è *L'estate di Bobby Charlton* (1995) di Massimo Guglielmi. A fare da sfondo alla vicenda narrata qui è la Coppa Rimet del 1966, disputatasi in Inghilterra. Attraverso i ricordi di due fratelli viene rivissuta l'estate durante la quale la squadra di Bobby Moore e di Charlton vinse il Mondiale. Allora il protagonista aveva intrapreso uno strano e lungo viaggio in macchina, con i due figlioletti, dall'Austria alla Puglia, dopo un ennesimo litigio con la moglie. La donna, mossasi in auto lungo il medesimo itinerario per raggiungere i familiari, è coinvolta in un incidente in cui perde la vita. E' passato molto tempo da quel tragico episodio, il padre sta per risposarsi e i ragazzi cresciuti riflettono sull'accaduto, sul carattere dei genitori, sulle proprie odierne inadeguatezze cui probabilmente non sono estranei quei lontani fatti.

Le speranze tradite della generazione del Sessantotto sono il *Leitmotiv* di molti film di Gabriele Salvatores. In *Marrakech Express* (1989), un gruppetto di reduci smarriti della contestazione, recatisi in Marocco a togliere dai guai un loro amico, si trovano costretti a giocare una partita di calcio nel deserto, contro un gruppo di arabi, per rientrare in possesso del gruzzolo necessario alla loro missione. E proprio quello è uno dei momenti di maggiore vicinanza tra i giovani, quando sembra possano essere recuperati i rapporti di una volta. Ancora a rinsaldare un gruppo serve un incontro di calcio, giocato tra commilitoni insabbiati in un'isola greca durante l'ultima guerra, in *Mediterraneo* (1991). Quei giovani del 1941 simboleggiano con evidenza i posteriori eroi degli anni sessanta e settanta, nutriti di grandi ideali ma destinati a storiche disillusioni.

Il quadro sommariamente delineato da questo percorso tra i film italiani sul calcio è tutt'altro che uniforme. Il nostro cinema, nel corso di vari decenni, ha stabilito con quella realtà una relazione differenziata, a seconda delle problematiche che l'evolversi della società suggeriva o imponeva. Vi si ritrovano prodotti scadenti all'inseguimento del *business* a qualunque costo, ma anche opere di qualità, che veicolano atteggiamenti diversi, ora protesi a indagare quel mondo dal punto di vista sociologico e morale, ora interessati al suo valore metaforico per poter dipanare grovigli psicologici o definire malesseri esistenziali che travalicano l'orizzonte della disciplina sportiva. Nessuna cinematografia, comunque, ha offerto – di quello spaccato di umanità – una ricchezza di visioni paragonabile. Ovviamente non mancano buoni film in materia girati in altri paesi, dall'Inghilterra all'Ungheria, dal Brasile a Israele, dall'Argentina al Portogallo. E vari autori di culto o maestri stranieri, dal tedesco Wim Wenders con *Prima del calcio di rigore* (1971) all'americano John Huston con *Fuga per la vittoria* (1981), hanno voluto rendere omaggio al « gioco più bello del mondo ». Ma un rendiconto critico stilato oggi non può non capovolgere le conclusioni cui, una ventina di anni fa, era pervenuto il pionieristico, acuto e documentato studio di Claudio

Bertieri, il quale parlava di « occasioni perdute del cinema italiano » a proposito dello sport per eccellenza nazionale¹².

Il pallone in scena

La drammaturgia italiana ha stentato ad affrontare in termini persuasivi il fenomeno calcistico. La scrittura teatrale sconta, rispetto al cinema, un *handicap* connesso al linguaggio che usa : lo spazio scenico non può contenere azioni agonistiche, che pure, più o meno ridotte, costituiscono un tratto connotante di quella realtà da rappresentare.

Il teatro, inoltre, si è qualificato a lungo come una pratica di cultura alta, anche quando ha imboccato strade commerciali, e quindi ha patito il pregiudizio che tenacemente certa intellettualità ha nutrito verso un rito sociale considerato segno di decadenza del gusto e di volgarità.

Con un certo ritardo, così, la « prosa » ha affrontato il *football* e il mondo che gli ruota attorno in maniera significativa, al di là di sporadiche allusioni in testi che complessivamente trattavano di altro.

E' stato praticamente a partire dagli anni Ottanta, quando il rito dei novanta minuti, anche grazie all'amplificazione della televisione, è divenuto un fenomeno di massa dalle proporzioni colossali, che il teatro ha intercettato il calcio come tema degno di interesse.

Proprio in quel periodo, e più esattamente nel 1985, ha inizio la stesura di *Teppisti* di Giuseppe Manfridi¹³. Si è appena consumata la tragedia dello stadio Heysel di Bruxelles, quando il commediografo italiano è alle prese con la traduzione di un testo dell'inglese Barrie

¹² Cfr. Claudio Bertieri, *Assi & divi, divi & assi*, Palermo, La Rassegna di Cinematografia Sportiva di Palermo, 1982.

¹³ Giuseppe Manfridi, « Teppisti », in *Sipario*, 527, ottobre 1992, pp. 35-48. Le citazioni del copione sono tratte da questa pubblicazione. Gli altri testi dello stesso autore menzionati successivamente sono inediti.

Keeffe, intitolato *Barbari*¹⁴, che racconta le imprese vandaliche di alcuni ragazzi tifosi del Manchester United. Manfredi viene deviato da quei luttuosi avvenimenti a comporre un'opera autonoma. Il riferimento agli agghiaccianti fatti dello Heysel, diffusi in tutto il mondo dalle riprese televisive, che mostravano le salme degli juventini avvolte nelle bandiere bianconere, si trova nel finale del monologo di Nando, uno dei tre protagonisti:

Stanno seduti sulle loro tombe
E di quelle bandiere ne faranno
Bare da rimboccare ai loro morti.

L'opera è scritta in endecasillabi, che infondono una energia singolare ai personaggi e innalzano il linguaggio da un livello basso ad uno alto. Così Manfredi ha argomentato l'uso del verso :

Nel nostro caso l'imposizione, per artificio teatrale, dell'endecasillabo, serve a costruire una vera e propria gabbia ritmica, all'interno della quale i personaggi sono costretti a una congestione crescente. La violenza, piuttosto che venirne attutita, si fa più sensibile sino a esplodere oltre il linguaggio, nella sola alternativa consentita : nell'azione fisica e brutale. L'unico grande tragico del nostro teatro, Alfieri, ha mostrato in che modo l'endecasillabo possa essere caricato di storture e spigolosità sonore, quasi dissacrando le sue alte origini che rimandano al nostro massimo repertorio lirico, per far esplodere conflitti estremi di terribile frontalità.

Il dramma si svolge nella zona circostante lo stadio dove sta per essere giocata la partita decisiva di Coppa. Un piccolo gruppo di ragazzi sosta in attesa. Il capobranco è Nando, un tipo arrogante, volgare e prepotente, che passa la sua vita girovagando per gli stadi. Giovanna, la donna del gruppo, portatrice di una sessualità animale-sca gestita in modo inconsapevole, vive con Nando una vita agitata

¹⁴ Cfr. Barrie Keeffe, *Barbari*, in AA. VV., *Teatro Inglese del Rifiuto*, a cura di Mary Corsani, Genova, Costa & Nolan, 1982.

da continue trasferte, che rispondono al bisogno di essere presenti ad eventi irripetibili, sentiti sempre come ipotetiche ultime spiagge, costellate da frequenti pestaggi e ubriacature. L'ultimo membro del gruppo è Cico, impacciato e scarsamente integrato, la cui « fede » verso la squadra è costantemente messa in discussione.

I ragazzi stazionano in un parcheggio soprastante lo stadio, aspettando un amico di Cico che dovrebbe portare i biglietti. C'è un clima di grande eccitazione attorno. Un fiume di sportivi si sta riversando nella zona, si odono urla e canti. Mentre Cico scende a incontrare l'amico, Nando e Giovanna rievocano le loro scorribande al seguito della squadra del cuore. Nando sente i suoni dei tamburi degli ultrà cui appartiene :

Debbo starci lì in mezzo, debbo starci !...
Ché lì ti senti proprio... dentro, come...
Come tutti attaccati, corpo a corpo...
Cioè, dico, quando canti o quando marci,
che tutti quanti siamo un pugno chiuso,
un nome, che se il tuo non vale un cazzo,
quello vale, capito ? E' come un tuono !
Davvero lì ti senti... non so dirti,
che appartieni a qualcosa... sì che esisti !

Quando Cico ritorna a mani vuote, Nando si infuria, ma poi, raccolti dei soldi dai compagni, si muove lui stesso a caccia degli introvabili biglietti, mentre in lontananza si sentono gli altoparlanti che già annunciano le formazioni. Anche questo tentativo fallisce, Nando viene solo coinvolto in tafferugli che gli provocano sanguinanti ferite. Infine, avvistata una radio dentro un'auto parcheggiata nei pressi, Giovanna e Nando riescono a forzarne la serratura e a introdursi : Cico rimasto fuori, escluso, finisce per scaricare la sua rabbia sull'antenna fino a divellerla. I due lo aggrediscono, picchian-dolo selvaggiamente e trascinandolo all'interno della macchina per completare il trattamento. Nel frattempo un boato richiama l'attenzione : è il novantesimo minuto e gli avversari hanno segnato. Dai cancelli dello stadio sciamano gli spettatori. Si compattano le schiere

contrapposte dei tifosi irriducibili pronti a scontrarsi. Giovanna e Nando afferrano un cric e una catena, e si avviano esaltati al massacro annunciato.

Manfridi è tornato al tema del calcio con un altro testo, *La partitella*, del 1992. Ancora un campo di calcio, nel luogo dell'azione. Ma questa volta non è collocato fuori dalla visibilità dello spettatore, bensì direttamente in scena, sia pure parzialmente, ritagliato nella zona corrispondente al calcio d'angolo, dove ogni tanto si mostrano i giocatori che vanno a battere il *corner*, mentre gli spettatori, soprattutto ragazze, se ne stanno ai bordi.

E' un copione, in romanesco, dove prevale una dimensione corale. Nel campetto sotto il cavalcavia dell'autostrada, infatti, si ritrovano alcuni giovani legati da rapporti sentimentali e di amicizia. Le loro storie sembrano labili, si formano e si disfano nel volgere di breve tempo. La partitella che si svolge è un po' il catalizzatore di queste friabili passioni. In apparenza le conversazioni di quei ventenni sono gaie e distratte, sotto covano invece rancori, insicurezze, desideri di rivincita. Si mescolano l'interesse per il calcio e le avventure amorose. Su quel campetto si sono determinati inopinatamente alcuni destini. Furio, dotato di ottime qualità tecniche, l'anno prima era candidato a intraprendere una luminosa carriera professionistica. A visionarlo era venuto apposta un osservatore di una importante società. Ma proprio quel giorno il giovane era rimasto vittima di un incidente con lo scooter, insieme alla fidanzata Flavia che viaggiava con lui. A sostituirlo, nella prova, era stato un ragazzino semisconosciuto, che aveva esibito giocate mirabolanti, tanto da guadagnarsi un immediato contratto. Da allora molte cose sono cambiate. Furio è precipitato in una sorda collera contro il mondo, Flavia ha dovuto prendere atto che la loro relazione si era logorata e si è messa con un altro. Ma anche Emilio Pascucci, il campioncino scoperto dal *talent scout*, essendosi trasferito, ha allentato il rapporto con Rita, la fidanzatina di un tempo. Il secondo atto si apre sullo stesso campetto, dove ancora si sta giocando una partitella, ma un anno e mezzo prima. Furio, pur zoppicando, tenta inutilmente di farsi notare durante l'incontro, ma nelle sue condizioni precarie finisce per sbagliare

addirittura un rigore. Lo rimpiazza poi un ragazzino, rimasto in disparte ma già con la divisa da calciatore, il quale sfodera subito alcuni colpi eccezionali. L'osservatore prende nota sul suo taccuino. L'arbitro concede una punizione, Emilio si incarica di batterla, sistema la palla, tira e fa goal. Per lui comincia un nuovo cammino.

La partitella è una commedia dove il calcio ha la funzione di agente del destino. I personaggi qui rappresentano un microcosmo giovanile che afferma il suo esistere attraverso un interminabile blablà. La vita sferra i primi colpi bassi, c'è chi li incassa abbastanza bene e chi ne rimane ammaccato per sempre. Ma si va avanti comunque, magari con le ambizioni ridimensionate, con la rabbia di chi non accetta e con la rassegnazione di chi sa che l'essenziale è rimanere a galla. Dal punto di vista del linguaggio scenico, va sottolineata una trovata audace: si mette, in scena direttamente una porzione di campo in cui viene giocata una partita, il calcio non è più esiliato in un luogo escluso dalla cornice del palcoscenico ma ne viene assicurata la ostensibilità.

Manfridi si è rivolto all'ambiente dei tifosi in un altro copione, scritto nel 1984 e per la prima volta interpretato a Roma da Sergio Rubini, dal titolo *Ultrà*. Esso costituirà il nucleo dell'omonimo film di Ricky Tognazzi. La questione della violenza negli stadi era dilagata nell'opinione pubblica, sollevando un giustificato allarme, ma rischiando anche di coinvolgere, in una indiscriminata demonizzazione, qualsiasi forma di coinvolgimento nel tifo, compresa la più corretta¹⁵. Il testo ha la parvenza di un monologo, ma l'autore ha tenuto a precisare che « dovrebbe essere considerato un'azione scenica nel senso che le parole hanno un'importanza, se non minima, senz'altro

¹⁵ Per una impostazione rigorosa del problema cfr. Alessandro Salvini, *Il rito aggressivo. Dall'aggressività simbolica al comportamento violento: il caso dei tifosi ultras*, Firenze, Giunti, 1988; Norbert Elias e Eric Dunning, *Sport e aggressività*, Bologna, Il Mulino, 1989; Antonio Roversi (a cura di), *Calcio, tifo e violenza. Il teppismo calcistico in Italia*, Bologna, Il Mulino, 1992; AA. VV., *Ultrà. Le sottoculture giovanili negli stadi d'Europa*, a cura di Valerio Marchi, Roma, Koiné, 1994.

parziale. Esse non sono, difatti, né causa né centro della vicenda, ma conseguenza di essa ».

Il protagonista è Sandro, un giovane tifoso romanista, che vive drammaticamente la scelta del « suo » campione di abbandonare la squadra che ha contribuito a portare in alto. L'allusione alla cronaca di allora, e in particolare all'allontanamento di Paulo Roberto Falcao, è palese. Il ragazzo è accasciato su una poltrona, in attesa di ottenere la comunicazione con il programma televisivo cui sta assistendo. Urla contro lo schermo, suscitando le proteste dei vicini, di cui non tiene assolutamente conto. Quando viene confermata la partenza della *star*, inveisce verso lo *speaker*. Ricorda i sacrifici fatti per seguire la propria squadra, i viaggi estenuanti, le birre calde, i cessi come fogne, i temporali che infradiciano. Finalmente riesce a prendere la linea e vi rovescia un convulso sfogo, che mescola l'esaltazione del beniamino, la rivendicazione di una incondizionata appartenenza ai colori giallorossi, l'accusa al Presidente di strumentalizzare i tifosi e di curare solo i propri affari. In un crescendo di aggressività e di farneticazioni esprime la propria irrimediabile sofferenza. Si accorge a un certo punto che gli hanno tolto la comunicazione, mentre dallo schermo il Presidente stigmatizza il suo intervento, accusandolo di eccessi animaleschi e di far parte di una vergognosa teppaglia. Il ragazzo spegne il televisore e inveisce contro le società e contro il mondo del pallone. Sente poi suonare alla porta, probabilmente è la vicina che vuol lamentarsi per il chiasso che oltrepassa i muri. Lui si irrigidisce in una attesa minacciosa.

A una dimensione più poetica e fantastica del calcio e meno interessata ai contenuti sociologici, appartiene *Tango del calcio di rigore*, elaborato da Giorgio Gallione, che ne è stato anche regista, sulla base di una serie di testi disparati, al cui centro stanno alcuni racconti dell'argentino Osvaldo Soriano¹⁶. Lo stesso Gallione, sull'identico tema, già in occasione dei Mondiali di calcio del 1990,

¹⁶ Cfr. Osvaldo Soriano, *Ribelli, sognatori, fuggitivi. Società narrata*, Roma, ManifestoLibri, 1992 e *Pensare con i piedi*, Torino, Einaudi, 1995.

aveva montato uno spettacolo dal titolo *Zona Cesarini*, con gli attori che poi avrebbero assunto come gruppo il nome di Broncovicz (Cesena, Crozza, Dighero, Pirovano, Signoris). Lo spettacolo utilizzava felicemente varie canzoni, quella particolare composizione definita « tanghedìa », poesie e filastrocche attinenti all'argomento trattato, oltre a battute scritte appositamente per dare un contesto e legare i brani di Soriano.

Il primo pezzo è un monologo di Obdulio Varela, capitano dell'Uruguay che, in un'epica finale di Coppa del Mondo, nel 1950, al Maracanà di Rio de Janeiro, sconfisse il Brasile, gettando nello sconforto un intero paese, già pronto a festeggiare con uno scatenato carnevale la vittoria data per certa. Obdulio rievoca quella strepitosa impresa con il tono triste di chi dalla vita è stato deluso, e sa quindi aderire allo stato d'animo dei perdenti. Le altalenanti sorti della partita, il panico davanti all'impressionante muraglia umana incombenente sul prato verde, lo scetticismo dei dirigenti uruguaiani sull'effettiva forza del proprio *team*, riaffiorano nella memoria del giocatore, insieme alla pena immensa del popolo più semplice, scoperta in un giro notturno nei bar per brindare al successo. E alla fine il vecchio capitano conclude : « Se adesso dovessi giocare di nuovo quella finale mi segnerei un goal contro, sissignore ».

Il secondo episodio fa riferimento a un caso davvero accaduto in Colombia, dove alcuni sicari assassinarono un arbitro, colpevole solamente di avere fatto il proprio dovere in campo, rifiutandosi di favorire l'Independiente Medellin, la squadra finanziata dai narcotrafficanti.

Il terzo pezzo ricorda « il rigore più fantastico della storia del calcio », tirato nel 1958 a Cipolletti, provincia di Rio Negro, nella Patagonia argentina, una domenica pomeriggio, durante l'incontro Cipolletti-Estrella Polar. In quel campionato, l'Estrella era arrivata a un punto dal Cipolletti, che ogni anno riusciva a conquistare il primato. Ma quella volta la sorte era girata, perché l'Estrella stava facendo suo il risultato quando ormai si era agli sgoccioli dei tempi regolamentari. L'arbitro, però, un epiletico che vendeva biglietti della lotteria, ritenne di dover fischiare un rigore a favore dei campioni in

carica, anche se il loro attaccante non era stato sfiorato da nessun avversario in area. E per questa clamorosa ingiustizia, si prese da uno dell'undici danneggiato un pugno sul naso che lo stese. La partita fu sospesa e dalla commissione di vigilanza sulla regolarità del torneo venne deciso che per terminarla era necessario giocare ancora una manciata di secondi, quelli sufficienti a battere il calcio di rigore, la domenica successiva. Durante la settimana non si parlò altro che di quel fatidico *penalty*. Il portiere, Gato Diaz, ormai in non più verde età, si vide scaraventato al centro dell'attenzione generale. La bionda Amapola, per la quale il suo cuore batteva accelerato, gli promise che si sarebbe concessa a lui se avesse parato quel rigore. E il miracolo si compì davvero, perché Gato riuscì ad abbrancare il pallone scagliato sulla sua sinistra. La Storia non finisce però su questo gesto che fa di Gato una specie di eroe. Due anni più tardi ritroviamo Gato, ingrassato, con una fede infilata al dito, ma non della bionda conturbante, bensì di una india vecchia come lui : è sistemato ancora sulla linea di porta, per parare un altro rigore. Ma questa volta la palla va in rete, il portiere si rialza come un cane bastonato, può solo ricordare che un tempo è stato grande.

Gallione ha ripreso nel 2000 queste suggestioni con *Gol ! Tacalabala. Il racconto del calcio*, uno spettacolo per il quale ha curato anche il copione, che intarsia vari brani (alcuni già sfruttati in precedenza) di grandi firme del giornalismo e della letteratura, da Benni a Brera, da Nick Hornby a Eduardo Galeano, da Vittorio Sereni a Osvaldo Soriano. Con soli tre attori che recitano parecchie parti, trasformandosi ora in narratori ora in tifosi ora in giocatori, sono raccontate varie storie che, tra citazioni e ricordi, nell'insieme rendono credibile il calcio come un luogo di elezione per trasmettere emozioni.

I calciatori sono protagonisti anche in *Fascia sinistra*¹⁷, del giornalista Massimo Billi, che lo ha presentato in una lettura pubblica nel 1993. E' un testo, fondato soprattutto sulla forma del monologo,

¹⁷ Cfr. Massimo Billi, « Fascia sinistra », in *Granta*, 16, 1998, pp. 79-94. L'intero numero della rivista è dedicato al calcio.

con cui, durante una partita di una serie inferiore in pieno svolgimento, tre calciatori molto diversi esprimono a turno il loro stato d'animo, i pensieri intimi, le paure e le speranze. All'ala sinistra c'è un giovane che esteriormente, « con tanto di orecchino e codino », ha l'aspetto del ribelle : dalla sua attività si aspetta soldi e fama e donne, ha avuto una buona *chance* quando ha militato in serie A, ma per il suo carattere irascibile si è « bruciato ». Alle sue spalle gioca un mediano, ormai sul viale del tramonto : ha passato molti anni nella massima divisione, cerca di far pesare l'importanza dell'esperienza, ma le forze lo sorreggono male e spesso si trova in difficoltà. Più arretrato, il terzino sinistro, poco più che ventenne, potrebbe sfondare per le doti che possiede, ma è angosciato dagli esami cui è sottoposto dalla critica e dagli osservatori mandati a visionarlo, tanto che culla un'alternativa rasserenante : sposare la figlia del ricco presidente e ritirarsi. Ricorrendo all'introspezione psicologica e alla tipizzazione dei personaggi, Billi sborza un profilo attendibile del calcio odierno, investendo anche figure caratteristiche come massaggiatori e direttori sportivi e mettendo in discussione la competenza del pubblico.

Il calcio si allontana dai campi e dall'agonismo diretto e diventa occasione per parlare d'altro in *Italia-Germania 4 a 3* di Umberto Marino¹⁸, copione teatrale che precede il film con il titolo omonimo. I protagonisti sono quattro amici, tra cui una coppia in crisi, che si ritrovano diciassette anni dopo, in occasione della ripetizione in televisione del mitico incontro del 1970. E' un doloroso processo di autocoscienza generazionale. Tutti quei giovani hanno perso per strada molte speranze e illusioni. Ma alla fine riescono almeno a guardarsi per quello che sono davvero, senza alibi o maschere. Non occorre più nascondere i fallimenti famigliari, si possono affrontare i vecchi rancori. Questi brandelli di verità volteggiano in aria, mentre arriva l'urlo strozzato di Martellini che sancisce il miracolo di una vittoria che sembrava impossibile.

¹⁸ Cfr. Umberto Marino, *Italia-Germania 4 a 3*, Milano, Garzanti, 1992.

Il calcio come spettacolo

Il calcio, al di là del suo costituirsi come oggetto di tematizzazione di arti quali il cinema e il teatro, esprime un forte legame con lo spettacolo a un livello più profondo. Proprio nella sua pratica agonistica, che ormai è un fatto di costume planetario, dai risvolti sociali ed economici smisurati, si possono reperire, infatti, elementi di linguaggio assai interessanti, che esprimono sempre di più una cospicua valenza spettacolare, oltre i singoli episodi che ne costituiscono la trama cronachistica.

Se il cinema è in profonda crisi e il teatro è retto dalle sovvenzioni dello Stato, il calcio, per converso, sebbene afflitto da gravi problemi interni che la sua portentosa crescita ha generato, sembra oggi uno spettacolo vitale, nel quale confluisce il bisogno di rappresentazione che ogni epoca coltiva. Da qui, senza forzare i termini della questione, si può arrivare a dire che il calcio è lo spettacolo per eccellenza dei nostri tempi. E non si tratta di convalidare questa tesi con la cogente logica delle cifre, le quali comunque mostrano una partecipazione di enormi masse a fronte della esigua presenza di *élites* nelle sale teatrali e cinematografiche. E' anche il tipo di spettacolarità che il calcio offre che lo rende così radicato e attuale negli stili di vita prevalenti.

Bisogna tuttavia avvertire che il modello col quale la partita di calcio può essere confrontata non è tanto quello del teatro tradizionale, basato sulla esistenza di un testo, sulla separazione della scena dal pubblico. Questo sistema resiste, in gran parte per ragioni di inerzia e di perpetuazione di una collaudata pratica commerciale e/o culturale, ma sempre più appare un residuo del passato, che nei casi migliori viene custodito come in un museo. La sua presa sull'immaginario collettivo, la sua incidenza sul modo di vivere contemporaneo, le sue relazioni coi bisogni percepiti dalla gente, sono scarse.

Per capire il coefficiente di teatralità insito nel fenomeno calcistico è più opportuno, invece, rifarsi al teatro di ricerca. Qui l'importanza della parola è ridimensionata rispetto al gesto, viene rivalutato il linguaggio del corpo, il concetto di opera aperta fa aggio su ogni

struttura chiusa, il rituale trova larga accoglienza, la distinzione tra attori e spettatori è tendenzialmente abolita.

Da questo punto di vista, la partita che viene giocata allo stadio innesca una gigantesca rappresentazione. E il centro non sta tanto sul rettangolo verde, ma nelle gradinate e nelle « curve ». Lì infatti i tifosi da spettatori si trasformano in attori. I cori e gli inni, le bandiere e gli striscioni, le coreografie costituiscono una straordinaria messa in scena attraverso cui gli sportivi si autorappresentano, rivelano le loro esigenze di creatività, prendono la parola¹⁹.

In queste manifestazioni si dissimula sempre una complessa dialettica tra premeditazione e improvvisazione. Da una parte, infatti, c'è un progetto e un certo livello di regia, che impedisce una totale preponderanza del caso, la cui conseguenza sarebbe la confusione e l'impossibilità di qualsiasi comunicazione ; dall'altra c'è la valorizzazione di *performances* singole, la variazione, l'aleatorietà, l'effetto combinatorio, l'energia e la vitalità. Il rapporto non si istituisce però in termini di polarità contrapposte e bilanciate, perché la griglia costituita dall'orchestrazione preventiva è leggera e duttile, in modo da costituire più una traccia che uno strumento di controllo.

Il risultato è una spettacolarità pervasiva, non plasmata dai codici della rappresentazione tradizionale.

Dentro questa grandiosa autorappresentazione lievitano anche dinamiche particolari volte a consolidare processi di autovalorizzazione, conferme di identità, sensi di appartenenza²⁰.

Nella già citata commedia di Barrie Keeffe, *Barbari*, che mette in scena le reazioni violente di un gruppo di giovani cui viene impedito l'accesso allo stadio per un incontro di cartello, uno dei protagonisti dice di sentirsi parte, allo stadio, di un unico corpo, di un gigante che respira con i fiati di tutti gli spettatori.

¹⁹ Cfr. Desmond Morris, *La tribù del calcio*, Milano, Mondadori, 1982. Cfr. anche Eugenio Buonaccorsi, « Teatro on the road in campo e sugli stadi », in *Il Corriere della Sera*, 3 maggio 1992.

²⁰ Cfr. Alessandro Dal Lago e Roberto Moscati, *Regalateci un sogno. Una ricerca sul tifo calcistico*, Milano, Bompiani, 1992.

I tifosi rivelano la tendenza a teatralizzare la loro presenza e i loro comportamenti non solo attraverso i rituali che adottano sugli spalti, ma anche nel modo di vestire. Il loro abbigliamento è il corrispettivo di un costume teatrale; e come il costume teatrale permette una personalità « altra » rispetto a quella della vita quotidiana²¹. Copricapi, sciarpe, facce dipinte favoriscono un travestimento che è la premessa all'assunzione e alla recita di un ruolo deliberatamente scelto.

E' evidente, in tutto ciò, come venga privilegiata una cultura del corpo rispetto a una cultura del *logos*. E' per questo forse che il teatro e il calcio sono stati accomunati in una stessa condanna, sia pure in tempi diversi, da intellettuali e letterati pedanti.

Al calcio si potrebbero applicare certe analisi di Bachtin sul carnevale²²; esso infatti ribalta le gerarchie fra alto e basso, in quanto privilegia gli arti inferiori e ridimensiona l'importanza delle mani.

Se spostiamo l'attenzione dagli spalti al campo da gioco, ci rendiamo conto che anche la partita presenta notevoli risvolti teatrali. I giocatori infatti dialogano fra loro e con l'arbitro con mimica enfaticizzata, quasi volessero soprattutto mandare messaggi al pubblico. Chi non ricorda le pose statuarie di Concetto Lo Bello, le danze attorno alla bandierina di Juary o le capriole di Vialli dopo un gol?

In molti casi le squadre si sono attrezzate con specialisti che sottopongono i calciatori a una precisa preparazione fondata sul *training* psicologico²³. Le motivazioni in questo lavoro hanno un posto fondamentale. In certi casi le tecniche sono molto simili a quelle impiegate dagli attori per poter creare il personaggio. Esiste un sottotesto della partita dei calciatori così come c'è un sottotesto nella elaborazione della « parte » di un attore. Assumendo un punto di

²¹ Cfr. Christian Bromberger, « Ciuccio e fuochi d'artificio », in *Micromega*, 4, 1990.

²² Cfr. Michail Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 1979.

²³ Cfr. AA. VV., *Catenaccio e contropiede*, a cura di Riccardo Grozio, Roma, Pellicani, 1990.

vista più ampio, si potrebbero trasferire alla partita di calcio certi concetti che Friedrich Nietzsche usò per definire la tragedia greca²⁴. Sugli spalti, infatti, i tifosi danno vita a uno scatenamento di impulsi assimilabile al dionisiaco ; in campo invece si svolge un evento, assoggettato a regole e tattiche, che rimanda alla istanza formalizzante dell'apollineo. Oggi, del resto, l'analogia tra l'importanza che nella nostra società ha acquisito lo stadio e l'importanza che il teatro aveva nell'antica Grecia è manifesta. Come i Greci sceglievano una posizione strategica e di grande suggestione per potervi ricavare un teatro e conferivano a quel luogo un marcato valore simbolico, così oggi gli stadi di calcio sono un segno forte nel tessuto urbanistico delle nostre città (e non a caso dagli anni Venti ad oggi sono spesso costruiti da celebri architetti).

A sancire la legittimità di certi accostamenti che a qualcuno potrebbero sembrare azzardati basterà, per concludere, ricordare il modo in cui Berlusconi, appena divenuto presidente del Milan si presentò al raduno della sua squadra. Il *tycoon* della televisione scelse di materializzarsi scendendo dall'alto e sbarcando da un elicottero : quasi un *deus ex machina* che dal cielo veniva a rimettere ordine in una situazione difficile e a esorcizzare un destino minaccioso.

Eugenio BUONACCORSI
Università di Genova

²⁴ Cfr. Friedrich Nietzsche, *La nascita della tragedia*, Bari, Laterza, 1971.