

Film in curva: rappresentazioni del tifoso calcistico nel cinema italiano

Alfonso Amendola

Università degli Studi di Salerno

Pietro Ammaturo

Università eCampus

Abstract: Football has found ample space in Italian cinema, where the figure of the football fan has been represented in various forms and nuances. Supporters, in fact, are often used as a narrative tool to investigate issues of collective identity, social belonging and conflict, embodying class and territoriality stereotypes, becoming a symbol of the social and cultural tensions present in the Italian context, alternating a folkloristic and comic vision of the supporter with darker and more complex portraits, especially in films dealing with ultras violence. The paper aims to analyse how the fan has been represented in the history of Italian cinema, with particular attention to its evolution over the decades. Through an analysis of iconic films it will investigate how the representation of the fan has changed over time, passing from a stereotyped model to more complex and stratified figures, capable of embodying the tensions and transformations of contemporary society. The aim is to provide a complete overview of the complexity of this figure, not only as an individual, but as part of a broader social phenomenon that finds a fundamental resonance in media representations, highlighting its importance as a symbolic and cultural figure in contemporary Italian cinema.

Keywords: cinema italiano, calcio, tifoso, immaginario, ultras, comparazione

San Gennà non ti crucciare, tu lo sai ti voglio bene...
ma 'na finta 'e Maradona... squaglia 'o sanghe dint 'e vene!
Gerardo Scala in *Il mistero di Bellavista* (Luciano De Crescenzo, 1985)

Calcio, cinema, tifo: una introduzione

Figli dello stesso secolo, il Novecento, calcio e cinema oltre a condividere curiosamente, come sostantivi, la stessa iniziale¹, sono accomunati da un destino che ne ha intrecciato vicende, narrazioni, immaginari, estetiche. In tal senso è doveroso ricordare come i primi

¹ È doveroso specificare che questo parallelismo (non solo) lessicale verrà proposto anche in altre sezioni del testo, prendendo però in considerazione soltanto il contesto socio-linguistico italiano (al quale il contributo è dedicato), soprattutto perché il confronto verrebbe meno in altri contesti (come ad es. in USA o Canada) dove i termini “calcio”, “campo” e “cinema” hanno diverse traduzioni e accezioni.

tornei di calcio internazionale videro la luce proprio negli stessi mesi (o anni data la velocità con cui le metropoli venivano modificate dall'avvento della corrente elettrica continua²) in cui le prime immagini a ventiquattro fotogrammi al secondo illuminavano i tendoni delle fiere di tutto il mondo e i caffè di tutta Europa: «Lontano entrambi dai contorni che assumeranno in futuro – i film sono muti e durano pochi minuti, il calcio ignora la tattica e trascura la preparazione atletica – mostrano però già nitidi i caratteri che ne marcheranno il profilo»³. Nel panorama degli studi sul rapporto tra cinema e sport, il tifo calcistico italiano ha assunto un ruolo sempre più rilevante, diventando uno specchio privilegiato delle dinamiche culturali, sociali e politiche del nostro Paese. Il calcio, infatti, non è soltanto sport o intrattenimento, bensì un fenomeno di massa in cui si condensano tensioni, aspirazioni, conflitti e speranze collettive. All'interno di tale contesto, la figura del tifoso si è prestata a una molteplicità di interpretazioni da parte del cinema italiano: dalla sua dimensione comico-folcloristica fino alle rappresentazioni più oscure e drammatiche, legate alla violenza di gruppo o alla radicalizzazione ideologica⁴. Il presente contributo intende dare una chiave di lettura interdisciplinare a questo connubio, in cui la dimensione cinematografica si integra a quella storico-sociale, su una base di una duplice prospettiva metodologica. Da un lato, ci si avvale degli studi di storia e analisi del cinema, con particolare riferimento alle categorie del film narrativo italiano e alle tecniche di rappresentazione di personaggi, ambienti, contesti⁵. Dall'altro, si attinge alla sociologia dello sport e alle teorie dei rituali collettivi, al fine di collocare la figura del tifoso all'interno di processi di costruzione identitaria, conflitto e appartenenza⁶.

Una questione di fede: tra divismo e divinità

Il calcio, sin da quando è stato “istituzionalizzato” in fenomeno regolarizzato da tornei e competizioni (non solo nazionali) viene etichettato come una “religione laica”, capace di generare fedeltà e passione totalizzanti e di veicolare valori e conflitti tipici della comunità che lo vive. Il tifoso, fulcro di questa relazione, non è dunque un semplice spettatore, ma un agente culturale: incarna un determinato modo di vivere, di percepire il territorio e soprattutto di definire l'altro da sé: l'avversario. Su un piano parallelo, il cinema, nato alla fine del diciannovesimo secolo e diffusosi come forma di intrattenimento di massa nel Novecento, condivide in parte questa spinta aggregativa, essendo anch'esso luogo di ritualità collettiva, di sogni e di narrazioni condivise. Cinema e calcio (inteso come sport totalmente medializzato) condividono ulteriormente la capacità di essere specchio delle società nelle quali si diffondono: entrambi valvole di sfogo di molte sfere della massa operaia o medio-bassa borghesia diventano ben presto fenomeni di collegamento tra una dimensione e l'altra. La comprensione del tifo calcistico attraverso la lente del cinema risulta particolarmente feconda, poiché permette di osservare come l'immaginario collettivo e la rappresentazione artistica si

² Cfr. S. Kern, *Il tempo e lo spazio. La percezione del mondo tra Otto e Novecento*, Bologna, il Mulino, 2007.

³ G. Liguori, A. Smargiasse, *Ciak, si gioca! Calcio e tifo nel cinema italiano*, Milano, Baldini&Castoldi, 2000, p. 7.

⁴ Cfr. N. Porro, *Sociologia del calcio*, Roma, Carocci, 2008, pp. 25-26.

⁵ In tal senso si rimanda a P. Sorlin, *La storia nei film: interpretazioni del passato*, Firenze, La Nuova Italia, 1984; F. Casetti, *L'occhio del Novecento: cinema, esperienza, modernità*, Milano, Bompiani, 2005; *Leggere il cinema. Scritti sul cinema dalle origini a oggi*, a cura di A. Barbera, R. Turigliatto, Milano, Mondadori, 1978.

⁶ Per questi ambiti si indicano Porro, *Op.cit.*; N. Elias, E. Dunning, *Sport e aggressività*, Bologna, il Mulino, 1989; V. Turner, *Dal rito al teatro*, Bologna, il Mulino, 2007.

alimentino a vicenda. Il tifoso cinematografico riflette il tifoso reale, ma al contempo contribuisce a costruirne il profilo pubblico, diffondendo o rafforzando determinati stereotipi. È in questa dialettica che si comprende appieno la complessità del fenomeno. Diversi sono i punti che sembrano accumularli, non solo dal punto prettamente metaforico, ma allo stesso tempo dal punto squisitamente linguistico⁷. In entrambi i casi ad esempio, il campo, paragonabile dal punto di vista spaziale a un palcoscenico, è posto sempre al centro dell'attenzione, della scena, dell'evento da osservare. Non è un caso che il campo da calcio sia rettangolare, proprio come una enorme inquadratura cinematografica, anch'esso delimitato da bordi invalicabili che farebbero in modo di bloccare il gioco⁸. Allo stesso modo anche dal punto di vista lessicale il sostantivo maschile "campo", oltre ad essere, nelle prime definizioni, indicante territori agricoli o bellici, richiama, nelle sue molteplici accezioni, aspetti sia cinematografici (è spesso espressione nota, durante le riprese di un film, "essere in campo", cioè, rientrare nell'inquadratura) sia sportivi (il campo da gioco)⁹. Ed è la dimensione del gioco, del ludico, del divertimento che rientra nella dimensione comparativa sopra accennata. Calcio e cinema richiamano sicuramente la spensieratezza di azioni compiute aventi come obiettivo finale un puro intrattenimento: da leggere, attenzione, sempre e solo nella prospettiva spettatoriale, non va infatti sminuito il lavoro dei professionisti in entrambi i settori. Tra l'altro ancora per comparare: in entrambi i casi si "scende in campo" con registi/allenatori che guidano un gruppo di persone – giocatori/attori – che devono mostrare/preparare/allestire uno spettacolo: si pensi alle diciture giornalistiche che definiscono un certo tipo di gioco "calcio spettacolo" per evidenziare un gioco fatto soprattutto di giocate strabilianti, ricche di velocità che possano stupire per la loro bellezza e offensività. Ed è infine proprio la velocità un altro aspetto che accomuna i due settori: il film è materiale proiettato velocemente su uno schermo per ingannare l'occhio, mentre le stesse finte o azioni fulminee possono ingannare chi guarda (il riferimento, ad esempio, non è solo allo spettatore ma ad un altro tipo particolare di spettatore aggiunto: l'arbitro, che nonostante sia parte attiva del gioco è uno spettatore "passivo" dello spettacolo. Le giocate veloci possono però ingannarlo, portarlo in errore).

Una partita di calcio si potrebbe definire come un film di guerra, di battaglia, di "cappa e spada". Chi siano i buoni e i cattivi dipende dal tifoso, che sostiene la sua squadra del cuore, mentre il team avversario è il nemico d'abbattere. Una viscerale passione del tifoso/spettatore che si ravvisa anche nel merchandising, non dissimile da quello cinematografico di certi brand (Disney, Marvel, Star Wars): magliette, bandiere, foto, materiale scolastico¹⁰.

E se una delle tappe fondamentali per lo sviluppo del cinema è stato lo Star System, con finanche la creazione di Fan Club, anche nel calcio a un certo punto si è concretizzato questo aspetto divinatorio. Fan club dedicati alle squadre di calcio oppure ai singoli gioca-

⁷ In tal senso si rimanda alla specifica nella nota 1.

⁸ In questa prospettiva sembra si possa addirittura parlare di metalinguaggio sia del calcio che del cinema, intendendo come uscita dal campo la rottura della quarta parete, che verrebbe valicata col cinema scavalcando il fuoricampo o guardando in macchina: salta il gioco, salta la finzione, viene meno il patto tra spettacolo e spettatore.

⁹ La voce presa in esame è quella del vocabolario Treccani (edizione online) [<https://www.treccani.it/vocabolario/campo/>] (ultimo accesso 30/01/2025).

¹⁰ R. Baldassarre, 'Calcio e cinema' somiglianze tra due spettacoli popolari, in «Taxidivers», 22 novembre 2023, [<https://www.taxidivers.it/324654/magazine-2/calcio-e-cinema-somiglianze-tra-due-spettacoli-popolari.html>] (25/01/2025).

tori, veri e propri idoli. E mentre le prime fanzine vivevano ancora di estrema letterarietà, il primo eroe mascherato seriale del contemporaneo, Fantômas, emergeva dalla città industrializzata e impaurita¹¹. Il fanatismo che segue le vicende del ladro gentiluomo non sono che la miccia del fenomeno divistico raccontato da Edgar Morin:

La star non è soltanto un individuo: è un mito vivente, un sogno collettivo che il pubblico desidera e insieme teme. Il suo volto diviene lo schermo su cui milioni di persone proiettano ambizioni, speranze, passioni, ricreando nell'immaginario ciò che la quotidianità nega. Sospesa tra il sacro e il profano, fra normalità e icona, la star genera un culto che si nutre di fascinazione ma anche di inquietudine, rinnovando continuamente il mito nel cuore della modernità¹².

In senso parallelo il calcio vedeva la nascita sempre più potente di forme di tifoseria che creavano anch'esse dei veri e propri miti viventi, erculei personaggi impossibili da battere mentre con la diffusione del calcio meno fisico ma più "spettacolare" si tende a individuare il cosiddetto "fantasista" o "regista" (ancora termini che si condividono come abbiamo visto con il cinema) dal fisico più longilineo ma che regala ai suoi supporters il regalo più ambito: il gol. Il dialogo con il cinema allora diventa inevitabile. Nascono così film che raccontano il mondo del calcio, sfruttando trame spesso in apparenza poco strutturate ma con la presenza di veri sportivi che regalano una interpretazione giocosa e sicuramente fuori dai canoni. L'intento non è tanto omaggiare lo sport, ma il divo sportivo che funge da catalizzatore per gli spettatori che, pur di vedere il loro beniamino (a volte leggendario: nel senso di non averlo mai visto dal vivo ma solo immaginato attraverso le prodezze raccontate dalla radio o dalle illustrazioni), preferiscono pagare meno di un biglietto per lo stadio, sedersi più comodamente e seguire una trama che li distraiga o diverta per un'ora, regalando un forte messaggio morale. Altri tipi di film invece sono quelli al cui interno compaiono gli sport, tra cui principalmente il calcio, ma che non sono il fulcro della vicenda, bensì ne fanno da contenitore, da recinto, da linea indicativa. A questo folto gruppo di film appartengono anche quelli che vedono non solo la presenza secondaria del calcio, ma soprattutto dei tifosi. Realizzare uno studio completo sui film che si focalizzano sui supporters calcistici italiani è missione ardua e gli stili e generi sarebbero fin troppo variegati, ancor di più se si pensa di prendere in considerazione il cinema internazionale e le sue ultime interessanti sfaccettature e tematiche, figlie di una urgenza di narrazione di ogni aspetto del tifo, compreso ad esempio il mondo arabo e orientale o quello del tifo femminile¹³. Il presente contributo si focalizzerà su alcuni cambiamenti che l'iconografia del tifoso ha avuto nel corso della sua rappresentazione sul grande schermo e soprattutto come raffigurazione di un vivere sociale differente di epoca in epoca. Per tale motivo ci si soffermerà brevemente su un piccolo gruppo di opere come *La domenica della buona gente* (Anton Giulio Majano, 1953), *Operazione San Gennaro* (Dino Risi, 1966), *Quel ragazzo della curva B* (Romano Scandariato, 1987), *Ultrà* (Ricky

¹¹ Cfr. A. Abruzzese, *La grande scimmia. Mostri vampiri automi mutanti: l'immaginario collettivo dalla letteratura al cinema e all'informazione*, Roma, L. Sossella, 2007, pp. 65-67.

¹² E. Morin, *Le star*, Imola, CUE Press, 2021, p. 43.

¹³ Una interessante riflessione, ad esempio, sulle tifose in Italia si trova in M. Giani, *La rivoluzione delle tifosine. Il discorso sul tifo femminile calcistico nell'Italia degli anni Trenta*, in «Diacronie. Studi di Storia Contemporanea», monografico intitolato *Più che un club. Tifoserie e identità storiche*, 42 (2020), n. 2, [http://www.studistorici.com/2020/06/29/giani_numero_42/] (28/01/2025).

Tognazzi, 1991), *Tifosi* (Neri Parenti, 1999) e infine *Ultras* (Francesco Lettieri, 2020). Per tematica e necessità diventerà lecito sconfinare dalle pellicole citate ad altri titoli, citandone caratteristiche, forme, collegamenti.

Il cinema dei tifosi: una premessa

Per contestualizzare la rappresentazione del tifoso nella settima arte è opportuno ricordare come cinema e calcio abbiano attraversato, in parallelo, le trasformazioni del Novecento. Il cinematografo dei fratelli Lumière apre la strada alle prime proiezioni pubbliche, e nel giro di pochi decenni diventa un medium di intrattenimento popolare, soprattutto con la creazione di sale cinematografiche stabili e la diffusione di generi in grado di attirare un pubblico ampio. Parallelamente, il calcio, le cui regole codificate risalgono alla seconda metà dell'Ottocento in Inghilterra, arriva in Italia a fine secolo e, negli anni Venti e Trenta del Novecento, vive il suo processo di istituzionalizzazione e radicamento. Cinema e calcio sono, a loro modo, figli della modernità industriale, caratterizzata dalla nascita di nuove forme di consumo culturale e di aggregazione di massa. Le sale cinematografiche e gli stadi si impongono come luoghi deputati di una socialità emergente, capaci di riunire individui provenienti da differenti classi sociali, offrendo loro uno spettacolo condiviso¹⁴. Nel contesto italiano, tale diffusione subisce l'influenza delle peculiarità culturali e politiche del Paese, dalla fase liberale, al regime fascista, fino alla costruzione dell'Italia repubblicana. Se il calcio, durante il fascismo, viene strumentalizzato come veicolo di propaganda e orgoglio nazionale, il cinema conosce nel ventennio mussoliniano una fase di controllo e censura, pur trovando momenti di grande splendore artistico. All'indomani della Seconda guerra mondiale, entrambi conoscono un vero e proprio boom: il calcio si radica definitivamente, diventando uno "sport nazionale", mentre il cinema italiano ottiene riconoscimenti mondiali con il Neorealismo e, successivamente, con la commedia all'italiana¹⁵. Un aspetto che però avvicina ulteriormente cinema e calcio è la dimensione rituale: la sala cinematografica e la curva costituiscono due spazi dove la collettività si riunisce, sperimenta emozioni intense e si confronta con valori e simboli condivisi. Lo spettatore cinematografico, pur mantenendo un atteggiamento in parte passivo (riceve, osserva e tenta di interpretare una storia), partecipa emotivamente alla proiezione, si identifica con i personaggi, vive l'esperienza del film in un contesto di socialità. Il tifoso, invece, assiste a un match calcistico trasformandolo, spesso, in un rito ancora più "vissuto" di quello cinematografico: la curva è animata da cori, bandiere, coreografie che traducono la passione in una rappresentazione collettiva¹⁶.

La sociologia del tifo¹⁷ evidenzia come il tifoso diventi portavoce di un'appartenenza territoriale o di gruppo, attingendo a simboli e memorie locali. Altrettanto, la sala cinematografica può trasformarsi in un luogo di aggregazione simbolica, specialmente nei decenni in cui la fruizione del film era un'esperienza prevalentemente collettiva. Sono dunque

¹⁴ Cfr. Elias, Dunning, *Op. cit.*, pp. 41-43.

¹⁵ Cfr. Sorlin, *Op. cit.*, pp. 60-61.

¹⁶ Cfr. Turner, *Op. cit.*, p. 51.

¹⁷ Cfr. C. Balestri, G. Viganò, *Gli ultras: origini, storia e sviluppi recenti di un mondo ribelle*, in «Quaderni di Sociologia» (online), (2004), n. 34, pp. 37-49, [<http://journals.openedition.org/qds/1135>] (04 gennaio 2025); S. Masiello, *Ultras. L'odio metropolitano*, in «Quaderni di Sociologia» (2010), n. 52, pp. 137-158, [<http://journals.openedition.org/qds/733>] (04 gennaio 2025).

due pratiche culturali accomunate dall'essere sia momenti di svago sia piattaforme di elaborazione identitaria. Specifica Morin: «Nel buio della sala o nel tripudio di una curva gremita, si celebra un rito che sospende temporaneamente la quotidianità. Il singolo, fuso nella collettività, si lascia trasportare da una trama, sia essa narrativa o sportiva, e ne condivide emozioni e significati»¹⁸. Un altro punto di contatto, come vedremo, consiste nella capacità di entrambi di riflettere (e talvolta accentuare) i conflitti sociali e culturali. Il tifo cinematografico, insomma, si presta a essere uno strumento narrativo per investigare questioni di ordine più ampio: dalle classi sociali alla politica, dalla questione giovanile fino alle dinamiche di violenza e fanatismo. Ciò che salta sicuramente all'occhio è la capacità di raccontare il tifo calcistico a diversi stadi: il tifoso, infatti, può avere svariate forme, essere violento, sfegatato, attraversato da una sorta di malattia mentale, di febbre incontrollabile. Dall'altro lato può esserci il supporter "moderato" che ama il calcio come sport e non vuole schierarsi, se non per seguire l'amico, l'amante, la moglie, il marito.

La sacralità della domenica (cinematografica) tra inetti e santi

Il film *La domenica della buona gente* (su sceneggiatura di Vasco Pratolini) è un esempio significativo in tal senso: fin dai primi minuti la voce di un narratore extradiegetico (che ci accompagnerà per tutta la durata della pellicola) precisa come la domenica, oltre ad essere una giornata di tanto agognato riposo diventa il momento in cui si zittisce la città per riempire le gradinate degli stadi o l'aria delle case tramite il flusso dei canali radio. Da un lato lo spettacolo senza dialogo (la partita di calcio in sé, infatti, ha come attori dei giocatori che non si parlano e che vengono guardati da persone che, durante l'incitamento, non riescono nemmeno a sentire cosa dicono), dall'altro lo spettacolo narrato del medium radiofonico, che permette di vivere la partita come se la si vedesse. La vicenda è ambientata a Roma il giorno del match tra la squadra giallorossa e il Napoli. Non è un caso: scegliere per esempio di far scontrare Roma e Lazio sarebbe stata solo occasione di mostrare tifoserie problematiche e sotto alcuni aspetti e da tempo rivali. Il regista invece decide di raccontare l'incontro tra due tifoserie sì totalmente opposte ma da sempre caratterizzate da un deciso antagonismo non solo territoriale ma anche narrativo, visuale, caratteriale. Due città cardine: Roma è la capitale d'Italia e location di molti film del periodo, Napoli ha una tradizione cinematografica ben precisa, incentrata sulla raffigurazione degli ultimi e dei meno abbienti, degli artisti per eccellenza, dal sorriso sempre sulle labbra. L'arrivo delle due tifoserie allo stadio è inoltre significativo: non striscioni, ma cartelli, non insulti, ma sfottò innocenti che rivisti oggi fanno sicuramente sorridere ma lasciano anche intendere la leggerezza con la quale si viveva questo momento¹⁹. Non valvola di sfogo per pulsioni al limite dell'animalesco e figlie di complessità e problematiche personali che esplodono poi nel coinvolgimento di massa e del gruppo, ma momento di distacco dal flusso quotidiano della città, del caos, del traffico. Un riposo, non una battaglia: «Majano e Pratolini,

¹⁸ E. Morin, *Il cinema o l'uomo immaginario: saggio di antropologia sociologica*, Milano, Raffaello Cortina, 2016, p. 88.

¹⁹ Un ulteriore stimolo di riflessione può essere l'analisi dei cartelli che recano gli slogan di ogni squadra: "Ciuccio pensaci tu" per i napoletani, "E v'ammazzamo" per i romani: nessun disegno, ma solo grafemi incisi su semplici cartelli bianchi in legno. Cfr. N. Guerra, V. Imperi, C. Vardanega, *I poeti della curva. Un'analisi sociolinguistica degli striscioni allo stadio*, Roma, Aracne, 2011; G. Viganò, *Tranquilli oggi non vi picchiamo. Gli slogan degli ultras negli stadi*, Viterbo, Stampa alternativa, 1997.

indagando il microcosmo che ruota intorno a una partita di calcio, tentano una riflessione su idee e costumi degli anni Cinquanta²⁰. Un approccio che sicuramente intende indagare sui nessi che legano il calcio a un Paese che inizia a conoscere un minimo di benessere e che deve confrontarsi con i problemi del tempo libero. Alle due tifoserie si aggiungono poi personaggi di contorno che rendono ancor di più il senso della potenza/presenza del gioco del calcio nella vita degli italiani, andandola a modificare anche nelle componenti che reggono le famiglie del pre-boom economico: la famiglia, l'amore, la chiesa, il lavoro. Nei primi due casi è doveroso inserire la figura di Giulio, personaggio impersonato da Renato Salvatori²¹, che pur di non perdere la partita non si presenta al pranzo che la sua giovane fidanzata (Maria Fiore) aveva organizzato per trovargli un lavoro e poter poi convolare a nozze. Una volta allo stadio incontra Ines, impersonata da una giovanissima Sophia Loren²² in cerca di un uomo che l'ha sedotta e poi abbandonata con un bimbo in grembo. Dove lo può cercare, di domenica? Nel luogo dove tutti i romani (e gli italiani) si recano: allo stadio. L'incontro tra i due è un altro tassello fondamentale: per tutta la durata della partita il ragazzo le sta accanto, la anela, vorrebbe reincontrarla, ma lei decide, una volta finita la partita, di cercare da sola il suo uomo. La Loren allora raffigura la visione calcistica per eccellenza, la bellezza che si fa persona, che esiste solo per novanta minuti, che vive solo sugli spalti, che si trasforma nel contagio del tifo. Una nuova forma di rappresentazione d'amore e, soprattutto, di desiderio²³. Nel pubblico compare anche la singolare figura di un sacerdote meridionale che tifa Napoli. La sua domenica sarà caratterizzata da continui sfottò dei suoi parrocchiani: ma una volta allo stadio non esiste più il prete ma semplicemente il tifoso "indivolato"²⁴. Il richiamo al concetto carnevalesco di Michail Bachtin allora risulta fondamentale: il tifo diventa come una maschera, permettendo di miscelare diverse classi sociali, il ricco con il povero, uniti (anche qui come nel Carnevale) da momenti tumultuosi di enfasi, quasi orgiastici²⁵. La chiesa non esiste più come istituzione ma come compagna sportiva²⁶. Oltre agli amici di Giulio è doveroso

²⁰ Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, p. 34.

²¹ Si segnala una curiosa combinazione tra attori e doppiaggio: Renato Salvatori verrà doppiato da Nino Manfredi mentre quest'ultimo, anch'egli presente nel film come comparsa, verrà a sua volta doppiato da noto conduttore radio-televisivo Corrado Mantoni.

²² Un'altra doverosa indicazione: anche lei verrà doppiata da Adriana De Roberto. Il personaggio della Loren è interessante: donna del Sud si dice proveniente da Salerno che lei etichetta come una città "piccola ma tranquilla, sul mare senza cattiverie". È lei a rappresentare la semplicità e ruralità che si sta avvicinando inevitabilmente alla città e soprattutto al progresso.

²³ Cfr. L. Cardone, *Donne impreviste. Segni del desiderio femminile nel cinema italiano degli anni Sessanta*, in «Cinergie – Il cinema e le arti», (2014), n. 5, pp. 23-33; D. Missero, *La voglia matta di esserci. Attrici, sessualità e ruoli femminili dalla commedia all'italiana al sexy*, in *Vaghe stelle. Attrici del/nel cinema italiano*, a cura di Lucia Cardone, Giovanna Maina, Stefania Rimini, Chiara Tognolotti, in «Arabeschi», (2017), n. 10, pp. 423-425.

²⁴ Un discorso a parte e molto più ampio meriterebbe la figura del sacerdote nel cinema dello sport italiano: si pensi ai calci del Don Camillo di Fernandel o al prete che si "trasforma" in tifoso nel film *Quel ragazzo della curva B* o ai missionari che diventano miracolati allenatori in *Santo calcio (Que baje Dios y lo vea, Curro Velázquez, 2017)*. Cfr. M. Da Pozzo, *Quel gran cinema del calcio: dal muto ad oggi*, Genova, Erga, 2023, pp. 55-58; M. Rossi, *Ciakgoal: il cinema nel pallone*, Roma, Edizioni interculturali, 2007, pp. 23-26; Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, pp. 199-201.

²⁵ Cfr. M. Bachtin, *L'opera di Rabelais e la cultura popolare. Riso, carnevale e festa nella tradizione medievale e rinascimentale*, Torino, Einaudi, 2001.

²⁶ Questa chiave di lettura può essere interpretata anche come il tentativo, da parte dei poteri forti democristiani che revisionavano le sceneggiature, di creare un possibile collegamento tra l'evento sportivo e la sacralità del rito

concentrarsi sulla figura di un altro tifoso: Pieri (interpretato da Piero Palermi) ex portiere della Roma, disoccupato, alla ricerca di un lavoro come allenatore²⁷. La famiglia lo crede un fallito e lui non fa che trascinarsi da una partita all'altra, nella speranza che possa diventare un allenatore. Il mondo del lavoro, di un (a suo modo) "reduce", si unisce ai tasselli finora considerati. È questo però il personaggio più melodrammatico, più legato a un modo di vedere la famiglia secondo le regole classiche. Il tentativo può essere letto come una volontà di raccontare non solo tutte le facce della tifoseria ma soprattutto tutte le sfere della società dei tempi, focalizzandosi sulla figura mascolina del Dopoguerra, che perde la sua centralità narrativa e rappresentativa e soprattutto diventa personaggio scomodo, mostrato sempre in una dimensione (iconografica e diegetica) di totale affaticamento, abbandono, perdita di credo in sé stesso. Una dimensione che andrà a incrementarsi in tutto il cinema successivo, dove l'uomo (non solo tifoso, ma anche calciatore) è un personaggio complesso, sfaccettato, rigettato dalla società incapace di accoglierne le frustrazioni e allo stesso tempo nel tentativo di farne una nuova forma di "eroe nazionale"²⁸. Majano disegna un quadro in cui il calcio diventa una sorta di collante sociale, un momento di sospensione dai problemi del dopoguerra, mentre sul piano sociologico, il film evidenzia il rapporto tra il rito calcistico e la ricostruzione identitaria postbellica. Il tifoso è perlopiù un individuo che vede nella propria squadra un simbolo di speranza e di riscatto morale: l'Italia è ancora segnata dalle macerie fisiche e psicologiche della guerra, ma ritrova nel calcio un appiglio di entusiasmo.

Il regista Majano traccia con tono garbato e popolare le vicende di alcune famiglie romane nell'attesa della domenica, fra messa, pranzo in famiglia e i momenti di svago che la città concede. Qua e là, nelle scene d'interno, si percepisce la vibrante aspettativa per l'incontro di calcio: giovani e padri di famiglia si agitano attorno alla radio o al biglietto dello stadio, mostrando quanto la partita domenicale si intrecci con la vita d'ogni giorno, in un'Italia ancora provata dalla guerra ma desiderosa di ritrovare normalità e piccole gioie condivise²⁹.

Nonostante l'assenza di tensioni violente o conflittuali, *La domenica della buona gente* apre la strada alla comprensione del tifoso come soggetto che proietta sullo stadio i propri desideri di vita e di futuro.³⁰

religioso, lasciando intendere come seppur animati da diversi obiettivi politici si può essere uniti sotto lo scettro del sano sport. Cfr. M. Argentieri, *La censura nel cinema italiano*, Roma, Editori riuniti, 1974; F. Natalini, *La commedia all'italiana e la censura*, in *La commedia italiana: ieri, oggi, domani. Spunti per nuove riflessioni* a cura di Giovanni Spagnoletti, Antonio Valerio Spera, Roma, Universitalia, 2017, pp. 91-98.

²⁷ Il finale del film, con l'ex portiere che chiede al dirigente quando potrà allenare la squadra primavera può essere stato un modello di riferimento della scena mostrata in *L'uomo in più*, esordio alla regia di Paolo Sorrentino del 2001: il protagonista infatti in seguito a un infortunio decide di diventare (suo malgrado) un allenatore mettendo a repentaglio, proprio come nell'opera del 1953, la sua situazione sentimentale.

²⁸ Cfr. *Oltre l'inetto. Rappresentazioni plurali della mascolinità nel cinema italiano*, a cura di A. B. Saponari, F. Zecca, Milano, Meltemi, 2021; J. Reich, C. O'Rawe, *Divi. La mascolinità nel cinema italiano*, Roma, Donzelli, 2015.

²⁹ *La domenica della buona gente* in «Segnalazioni Cinematografiche», vol. XXXIV, Centro Cattolico Cinematografico, Roma, 1953, pp. 158-159, (senza firma).

³⁰ La caratterizzazione del tifoso legato all'idea di crescita economica e sociale è presente in molti film: da *La contessa di Parma* (Alessandro Blasetti, 1937) al divertente *Gambe d'oro*. Il pallone è un'opportunità di riscatto, e chiunque tifi la squadra locale vi si riconosce: la vittoria sul campo diventa una vittoria di tutti, soprattutto perché essa simboleggia la fine delle ristrettezze e l'avvio di un benessere diffuso. La rappresentazione cinematografica

Operazione San Gennaro, pur non essendo interamente incentrato sul calcio, dedica alcune sequenze alla tifoseria napoletana, suggerendone la passionalità e l'orgoglio. Risi tratta i luoghi comuni su Napoli e i napoletani con un'ironia che comunque fa emergere la profonda devozione calcistica della città, quasi un sottofondo costante della vita quotidiana. La "curva napoletana" (che poi diverrà celebre negli anni di Maradona come verrà sottolineato più avanti) qui è solo accennata, eppure appare già come un universo pittorresco, pulsante di canti, colori e sfottò. L'elemento religioso, a cui allude il titolo del film, si intreccia metaforicamente con la religiosità del tifo: il calcio, a Napoli, è un culto che si mescola alla tradizione popolare, ribadendo l'intreccio tra dimensione ludica e identità territoriale. Risi compone un affresco dell'anima napoletana, in cui l'ironia si intreccia con la venerazione popolare. Il tifo per la squadra di calcio diventa il mezzo per canalizzare allegria e spirito di appartenenza, quasi una liturgia parallela a quella di San Gennaro. La pellicola anticipa alcuni temi che si vedranno esplodere in decenni successivi: la totalizzante passione per la squadra, il folklore legato allo stadio, la consapevolezza che il tifo a Napoli non è solo sostegno sportivo, ma anche un atto d'amore per la città stessa e le sue tradizioni.

Arrivano gli ultrà(s): tra perbenismo ed eccessi

Facendo un salto di oltre vent'anni, si giunge a opere che nascono in un contesto storico diverso: gli anni Ottanta. L'Italia è cambiata: il processo di industrializzazione e modernizzazione ha prodotto ricchezza ma anche crescenti disuguaglianze, e il calcio sta vivendo la stagione d'oro di campioni internazionali ma soprattutto di tragedie e tumulti che vedono come teatro d'azione proprio gli stadi: non più semplici sfottò ma bastonate, molotov, risse violente. Napoli, in particolare, è in fermento grazie alla presenza di Diego Armando Maradona, che ne ha acceso i cuori e le aspirazioni³¹. È in questo contesto davvero unico che nasce un film diventato un *instant cult*: *Quel ragazzo della curva B* si concentra sulla vita di Nino, giovane tifoso napoletano (interpretato da Nino D'Angelo, autore anche del brano che trascinerà il film verso un successo clamoroso nei botteghini partenopei) che, al di là dell'idolatria per il fuoriclasse argentino, vive la curva come uno spazio di riscatto e di identità. La "curva B" del titolo fa riferimento a uno dei settori più caldi dello stadio San Paolo, e il film ne mostra canti, colorate coreografie e rituali collettivi. Tuttavia, emergono anche dinamiche di piccola illegalità e tensioni che anticipano la questione ultras. Nonostante ciò, le strade della città sembrano un prolungamento dello stadio, con murales

fica, dunque, veicola un'immagine positiva e quasi sognante del tifo, in cui non vi è spazio per la violenza o per la rivalità accesa. *Gambe d'oro*, esempio unico probabilmente di musical calcistico, dove gli attori e i calciatori (veri) si uniscono in balli al ritmo delle melodie scritte dal maestro Lelio Luttazzi (una su tutte *Calypso Goal*), racconta la storia di una piccola squadra di provincia, emblema dell'Italia che sogna, produce e consuma. Il tifo viene qui rappresentato nella sua dimensione gioiosa e comunitaria: le ragazze che incoraggiano i calciatori, i commercianti che offrono il loro sostegno economico, i contadini che discutono delle partite nelle osterie. Il regista Turi Vasile utilizza i cliché della provincia italiana per sottolineare come il calcio, in quel periodo, fosse vissuto in maniera solidale. Il film, tra l'altro, mette in scena anche un'altra figura caratteristica del cinema a tema sportivo: quella del presidente tifoso (qui impersonato da Totò) che vedrà poi il suo contraltare nel personaggio interpretato da Alberto Sordi in *Il presidente del Borgorosso Football Club* (Luigi Filippo d'Amico, 1970). Cfr. Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, pp. 147-149.

³¹ Cfr. D. Maddaloni, *La Napoli di Maradona. Economia e società alla svolta degli anni Ottanta*, in *Studiare Maradona. Storie, tracce, emozioni*, a cura di Alfonso Amendola, Jvan Sica, Roma, Rogas, 2024, pp. 17-22.

e cori che celebrano l'eroe Maradona: il protagonista rincorre un sogno di emancipazione in cui la curva diventa rifugio e famiglia surrogata, ma al contempo inizia a intravedere i rischi di un tifo estremo. Il film si colloca in un periodo in cui i supporters italiani, pur mantenendo aspetti festosi, vanno gradualmente assumendo connotati più organizzati e, talvolta, violenti³². Nel racconto di Scandariato, la tensione drammatica scaturisce da una realtà sociale fatta di disagio, marginalità e speranze riposte tutte nel calcio e la figura del tifoso si umanizza ulteriormente: non è più solo simbolo di gioia o folklore, ma diventa un soggetto che cerca nella curva una via di emancipazione individuale e collettiva, anche a costo di compromettere la propria tranquillità quotidiana. L'evoluzione del supporter calcistico italiano (soprattutto napoletano) subisce una evoluzione (soprattutto narrativa) interessante: partendo da quelli presenti ne *La domenica della buona gente*, passando per *Operazione San Gennaro* e infine a *Quel ragazzo della curva B* ci si spinge verso un tifoso molto "bonario", così come l'immaginario collettivo colloca il popolo partenopeo. È interessante invece notare come poi questa figura sparisca progressivamente per dare spazio o a quella estremamente violenta (come accadrà in *Ultras* che ha come chiaro riferimento alcune narrazioni cinematografiche, televisive e musicali, come il film e la serie tratti dal romanzo *Gomorra* o a brani di rapper partenopei che inneggiano alla violenza o al tifo) o emotivamente nostalgico (si veda come viene rappresentata la figura del tifoso ammaliato da Maradona in *È stata la mano di Dio* di Paolo Sorrentino del 2021): non solo El Pibe de Oro è una divinità in terra, ma allo stesso tempo il tifoso non fa che pensare a lui, come in una sorta di innamoramento, appunto, nostalgico e impossibile. Il cinema quindi decide di abbandonare la raffigurazione "controllata" per dare adito a una maggiore ricerca estetica narrativa più consona al linguaggio documentaristico o quanto meno di cinema di denuncia sociale. Il sistema cinematografico funge così da meccanismo di indagine su un determinato "ambiente", delinea un campo di interazioni che rende possibile una specifica forma di esperienza (o di percezione) permettendo allo spettatore/tifoso di vedere all'interno del "sistema". L'attenzione data alla rappresentazione dell'archetipo del tifoso e dal contenuto dei singoli film si sposta al «dispositivo cinematografico» che struttura l'esperienza dei "nuovi" spettatori/ultras³³.

All'inizio degli anni Novanta, Ricky Tognazzi dirige il crudo *Ultrà*, il primo film italiano a trattare in modo diretto e senza filtri la violenza degli ultras. Siamo in un contesto in cui i mass media iniziano a dare grande risalto agli scontri tra tifoserie e alla crescente tensione negli stadi³⁴. Tognazzi decide di entrare nel cuore di questa subcultura, traducendo conflitti di classe in simboli, ricodificando la frustrazione in stile, sovvertendo temporaneamente l'ordine dominante, seguendo un gruppo di ultras nella loro trasferta, tra rivalità, sfide e codici d'onore interni³⁵. *Ultrà* apre uno squarcio su un universo fin lì marginalizzato, tra fumogeni e spranghe, cori ostili e senso di appartenenza feroce. I protagonisti, pur nella

³² Cfr. F. Milazzo, *Il tifo violento in Italia. Teppismo calcistico e ordine pubblico negli stadi (1947-2020)*, Milano, FrancoAngeli, 2022; J. Montague, *Fra gli ultras. Viaggio nel tifo estremo*, Roma, 66thand2nd, 2024; P. Spagnolo, *I ribelli degli stadi. Una storia del movimento ultras italiano*, Bologna, Odoja, 2017.

³³ Cfr. M. Foucault, *Il giuoco*, in «Millepiani», (1994), n. 2, pp. 23-51; J.-L. Baudry, *Le dispositif: approches métapsychologiques de l'impression de réalité*, in «Communications», (1975), n. 1, pp. 56-72.

³⁴ Tra i tanti volumi dedicati a questa continua escalation di eventi se segnalano D. Brimson, E. Brimson, *Follie da stadio. La scioccante verità dietro la violenza negli stadi*, Milano, Libreria dello Sport, 2005; F. Ferrarotti, O. Beha, *All'ultimo stadio. Una Repubblica fondata sul calcio*, Milano, Rusconi, 1983.

³⁵ Cfr. D. Hebdige, *Sottocultura. Il significato dello stile*, Milano, Meltemi, 2017, pp. 43-51.

loro brutalità, sono ritratti come giovani privi di prospettive, in cerca di un'identità che la società nega. La pellicola seppure adottando toni drammatici e talvolta violenti, non manca di una componente di analisi simil documentaristica profonda: Tognazzi mostra, indaga, rivela come il tifo organizzato, soprattutto nelle periferie e fra i ceti meno abbienti, possa divenire un surrogato di appartenenza, un luogo in cui si costruisce una gerarchia di valori alternativa. La contrapposizione “noi contro loro” (la squadra avversaria, la polizia, talvolta il sistema) funge da collante emotivo in una gioventù disillusa. *Ultrà* segna un passaggio importante, poiché sancisce l'ingresso del fenomeno ultras nel cinema mainstream, sottraendolo alla sola cronaca nera³⁶. I tifosi diventano anestetizzati dal loro stesso spettacolo: in una scena narrativamente centrale il gruppo agli ordini di Claudio Amendola si fa carico di una brutale aggressione. Il modo in cui è costruita la scena e addirittura alcune precise inquadrature richiamano iconograficamente alcune immagini de *Il giorno degli zombi* (*Day of the Dead*, George Andrew Romero, 1985), nel momento in cui il capitano Rhodes (Joseph Pilato) viene martorizzato da un'orda di morti viventi³⁷. Si delinea così il profilo di soggetti che convivono quotidianamente con droga e violenza, perennemente in bilico tra lavoro e disoccupazione, tra piccoli furti e galera. La loro incapacità di distinguere tra calcio e vita, all'origine del loro dramma è la forza che gli permette di andare avanti. La violenza serve come strumento per la conquista-difesa di territorio e identità: questo è evidente nell'intreccio narrativo del film che si focalizza sull'universo esistenziale di questi giovani supporters.

Il ritorno al passato: il tifoso parodizzato tra stereotipi e satira

Di tono decisamente diverso è *Tifosi*, uscito alla fine degli anni Novanta e firmato da Neri Parenti (che già aveva girato un film dove in parte emergeva il tifo calcistico: *Superfantozzi* del 1986). Un'opera che si pone come specchio di un'eccezione nel paradigma di indagine tifosistica di quegli anni: una sorta di ritorno al tifoso “semplicemente” appassionato, non più incline alla violenza che seppur rappresentata, si risolve in gag comica, a tratti quasi surreale, lontana dalla realtà cruda che si fa sempre maggiore testimone di alcune tendenze. L'opera, una commedia corale che, come suggerisce il titolo, mette in scena vari tipi di tifosi provenienti da diverse città italiane, diventa quindi meccanismo di “contro rappresentazione”, trasformando il discorso parodistico in sistema di denuncia come di sovente accade per il cinema che usa la satira come strumento di analisi dissacratoria

³⁶ È interessante sottolineare che così come cambia la rappresentazione visiva cambia anche il modo in cui il dispositivo cinematografico viene usato per raccontare questi eventi: si passa da inquadrature frontali, organizzate visivamente in maniera quasi simmetrica e poco dinamiche dei primi film citati, fino all'utilizzo della macchina a spalla (più avanti addirittura ci sarà l'uso di videocamere di smartphone) e di pellicola 35 mm per rendere maggiormente il senso di appartenenza di una comunità in continua mutazione e disfacimento. Lo stesso utilizzo del montaggio, fatto da inquadrature che si susseguono con ritmi più serrati e convulsi non fanno che estremizzare e accentuare questa modalità di rappresentazione, sempre più vicina alla ripresa documentaristica dell'evento più che alla volontà di raccontare e affascinare lo spettatore, quasi ad allontanarne l'esperienza, escludendo più che integrando. Cfr. A. Chiarini, *Il cinema delle attrazioni come controstoria e controstrategia*, in «Fata Morgana. Quadrimestrale di cinema e visioni», (2017), n. 31, pp. 57-68.

³⁷ Il genere horror, come accade da un certo periodo del cinema degli anni Sessanta in poi, si fa sempre maggiore portatore di denuncia sociale, di amplificatore di disagio e modalità di rappresentazione di problematiche giovanili che tendono ad emergere con maggiore difficoltà nelle produzioni mainstream. Cfr. Abruzzese, *Op. cit.*, pp. 81-84; M.M. Palmieri, *Devianze cinematografiche nel cinema horror e nel cinema di fantascienza: l'esplorazione del lato oscuro dell'immaginario*, Perugia, Nuova Prhomos, 2025.

della realtà³⁸. L'intenzione è chiaramente quella di strizzare l'occhio a un pubblico vasto, puntando sull'umorismo e sugli stereotipi calcistici. Il film si struttura in episodi paralleli, ciascuno con protagonisti di diverse squadre: gli ultras romani (Fabio e Nando interpretati rispettivamente da Angelo Bernabucci e Maurizio Mattioli), il supporter milanista che fa il tassista (Silvio impersonato da Massimo Boldi), il tifoso napoletano "verace" (si tratta di Nino D'Angelo nel ruolo di Gennaro), ecc. Il prodotto risulta interessante per il presente contributo in quanto si concentra sul modo in cui la passione calcistica viene semplificata e resa "macchietta": nulla è approfondito a livello di cause e conseguenze sociali, e il tifo si riduce a folklore e a un generico divertimento (approccio, quest'ultimo, non amato ad esempio dalla critica, che lo ha definito superficiale e banale). Dalla foga del tifoso romano ai riti scaramantici del napoletano *Tifosi* riduce il calcio a una serie di sketch, perdendo l'occasione di indagare le complessità del fenomeno.

C'è tanto in *Tifosi*, forse troppo. L'assenza della normalità stempera le esuberanze di questi "ultra" a 35 mm. Se tutto il mondo ruota intorno alla esasperazione del calcio e del tifo calcistico, se nessuno ne è esente [...] si finisce per attraversare una notte in cui tutti i gatti sono grigi. Mettere i tifosi gli uni contro gli altri, alla lunga non produce granché. Perché – questo sì il film lo dice molto bene – i tifosi in fondo sono tutti uguali. Meglio metterli in contrasto con i non-tifosi, una genia di italiani non meno ostinati e tenaci³⁹.

Tuttavia, proprio in quanto commedia leggera, il film restituisce uno sguardo sul lato più innocuo e "nazional-popolare" di questo mondo: la chiassosa allegria, la rivalità goliardica, la passione che unisce generazioni diverse. Se da un lato manca di profondità, dall'altro testimonia come il tifo, alla fine degli anni Novanta, fosse diventato parte integrante del costume italiano, un elemento ineludibile per chi volesse realizzare un film di puro intrattenimento⁴⁰. È interessante sottolineare, per gli ultimi tre film proposti, la messa a fuoco tra le tv (soprattutto locali) e i tifosi. Il personaggio interpretato da Claudio Amendola, appena uscito dal carcere, telefonerà a una tv locale per annunciare il suo ritorno e quello della "Brigata Veleno": un evidente segno di coscienza del ruolo dei media che trova, nei comportamenti estremi degli ultras violenti, conferma e identità. Nel film con D'Angelo la presenza dei servizi televisivi è uno dei fulcri della narrazione, dando credibilità e potere al gruppo guidato dal giovane tifoso alla ricerca di una purezza che lo schermo televisivo regala in tutta la sua estrema diffusione. Infine, in *Tifosi* si sottolinea l'ulteriore evoluzione che sta cambiando «l'economia del calcio e la sua fruizione e anche il panorama, urbano e rurale: il tassista milanista Boldi ha addirittura sulla propria vettura l'antenna parabolica che gli consente di seguire in pay-tv tutte le partite della propria squadra»⁴¹. La stessa cosa

³⁸ Cfr. R. Menarini, *La strana coppia. Studi sull'intertestualità e la parodia del cinema*, Prato, Campanotto, 2004. In quegli anni, inoltre, la figura del tifoso "arrabbiato" ma bonario viene parodisticamente rappresentato in diverse trasmissioni televisive come ad es. il personaggio di Felice Caccamo (Teo Teocoli). Cfr. *Tirature '96. Comicità, umorismo, satira, parodia: la voglia di ridere degli italiani*, a cura di Vittorio Spinazzola, Milano, Baldini e Castoldi, 1996.

³⁹ Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, p. 144.

⁴⁰ In questa categoria rientrano sicuramente anche film come *Eccezzziunale... veramente* (Carlo Vanzina, 1982) con Diego Abatantuono o il singolare *Il ragazzo di campagna* (Castellano e Pipolo, 1984): durante una partita di calcio Renato Pozzetto viene spinto dalla donna che ama al match Inter-Juventus: finirà a sventolare una bandiera nella curva sballata.

⁴¹ Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, p. 206.

fa, in sala parto, il ginecologo laziale Christian De Sica e il “ladro” Nino D’Angelo intento a rubare uno schermo e decoder. Questa dimensione si amplifica, nello sguardo del tifoso contemporaneo, non solo attraverso l’utilizzo continuo di siti di streaming per la visione degli incontri, ma soprattutto attraverso la creazione di zone di tifo virtuali nelle varie chat di messaggistica (Whatsapp e Telegram su tutte), vere e proprie tribune di opinionisti nelle dirette TikTok e innumerevoli trasmissioni (soprattutto e ancora nelle emittenti di natura locale) che analizzano la squadra (e il rapporto con i tifosi) in ogni minimo dettaglio⁴².

Rappresentazioni ultime: la violenza metropolitana

Infine, arriviamo a *Ultras* di Francesco Lettieri, film che rappresenta una delle più recenti letture cinematografiche del tifo organizzato in Italia e soprattutto il concetto stesso di appartenenza a un gruppo ultras nel contemporaneo. I personaggi del film appartengono a tre diversi ambiti generazionali: nel primo sono presenti i leader storici, come il protagonista Sandro (detto il Mohicano interpretato da Aniello Arena) che hanno fondato il gruppo e come tali rispettati. Poi c’è la generazione dei trentenni, come il Gabbiano (Daniele Vicorito), che hanno risalito la gerarchia della curva e che cercano maggiori spazi e ulteriore visibilità. E infine c’è il gruppetto dei giovanissimi, non ancora maggiorenni, affascinato da questo mondo e desideroso di farne parte (e tra i quali spicca il determinato Angelo, impersonato da Ciro Nacca).

La caratteristica essenziale che distingue gli ultras dai normali tifosi è il loro riconoscersi in una struttura gerarchica e organizzata, che va ben oltre gli incontri sportivi domenicali, ma che sopravvive durante la settimana. In questo senso, l’essere ultras è un *modus vivendi* all’interno di un gruppo, con un modello culturale egemone ed unificante, un proprio codice d’onore e un comportamento che tende ad essere coerente con le regole di questa comunità. Il principale tratto distintivo è un’inclinazione alla violenza, che porta i gruppi rivali a cercare lo scontro, con azioni premeditate che in molti casi trovano attuazione al di fuori degli stadi⁴³.

Il lavoro di Lettieri è incentrato proprio sul complesso rapporto tra singolo e gruppo violento. La storia si concentra su Sandro, capo di un gruppo ultras napoletano chiamato *Apache*, e sul suo tentativo di sottrarsi a una vita ormai pericolosa e priva di sbocchi. Lettieri adotta una regia essenziale, incentrata più sulle tensioni interiori dei personaggi che sulle scene di massa. Il risultato è un’opera dall’atmosfera cupa, che mette in luce il lato più malinconico e disilluso del tifo estremo. *Ultras* ribalta l’ottica consueta: non si tratta di esaltare la battaglia fra curve, ma di mostrare il vuoto affettivo e sociale che spinge un uomo a non abbandonare il proprio gruppo, nonostante i rischi e le violenze. Lo sguardo di Lettieri su questo mondo ha la capacità di cogliere queste sfumature, evitando gli stereotipi più comuni, così come giudizi morali severi e pure una identificazione acritica in questo stile di vita. In questa pellicola, la rappresentazione del tifoso è fortemente legata alle problematiche del contesto urbano, fatto di quartieri disagiati e scarse prospettive

⁴² A tal proposito e all’utilizzo di internet nella rete dei tifosi cfr. A. Roversi, *L’odio in rete. Siti ultras, nazifascismo online, jihad elettronica*, Bologna, il Mulino, 2006.

⁴³ T. Menzani, *Sbandare in curva. Note a margine del film «Ultras» di Francesco Lettieri*, in «Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi» 2020, n. 4, [<https://rivista.clionet.it/vol4/menzani-sbandare-in-curva-note-a-margine-del-film-ultras-di-francesco-lettieri/>] (12 gennaio 2025).

lavorative. Il legame con la squadra diviene una ragione di vita, ma anche un impedimento alla libertà individuale. Lettieri mostra come, dietro la retorica della fratellanza ultras, possano celarsi contraddizioni e dipendenze psicologiche.

Francesco Lettieri entra nelle dinamiche controverse di questi rapporti generazionali fra ultras, affrescando le principali caratteristiche: il volersi accreditare all'interno della curva, la trasmissione educativa dai vecchi ai giovani, la scissione all'interno di un gruppo, il denominatore comune della fratellanza e della fede calcistica⁴⁴.

Il film è soprattutto un indicatore di alterità, estetico-narrativa, in cui si imbatte il cinema contemporaneo quando riflette sull'identificazione di corpi appartenenti a una comunità così eterogenea come quella composta dai tifosi di calcio. L'opera così «si fa altro» mettendo in discussione costantemente la sua componente estetica⁴⁵: il cinema contemporaneo si nutre di questa tendenza, senza necessariamente farsi documento del reale, ma tassello di interpretazione di esso, diventandone specchio (meta) tecnico, attraverso un percorso metalinguistico che ne mostrano soprattutto le debolezze. Nonostante la violenza così direttamente mostrata, il cinema contemporaneo intende mostrare i punti di fluidità della rappresentazione tifosistica, evidenziandone la difficoltà di creare un confine di visione che ne racchiuda tutti gli aspetti.

Ultras completa così il quadro delle rappresentazioni, dando voce alle sfaccettature più drammatiche e complesse del tifo contemporaneo e i film che si concentrano su esso o ne diventano preciso indicatore sociale.

Se il destino dei film sui tifosi sembra essere quello di essere contestato da chi non può giocoforza sentirsi rappresentato – come accadde all'opera (senza “s”) di Ricky Tognazzi – *Ultras* si configura come un ottimo espediente per raccontare la solitudine e l'emarginazione all'interno del gruppo. Nell'obiettare la parziale prevedibilità della ricerca dello scontro, come un *Green Street* in salsa partenopea, a colpire sono le modalità del racconto, quasi voyeuristico, che segue, pedina, svela e mette a nudo personaggi destinati a esibire durezza, per patto e vocazione. La tenerezza, intanto, penetra da ogni spiraglio come un incontrastabile raggio di sole⁴⁶.

Conclusioni

Dall'analisi delle opere proposte – cronologicamente distribuite nell'arco di quasi settant'anni – si evidenzia un percorso evolutivo che rispecchia i cambiamenti economici, sociali e culturali dell'Italia⁴⁷. Il tifoso calcistico, da figura quasi bonaria e ingenua del

⁴⁴ Ibidem.

⁴⁵ Cfr. L. Gandini, *Fuori di sé. Identità fluide nel cinema contemporaneo*, Roma, Bulzoni, 2017, pp. 29-31 e 78-81.

⁴⁶ A. Criscitiello, “*Ultras*” e la fisicità del tifo, in «Cinefilia Ritrovata», 24 marzo 2020, [<https://www.cinefiliaritrovata.it/ultras-e-la-fisicita-del-tifo/>] (30 gennaio 2025).

⁴⁷ Discorso a parte meriterebbero i documentari realizzati sul mondo del tifo calcistico come *E.A.M. – Estranei alla massa* (Vincenzo Marra, 2001), *Volti coperti* (Fabrizio Toffolo, 2022) o il più recente *A guardia di una fede* (Andrea Zambelli, 2023); i biopic dedicati a calciatori come Lionel Messi (*Messi - Storia di un campione*, Alex De la Iglesia, 2014), Francesco Totti (*Mi chiamo Francesco Totti*, Alex Infascelli, 2020), Zlatan Ibrahimović (*Zlatan*, Jens Sjögren, 2021) o a singoli allenatori come Zdeněk Zeman al quale sono dedicati ben due documentari (*Zemanlandia* del 2009 e *Due o tre cose che so di lui* del 2013 entrambi diretti da Giuseppe Sansonna).

dopoguerra e del boom economico, si trasforma progressivamente in un soggetto più complesso e ambivalente. Laddove i primi film mettevano in luce la carica di speranza e la funzione aggregativa del tifo, quelli successivi iniziano a evidenziare la violenza, la marginalità sociale e le tensioni generazionali. Le ragioni di tale evoluzione non sono solo cinematografiche, ma investono il più ampio contesto sociopolitico. Negli anni Cinquanta, la ricostruzione post-bellica faceva del calcio uno strumento di evasione e di ottimismo, mentre il miracolo economico spingeva la provincialità italiana verso un sogno di benessere, riflesso nelle squadre di pallone e nelle loro vittorie. Negli anni Ottanta e Novanta, invece, l'emergere dei gruppi ultras, la crisi occupazionale e l'espansione di modelli di consumo sempre più esasperati hanno determinato forme di tifo radicale, in cui la rivalità e lo scontro – tanto con le tifoserie avversarie quanto con le istituzioni – diventano i principali collanti di gruppo. Si può interpretare la violenza ultras come un fenomeno di devianza rituale, in cui il conflitto non è soltanto finalizzato alla supremazia sportiva, ma esprime un bisogno di riconoscimento e di identità. Il cinema, in tal senso, funge da cartina di tornasole: i film come *Ultrà* o *Ultras* mostrano come la curva diventi un “luogo antropologico”⁴⁸, uno spazio in cui si creano norme alternative e si consolida un senso di comunità parallelo a quello ufficiale. D'altra parte, la commedia all'italiana e i suoi eredi hanno puntato su una rappresentazione più leggera, talvolta riducendo la figura del tifoso a una macchietta. Questi approcci, seppur meno interessati alla dimensione conflittuale e violenta, testimoniano quanto il tifo sia parte del costume nazionale, un argomento popolare e familiare allo spettatore di qualsiasi regione o classe sociale. Sul piano filmico, è interessante osservare come il genere di appartenenza modifichi la rappresentazione del tifoso. Nei film più drammatici, il tifo è spesso associato a una riflessione critica sulla società italiana e sulle sue contraddizioni; nelle commedie, invece, il tifoso è un personaggio in cui far confluire la passione e la goliardia, stemperando eventuali contenuti problematici in chiave umoristica. In ogni caso, l'evoluzione dell'estetica cinematografica e l'avvento di nuove tecnologie (soprattutto dagli anni Duemila in poi) offrono nuove modalità di ripresa e di racconto, che facilitano la rappresentazione del “rituale-stadio” in modo realistico (telecamere a mano, montaggi frenetici, riprese in curva). Uno sguardo prospettico sul futuro delle rappresentazioni cinematografiche del tifo calcistico suggerisce alcune linee di sviluppo. Da un lato, il tema della globalizzazione del calcio, ormai sempre più attraversato da logiche commerciali e da flussi di denaro internazionali, potrebbe offrire nuove storie, magari focalizzandosi sull'ibridazione culturale delle tifoserie o sul ruolo dei social media nella creazione di identità ultras. Dall'altro, la tendenza a narrare storie individuali sembra destinata a proseguire, puntando a un taglio introspettivo e intimista. Non va poi sottovalutata la possibilità che le nuove piattaforme di streaming aprano la strada a serie televisive incentrate sul tifo, ampliando la possibilità di approfondire tematiche sociali e psicologiche con un respiro più esteso rispetto al singolo film. In definitiva, l'arco che va da *La domenica della buona gente* a *Ultras* racchiude un itinerario storico-artistico che ben riflette le vicende del calcio e della società italiana. Se nel dopoguerra il tifoso era il portatore di una ingenua voglia di vita e nel boom economico il simbolo di un Paese in crescita, col tempo si sono fatte strada problematiche legate alla violenza, al disagio e alle contraddizioni della modernità.

⁴⁸ M. Augé, *Nonluoghi. Introduzione a una antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2005.

Gli scienziati sociali devono [...] ricordare che qualsiasi fenomeno di estese dimensioni collettive è sempre un aspetto dell'attività umana. Tensioni collettive, pulsioni individuali, ragioni politiche, logiche di interesse costituiscono campi di forza in cui il fenomeno assume forme di volta in volta diverse e genera implicazioni imprevedibili. Non solo: lo spazio di uno stadio rappresenta l'ultimo territorio dove sia tollerata la liberazione delle emozioni⁴⁹

Il cinema, in tutti questi passaggi, non ha mai smesso di guardare al tifoso come a una figura paradigmatica: nel bene e nel male, egli rimane l'emblema di una passione collettiva che, da decenni, unisce e divide l'Italia.

Il cinema italiano ha [...] spostato l'obiettivo dal gioco del calcio al calcio come fenomeno di costume. La macchina da presa sposta lo sguardo dal gioco ai suoi protagonisti: calciatori, allenatori, dirigenti, arbitri, tifosi diventano personaggi attraverso i quali soprattutto l'universo maschile italiano indaga e racconta se stesso. La violenza in campo e sugli spalti, il doping o la corruzione, il rapporto fra calcio e media [...] si fanno momenti di un percorso che consente al cinema di contribuire alla riscrittura di oltre mezzo secolo di storia italiana. Una scelta che ha il pregio di dilatare pressoché illimitatamente il campo della rappresentazione. La familiarità con il calcio (visto e giocato) trasforma il pallone in una lente per guardare l'Italia, ne fa una metafora per raccontare il Paese.⁵⁰

⁴⁹ N. Porro, *Come prendere a calci la civilizzazione. Fenomenologia del tifo violento*, in *Rabbia sociale. Realtà del conflitto e ideologia della sicurezza* a cura di P. De Nardis, F.A.M. Caruso, Catania, Bonanno, 2012, p. 59.

⁵⁰ Liguori, Smargiasse, *Op. cit.*, p. 13.