

**ALMA MATER STUDIORUM - UNIVERSITA' DI BOLOGNA**

**Corso di laurea in**

Cinema, Televisione e Produzione Multimediale

**IL FILM DI SPORT AL FEMMINILE  
Femminilità ed eterosessualità a rischio**

Relatore Prof: Bisoni Claudio

Correlatrice Prof.ssa: Farinacci Elisa

Presentata da: Magnani Elena

**Appello**  
terzo

**Anno accademico**  
2020-2021

## INDICE

Introduzione	3
1. Genere, generi, film di sport	10
1.1 Il film di sport come film di genere	10
1.2 Una categoria aperta e mutevole	13
1.3 Una definizione funzionale del film di sport	16
1.4 Genere e gender	19
2. Femminilità ed eterosessualità a rischio	23
2.1 Il film di sport al femminile	23
2.2 Sport femminili, film per donne	26
2.3 Muscolarità e mascolinità	29
2.4 Fattori di rischio	32
3. Sport femminile ed eterosessualità	35
3.1 Sport, misoginia, omofobia	35
3.2 Il corpo lesbico e la donna-maschiaccio	37
3.3 La parabola della donna bisbetica: <i>Stick It</i>	40
3.4 La narrazione eterosessuale: <i>Whip it</i>	43
4. Rivalità, attrazione, bisessualità	47
4.1 Identità e orientamenti: qualche precisazione	47
4.2 Sessualizzazione e “bi-sessualizzazione”	49
4.3 Il tema del doppio: <i>Il cigno nero, Birds of Paradise</i>	51
4.4 Seduttrici lesbiche e bisessualità	54
4.5 Cinema di danza al femminile	57
5. Cinema di sport per adolescenti	59
5.1 Sport per uomini, cinema per ragazze	59
5.2 Lesbica anche a prova contraria: <i>Sognando Beckham</i>	63
5.3 Madri-modello, madri-matrigne: <i>Ice Princess</i>	66
Conclusione	71

## INTRODUZIONE

Don't tell me. The offside rule is when the French mustard has to be between the teriyaki sauce and the sea salt.

In *Sognando Beckham*,<sup>1</sup> Paula (Juliet Stevenson) sospetta che la figlia adolescente Jules (Keira Knightley) sia lesbica perché gioca a calcio e non intende in alcun modo indossare un push-up dentro al reggiseno. Per “salvare” le sorti della figlia e riconvertirla in una ragazza “normale”, Paula decide quindi, contro ogni convinzione di femminilità osservata nella sua vita, di interessarsi al calcio e ristabilire così un rapporto di condivisione con Jules.

Durante un pranzo si fa spiegare il fuori-gioco dal marito, confermando lo storico pregiudizio secondo cui le donne sarebbero incapaci di comprendere la regola (come dimostra un piuttosto recente articolo della *Stampa*).<sup>2</sup> Il marito, di fronte alle sue difficoltà, usa le salse disposte sul tavolo per mostrarle la posizione dei giocatori in campo; da qui, la famosa battuta sulla mostarda francese.

Si è scelto di cominciare dalla questione del fuori-gioco e da *Sognando Beckham* per due ragioni. La prima è che si tratta di un film che affronta con divertimento un fatto piuttosto drammatico, ovvero il pregiudizio che circonda la femminilità nello sport. La seconda è che nella preoccupazione di Paula per Jules è ravvisabile il “rischio” a cui si fa riferimento nel titolo, ossia l’ipotesi, o meglio il sospetto, per cui una donna che svolge attività sportiva, nella vita e nel cinema, abiti un confine incerto tra la mascolinità e la non-eterosessualità.

Da tale premessa ha origine la proposta di questo lavoro, ovvero analizzare le performance di genere<sup>3</sup> e le rappresentazioni dell’orientamento sessuale delle protagoniste femminili del film di sport immaginando che siano il risultato di una strategia per evitare o affrontare il rischio di un’interpretazione scomoda, in cui la donna che fa sport, proprio perché fa sport, finisce per risultare, paradossalmente, “meno donna”.

Si prenderanno dunque in esame film di natura tra loro differente, per attività atletica svolta, tipologia di femminilità incarnata dalle protagoniste e orientamento sessuale rappresentato, in modo da valutare se e come questo conflitto emerga nella rappresentazione cinematografica dello sport femminile, “traducendo” il dato paradossale dello studio di Harrison e Lynch secondo cui le atlete femminili vivono un conflitto tra l’essere donna e la pratica dello sport.<sup>4</sup>

Nonostante il cinema di sport abbia origini lontane, che si legano ai primi filmati di Edison dell’attività sportiva a fine Ottocento,<sup>5</sup> è necessario riconoscere che, con l’eccezione del fortunato sottogenere del film di boxe,<sup>6</sup> la categoria non ha mai goduto di particolare prestigio,<sup>7</sup> soprattutto nella sua versione al femminile.<sup>8</sup>

---

<sup>1</sup> Gurinder Chadha, *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham)*, 2002.

<sup>2</sup> Fabrizio Assandri, “Smentito un pregiudizio storico: il fuorigioco è anche per le donne”, *La Stampa*, 31/08/16, URL: <https://www.lastampa.it/torino/2016/08/31/news/smentito-un-pregiudizio-storico-il-fuorigioco-e-anche-per-le-donne-1.34828418/>, consultato il: 02/02/22.

<sup>3</sup> Sul concetto di performance di genere, introdotto da Judith Butler nel saggio "Performative Acts and Gender Constitution" (in *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, dicembre 1988, pp. 519-531) si tornerà nel secondo capitolo, in luogo di approfondimento dei *women e queer studies* alla base di questo studio.

<sup>4</sup> Harrison A. Lisa, Lynch B. Amanda, “Social Role Theory and the Perceived Gender Role Orientation of Athletes”, in *Sex Roles*, v. 52, nos. 3-4, febbraio 2005, p. 228.

<sup>5</sup> Edgington K., Erskine Thomas, Welsh M. James (a cura di), *Encyclopedia of sports films*, Plymouth (UK), Scarecrow Press, 2011, p. vii.

<sup>6</sup> Sul film di pugilato: Crosson S., op.cit., 2013, pp. 86-102.

<sup>7</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 52-56.

<sup>8</sup> Gli unici film di sport al femminile prodotti nell’ultimo ventennio ad aver ottenuto particolare plauso critico e riconoscimento artistico sono *Million Dollar Baby* (Clint Eastwood, 2004), che ha vinto, tra gli altri, quattro premi Oscar, e *Il cigno nero* (Darren Aronofski, 2010), Oscar alla migliore attrice protagonista (Natalie Portman). Si

Si ritiene qui che, tuttavia, il cinema sportivo possa essere di grande valore per l'analisi di fenomeni come l'omofobia e il sessismo, in continuità con la linea di studi di autori come Crosson,<sup>9</sup> Anderson e Hargreaves,<sup>10</sup> Lindner<sup>11</sup> e Lieberman.<sup>12</sup> Si è inoltre convinti che possa fornire, soprattutto nel sottogenere per ragazze adolescenti, forme di piacere e di identificazione molto forti e ingiustamente sottovalutate, come indicato da Colling.<sup>13</sup>

Utilizzando un concetto di Lacan, il cinema, come il linguaggio, *parla* una società; per comprendere le modalità in cui avviene questo fenomeno, tuttavia, è importante considerare anche quanto il cinema *viene parlato* dalla società stessa, in linea con il lavoro di Lieberman.<sup>14</sup> Per discutere di rappresentazione femminile nel cinema sportivo è necessario, insomma, ricostruire prima le contraddizioni, le difficoltà e le forme di lotta storicamente insite nella condizione concreta della donna che pratica sport, negli Stati Uniti e nel mondo.

Questo non significa che il mezzo cinematografico si limiti a fotografare la realtà o sia, prima ancora, capace anche soltanto di tradurla senza operare interventi, deformazioni, interpretazioni parziali e soggettive di questa. Né si intende qui sostenere l'esistenza di una sola "condizione concreta" della donna, di un'unica "donna cinematografica" o di una generica "donna" che valga per tutte, o pensare che la lotta per l'emancipazione femminile abbia prodotto nel tempo i medesimi risultati per ogni sottogruppo sociale e in ogni angolo del mondo.

Si trova, ciononostante, impossibile procedere con un'analisi della rappresentazione femminile nel film di sport senza tenere conto dello sforzo eroico, anche intellettuale, speso per giungere alla parità sociale e sportiva di cui tanto si discute oggi in larga parte dell'Occidente, ignorando le linee di continuità per scegliere solo quelle di discontinuità dal passato.

Al contempo, è evidente che dall'atleta agonista "emergente" di cui scrive Cahn<sup>15</sup> nel 1995 a quella di oggi sono trascorsi più di vent'anni e non si intende in alcun modo negare che nel frattempo, e per fortuna, tantissime cose siano cambiate, soprattutto in positivo.

Per questa ragione, data la longevità del genere e la vastità di titoli che ne consegue, si è stabilito in questa sede di prendere in esame solo i film prodotti in Occidente, in particolare negli Stati Uniti, tra il 2000 e il 2022. Ci si augura, in questo modo, di poter tenere adeguatamente conto dei numerosi cambiamenti che si ritiene abbiano interessato i concetti di femminilità, identità, performance di genere, orientamento sessuale, sport e cinema nell'ultimo ventennio, senza tuttavia sacrificare le linee di continuità di cui si è scritto sopra.

Trattandosi di un genere cinematografico di lunga tradizione, anche la letteratura sul cinema di sport risulta discretamente vasta e, come si vedrà in maggiore dettaglio nel primo capitolo, il genere presenta non pochi problemi di categorizzazione. Si è scelto qui, per quanto riguarda la storia e la teoria del film sportivo, di rifarsi soprattutto agli studi più recenti e in particolare al manuale *Sport and film*,<sup>16</sup> edito nel 2013, dove Seán Crosson ripercorre esaustivamente la storia del film di sport hollywoodiano come genere cinematografico.

Si è ritenuto il testo particolarmente esaustivo e puntuale, ma si farà in ogni caso menzione di altri approcci per confrontarlo con altre interpretazioni, soprattutto quelle di

---

approfondirà in ogni caso nei capitoli successivi un'ipotesi sulla ragione dell'insuccesso del genere di sport e, in particolare, del sottogenere con protagoniste femminili.

<sup>9</sup> Crosson Seán, *Sport and film*, Londra, Routledge, 2013.

<sup>10</sup> Hargreaves Jennifer, Eric Anderson (a cura di), *Routledge handbook of sport, gender and sexuality*, Londra e New York, Routledge, 2014.

<sup>11</sup> Lindner K., *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*, Londra, Bloomsbury Publishing PLC, 2017, p.21.

<sup>12</sup> Lieberman Viridiana, *Sports heroines in film. A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.

<sup>13</sup> Colling Samantha, *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*, Londra, Bloomsbury Academic, 2017.

<sup>14</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 4

<sup>15</sup> Cahn C. Susan, *Coming on strong: gender and sexuality in Twentieth-century women's sport*, Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, edizione del 2015, p. 3.

<sup>16</sup> Crosson Seán, *Sport and film*, Londra, Routledge, 2013.

Edgington, Erskine e Welsh (2011)<sup>17</sup> e Babington (2014),<sup>18</sup> che si occupano, però, quasi soltanto di film di sport al maschile. Questi testi verranno quindi integrati con lavori dedicati specificamente al cinema di sport al femminile.

La letteratura sul sottogenere al femminile è molto meno vasta, almeno in termini di manualistica; pur esistendo numerosi studi sullo sport femminile, non se ne sono reperiti altrettanti sulla rappresentazione cinematografica di questo.<sup>19</sup> In ogni caso, ancora una volta si è scelto di privilegiare i titoli più recenti e di preferire gli approfondimenti sul cinema sportivo al femminile contemporaneo.

Si è perciò deciso di prendere come riferimento gli studi di Lindner (2011,<sup>20</sup> 2017)<sup>21</sup> e Lieberman (2015),<sup>22</sup> ritenuti qui tra i più completi e autorevoli. Entrambe si occupano prevalentemente di film prodotti nell'arco dell'ultimo ventennio, sottolineando la cesura tra il “nuovo cinema di sport” e le rappresentazioni cinematografiche precedenti, e affrontano questioni di rappresentazione del corpo femminile, di femminilità e di orientamento sessuale, rientrando nella più ampia categoria dei *feminist film studies*.

È necessario quindi specificare che questi lavori, rispetto alla letteratura più generica sul film di sport (e dunque soprattutto sul film di sport al maschile), presentano entrambi un approccio esplicitamente femminista e intersezionale, pur se con metodologie e obiettivi di ricerca eterogenei.

Attraverso un'analisi comparata tra il cinema sportivo maschile e quello femminile, Lindner esplora le modalità di rappresentazione cinematografica dell'atletismo femminile e la misura in cui raccontano e mettono in discussione alcune nozioni stereotipate della femminilità e della mascolinità.

Nel suo studio *Bodies in action: Female athleticism on the cinema screen*<sup>23</sup> (2011) la prospettiva intersezionale è particolarmente centrale nella preoccupazione della studiosa per le modalità di interazione tra diversi modelli di genere, attività atletica, contesto atletico, razza, classe, età e orientamento sessuale nel cinema sportivo contemporaneo.

Nella monografia del 2017, invece, *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*,<sup>24</sup> Lindner situa la propria ricerca «between the increasingly porous boundaries of film-phenomenology, gender studies and queer theory»,<sup>25</sup> passando da un'analisi delle politiche rappresentative dell'identità sessuale al cinema a questioni di *embodiment*, spazio, corpo, materialità, con un approccio che la studiosa definisce *kinesthetic*.<sup>26</sup>

Il lavoro di Lieberman, *Sports heroines in film. A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*<sup>27</sup> (2015), è di natura differente e trova un riassunto eloquente nel titolo del primo capitolo della studiosa: *Dismount The Façade of Female Empowerment*.

Lieberman si occupa infatti di analizzare il sottotesto misogino, omofobo ed eteronormativo che ritiene conviva con le rappresentazioni “meno tradizionali” di femminilità ed

---

<sup>17</sup> Edgington K., Erskine Thomas, Welsh M. James (a cura di), *Encyclopedia of sports films*, Plymouth (UK), Scarecrow Press, 2011.

<sup>18</sup> Babington Bruce, *The sports film: games people play*, New York, Wallflower Press Books, 2014.

<sup>19</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>20</sup> Lindner K., “Bodies in action. Female athleticism on the cinema screen”, *Feminist Media Studies*, vol. 11, n. 3, 2011, pp. 321-345.

<sup>21</sup> Lindner K., *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*, Londra, Bloomsbury Publishing PLC, 2017, p.21.

<sup>22</sup> Lieberman Viridiana, *Sports heroines in film. A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.

<sup>23</sup> Lindner K., op.cit., 2011.

<sup>24</sup> Lindner K., op.cit., 2017.

<sup>25</sup> Dalla recensione di O'Dwer Jules, in: *Film-Philosophy*, vol. 22, n. 3, ottobre 2018, Edimburgh University Press, p. 510.

<sup>26</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 90-91.

<sup>27</sup> Lieberman V., op.cit., 2015.

eterosessualità offerte dal cinema sportivo più recente, in particolare quando gli sport praticati risultino di natura tradizionalmente maschile.

Su cosa si intenda con sport “femminili” o “maschili” si tornerà, in questa sede, nel secondo capitolo; basti per ora ricordare la visione del calcio di Paula in *Sognando Beckham*, che traduce con grande chiarezza la diffusa convinzione per cui alcune attività sportive mal di sposano con la femminilità.

Come scrive la stessa Lieberman, la sua ricerca si fonda soprattutto sui *cultural studies* sullo sport, sulla *film theory*, sulla *feminist theory* e sui *film genre studies*.<sup>28</sup> Analogamente, ci si rifarà qui a ulteriori studi di natura tra loro anche molto differente, come quello di Bradbury-Rance (2019),<sup>29</sup> che si occupa delle rappresentazioni dell’omosessualità femminile nel cinema contemporaneo, o di Cahn (2015),<sup>30</sup> che offre un ampio affresco delle difficoltà affrontate dalle donne nel corso del Novecento per ottenere diritto di cittadinanza nel mondo sportivo.

Si farà inoltre ampio riferimento al lavoro di Hargreaves e Anderson (2014),<sup>31</sup> autori di un esaustivo manuale sulle relazioni tra sport, genere e sessualità, e infine di Colling (2017),<sup>32</sup> che si interroga sulle forme di piacere offerte dal cinema contemporaneo per adolescenti e dedica un capitolo molto interessante alla rappresentazione dello sport in questo sottogenere, con inedita attenzione (rispetto agli altri testi fin qui citati) alle relazioni di classe e all’influenza del neo-liberalismo sulla femminilità occidentale.

Ovviamente, molti altri studiosi e studiose si sono occupati di sport, *gender studies* e cinema femminile e i loro contributi serviranno luogo per luogo per precisare, spiegare, integrare e, talvolta, anche contraddire le posizioni degli autori e delle autrici presi come riferimento. Questa presentazione di titoli e autori non ha dunque tanto la pretesa di poter essere esaustiva, quanto il desiderio di motivare le scelte e gli indirizzi presi nello svolgersi dei capitoli che seguono.

Cos’è il cinema sportivo? Cosa vuol dire cinema di sport al femminile? E perché l’eterosessualità e la femminilità dovrebbero essere a rischio? A queste domande si cercherà di rispondere rispettivamente nel primo, nel secondo e nei successivi capitoli; stabiliamo intanto, però, almeno di quali film si sta parlando.

Babington definisce il film sportivo come generalmente caratterizzato da una «inspirational story, drawing on the not wholly rational emotions aroused by national sporting success»<sup>33</sup>, che ha come «typical *mise-en-scène* (...) the sports stadium or games playing site, the ‘field of dreams’»<sup>34</sup> e la cui «genre’s iconography consists of the materials of and surrounding sport»<sup>35</sup>; le tematiche primarie sono la vincita o la perdita del rispetto e dell’accettazione in un dato ambiente sociale, attraverso l’agonismo sportivo dei personaggi protagonisti.<sup>36</sup>

I film che si prenderanno in esame sono quindi film dove l’attività sportiva risulta centrale e che presentano personaggi, situazioni, conflitti e modalità di rappresentazione in qualche modo generici, nel senso di propri di un determinato genere cinematografico. Sui problemi di definizione della categoria di “genere cinematografico” si tornerà nuovamente nel

---

<sup>28</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, pp. 1-2.

<sup>29</sup> Bradbury-Rance Clara, *Lesbian Cinema After Queer Theory*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2019.

<sup>30</sup> Cahn C. Susan, *Coming on strong: gender and sexuality in Twentieth-century women's sport*, Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, edizione del 2015.

<sup>31</sup> Hargreaves Jennifer, Eric Anderson (a cura di), *Routledge handbook of sport, gender and sexuality*, Londra e New York, Routledge, 2014.

<sup>32</sup> Colling Samantha, *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*, Londra, Bloomsbury Academic, 2017.

<sup>33</sup> Babington B., op.cit., 2014, p. 2.

<sup>34</sup> Babington B., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>35</sup> Babington B., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>36</sup> Babington B., op.cit., 2014, p. 4.

primo capitolo, facendo particolare riferimento alla *film genre theory* e ai lavori di Schatz<sup>37</sup> e Altman.<sup>38</sup>

Si è detto che in questa sede si prenderà in esame un determinato sottogenere del cinema sportivo, ovvero quello con protagoniste femminili, che, come si vedrà, presenta caratteristiche proprie e peculiari. La teoria che si metterà alla prova nelle prossime pagine è che al centro di questi film si agiti un conflitto tra le caratteristiche “maschili” del genere del film di sport e quelle “femminili” del cinema per donne, incarnato, come si è suggerito in precedenza, dal corpo *ambiguo* dell’atleta donna.

Per questa ragione, si privilegeranno film che si ritiene affrontino in maniera particolarmente interessante le nozioni di femminilità ed eterosessualità, cercando di offrire un quadro, seppur limitato, perlomeno eterogeneo. I titoli scelti sono: *Stick It* (Jessica Bendinger, 2006), *Whip It* (Drew Barrymore, 2009), *Il cigno nero* (Darren Aronofski, 2010), *Birds of Paradise* (Sarah Adina Smith, 2021), *Sognando Beckham* (Gurinder Chadha, 2002), *Ice Princess* (Tim Fywell, 2005).

Questi film presentano protagoniste sia eterosessuali che non-eterosessuali, che incarnano forme e modelli di femminilità “tradizionali” o “alternative” e che si “posizionano” in maniera diversa rispetto a temi come sport, competitività, squadra, sesso, genitorialità, identità e *agency*, su cui si concentrerà nei prossimi capitoli nel tentativo di stabilire le norme e, insieme, le “eccezioni” alla norma del cinema sportivo al femminile.

Va precisato tuttavia che solo *Sognando Beckham* e *Whip it*, tra i film proposti, si occupano di sport tipicamente considerati maschili. Gli altri titoli rappresentano, in ordine, il mondo della ginnastica artistica, del balletto e del pattinaggio sul ghiaccio, tradizionalmente ritenuti di dominio femminile.

La preferenza di film che mettono al centro della narrazione attività sportive considerate più socialmente “accettabili” per le donne è motivata dal desiderio di spingere al maggior paradosso possibile il già citato risultato di Harrison e Lynch sul “conflitto” di femminilità sperimentato dalle donne che svolgono attività sportiva.<sup>39</sup>

Se davvero questo conflitto esiste *sempre*, a prescindere dalla “femminilità” o dalla “mascolinità” dello sport praticato, in quali modalità “appare” o viene rappresentato quando gli stereotipi sulla mascolinità e sull’omosessualità femminile dello sport “maschile” non vengono evocati?

A questa e ad altre domande si proverà rispondere nelle pagine successive, prima delineando un quadro più preciso in cui collocare tali film e tali teorie, poi analizzando nel dettaglio i titoli proposti e le letture che ne sono state offerte dagli autori e dalle autrici presi come riferimento.

Nel primo capitolo si affronterà, dunque, la questione della categorizzazione in genere cinematografico del film di sport, di cui si offrirà una definizione “funzionale” ai fini di questa analisi. Al secondo capitolo, invece, ci si concentrerà sulla versione “al femminile” del film di sport, stabilendo perché l’atletismo viene tuttora considerato una prerogativa maschile e quali sono i “rischi” di lettura mascolinizzata e lesbica in cui incorre il corpo femminile quando svolge attività sportiva.

Nel terzo capitolo, con i film *Stick It* e *Whip It*, si vedranno nel dettaglio due esempi differenti di come il “rischio” della lettura lesbica o mascolinizzata viene gestito nel genere cinematografico del film sportivo attraverso strategie che “reintegrano” il personaggio femminile “deviante” entro canoni di femminilità e di eterosessualità percepiti come

---

<sup>37</sup> Schatz Thomas, *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, New York, Random House, 1981.

<sup>38</sup> Altman Rick, *Film/Genre*, Londra, British Film Institute Publishing, 1999.

<sup>39</sup> Harrison A. Lisa, Lynch B. Amanda, “Social Role Theory and the Perceived Gender Role Orientation of Athletes”, in *Sex Roles*, v. 52, nos. 3-4, febbraio 2005, p. 228.

“accettabili” all’interno del film. Si affronteranno quindi concetti quali il “corpo lesbico”, la “donna maschiaccio”, il “tropo della donna bisbetica” e il ruolo paterno nella “narrazione eterosessuale”. Soprattutto, si guarderà a come corpi femminili non conformi alle aspettative di genere sono soggetti a letture ambigue, contraddittorie e complesse, che rendono visibile sia una “norma” che un “traviamento” della norma stessa.

Al quarto capitolo, con *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, si prenderanno invece in considerazione rappresentazioni stereotipate e più tradizionali della femminilità nel mondo sportivo “al femminile” del balletto classico. Contrariamente alla coppia di titoli del capitolo precedente, i due film presi qui in esame presentano corpi “eterosessuali” inseriti in una “narrazione bisessuale”. Si discuterà quindi la rappresentazione della bisessualità nel cinema sportivo al femminile, analizzando le modalità di gestione del “rischio lesbico” o “non-eterosessuale” e di rappresentazione del mondo dello sport al femminile nel cinema, evocando le nozioni di “verginità”, “frigidity”, “ossessione” e competitività tossica.

Al quinto capitolo, infine, si analizzerà il contrasto tra le protagoniste del cinema sportivo e i modelli di femminilità che le circondano all’interno del film, parlando di modelli femminili e modelli di maternità rappresentati in maniera “negativa” in *Sognando Beckham* e *Ice Princess*. Questi titoli rientrano in un ulteriore sottogenere destinato a un pubblico di adolescenti, con strategie “proprie” di valutazione e gestione e del rischio omosessuale o mascolinizzante dello sport, affrontato esplicitamente in *Sognando Beckham* e “rimosso” in *Ice Princess*. Si vedrà inoltre come la femminilità, in particolare nel *girl teen movie* di sport, viene rappresentata in termini di “pratica” e di “insegnamento” che presentano ancora una volta elementi di tradizione e innovazione, continuità e rottura.

Si vuole ora fare un’ultima premessa, circa l’approccio «senza garanzia»<sup>40</sup> di questa proposta di lavoro. Si è parlato di “posizionamenti”; Stuart Hall, in merito, scrive che:

L’identità culturale è certo *qualcosa* e non un mero trucco dell’immaginazione. Ha le sue storie e, come si sa, la storia ha i suoi effetti reali, materiali e simbolici. Ma [...] si costruisce sempre attraverso la memoria, la fantasia, la narrazione e il mito. Le identità culturali sono i punti di identificazione, i punti instabili di identificazione o sutura, costruiti all’interno dei discorsi della storia e della cultura. Non si tratta qui di essenze, ma di *posizionamenti*. C’è sempre, dunque, una politica dell’identità, una politica della posizione, senza alcuna garanzia certa che le possa offrire una qualche “legge dell’origine” a-problematica e trascendentale.<sup>41</sup>

In questa sede si intende occuparsi soltanto di come un certo numero di film, all’interno di un preciso momento di un dato sottogenere cinematografico, ha affrontato le questioni della femminilità e dell’orientamento sessuale dell’atleta femminile.

Il discorso di Hall sull’identità culturale è certamente molto diverso e molto più complesso, sottile e articolato di quello che si porterà avanti nelle prossime pagine; il “metodo” che l’autore delinea nelle righe sopra proposte si ritiene, tuttavia, particolarmente utile come suggerimento di lavoro.

Sforzandosi di sfuggire agli “essenzialismi” che portano a ritenere l’identità culturale, o l’identità in generale, come circuiti chiusi, Hall scrive che il soggetto non è affatto “a sé stante”; è, invece, *qualcosa* che si situa all’interno di un discorso più ampio, qualcosa che si posiziona e, proprio nell’atto di posizionarsi, opera una rottura con il discorso.

Immaginando una linea infinita, si potrebbe sostenere che per Hall il posizionamento sia la scelta di uno degli infiniti punti che la compongono. Questo punto diventa auto-sufficiente

---

<sup>40</sup> Hall Stuart, Miguel Mellino (raccolta a cura di), *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi editore, 2006, p. 249.

<sup>41</sup> Hall S., op.cit., 2006, p. 249.



e si costituisce come identità solo nel momento in cui viene selezionato dalla linea, estratto, posto all'esterno di essa in una forma di rottura.

Il *qualcosa* si fa quindi indipendente dal resto del discorso e sembra poter esistere fuori dal discorso stesso, persino in antitesi con esso; eppure il discorso ne è la condizione d'esistenza imprescindibile, così come, viceversa, senza l'insieme dei vari posizionamenti possibili il discorso non può esistere, come una linea non è possibile in mancanza dei punti che la compongono.

Non si può, allora, considerare un'identità o un posizionamento culturale quali entità assolute, del tutto esterne e differenti dal discorso in cui sono (o erano) inserite. Quanto si vuole "prendere in prestito" dal ragionamento di Hall è insomma che, nell'affrontare una questione complessa come quella dell'identità, non si possa immaginare il soggetto né come unicamente "fuori" da un discorso più ampio, né come solamente un "prodotto" meccanico del discorso stesso.

Analogamente, in questa sede non si intende analizzare la complicata intersezione tra genere, orientamento sessuale e pratica sportiva con l'ambizione di poter rendere adeguatamente conto di ogni possibilità evocata da tale congiuntura, o con la convinzione che le rappresentazioni prese in considerazione siano solo "tradizionali" o "innovative", o, in senso moralista, "giuste" o "sbagliate", poiché "inserite in" o "rimosse da" un dato discorso.

I binomi opposti eterosessuale o omosessuale, femminile o maschile, innovativo o tradizionale verranno utilizzati soltanto per la loro capacità di esprimere con grande chiarezza un principio di conflitto, senza tuttavia ritenere che questo conflitto sia semplice, visibile e manicheo come la contrapposizione proposta potrebbe lasciare intendere.

Piuttosto, si considereranno i film selezionati come «i punti instabili di identificazione o sutura»,<sup>42</sup> i punti sulla linea di un molto più ampio discorso portato avanti *nel* e *sul* cinema di sport al femminile. Questi posizionamenti verranno qui isolati e "messi alla prova" con la speranza di trarne delle considerazioni utili, o perlomeno stimolanti, per una lettura più complessa del genere cinematografico sportivo e del fenomeno delle donne nello sport e nel cinema.

Si tratta dunque di posizionamenti provvisori, instabili, contraddittori, con al loro interno elementi di continuità e, contemporaneamente, di rottura con la linea, la tradizione e il discorso in cui si inseriscono. Non sono gli unici punti esistenti, così come l'interpretazione che ne verrà qui data non è l'unica possibile, ma solo una tra le tante. Soltanto attraverso questa selezione si ritiene qui possibile, tuttavia, dire *qualcosa* sull'identità, sul corpo, sulla femminilità e sull'orientamento sessuale dell'atleta cinematografica.

Una figura che, si vuole supporre e proporre in questa sede, ha il merito di incarnare e insieme mettere in discussione molte delle costruzioni culturali che si sono istituite attorno ai concetti di femminilità, mascolinità e orientamento sessuale nello sport. E che rappresenta il risultato di una lunga e contraddittoria lotta, dentro e fuori dal campo da gioco o dalla sala cinematografica, per "venire alla luce"<sup>43</sup> e ottenere visibilità, per vedersi riconosciuta come uno dei possibili posizionamenti lungo la linea dell'identità.

---

<sup>42</sup> Hall S., op.cit., 2006, p. 249.

<sup>43</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p.22.

## CAP. 1 GENERE, GENERI, FILM DI SPORT

### 1.1. IL FILM DI SPORT COME FILM DI GENERE

Stabilire come campo di analisi il cinema di sport al femminile comporta, innanzitutto, rispondere a due quesiti: cos'è il cinema di sport? Cosa si intende con "al femminile"? Queste domande aprono la strada a interrogativi ulteriori, di cui ci si occuperà nei prossimi capitoli.

Occorrerà, intanto, cominciare dal delimitare il terreno di studio, introducendo brevemente la storia del cinema sportivo e della sua categorizzazione in genere cinematografico per giungere a una definizione di partenza.

Si prenderà come manuale di riferimento il volume *Sport and film*,<sup>44</sup> edito nel 2013, dove Seán Crosson ripercorre esaustivamente la storia del film di sport hollywoodiano come genere cinematografico, definendola un processo dallo sviluppo irregolare e incerto.<sup>45</sup> Il testo è stato scelto perché particolarmente recente, completo e puntuale; si farà, in ogni caso, menzione di altri approcci e altri studiosi e studiose per integrarlo con interpretazioni precedenti e, o, differenti.

Il legame tra lo spettacolo sportivo e il cinema risale alle origini del mezzo cinematografico, a partire dai filmati a camera fissa della Edison Manufacturing Company che riprendevano eventi di boxe, wrestling e body building.<sup>46</sup> Il primo lungometraggio, capostipite del fortunato sottogenere del film di pugilato,<sup>47</sup> è del 1894 e registra un incontro pugilistico tra Michael Leonard e John Cushing.<sup>48</sup> Di pochi anni più tardi e maggiore notorietà è *Casey at the bat*,<sup>49</sup> cortometraggio su un battitore di baseball che ha poi avuto numerosi remake.<sup>50</sup>

L'esempio di Edison viene seguito anche in Europa, ma è soprattutto negli Stati Uniti che l'unione tra il cinema popolare e lo spettacolo sportivo riscuote maggiore successo,<sup>51</sup> nella forma del cortometraggio, del lungometraggio e del cinegiornale con inserti sportivi. In particolare, nel cinema muto americano, il cinema sportivo prende due direzioni: da una parte la commedia divertente, con Lloyd, Keaton, Chaplin e i fratelli Marx;<sup>52</sup> dall'altra il dramma sulla boxe, con protagonisti maschili che incarnano i sogni e le difficoltà della classe operaia.<sup>53</sup>

Questa distinzione permette di anticipare un punto su cui si tornerà ancora in questo capitolo: la capacità del film di genere di incarnare alcuni conflitti irrisolti della cultura che lo produce. Durante la Seconda guerra mondiale, *L'idolo delle folle*,<sup>54</sup> film tributo al noto giocatore di baseball Lou Gehrig, apriva con una serie di cartelli che collegavano la morte di Gehrig all'eroismo e al sacrificio dei soldati americani impegnati al fronte.<sup>55</sup> Nella tarda

---

<sup>44</sup> Crosson Seán, *Sport and film*, Londra, Routledge, 2013.

<sup>45</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p.50.

<sup>46</sup> Edgington K., Erskine Thomas, Welsh M. James (a cura di), *Encyclopedia of sports films*, Plymouth (UK), Scarecrow Press, 2011, p. vii.

<sup>47</sup> Sul film di pugilato: Crosson S., op.cit., 2013, pp. 86-102.

<sup>48</sup> William M. L. Dickinson, *Leonard-Cushing Fight*, 1894).

<sup>49</sup> James H. White, *Casey at the bat*, 1899.

<sup>50</sup> Rispettivamente nel 1913, 1916, 1922, 1946, 1976 e nel 2016, secondo l'archivio di IMDB, URL: [https://www.imdb.com/find?q=casey+at+the+bat&ref\\_=nv\\_sr\\_sm](https://www.imdb.com/find?q=casey+at+the+bat&ref_=nv_sr_sm). (consultato il: 22/11/21).

<sup>51</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

<sup>52</sup> Citiamo, a titolo di esempio: Sam Taylor, Fred C. Newmayer, *Viva lo sport* (The Freshman), 1925, con Harold Lloyd; Buster Keaton, *Io e la boxe* (Boxing Butler), 1926; Charlie Chaplin, *Luci della città* (City lights), 1931; Norman Z. McLeod, *I fratelli Marx al college* (Horse Feathers), 1931.

<sup>53</sup> Dal noto *Vinci per me!* di Alfred Hitchcock (*The Ring*, 1927) al pluripremiato *Il campione* (King Vidor, *The Champ*, 1931), i titoli sono moltissimi. Se ne trova un elenco completo su Wikipedia, URL: [https://en.wikipedia.org/wiki/List\\_of\\_boxing\\_films](https://en.wikipedia.org/wiki/List_of_boxing_films) (consultato il: 01/12/21).

<sup>54</sup> Sam Wood, *L'idolo delle folle* (Pride of Yankees), 1942.

<sup>55</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

screwball comedy *Lui e lei*,<sup>56</sup> del 1952, nella battaglia dei sessi tipica del genere venivano messe in discussione la capacità di una donna di praticare sport a livello agonistico e l'autorità maschile nello sport femminile.

Sono solo alcuni degli esempi possibili, ma, come si vedrà più avanti, è su questo legame tra il film di genere e la cultura dove viene prodotto che si articola la maggior parte degli studi a cui si farà riferimento nelle prossime pagine. Citando Crosson:

«To understand and appreciate the role of film and a film's form – and by extension the role sport plays in film – one must consider the social context from which and within which a film emerges and circulates. This has been one of the major concerns of scholars of film particularly since the 1960s and is evident in the development of critical and theoretical approaches to film».<sup>57</sup>

Al quarto paragrafo di questo capitolo si vedrà come, del film di sport, siano stati analizzati, in particolare, il sogno americano, il mito patriottico, la rappresentazione della mascolinità e il superamento dello stereotipo razziale.<sup>58</sup> Nei capitoli successivi ci si occuperà, seguendo un altro filone di studi, del film di sport al femminile e delle sue modalità di rappresentazione del corpo, della sessualità e della performance di genere<sup>59</sup> femminili.<sup>60</sup>

Stando alle stime di Zhang e Pitts,<sup>61</sup> negli anni Sessanta la produzione USA di film di sport raggiunge i suoi minimi storici, per rifiorire poi negli anni Settanta. Secondo Edgington, Erskine e Welsh, la proliferazione del film sportivo negli anni Settanta coincide con l'emergere dei *cultural studies*, dei *women studies* e degli *African American studies*.<sup>62</sup>

Sarebbe in questi anni, in particolare, che lo studio di due forme di cultura popolare come lo sport e il cinema si contamina di letture interdisciplinari.<sup>63</sup> All'aumento di cinema sportivo corrisponde quello degli studi sul film di sport che ne valutano il legame con la cultura rappresentata: «Scholars, such as Aaron Baker, C. Richard King, David Leonard, and David Rowe, provide provocative readings of sports films and raise sometimes troubling questions about race, gender, sexuality, class, and cultural values».<sup>64</sup>

Tornando ora alla ricostruzione di Crosson, secondo l'autore, nonostante il tema sportivo nel cinema hollywoodiano sia ricorrente anche prima degli anni Trenta, è solo dopo l'avvento del sonoro<sup>65</sup> che, durante la cosiddetta Golden Age dello sport americano,<sup>66</sup> si assiste a un boom di film che mettono lo sport al centro della rappresentazione e permettono di iniziare a identificare un genere cinematografico.

---

<sup>56</sup> George Cukor, *Lui e lei* (Pat and Mike), 1952.

<sup>57</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 23.

<sup>58</sup> Crosson vi dedica un capitolo (Crosson S., op.cit., 2013, pp. 66-102). Per un approfondimento più completo, si rimanda a: Babington Bruce, *The sports film: games people play*, New York, Wallflower Press Books, 2014

<sup>59</sup> Sul concetto di performance di genere, introdotto da Judith Butler nel saggio "Performative Acts and Gender Constitution" (in *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, dicembre 1988, pp. 519-531) torneremo nel secondo capitolo, in luogo di approfondimento dei *women* e *queer studies* alla base di questo esame.

<sup>60</sup> Approfondiremo questi temi a più riprese nelle prossime pagine; citiamo intanto le studiose Susan K. Cahn, Clara Bradbury-Rance, Viridiana Lieberman e Katahrina Lindner, cui faremo ampio riferimento nei capitoli successivi.

<sup>61</sup> Zhang J. James, Pitts G. Brenda, *Globalized Sport Management in Diverse Cultural Contexts*, New York, Routledge, 2019.

<sup>62</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

<sup>63</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 29.

<sup>64</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

<sup>65</sup> Per convenzione, con l'uscita nelle sale de *Il cantante di jazz* (Alan Crosland, *The Jazz Singer*, 1927).

<sup>66</sup> Enciclopedia Britannica, LINK: <https://www.britannica.com/sports/gridiron-football/College-footballs-golden-age>, consultato il: 08/11/21.

Per “genere cinematografico” si accetterà, per il momento, la teoria della sostantivazione di Altman, per cui un insieme di film precedentemente accomunati da un aggettivo («Western chase films, Western scenics, Western melodramas, Western romances»<sup>67</sup> ecc.) viene ri-categorizzato dal sistema produttivo cinematografico e dal pubblico nella forma di un sostantivo (il western) capace di esprimere con maggior precisione l’identità e il funzionamento di un testo filmico.<sup>68</sup>

A un livello ancora più intuitivo, per “film di genere” si prenderà la definizione introduttiva di Schatz per cui «simply stated, a genre film [...] involves familiar, essentially one-dimensional characters acting out a predictable story pattern within a familiar setting».<sup>69</sup> Di qui in poi, per comodità, si indicheranno come “film” solo i testi di fiction per il cinema, escludendo cioè il genere documentario e i prodotti di natura televisiva, su cui pure esiste letteratura specifica.<sup>70</sup>

Ci si occuperà nel prossimo paragrafo di approfondire la nozione di “genere cinematografico”, il funzionamento dei film di genere e la proposta avanzata da Crosson per definire il film sportivo. Basti, per iniziare, la supposizione per cui il “film di sport” è un film di genere, ovvero un testo riconducibile a una tradizione, che presenta uno svolgimento piuttosto prevedibile portato avanti da personaggi archetipici, il cui conflitto principale è relativo a una competizione sportiva.

La preminenza del conflitto sportivo rispetto agli altri elementi di un testo non è un problema irrilevante. Nonostante la cospicua presenza del cinema sullo sport a Hollywood, infatti, questi non avrebbe goduto dello stesso peso o considerazione di altri generi, quali la commedia o il musical. Come nota Crosson, la categoria manca negli esaustivi studi di Altman<sup>71</sup> e di Gehring<sup>72</sup> sul genere cinematografico, apparendo piuttosto come un sottogruppo di generi “maggiori”.<sup>73</sup>

Le ragioni di questa condizione “minore” sarebbero da ricondurre, innanzitutto, allo status del film di sport, già dagli anni Trenta, come opera di basso livello artistico, che, oltre al mancato riconoscimento critico, godeva addirittura della fama di *box office poison*.<sup>74</sup>

Il film con al centro una competizione sportiva sarebbe stato caratterizzato da trame elementari, personaggi prevedibili e performance artificiose. Crosson fa riferimento alla scena di *Viale del tramonto*<sup>75</sup> dove il soggettista Joe Gillis cerca con insuccesso di vendere un film sul baseball, e scrive: «By the time of the production of Billy Wilder’s classic *Sunset Boulevard* (1950), the sports film was already considered a cliché-ridden and inferior production».<sup>76</sup>

In particolare, sarebbero stati poco credibili il modello frequente di riscatto dalla povertà attraverso lo sport<sup>77</sup> e le modalità di rappresentazione dell’evento sportivo al centro del film. Nell’opinione di Robert Cantwell, che negli anni Sessanta lamenta di aver già visto almeno un

---

<sup>67</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 52.

<sup>68</sup> Altman R., op.cit., 1999, pp. 49-68.

<sup>69</sup> Schatz Thomas, *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, New York, Random House, 1981.

<sup>70</sup> Crosson dedica un capitolo al documentario sportivo (in Crosson S., op.cit., 2013, p.57) facendo un esaustivo riassunto dei testi e delle posizioni che lo hanno preceduto; in merito alla discussione sul genere cinematografico e il documentario sportivo si rimanda invece, nello specifico, alla raccolta di Sutura M. David, Ingle Zachary (a cura di), *Gender and genre in sports documentaries. Critical essays*, Londra, Scarecrow Press, 2013. Sulla rappresentazione televisiva dello sport si è consultato: Rowe David, *Sport, culture and the media*, Maidenhead (UK), Open University Press, 2003.

<sup>71</sup> Altman Rick, *Film/Genre*, Londra, British Film Institute Publishing, 1999.

<sup>72</sup> Gehring D. West, *Handbook of American genres*, New York, Greenwood Press, 1988.

<sup>73</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 52-56.

<sup>74</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 52.

<sup>75</sup> Billy Wilder, *Viale del tramonto* (*Sunset Boulevard*), 1950.

<sup>76</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 53.

<sup>77</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 52-54.

centinaio di film di sport, «The movie colony was simply too knowing about sports to shed an honest tear over a horse race or a football game».<sup>78</sup>

Alla svalutazione della qualità artistica del genere si aggiungono, poi, due questioni di categorizzazione. Un fattore determinante per la riconoscibilità del genere è il commento critico sui singoli film;<sup>79</sup> storicamente, tuttavia, la critica ha identificato numerosi film riconducibili alla categoria di sport all'interno di altri macro-generi, come il dramma o la commedia, oppure ha operato una divisione in sottogeneri in base al singolo sport praticato, come nel caso dei film di boxe di cui fa menzione Altman.<sup>80</sup> Scrive Crosson:

«Currently, as well as 'sports', the American Film Institute's catalogue of films produced in the United States lists over ninety genres, including 'Automobile Racing', 'Baseball', 'Boxing', 'Football' and 'Horseshoe' ('The AFI Catalog of Feature Films'). By examining reviews in the entertainment-trade magazine *Variety* between the 1930s and the 2000s, it is possible to see this recurring practice of identifying sports films in terms of individual sports, rather than a larger genre».<sup>81</sup>

Il problema di stabilire se un film è di sport o sullo sport, la possibilità di individuare numerosi sottogeneri specifici, la variabile importanza o influenza dell'elemento sportivo sulla trama rendono particolarmente critica la definizione del cinema sportivo; tuttavia, questa difficoltà non sarebbe un'esclusiva della categoria, ma della natura ibrida del cinema e della complessità del concetto di genere cinematografico.<sup>82</sup>

Vale ora la pena soffermarsi sulla categoria di genere cinematografico, per comprenderne le difficoltà di categorizzazione e arrivare a una definizione completa da utilizzare per il resto di questa analisi.

## 1.2 UNA CATEGORIA APERTA E MUTEVOLE

Torniamo alla definizione iniziale di film di genere avanzata da Schatz, tra i maggiori studiosi dei *film genres studies*. Nati come alternativa alla *auteur theory*<sup>83</sup> degli anni Sessanta, i *film genres studies* hanno assunto maggiore popolarità tra gli anni Ottanta e Novanta, in particolare con i lavori di Schatz e Altman,<sup>84</sup> che hanno letto la produzione cinematografica come un processo dinamico di scambio tra l'industria cinematografica e l'audience.

Questo processo, incarnato soprattutto dal sistema degli Studios della Hollywood cosiddetta classica,<sup>85</sup> verrebbe sostenuto principalmente attraverso le categorie di genere,

---

<sup>78</sup> Cantwell Robert, "Sport was box office poison", *Sports Illustrated*, 15/09/1969, consultato su *Sports Illustrated Vault*, URL: <https://vault.si.com/vault/1969/09/15/sport-was-boxoffice-poison> (consultato il 10/11/21).

<sup>79</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 124.

<sup>80</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 140.

<sup>81</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 58.

<sup>82</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 59-60.

<sup>83</sup> Per "auteur theory" si intende la tendenza critica che, a partire dai *Cahiers du cinéma* tra gli anni Cinquanta e Sessanta e dai lavori di Andrew Sarris tra gli anni Sessanta e Settanta, individua nella figura e nel lavoro del regista cinematografico la qualità autoriale, artistica, originale e significativa di un testo filmico. Una definizione breve ma esaustiva si può trovare in: Branigan Edward, Buckland Warren (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Londra, Routledge, 2013, pp. 50-56.

<sup>84</sup> Mittell Jason, "Review of *Refiguring American Film Genres*", in *The Velvet Light Trap*, n.46, estate 2000, pp. 88-91.

<sup>85</sup> Per convenzione, con la formula "Hollywood classica", "età dell'oro di Hollywood" o "cinema narrativo classico" si indica un periodo della storia del cinema americano che va dal 1917 al 1960, dominato dallo Studio System, dal divismo e dal sistema dei generi cinematografici. Tra le analisi più autorevoli di questo momento storico, indichiamo: Brodwell David, Thompson Kristin, Janet Staiger (a cura di), *The Classical Hollywood Cinema*, Londra, Routledge, 1985.

ovvero formule narrative popolari sulla cui conoscenza si basa in gran parte il funzionamento di un certo tipo di film.<sup>86</sup>

In *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, del 1981,<sup>87</sup> Schatz lavora alla definizione della “genreness”,<sup>88</sup> ovvero l’insieme delle caratteristiche formali e narrative di un genere e il loro rapporto con il contesto culturale in cui il film di genere si colloca.<sup>89</sup>

Confrontando posizioni teoriche divergenti rispetto all’identità del film di genere, Schatz giunge alla conclusione che: «The determining, identifying feature of a film genre is its cultural context, its community of interrelated character types whose attitudes, values, and actions flesh out dramatic conflicts inherent in that community».<sup>90</sup>

Ciò significa che, nel film di genere, ciò che conta è soprattutto il conflitto cardine messo in scena, che coincide con un’opposizione culturale, un impossibile scontro tra valori antitetici, inconciliabili e noti al pubblico, in grado di identificarli chiaramente e come centrali a un insieme di film (ovvero il genere). Dal momento che questa opposizione è di natura essenzialmente irrisolvibile, può essere riprodotta all’infinito; da qui, la duratura popolarità di alcuni generi cinematografici nell’intera produzione filmica, soprattutto hollywoodiana, quali, secondo Schatz, il gangster movie o il musical.<sup>91</sup>

I problemi, i conflitti, le opposizioni cui fa riferimento Schatz variano dunque da genere a genere. Nel suo esempio, la legge e la giustizia sono un problema fondamentale nel gangster movie, ma non nel musical; il corteggiamento e il matrimonio sono un problema nel musical, ma non nel gangster movie.<sup>92</sup> Ciononostante, è evidente che questi elementi variano anche all’interno dei generi stessi, mutando col passare del tempo o con l’ibridazione di più generi all’interno dello stesso film.

La legge e la giustizia, il corteggiamento e il matrimonio possono essere ugualmente problematici all’interno di un gangster-musical, o avere un grado di problematicità diverso in gangster movie o musical prodotti a distanza di venti o quarant’anni. Qual è, dunque, il conflitto culturale preminente che permette di classificare un film come “di genere”? Come costruire una tassonomia dei generi cinematografici se si fondano su opposizioni culturali mutevoli?

Altman, in *Film/Genre* (1999),<sup>93</sup> chiama il processo di mutamento e ibridazione del genere cinematografico con il nome di *genrification*:<sup>94</sup> un percorso ciclico per cui una tendenza si sviluppa in un genere, questo genere viene sfruttato fino all’esaurimento, lo sfruttamento produce modifiche e modernizzazioni, si sviluppano e identificano nuove tendenze, le nuove tendenze mutano in nuovi generi. La condizione del genere come categoria aperta, soggetta al mutamento storico di gusto, produzione, fruizione e interpretazione, passibile di continua ibridazione, renderebbe il processo di *genrification* inarrestabile.

Questo non cancella l’identità specifica dei generi cinematografici, la loro proprietà di sufficiente chiusura che permette di individuare confini facilmente riconoscibili, caratteristiche fondamentali, funzioni ideologiche comuni.<sup>95</sup> L’analisi di Altman ricorda, tuttavia, i limiti di una tassonomia esageratamente rigida.

---

<sup>86</sup> Altman R., op.cit., 1999, pp. 13-29.

<sup>87</sup> Schatz T., op.cit., 1981.

<sup>88</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p. viii dell’introduzione.

<sup>89</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p. viii dell’introduzione.

<sup>90</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p.22.

<sup>91</sup> Schatz T., op.cit., 1981, *passim*.

<sup>92</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p.25.

<sup>93</sup> Altman R., op.cit., 1999.

<sup>94</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 62.

<sup>95</sup> Altman R., op.cit., 1999, pp. 13-29.

Dello stesso ordine di idee è Robert Stam, che in *Film and Theory*,<sup>96</sup> nel capitolo dedicato al genere, rimprovera alla *film genre theory* di essere troppo rigida: «Genres can also be submerged, as when a film appears on the surface to belong to one genre yet on a deeper level belongs to another, as when analysts argue that *Taxi Driver* is “really” a Western».<sup>97</sup>

I problemi teorici della *film genres theory* fin qui accennati conducono a una questione che si potrebbe riassumere con il titolo di un saggio di Rowe: *Time and timelessness in sport film*.<sup>98</sup> Il genere, stando a quanto abbiamo finora affermato, allunga profonde radici nella cultura che lo crea, riconosce, canonizza, ibrida. Il film di genere ne incarna alcuni conflitti e alcune situazioni simboliche, secondo la dinamica di contrapposizione culturale di cui parla Schatz. Nella sua analisi del cinema di genere americano, in particolare, Schatz sostiene che:

«In their formulaic narrative process, genre films celebrate the most fundamental ideological precepts – they examine and affirm ‘Americanism’ with all its rampant conflicts, contradictions and ambiguities. Not only do genre films establish a sense of continuity between our cultural past and present, but they also attempt to eliminate the distinctions between them. As social ritual, genre films function to stop time, to portray our culture in a stable and invariable ideological position».<sup>99</sup>

Il tempo del film di genere e, nel caso di questa analisi, del film sportivo, sembra, dunque, fermarsi e sdoppiarsi. Da una parte, il tempo che produce il film, la collocazione storica del testo, che influisce su quanto viene messo in scena e sulle sue modalità di rappresentazione (*time*). Dall'altra, ma contemporaneamente, il tempo immobile della tradizione: “l'unione tra passato e presente”, come dice Schatz, che mette insieme valori apparentemente immutabili e il loro progredire nella rappresentazione cinematografica (*timelessness*).

Crosson si riferisce allo sport rappresentato nel cinema come a un *mito*, nel senso barthiano del termine,<sup>100</sup> che priva il suo oggetto referente di ogni dimensione storica. Secondo l'autore, infatti, una delle caratteristiche ricorrenti del cinema sportivo è l'evaporazione della storia, che rende possibile il superamento di ogni ostacolo semplicemente grazie all'impegno sportivo e alla forza di volontà dei protagonisti.<sup>101</sup>

Al centro della sospensione o dell'evaporazione del tempo nel film di genere, sta il conflitto insanabile che è cardine del suo funzionamento: l'opposizione culturale, l'*ideological position*. Come scrivono Bordwell e Thompson, un film è portatore di numerosi e differenti significati, espliciti e impliciti, che portano con sé le tracce di un particolare «set of social values. We call this symptomatic meaning, and the set of values that get revealed can be considered a social ideology».<sup>102</sup>

Secondo Wood<sup>103</sup> e Schatz,<sup>104</sup> il film di genere opera una dinamica ambigua di affermazione-negazione. Mette in scena il conflitto tra un sistema di valori dominante e uno

---

<sup>96</sup> Stam Robert, introduzione ai saggi del capitolo collettivo “Text and Intertext”, in Stam Robert, Miller Toby (a cura di), *Film and Theory: An Anthology*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishers Ltd, 2000, pp. 145-156.

<sup>97</sup> Stam R., op.cit., 2000, p. 152.

<sup>98</sup> Rowe David, “Time and timelessness in sport film”, *Sport in Society*, vol. 11, n. 2-3, marzo 2008, pp.146-158

<sup>99</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p.31.

<sup>100</sup> In una serie di saggi scritti fra il 1954 e il 1956, Roland Barthes si interroga sui significati e sulle mitologie che vengono associati agli elementi della vita quotidiana, in particolare francese. Tra gli altri, propone l'esempio del Tour de France, che rappresenterebbe un “mito totale”, un sogno di liberazione del popolo francese attraverso la vittoria e l'agonismo sportivi. In: Barthes Roland, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.

<sup>101</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 28.

<sup>102</sup> Bordwell David, Thompson Kristin, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw Hill, edizione del 2010, p. 65.

<sup>103</sup> Wood Robin, “Ideology, Genre, Auteur: Shadow of a Doubt”, in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, 2003, pp. 60-74.

<sup>104</sup> Schatz T., op.cit., 1981.

oppositivo, poi lo risolve tramite l'eliminazione o l'assimilazione della differenza, infine riafferma, quasi sempre, l'ordine egemonico preesistente.<sup>105</sup>

Per affrontare la questione del film di sport contemporaneo al femminile è necessario lavorare, dunque, non solo a una definizione del film di sport (nonostante la sua identificazione come genere sia ambigua), del film di genere (nonostante le sue caratteristiche "tipiche" siano di natura mutevole) e del film al femminile (cosa rende un film femminile?), ma anche e soprattutto all'individuazione delle *troubling questions*<sup>106</sup> che i testi presi in esame esprimono. Riprendiamo quindi il lavoro di Crosson per cercare di rispondere alla domanda iniziale: cos'è il film di sport?

### 1.3 UNA DEFINIZIONE FUNZIONALE DEL FILM DI SPORT

Pur non godendo dello status di solidità di altri generi cinematografici, anche il cinema di sport è stato categorizzato come tale, e in maniere differenti, a partire dagli anni Settanta e in particolare negli anni Ottanta, con la crescente importanza della *genre theory* negli studi cinematografici.<sup>107</sup> Studiosi come Mosher<sup>108</sup> o Cashmore<sup>109</sup> hanno incluso il genere nelle proprie tassonomie; il già citato Wallenfeldt, insieme ad altri quali Bergan<sup>110</sup> o Williams,<sup>111</sup> vi hanno dedicato studi specifici.

Crosson torna all'esempio di *Variety*, che in numeri più recenti, a partire dagli anni Duemila, riconosce come "sports drama"<sup>112</sup> film come *Un sogno, una vittoria*,<sup>113</sup> *Miracle*<sup>114</sup> o *The Blind Side*.<sup>115</sup> La categoria di "sports films" appare anche nella lista dei dieci generi cinematografici classici della *AFI's 10 Top 10*, la classifica dei più grandi film americani stilata nel 2008 dall'American Film Institute.<sup>116</sup>

Cos'è, dunque, il film di sport? In comune alle definizioni di Wallenfeldt<sup>117</sup> e Williams<sup>118</sup> c'è la decisione di escludere dalla categoria:

- a. i film che hanno per oggetto discipline sportive che non coinvolgono la fatica fisica (come gli scacchi);
- b. i film che hanno per oggetto discipline sportive che coinvolgono la fatica fisica, ma che non hanno una dimensione competitiva (ad esempio, l'alpinismo o la corsa amatoriale);
- c. i film che hanno per oggetto discipline sportive che coinvolgono la fatica fisica e una dimensione competitiva, ma dove l'evento sportivo non è preminente nella progressione del film.

Anche Pearson, Curtis, Haney e Zhang, autori di uno studio sullo sviluppo dei film sportivi tra il 1930 e il 1995, ritengono necessario che l'evento sportivo messo in scena sia di primaria

---

<sup>105</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p. 29.

<sup>106</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

<sup>107</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p.27.

<sup>108</sup> Tra gli altri: Mosher D. Stephen, "The white dreams of god: the mythology of sport films", in *Arena Review*, vol. 7, n. 2, 1983, pp. 15-19.

<sup>109</sup> Cashmore Ellis, *Making Sense of Sports*, Londra, Routledge, 2010.

<sup>110</sup> Bergan Ronald, *Sports in the movies*, Londra e New York, Proteus Books, 1982.

<sup>111</sup> Williams Randy, *Sports Cinema: 100 Movies*, Pompton Place, Limelight Editions, 2006.

<sup>112</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 60.

<sup>113</sup> John Lee Hancock, *Un sogno, una vittoria* (The Rookie), 2000.

<sup>114</sup> Gavin O' Connor, *Miracle*, 2004.

<sup>115</sup> John Lee Hancock, *The Blind Side*, 2009.

<sup>116</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 60.

<sup>117</sup> Wallenfeldt H. Jeffrey, *Sports Movies: A Guide to Nearly 500 Films Focusing on Sports*, Canterbury, Cinebooks, 1989, p. iv.

<sup>118</sup> Williams R., op.cit., 2006, p. x.



importanza nello sviluppo dei personaggi protagonisti, della trama e degli eventi rappresentati per definire un film come “di sport”.<sup>119</sup>

Di diversa opinione, proprio facendo riferimento alla questione della *genrification* e della mutevolezza dei generi cinematografici, è il già citato Rowe, che definisce il cinema di sport come un complesso di sottogeneri il cui legame identitario non sta tanto nella rappresentazione dello sport, quanto nel suo valore allegorico.<sup>120</sup>

Secondo Rowe, quando si cerca di stabilire l'esistenza di relazioni mutevoli ma strutturate all'interno della categoria del cinema sportivo, risulta evidente che lo sport è solo di rado il problema centrale di questi testi. I temi fondamentali sarebbero, piuttosto, la convergenza conflittuale tra il mondo sociale e quello sportivo, il modo in cui lo sport si lega alle relazioni sociali dei personaggi, la dimensione metaforica dello sport come specchio di un conflitto interiore o, nel film mainstream hollywoodiano, l'affermazione del sogno americano attraverso la pratica sportiva.<sup>121</sup> Crosson si allinea all'interpretazione di Rowe, asserendo che:

«Sports films are usually more concerned with life outside the ring or off the pitch than with the sporting moment itself; as Mathew Syed argues, while sports films may feature athletes and lengthy sequences of sporting events, they are actually often less about sport and more focused on ‘a wider trajectory’ (2010), what Randy Williams describes as ‘the drama between the plays’ (2006, p. x)»<sup>122</sup>

Riprendendo i dieci migliori film sportivi selezionati dall'AFI,<sup>123</sup> Crosson opera una comparazione con i criteri di Altman per definire un film di genere,<sup>124</sup> giungendo a stabilire le caratteristiche essenziali del film sportivo. La sua conclusione è che:

- a. Attraverso la competizione sportiva e l'opposizione con gli avversari, il film di sport mette in scena «dual protagonists and dualistic structures»;<sup>125</sup>
- b. Il film di sport è di natura ripetitiva, «both intratextually and intertextually»;<sup>126</sup> i suoi luoghi comuni sono, in particolare, la grande competizione sportiva alla fine della narrazione, dove convergono tutti i maggiori conflitti del film, e l'arco narrativo del personaggio (o della squadra) sfavorito che, nonostante le avversità, riesce a vincere e a ribaltare la propria posizione;
- c. Nel film di sport, molto del piacere dello spettatore deriva dal «cumulative effect of the film's often repeated situations, themes and icons»;<sup>127</sup> l'efficacia della grande partita, che è prevedibile, dipende dalla capacità del film di raccontare gli sforzi, i sacrifici e la forza di volontà dei personaggi coinvolti - «hence the clichéd training montage found in almost all sports films»;<sup>128</sup>
- d. Il film sportivo poggia su una tradizione che insieme conserva e innova, rispetta e tradisce. Nell'esempio di Crosson, *Toro Scatenato*<sup>129</sup> deve molto del suo successo alla

---

<sup>119</sup> Pearson W. Demetrius, Curtis L. Russell, Haney C. Allen, Zhang J. James, “Sport film. Social dimensions over time, 1930-1995, *Journal of Sports and Social Issues*, vol. 27, n.2, maggio 2003, pp. 145-161.

<sup>120</sup> Rowe D., “If you film it, will they come?”, *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 22, n.4, novembre 1998, pp. 350-359.

<sup>121</sup> Rowe D., “Time and timelessness in sport film”, *Sport in Society*, vol. 11, n. 2-3, marzo 2008, pp.146-158

<sup>122</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 61.

<sup>123</sup> AFI's 10 Top 10, URL: <https://www.afi.com/afis-10-top-10/>.

<sup>124</sup> Altman R., op.cit., 1999, pp. 24-28.

<sup>125</sup> Altman R., op.cit., 1999, p.24..

<sup>126</sup> Altman R., op.cit., 1999, p.25..

<sup>127</sup> Altman R., op.cit., 1999, p.25.

<sup>128</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 63.

<sup>129</sup> Martin Scorsese, *Toro Scatenato* (Raging Bull), 1980.

critica che muove alla rappresentazione positiva del pugilato promossa da molto del sottogenere pugilistico. Scorsese, tuttavia, sfrutta tutte le convenzioni di genere e il suo uso del bianco e nero è un evidente omaggio al cinema di boxe degli anni Quaranta e Cinquanta;<sup>130</sup>

- e. Il cinema sportivo ha un vincolo molto forte con la cultura che lo produce. Nel caso dei film sportivi hollywoodiani, nota Crosson, quelli presenti nella lista AFI rappresentano sport molto più praticati negli Stati Uniti che altrove, e hanno ricevuto maggiori incassi nel mercato interno;<sup>131</sup>
- f. La posizione che il cinema sportivo occupa all'interno della cultura che incarna è, soprattutto, simbolica. Secondo Altman, «Whereas other films depend heavily on their referential qualities to establish ties to the real world, genre films typically depend on symbolic usage of key images, sounds and situations».<sup>132</sup> Nei film di sport citati da Crosson, in particolare, gli sport praticati (il baseball e il football americano) hanno un ruolo simbolico cruciale nella promozione del mito americano di mobilità sociale;<sup>133</sup>
- g. I film di sport, inseriti in un complesso sistema culturale, permettono agli spettatori di esaminare e risolvere, seppure in maniera provvisoria e fittizia, le contraddizioni della società in cui vivono.<sup>134</sup>

Secondo Crosson, nel film di sport si realizza, in particolare, una “doppia bugia”.<sup>135</sup> In primis, nonostante lo sport agonistico sia una professione svolta da pochissimi individui, il messaggio del film di sport è che, con sufficiente sforzo individuale, chiunque può vincere.

In più, nonostante il genere sportivo rappresenti spesso la povertà, la discriminazione, la mancanza di privilegio di molta parte della società americana, tali difficoltà, mentre vengono mostrate, sono contemporaneamente annullate e risolte attraverso lo sport. La dimensione sportiva viene presentata come una realtà fondamentale paritaria, dove l'individuo è libero di riscattarsi da ogni forma di oppressione, realizzando il sogno americano delle pari opportunità di successo.

Riprendendo le considerazioni di Schatz sulla dimensione funzionale del genere cinematografico possiamo, allora, concludere che il film di sport è un film di genere centrato sull'opposizione culturale tra l'oppressione del singolo e il desiderio di rivincita e riabilitazione sociale; in particolare, nel film di sport hollywoodiano o di ispirazione hollywoodiana, il cinema sportivo mette in scena la realizzazione del sogno americano attraverso l'agonismo sportivo.

Crosson, con altri studiosi quali Anderson<sup>136</sup> e Allen,<sup>137</sup> identifica in questo nodo ideologico l'origine di una certa rappresentazione della virilità dei protagonisti del film di sport:<sup>138</sup> «Much as the sports film was identified as playing an important cultural role in affirming the American Dream ideology, this ideology has principally been associated with men, an association affirmed within the sports film genre historically».<sup>139</sup>

---

<sup>130</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 64.

<sup>131</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 64.

<sup>132</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 26.

<sup>133</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 65.

<sup>134</sup> Altman R., op.cit., 1999, p. 26.

<sup>135</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 66.

<sup>136</sup> Anderson Eric, *In the Game. Gay Athletes and the Cult of Masculinity*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 5.

<sup>137</sup> Allen Dean, “Games for the boys, Sport, empire and the creation of the masculine ideal”, in Hargreaves Jennifer, Eric Anderson (a cura di), *Routledge handbook of sport, gender and sexuality*, Londra e New York, Routledge, 2014, p. 27.

<sup>138</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 103-124.

<sup>139</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 103.

Vediamo ora come alcune rappresentazioni *di genere* maschili e femminili vengono codificate all'interno del genere cinematografico, per arrivare infine a stabilire le caratteristiche peculiari del film di sport al femminile.

#### 1.4 GENRE E GENDER

Termini come “maschiaccio” e “femminuccia” vengono frequentemente utilizzati per indicare le bambine che praticano sport considerati maschili e i bambini che praticano sport considerati femminili, o che praticano male quelli che gli competono. Un'accusa frequente, ad esempio, è quella di “giocare come bambine” (*to play like a girl*).<sup>140</sup> In un saggio sugli stereotipi di genere nello sport infantile, scrive Young: «Not only is there a typical style of throwing like a girl, but there is a more or less typical style of running like a girl, climbing like a girl, swinging like a girl, hitting like a girl...».<sup>141</sup>

Da fenomeni simili è possibile dedurre che tra l'attività sportiva e il sesso biologico di chi la pratica si frappone quotidianamente un regolamento non scritto, un corpo di leggi più o meno condivise che dispone con discreta precisione cosa è lecito fare per gli uomini e per le donne e che, soprattutto, punisce chi osa trasgredirlo. Esistono, insomma, aspettative di genere e risposte “non conformi” circa l'attività sportiva di uomini e donne.

Si è già nominato il concetto di performatività di genere: l'espressione è di Judith Butler e indica il principio per cui mascolinità e femminilità non sono caratteristiche intrinseche di uomini e donne, ma performance, sempre instabili, che questi producono e riproducono nella dimensione pubblica costruendo, appunto, il genere.<sup>142</sup>

Citando il lavoro di Badinter, Schneider e Scott,<sup>143</sup> Crosson sostiene che la dimensione performativa e convenzionale del genere sarebbe particolarmente evidente nell'identità maschile e che lo sport costituisce uno dei luoghi dove questo processo di costruzione risulta più visibile. Della prima affermazione – la costruzione del genere è più evidente al maschile – ci si occuperà nel prossimo capitolo. Sulla seconda, invece – lo sport è uno dei luoghi dove la costruzione del genere è più visibile – si dirà qualcosa subito.

Si è detto che il film di sport presenta motivi ricorrenti, come la grande competizione sportiva o l'allenamento estenuante dell'eroe. Nel medium cinematografico, questi *topoi* vengono tradotti in immagini. Tuttavia, quando si guarda un film di sport, non si osserva l'attività sportiva come un fenomeno neutro e autonomo; lo sport è infatti un insieme di azioni compiute da un corpo, la cui qualità dipende dalla capacità di quel preciso corpo di realizzarla. Ciò che si guarda, dunque, sono soprattutto i corpi atletici e muscolosi dei protagonisti del film.

Il corpo è un tema ricorrente negli studi cinematografici, dall'iconografia del cinema agli studi sulla rappresentazione, dal corpo dello spettatore alla capacità ottica della macchina da presa. Si può tuttavia affermare che nel genere di sport, in particolare, il corpo ricopre un ruolo centrale. Diventa, in effetti, il perno del racconto cinematografico: da esso dipendono le possibilità di un personaggio (*saper* correre, *poter* partecipare alle Olimpiadi), le sue difficoltà (quando suda, si frattura, si blocca, si ferisce) e la sua vittoria (quando è più forte, più veloce, più capace degli altri).

---

<sup>140</sup> Un simile atteggiamento linguistico è attestato, in inglese, in: Lenskyj Helen Jefferson, *Out of bounds: women, sport and sexuality*, Toronto, The Women's Press, 1986, p. 13.

<sup>141</sup> Young Iris Marion, “Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality” in *Human Studies*, vol. 3, n. 2, aprile 1980, pp.137-157.

<sup>142</sup> Butler Judith, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londra, Routledge, 1990.

<sup>143</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 103.

Dal corpo di Stallone in *Rocky*<sup>144</sup> a quello di De Niro nei panni di Jake LaMotta,<sup>145</sup> il cinema di sport è popolato soprattutto da iconici *hard bodies*, corpi possenti, potenziati, talvolta quasi sovraumani (si pensi ai fisici esagerati di Dwayne Johnson o Arnold Schwarzenegger). Questi corpi portano all'eccesso alcune caratteristiche tipicamente associate alla mascolinità: muscolarità, potenza, velocità, prestanza fisica. Sono corpi solidi, vincenti, aggressivi, invulnerabili. Sono corpi virili.

Stando a Crosson, questi corpi incarnano la «hegemonic masculinity»<sup>146</sup> statunitense, che l'autore definisce: giovane, bianca, eterosessuale, istruita, di bell'aspetto, fisicamente prestante (a cui ci si sente, qui, di aggiungere: cisgender e abilista). Concordano Edgington, Erskine e Welsh che, a introduzione della loro enciclopedia sul cinema sportivo, premettono:

«A year after *Casey* fanned on film, women were included in the Paris Olympics. By 1897 African Americans had formed a professional baseball league; black athletes joined white teams in the early years of professional football. Hispanic Americans introduced rodeo to the West, attracting Native Americans. Yet in Hollywood, sports film has been and remains a white male domain. Minority men and women of all races have been underrepresented and negatively stereotyped».<sup>147</sup>

È evidente che, come ha notato Aaron Baker,<sup>148</sup> il film di sport, attraverso lo sforzo di auto-affermazione dei suoi protagonisti, affronta questioni identitarie complesse come quelle di classe, etnia, genere, mutamento storico e culturale, nonché di rapporti tra i generi e, ultimamente, di orientamento sessuale (per fare un titolo recente, *Handsome Devil*<sup>149</sup> mette in scena le difficoltà di un atleta omosessuale in un ambiente sportivo dominato da modalità di mascolinità tossica).

Non si sta, dunque, sostenendo che il cinema sportivo non abbia prodotto altro che celebrazioni di *hegemonic males* o stereotipi negativi. Seppur con la sua ambigua dinamica di affermazione-negazione sottolineata da Schatz, ad esempio, è vero che il cinema sportivo ha raccontato più di altri generi cinematografici l'emancipazione e il successo degli atleti afroamericani (anche se non delle loro controparti femminili),<sup>150</sup> da *Per salire più in basso*<sup>151</sup> del 1970 al già citato *The Blind Side*<sup>152</sup> del 2009.

È anche ovvio che non tutti i corpi rappresentati nel cinema sportivo sono possenti o virili come quello di Stallone, dal momento che il suo status di icona è dovuto proprio alle dimensioni fuori dalla norma della sua muscolatura. È utile, tuttavia, sottolineare il legame tra il film di sport e un certo modello di virilità per studiare come non solo il corpo, ma anche l'attività sportiva stessa costituiscano un luogo privilegiato di costruzione e performance di *gender*, e come l'analisi cinematografica possa essere uno strumento utile allo studio del fenomeno.

Nel cinema sportivo non si vedono solo corpi maschili e femminili. Esattamente come nello sport reale, è molto raro assistere a film che mettano in scena un confronto diretto tra

---

<sup>144</sup> John G. Avildsen, *Rocky*, 1976.

<sup>145</sup> Martin Scorsese, *Toro scatenato* (Raging Bull), 1980.

<sup>146</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p.103.

<sup>147</sup> Edgington K., Erskine T., Welsh M. J., op.cit., 2011, p. vii.

<sup>148</sup> Aaron Baker, "Sport Films, History, and Identity" in *Journal of Sport History*, Vol. 25, N. 2, *Special Issue: The Practice of Sport History*, 1998, pp. 217-223.

<sup>149</sup> John Butler, *Handsome Devil*, 2016.

<sup>150</sup> Cahn K. Susan, *Coming on strong: gender and sexuality in women's sport*, Champaign (USA), University of Illinois Press, edizione del 2015, pp. 110-139.

<sup>151</sup> Martin Ritt, *Per salire più in basso* (The Great White Hope), 1970.

<sup>152</sup> John Lee Hancock, *The Blind Side*, 2009.

uomini e donne – un esempio piuttosto recente è *La battaglia dei sessi*, che tuttavia poggia proprio sull'eccezionalità dello scontro uomo-donna.<sup>153</sup>

Si vedono, invece, corpi mascholini opposti a corpi femminei, corpi vigorosi contro corpi infantili, corpi forti in gara con corpi deboli: paragoni che avvengono tra membri dello stesso genere. Nel cinema di sport si assiste quindi, frequentemente, a un confronto interno tra modelli di mascolinità o di femminilità. E tali rappresentazioni di mascolinità (o di femminilità) portano con sé precise idee sul genere e sull'orientamento sessuale, che ci si impegnerà ad analizzare nel dettaglio nei prossimi capitoli.

La virilità di Rocky non emerge, infatti, solo nella differenza fisica tra il suo corpo e quello di Adriana, la donna che ama, o nella competizione sportiva che lo porta a scontrarsi con il corpo di altri uomini, più o meno forti di lui. Il suo corpo è oggetto di una comparazione costante con un altro corpo, che però non esiste: il corpo *medio*, l'idea del corpo dell'uomo comune, che Stallone supera e mette continuamente alla prova. Il corpo atletico evoca, in questi termini, un altro corpo meno atletico, meno vincente, meno virile: un'alternativa più femminile. Un femminile, potremmo dire, fantasmatico.

Se si sta facendo riferimento al cinema sportivo come a un genere prevalentemente al maschile è, in primo luogo, per una ragione statistica. Secondo i dati raccolti da Pearson, tra il 1971 e il 2010 (la data di pubblicazione del suo studio) i film di sport con protagonisti maschili sono stati il 78% del totale dei film sportivi americani.<sup>154</sup> Questo dato risulta in linea con quelli sulla partecipazione sportiva, agonistica o meno, femminile, stando ad esempio all'analisi annuale di *Women in Sport*<sup>155</sup> e alle indagini sulla rappresentazione mediatica dello sport femminile, una su tutte quella pubblicata regolarmente dall'UNESCO.<sup>156</sup>

La rappresentazione dei generi nel cinema di sport non è solo sbilanciata, ma anche “settoriale”. Esistono, cioè, sottogeneri del film di sport dove viene rappresentata una maggioranza femminile (ad esempio nei cosiddetti sport di figura, come il pattinaggio artistico o il balletto classico), che tuttavia sono meno numerosi e di successo di quelli a maggioranza maschile. È sufficiente guardare le copertine, le classifiche e la filmografia dei testi finora citati per rilevare che, nel cinema di sport, i sottogeneri trainanti sono soprattutto dominati dagli uomini. Ma, anche su questo, si tornerà con maggior precisione nel prossimo capitolo.

C'è poi una seconda ragione, di natura “culturale”, per la “dominazione” maschile nel cinema sportivo. Secondo vari studiosi quali Crosson,<sup>157</sup> Babington,<sup>158</sup> Cahn,<sup>159</sup> Hargraves e Anderson<sup>160</sup> il mondo dello sport esprime valori, pratiche sociali e pratiche del corpo che la società tende a categorizzare come maschili: il culturismo, l'aggressività, la competizione, il desiderio di vincere, la determinazione, la forza, lo spirito di squadra.

In *Sports heroines on film*,<sup>161</sup> un testo cui si farà riferimento ancora, Lieberman scrive che, a differenza di quanto accade per le donne, lo sport gioca un ruolo fondamentale nel passaggio dei bambini maschi alla virilità adulta, che viene costruita, come sostiene Crosson,

---

<sup>153</sup> Jonathan Dayton, *La battaglia dei sessi* (Battle of the sexes), 2017.

<sup>154</sup> Pearson W. Demetrius, “Post-title IX sport film findings” in: Fuller K. Linda (a cura di), *Sexual Sports Rhetoric: Global and Universal Contexts, Volume 1*, New York, Peter Lang, 2010, p. 238.

<sup>155</sup> *Women in Sport* è un'associazione non-profit che pubblica tutti gli anni un'indagine sulla quantità di sport femminile praticato nel mondo. URL: <https://www.womeninsport.org/> (consultato il: 02/12/21).

<sup>156</sup> UNESCO, URL: <https://en.unesco.org/themes/gender-equality-sports-media> (consultato il: 02/12/21).

<sup>157</sup> Crosson S., op.cit., 2013.

<sup>158</sup> Babington B., op.cit., 2014.

<sup>159</sup> Cahn K. Susan, op.cit., 2015.

<sup>160</sup> Hargraves J., Anderson E., op.cit., 2014.

<sup>161</sup> Lieberman Viridiana, *Sports heroines in film. A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.

proprio attraverso il gioco e l'esercizio fisico, che incrementano la forza e le dimensioni del corpo maschile<sup>162</sup>.

Tra i riti di iniziazione per diventare uomini ci sono anche la forte partecipazione emotiva allo spettacolo sportivo, che viene seguito collettivamente, e l'apprendimento dei principi di competizione e aggressività attraverso la dimensione ludico-sportiva, che sarebbe invece scoraggiata nelle bambine.<sup>163</sup>

Allen, che ha dedicato un saggio all'influenza dell'educazione sportiva nella formazione della mascolinità,<sup>164</sup> aggiunge che a partire dall'età Vittoriana, in Gran Bretagna, nelle sue colonie e poi nel resto del mondo, gli sport "maschili" hanno simboleggiato l'essenza della società patriarcale.

Per questa ragione l'autore definisce il fenomeno sportivo moderno "nettamente mascolinizzato",<sup>165</sup> promotore di un "culto della virilità"<sup>166</sup> fortemente legato all'immaginario militare e bellico, le cui parole chiave sono coraggio, prestantza fisica, cavalleria, virtù, patriottismo, cameratismo, spirito di sacrificio e abnegazione.<sup>167</sup>

Anche se in questa sede non ci si occuperà di cinema sportivo maschile, si ritiene utile sottolinearne alcune delle caratteristiche principali, nonché indicare alcuni dei filoni di ricerca sviluppatisi in merito, per poter successivamente definire le caratteristiche specifiche del cinema di sport al femminile come forma di *differenza*.

Basti quindi, per il momento, riconoscere quanto le convenzioni di genere influiscano sul genere cinematografico sportivo, sulle sue modalità di rappresentazione e, come si vedrà nel prossimo capitolo, anche sul suo pubblico.

Si è quindi stabilito che il cinema di sport è un cinema di genere, che presenta caratteristiche specifiche: protagonisti archetipici, situazioni ricorrenti, una contrapposizione culturale che esprime un conflitto irrisolto della società.

Si è analizzato quanto elastica, ma anche sufficientemente chiusa, risulti questa categoria, che ci permette di generalizzare senza perdere di vista l'unicità di ogni testo, autore, momento storico, posizionamento culturale.

Si è poi presa in esame la dimensione ideologica alla base di molto cinema sportivo americano, pur tenendone presente il carattere relativo, e si sono, infine, sottolineate le implicazioni di genere del film di sport.

Ci si può allora avviare adesso verso il cuore di questa analisi: cos'è il cinema sportivo al femminile? Cosa dice della società che rappresenta e, o, lo produce? Cosa si intende con "fattori di rischio"?

---

<sup>162</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 103-104.

<sup>163</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, pp. 7-9.

<sup>164</sup> Allen D., op.cit., 2014.

<sup>165</sup> Allen D., op.cit., 2014, p. 21.

<sup>166</sup> Allen D., op.cit., 2014, p. 21.

<sup>167</sup> Allen D., op.cit., 2014, pp. 21-22.

## CAP. 2 FILM DI SPORT AL FEMMINILE: FATTORI DI RISCHIO

### 2.1. IL FILM DI SPORT AL FEMMINILE

Nel capitolo precedente si è ripercorsa, in breve, la storia del cinema sportivo hollywoodiano e della sua categorizzazione in genere cinematografico. Si è sostenuto che alla base di questo processo storico e teorico si situò l'individuazione di una funzione che Schatz definisce ideologica,<sup>168</sup> secondo cui al centro di ogni genere cinematografico si agita un'opposizione culturale irrisolvibile, che tende ad affermare il sogno americano ma che, contemporaneamente, mette in scena alcuni elementi problematici e irrisolti della società americana.

La proposta di Crosson, in accordo con altri studiosi,<sup>169</sup> è che il film sportivo hollywoodiano racconti il mito della realizzazione personale attraverso lo sport attuando meccanismi specifici. Un esempio di questi meccanismi è quello che l'autore chiama *doppia bugia*,<sup>170</sup> secondo cui il film di sport, nella modalità appena illustrata, mostra e contemporaneamente "rimuove" gli ostacoli che, nella realtà, determinano l'insuccesso sportivo di chi non corrisponde a una precisa norma di classe, appartenenza etnica o genere.

È in particolare su quest'ultimo aspetto che ci si vuole ora concentrare: ci si è quindi interrogati sull'esistenza di una pratica, nel cinema sportivo, di promozione di una virilità aggressiva, eterosessuale e cisgender come norma necessaria al successo agonistico e morale degli atleti, sulla scorta degli studi, tra gli altri, delle già menzionate Lindner e Lieberman.

Si è parlato di virilità e di protagonismo maschile come norma per diverse ragioni. In primis perché, il più delle volte, quello sullo sport è un cinema che mette al centro della rappresentazione protagonisti maschili; in secondo luogo, perché propone una lettura dello sport e della virilità strettamente legata a valori bellici, patriottici ed eterosessuali; infine perché, attraverso l'agonismo sportivo, rappresenta problemi e ideali storicamente considerati tipici della mascolinità.<sup>171</sup>

In altre parole, quanto si è finora affermato è che, all'interno delle specifiche del genere sportivo, ci siano anche caratteristiche "sessuate". Che si tratti, insomma, di un cinema *gendered masculine*,<sup>172</sup> promotore di un culto della virilità<sup>173</sup> fondato su ideali di coraggio, prestanza fisica, dominio, aggressività, patriottismo, cameratismo, spirito di sacrificio e competizione.<sup>174</sup> Tale supposizione pone di fronte a una serie di questioni problematiche.

Se il genere sportivo è *gendered masculine*, come spiegare la sua variante al femminile? È da considerare un sottogenere speculare a quello al maschile, ma con al proprio centro il mito della femminilità? E che tipo di femminilità? Quali sport si praticano nel cinema sportivo al femminile? Quali valori vengono espressi, quali corpi sono rappresentati?

Per rispondere a queste domande, al secondo paragrafo si preciseranno le categorie di "sport femminile" e "film al femminile"; al terzo paragrafo si lavorerà sul legame tra corpo femminile, muscolarità e mascolinità; nel paragrafo finale si darà una prima definizione dei "rischi" corsi dai personaggi femminili che svolgono sport nel cinema, guardando, in particolare, al cinema europeo e hollywoodiano degli ultimi vent'anni.

Del primo interrogativo, invece – come spiegare il cinema sportivo al femminile? – ci si occuperà subito, stabilendo alcune premesse allo studio del genere cinematografico che verrà preso in esame in questa sede.

---

<sup>168</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p. 31.

<sup>169</sup> Tra gli altri, i già citati Rowe, Edgington, Erskine, Welsh, Zhang, Babington.

<sup>170</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 66.

<sup>171</sup> Allen D., op.cit., 2014, p. 27.

<sup>172</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 8.

<sup>173</sup> Allen D., op.cit., 2014, p. 21.

<sup>174</sup> Cahn C. S., op.cit., 2015, p. 3.

C'è una prima difficoltà. Come esordisce Lieberman,<sup>175</sup> nonostante l'esistenza di molta letteratura sulla rappresentazione femminile nello sport, quasi non ne esiste sul cinema di sport al femminile. Di fatto, anche volendolo considerare, per ragioni numeriche, un sottogenere del cinema sportivo, esiste meno letteratura sul cinema sportivo al femminile che sul cinema di boxe, di basket o di cricket.

Per tale ragione, nel corso di questo lavoro, si farà riferimento a studi di natura variegata: in primis ai lavori di Lindner e Lieberman, tra le sole a occuparsi specificamente di questo argomento; poi alla *film genre theory*, alla *feminist film theory*, ad alcuni sviluppi dei *gender studies* e agli studi sullo sport che hanno preso in considerazione il rapporto tra sport e donne, sport e genere, sport e sessualità. Ancora una volta, si escluderanno dal campo di studio i documentari e i prodotti televisivi o seriali: ci si occuperà esclusivamente di film di fiction, nello specifico occidentali, soprattutto hollywoodiani, anche se verrà fatta qualche incursione nel cinema europeo.

Nel 2011, Lindner riportava che l'ottanta per cento dei film di sport rappresentava solo protagonisti maschili, contro un sei per cento con protagonisti sia maschili che femminili e il quattordici per cento di sole protagoniste femminili,<sup>176</sup> anche se è lecito supporre che, nel decennio trascorso, il protagonismo femminile sia aumentato; non sono stati reperiti, tuttavia, altri studi attendibili in merito. Rimane dunque il fatto che, di queste categorie, per definire il film sportivo "al femminile" si accetteranno solo il sei e il quattordici per cento di Lindner, ovvero i film dove il protagonismo è anche o solamente femminile.

I testi di Lindner finora citati si occupano soprattutto di film di sport solo con protagoniste femminili; ai fini di questa analisi, invece, si terranno in considerazione anche i film dove il protagonismo è condiviso (come *La battaglia dei sessi*<sup>177</sup>), a patto, tuttavia, che la dimensione sportiva risulti fondamentale all'interno della trama e della caratterizzazione della protagonista femminile (escludendo, a titolo di esempio, *Rimbalzi d'amore*,<sup>178</sup> in cui a svolgere attività sportiva è solo l'uomo della coppia).

Lo studio di Lieberman si concentra, d'altra parte, soprattutto sui film di sport con protagoniste femminili che svolgono solo attività sportive considerate maschili. In questa sede, invece, si accetterà ogni film dove venga praticata una qualsiasi attività sportiva, a patto che, come precisato nel capitolo precedente, si tratti di un'attività agonistica, fisicamente impegnativa e di rilevanza centrale nella trama.

Si propone tale "allargamento" di campo perché, nonostante si trovi condivisibile il principio secondo cui le *foundational ideas*<sup>179</sup> dello sport sono di natura maschile, non si concorda con la supposizione secondo cui, anche oggi, tutte le discipline sportive vengono considerate esclusivamente maschili.

Alcuni sport, come il pattinaggio artistico, la danza o la ginnastica ritmica, promuovono valori inscrivibili all'interno del paradigma femminile tradizionale, quali grazia, armonia, bellezza, delicatezza.<sup>180</sup> Per questa ragione, al contrario, è possibile ritenere "sovversiva" o perlomeno poco usuale la figura cinematografica di un maschio eterosessuale che svolge queste attività (*Billy Elliot*<sup>181</sup>).

Ci sono poi discipline come l'atletica, il tennis, il nuoto o la pallavolo, un tempo considerate di dominio esclusivamente maschile, che vengono oggi valutate come meno

---

<sup>175</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>176</sup> Lindner K., "Bodies in action. Female athleticism on the cinema screen", *Feminist Media Studies*, vol. 11, n. 3, 2011, pp. 321-345.

<sup>177</sup> Jonathan Dayton, Valerie Faris, *La battaglia dei sessi* (Battle of the sexes), 2017.

<sup>178</sup> Sanaa Hamri, *Rimbalzi d'amore* (Love & Basketball), 2000.

<sup>179</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>180</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 4.

<sup>181</sup> Stephen Daldry, *Billy Elliot*, 2000.



connotate da un punto di vista di genere,<sup>182</sup> grazie al crescente successo dello sport femminile in termini sia di partecipazione che di copertura mediatica.<sup>183</sup>

A questa lista eterogenea vanno, infine, sommate le atlete che praticano discipline sportive tuttora considerate di “natura” maschile (come rugby, football americano, arti marziali miste) di cui si occupa il libro di Lieberman.

Si avrà quindi a che fare con un insieme di donne legate a corpi, orientamenti, identità e pratiche sportive diversissime tra loro, che si ritiene meritino tutto lo stesso spazio di analisi e che, come si vuole sostenere in questa sede, vengono ugualmente messe in difficoltà dall’idea di femminilità tradizionale e da quella di eterosessualità normativa, a prescindere della “femminilità” dello sport che praticano.

Parlando di cinema sportivo al maschile, nel tentativo di semplificare, non ci si è soffermati sull’esistenza di una tripartizione simile (sport da donne/sport da uomini/sport per ambo i sessi) che, tuttavia, esiste ed esercita senz’altro un medesimo peso sugli atleti.

Numerosi film, di finzione o documentari, si sono concentrati su atleti uomini che si dedicano ad attività sportive considerate femminili,<sup>184</sup> nonché sugli uomini che faticano a reggere il peso del mito della virilità eterosessuale,<sup>185</sup> e molte pagine sono state spese per esaminarne le peculiarità, a partire dagli studi già citati di Crosson, Anderson e Hargreaves; non è questo, tuttavia, il luogo deputato a proporre un’analisi, per quanto si ritenga importante ricordarne alcune.

Riassumendo, si ritiene che la pratica odierna dello sport, al maschile o al femminile, in tutto il mondo dimostri quotidianamente che, nella realtà ancor più che nel discorso, le costruzioni di genere sono oggetto di continua decostruzione e ricostruzione, esclusione e riappropriazione da parte delle donne e degli uomini<sup>186</sup> in maniera molto più libera di quanto

---

<sup>182</sup> Per un approfondimento, si rimanda ai dati raccolti nel 2019/20 su *Global Sports Matters*, nell’articolo: Allison Torres Burtka, “More female athletes take on formerly male-only sports”, 07/01/20, URL: <https://globalsportmatters.com/culture/2020/01/07/female-athletes-male-only-sports/>, consultato il: 10/12/21

<sup>183</sup> Si rimanda alla consultazione dei report annuali sulla partecipazione e la copertura mediatica nello sport femminile realizzati dall’organizzazione non-profit *Women in Sport*, URL: <https://www.womeninsport.org/>, consultato il: 16/12/21. I dati del 2020/21 non sono stati presi in considerazione, dal momento che, come emerge in tali report, la partecipazione sportiva maschile e femminile è calata in maniera considerevole ma non proporzionale.

<sup>184</sup> Si proporrà qui una breve lista di titoli, incapace, purtroppo, di risultare esaustiva, ma che si spera possa essere perlomeno utile. Da *Billy Elliot* (Stephen Daldry, 2000) è il cinema di balletto classico a offrire il maggior numero di rappresentazioni “alternative” dell’atleta maschile, anche in versione biopic come in *Nureyev: The White Crow* (Ralph Fiennes, 2018), nella dimensione di coppia in *Yeh Ballet* (Soonil Taraporevala, 2018) o corale di *First Position* (Bess Kargman, 2011). Il ballerino di danza moderna o contemporanea sembra invece conservare e riaffermare con maggiore facilità (ma non senza ostacoli) la propria mascolinità tradizionale, dal “misto” *Step Up* (Anne Fletcher, 2006) al tutto al maschile *Stepping: Dalla strada al palcoscenico* (Sylvain White, 2007). Un esempio differente è offerto, si ritiene in questa sede, da *Shall We Dance* (Peter Chelsom, 2004), che affronta esplicitamente le questioni di omosessualità e de-mascolinizzazione del ballerino uomo. Il film di pattinaggio artistico al maschile è invece solo di coppia, come nel classico *Vincere insieme* (Paul Michael Glaser, 1992) o nel più recente *In due per la vittoria* (Sean McNamara, 2006). Interessanti le commedie *7 uomini a mollo* (Gilles Lelouche, 2018), su un gruppo di uomini che si dedica al nuoto sincronizzato, e *Thunderstruck - Un talento fulminante* (John Whitesell, 2012), su un ragazzo altissimo ma negato nella pallacanestro; notevole, infine, *Minding the Gap* (Bing Liu, 2018), un documentario sulla tossicità dell’ambiente agonistico sportivo maschile e sulla transessualità maschile nello sport.

<sup>185</sup> Tra i film di sport maschile con protagonisti non eterosessuali, che descrivono il mondo sportivo maschile come un ambito dominato dal machismo e dall’omofobia, citiamo, tra gli altri, i documentari *Man Made* (T Cooper, 2018) e *Forbidden Games: The Justin Fashanu Story* (Jon Carey e Adam Darke, 2017) e i film di finzione *Handsome Devil* (John Butler, 2016) e *The Pass* (Ben A. Williams, 2016). Una lista più esaustiva è disponibile su [www.prideinsport.com.au](http://www.prideinsport.com.au), URL: <https://www.prideinsport.com.au/lgbtq-sport-films/>, consultato il: 11/02/22.

<sup>186</sup> Koivula Nathalie, “Perceived characteristics of sports categorized as gender-neutral, feminine and masculine”, in *Journal of Sports Behaviour*, v. 24, n. 4, 2001, pp. 373-393.

potrebbe apparire immaginando una manichea *battaglia dei sessi* che non tenga conto dei numerosi mutamenti intercorsi nell'ultimo ventennio.

Ciò su cui si intende qui interrogarsi, tuttavia, è la costante relazione che pratiche “diverse” e pratiche più canoniche continuano a intrattenere con una differenziazione normativa dei generi e con la discriminazione di orientamenti sessuali non eterosessuali. Ragionare sulle differenze, invece che sulle similitudini, tra i film di sport considerati “al femminile” aiuta, allora, a prendere una direzione di lavoro. Partiamo quindi dal principio: cosa si intende con “sport femminili” e “film al femminile”?

## 2.2. SPORT FEMMINILI, FILM PER DONNE

If all sports were solely based on strategy, endurance and athletic prowess, we would not see such a difference in women and men's participation from one sport to another. Instead, we are faced with a sporting world that caters to gender ideology. On one end of the spectrum, we have combative sports and on the other, sports that are expressive.<sup>187</sup>

Definendo il cinema sportivo *gendered masculine* e parlando di sport “per donne” come contrapposti agli sport “per uomini”, si è già sottolineata l'importanza dei pregiudizi di genere nella divisione delle attività sportive e del loro pubblico.

Come dimostrano i report annuali della *Women and Sport Association*,<sup>188</sup> nonostante i numerosi passi avanti verso la parità di genere nel mondo sportivo, le discipline femminili continuano ad essere meno praticate e meno seguite (e dunque anche meno pagate): la loro affermazione è stata il risultato di una lunga e complicata lotta per il diritto allo sport da parte delle donne che ancora, in larga parte del mondo, è lontana dal potersi definire conclusa.

In uno degli studi più recenti e completi sulla rappresentazione cinematografica delle donne che praticano sport, *Sports Heroines on Film*,<sup>189</sup> Lieberman ripercorre la storia di questa battaglia, sostenendo che le controversie nate attorno all'attività sportiva femminile sollevano, in realtà, domande fondamentali sullo statuto dell'identità di genere.

È possibile che una donna, svolgendo un'attività maschile come quella sportiva, diventi simile a un uomo, mascolina? E, se la mascolinità si può ottenere e non risulta, dunque, una condizione “naturale” con cui si nasce, è ancora possibile sostenere la naturalità del genere? La mancata *genderizzazione* dello sport conduce a un primo rischio: la decostruzione della stessa istituzione del genere come naturale e connaturato.<sup>190</sup>

Nel 1986, una delle più autorevoli studiose di sport e genere, Helen Lenskyj, ha analizzato nel dettaglio il rapporto tra l'attività sportiva delle donne e l'attività di controllo sulla riproduzione e sulla sessualità femminili.<sup>191</sup> Prendendo in considerazione un intero secolo di battaglie per la partecipazione femminile al mondo dello sport, dal 1890 al 1990, Lenskyj vaglia centinaia di opinioni mediche sui rischi per la salute, fisica e riproduttiva, e sui rischi di deturpazione, estetica e morale, che occorrerebbero qualora una donna decidesse di praticare attività sportiva, in particolare se di contatto, autodifesa o bodybuilding.

---

<sup>187</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>188</sup> Si rimanda come sopra alla consultazione dei report annuali sulla partecipazione e la copertura mediatica nello sport femminile realizzati dall'organizzazione non-profit *Women in Sport*, URL: <https://www.womeninsport.org/>, consultato il: 16/12/21. I dati del 2020/21 non sono stati presi in considerazione, dal momento che, come emerge in tali report, la partecipazione sportiva maschile e femminile è calata in maniera considerevole ma non proporzionale.

<sup>189</sup> Lieberman V., op.cit., 2015.

<sup>190</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 3.

<sup>191</sup> Lenskyj Helen, *Out of bounds: Women, sport and sexuality*, Toronto, Canadian Scholars, Women's Press, 1986.

La prima distinzione operata da Lenskyj riguarda le categorie di sport: quelli “femminili” sarebbero gli sport cosiddetti *di figura*, sport poco aggressivi e soprattutto in singolo, considerati esteticamente piacevoli e basati sulla performance più che sulla competizione.<sup>192</sup> Perciò:

Figure skating, rhythmic gymnastics and synchronized swimming, for example - was rarely if ever associated with loss of femininity, while contact, combat and team sports were blamed for promoting undesirable and unfeminine traits in female participants.<sup>193</sup>

In linea con Lenskyj, nel 2018, Lieberman definisce “socialmente accettabili” per le donne solo gli *expressive sports*,<sup>194</sup> come il pattinaggio di figura o la ginnastica artistica, dove vengono valutati lo stile, la grazia e la presentazione delle atlete, contro gli *instrumental sports*<sup>195</sup> categoricamente maschili come il rugby o l’hockey, fondati sull’espressione della violenza, sulla potenza fisica e sul gioco di squadra.

Negli *expressive sports*, dal momento che l’oggetto di valutazione è soprattutto la performance, il metro di giudizio sarebbe soggettivo (e dunque più severo), contro il metodo oggettivo di valutazione numerica del punteggio nello sport maschile. Scrive Lieberman: «In football, you either get into the end zone or you don’t. In figure skating, you may have landed a double axel, but how well did you keep your composure?».<sup>196</sup>

Si tiene qui a specificare, tuttavia, che queste distinzioni di Lieberman e Lenskyj rischiano, forse, di essere tacciate di eccessiva semplificazione. Pur condividendo quanto le due autrici scrivono sulle discipline *expressive* e femminili come la danza, non va dimenticato che tali discipline prevedono, da sempre, la compartecipazione di uomini e donne. La danza classica è uno sport generalmente immaginato al femminile;<sup>197</sup> nel balletto, tuttavia, sono previsti ruoli sia femminili che maschili, anche se differenziati, e lo stesso vale per la ginnastica e il pattinaggio artistici.

È vero che, nella divisione di genere presente in queste discipline, è possibile ravvisare nuovamente la presenza di rigidi ideali di genere, che vedono l’uomo come forte, saldo e potente, contro donne morbide, leggere e aggraziate. Bisognerà però tenere conto anche dell’evoluzione che ha avuto, ad esempio, la danza maschile nel Novecento con ballerini come Nureev,<sup>198</sup> nonché dei cambiamenti intercorsi nella ginnastica artistica femminile, che è oggi dominata da donne visibilmente muscolose come Vanessa Ferrari o Simone Biles.

Si tiene a precisare, infine, che persino sport considerati a lungo come “esclusivamente” femminili, quali il *cheerleading*, vengono oggi praticati anche dagli uomini,<sup>199</sup> non esiste, dunque, solo una “diaspora” delle donne nello sport maschile, ma forse anche una reciproca contaminazione che riguarda quasi tutte le discipline sportive e rende queste distinzioni perlomeno suscettibili di discussione.

---

<sup>192</sup> Lenskyj H., op.cit., 1986, p. 124.

<sup>193</sup> Lenskyj H., op.cit., 1986, p. 124.

<sup>194</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>195</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>196</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>197</sup> Claudia Jeschke, “Dance: Typically Feminine?”, in *Dance Research Journal*, v. 23, n. 2, autunno 1991, pp. 39-41.

<sup>198</sup> Rudol’f Nureev è stato un noto ballerino e coreografo russo, naturalizzato austriaco; considerato precursore della danza moderna, è noto per aver rivoluzionato il mondo maschile della danza, integrando, nel suo modo di ballare, numerosi modi e passi considerati in precedenza solo femminili.

<sup>199</sup> Adams Adi, “Establishing and Challenging Masculinity: The Influence of Gendered Discourses in Organized Sport”, in *Journal of Language and Social Psychology*, v. 29, n. 3, maggio 2010, pp. 278-300.

Si venga allora agli sport che sfuggono a una chiara categorizzazione maschile/femminile, così come a quella *expressive/instrumental*: attività come il tennis, la pallavolo o il nuoto.

In questi casi, per quanto la versione al maschile sia più celebrata,<sup>200</sup> pagata<sup>201</sup> e rappresentata nei media,<sup>202</sup> esiste una ormai longeva tradizione femminile i cui numeri di partecipazione e di rappresentazione mediatica sono in aumento<sup>203</sup> e in cui non vale la differenza di valutazione oggettiva/soggettiva proposta da Lenskyj. Vale, invece, come si vedrà nei prossimi capitoli, un discorso di maggiore attenzione nei confronti dell'aspetto estetico delle atlete,<sup>204</sup> riconducibile al complesso discorso della sessualizzazione femminile nei media e nella società.

C'è, infine, il discorso del fitness, che in termini di agonismo si traduce nel bodybuilding, un ulteriore mondo percepito come prevalentemente maschile ma praticato, nella realtà, anche da molte donne già dagli anni Novanta. Si vuole allora riconoscere che, al pari dello sport maschile, anche all'interno della categoria "al femminile" non esistono discipline praticate esclusivamente dalle donne; ne esistono, tuttavia, di fortemente "genderizzate" in senso femminile.

Nell'arco di questo lavoro si cercherà di valutare se, in qualsiasi posizionamento di genere ("femminile", "maschile" o neutro) sia situata l'attività sportiva messa in pratica in un film, la femminilità e l'eterosessualità delle atlete vengono messe in discussione. Ci si interrogherà dunque sull'esistenza di una pratica che riguarda il cinema sportivo al femminile *tutto*: la continua interrogazione e la successiva, ambigua riaffermazione della femminilità tradizionale e dell'eterosessualità normativa nella figura dell'atleta donna.

Lieberman ritiene che tale tensione sia visibile, ad esempio, nella tendenza del cinema sportivo a mantenere alcuni *topoi* del cinema femminile per sottolineare l'appartenenza delle protagoniste all'interno del mondo femminile, nonostante la "sovversione" che mettono in atto svolgendo sport.<sup>205</sup>

Questo si vedrebbe nello spostamento della trama principale del film di sport da quella tipica del genere (in questo caso, lo sport) a quella amorosa (come in *Blue Crush*),<sup>206</sup> a differenza di quanto accadrebbe nel cinema al maschile, dove le storie d'amore rimarrebbero sempre secondarie.<sup>207</sup> Si tiene qui, in ogni caso, a precisare che tale fenomeno è stato smentito in più occasioni.<sup>208</sup>

---

<sup>200</sup> Dai dati raccolti nel briefing del Parlamento Europeo del 2019, "Gender equality in sport: Getting closer every day", disponibile al link: [https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS\\_BRI\(2019\)635560](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_BRI(2019)635560), consultato il: 16/12/2021.

<sup>201</sup> Dai dati raccolti nel 2020/2021 dalla Adelphi University (New York), "Male vs Female Professional Sports Salary Comparison", 20/05/21, URL: <https://online.adelphi.edu/articles/male-female-sports-salary/>, consultato il: 12/12/21

<sup>202</sup> Eoin J. Trolan, "The impact of the media on gender inequality within sport", in *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, n. 91, 2013, pp. 215-227.

<sup>203</sup> Melanie Anzidei, "More people than ever watch women's sports, but investment and media coverage still lag", 24/06/21, *NorthJersey.com*, URL: <https://eu.northjersey.com/story/sports/2021/06/24/tv-viewership-increase-womens-sports-hurdles-remain-wnba-nwsl-espn/5306975001/>, consultato il: 18/12/21.

<sup>204</sup> Cooky Cheryl, "What's New About Sporting Femininities? Female Athletes and the Sport-Media Industrial Complex", in Toffoletti Kim, Thorpe Holly, Francombe-Webb Jessica (a cura di), *New Sporting Femininities*, Londra, Palgrave MacMillan, 2018, pp. 23-41.

<sup>205</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>206</sup> John Stockwell, *Blue Crush*, 2002.

<sup>207</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>208</sup> Carrie Wittmer, "The top movie genre women love is 'action' — and only 9% prefer 'romance' or 'romantic comedy'", 08/04/18, *Insider*, URL: <https://www.businessinsider.com/top-movie-genre-women-love-is-action-and-only-9-prefer-romance-2018-3?r=US&IR=T>, consultato il: 20/12/21.

Lo spostamento del tema amoroso nella «sphere of desirability»<sup>209</sup> della protagonista trasforma il desiderio di competizione agonistica, considerato “anormale” per una donna, in una “normale” competizione per l’amore di un uomo: «win the guy rather than win the game».<sup>210</sup> In questo modo si ribadisce che l’atleta femminile è desiderabile in termini eterosessuali e dunque “femminile” in maniera socialmente accettabile.

Un altro esempio è ravvisabile nella parabola di addomesticamento della donna “bisbetica”.<sup>211</sup> La donna bisbetica è l’atleta femminile che a inizio film si presenta, con connotazione in negativo, come dura, rigida, competitiva, senza scrupoli, aggressiva, determinata e individualista. In altre parole, mascolinizzata.

Questa donna, attraverso la pratica sportiva, ha perduto la sua femminilità, intesa come nutrimento, calore, cura, amore, annullamento di sé in funzione dell’altro. Per fortuna, nell’arco della narrazione, incontra presto un uomo eterosessuale che la sgrida, poi la guida e infine la premia in un percorso di recupero dei valori femminili, che termina con la sua vittoria agonistica.

La narrazione della “donna bisbetica” ha spesso implicazioni amorose (*Vincere insieme*,<sup>212</sup> *Wimbledon*<sup>213</sup>), ma può essere ravvista anche in film come *Stick It*<sup>214</sup> o *Million Dollar Baby*,<sup>215</sup> che spostano la dinamica relazionale con una figura maschile in un rapporto paterno con l’allenatore maschio.

Lieberman ritiene che l’arco narrativo della bisbetica sarebbe tipico di tutti i film sportivi con una presenza femminile protagonista, a prescindere dallo sport praticato. In questa sede si vuole aggiungere, tuttavia, che una tradizione simile è stata osservata anche in altri generi con protagoniste femminili, come la *screwball comedy* degli anni Trenta e Quaranta,<sup>216</sup> nonché, spesso, rimproverata a ogni film che abbia per oggetto un percorso “riabilitativo” in termini di femminilità da parte di una donna.

Si pensi, ad esempio, al luogo comune della ragazza sfigata, pacchiana o “maschiaccio” che, per amore di un uomo, impara a diventare una “vera” donna, da *Pretty Princess*<sup>217</sup> a *Pretty Woman*,<sup>218</sup> solo per citarne alcuni/i più emblematici ecc.

### 2.3. MUSCOLARITÀ E MASCOLINITÀ

Nel 1994, nel suo pionieristico studio *Coming On Strong*,<sup>219</sup> Cahn analizza «the persistent but unsteady tension between female athleticism and male-defined sport»<sup>220</sup> nel Novecento, attraverso un attento confronto di brani da periodici, giornali, riviste, interviste, letteratura sullo sport e studi di genere, ponendo particolare attenzione all’intersezione tra genere, sessualità, razza e classe nella costruzione del dibattito pubblico circa il ruolo delle donne nello sport.

Cahn fa l’esempio della narrazione mediatica condotta negli anni Ottanta e Novanta attorno alla figura della storica tennista Martina Navrátilová.<sup>221</sup> Nata in Cecoslovacchia e immigrata negli Stati Uniti negli anni Settanta per proseguire con la carriera agonistica, negli

<sup>209</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 78.

<sup>210</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 78.

<sup>211</sup> Letteralmente: «The taming of the shrewdish female athlete». Lieberman V., op.cit., 2015, p. 78.

<sup>212</sup> Paul Michael Glaser, *Vincere insieme* (The Cutting Edge), 1992.

<sup>213</sup> Richard Loncraine, *Wimbledon*, 2004.

<sup>214</sup> Jessica Bendinger, *Stick It - Sfida e conquista*, 2006.

<sup>215</sup> Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, 2004.

<sup>216</sup> La Polla Franco, *L’età dell’occhio. Il cinema e la cultura americana*, Torino, Lindau, 1999, p. 16.

<sup>217</sup> Garry Marshall, *Pretty Princess* (The Princess Diary), 2001.

<sup>218</sup> Garry Marshall, *Pretty Woman*, 1990.

<sup>219</sup> Cahn S., op.cit., 2015.

<sup>220</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 6.

<sup>221</sup> Cahn S., op.cit., 2015, pp. 1-4.

Ottanta la Navrátilová era già la giocatrice più vincente e più pagata della storia del tennis femminile.<sup>222</sup>

Il suo successo fu così notevole che, nota Cahn, venne salutata dai più come il simbolo del progresso femminile finalmente compiuto, in un mondo fino a dieci anni prima del tutto inaccessibile:<sup>223</sup> non solo nello sport, ma anche, «more broadly, in traditionally male activities involving money and power».<sup>224</sup>

Il successo della Navrátilová, che negli anni Ottanta regnò praticamente indisturbata in vetta a tutte le classifiche di singolo e di doppio,<sup>225</sup> suscitò, tuttavia, anche numerose preoccupazioni nel pubblico, nella stampa e negli esperti di tennis circa la sua identità di genere e la sua sessualità. La sua sgradita intrusione in un mondo di storico dominio maschile sembrò suggerire che, se una donna poteva farcela nel regno degli uomini, forse non era davvero una donna o che, perlomeno, la sua appartenenza nella categoria femminile andava indagata nel dettaglio, insieme alla sua vita privata.

Cahn stila una lunga lista di epiteti utilizzati dai giornali, da "bionic sci-fi creation" a "monstrous Amazon",<sup>226</sup> che descrivono il corpo muscoloso della Navrátilová come quello di un Frankenstein femminile, *monstrum* prodigioso e inquietante. Questo corpo appare così mascolino che qualcuno propone persino di ricollocarlo nel tour maschile, lontano dalle colleghe donne troppo dolci, esili e morbide per poter reggere la competizione.<sup>227</sup>

Si arriva ad accusarne addirittura il successo agonistico, che avrebbe "inchiodato al tappeto" l'intero gioco femminile:<sup>228</sup> «beating up all those innocent girls»<sup>229</sup>, scrive un giornalista dello stile di gioco della Navrátilová. Nonostante i decenni intercorsi, è difficile leggere del calvario mediatico subito da Navrátilová senza pensare, oggi, al simile trattamento riservato alle sorelle Williams,<sup>230</sup> a cui va aggiunto, purtroppo, anche un diffuso razzismo.<sup>231</sup>

Ideologie come quella dell'inferiorità fisica della donna, secondo cui le donne hanno corpi più morbidi e deboli degli uomini, aumentano la convinzione che le donne muscolose non siano "vere" donne.<sup>232</sup> Non mancano infatti spiegazioni scientifiche da parte di chi si interroga sulla natura robotica di Navrátilová o del fantomatico difetto cromosomico che impedisce di classificarla come giocatrice femmina.<sup>233</sup>

---

<sup>222</sup> Clerici Gianni, *Wimbledon*, Milano, Mondadori, 2018.

<sup>223</sup> Serve qui considerare che solo nel 1970, tre anni prima della famosa *battaglia dei sessi*, Billie Jean King si era messa alla guida di un gruppo di nove atlete (le *Original Nine*) per sfidare, con enormi fatiche, la disuguaglianza di genere nei tornei tennistici professionistici.

<sup>224</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>225</sup> Su: *Enciclopedia Britannica*, URL: <https://www.britannica.com/biography/Martina-Navratilova>, consultato il: 19/12/21.

<sup>226</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>227</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>228</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 1.

<sup>229</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 2.

<sup>230</sup> Sulla vicenda delle sorelle Williams è uscito nel 2013 il documentario *Venus and Serena* (Maiken Baird e Michelle Major) e, molto di recente, il film di finzione *Una famiglia vincente - King Richard* (Reinaldo Marcus Green, 2021) che, come suggerisce il titolo, si concentra soprattutto sul personaggio del padre delle due atlete. Il film non si occupa tanto della questione della femminilità, quanto di quella del razzismo, sottolineando le difficoltà e le disuguaglianze che le atlete afroamericane sono quotidianamente costrette a subire nella società e nello sport. *Una famiglia vincente* offre certamente un esempio interessante per l'analisi del ruolo paterno nel film sportivo femminile, dal momento che accentra tutte le ragioni del successo di Venus e Serena nel visionario sogno del padre Richard.

<sup>231</sup> Desmond-Harris Jenée, "Serena Williams is constantly the target of disgusting racist and sexist attacks", *Vox*, 07/09/16, URL: <https://www.vox.com/2015/3/11/8189679/serena-williams-indian-wells-racism>, consultato il: 20/12/21.

<sup>232</sup> Eoin J. Trolan, "The impact of the media on gender inequality within sport", in *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, n. 91, 2013, pp. 215-227.

<sup>233</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 2.

Il corpo femminile, quando muscoloso, viene associato alla mascolinità e all'omosessualità femminile,<sup>234</sup> considerata, secondo Harrison e Lynch, un ulteriore "tratto" non-femminile,<sup>235</sup> nonostante la logica assunzione per cui, per essere lesbiche, bisogna in primo luogo essere donne.

Accanto ai sostenitori di un deficit di femminilità abbondano, poi, gli accusatori del suo eccesso di mascolità, associato, sembra, alla sfrontatezza.<sup>236</sup> Navrátilová avrebbe l'*hybris* di elevarsi, allungarsi e insieme sfigurarsi nella tensione verso al corpo maschile, rifiutando attivamente la propria natura femminile; l'atleta, insomma, *potrebbe* essere una ragazza normale, ma ha deciso di darsi allo sport, di perseguire un corpo che non le appartiene, di ambire alla potenza fisica di un uomo e dunque di modificarsi, allenamento dopo allenamento, fino a smettere di essere persino donna.

Qui i temi sollevati sono almeno due. Da una parte, la costruzione, attraverso la modificazione del proprio corpo, di un genere differente a quello in cui si nasce: plasmare il proprio corpo in una forma muscolosa e definita trasforma Navrátilová, tutto a un tratto, in un uomo, o perlomeno in una creatura a metà, sciogliendo ogni legame logico con il sesso biologico che la donna testimonia.

Dall'altra, invece, c'è l'associazione di un certo insieme di valori maschili (aggressività, sfrontatezza, competitività) alla distruzione dell'*idea* della femminilità, in termini morali. Ciò vuol dire che, pur se in un corpo chiaramente femminile, pur se pubblicamente indicata come donna e pur se non androgina, Navrátilová, nel momento in cui dimostra delle qualità maschili attraverso l'attività sportiva, ancora una volta, di colpo, perde il legame con il genere in cui si identifica in maniera irreparabile.

Questo dato paradossale emerge anche dallo studio di Harrison e Lynch, secondo cui le donne che praticano sport spesso sperimentano un conflitto significativo tra l'essere un'atleta e l'essere una donna.<sup>237</sup>

Una simile figura femminile, a cavallo tra il genere femminile e quello maschile, viene spesso definita, soprattutto nelle bambine e nelle ragazze, con il termine "maschiaccio" ("mannish" o "tomboyish").<sup>238</sup> Lieberman scrive che l'atleta maschiaccio è sempre costretta a sviluppare una strategia, individuale o collettiva, per risolvere questa tensione tra la passione per lo sport e la condanna culturale alla propria inappropriata mascolinità.<sup>239</sup>

Alcune di sforzano di dimostrare la propria femminilità attraverso l'abbigliamento, le pratiche del corpo, la vita privata e pubblica fuori dal campo; altre cercano un compromesso, «claiming allegiance to conventional definitions of femininity while at the same time trying to stretch their boundaries to include athletic activities»;<sup>240</sup> altre ancora, ritenute provocatorie, rifiutano invece di modificare il proprio status di maschiaccio e passano alla categoria del "maschile".<sup>241</sup>

Lieberman sostiene che tali strategie impiegate per disinnescare i "rischi" dello sport hanno avuto il risultato equivoco di contribuire alla divisione di genere nella cultura sportiva. Questo sarebbe accaduto perché, nello sforzo di creare «a separate, distinct women's brand of

---

<sup>234</sup> Koivula Nathalie, "Perceived characteristics of sports categorized as gender-neutral, feminine and masculine", in *Journal of Sports Behaviour*, v. 24, n. 4, 2001, pp. 373-393.

<sup>235</sup> Harrison A. Lisa, Lynch B. Amanda, "Social Role Theory and the Perceived Gender Role Orientation of Athletes", in *Sex Roles*, v. 52, nos. 3-4, febbraio 2005, pp. 227-236.

<sup>236</sup> Cahn S., op.cit., 2015, p. 2.

<sup>237</sup> Harrison A. Lisa, Lynch B. Amanda, "Social Role Theory and the Perceived Gender Role Orientation of Athletes", in *Sex Roles*, v. 52, nos. 3-4, febbraio 2005, p. 228.

<sup>238</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>239</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>240</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>241</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

sport»,<sup>242</sup> si è effettivamente contribuito all'idea dello sport femminile come uno sport meno competitivo, meno difficile e meno appassionante.

Si sarebbe quindi ulteriormente consolidata l'idea per cui l'atletismo è un tratto maschile, da compensare con «proof of femininity»,<sup>243</sup> e la convinzione nello sport femminile sia corretto valutare qualità come l'avvenenza, la grazia e il decoro delle atlete prima ancora del loro risultato sportivo.<sup>244</sup>

## 2.4. FATTORI DI RISCHIO

There are two forms of “punishment” for a female athlete who dominates in her sport: questioning her biological sex and questioning her sexuality.<sup>245</sup>

Nel primo capitolo si è definito fondamentale il ruolo che il corpo maschile ricopre nel film sportivo e si è immaginato che tale corpo sia oggetto di una continua contrapposizione fantasmatica: ovvero che, anche quando manca un referente diretto della comparazione, si tenda a definire tale corpo eroico rispetto a uno inferiore, virile rispetto a uno femminile, vincente rispetto a uno perdente. E si può, forse, aggiungere: cisgender rispetto a uno transgender, eterosessuale rispetto a uno omosessuale.

Ma quali sono le implicazioni di una tesi simile? In quali film, in quali scene, in quali modalità si realizza questo paragone nel cinema? E poi: come tradurre un discorso simile all'interno del cinema al femminile? Per rispondere, ripartiamo dal lavoro di Lindner, che si è occupata a più riprese della rappresentazione dello sport e del corpo femminile nel cinema contemporaneo, soprattutto americano.

La sua ricerca, oltre a costituire uno degli sviluppi più recenti e originali degli studi femministi su sport e cinema, risulta particolarmente affine a quella svolta in questa sede nel momento in cui identifica l'atleta femminile come una «troubling figure»,<sup>246</sup> una figura problematica che mette in discussione le costruzioni di genere e orientamento sessuale nel cinema hollywoodiano contemporaneo e nel film di sport in particolare, riprendendo il discorso di Butler sulla performance di genere che ne mette in evidenza la natura di costruzione.

Butler scrive che l'attività sportiva femminile costituisce una messa in scena e, insieme, una contestazione pubblica delle costruzioni di genere, perché compromette le assunzioni normative sulla femminilità e lancia una sfida alle possibilità di trasformazione e libertà del corpo femminile e della percezione sociale che ne deriva.<sup>247</sup>

Pur condividendo questo principio, è necessario tener conto del mutamento che i corpi reali delle donne che praticano sport, il corpo “ideale” della femminilità e i corpi cinematografici hanno attraversato nel tempo. Basti considerare, a titolo di esempio, la differenza tra il corpo di Katherine Hepburn in *Lui e lei*<sup>248</sup> nel 1952 e quello di Lily James in *Fast Girls*<sup>249</sup> nel 2012.

Anche Lindner sostiene che corpi come quello di Martina Navrátilová sono stati, nel tempo, assimilati in un'idea di femminilità comprensibile, accettabile e oggi ritenuta persino desiderabile.<sup>250</sup> Dunque, se da una parte il cinema sportivo tende a ribadire nozioni normative

---

<sup>242</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>243</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>244</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 5.

<sup>245</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 11.

<sup>246</sup> Lindner K., op.cit., 2011, p. 321.

<sup>247</sup> Butler Judith, “Athletic Genders: Hyperbolic Instance and/or the Overcoming of Sexual Binarism”, in *Stanford Humanities Review*, v. 6, n. 2, 1998, p. 103-111.

<sup>248</sup> George Cukor, *Lui e lei* (Pat and Mike), 1952.

<sup>249</sup> Regal Hall, *Fast Girls*, 2012.

<sup>250</sup> Lindner K., op.cit., 2011, p. 321.



di genere, classe, appartenenza etnica e orientamento sessuale, dall'altra è possibile ritenere lo sport femminile anche un luogo privilegiato la trasformazione del concetto di femminilità, nonché per la destabilizzazione della comprensione normativa e rigidamente binaria del genere.

Si è già definita questa possibilità un "rischio". Una delle maggiori fonti di reticenza rispetto al pericolo della donna che pratica sport è legata all'idea che tale donna, attraverso la pratica sportiva e l'appropriazione dei valori maschili ad essa legati, "rischi" di perdere la propria femminilità, trasformandosi in un uomo o in una lesbica.<sup>251</sup>

Questa percezione è tuttora diffusa, come dimostra lo studio di Scheadler e Wagstaff,<sup>252</sup> e non vale solo per gli sport "maschili", ma anche per quelli considerati femminili e per la loro rappresentazione cinematografica. Come scrive Lieberman,

Placing a movie in a sport that is socially acceptable for women eliminates the need for conflict over her playing her sport. This should finally allow the story to center on her competing, rather than focusing the plot on notions of femininity. However, the pressure to embrace feminine values continues for cinematic female athletes, even in their own sports.<sup>253</sup>

Si può allora sostenere che il corpo femminile, quando pratica sport, a prescindere dallo statuto "femminile", "maschile" o "neutro" dell'attività sportiva, si esponga sempre a due rischi: essere letto come un corpo maschile o come un corpo lesbico. È l'attività sportiva di per sé, se associata alle donne, che si rivela un fattore di rischio per la loro tollerabilità all'interno di un discorso di norma/normalità.

L'atleta femminile, se vuole sostenere che la sua attività sportiva è *normale*, deve quindi impegnarsi a dimostrare di essere femminile in modo canonico, oppure attraente in senso eterosessuale, oppure eterosessuale, oppure comunque inserita in un paradigma di ruolo di genere che la vede figlia, sorella, allieva di un uomo eterosessuale.

Si prendano come esempio due liste di film pubblicate online nel 2021 su piattaforme diverse, per pubblici diversi: *The 14 best sports films and documentaries about inspiring women*,<sup>254</sup> su Stylist, un sito web di lifestyle e gossip per donne, e *Top 10 films about female athletes*,<sup>255</sup> del 2021, di *Sports Show*, un sito online dedicato allo sport soprattutto maschile.

Di questi film, sono stati scelti, in questa sede, solo i titoli prodotti dal 2000 in poi, per tenere conto dei numerosi mutamenti avvenuti nella società e nel cinema sportivo rispetto al ruolo delle atlete femminili a cui abbiamo già fatto riferimento nelle pagine precedenti.

Come già precisato, inoltre, sono stati selezionati solo titoli europei, canadesi o statunitensi, per mere ragioni pratiche: mancano purtroppo lo spazio e il tempo per approfondire, ad esempio, l'interessantissimo discorso sul cinema sportivo al femminile indiano<sup>256</sup> che ha preso piede soprattutto negli ultimi anni.

---

<sup>251</sup> Ci si riferisce, qui, alla dettagliata ricostruzione di: Lenskyj H., op.cit., 1986.

<sup>252</sup> Scheadler Travis, Wagstaff Audrey, "Exposure to Women's Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes", in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, pp. 1-17.

<sup>253</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>254</sup> Miranda Larbi, "The 14 best sports films and documentaries about inspiring women", 19/02/21, *Stylist*, URL: <https://www.stylist.co.uk/entertainment/film/best-sports-films-women/482209>, consultato il: 23/12/21.

<sup>255</sup> Sourav Das, "Top 10 films about female athletes", 30/01/21, *Sports Show*, URL: <https://sportsshow.net/films-about-female-athletes/>, consultato il: 23/12/21.

<sup>256</sup> In un saggio del 2014 (Ransom J. Amy, "Bollywood Goes to the Stadium: Gender, National Identity, and Sport Film in Hindi", in *Journal of Film and Video*, vol. 66, n. 4, 2014, pp. 34-49) Ransom propone un'analisi molto interessante di come il cinema indiano abbia "tradotto" il mito patriottico tipico del cinema sportivo americano a partire dal successo di *Lagaan* (Ashutosh Gowariker, 2001). Secondo l'autrice, nel cinema di sport iniziano ad emergere molte delle difficoltà e delle contraddizioni della condizione femminile in India, anche per quanto riguarda la partecipazione sportiva femminile: cita in merito il film *Dil Bole Hadippa!* (Anurag Singh, 2009), su un'atleta costretta a travestirsi da uomo per poter giocare a cricket. Gli sviluppi del percorso "introdotto" da

I film risultanti sono allora, in ordine di uscita: *Ragazze nel pallone: tutto o niente*<sup>257</sup> (2000); *Blue Crush*<sup>258</sup> (2002); *Sognando Beckham*<sup>259</sup> (2002); *Million Dollar Baby*<sup>260</sup> (2004); *She's The Man*<sup>261</sup> (2006); *Whip It*<sup>262</sup> (2009); *Fast Girls*<sup>263</sup> (2012); *La battaglia dei sessi*<sup>264</sup> (2017); *Tonya*<sup>265</sup> (2017); *Una famiglia al tappeto*<sup>266</sup> (2019).

Le atlete rappresentate in questi film svolgono sport di natura molto diversa (pattinaggio artistico, surf, wrestling, calcio, basket) e incarnano corpi diversi (il corpo tonico e muscoloso di Hilary Swank in *Million Dollar Baby*, quello androgino di Keira Knightley in *Sognando Beckham*, quello molto femminile di Kirsten Dunst in *Ragazze nel pallone*).

L'unica atleta omosessuale è Billie Jean King in *La battaglia dei sessi*, interpretata da Emma Stone, che insieme a Margot Robbie in *Tonya* rappresenta anche l'unico esempio nella lista di donna non particolarmente attraente: entrambe, comunque, vengono mostrate all'interno di una relazione eterosessuale (per quanto disfunzionale). Si noti inoltre che entrambi i film risalgono solo al 2017 e affrontano la biografia di un'atleta realmente esistita, molto contestata negli anni in cui era attiva per via della sua femminilità "sovversiva".

Tutti questi film hanno in comune il fatto di rientrare, a pieno titolo, nella casistica sopra illustrata: mettono in atto, cioè, strategie peculiari al cinema sportivo femminile per sostenere la femminilità e l'eterosessualità delle loro protagoniste.

Ritorniamo allora al corpo fantasmatico che abbiamo immaginato sottostare a tutti i corpi maschili del cinema di sport tradizionale. Alla luce di quanto si è finora scritto, è possibile immaginare che il corpo fantasmatico con cui fanno i conti le atlete femminili nel cinema sia un corpo iper-femminilizzato, che, come si è visto, è messo "a rischio" dalla muscolarità e dai valori comportamentali promossi dallo sport.

Ma cosa dire del corpo "lesbico"? Nel capitolo successivo, si entrerà finalmente nel merito dell'analisi filmica di questo lavoro, cercando di approfondire il legame tra performance di genere e aspettative circa la sessualità femminile e le modalità di rappresentazione cinematografica messe in atto caso per caso per smentire il "pericolo" dell'omosessualità femminile.

---

Ransom sono ravvisabili in un manuale del 2021 (Anjaria Ulka, *Understanding Bollywood: The Grammar of Hindi Cinema*, Londra, Routledge, 2021) che analizza la controversa rappresentazione dello sport femminile in *Chak De India* (Shimit Amin, 2007) e *Dangal* (Nitesh Tiwari, 2016). Si vuole qui aggiungere che, accanto a questi titoli, negli ultimi anni sono usciti numerosi film e documentari di sport al femminile in India, distribuiti all'estero soprattutto da piattaforme OTT come Netflix e Amazon, tra cui *Mary Kom* (Omung Kumar, 2014), *Ladies First* (Uraaz Bahl e Shaana Levy Bahl, 2017), *Limitless* (Vrinda Samartha, 2017), *Saina* (Amole Gupte, 2021) e *Skater Girl* (Manjari Makijany, 2021). Si rimanda al lavoro di Ransom e Anjaria per approfondire la loro ipotesi sul legame tra le nuove forme di distribuzione online e le nuove rappresentazioni femminili nel cinema di sport indiano, che si ritengono qui uno sviluppo molto affascinante da seguire.

<sup>257</sup> Steve Rash, *Ragazze nel pallone: tutto o niente (Bring It On: All Or Nothing)*, 2000.

<sup>258</sup> John Stockwell, *Blue Crush*, 2002.

<sup>259</sup> Gurinder Chadha, *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham)*, 2002.

<sup>260</sup> Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, 2004.

<sup>261</sup> Andy Fickman, *She's The Man*, 2006.

<sup>262</sup> Drew Barrymore, *Whip It*, 2009.

<sup>263</sup> Regan Hall, *Fast Girls*, 2012.

<sup>264</sup> Jonathan Dayton, *La battaglia dei sessi (Battle of the Sexes)*, 2017.

<sup>265</sup> Craig Gillespie, *Tonya (I, Tonya)*, 2017.

<sup>266</sup> Stephen Merchant, *Una famiglia al tappeto (Fighting With My Family)*, 2019.

## CAP. 3 SPORT FEMMINILE ED ETEROSESSUALITÀ

### 3.1 SPORT, MISOGINIA, OMOFOBIA

Nel volume *In the Game. Gay Athletes and the Cult of Masculinity* (2005),<sup>267</sup> Anderson si interroga sul problema dell'omofobia nello sport. Pur riconoscendo che il fenomeno sia in crescente calo,<sup>268</sup> lo studioso ne situa l'origine nel culto della maschilità inscritto all'interno della pratica sportiva.<sup>269</sup> Allineandosi alle già menzionate posizioni di Crosson<sup>270</sup> e Allen,<sup>271</sup> Anderson sostiene infatti che lo sport sarebbe fondato su e promotore di una mascolinità eterosessuale «that is rigid and exclusive for many types of men and most women».<sup>272</sup>

In questa prospettiva, lo sport si configura come un'istituzione articolata da un principio di esclusione della femminilità e dell'omosessualità, considerati antitetici ai valori che lo sport produce e riproduce;<sup>273</sup> ne consegue la qualificazione dell'attività sportiva come omofoba e misogina. È questo un nodo da cui emerge un tema già incontrato nei capitoli precedenti, ovvero il legame tra maschilità, misoginia, omofobia e sport, di cui si intende ora occuparsi in maniera specifica.

Anche se in questa sede si è già menzionata, ad esempio, la sospetta omosessualità dell'atleta femminile, si è finora discusso di sport, uomini e donne quasi esclusivamente in termini di genere. A partire da tali considerazioni può essere utile, adesso, prendere in esame anche il rapporto che il genere intrattiene con la sessualità, che Anderson, nel successivo e già citato lavoro con Hargreaves,<sup>274</sup> ritiene così stretto «that we cannot discuss one without the other».<sup>275</sup>

Si è in precedenza definito il genere come una categoria culturale, a cui si viene socialmente assegnati alla nascita sulla base di una categoria biologica, ovvero il sesso.<sup>276</sup> Si è descritto il genere come un fenomeno storico, mutevole, instabile, performativo; l'associazione sesso-genere, che produce il paradigma dominante<sup>277</sup> di uomo-mascolinità e donna-femminilità, viene invece tendenzialmente percepita come astorica, naturale e immutabile.<sup>278</sup> E anche lo sport, come si è visto nelle pagine precedenti e come ribadiscono Anderson e Hargreaves, ha considerevolmente contribuito a cementare questa visione.<sup>279</sup>

In *Sexual Minorities in Sports: Prejudice at Play* (2013),<sup>280</sup> Sartore scrive che il genere è stato storicamente associato alla sessualità in una formula di etero-normatività (per usare una definizione di Rich<sup>281</sup>) che prevede che una donna, per essere considerata femminile, debba

---

<sup>267</sup> Anderson Eric, *In the Game. Gay Athletes and the Cult of Masculinity*, Albany, State University of New York Press, 2005.

<sup>268</sup> Anderson E., op.cit., 2005, p.5 e pp.12-13.

<sup>269</sup> Anderson E., op.cit., 2005, p.5.

<sup>270</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 103.

<sup>271</sup> Allen D., op.cit., 2014, p. 27.

<sup>272</sup> Anderson E., op.cit., 2005, p.13.

<sup>273</sup> Anderson E., op.cit., 2005, p.13.

<sup>274</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014.

<sup>275</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p.4.

<sup>276</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p.4.

<sup>277</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p.4.

<sup>278</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p.4.

<sup>279</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p.4.

<sup>280</sup> Sartore-Baldwin L. Melanie, (a cura di), *Sexual Minorities in Sports: Prejudice at Play*, Boulder (USA), Lynne Rienner Publishers, 2013.

<sup>281</sup> Adrienne Rich definisce l'etero-normatività un *bias*, una distorsione cognitiva per cui si tende a dare per scontata l'eterosessualità dei soggetti e a considerare deviante ogni pratica che la contraddica. Scrive: «The bias of compulsory heterosexuality, through which lesbian experience is perceived on a scale ranging from deviant to abhorrent or simply rendered invisible». Da: Rich Adrienne, "Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence"

essere attratta dagli uomini, mentre viceversa un uomo, per essere ritenuto maschile, debba essere attratto dalle donne.<sup>282</sup>

La triplice associazione sesso-genere-sessualità comporta l'assioma per cui l'attrazione per gli uomini è una caratteristica femminile (e l'uomo omosessuale sarà, di conseguenza, effeminato) e l'attrazione per le donne è una caratteristica maschile (ragion per cui la donna lesbica sarà una donna mascolina). Ribaltando queste affermazioni, significa anche che una donna mascolina sarà lesbica e un uomo effeminato sarà omosessuale, da cui il sospetto dell'omosessualità nella donna e nell'uomo che svolgono attività sportive considerate tipiche dell'altro genere.

Proprio nello sport, tuttavia, il paradigma di cui parlano Anderson e Hargreaves dimostra le sue contraddizioni interne e una sorprendente fragilità. Se l'identità di genere e l'orientamento sessuale dell'individuo, nel momento in cui partecipa a un'attività sportiva che "non compete" al suo genere, vengono entrambe messe in discussione, l'attività sportiva deve possedere un'identità di genere più forte di quella del soggetto. La performance sportiva, insomma, risulterebbe così determinante nella definizione delle identità e degli orientamenti di chi la mette in scena da esibirne la provvisorietà.

Per questa ragione, come dimostra il dato paradossale secondo cui le donne che praticano sport faticano a conciliare la propria identità di atleta e di donna, nel caso particolare delle atlete femminili si è già scritto che, anche quando lo sport praticato risulta inscrivibile all'interno del paradigma femminile, è la mera attività sportiva a comportare potenziali rischi di lettura lesbica del corpo atletico.

In continuità con quanto affermato nel capitolo precedente, anche Hargreaves, Anderson<sup>283</sup> e Sartore<sup>284</sup> sostengono che, per scongiurare tali rischi di associazione tra omosessualità femminile e sport, l'atleta donna debba mettere in atto una strategia di iper-femminizzazione. La sportiva enfatizza quindi la propria femminilità e pubblicizza la propria attività eterosessuale, ad esempio attraverso l'utilizzo di trucco, indumenti tradizionali come gonne e vestitini, gioielli e accessori poco pratici o acconciature elaborate, dentro e fuori dal campo da gioco.

La strategia di compensazione varrebbe per le donne eterosessuali come per quelle omosessuali. Le prime, individuando l'atleta lesbica come diretta responsabile dell'associazione atleta-maschilità-omosessualità, sarebbero corresponsabili della pratica omofoba di esclusione delle atlete omosessuali e di promozione di una cultura omofoba nello sport femminile,<sup>285</sup> nonché di un «less overt mechanism [...] to distance themselves from what Griffin (1998: 59) calls "the lesbian bogey-woman" [...] by emphasizing their femininity and heterosexual identities».<sup>286</sup>

Allo stesso modo, Hargreaves e Anderson segnalano la pratica, da parte di molte atlete lesbiche, del cosiddetto *straight passing*,<sup>287</sup> che consiste nello sforzo di celare il proprio orientamento sessuale attraverso una performance di genere considerabile come eterosessuale.

Il risultato di entrambe le strategie è pertanto, in ogni caso, la messa in scena di un'esagerazione. "Perduta" una parte della propria femminilità a causa dell'attività sportiva esercitata, l'atleta femminile deve interpretare una performance di iper-femminilità definita dai due studiosi «apologetic»<sup>288</sup> per lo sport svolto.

---

(1980), in Jackson Stevi, Scott Sue (a cura di), *Feminism and Sexuality. A Reader*, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 130-141, p. 130.

<sup>282</sup> Sartore-Baldwin L. M., op.cit., 2013, p. 13.

<sup>283</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, pp.8-9.

<sup>284</sup> Sartore-Baldwin L. M., op.cit., 2013, p. 14.

<sup>285</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, pp.8-9.

<sup>286</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, pp.8-9.

<sup>287</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, pp.8-9.

<sup>288</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 8.

Questo fenomeno è così grave e diffuso che Anderson e Heargraves parlano di *omo-isteria*,<sup>289</sup> definita da Anderson «a homosexually-panicked [organizational or macro] culture in which suspicion [of homosexuality] permeates».<sup>290</sup> Nello sport femminile, la principale conseguenza dell'omo-isteria è, ancora una volta, un rafforzamento della convinzione per cui le atlete femminili “mascoline” sono lesbiche e vanno escluse.<sup>291</sup>

È in questo clima omo-isterico che si andrà ora a collocare la figura cinematografica dell'atleta femminile, per analizzarne la modalità di rappresentazione e interrogarsi sulle pratiche tramite cui il cinema “scongiora” i rischi di lettura omosessuale del corpo femminile mascolinizzato.

Sergio Rigoletto, in *Le norme traviate*<sup>292</sup> (2020), nota che una parte della costruzione del sé deriva dalla differenziazione tra il sé e l'altro, che diventa dunque un confine essenziale, un elemento fondante della propria identità. La pratica omofoba esternata dalle atlete eterosessuali, interiorizzata e/o subita dalle atlete omosessuali, ribadita dal convergere delle pratiche di entrambi i gruppi in un'iper-femminilizzazione normativa generale, può essere fatta rientrare nella stessa logica.

Seguendo un ragionamento perverso, lo spauracchio dell'atleta lesbica nello sport femminile, che Sartore definisce *stigma lesbico*,<sup>293</sup> funziona come strumento necessario ad affermare che nel mondo sportivo esistono anche atlete eterosessuali e sport considerabili femminili: da qui, forse, un ulteriore rafforzamento della divisione interna tra donne femminili eterosessuali che praticano sport “per donne” e donne maschili omosessuali che praticano sport “per uomini”.

Quanto interessa qui sostenere è che il cinema sportivo al femminile, mettendo in scena donne con un corpo percepibile come maschile od omosessuale, mostra contemporaneamente l'esistenza di una norma (quella della femminilità tradizionale) e di una possibile deviazione dalla norma (quella “traviata” che dà titolo al lavoro di Rigoletto).

Ci si interesserà, dunque, a questa rappresentazione ambigua dei rischi e delle strategie di compensazione nel cinema sportivo al femminile tentando di indicare, attraverso l'esempio di due film, come la norma e la deviazione convivano, comunichino a vicenda e si rendano reciprocamente visibili attraverso la mutua esclusione e inclusione.

### 3.2 IL CORPO LESBICO E LA DONNA MASCHIACCIO

While gender is, or is presumed to be, in some way stable and related to specific bodily characteristics – that is, it is inscribed on, and visible at the level of, the body – sexuality is not, or at least much less visibly so (although sexuality is, of course, made visible through stereotypes, for instance).<sup>294</sup>

In *Film Bodies* (2011),<sup>295</sup> Lindner riassume le difficoltà di definizione del corpo lesbico e dell'omosessualità femminile come fenomeni visibili e, di conseguenza, traducibili nel linguaggio cinematografico. Come scrive nelle righe sopra proposte, il primo ostacolo risiede nel fatto che l'omosessualità, a differenza del sesso, dell'appartenenza etnica e di altri parametri di categorizzazione del soggetto, non ha “sintomi” corporei.

È questo il motivo per cui, nonostante il *bias* dell'etero-normatività descritto da Rich, nel momento in cui viene evocato il rischio dell'omosessualità legato allo sport l'atleta deve

---

<sup>289</sup> Hargraves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 9.

<sup>290</sup> Hargraves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 9.

<sup>291</sup> Hargraves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 9.

<sup>292</sup> Rigoletto Sergio, *Le norme traviate*, Milano, Meltemi, 2020.

<sup>293</sup> Sartore-Baldwin L. M., op.cit., 2013, p. 14.

<sup>294</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p.21.

<sup>295</sup> Lindner K., op.cit., 2017.

adottare una strategia di iper-femminilizzazione. La sportiva deve rendere visibile, secondo codici socialmente condivisi, un orientamento sessuale stereotipato altrimenti indecifrabile – o, al contrario, cancellarne i segni, rafforzando lo stereotipo per cui le donne che praticano sport e non iper-femminilizzano il proprio corpo sono donne lesbiche.

Quando si parla di corpo lesbico, dunque, si tende a indicare di un corpo mascolino, muscoloso o, con la figura del maschiaccio (su cui si tornerà a breve), ai limiti dell'androgenia.<sup>296</sup> Va tuttavia sottolineato che anche questo è un corpo *convenzionale*, nel senso di luogo di convenzioni, oggetto di un costante processo di codifica e decodifica.

All'interno del più ampio discorso portato avanti negli anni Settanta e Ottanta sul modello di codifica e decodifica del messaggio televisivo,<sup>297</sup> Stuart Hall afferma che ogni messaggio (in questo caso, l'etero o omosessualità) viene codificato da un parlante e decodificato da un ascoltatore che non sono in possesso di codici identici. La non-identità dei codici comporta sempre un potenziale, parziale o totale, errore di lettura del messaggio da parte dell'ascoltatore. Per tale ragione, l'autore definisce la comunicazione come un processo conflittuale, dove il messaggio è oggetto di continua appropriazione e riappropriazione.<sup>298</sup>

Ritornando al caso delle atlete femminili, ciò significa che le performance di femminilità, tradizionali o devianti, da loro proposte non saranno mai universalmente leggibili o lette come etero o omosessuali; esisterà sempre un margine di dubbio e uno spazio di ambiguità dove caratteristiche considerate omo o eterosessuali coesistono all'interno dello stesso corpo. Quanto si sta sostenendo è che lo stereotipo, nell'identificazione della sessualità del soggetto, abbia una funzione chiarificatrice, ma insufficiente, ai fini di una comunicazione universale.

Se, allora, il corpo lesbico è un corpo frutto di convenzioni e stereotipi, è plausibile ritenere, in continuità con quanto si è scritto finora rispetto al genere, che si tratti di un corpo storico, mutevole, provvisorio e instabile, luogo di scontro tra posizioni ideologiche di genere differenti e mai del tutto condivise o assolute.

Per questo motivo si intende riconoscere che, nella realtà, “il” corpo lesbico non esiste, ma anche ipotizzare che esista uno stereotipo storicamente condiviso sul corpo delle lesbiche: il corpo “traviato”, citando ancora Rigoletto,<sup>299</sup> che contravviene alle norme tradizionali della femminilità e dell'eterosessualità e, così facendo, le rende visibili.

Alle difficoltà di individuazione del corpo lesbico Lindner ne aggiunge una derivante dalla storica invisibilità dell'omosessualità nel cinema.<sup>300</sup> Secondo l'autrice, infatti, mentre il corpo femminile sarebbe iper-visibile nel cinema e la categoria identitaria delle donne godrebbe di uno status abbastanza stabile, i corpi lesbici e la categoria della donna non-eterosessuale sarebbero dovuti emergere con fatica alla “luce” dello schermo e della società.<sup>301</sup> Bradbury-

---

<sup>296</sup> Lindner K., op.cit., 2017, pp. 21-22.

<sup>297</sup> Stuart Hall (1932-2014) è stato un sociologo, attivista e accademico considerato tra i padri fondatori dei *cultural studies* britannici. All'interno del *Centre for Contemporary Cultural Studies* di Birmingham ha presentato una teoria sulle modalità di codifica e decodifica del messaggio televisivo (ma anche cinematografico) su cui è tornato in diversi momenti del suo lavoro; si fa qui riferimento, in particolare, al primo saggio che ha scritto sull'argomento nel 1973. Si rimanda quindi a: Hall Stuart, “Codifica e decodifica nel discorso televisivo”, in Hall Stuart, Miguel Mellino (raccolta a cura di), *Il soggetto e la differenza. Per un'archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi editore, 2006, pp. 33-50.

<sup>298</sup> Hall Stuart, op.cit., 2006, p. 34.

<sup>299</sup> Rigoletto S., op.cit., 2020.

<sup>300</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p.22.

<sup>301</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p.22.

Rance<sup>302</sup> riassume: «the figure of the lesbian in contemporary cinema is marked by a paradoxical burden of visibility and invisibility»,<sup>303</sup> in accordo con Weiss<sup>304</sup> e Villarejo.<sup>305</sup>

Per Lindner è impossibile separare la visibilità e l'invisibilità della figura lesbica nel cinema. Uno degli esempi che l'autrice propone per spiegare questo *paradoxical burden* è quello della donna-maschiaccio, incarnata, secondo l'autrice, dalla protagonista del film *2 Seconds*<sup>306</sup> (1998), una ciclista bisessuale di nome Laurie.<sup>307</sup> Facendo riferimento all'espressione *tomboy*, Lindner scrive:

Laurie's appearance – her muscular physique, very short hair [...], no make-up, mostly sporty and/or tight-fitting outfits that expose her muscular arms and legs and her obsession with bikes and biking – draws on the figure of the tomboy, which, in relation to adult women, always already connotes a sense of belatedness: flesh not-yet-shaped into acceptable (feminine) embodiment.<sup>308</sup>

Nel contesto occidentale, scrive Lindner, la figura del maschiaccio viene tollerata come una fase dell'infanzia e dell'adolescenza che precede l'età adulta;<sup>309</sup> come una sorta di gioco di ruolo, in questo caso di genere, che è divertente finché dura poco. L'aspettativa sociale nei confronti di questa donna è che superi spontaneamente la fase del maschiaccio quando, diventata adulta, raggiunge «an acceptable embodiment of femininity».<sup>310</sup>

Il suo percorso è chiamato da Lindner “tropo narrativo della realizzazione”.<sup>311</sup> L'autrice lo indica come il luogo comune più frequente all'interno delle rappresentazioni cinematografiche della donna-maschiaccio e lo descrive come un fenomeno ambiguo<sup>312</sup> che, come si è scritto prima citando Rigoletto, rende insieme visibile e invisibile la diversità.

Il tropo della realizzazione mostra una figura problematica, ovvero quella del *tomboy*, ma, nel momento in cui la corregge, ne limita anche il potenziale sovversivo, rompendo l'associazione stereotipata maschiaccio-mascolinità-omosessualità femminile.<sup>313</sup> Pone inoltre nello sforzo di raggiungimento della femminilità canonica una virtù, una forma di vittoria. Ciò significa che, contraddittoriamente, ne dà insieme per scontata la difficoltà e, ancora una volta, la qualità convenzionale.

Per questo, quando è incarnata da donne adulte, la donna-maschiaccio «connotes a sense of belatedness»,<sup>314</sup> di tardività: simboleggia un fallimento del tropo di realizzazione che la donna eterosessuale avrebbe dovuto portare a compimento in gioventù. L'aspetto da maschiaccio di Laurie la classifica quindi non solo come un corpo lesbico, ma anche come un corpo colpevole di fallimento, un corpo che non si è saputo realizzare.<sup>315</sup>

Si verrà ora all'analisi di due film prodotti nel primo decennio del Duemila, *Stick It* (2009) e *Whip It* (2006), che mettono in scena uno sport considerato come tipicamente femminile (la ginnastica artistica in *Stick It*) e uno sport generalmente associato alla mascolinità

---

<sup>302</sup> Bradbury-Rance Clara, *Lesbian Cinema After Queer Theory*, Edimburgo, Edimburgh University Press, 2019.

<sup>303</sup> Bradbury-Rance Clara, op.cit., 2019, p. 2.

<sup>304</sup> Weiss Andrea, *Vampires and Violets. Lesbians in Film*, Londra, Penguin Books, 1992, p. I.

<sup>305</sup> Villarejo Amy, *Lesbian Rule. Cultural Criticism and the Value of Desire*, Durham e Londra, Duke University Press, 2003, pp. 1-35.

<sup>306</sup> Manon Briand, *2 Seconds*, 1998.

<sup>307</sup> Lindner K., op.cit., 2017, pp. 161-162.

<sup>308</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>309</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>310</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>311</sup> Letteralmente: «narrative trope of 'achievement'». In: Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>312</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>313</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>314</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>315</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

(il roller-blading in *Whip It*). Nonostante questa differenza, nei prossimi paragrafi si vedrà come entrambi presentino per protagoniste delle donne-maschiaccio, caratterizzate da un corpo lesbico e da una narrazione eterosessuale che segue la parabola della donna bisbetica.

Si tenterà quindi un confronto tra i due film, il loro sviluppo e le rispettive modalità di rappresentazione; ci si rifarà soprattutto al commento che ne ha offerto Lieberman, insieme ad altre studiose e studiosi, nel già citato *Sports Heroines in Film* (2015). Si farà infine riferimento, ancora una volta, al testo di Lindner *Bodies in action* (2017), per rivedere, luogo per luogo, alcune questioni accennate nei capitoli precedenti e che si ritiene possano offrire spunti utili per l'analisi dei casi specifici proposti da questi film.

### 3.3 LA PARABOLA DELLA DONNA BISBETICA: *STICK IT*

*Stick It* ha per protagonista una ragazza di diciassette anni di nome Hailey che, dopo una brutta sconfitta ai mondiali di ginnastica artistica, viene costretta a tornare ad allenarsi per scontare una pena minore per atti vandalici. Hailey (Missy Peregrym) esibisce un corpo visibilmente muscoloso, atletico e definito. Non si trucca, indossa vestiti larghi e sportivi, porta i capelli legati in una coda spartana, a volte sotto a un cappellino da baseball, e non presenta smalto, orecchini o altri accessori femminili visibili.

Queste caratteristiche da donna-maschiaccio, già di per sé “devianti” dal paradigma femminile, vengono sottolineate nel film attraverso differenti forme di contrapposizione, sia implicite (scelte di casting, costumi, luci, trucco, inquadrature che connotano Hailey come una donna *diversa*) che esplicite (parti di dialogo, eventi della trama, voci fuori campo che spiegano le forme e le ragioni di tale diversità).

La prima contrapposizione è tra il mondo tutto al femminile della ginnastica artistica e la vita privata di Hailey, dominata dalla presenza di uomini: genitori, allenatori e amici maschi, che rivestono per lei un ruolo esclusivamente paterno o fraterno.<sup>316</sup> Di fatto, Hailey sembra del tutto disinteressata ai risvolti sessuali di questi rapporti (o di qualsiasi altro).

Quando la madre le chiede con quale dei suoi migliori amici sta avendo una relazione, Hailey risponde con un disgustato «Eww»; nel corso della narrazione, a differenza di molti altri film di sport femminile contemporanei,<sup>317</sup> è del tutto assente la linea narrativa sentimentale della protagonista. Questa mancanza di dimostrazioni eterosessuali e la continua associazione tra Hailey e la maschilità connotano il suo corpo-maschiaccio come un corpo lesbico.

C'è poi un elemento di contrasto meno visibile, legato all'immagine idealizzata della ginnastica artistica femminile come di una disciplina fatta di leggiadria, eleganza, leggerezza e armonia. Con evidenti fini umoristici, invece, già dalle prime scene del film Hailey racconta, tramite l'uso della voce fuori campo, la ginnastica artistica femminile come un luogo dove si suda, si soffre, si cade e si fatica, al pari che nello sport maschile. Lieberman definisce lodevole e inedita questa rappresentazione delle difficoltà atletiche nella ginnastica artistica, poiché «promoting positive values of a female athlete's toughness».<sup>318</sup>

Nel corso del film, Hailey protesta in più occasioni contro le regole di valutazione della ginnastica, tanto che nel finale preferisce perdere i mondiali, facendo un segnaccio alla giuria, che accettare la squalificazione di una compagna, eliminata per una spallina del reggiseno visibile durante la sua esecuzione. Come afferma lei stessa poco prima, “It doesn't matter how well you do. It's how well you follow *their* rules.” Qui Hailey contesta una caratteristica che in

---

<sup>316</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 98.

<sup>317</sup> Per nominarne alcuni: *Girlfight* (2000), *Ragazze nel pallone (Bring it on)* (2000), *Blue Crush* (2002), *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham)* (2003), *Wimbledon* (2004), *Ice Princess – Un sogno sul ghiaccio (Ice princess)* (2005).

<sup>318</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, pp. 95-96.



precedenza si è indicata come generalmente valida per tutto lo sport femminile:<sup>319</sup> il metro di giudizio soggettivo degli *expressive sports* che premia, in parte, anche la femminilità dell'atleta.<sup>320</sup>

Inoltre, a differenza delle altre ragazze della squadra, ubbidienti e silenziose, Hailey si fa beffe dell'allenatore e della deferenza che le sue compagne gli dimostrano, imitando con disprezzo i loro modi femminili di ancheggiare sulla trave ed eseguire gli ordini del coach. In queste scene è la stessa pratica sportiva di Hailey a essere rappresentata come alternativa, ribelle, diversa. Non solo, come si è detto con Lieberman, una pratica *tough*, ma anche una pratica mascolinizzata.

La "differenza" di Hailey è accentuata dal suo continuo scontro con le altre donne che popolano la palestra e la sua vita. La sua rivale Joanne (Vanessa Lengies), ad esempio, incarna la donna-modello femminile ed eterosessuale, che desidera essere apprezzata dall'allenatore e considera gli uomini potenziali partner sessuali o romantici.

Hailey, al contrario, si dichiara insofferente alle figure genitoriali, ai giudici di gara, agli allenatori, al moralismo del regolamento delle competizioni e a ogni forma di limitazione che le viene imposta dallo sport che pratica, incluse alcune pratiche di femminilità. La sua posizione di alterità è ravvisabile anche nel rapporto con la madre, aprendo una questione che, tuttavia, si approfondirà nei capitoli successivi.

È soprattutto il suo corpo, infine, a pronunciarsi *altro* quando posto accanto o contro ai corpi e alle femminilità più tradizionali delle altre ginnaste. Anche le compagne sono muscolose e atletiche, ma la loro mascolinità viene smorzata dall'abbigliamento, dalle acconciature, dal trucco e dagli accessori che portano, nonché da una mancanza di attenzione della macchina da presa sui loro corpi che li rende meno visibili, contravvenendo alla "regola" di Lindner per cui è il corpo lesbico a venire, di norma, rimosso.

La fisicità di Hailey, invece, viene messa in mostra a più riprese, dalla scena dell'allenamento in cui la si vede fare il bagno in una vasca piena di ghiaccio,<sup>321</sup> con al centro dell'inquadratura i suoi addominali contratti, alla sequenza in cui sbaglia un esercizio alla trave e la macchina da presa segue con attenzione la linea dei suoi muscoli tesi dallo sforzo. Il corpo, in *Stick It*, coincide con quello di Hailey, col risultato che questo appare, ancora una volta, l'unico sottoposto a un reale sforzo fisico e dunque anche l'unico mascolinizzato.

Di conseguenza, nonostante l'appartenenza del film a un sottogenere raramente associato alla perdita di femminilità,<sup>322</sup> queste contrapposizioni segnalano Hailey come una donna-maschiaccio che corre il "rischio" lesbico. Pur mancando un'esplicita rappresentazione della sua omosessualità, infatti, manca anche una rassicurazione circa la sua eterosessualità, che secondo Lindner costituisce il metodo più semplice per scongiurare il rischio omosessuale.<sup>323</sup>

In assenza del principio «win the guy rather than win the game»,<sup>324</sup> il "salvataggio" della femminilità di Hailey avviene, comunque, attraverso un altro tropo narrativo individuato da Lieberman, ovvero la riconciliazione con un personaggio maschile,<sup>325</sup> un luogo comune che nel secondo capitolo si è indicato come "la parabola della donna bisbetica". Col procedere della trama di *Stick It*, appare presto chiaro che la vera difficoltà di Hailey non è vincere nella ginnastica artistica, ma fare i conti con le figure paterne della sua vita.<sup>326</sup>

---

<sup>319</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 97.

<sup>320</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>321</sup> Il corpo atletico femminile martoriato, inserito in una vasca piena di ghiaccio, si vede anche in *Save the Last Dance* (Thomas Carter, 2001).

<sup>322</sup> Lenskyj H., op.cit., 1986, p. 124.

<sup>323</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

<sup>324</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 78.

<sup>325</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 10.

<sup>326</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 97.

In una delle scene di maggiore tensione del film, quando Hailey ha sbagliato l'esecuzione di un esercizio durante una gara e scoppia in lacrime pubblicamente, il suo allenatore Burt (Jeff Bridges) la insegue mentre esce dalla palestra e le rimprovera di ritirarsi ancora una volta, come aveva fatto, in precedenza, ai mondiali, per mancanza di coraggio.

Hailey gli rivela di aver sbagliato l'esercizio finale ai mondiali perché qualche minuto prima aveva scoperto della relazione extra-coniugale tra il suo allenatore del tempo e sua madre; relazione che, in seguito, aveva causato il divorzio dei suoi genitori e, si lascia intendere, l'episodio vandalico di Hailey da cui ha origine l'intera vicenda del film.

In questa scena emerge che il percorso riabilitativo di Hailey, a prescindere dal suo andamento sportivo, sarà quello di ritrovare la fiducia negli uomini che la circondano. Questa riconciliazione avviene soprattutto attraverso la pacificazione con Burt, di cui impara a rispettare l'autorità e con cui stringe, alla fine, un felice rapporto padre-figlia.<sup>327</sup>

Un'ulteriore dimostrazione di questo spostamento della trama dall'asse sportivo a quello "riconciliatorio" si ritrova nel finale, quando l'intera squadra, schierandosi con Hailey, si auto-squalifica dalla gara, ma Burt applaude le proprie atlete con grande soddisfazione.

Lieberman scrive che «the more a cinematic female athlete asserts her agency, the more her path to re-correct a secondary and subordinate female role becomes a primary focus in the story».<sup>328</sup> Qui la "correzione", tuttavia, non riguarda solo il rapporto di Hailey con il maschile o con la paternità, ma anche la sua relazione con le ragazze della squadra e con l'ideale della femminilità.

Quando Joanne si schiera al suo fianco e accetta di essere squalificata per sostenere la ragazza che ha avuto l'incidente con la spallina, Hailey la applaude e le due ragazze si abbracciano, seguite dal resto del gruppo. Hailey, all'inizio del film, era stata presentata come una donna bisbetica e maschiaccio che, a causa di questo eccesso di mascolinità, non riusciva ad andare d'accordo né con le donne, né con gli uomini. Nell'abbraccio con Joanne e le loro compagne viene invece, finalmente, de-mascolinizzata; la solidarietà femminile contro la giuria la riunifica anche all'interno del suo genere, ricollocandola "dalla parte giusta".

La parabola da donna bisbetica di Hailey si risolve, quindi, nella re-integrazione all'interno di un femminile segnato da qualità positive di collaborazione, rispetto e superamento della differenza, molto lontano dall'ideale di femminilità competitiva, superficiale e derisibile con cui Hailey si era scontrata in precedenza durante gli allenamenti. Accanto alla "femminilizzazione" di stampo tradizionale si verifica, quindi, anche un mutamento delle modalità con cui la categoria femminile viene vissuta dal soggetto "deviante" e una "mascolinizzazione" delle altre ragazze della squadra.

Convincendole a partecipare della sua ribellione e ad abbracciare alcuni dei suoi comportamenti sovversivi, che nel corso del film erano stati connotati come non-femminili, Hailey "trasforma" l'ambiente ostile che abita in un luogo più confortevole alle sue esigenze e alla sua identità. Sempre nel finale, quando le ragazze iniziano a sfilare sulla pedana come se fosse una passerella per prendere in giro la giuria, sembra riproporsi l'imitazione sarcastica che Hailey aveva fatto della loro corsa all'inizio del film. A venire parodiata è proprio la femminilità, prima esibita e poi messa in discussione, che con l'inclusione nel gruppo di Hailey "si allarga" per arrivare a contenere un numero maggiore di modelli e possibilità di espressione.

Quindi, se è vero che in *Stick It* la parabola della donna bisbetica compie un corso abbastanza prevedibile, va riconosciuto che le sue modalità sono più ambigue di quanto descritto dalle "formule" di Lieberman. La natura di donna-maschiaccio di Hailey non viene affatto corretta, ma anzi finisce per essere abbracciata e condivisa dalle altre donne della squadra; in una protesta che, a ben vedere, ha il preciso obiettivo di mettere in discussione dettami di valutazione che hanno molto a che spartire con le norme della femminilità.

---

<sup>327</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p.96.

<sup>328</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p.10.

Va poi considerato che rapporto tra Hailey e Burt, per quanto “correttivo”, è anche un rapporto di conflitto e poi di reciproco miglioramento.<sup>329</sup> Se è vero che Hailey accetta un ruolo più remissivo per seguire la guida di Burt, va notato anche che Burt è costretto ad accettare la sua squalificazione alla gara finale e decide comunque di sostenerla e incoraggiare le altre ragazze a fare lo stesso.

Lieberman definisce questa relazione positiva ma regressiva,<sup>330</sup> dal momento che trova sessista la scelta di un allenatore maschile per una squadra di ginnastica artistica femminile. Secondo l’autrice, questa decisione ha origine nel bisogno di una figura maschile che dia “il permesso” alle ragazze di fare ciò che desiderano.<sup>331</sup> Si ritiene in questa sede, invece, che il giudizio di Lieberman non tenga sufficientemente conto della parità nel rapporto tra Burt e Hailey e del cambiamento che Hailey produce “autonomamente”.

Si crede qui che il film rappresenti entrambe le costruzioni di genere come forme di autorità da mettere in discussione, al pari delle regole di valutazione della giuria. Per questo, nonostante l’eliminazione delle ragazze dalla gara paia confermare la regola di Lieberman per cui la vittoria conta poco nel cinema sportivo al femminile,<sup>332</sup> il successo di Hailey, anche se non strettamente agonistico, ha comunque il merito di produrre una trasformazione, nel modo in cui la femminilità viene interpretata, vissuta, sanzionata e condivisa all’interno del suo ambiente sportivo.

Scrive Lieberman:

Haley’s biggest conflict is her disgust at being judged: she is judged for breaking the law, she is judged for being a tomboy and she’s judged for being a quitter. Unfortunately, Haley’s only option to stay out of jail is to return to a sport of judgment.<sup>333</sup>

Si ritiene qui che la “sconfitta” morale della giuria, al contrario, racconti una vittoria. La capacità di *agency* che Hailey ottiene nella collettività della squadra è in grado di vincere anche i giudizi soggettivi dello sport di figura e, come si è visto, il pregiudizio rispetto alla sua connotazione di donna-maschiaccio, pur se in maniera ambigua e provvisoria.

Hailey ritorna a uno “sport of judgement”, ma è capace di modificarlo e di renderlo un luogo più adatto alle sue esigenze, coinvolgendo in questa trasformazione anche i personaggi maschili e femminili che la circondano.

### 3.3 LA NARRAZIONE ETEROSESSUALE: *WHIP IT*

Di ben altro spirito è il film *Whip It* (2009), che con *Stick It* condivide la presenza di una protagonista bisbetica e maschiaccio, anche se con modalità differenti. Anche Bliss (Ellen Page) è un’adolescente in età da liceo, ma, a differenza di Hailey, ancora non è un’atleta: all’inizio del film viene presentata come una normale studentessa che partecipa controvoglia ai concorsi di bellezza della sua città di periferia, in Texas.

Lieberman sostiene che *Whip It*, come *Stick It*, ponga al centro della storia il rapporto padre-figlia, questa volta però più sbilanciato. Come si vedrà più avanti, infatti, il climax del film corrisponde al momento in cui la protagonista, Bliss, riceve dal padre il permesso di

---

<sup>329</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 96.

<sup>330</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 96.

<sup>331</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, pp. 96-97.

<sup>332</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 77.

<sup>333</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 97.

praticare sport «*only* after she has fully surrendered to her place in the feminine domain»,<sup>334</sup> che in questo caso coincide con *beauty pageant* che la madre la costringe a frequentare.<sup>335</sup>

Il film si apre con una fotografia delle concorrenti che si preparano alla competizione, con le madri piene di apprensione che si preoccupano per le loro sorti. Bliss è in ritardo: è in bagno a tingersi i capelli con l'aiuto della sua migliore amica Pash (Alia Shawkat) e la avvisa che a sua madre (Marcia Gay Harden) verrà un infarto.

Intanto le concorrenti iniziano a sfilare sul palco per rispondere alle domande della giuria. A fare da contrasto alla loro immagine di omologazione e stereotipo femminile, i titoli di testa appaiono a intermittenza, stampati in rosso su fondo nero, con un carattere aggressivo che ricorda i graffiti. Anche *Stick It*, guidato dalla voce narrante e sarcastica di Hailey, raccontava il mondo femminile come un mondo sciocco e superficiale. La visione della femminilità tradizionale presentata da *Whip It*, tuttavia, è più severa, poiché vagamente misogina.<sup>336</sup>

«Se dovessi andare a cena con qualcuno, sarebbe Dio», annuncia con soddisfazione una delle concorrenti, incarnando i peggiori stereotipi sulla stupidità delle donne attraenti, «Perché è vero quello che dicono. Dio è fantastico». È questa la ragione per cui Lieberman scrive che *Whip It* oscilla in una perenne tensione tra femminismo e antifemminismo, offrendo una rappresentazione stereotipata della maschilità e della femminilità ma, al contempo, raccontando lo sport come uno spazio dove è possibile sperimentare maggiore libertà.<sup>337</sup>

Remembering that initiation into adulthood for women lies in image-related forums such as pageants, whereas men's is in sports, *Whip It* exhibits a literal translation of these ideas. Only in this film, the pageants represent an initiation into a dated sexist femininity-based construction and the sport is presented to challenge that and introduce a new kind of femininity.<sup>338</sup>

Su questo punto si tornerà ancora. Intanto, al quarto minuto di visione, è già stato reso chiaro che l'apparizione di Bliss sul palco con i capelli tinti sarà rovinosa e che ogni desiderio di sua madre verrà disatteso.

Come in *Stick It*, anche qui la protagonista viene presentata non solo come una ragazza *diversa*, ma anche come una donna insofferente alle figure femminili che la circondano e alle modalità di valutazione imposte sulla propria identità di genere. I capelli blu di Bliss, pur senza caratterizzarla, ancora, come un corpo lesbico, la qualificano immediatamente come una donna bisbetica.

In una delle inquadrature successive, mentre torna in macchina dalla gara, la si vede seduta al centro dell'automobile, con a destra la madre, al volante, e a sinistra la sorellina piccola, mentre regge in mano con soddisfazione il trofeo che ha appena vinto.

Mentre la madre rappresenta il modello di donna a cui Bliss, con la sua trasgressione, si oppone,<sup>339</sup> la sorellina, bionda, educata e con indosso un vestitino fiori, incarna il prototipo di femminilità che Bliss, evidentemente, non è stata capace di raggiungere. La giovane età della sorella, che in termini di femminilità tradizionale è molto più realizzata di lei, qualifica Bliss

---

<sup>334</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

<sup>335</sup> *Whip It*, attraverso la pratica dei concorsi di bellezza, colloca la propria vicenda nel sud degli Stati Uniti (Texas) e fa quindi riferimento a un modello di femminilità specifico, incarnato qui dal personaggio della madre. È interessante notare che la figura materna del sud che pone pressioni sulla figlia per partecipare ai *beauty pageants* costituisce uno stereotipo nel cinema "al femminile" e configura una possibilità di indagine e confronto tra forme differenti di femminilità all'interno del genere.

<sup>336</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 51.

<sup>337</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 50.

<sup>338</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 51.

<sup>339</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 53.

come una donna-maschiaccio troppo adulta, con dunque quel senso di fallimento insito nel tropo di realizzazione mancata menzionato con Lindner.<sup>340</sup>

La solitudine che Bliss, a causa del suo modello di femminilità alternativo, vive con le altre donne della sua famiglia o del mondo dei concorsi di bellezza è esacerbata dalla distanza col padre (Daniel Stern), presentato come lo stereotipo dell'uomo appassionato di sport<sup>341</sup> (al punto che, in ogni scena in cui è presente, passa in sottofondo la radiocronaca di una partita di football). Il padre di Bliss è chiamato a interpretare un altro luogo comune del film di sport al femminile: il padre buono, con poche aspettative, contrapposto alla madre severa ed esigente.<sup>342</sup>

Ma le cose cambiano quando, per caso, Bliss incontra alcune atlete di una squadra di pattinaggio su roller. La femminilità di Bliss, finora, è stata presentata come alternativa, ma non c'è stata alcuna associazione tra il suo corpo e quello maschile o lesbico. L'entrata in scena dello sport, tuttavia, ribalta il suo equilibrio e la espone a nuovi rischi di lettura.

Le tre donne su roller che fanno irruzione nel negozio dove Bliss e la madre stanno facendo shopping sono adulte, tatuate, un po' sovrappeso, poco attraenti, con i capelli visibilmente tinti (una li porta corti) e un trucco marcato. Saltano, fanno rumore, ridono sguaiatamente, stanno molto vicine l'una all'altra e, soprattutto, stanno praticando sport: si qualificano immediatamente come corpi-maschiaccio e corpi lesbici.

Bliss le osserva con meraviglia e ammirazione. La macchina da presa indaga il suo sguardo mentre studia le tre donne. Questo sguardo ha il potenziale di una carica omosessuale; in una delle scene successive, per scongiurare ogni pericolo, Bliss viene finalmente identificata come eterosessuale, mentre la sua migliore amica la costringe parlare con il ragazzo che le piace.

A questo punto Bliss inizia a frequentare in segreto gli allenamenti della squadra di roller-derby (le *Hurl Scouts*) e scopre di avere talento per il pattinaggio, anche se questo le attira l'astio di "Iron Maven" (Juliette Lewis), una ragazza più grande abituata a essere la migliore della squadra. Ancora una volta, analogamente a *Stick It*, la squadra femminile è presentata come un luogo di competizione dove non si contendono solo il talento o la vittoria, ma anche attributi di femminilità come avvenenza o successo con gli uomini, incluso quello con l'allenatore maschile della squadra.

Al contrario di Hailey, però, in *Whip It* è Bliss a doversi mascolinizzare per entrare a fare parte del gruppo, e la lezione che impara pattinando su roller è la violenza. Lieberman definisce questa visione del potere e dell'*empowerment* femminile "problematica", poiché si limita a tradurre il principio maschile della violenza nel femminile e offre un esempio diseducativo.<sup>343</sup> In questa sede, tuttavia, si ritiene "problematica" anche la posizione critica che chiede al cinema solo rappresentazioni positive e non conflittuali dei soggetti, in particolare, in questo caso, femminili e/o omosessuali.

L'obiettivo di queste pagine si limita a una ricerca dei "segnali" che connotano un corpo come femminile o eterosessuale, o, viceversa, mascolino od omosessuale, tentando di dare, più che un giudizio morale, una definizione delle modalità conflittuali e contraddittorie con cui il cinema sportivo rappresenta il genere e l'orientamento sessuale.

Si ritiene pertanto più plausibile, qui, la già citata tesi di Lieberman per cui in *Whip It* convivono insieme istanze di femminismo e antifemminismo, stereotipo e denuncia dello stereotipo. In particolare, nel caso di Bliss, si giudica che la forma di *empowerment* che la ragazza scopre con lo sport, pur essendo legata all'aggressività, non sia descritta solo in termini

---

<sup>340</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>341</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 51.

<sup>342</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 55. Lieberman descrive la figura del padre permissivo facendo un paragone con un altro film, su cui torneremo più avanti: *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham, 2003)*.

<sup>343</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 52.

celebrativi: questo atteggiamento la conduce anche a conflitti e scelte sbagliate che il film rappresenta in modo negativo.

Quando i genitori scoprono che Bliss, in segreto, sta partecipando alle gare di pattinaggio su roller con le *Hurl Scouts*, Bliss scappa di casa e si rifugia da Maggie (Kristen Wiig), una compagna di squadra. Il sospetto che il ragazzo di cui si è innamorata, Oliver, l'abbia tradita, la manda, tuttavia, ancora più in crisi. Bliss si rifugia nel conforto di sua madre, che per la prima volta, grazie alla condivisione della loro eterosessualità, sembra capirla. Come scrive Lieberman, le relazioni romantiche eterosessuali vengono qui presentate come la «common language»<sup>344</sup> tra madri e figlie.

La riconciliazione con la madre spinge Bliss a sentirsi in colpa per lo sport praticato e a rinunciare alla gara finale per tornare a vivere con i genitori e a partecipare alle gare di bellezza. In questo massimo gesto di subordinazione, secondo la lettura di Lieberman,<sup>345</sup> finalmente il padre le concede il permesso di tornare a giocare. Lieberman aggiunge:

Even though Earl admits, “I cannot take losing the chance for our kid to be happy,” this does not read as an act of recognition of Bliss’ passion for the sport; it presents the idea that Earl has found his “son” and effectively, then, his manhood.<sup>346</sup>

Nonostante alla fine, come riconosce Lieberman, Bliss riesca a coniugare l'approvazione dei suoi genitori e il suo desiderio di fare sport, la sua vittoria è il risultato di una concessione.<sup>347</sup> Il mondo femminile intorno a Bliss non è cambiato; la ragazza ha solo trovato una nicchia dove è possibile e viene incoraggiata una forma di femminilità alternativa che assomiglia di più alla sua.

Il binomio concorsi di bellezza/sport, amore familiare/libertà sembra costruito, dunque, su un obbligo di mutua esclusione. A differenza del caso di Hailey, le due realtà oppongono resistenza al cambiamento e costringono il soggetto a fare una scelta. Bliss deve decidere se femminilizzarsi, abbandonando i panni da *tomboy* come vuole la parabola della donna bisbetica, o mascolinizzarsi, abbandonando quelli di figlia ideale indossati dalla sorellina.

Con cinismo, Lieberman scrive che Bliss si trasforma da “daughter” a «son»,<sup>348</sup> intendendo che, nel momento in cui abbraccia la passione paterna e il padre decide di darle il suo supporto, Bliss diventa, parzialmente, un maschio. Si trova qui interessante aggiungere che, tuttavia, la “maschilità” di Bliss è molto meno “mascolina” della femminilità di Hailey, a dimostrazione del fatto che le atlete del cinema sportivo contemporaneo adottano strategie di compensazione differenti e dai risultati talvolta paradossali.

---

<sup>344</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 53.

<sup>345</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

<sup>346</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 54.

<sup>347</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 54.

<sup>348</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 56.

## CAP. 4 RIVALITÀ, ATTRAZIONE, BISESSUALITÀ

### 4.1 IDENTITÀ E ORIENTAMENTI: QUALCHE PRECISAZIONE

Si è fin qui parlato di stigma lesbico, corpo lesbico e omosessualità femminile, ma non per dimenticanza di possibilità e orientamenti sessuali differenti, così come il binomio maschilità/femminilità indicato non vuole escludere identità di genere differenti.

Il riferimento alle coppie etero-omo, uomo-donna, maschio-femmina si considera utile, in questa sede, solo per tradurre le divisioni tradizionali del mondo sportivo, come si è finora detto in accordo con studiosi già citati quali Crosson,<sup>349</sup> Anderson e Hargraves<sup>350</sup> o Lindner.<sup>351</sup>

Come si vedrà nel corso di questo capitolo, in realtà, in questa sede si ritengono più frequenti, nel cinema sportivo al femminile, le rappresentazioni di bisessualità rispetto a quelle di esclusiva omosessualità. Si precisa inoltre che con “bisessualità” si intende «il fatto di sentirsi attratto sia verso l'altro sia verso il proprio sesso»,<sup>352</sup> senza che questo escluda, potenzialmente, alcuna identità di genere.

Si condivide dunque, in accordo con gli studiosi presi come riferimento, un approccio che considera il sesso come un sistema generalmente binario, mentre il genere e l'orientamento sessuale come spettri capaci di includere ogni forma esistente di desiderio, fantasia, comportamento, pratica e identità.

La scelta di espressioni come “corpo lesbico” o “rischio omosessuale” è dovuta a una traduzione, con l'intenzione essere il più fedele possibile, di teorie, definizioni, costruzioni che vengono ritenute di volta in volta interessanti, intelligenti, utili, autorevoli o pertinenti, ma non per questo necessariamente tutte da condividere o da abbracciare per intero.

Si preciserà, luogo per luogo, quando si vorrà proporre un'interpretazione discorde; si immaginerà che, data la forza dello stigma lesbico, il “rischio” generale di definizione negativa per l'atleta femminile sia sempre quello “omosessuale”, categoria che si intende qui, tuttavia, capace di includere al suo interno ogni forma specifica di non-eterosessualità.<sup>353</sup>

Si alternerà dunque, per ragioni di pura semplificazione espositiva, il termine “omosessualità” a quello di “non-eterosessualità”, sebbene sempre in riferimento a una categoria più ampia, che Lindner e Bradbury-Rance indicano come *queer*.<sup>354</sup>

Tale termine non è stato adottato in questa sede per preferire vocaboli italiani, che si sono ritenuti più chiari ai fini dell'intelligibilità del testo e dell'opposizione manichea eterosessuale-omosessuale, che si è considerata utile a valutare i paradossi della rappresentazione cinematografica dell'atleta femminile, pur se al costo di sacrificare la “generalità” che il termine *queer* permette alle due autrici menzionate.

Nel caso della bisessualità, quando tirata in causa, la si indicherà con il termine proprio ai fini di condurre un ragionamento a parte, capace di tenere conto delle specificità di tale orientamento. Per la stessa ragione, con “donne” o “atlete femminili” si farà riferimento, quando non indicato altrimenti, a donne cisgender, ritenendo che un discorso sulle identità transgender nello sport femminile, seppure non preso in esame in questa sede, meriti uno spazio a parte capace di rendere adeguatamente conto delle specifiche sfide di queste atlete.

Nel capitolo precedente si è visto come alcune narrazioni eterosessuali correggano il rischio lesbico e mascolino evocato dai corpi atletici femminili ma, al contempo, normalizzino

---

<sup>349</sup> Crosson S., op.cit., 2013.

<sup>350</sup> Hargraves J., Anderson E., op.cit., 2014.

<sup>351</sup> Lindner K., op.cit., 2017.

<sup>352</sup> Dal vocabolario Treccani, versione online, [www.Treccani.it](http://www.Treccani.it).

<sup>353</sup> Si condivide qui, integralmente, la premessa di Weiss all'utilizzo del termine “lesbian”, in: Weiss A., op.cit., 1999, pp. 1-5.

<sup>354</sup> Lindner K., op.cit., 2017, *passim*, e Bradbury-Rance Clara, op.cit., 2019, *passim*.

e rendano visibili tali corpi “devianti”, allargando i confini del femminile per includere modelli alternativi. Si intende adesso occuparsi di un fenomeno opposto, ovvero di come il cinema racconti alcuni orientamenti non-eterosessuali attraverso corpi iper-femminili.

Tornando al discorso di Linder sull’invisibilità dell’omosessualità femminile nel cinema, l’autrice riporta le considerazioni della già menzionata studiosa Villarejo<sup>355</sup> sui “costi” della visibilità lesbica.

Richiamando la teoria di Butler sull’imprevedibilità della significazione,<sup>356</sup> Villarejo si interroga sul perché sia possibile percepire come non-eterosessuali determinati soggetti, situazioni o immagini, anche, talvolta, contro le intenzioni di chi li produce. Viceversa, Lindner asserisce che alcune rappresentazioni lesbiche esplicitate “non funzionano” perché rimosse dal terreno di connotazione omosessuale e presentanti dunque un “contenuto eterosessuale”.<sup>357</sup>

Lindner e Villarejo si sforzano di stabilire le caratteristiche della connotazione omosessuale perché considerano la non-eterosessualità come un’entità presente anche quando invisibile. Villarejo, attraverso la metafora del *gay-dar*,<sup>358</sup> rimane in un’ottica di *visione* (filmica); Linder tenta un superamento, o almeno una deviazione, concentrandosi invece sul movimento e sul linguaggio dei corpi cinematografici presi in esame, cercando di stabilire cosa renda un corpo *queer*.<sup>359</sup>

In questa sede si procederà diversamente. Si è parlato e si continuerà a parlare di narrazione eterosessuale ogni qual volta non venga specificato un orientamento sessuale differente, così come si farà riferimento a “corpi eterosessuali”, seguendo il principio utilizzato per identificare i corpi lesbici, basandosi esclusivamente sulla presenza o sull’assenza, nelle atlete prese in esame, di caratteristiche tradizionalmente associate alla femminilità o alla maschilità.

Quanto si opera, dunque, è una semplificazione piuttosto “binaria”, interessata a una finalità diversa da quella di Lindner, Villarejo o Lieberman. La prima si chiede quanto il corpo cinematografico sappia dire degli orientamenti e della sessualità femminili; la seconda domanda cosa renda “lesbica” un’immagine cinematografica; la terza analizza il livello di progressismo nelle rappresentazioni dello sport femminile nel cinema contemporaneo, preferendo i sottogeneri di tradizione maschile.

In questa sede, invece, ci si propone di leggere il cinema sportivo al femminile come un luogo abitato da rischi di lettura omosessuale o mascolinizzata del corpo dell’atleta donna, dove è necessario attivare strategie di reinserimento di questo corpo in narrazioni meno sovversive o dove, viceversa, corpi tradizionali “smorzano” i pericoli dell’omosessualità e della mascolinizzazione nello sport femminile.

Questa proposta di lettura non ritiene che alla base della produzione di un testo filmico esista una precisa volontà di presentare o aggirare tali rischi o strategie. Si interessa, invece, alla dinamica conflittuale che emerge tra gli elementi di innovazione e di tradizione presenti nella rappresentazione femminile, in special modo sportiva, di un certo cinema contemporaneo.

Non è, dunque, questo il luogo dove si definirà se una rappresentazione “funziona” (Lindner), se risulta “positiva” in senso etico (Lieberman) o se sia effettivamente considerabile lesbica (Villarejo). Ci si domanderà, invece, quali stereotipi sulla femminilità e sull’orientamento sessuale vengano mostrati, messi in discussione, trasformati o rimossi all’interno di un film e del genere cinematografico cui appartiene.

## 4.2 SESSUALIZZAZIONE E “BI-SESSUALIZZAZIONE”

---

<sup>355</sup> Villarejo A., op.cit., 2003, pp. 1-35.

<sup>356</sup> Butler J., op.cit., 1990, pp. 142-149.

<sup>357</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 33.

<sup>358</sup> Villarejo A., op.cit., 2003, p. 3.

<sup>359</sup> Lindner, op.cit., 2017, *passim*.



Si è fin qui parlato di corpi, identità e orientamenti sessuali ignorando un ultimo elemento che ricorre nei testi presi come riferimento: la sessualizzazione o oggettificazione (intese qui come sinonime) del corpo femminile.

Tale fenomeno avviene, contemporaneamente, nel cinema,<sup>360</sup> nel cinema sportivo<sup>361</sup> e nella narrazione mediatica dello sport,<sup>362</sup> in particolare femminile.<sup>363</sup> Nel 2002, lo studio di Whisenant, Pederson e Obenour<sup>364</sup> dimostrava che le atlete femminili, rispetto ai colleghi uomini, erano contemporaneamente «underrepresented, trivialized and sexualized»,<sup>365</sup> anche se uno studio più recente (2013) ha notato come che anche la sessualizzazione degli atleti maschili sia in aumento.<sup>366</sup>

Hargreaves e Anderson ragionano sui legami tra la visibilità del corpo nello sport e la sessualizzazione degli atleti e delle atlete. Secondo gli studiosi il corpo atletico non è solo ipervisibile poiché al centro dello sforzo sportivo, ma risulta anche iper-visto, in quanto generalmente poco vestito, coperto da abbigliamento molto aderente o completamente nudo, nello spogliatoio e sotto alla doccia.<sup>367</sup>

Questo corpo, proseguono gli autori, è inserito all'interno di una società che commercializza i corpi eroticizzati e promuove idee culturali di bellezza e fitness.<sup>368</sup> È dunque «readily experienced as sensuous, eroticized and sexualized, by both performers and spectators»,<sup>369</sup> da cui la tendenza per cui, in maniera sempre più frequente e più esplicita, i corpi delle atlete e degli atleti vengono apertamente sessualizzati.<sup>370</sup>

Hargreaves aggiunge che la sessualizzazione del corpo dell'atleta è più frequente nello sport femminile anche a causa della tendenza all'iper-femminilizzazione e all'esibizione della propria eterosessualità ed etero-desiderabilità promossa dalle atlete che desiderano evitare lo stigma lesbico.<sup>371</sup>

L'opinione di Crosson è concorde, quando scrive che, nonostante l'aumento di protagonismo femminile nel film di sport, «it is questionable how progressive these more active female characters actually are, particularly given the demographics (largely young males) of those who typically go to watch sports films»,<sup>372</sup> appoggiando la teoria del male gaze di Laura Mulvey.<sup>373</sup>

Crosson si riferisce soprattutto ai film di sport che mettono in scena attività sportive tipiche della femminilità, come il cheerleading o la ginnastica artistica.<sup>374</sup> Tuttavia, in riferimento ai corpi maschilini o lesbici delle protagoniste del cinema sportivo associato alla maschilità, l'autore sostiene anche che questi corpi siano attraenti in modo convenzionale e

---

<sup>360</sup> Crosson S., op.cit., 2013, pp. 107-108.

<sup>361</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 112.

<sup>362</sup> Trolan E. J., art.cit., 2013, p. 216, p. 24.

<sup>363</sup> Smith Earl, *Race, Sport and the American Dream*, 2009, Durham (USA), Carolina Academic Press, pp. xviii-xix.

<sup>364</sup> Whisenant, W.A., Pedersen, P.M., Obenour, B.L., "Success and Gender: Determining the Rate of Advancement for Intercollegiate Athletic Directors", in *Sex Roles*, vol. 47, n. 9-10, novembre 2002, pp. 485-491.

<sup>365</sup> Trolan E. J., art.cit., 2013, p. 216.

<sup>366</sup> Nezelek B. John, "Gender Differences in Reactions to the Sexualization of Athletes", in *The Journal of Social Psychology*, vol. 155, n.1, settembre 2015, pp. 1-11, p.1.

<sup>367</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>368</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>369</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>370</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 4.

<sup>371</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 9.

<sup>372</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 121.

<sup>373</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 122.

<sup>374</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 122.

interpretati esclusivamente da attrici “tradizionalmente” fotogeniche, come Ellen Page per *Whip It*, re-inscrivendoli all’interno di un fenomeno di sessualizzazione eterosessuale.<sup>375</sup>

In merito all’oscillazione di *Whip It* tra femminismo e antifemminismo, Lieberman scrive che la rappresentazione ironica che il film propone della sessualizzazione dei corpi femminili nello sport costituisce, di fatto, un’ulteriore sessualizzazione.<sup>376</sup>

La proposta che si vuole qui introdurre, facendo capo alle considerazioni di Lieberman e Crosson, è che tale sessualizzazione sia, certamente, di orientamento eterosessuale, ma che esista anche una specifica feticizzazione del corpo lesbico, inserito in una “narrazione bisessuale”, che contribuisce all’ambiguo *sex appeal* dell’atleta femminile.

Nel già nominato volume *Lesbian Cinema After Queer Theory*,<sup>377</sup> Bradbury-Rance analizza la rappresentazione lesbica nel cinema contemporaneo, hollywoodiano ed europeo, attraverso l’esempio di film che hanno come protagoniste, in realtà, soprattutto donne bisessuali.

Degli otto film presi in esame dall’autrice, ben cinque (*Mulholland Drive*,<sup>378</sup> *Nathalie...*,<sup>379</sup> *Chloe*,<sup>380</sup> *Naissance des pieuvres*,<sup>381</sup> *La vita di Adele*<sup>382</sup>) hanno per protagoniste donne attratte sia dagli uomini che dalle donne, anche se in *Mulholland Drive*, *Water Lilies* e *La vita di Adele* al centro della narrazione sta una relazione omosessuale.

Anche dei film presi in esame in questa sede si è scritto in precedenza che l’unico a presentare un personaggio esclusivamente omosessuale è *La battaglia dei sessi* (*Battle of the Sexes*, 2017). In merito alla rarità delle rappresentazioni di personaggi effettivamente lesbici, Crosson, il cui testo è antecedente a *La battaglia dei sessi* e che quindi propone come esempio solo *Dawn!*<sup>383</sup> e *Due donne in gara*,<sup>384</sup> scrive:

*Dawn!*’s inclusion of a lesbian lead-protagonist is also a rarity in sports cinema. While exceptions such as *Personal Best* (1982) exist, sports cinema has been concerned principally with affirming heterosexual relationships. As Aaron Baker has observed, while ‘movies about sports may show the use of ideal masculinity to overcome barriers resulting from class, race, or gender, they still almost entirely avoid depicting lesbian and especially gay characters using athletics for self-definition’ (2003, p. 50).<sup>385</sup>

Su *Personal Best*, in particolare, Benshoff e Griffin, riferendo le critiche negative ricevute dal film, riportano che la rappresentazione della storia amorosa e sessuale tra le protagoniste sarebbe esemplificativa del *male gaze* feticista di Mulvey e ricorderebbe la feticizzazione del sesso lesbico nel porno.<sup>386</sup>

---

<sup>375</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 121.

<sup>376</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, pp. 49-50.

<sup>377</sup> Bradbury-Rance C., op.cit., 2019.

<sup>378</sup> David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001.

<sup>379</sup> Anne Fontaine, *Nathalie...*, 2003.

<sup>380</sup> Atom Egoyan, *Chloe*, 2009.

<sup>381</sup> Celine Sciamma, *Naissance des pieuvres*, 2007.

<sup>382</sup> Abdellatif Kechiche, *La vita di Adele* (*La Vie d’Adèle*), 2013.

<sup>383</sup> Ken Hannam, *Dawn!*, 1979.

<sup>384</sup> Robert Towne, *Due donne in gara* (*Personal Best*), 1982.

<sup>385</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 148.

<sup>386</sup> Benshoff M. Harry, Griffin Sean, *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham (USA), Rowman and Littlefield Publishers Inc, 2005, p. 185.

Allo stesso modo, nel più recente *The B Word*,<sup>387</sup> San Filippo scrive, in merito al film *In cerca di Amy*,<sup>388</sup> che *l'invisibility burden* della bisessualità va attribuito, in parte, anche al fatto che il desiderio erotico tra donne è una fantasia maschile eterosessuale, particolarmente presente nella pornografia,<sup>389</sup> intendendo che la “specificità bisessuale” viene rimossa dall’atto sessuale, percepito come “solo” lesbico o eterosessuale.

Nel testo San Filippo parla di «compulsive monosexuality»,<sup>390</sup> in riferimento alla tendenza culturale a considerare l’orientamento sessuale in termini binari. Non si intende qui contestare l’affermazione di San Filippo; si vuole però proporre una possibile spiegazione per la paradossale situazione, nel cinema sportivo al femminile, in cui è maggiore la frequenza di rappresentazioni bisessuali che di rappresentazioni esclusivamente omosessuali.

Si è detto che lo stigma lesbico prevede che la donna omosessuale sia una donna mascolinizzata e dunque poco attraente in termini di eterosessualità maschile. Al contempo, però, gli studi citati sostengono che l’omosessualità femminile costituisce una fantasia erotica dell’uomo eterosessuale.

La spiegazione che si vuole qui offrire è che la donna lesbica della fantasia eterosessuale maschile possa essere, di fatto, la donna bisessuale del film di sport: una donna dal comportamento sessuale omosessuale ma che, in una particolare lettura bi-fobica (che respinge, cioè, le “specificità” dell’orientamento bisessuale) ricade nei parametri di femminilità eterosessuale del paradigma etero-normativo.

Per questa ragione, non si ritengono qui contraddittorie l’affermazione di Crosson, che lamenta la mancanza di rappresentazioni di esclusiva omosessualità femminile nel cinema di sport, la scelta di Bradbury-Rance, che legge come lesbici gli orientamenti bisessuali delle protagoniste cinematografiche di cui si occupa, e la tesi della *compulsive monosexuality* avanzata da San Filippo.

Se la sessualizzazione dei corpi femminili nel cinema sportivo investe corpi con caratteristiche sia mascolinizzate che tradizionalmente femminili; se l’attività sessuale lesbica viene feticizzata in una fantasia eterosessuale; se, attraverso la “strategia” della bisessualità, questa attività “deviante” rientra in un paradigma di desiderabilità maschile, è possibile parlare di “bi-sessualizzazione” dell’atleta femminile cinematografica?

Per rispondere a questa domanda, si metteranno ora alla prova le teorie fin qui delineate attraverso l’analisi di due film sul balletto femminile prodotti a distanza di un decennio, *Il cigno nero*<sup>391</sup> (2010) e *Birds of Paradise*<sup>392</sup> (2021), che presentano numerose analogie.

Entrambi hanno per protagoniste due donne bisessuali, incarnate da un corpo segnatamente eterosessuale e inserite in una narrazione “prevalentemente” omosessuale. Si guarderà alla maniera ambigua e conflittuale con cui questi tre orientamenti coesistono nei corpi, nelle narrazioni e nelle strategie di messa in scena dei due film, sottolineandone i punti di contatto e di differenza. Si farà, infine, attenzione a come il mondo della danza viene rappresentato nei due film e a come la sua connotazione influisce sui conflitti affrontati dalle protagoniste.

#### 4.3 IL TEMA DEL DOPPIO: *Il cigno nero, Birds of Paradise*

---

<sup>387</sup> San Filippo Maria, *The B Word. Bisexuality in Contemporary Film and Television*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 2013.

<sup>388</sup> Kevin Smith, *In cerca di Amy* (Chasing Amy), 1997.

<sup>389</sup> San Filippo M., op.cit., 2013, p. 5.

<sup>390</sup> San Filippo M., op.cit., 2013, p. 12.

<sup>391</sup> Darren Aronofski, *Il cigno nero* (*Black Swan*), 2010.

<sup>392</sup> Sarah Adina Smith, *Birds of paradise*, 2021.

*Il cigno nero* racconta la storia di Nina (Natalie Portman), una ballerina professionista a cui viene affidato il ruolo di protagonista nel *Lago dei cigni* di Tchaikowsky. Nina ha il talento e l'ambizione necessari all'interpretazione di Odette, il cigno bianco, ma le manca l'aspetto erotico e cupo del suo doppio Odile, il cigno nero. Caratteristiche che, invece, sembra possedere Lily (Mila Kunis), una ballerina rivale chiamata dal coreografo Thomas (Vincent Cassel) per il ruolo di Odile e che presenta una curiosa somiglianza con Nina.

Portman e Kunis, scelte per interpretare due donne simili, possiedono entrambe una femminilità tradizionale e attraente in termini eterosessuali: sono belle, magre, slanciate, atletiche ma non visibilmente muscolose, portano i capelli lunghi, si truccano e si vestono in maniera canonicamente femminile.

In merito, Lindner scrive che «there is a motif here of doubling and replacing that essentially makes the female characters interchangeable, and this is heightened by the characters' very similar appearances – dark hair, delicate features, slim build».<sup>393</sup> C'è tuttavia una serie di contrapposizioni che le separa, traducendo visivamente la differenza tra i loro personaggi.

Nina porta i capelli lisci e ordinati, con l'uso visibile di cerchietti, spille e accessori che ricordano l'infanzia; la si vede vivere con la madre, una donna ossessiva e fobica del sesso, in una stanza tutta rosa arredata come la cameretta di un'adolescente, e vestire sempre di rosa o di bianco, i colori della purezza e della giovinezza femminile. Queste caratteristiche vengono rafforzate dalla narrazione di Nina come di una donna rigida, frigida, insicura, spaventata dalla sessualità e dalle avances di Thomas.<sup>394</sup>

Lily, al contrario, ha i capelli mossi, veste sempre di nero, non rivela nulla della propria vita privata e viene presentata come una donna adulta, promiscua, trasgressiva, che fuma, beve, fa uso di droghe, vive liberamente la propria sessualità e appare sicura di sé e capace nei rapporti sociali.

La tematica del doppio, qui esemplificata con la somiglianza e insieme la differenza tra Nina e Lily, è particolarmente utile a *Il cigno nero* perché il film mette in scena soprattutto una dissociazione, con una protagonista che nell'arco del film perde a tal punto il senso della realtà da arrivare a uccidersi, in un'allucinazione in cui crede di aver assassinato Lily.

Il doppio è anche il tema del balletto di Tchaikowsky, che struttura la trama del *Cigno nero* e che Thomas, nella scena iniziale, riassume così:<sup>395</sup>

We all know the story. Virginal girl, pure and sweet, trapped in the body of a swan. She desires freedom but only true love can break the spell. Her wish is nearly granted in the form of a prince, but before he can declare his love her lustful twin, the black swan, tricks and seduces him. Devastated, the white swan leaps off a cliff, killing herself, and, in death, finds freedom.<sup>396</sup>

La rivalità tra Nina e Lily, seguendo un tropo narrativo che si analizzerà con maggiore precisione nel prossimo capitolo, non è solo professionale, ma anche amorosa:<sup>397</sup> entrambe desiderano essere scelte da Thomas e, contemporaneamente (almeno nella fantasia di Nina, che nel procedere del film prende il sopravvento sul piano della realtà) avere un rapporto sessuale con lui.

---

<sup>393</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 122.

<sup>394</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 122.

<sup>395</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 121.

<sup>396</sup> Riportato da: Lindner, op.cit., 2017, p. 121.

<sup>397</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 121-122.

Nel loro incontro-scontro, tuttavia, è presente anche una componente di reciproca attrazione sessuale, che si sviluppa in una sequenza onirica e allucinogena in cui le due donne hanno un rapporto sessuale, in coincidenza con l'inizio della crisi psicologica di Nina.

*Birds of Paradise* segue un canovaccio molto simile. Kate (Diana Silvers) è la nuova arrivata in una prestigiosa scuola di balletto, dove fa conoscenza di Marine (Kristen Froseth), una ragazza misteriosa e di grande talento con cui Kate condivide la stanza da letto.

Le due ragazze sono in competizione tra loro per vincere "il premio", un contratto con una compagnia di danza che verrà assegnato alla migliore ballerina della scuola, e per l'attenzione di Felipe (Daniel Camargo), considerato il miglior ballerino maschile, con cui vorrebbero essere messe in coppia per ottenere la vittoria. Ma, accanto alla rivalità, nasce tra le due ragazze un'amicizia-amore che sfocia in un incontro sessuale e poi nel degenerare della serenità di Kate.

La loro differenza caratteriale è analoga a quella tra Nina e Lily. Kate e Nina, le protagoniste, vengono rappresentate come più bambine, in quanto inesperte, insicure, timide; Marine e Lily, le loro rivali, incarnano invece la donna aggressiva, sensuale, sicura di sé e trasgressiva.

In *Birds of Paradise*, a differenza che nel *Cigno nero*, l'alterità viene segnalata anche dalla scelta di casting: una bionda, l'altra mora; una minuta, l'altra alta e slanciata; una più attenta al proprio aspetto, l'altra più trasandata. Ciononostante, anche loro presentano un modello di femminilità tradizionale e sono interpretate da attrici attraenti in senso eterosessuale.

In entrambi i film il balletto viene presentato come un mondo di prigionia, rigido, asettico e psicologicamente violento, abitato da (molte) donne algide e (sporadici) uomini predatori. L'ambiente a predominanza femminile, associato a idee di freddezza e rigidità, e la caratterizzazione dei personaggi di Nina e Kate come donne-frigide, infantili e spaventate dal sesso, evocano il tema della verginità e, attraverso i personaggi di Marine e Lily, della perdita della purezza e dell'infanzia.

Il "pericolo" della mascolinità, aggressiva e spaventosa, che Kate e Nina temono ma insieme desiderano, sembra implicare, inoltre, che questa verginità, come "introdotto" da Thomas, sia sull'orlo della lacerazione. Nel *Cigno nero*, in particolare, attraverso l'apparizione di segni di violenza e incisioni sul corpo di Nina, forse immaginati o forse auto-inferti (dai piedi martoriati al suo sogno-visione in cui la schiena le si riempie di ferite) la perdita della verginità sembra coincidere con la violenza e il dolore.

In questa lettura il desiderio di Nina per Lily (e di Kate per Marine) non è solo un desiderio sessuale, ma anche un desiderio simbolico: avere ciò che l'altro ha e che non si trova in sé stessi, o, al contrario, perdere ciò che si possiede e l'altro non ha più (qui, la verginità).

In entrambi i film, inoltre, la perdita della verginità coincide anche con perdita del senso della realtà, attraverso le allucinazioni del *Cigno nero* o le fantasie-sogno di *Birds of Paradise*. Nel momento in cui evadono dalla prigionia dell'infanzia, dalla stretta maglia di regole della danza e dal controllo materno, queste ballerine perdono il controllo e la propria identità, con risultati auto-distruttivi.

La libertà sembra materializzarsi soltanto attraverso la trasgressione, che Nina e Kate scoprono possibile nel momento in cui stringono una nuova, misteriosa amicizia femminile densa di sguardi languidi, tensioni inopportune e fascinazione reciproca. La macchina da presa insiste su questo ambiguo crescendo di ravvicinamenti, che tende ad aumentare in associazione ad altre tendenze "devianti" – alcol, droga, sesso occasionale, locali proibiti – senza tuttavia mettere in discussione il desiderio eterosessuale dei personaggi.

Le ballerine di *Birds of Paradise* e *Il cigno nero* vengono infatti mostrate mentre coltivano un desiderio lesbico e, contemporaneamente, hanno rapporti eterosessuali; a ridosso dell'atto sessuale stesso, come nel caso del *Cigno nero* dove Nina riferisce a Lily di essere

appena stata a letto con una serie di sconosciuti, o direttamente nel mentre, come nella scena del rapporto a tre tra Kate, Marine e Felipe.

In aggiunta, tutte e quattro vengono mostrate mentre competono per l'attenzione dello stesso uomo, senza che ciò contraddica il desiderio lesbico che vivono per la loro rivale. Effettivamente, né nel *Cigno nero* né in *Birds of Paradise* l'orientamento sessuale viene vissuto con conflitto. Il tema della sessualità non viene nemmeno menzionato o problematizzato, come se, di fatto, "l'avventura" lesbica non mettesse in discussione l'eterosessualità delle protagoniste.

È, piuttosto, il sesso a venire descritto come un luogo pericoloso e ambiguo, dove si manifestano desideri perversi (etero o omosessuali). Questo punto emerge chiaramente nel *Cigno nero* a partire dal discorso iniziale di Thomas, che investe la scoperta sessuale di Nina di un potere rivoluzionario negativo, ma anche in *Birds of Paradise*, dove il conflitto interiore di Marine deriva dal rapporto incestuoso consumato col fratello gemello, suicidatosi poi per il senso di colpa.

Qui, per tracciare l'ennesimo parallelo, si ripresenta il tema del doppio, richiamando *Il Cigno nero*. Dopo la scena del rapporto sessuale a tre, in un litigio, Marine si riferisce a Kate come a "sua sorella". Kate, indignata da questa rimozione della loro relazione sentimentale, le chiede, "Avresti un rapporto a tre con tua sorella?" e poi, sgomenta dalla rivelazione che ha appena avuto, la lascia.

Lindner scrive, in merito al *Cigno nero*, che Lily rappresenta «the incarnation of [Nina's] darker and (sexually) repressed side». In modo speculare, Marine incarna il desiderio sessuale di Kate, un desiderio che si rivela non solo deviante, ma anche *deviato*, associato cioè alla colpa, al segreto e alla morte.

#### 4.4 SEDUTTRICI LESBICHE E BISESSUALITÀ

Nonostante il rapporto sessuale lesbico venga mostrato esplicitamente in entrambi i film, tutte e due le pellicole adottano una "strategia" ulteriore per "detonarne" il potenziale distruttivo. Nel *Cigno nero* Nina scopre, con sconcerto, di averlo solo sognato; in *Birds of Paradise*, invece, pur essendo accaduto davvero, nella scena sopra menzionata Kate lo ricolloca in un luogo di perversione, legato non tanto alla natura omosessuale dell'atto, quanto all'incesto consumato da Marine col fratello morto.

Anche per questa ragione si è proposto, in questa sede, di considerare la "bi-sessualizzazione" di tali personaggi come una fantasia più eterosessuale che lesbica. Nel momento in cui il desiderio omosessuale non mette in discussione l'identità e l'orientamento di queste donne, o viene inscritto all'interno di una "perversione" maggiore, ne rimuove la trasgressività e sembra possibile re-inscriverlo in un discorso di norma eterosessuale.

Si è detto che in entrambi i casi le protagoniste presentano una femminilità tradizionale, connotata da un elemento di verginità e inesperienza che viene messo in discussione dalla competizione per un uomo. La rivale con cui si scontrano è una donna rappresentata come più matura, in senso di età dimostrata e di esperienza sessuale accumulata.

Questa donna viene quindi dipinta come "più donna", poiché ha fatto proprie caratteristiche legate alla femminilità adulta quali la sensualità e l'esperienza eterosessuale. Il suo "eccesso" di femminilità convive però con il ruolo tradizionalmente maschile del seduttore, un tropo che, nell'omosessualità femminile, Corber<sup>398</sup> chiama "della lesbica-predatrice".<sup>399</sup>

Parlando di seduzione lesbica, Bradbury-Rance scrive:

---

<sup>398</sup> Corber J. Robert, *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*, Durham (USA), Duke University Press, 2011.

<sup>399</sup> Corber J. Robert, *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*, Durham (USA), Duke University Press, 2011, p. 28.

In a survey of films doing the festival circuit in 1995, Rhona Berenstein noted that ‘lesbians are not born, they’re seduced’ (1996: 125). At least that’s the impression Berenstein got from the majority of the lesbian films on offer in which women ‘need to be coaxed into their lesbianism’ by a more experienced ‘dyke’ character (Ibid.).<sup>400</sup>

Il tropo della seduttrice lesbica viene individuato da Corber nella Code-Era,<sup>401</sup> a cominciare dalla signora Danvers (Judith Anderson), la perturbante governante di *Rebecca*<sup>402</sup> (1940). Weiss lo colloca ancora prima, negli anni Venti del Novecento, a partire dal film *Il vaso di Pandora*<sup>403</sup> (1929), attraverso il personaggio della contessa Geschwitz, che Weiss descrive come lo stereotipo della lesbica mascolina che seduce le donne eterosessuali facendo concorrenza agli uomini.<sup>404</sup>

Bradbury-Rance, citando Sedgwick e facendo riferimento alla serie televisiva *The L Word*,<sup>405</sup> dove la protagonista Jenny scopre la propria non-eterosessualità attraverso la seduzione di un’altra donna che sconvolge la sua vita con risultati drammatici, commenta:

“I will be relieved”, Sedgwick wrote, “when the writers decide they have sufficiently interpolated straight viewers and can leave behind the lachrymose plot of Jenny’s Choice” [...] “Jenny’s Choice” – the ingénue’s discovery of a lesbian desire that turns her world upside down – characterized several outputs of the early 2000s, including *Kissing Jessica Stein* [...] *Imagine Me and You* [...] *Room in Rome* [...] and *Kiss Me*.

La trama della *Jenny’s choice* caratterizza anche *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, anche se in modalità peculiari, in primis perché, come si è detto, è la scoperta della sessualità, non dell’omosessualità, a sortire un effetto distruttivo sulla serenità delle protagoniste.

Ma c’è anche un’altra ragione. Corber, Weiss e Bradbury-Rance, infatti, fanno riferimento alla caratteristica specificamente lesbica della seduttrice-predatrice che “converte” la sessualità di una protagonista cinematografica che in precedenza si identificava come eterosessuale.

L’eterosessualità, in questo tipo di narrazione, sembra configurarsi come una condizione esistente “fino a prova contraria”, ovvero fino al contatto con il rischio lesbico. E questo, come si è visto, viene solitamente segnalato nel linguaggio cinematografico da caratteristiche di connotazione o denotazione di alterità come, ad esempio, il corpo lesbico.

Le donne de *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, invece, presentano tutte e quattro una forma di femminilità tradizionale, un corpo eterosessuale e un desiderio sessuale per un uomo. Lily e Marine vivono quindi un ruolo più complesso, che definiremo qui di “seduttrici bisessuali”.

Più “lesbiche” delle donne che seducono, poiché la conquista è considerata un attributo maschile, ma abbastanza “eterosessuali” da abitare la fantasia del triangolo amoroso bisessuale; più “femminili” poiché più esperte della loro controparte femminile, ma anche più “maschili”

---

<sup>400</sup> Bradbury-Rance C., op.cit., 2019, p. 3.

<sup>401</sup> Con “Code-Era” si indica il periodo di Hollywood intercorso tra l’applicazione del cosiddetto “Hays Code”, un codice di auto-regolamentazione dell’industria cinematografica adottato nel 1934, e il suo abbandono tra la fine degli anni Cinquanta e gli anni Sessanta. Per un approfondimento, si rimanda a: La Polla Franco, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.

<sup>402</sup> Alfred Hitchcock, *Rebecca*, 1940.

<sup>403</sup> Georg Wilhelm Pabst, *Il vaso di Pandora (Pandora’s Box)*, 1929.

<sup>404</sup> Weiss A., op.cit., 1999, p. 22.

<sup>405</sup> *The L Word*, ShowTime, USA, 2004-2009.

poiché più aggressive, risolte e stabili. Gli orientamenti e i desideri si mescolano dentro di loro nella paradossale contraddizione per cui il rischio dell'omosessualità e della mascolinizzazione, mentre viene mostrato, viene contemporaneamente rimosso nella sua componente destabilizzante.

È questa la ragione per cui sopra si è ipotizzato che determinate modalità di messa in scena della bisessualità permettano di conservare caratteristiche eterosessuali e sessualizzate all'interno di narrazioni omosessuali, a patto che l'omosessualità assuma un carattere di ambiguità capace di ridimensionarne le potenzialità "distruttive" e non ne rimanga che una fantasia sessuale.

Si veda, ad esempio, come viene gestita la tensione omosessuale nei due film. Questa tensione è centrale, in particolar modo in *Birds of Paradise*, e viene esplicitamente descritta come erotica, ad esempio attraverso il frequente ricorso ai dettagli e ai primi piani di Kate e Marine mentre si guardano, durante la danza e sotto la doccia.

Ora, stabilita l'esistenza di una tensione erotica omosessuale, va riconosciuto che in *Birds of Paradise* e *Il cigno nero* esiste anche una garanzia di parziale eterosessualità delle protagoniste, che pare trattenerle dall'esplorare il proprio desiderio lesbico. Questa garanzia non corrisponde alla presenza di un compagno maschile, come dimostra la facilità con cui Felipe partecipa al triangolo o l'indifferenza di Thomas; ha invece la forma di una resistenza interna, che assomiglia alla paura.

Come dimostra il crescendo di tensione drammatica del film all'aumentare della tensione sessuale, più ci si avvicina all'atto sessuale concreto, più l'identità e la serenità delle protagoniste vengono turbate, trasfigurate, perdono contatto con la realtà. Il desiderio omosessuale sembra, insomma, essere accettabile solo fin quando rimane latente, allo stato di puro desiderio, di mera fantasia erotica (come per Nina e Lily).

Quando, all'inizio, la tensione sessuale viene investita solo sui personaggi maschili, il livello di eventi drammatici del film appare ancora gestibile; successivamente, quando la protagonista viene turbata dalla seduzione della sua rivale, iniziano a verificarsi eventi sempre più gravi; infine, nel climax centrale, l'atto lesbico si consuma portando la donna al crollo totale – psicologico, relazionale e performativo. Lindner, facendo riferimento a una recensione di Steven Shaviro sul *Cigno nero*,<sup>406</sup> riporta che:

Shaviro also identifies the faux-lesbian soft-core scene as a pivotal moment in the film as it 'marks both a *breakthrough* (an overcoming of sexual repression) and also a *breakdown* (as Portman's character finally learns that she can only fulfil her quest for aesthetic perfection at the price of her own existential self-destruction).<sup>407</sup>

Associando le seduttrici-bisessuali alla promiscuità sessuale, all'uso di sostanze stupefacenti e alteranti, alle dimensioni del sogno e dell'allucinazione o a mondi moralmente ambigui come quelli del *clubbing*, il "rischio" omosessuale viene presentato come una fantasia di trasgressione adolescenziale, connotata dal disprezzo delle regole, dal divertimento senza freni, dalla libertà e dal mistero.

In questa fantasia è possibile "evadere" dalla gabbia dell'infanzia, rappresentata dalle figure materne (la madre nel *Cigno nero*, la direttrice dell'accademia in *Birds of Paradise*) e dai luoghi della quotidianità (la casa per Nina, la scuola per Kate). Ma, una volta che ci si avventura fuori, la fantasia si rompe contro gli spigoli della realtà e il prezzo da pagare è una terribile sofferenza.

---

<sup>406</sup> Shaviro Steven, "Black Swan", su [www.shaviro.com/Blog](http://www.shaviro.com/Blog/?p=975), 05/01/2011, URL: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=975>, consultato il: 26/01/22.

<sup>407</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 119.



Quando Nina confessa a Lily di aver fatto un sogno erotico su di lei, Lily la deride e, nella scena successiva, Nina la vede flirtare con Thomas, sperimentando una doppia gelosia. Nella sequenza in cui litiga con sua madre, per cacciarla fuori dalla sua camera e guadagnarsi uno spazio proprio Nina è costretta a romperle una mano sbattendovi contro la porta non una, ma ben due volte. Insomma, come indicano le sue fantasie violente, le sue pratiche autolesioniste e come nota Shaviro, l'unico modo per scappare di casa (e crescere) sembra essere quello di farsi del male.

#### 4.5 CINEMA DI DANZA AL FEMMINILE

*Birds of Paradise* e *Il cigno nero* terminano entrambi con una scena di danza, dove le protagoniste (Nina e Kate) hanno trionfato nella competizione con le loro rivali-amanti (Nina ha ottenuto la parte principale e la preferenza di Thomas, Kate ha vinto "il premio") ma hanno perso sé stesse. Dalle ceneri delle due ballerine rinascono donne che non possono tornare alla verginità iniziale, ma che non hanno nemmeno trovato un riscatto nell'amore, eterosessuale o omosessuale che sia.

L'attrazione sessuale e l'ossessione del triangolo finiscono com'erano iniziate, di colpo. La rivale scompare e, ora che il "rischio" omosessuale si è verificato ma è stato anche condannato e rimosso, possono scomparire anche i personaggi maschili che lo dovevano detonare.

In questo senso, il bacio che Nina dà a Thomas poco prima dell'atto finale dello spettacolo è un gesto di vittoria, non di desiderio. Nina, all'apice della follia, festeggia l'ottenimento di ciò che voleva, ovvero il successo professionale e sentimentale, dicendo: «It was perfect». Ma alla fine dello spettacolo la vediamo morire di una ferita inconsapevolmente auto-inferta, "perfetta" e completamente sola nella propria psicosi.

La bisessualità, superato il gioco della seduzione, si rivela un'esperienza dolorosa e deludente e viene velocemente cancellata, ripristinando l'eterosessualità iniziale delle protagoniste, che è tuttavia un'eterosessualità sterile, in una sorta di rimpianto della verginità – bisessuale – che non si può più avere. Una lettura simile può essere messa alla prova anche esaminando le modalità di rappresentazione dell'attività sportiva femminile nei due film.

Nella scena di danza finale le due protagoniste "vincono" la competizione con la donna-rivale, dimostrando di avere acquisito le sue caratteristiche che a loro, all'inizio, mancavano (nella vita sessuale ma anche nella performance atletica). In questa scena rendono definitivamente evidente il loro talento nella disciplina e ottengono il premio tanto desiderato (il plauso del pubblico, un'opportunità di carriera, l'uomo tanto desiderato).

Sarebbe, quindi, la scena che Crosson identifica come «the Big Game»,<sup>408</sup> senonché il tono della sequenza è tragico. Avendo "perso" nella propria vita privata, la vittoria nello sport risulta vuota, e viene anche suggerito che forse è proprio la passione sportiva ad aver condotto le due protagoniste a questo insuccesso "totale".

Si è detto in precedenza che entrambi i film raccontano il mondo del balletto classico femminile come un luogo di detenzione, costretto, come la ginnastica artistica in *Stick It* e i concorsi di bellezza in *Whip It*, da una continua, insostenibile pressione sui corpi delle atlete. In entrambi i film, inoltre, viene fatta ampia mostra dei problemi fisici e psicologici che possono derivare da un ambiente simili, dall'autolesionismo all'abuso di sostanze stupefacenti.

Nel *Cigno nero*, la fissazione di Nina per la perfezione si traduce in un disturbo alimentare bulimico; vi è menzione della bulimia anche in *Birds of Paradise*, quando Kate scopre che una compagna di classe si è chiusa in bagno a vomitare, con l'ancor più preoccupante conseguenza che questa pratica viene successivamente sostituita dall'abuso di droghe.

---

<sup>408</sup> Crosson, op.cit., 2013, p. 53.

Nonostante un costo da pagare così alto, tuttavia, le protagoniste proseguono senza pietà per sé stesse nel perseguimento della loro ambizione. La passione per lo sport viene dunque rappresentata come un'ossessione, che logora le donne che ne soffrono fino a portarle alla pazzia (Nina) o al fallimento morale (Kate), fornendo una rappresentazione molto negativa dell'atleta femminile che fa proprie caratteristiche maschili come l'ambizione e il desiderio di successo.

Viene inoltre offerta un'immagine poco edificante della competizione femminile, descritta come priva di scrupoli ed estesa ben oltre i confini del palco o del campo da gioco. Dal momento che questa competizione si svolge su più fronti, quello agonistico e quello sentimentale, viene chiamata in causa la stessa femminilità esibita dalle atlete, il cui corpo è valutato non solo in termini di performance, ma anche di erotismo.

Si vuole precisare, qui, che Lindner non condivide lo stampo delle critiche al *Cigno Nero* a cui ci si è finora, idealmente, accostati in questa sede, cui accusa una lettura troppo letterale, lontana dal suo approccio<sup>409</sup> *kinesthetic*.<sup>410</sup> Si includeranno ora, tuttavia, alcune considerazioni della studiosa che si ritengono utili e non contraddittorie a quanto sostenuto finora, nella convinzione che le modalità di rappresentazione delle atlete femminili nel cinema contemporaneo manifestino significati complessi e ambigui sulla cui interpretazione discorda può essere utile e stimolante ragionare.

Insistendo sul tema del doppio, dell'immagine del corpo e del riflesso, Lindner nota che *Il cigno nero* fa continuamente ricorso alle immagini di specchi e superfici riflettenti, che funzionano «as a means of highlighting, visually, the distanced relation of the female dancer to her body (image)».<sup>411</sup> Lo specchio, scrive Lindner, trasforma il corpo della ballerina in un'immagine, un oggetto *altro* da sé, passibile di idealizzazione e distorsione apparentemente impersonali, *fuori da sé*.<sup>412</sup>

Se la frequenza dell'immagine dello specchio, investita di questo significato, ha un «generic role in the dance film»,<sup>413</sup> lo stesso, sostiene Lindner, vale per le rappresentazioni dei problemi alimentari, per le immagini dei piedi sanguinanti, delle ferite e delle vesciche dietro le quinte e per la competizione aggressiva tra ballerine, che Lindner definisce tipiche del sottogenere della danza femminile.<sup>414</sup>

Il mondo della danza femminile assume quindi caratteristiche grottesche, che denunciano la gravità delle pressioni poste sui corpi delle ballerine. L'idealizzazione e la distorsione rese possibili dal riflesso nello specchio portano a uno scontro in cui il corpo reale e il corpo ideale non coincidono, incoraggiando pratiche autolesioniste e dolorose.

La pressione sui corpi esercitata dalla norma della femminilità canonica ed eterosessuale non tende allora a rimuovere solo i corpi e le identità sovversivi, ma anche tutti quelli che non riescono a raggiungere, o a mantenere, gli standard di bellezza o performance imposti dalla danza.

Standard che, si suggerisce in questa sede, sono forse così irraggiungibili proprio poiché legati al riflesso ideale e impossibile di una femminilità mai realmente all'altezza. Riassume Lindner, in merito al *Cigno nero*: «Nina crumbles under the heteropatriarchal pressures that weigh on the female body in the ballet context».<sup>415</sup>

---

<sup>409</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 123-125.

<sup>410</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 90-91.

<sup>411</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 128.

<sup>412</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 128.

<sup>413</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 128.

<sup>414</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 129.

<sup>415</sup> Lindner, op.cit., 2017, p. 116.

## CAP. 5 CINEMA DI SPORT PER ADOLESCENTI

### 5.1 SPORT PER UOMINI, CINEMA PER RAGAZZE

Nei capitoli precedenti, analizzando i modelli femminili presenti in *Stick It*, *Whip It*, *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, si è menzionata a più riprese la figura materna. Questa donna, con l'eccezione di *Birds of Paradise* (dove viene sostituita dalla figura della severa insegnante di danza dell'accademia), viene presentata come un prototipo di femminilità negativo, anche se per ragioni differenti.

In *Stick It*, la madre di Hailey costringe la ragazza a praticare sport, nonostante la ragazza si voglia ritirare e la sua decisione sia dovuta proprio alla relazione extra-coniugale della madre con il suo allenatore. In *Whip It*, al contrario, la madre di Bliss costituisce l'antagonista primaria delle ambizioni sportive della ragazza, poiché inconciliabili con i valori di femminilità che la donna si sforza di insegnare alle figlie. Ne *Il cigno nero*, infine, la madre di Nina viene presentata come la prima causa dei comportamenti disfunzionali della figlia, da quelli alimentari a quelli di repressione sessuale su cui poggia il dramma centrale del film.

Si è detto, citando Lieberman, che nel cinema sportivo al femminile il ruolo paterno è spesso rappresentato in termini positivi, in contrapposizione a una maternità ostile e inavvicinabile.<sup>416</sup> In effetti, si è anche scritto a più riprese che una delle caratteristiche tipiche del genere sportivo al femminile è la “parabola riconciliativa” della donna-bisbetica, che passa soprattutto attraverso il riconoscimento maschile.<sup>417</sup>

Il femminile, invece, viene descritto come un mondo in opposizione all'atleta femminile, ancora una volta, forse, per la paradossale concezione della donna sportiva come una donna traviata, “meno donna” delle altre. E infatti il primo conflitto delle protagoniste è spesso con la propria madre, simbolo di una femminilità negativa (*Stick It*), ridicola (*Whip It*) o persino esplicitamente tossica (*Il cigno nero*).

La parabola del padre-buono e della madre-matrigna è al centro di un altro film, *Sognando Beckham*<sup>418</sup> (2002), che presenta una rappresentazione inedita di un ulteriore punto già emerso nelle pagine precedenti, ossia la rivalità femminile.

Come premesso nel secondo capitolo, quando si è tentato di stabilire cosa renda “femminile” o “maschile” uno sport, la competitività viene considerata una caratteristica maschile.<sup>419</sup> Scrive Lieberman: «Competition is anchored in encouragement of the very actions women are taught are un-womanly, such as aggression and a self-centered orientation.»<sup>420</sup>

A questo proposito l'autrice propone l'esempio di Tonya Harding, sulla cui figura è uscito in sala di recente il qui già citato *Tonya*<sup>421</sup> (2017), pattinatrice controversa e di eccezionale potenza fisica (la prima atleta americana ad aver eseguito un triplo axel nel 1991,<sup>422</sup> seconda solo alla giapponese Midori Ito nel 1988).<sup>423</sup>

Harding fu protagonista di uno scandalo nel 1994, quando organizzò l'aggressione di Nancy Kerrigan, una delle sue rivali più quotate ai giochi olimpici di Lillehammer, in seguito alla quale fu radiata dalla federazione statunitense di pattinaggio su ghiaccio.<sup>424</sup> Per Lieberman,

---

<sup>416</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 55.

<sup>417</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

<sup>418</sup> Gurinder Chadha, *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham)*, 2002.

<sup>419</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 9.

<sup>420</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 9.

<sup>421</sup> Craig Gillespie, *Tonya (I, Tonya)*, 2017

<sup>422</sup> Dal sito ufficiale delle competizioni olimpiche, [www.olympics.com](http://www.olympics.com), URL: <https://olympics.com/it/atleti/tonya-harding>, consultato il: 02/02/22.

<sup>423</sup> Ancora da [www.olympics.com](http://www.olympics.com), URL: <https://olympics.com/it/atleti/midori-ito>, consultato il: 02/02/22.

tuttavia, la questione dell'aggressività e della competitività è centrale nel caso di Harding da ben prima dell'aggressione.<sup>425</sup>

La stampa, come nel caso della rivalità tennistica tra Navrátilová ed Evert, aveva a più riprese rimarcato la differenza tra Harding e Kerrigan descrivendo la prima come una “donna-uomo”, a causa della difficoltà atletica dei suoi salti e della potenza fisica necessaria ad eseguirli, contro la grazia e la femminilità dell'avversaria.<sup>426</sup> L'aggressione fisica ai danni della Kerrigan si sarebbe quindi saldata al mito della competitività che, quando legata a un'atleta femminile, diventa un attributo tossico.

Il film *Tonya* non è stato preso in considerazione in questa sede per numerose ragioni. In primis, per via della specificità del caso Harding, dove il discorso dell'aggressività nello sport si lega, evidentemente, a gravi conseguenze penali fuori dal campo da gioco. In secondo luogo, poi, perché si è qui evitato ogni racconto cinematografico tratto da storie vere o eventi storici realmente accaduti per concentrarsi, come già indicato, sul terreno della finzione.

Si prenderà nondimeno in considerazione, in questo capitolo, un altro film sul pattinaggio su ghiaccio, *Ice Princess*<sup>427</sup> (2005), che racconta lo sport femminile come un luogo pieno di scorrettezze, anche gravi (seppur non ai livelli del caso Harding) e soprattutto racconta questi eccessi di competitività come una parte dolorosa, ma normale, della vita delle atlete, condivisa in effetti da tutte le rivali della protagonista.

Nei capitoli precedenti, con l'eccezione di *Whip It*, si sono presi in considerazione film con protagoniste che svolgono attività sportive considerate tipicamente femminili, quali la danza e la ginnastica artistica, per valutare come lo sport mantenga sempre un rischio “mascolino” e “lesbico”, a prescindere dalla mascolinità e dall'omosessualità effettivamente esibite.

Nell'arco di questo capitolo si prenderanno invece, come esempio, un film su uno sport considerato maschile come il calcio (*Sognando Beckham*) e uno sulla disciplina “femminile” del pattinaggio artistico su ghiaccio (*Ice Princess*), con l'obiettivo di mettere alla prova una tesi ulteriore. Attraverso l'analisi di casi fra loro molto diversi, per sport praticato, “tipo” di donna rappresentata e modalità di produzione o distribuzione filmica, si vedrà come il cinema di sport dell'ultimo ventennio ha rappresentato l'attività sportiva femminile giovanile soprattutto all'interno del sottogenere del “film per ragazze”.

In un testo del 2017, *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*,<sup>428</sup> Samantha Colling propone un'analisi delle forme di piacere che è possibile ricavare dai film per ragazze (*girl teen films*) prendendo come riferimento film hollywoodiani o di matrice hollywoodiana con protagoniste femminili adolescenti prodotti tra il 2000 e il 2020,<sup>429</sup> e cioè, precisamente, i film di cui ci si sta qui occupando.

Secondo l'autrice, questi film hanno in comune le caratteristiche tipiche del cinema per adolescenti (*teen films*<sup>430</sup>) quali il percorso di formazione, il conflitto con i genitori, i riti di passaggio e il tema centrale della maturità,<sup>431</sup> e caratteristiche tipiche del cinema al

---

<sup>424</sup> Corriere della sera, 01/07/1994, versione digitalizzata disponibile su [www.corriere.it](http://www.corriere.it), URL: <https://archivio.corriere.it/Archivio/interface/slider.html#!radiata-la-Harding/NobwRAAdghgtgpmAXGA1nAngdwPYCcAmYANGAC5wAepSYuU+AIKVAQA2bAEIAQxAHMwAXwC6QA>, consultato il: 03/02/22.

<sup>425</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 9.

<sup>426</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 9.

<sup>427</sup> Tim Fywell, *Ice Princess – Un sogno sul ghiaccio (Ice Princess)*, 2005.

<sup>428</sup> Colling Samantha, *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*, Londra, Bloomsbury Academic, 2017.

<sup>429</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 3.

<sup>430</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 2.

<sup>431</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 2.

femminile,<sup>432</sup> come la prevalenza della storia d'amore eterosessuale o alcune dinamiche tra donne che si vedranno nel dettaglio con *Ice Princess*.

Nel primo capitolo si è definito il cinema di sport come un genere fondato sul problema della realizzazione del sogno americano attraverso l'agonismo sportivo. Colling, facendo capo a Driscoll e Martin,<sup>433</sup> propone che al centro del film per adolescenti, e quindi per ragazze, stia la contraddizione tra maturità e immaturità.<sup>434</sup> Si ritiene qui interessante e, in un certo modo, utile e analogo a questo lavoro quanto scrive sulla figura dell'adolescente:

Teen film works through contradictory qualities that define ideas of adolescence: immaturity and maturity, independence and belonging, innocence and knowingness [...] The appeal of this embodiment of adolescence can be understood in Joseph Roach's (2007: 8) description of the balance between mutually exclusive extremes in the dance term *contrapposto*: 'a pose in which the performer turns in different directions simultaneously at the knees, the hips, the shoulders, and the head, making an interesting line of the body'.

Quanto Colling sta affermando è che nel piacere offerto dal cinema per adolescenti esiste una qualità conflittuale, che deriva dalla tensione invece che dalla solidità. Si ritiene qui che, al di là della metafora sportiva, sia possibile ritrovare un piacere e un conflitto analoghi all'interno di un certo cinema sportivo al femminile, che fonde le caratteristiche "da donne" del *girl teen film* di Colling a quelle "al maschile" del cinema di sport.

Ci si interrogherà dunque sugli elementi di contrasto tra questa narrazione "per ragazze" e le caratteristiche "mascolinizanti" dell'attività sportiva, guardando, soprattutto con *Ice Princess*, come i tropi del cinema di sport convivono con i luoghi comuni del genere per adolescenti, che sembrano esercitare un potere "femminilizzante" sull'attività sportiva svolta dalle protagoniste.

Con la speranza di offrire un quadro il più esaustivo possibile senza, tuttavia, fare riferimento a un numero eccessivo di titoli, si vuole ora fare brevemente menzione ai titoli *She Monkeys*<sup>435</sup> (2011), *She's the Man*<sup>436</sup> (2006), *Una bionda su due ruote*<sup>437</sup> (2001) e *Herbie - Il super maggiolino*<sup>438</sup> (2005), che raccontano rispettivamente di equitazione acrobatica, calcio, motociclismo e automobilismo e che, per ragioni di mera economia di spazio, non sono rientrati in questo capitolo.

Si è detto che con *Sognando Beckham* si parlerà ancora di competizione femminile e ci si interrogherà sul ruolo materno nel film di sport al femminile. In particolare, si analizzerà la peculiare rappresentazione dell'omofobia che il film propone, inserita in una linea comica "leggera" che Colling definisce tipica del genere per *teenager*.<sup>439</sup> Si rimanda qui a *She Monkeys*, che gestisce questi problemi in maniera molto diversa: le due protagoniste, Emma e Cassandra, hanno un rapporto di competizione morboso che esce dal campo sportivo e si misura in una gara di sfide fisiche e psicologiche, con risvolti molto violenti e affatto divertenti.

*She Monkeys* non è stato scelto in questa sede perché, pur parlando di sport femminile e presentando protagoniste adolescenti, rappresenta un caso esemplare che ha poco a che

---

<sup>432</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 2.

<sup>433</sup> Il riferimento è a: Driscoll Catherine, *Teen Film. A Critical Introduction*, Oxford e New York, Bloombury Publishing PLC, 2011, p. 2; Martin Adrian, *Phantasms: The Dreams and Desires at the Heart of Our Popular Culture*, Carlton (Canada), McPhee Gribble, 1994, pp. 63-69.

<sup>434</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 4.

<sup>435</sup> Lisa Aschan, *She Monkeys (Apflickorna)*, 2011.

<sup>436</sup> Andy Fickman, *She's the Man*, 2006.

<sup>437</sup> Steve Boyum, *Una bionda su due ruote (Motocrossed)*, 2001.

<sup>438</sup> Angela Robinson, *Herbie - Il super maggiolino (Herbie: Fully Loaded)*, 2005.

<sup>439</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 6.

spartire con i tropi individuati da Colling (approvazione e comprensione genitoriale, raggiungimento della maturità, coronamento del sogno d'amore, riti d'iniziazione) per il film sulle adolescenti, meglio esemplificati da un titolo prodotto dalla Disney come *Ice Princess*.

È tuttavia interessante notare che *She Monkeys* si sviluppa attorno al concetto di controllo, esemplificato nel film da quello esercitato dalle protagoniste sul cavallo durante l'esercizio equestre, assumendo sorprendenti tinte horror (anche se IMDB, e non a torto, lo definisce un western)<sup>440</sup> come *Il cigno Nero*. Lo si ritiene dunque un titolo utile a integrare sia la lettura di quest'ultimo titolo, sia quella che si offrirà di *Sognando Beckham*, proprio in virtù del grande scarto che esiste tra i due film in tema di competizione femminile.

*She's the Man* e *Una bionda su due ruote*, allo stesso modo, costituiscono un unicum all'interno del genere del film di sport per ragazze, mettendo in scena il paradosso dell'atleta femminile cinematografica che, per poter svolgere un'attività sportiva, si finge un uomo. Questa soluzione di trama permette di proseguire con il ragionamento già iniziato sulla condizione paradossale della donna-lesbica inserita in una narrazione eterosessuale; entrambi i titoli sono stati, tuttavia, scartati, anche se per due ragioni differenti.

*She's the Man* è ispirato alla commedia shakespeariana *La dodicesima notte*, dove una giovane di nome Viola, travestita da uomo e sotto il falso nome di Cesario, viene assunta dall'uomo che ama, il Duca Orsino, per fare da messaggero tra lui e Olivia, la donna che desidera sposare. Nel corso del corteggiamento di Olivia, tuttavia, Orsino si innamora di Cesario, con risultati comici e qui complessi da riassumere.

Similmente Viola, la protagonista di *She's the Man*, si traveste da suo fratello gemello Sebastian e va al college al suo posto, dove gioca in una squadra di calcio maschile. Qui fa la conoscenza di Duke Orsino, che le chiede di aiutarlo a conquistare Olivia; le cose si complicano progressivamente ma, come nella commedia di Shakespeare, in conclusione tutti gli inganni si risolvono in un lieto fine.

Data la peculiarità di questa soluzione, si è preferito qui parlare di calcio con *Sognando Beckham*, che offre una rappresentazione più realistica, seppur in termini di commedia cinematografica per adolescenti, della disciplina sportiva declinata al femminile.

Si vuole tuttavia aggiungere che un altro caso di "travestitismo" femminile nel cinema di sport è costituito da *Una bionda su due ruote*, che propone anche una versione più "maschiaccio" della protagonista (una ragazza che partecipa a una gara di motociclismo al posto del fratello). Questo titolo è stato scartato poiché prodotto da Disney Channel per la televisione e rientrante, quindi, in una categoria filmica che in precedenza si è esclusa dalla selezione svolta in questa sede.

*Una bionda su due ruote* si presta anche, però, come introduzione a un discorso che verrà approfondito nel terzo paragrafo, ovvero il modello Disneyano di rappresentazione dell'atleta femminile con il caso di *Ice Princess*. Sempre della Disney e sempre dei primi anni Duemila è poi *Herbie - Il super maggiolino*, noto soprattutto per l'interpretazione di Lindsay Lohan, al tempo uno dei volti più noti del cinema per ragazze.

Questi ultimi due titoli presentano attrici la cui femminilità ed eterosessualità non viene mai esplicitamente messa in dubbio nell'arco del film, nonostante la differenza per cui il primo rappresenta uno sport considerato femminile (il pattinaggio) e l'altro uno maschile (l'automobilismo). Proprio a causa di questa differenza "rimossa" si ritiene stimolante domandarsi se il prestigio di Lindsay Lohan al tempo delle riprese di *Herbie - Il super maggiolino* possa essere visto come una strategia extra-testuale affermare "l'ortodossia" femminile ed eterosessuale dell'atleta femminile.

Il film, tuttavia, non è stato scelto per via della natura soprannaturale del maggiolino protagonista e per la scarsa rilevanza del tema sportivo nella trama, che è propriamente una

---

<sup>440</sup> Su IMDB, URL: <https://www.imdb.com/title/tt1827358/>, consultato il: 29/01/22.

commedia d'amore. Per tali ragioni si è scelto quindi di concludere, in antitesi con *Sognando Beckham*, con *Ice Princess*, chiudendo il discorso sui modelli di competizione e di maternità nel cinema sportivo al femminile per adolescenti e avviandosi alla conclusione di questo lavoro.

## 5.2 LESBICA ANCHE A PROVA CONTRARIA: SOGNANDO BECKHAM

*Sognando Beckham* non è un film hollywoodiano: si tratta di un film britannico, a basso budget, co-prodotto, scritto e diretto da un'autrice di origine indiana al tempo non particolarmente nota, Gurinder Chadha. Pur presentando nel cast alcuni volti noti, sia nel cinema del Regno Unito (Keira Knightley, Jonathan Rhys Meyers) che indiano (Anupam Kher, Archie Panjabi), che hanno poi riscosso successo internazionale, il successo al botteghino del film, soprattutto all'estero, fu descritto da tutti come sorprendente:<sup>441</sup> il film ha incassato più di settantasei milioni di dollari,<sup>442</sup> ha ricevuto discreto plauso critico<sup>443</sup> ed è oggi considerato un *cult* del cinema al femminile.

Dei precedenti film non si è parlato di incasso o accoglienza critica, ritenuti in questa sede piuttosto irrilevanti ai fini dell'analisi che si è scelto di fare dei titoli presi in considerazione. Per *Sognando Beckham* si vuole, tuttavia, fare un'eccezione, in modo da sottolinearne le caratteristiche peculiari e, insieme, le linee di continuità con gli altri film citati, che si ritengono qui sintomatiche della possibilità di allargare il discorso sul cinema sportivo al femminile americano a un ambito più ampio.

Tra le altre specificità del caso, *Sognando Beckham* è anche l'unico film tra quelli qui proposti a non avere per protagonista un'attrice caucasica. Jess (Parminder Nagra) è una ragazza indo-britannica che abita a Londra insieme alla famiglia. I genitori sono molto legati alla tradizione indiana e decisamente intenzionati a darla presto in sposa a un uomo indiano, in modo che segua i passi della sorella maggiore Pinky (Archie Panjabi).

Al modo di Bliss in *Whip It*, il ruolo di donna-maschiaccio di Jess viene stabilito per antitesi con il modello femminile familiare e, in particolare, con quello della sorella. Al contrario di Pinky, infatti, Jess ama vestirsi in maniera occidentale e passare le giornate a giocare a calcio con l'amico Tony (Ameet Chana), che tuttavia non costituisce per lei un potenziale interesse amoroso in quanto segretamente omosessuale.

Ancora una volta, l'atleta femminile che svolge uno sport non tipicamente femminile viene presentata come una donna dagli interessi maschili, come dimostra la predominanza di uomini nelle attività che la appassionano e il favore che dimostra per loro, contrapposti a un ambiente femminile a lei ostile.

Al parco Jess fa la conoscenza di Jules (Keira Knightley), una ragazza che gioca a calcio in una squadra locale e che la invita a partecipare agli allenamenti, dove le presenta l'allenatore Joe (Jonathan Rhys Meyers), di cui è segretamente innamorata. Si ripresenta dunque anche la dinamica della competizione amorosa, perché tra Jess e Joe nasce un sentimento romantico, ostacolato sia dalla famiglia di Jess che dalla sua amicizia con Jules, la quale, al contempo, è gelosa del suo talento e del favore di cui gode con Joe.

Come in *Whip It*, il rischio della potenziale omosessualità della donna-maschiaccio rappresentata da Jess, nel momento in cui viene acuito dal contatto con il mondo (e i corpi) dello sport femminile viene, contemporaneamente, cancellato dalla presenza di un interesse

---

<sup>441</sup> Tra le altre, si propone qui la recensione di Roger Ebert su *RogerEbert.com*, URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/bend-it-like-beckham-2003>, consultato il: 27/01/22

<sup>442</sup> Dati di *Box Office Mojo*, URL: [https://www.boxofficemojo.com/title/tt0286499/?ref=bo\\_ser\\_1](https://www.boxofficemojo.com/title/tt0286499/?ref=bo_ser_1), consultato il: 28/01/22.

<sup>443</sup> Il film ha ottenuto una media di 66% su *MetaCritic* (URL: <https://www.metacritic.com/movie/bend-it-like-beckham>, consultato il 28/01/22) e di 85% su *RottenTomatoes* (URL: [https://www.rottentomatoes.com/m/bend\\_it\\_like\\_beckham](https://www.rottentomatoes.com/m/bend_it_like_beckham), consultato il 28/01/22).

amoroso eterosessuale. Una delle più forti linee comiche del film poggia invece sulla potenziale omosessualità di Jules, i cui genitori travisano ogni situazione finendo per convincersi che l'oggetto del suo amore sia Jess, come nota anche Lindner.<sup>444</sup>

Come Jess, Jules viene presentata come una donna-maschiaccio, sempre in divisa da calcio o in tuta, con i capelli corti e un reggiseno sportivo che le comprime il seno. Il suo corpo è più androgino e atletico di quello dell'amica e, mettendoli a confronto, si qualifica come più mascolino e dunque lesbico. Nella scena in cui Jess e Jules si abbracciano alla fermata dell'autobus, Jules viene scambiata per un uomo dai genitori del promesso sposo di Pinky, che gridano allo scandalo; la madre di Jess, per giustificarla, commenta: «Sometimes these English girls have such short hair, you just can't tell...».

È soprattutto, tuttavia, in contrapposizione con i desideri di sua madre (Juliet Stevenson) che Jules si qualifica come deviante. In una delle prime sequenze del film, Jess va a fare shopping insieme a Pinky e la scena viene montata a incrocio con una analoga di Jules e sua madre, che fanno compere in un negozio di intimo femminile.

Jess indossa una tuta grigia e porta i capelli legati, mentre sua sorella e le sue amiche sono vestite di rosa, truccate, piene di accessori e con i capelli sciolti: per il principio di opposizione noi/loro, dentro/fuori, ancora una volta la protagonista risulta mascolinizzata per opposizione alle ragazze che la circondano.

La sequenza di Jules, invece, si apre con la madre della ragazza che, nonostante le sue proteste, le insegna a gonfiare il push-up di un reggiseno, che la figlia visibilmente non ama indossare. Jules è imbarazzata e si rifugia nel reparto dei reggiseni sportivi, dove sua madre, afflitta, la prega: «Oh no, sweetheart, not the sports bra! It's so *plain*». Il reggiseno sportivo in questa scena non funziona solo come oggetto "parlante", che introduce il tema dello sport negli interessi e nelle ragioni di "alterità" di Jules, ma anche come strumento di trasformazione del corpo, che nega le forme, le appiattisce, le cancella.

La femminilità, nella fase adolescenziale, viene presentata come una pratica da tramandare tra madri e figlie (l'insegnamento del gonfiaggio del push-up, che ricorda la «common language»<sup>445</sup> tra Bliss e sua madre in *Whip it*) che, tuttavia, Jules rifiuta. In questo senso, è Jules a venire rappresentata come la vera donna-maschiaccio del film, quella che, come si è detto nel capitolo precedente con Lindner,<sup>446</sup> viene scusata nella sua deviazione solo perché ha ancora una possibilità riabilitativa nel crescere.

E questa è anche la speranza della madre di Jules, che in una delle sequenze successive, ribadendo ancora una volta il discoso *daughter/son* di Lieberman,<sup>447</sup> rimprovera al marito troppo permissivo «When are you gonna realize you have a daughter with breasts, and not a son?». La sua preoccupazione è che nessun uomo voglia uscire con Jules se gioca a calcio, scambiandola per una lesbica: «Honey, all I'm saying is, there is a reason why Sporty Spice is the only one without a fella».

Questa percezione trova conferma nella comunità indiana di Jess. Quando Jules invita Jess a partecipare agli allenamenti della squadra, in effetti, gli amici di Jess interpretano l'invito come un tentativo di seduzione e alludono esplicitamente all'attività omosessuale che immaginano sia frequente nelle squadre calcistiche femminili. E nella già citata scena dell'equivoco alla stazione dell'autobus, quando Jess e Jules vengono scambiate per una coppia, è la stessa Pinky a prendersela con Jess dicendo: «I bet she was with some dike-y girl from her football team».

*Sognando Beckham* conferma l'esistenza di un forte stereotipo sulle donne che praticano sport considerati maschili, nella cultura inglese come in quella indiana. La famiglia di Jess e

---

<sup>444</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 143-144.

<sup>445</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 53.

<sup>446</sup> Lindner K., op.cit., 2017, p. 161.

<sup>447</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 56.



quella di Jules si oppongono entrambe alla loro attività sportiva, alla loro mascolinizzazione e alla potenziale deriva lesbica della loro amicizia. A differenza di questi personaggi, tuttavia, lo spettatore è consapevole fin dall'inizio del film del motivo che porterà il loro rapporto alla rottura: entrambe sono innamorate di Joe, ma nessuna delle due ha il coraggio di stare con lui.

A differenza de *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, dunque, l'attrazione tra Jules e Jess non è di tipo sessuale, nonostante i timori dei personaggi che le circondano. Analogamente alle coppie protagoniste di questi due film (Nina/Lily, Kate/Marine), tuttavia, anche Jules e Jess sono legate da un rapporto di somiglianza e contraddizione, in cui a ciascuna manca ciò che desidera nell'altra. In particolare, in questo caso, Jules desidera l'interesse amoroso di Jess, mentre Jess desidera la libertà di auto-espressione di cui gode Jules.

La crisi tra le due donne inizia durante la trasferta della squadra ad Amburgo, quando le ragazze e l'allenatore escono a festeggiare e Jess, per la prima volta, indossa un abito tipicamente femminile e occidentale. Il primo piano sul volto di Joe è programmatico. La femminilizzazione di Jess la sera dei festeggiamenti è il segnale di una progressiva demascolinizzazione attraverso la storia d'amore con Joe che termina, nel finale, con l'ottenimento del sostegno paterno per continuare a giocare a calcio.<sup>448</sup>

La dimostrazione del "potere" correttivo della relazione eterosessuale è riscontrabile nella differenza tra l'arco narrativo di Jess e quello di Jules. La madre di Jules, dopo aver sentito le ragazze litigare, si è convinta che le due ragazze abbiano una relazione. Questa deduzione errata ha il paradossale risultato di avvicinare le due donne, dal momento che la madre di Jules decide di interessarsi al calcio, di andare a seguire le partite della figlia e di appoggiare, finalmente, la sua carriera calcistica col fine segreto di "riconvertirla" all'eterosessualità.

Verso la metà del film, c'è un montaggio incrociato con lo stesso valore simbolico di quello in apertura. Seguiamo il matrimonio di Pinky, con Jess che è stata costretta a ritirarsi e Jules che gioca con fatica la finale del campionato senza gli assist dell'amica. Nel momento in cui il padre di Jess le accorda finalmente il permesso di tornare a giocare, scoppiano i festeggiamenti nuziali.

Jess scende in campo e segna il gol decisivo, mentre Pinky viene sollevata in braccio dal promesso sposo, stabilendo una sorta di matrimonio simbolico tra il gioco del calcio e la tradizione indiana familiare. Joe la guarda con amore, Jules con ritrovata amicizia e stima; a questo punto la macchina da presa si sposta sui genitori di Jules, che hanno nuovamente frainteso la situazione e sono inorriditi all'idea che Jules e Jess siano "tornate" insieme.

*Sognando Beckham*, attraverso l'esposizione esplicita dei pregiudizi sulle donne che svolgono attività sportiva, si sforza di dimostrarne la falsità, ottenendo il plauso di Lindner<sup>449</sup> e le già citate critiche di Lieberman.<sup>450</sup> La dinamica del triangolo rivalità/amore viene invece esplorata in una versione "morbida", dove la dimensione dell'amicizia femminile è preponderante rispetto a quella della competitività, risultando in una connotazione positiva dell'ambiente sportivo femminile. Il film si chiude, a differenza di *Birds of Paradise* e *Il cigno nero*, con Jess e Jules che hanno entrambe vinto una borsa di studio per continuare ad allenarsi e partono insieme per gli Stati Uniti, con a seguire un montaggio delle loro famiglie che le sostengono e fanno il tifo per la loro squadra.

La rappresentazione delle madri, infine, rimane nello stereotipo di una femminilità rigida e normativa imposta a figlie-maschiaccio, anche se con il peculiare risultato che la madre di Jules si dimostra più bigotta di quella di Jess ma, al contempo, anche più desiderosa di venirle incontro. Dopo aver umiliato Jess di fronte alla sua famiglia al grido di «Get your lesbian feet off my shoes!», nuovamente e inutilmente rassicurata sull'eterosessualità della figlia, le dice

---

<sup>448</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

<sup>449</sup> Lindner, op.cit., 2017, pp. 143-144.

<sup>450</sup> Lieberman V., op.cit., 2015, p. 12.

infatti «I mean, I've got nothing against it. I was cheering for Martina Navrátilová as much as the next person».

### 5.3 MADRI-MODELLO, MADRI-MATRIGNE: ICE PRINCESS

Una visione molto diversa, sia della figura materna che della competizione femminile, viene proposta in *Ice Princess – Un sogno sul ghiaccio*, questa volta un film americano di produzione Disney,<sup>451</sup> con l'obiettivo di far presa su un pubblico femminile adolescenziale preciso.

Casey (Michelle Trachtenberg) abita in una cittadina americana di periferia, ha una passione amatoriale per il pattinaggio su ghiaccio ed è la migliore della classe in fisica. Data l'umile condizione economica in cui vivono lei e la madre, sogna di ottenere una borsa di studio per Harvard ed è alla disperata ricerca di un argomento per un «progetto di fisica speciale» da allegare alla sua domanda.

Seguendo un luogo comune molto frequente nel cinema americano per ragazze, che Colling identifica come una modernizzazione della *Cinderella story*,<sup>452</sup> Casey viene rappresentata come una *sfigata*: questa informazione è resa nota al pubblico in una delle prime scene del film, quando camminando nel corridoio la ragazza si imbatte in Gen (Hayden Panettiere), una cheerleader molto popolare e che, come da manuale, frequenta il ragazzo più bello della scuola.

L'incontro viene ripreso al rallentatore. Mentre Gen avanza verso Casey, la differenza tra i due modelli di femminilità a confronto è palese: Gen è bella, curata, sicura di sé, seducente, alla moda, mentre Casey è struccata, senza accessori, vestita male e timida. La distanza tra i modi "adulti" di Gen e quelli infantili di Casey sottolineano, come ne *Il cigno nero*, che esiste nella femminilità una qualità di maturità, da acquisire e poi da esibire, che si conquista soprattutto attraverso l'esperienza eterosessuale.

È interessante notare qui le implicazioni tra femminilità e bellezza estetica sottolineate da Colling nel tropo di Cenerentola.<sup>453</sup> L'autrice scrive che la particolarità della trasformazione di Cenerentola è che è un mutamento soltanto esteriore, che riguarda, letteralmente, i suoi vestiti e la sua posizione sociale.<sup>454</sup> Per Colling, «In millennial girl teen films Cinderella can also experience a 'glitzy' makeover whereby the 'authentic' version of femininity that the Cinderella figure represents is momentarily concealed and corrupted by a makeover that is 'excessive'».<sup>455</sup>

Una versione frequente della favola, nel riadattamento per il cinema adolescenziale degli anni Duemila, sarebbe quindi quello della femminilizzazione della protagonista, che tuttavia, attraverso questa trasformazione, perderebbe anche un po' di sé stessa (o molto, come ne *Il cigno nero*).<sup>456</sup> Al percorso di femminilizzazione seguirebbe, dunque, un ritorno a una femminilità più "autentica", esattamente come accade a Casey: la ragazza imparerà da Gen tutti i segreti della seduzione, ma finirà per fidanzarsi con un ragazzo del tutto disinteressato a questo aspetto di lei, capace di amarla "per ciò che è davvero".

Si ripresenta allora un tema già incontrato, ossia la validazione del valore della protagonista da parte dell'interesse maschile eterosessuale. Va detto, tuttavia, che in *Ice Princess* questa validazione ha un peso pari a quello del successo sportivo e, in realtà, riguarda più la "maturità femminile" di Casey che la storia d'amore di per sé. Come afferma Colling,

---

<sup>451</sup> Dati di *Box Office Mojo*, URL: <https://www.boxofficemojo.com/release/r1828081665/>, consultato il: 07/01/22.

<sup>452</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 25.

<sup>453</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 28.

<sup>454</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 28.

<sup>455</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 28.

<sup>456</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 25.

Traditionally, Cinderella's value shifts through transformation from maid to wife and her pleasures are tied to Prince Charming and heterosexual romance. [...] Nonetheless, Prince Charming is increasingly less important [...] in the current neo-liberal, post-feminist context where consumer products, self-management/presentation and visibility are the primary focus.<sup>457</sup>

Nella scena successiva all'incontro con Gen, Casey è a casa con la madre Joan (Joan Cusack), insegnante di scuola e convinta femminista che nutre grande fiducia nelle possibilità accademiche di Casey. La scena ha un tono dolce e incoraggiante, ma anticipa il maggiore conflitto che dividerà le due donne nel corso del film, ossia le pressioni di Joan sul successo accademico di Casey.

L'illuminazione sul progetto speciale di fisica arriva quella sera, guardando in televisione una competizione di pattinaggio artistico su ghiaccio. Casey decide di studiare le formule aerodinamiche del movimento delle pattinatrici e inizia a filmare su videocassetta gli allenamenti dell'Harwood Skating Club, gestito dalla madre di Gen, Tina (Kim Kattrall).

Tina è una ex campionessa nazionale, che ora si dedica con grande scrupolo e altrettanta severità ad allenare la figlia e non nutre grande simpatia per Casey, il fidanzato di Gen, il cibo spazzatura e ogni altra forma di distrazione o piacere che possa valere il titolo nazionale alla figlia. Anche il suo conflitto con Gen è presto detto: «You're not like the other girls, Jennifer. Winners make sacrifices», a cui la figlia risponde, con aria accusatoria, «Maybe they just cheat». Si scoprirà infatti che il successo di Tina è dovuto a un brutto tiro giocato a un'avversaria in gioventù, sulla falsa riga del "mito" di Harding.

Ora, le regole imposte su Gen da Tina sono numerose e coinvolgono ogni aspetto della vita della figlia, inclusa, anche in questo caso, l'alimentazione. Nonostante l'evidente salute fisica, Gen è costretta a una dieta rigidissima, a cui viene fatta menzione spessissimo all'interno del film; come se non bastasse, sono le stesse compagne di allenamento a prenderla in giro per il suo peso e per le sue difficoltà nel mantenere la linea impostale dalla madre. Ma Tina non è l'unica figura genitoriale a porre pressione eccessiva sui propri figli. Anche nel corso di pattinaggio per bambini che inizia a frequentare Casey, dove la massima aspirazione è fare bella figura alla recita di fine anno, i genitori riempiono i figli di minacce, ricatti e intimidazioni affinché diano risultati eccellenti.

Il corpo è in effetti una delle preoccupazioni maggiori in *Ice Princess*, e questo ha poco a che vedere con la fisicità dell'atleta. Come per il ragionamento di Colling su Cenerentola, la trasformazione evocata o desiderata, imposta o cercata rispetto al corpo riguarda solo il livello esteriore, ma non per questo non riveste un peso emotivo forte per i personaggi.

Colling definisce il corpo di Casey in *Ice Princess* come «the ideal body» del cinema per teenager al femminile,<sup>458</sup> sottolineando anche come la mancanza di contatto con gli altri corpi femminili resa possibile dal pattinaggio artistico, la sua dimensione di sport "femminile" e le sue conseguenze sul corpo, che diventa «tight and toned, rather than muscular and strong»<sup>459</sup>, contribuiscono a deviare i rischi di letture "mascolinizzate" od "omosessuali" di Casey e Gen.

In effetti, *Ice Princess* non mette mai in discussione l'eterosessualità delle atlete, che viene data per scontata; di fatto, l'omosessualità non sembra esistere all'interno del film. Casey è palesemente innamorata del fratello di Gen, Gen è felicemente fidanzata; pur presentando due modelli di femminilità diversi, questi non sembrano in antitesi con la femminilità tradizionale.

Anche l'attività del pattinaggio artistico non viene vissuta come pericolosa in termini di rischio lesbico o mascolinizzante. Nella scena della festa, quando Gen presenta Casey a un

---

<sup>457</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 29.

<sup>458</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 72.

<sup>459</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 77.

giocatore di hockey della scuola, lo sport viene anzi proposto come un argomento in comune tra i due, capace di sciogliere l'imbarazzo di Casey nel rapportarsi col genere maschile.

Si vuole suggerire qui che una spiegazione ulteriore per questo fenomeno sia da attribuire alla collocazione del film all'interno di un genere fortemente codificato, ovvero quello per ragazzine di cui scrive Colling, rispetto a cui *Ice Princess* presenta molte meno deviazioni degli altri titoli fin qui menzionati. La stessa Colling definisce l'eterosessualità come una caratteristica fondamentale della Cinderella story,<sup>460</sup> che si ritiene qui una perfetta descrizione delle dinamiche presentate da *Ice Princess*, ed è questo che si è inteso esprimere con "modello Disneyano" nel primo paragrafo.

Tuttavia, come nel caso della danza ne *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, lo sport femminile si lega qui a un discorso di serrato controllo del corpo femminile e di pratiche di femminilità soffocanti che evoca, anche se con meno vigore dei due film sopra citati, le potenziali derive patologiche o autolesionistiche di tali pratiche. Questo controllo è inoltre *tutto* femminile, nel senso in cui si inserisce all'interno di dinamiche di potere e insegnamento legate a figure di riferimento esclusivamente femminili e viene raccontato come tipico di ogni donna che fa sport nel film.

Qui è Tina, in particolare, a incarnare la madre-modello, ma un modello negativo e, dunque, anche la madre-matrigna che vessa le figlie/allieve affinché raggiungano un "livello" di femminilità di fatto irraggiungibile, persino a costo di barare.

Tina viene inizialmente contrapposta al modello positivo di Joan, ma è interessante notare come anche la madre di Casey finisca per inserirsi in un discorso di genitorialità negativa. Con le sue pressioni sull'importanza dello studio, la rivalità che instaura con Tina e l'ostilità che dimostra nei confronti del mondo dello sport, Joan non si configura come un personaggio materno positivo ma, anzi, svolge per larga parte del film un ruolo prettamente antagonista.

La prima obiezione di Joan al pattinaggio artistico è contro i «twinky little outfits» delle pattinatrici, che ritiene ridicoli; nella frase seguente allude anche alle costrizioni fisiche, di controllo del peso e di esagerazione delle forme femminili, dicendo a Casey: «If I ever saw you squeeze into one of those things, I'd probably start crying». La sua idea di abbigliamento femminile appropriato viene rivelata qualche sequenza dopo, quando Casey deve andare prima a una riunione per Harvard e poi, in segreto, al saggio di pattinaggio. La madre le fa indossare una gonna lunga e una giacca, commentando: «I really want it to say: we are very serious».

In effetti, la preoccupazione maggiore per la madre di Joan è che lo sport femminile non sia abbastanza serio proprio perché *troppo* femminile. Le pose, le paillette, il rosa, le giravolte le sembrano frivole, superficiali e poco progressiste. In questo Joan incarna un luogo comune negativo sul femminismo "vecchio stampo", che moralizza su pratiche più libere o disimpegnate del proprio corpo e della propria sensualità. Lo prova il fatto che la contrapposizione tra lei e Tina non sia solo ideologica, ma anche fisica: è evidente che Kim Kattrall è chiamata a interpretare il ruolo di una donna molto più attraente di quello di Joan Cusack, che con le sue gonne lunghe e le sue giacche "serie" finisce per apparire meno femminile di lei, nonostante si senta un modello femminile "superiore".

Un altro aspetto importante della competizione tra madri in *Ice Princess*, ma di rilevanza generale all'interno di tutto film e in questa sede rimasto inedito, è quello del conflitto di classe. In merito, si ritiene qui ancora una volta utile quanto scrive Colling riguardo alla dimensione economica dell'ideale di bellezza femminile nella *Cinderella story*:

In the twenty-first-century context Cinderella's transformation is brought about through self-governance and product consumption [...] Cinderella is the girl with the prettiest dress, most sparkling accessories, coiffed hair and streamlined figure.

---

<sup>460</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 91.

Her value is played out upon, around, and manifest in the body: what she wears, how she wears it and how she is presented. Classed and raced ideas of femininity are attached to the makeover.<sup>461</sup>

La femminilità di Gen non è “superiore” solo perché più consapevole della propria sensualità, ma anche perché dispone di accessori più costosi e prestigiosi ed è oggetto di una cura molto più meticolosa, che a sua volta richiede tempo, soldi e conoscenze. Il divario tra una femminilità “povera” e una più “ricca” è ancora più evidente nell’incontro-scontro tra Tina e Joan, che si disprezzano a vicenda già dal primo sguardo; e in effetti, in una dimensione puramente estetica o esteriore, lo sguardo dice tutto. Joan rimprovera a Tina di incarnare un modello di femminilità ridicolo, ma, contemporaneamente, è evidente che con gli occhi ne esamina e ne invidia l’opulenza, la concreta ricchezza economica; la superiorità di Tina è effettivamente *visibile*.

La dimensione di classe tocca anche il discorso sportivo. Il pattinaggio artistico viene descritto, anche esplicitamente, come una disciplina costosa, che la madre di Casey non può permettersi. In *Ice Princess*, con anche più coscienza di classe che in *Sognando Beckham*, i risultati non vengono dal privilegio, ma dalla fatica e dal sacrificio, con una concreta dimensione economica: ottenere una borsa di studio o lavorare per permettersi di gareggiare professionalmente nel pattinaggio.

Sia Tina che Joan sono chiare su questo: non basta il talento. La dedizione che serve, tuttavia, rischia di diventare eccessiva e tossica. Ora, il paradosso è che, se per Joan il pattinaggio è solo luccichini e strass, per Tina si riduce invece al totale annullamento professionale. Quando Casey si rende conto di non avere abbastanza soldi per potersi permettere gli allenamenti a cui partecipa Gen, la ragazza le dice, con sorprendente sincerità, «You don’t know how lucky you are».

I sacrifici dello sport, in questa lettura, non sono posti in termini di fatica fisica, sudore e infortuni, come invece appare molto visibile in *Stick It*, *Il cigno nero* o *Sognando Beckham*. Il prezzo da pagare qui è il tempo con gli amici, i fidanzati e la famiglia, la libertà di essere e fare come si vuole. Il talento per lo sport, insomma, si qualifica come un peso, che finisce per allontanare sia Gen che Casey, anche se per motivi opposti, dalle loro madri troppo esigenti.

La competizione tra le due ragazze è altrettanto atipica, almeno in termini di paragone con i film sopra citati. Seguendo un altro stereotipo del film per ragazze,<sup>462</sup> la rivalità lascia presto spazio a un’amicizia e a una forma ulteriore di “maternità femminile”, quando la più femminile delle due insegna le proprie pratiche di femminilità all’altra. Questo tropo si verifica in diversi momenti di *Ice Princess*, a partire dall’altrettanto tipica scena della festa, dove Casey scopre di non avere i vestiti adatti. Il consiglio di Gen è uno dei motivi ricorrenti più noti e meno sensati del cinema per adolescenti al femminile: sciogliersi i capelli, che nel genere sembra simboleggiare una sorta di “risveglio” della femminilità repressa (nella coda di cavallo).

Il tema della competitività, però, non è affatto assente da *Ice Princess*. Al contrario, come già accennato sopra, non fa che spostarsi dalla rivalità principale tra Gen e Casey alla rivalità tra le loro madri, poi alla rivalità tra le ragazze e le loro avversarie, infine addirittura a una competizione tra madri e figlie, quando Tina escogita il modo piuttosto doloroso di fare classificare ultima Casey e si scopre cosa aveva inteso Gen con quel «maybe they just cheat».

Nel finale di *Ice Princess*, ancora una volta in linea con le tendenze del cinema per ragazze, tutto si risolve con il coronamento del sogno d’amore di Casey e il suo successo agonistico, approvato finalmente anche dalla madre Joan. La performance finale di Casey rappresenta l’apice di una modalità rappresentativa dello sport che è esemplare in *Ice Princess*,

---

<sup>461</sup> Colling S., op.cit., 2017, pp. 28-29.

<sup>462</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 80.

ma è presente anche in *Sognando Beckham* e in certa misura in *Whip It*: l'attività sportiva viene mostrata come divertente.

Questo dettaglio non è irrilevante. In *Stick It, Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, lo sport non è affatto un piacere. È fisicamente doloroso, è psicologicamente provante e, soprattutto quando risulta esteticamente bello da vedere, è in realtà logorante da eseguire. Al contrario, in *Ice Princess* le esibizioni di Casey sono accompagnate da ritmata musica pop,<sup>463</sup> dall'entusiasmo del pubblico e dal genuino divertimento dell'atleta.

Colling scrive che «In girl teen films in the fun mode, 'fun' has a distinct character».<sup>464</sup> Questo divertimento coincide con un momento di visibilità e di riconoscimento sociale dei valori positivi della protagonista, come il *make-over* femminilizzante o, nel film di sport, le scene di attività sportiva.<sup>465</sup> In entrambi i casi, il momento divertente coincide con un rito di passaggio, in cui la protagonista dimostra di saper presentare sé stessa e il proprio corpo come "appropriati" per il livello di maturità richiestole.<sup>466</sup> Colling aggiunge che:

Sports performances in girl teen films provide another framework from which Cinderella enjoys a moment of celebrity, visibility and recognition. In this moment the phenomenal body becomes a source of aesthetic pleasure. In the sports context it is the body itself that singles the Cinderella character-icon out as special.<sup>467</sup>

Il corpo, di nuovo nella sua dimensione esteriore e iconica di superficie, ha dunque anche un ruolo di "marcatore" delle qualità positive della protagonista e usarlo sembra provocare un piacere spontaneo, privo di fatica. È interessante equiparare questo "successo" sportivo di Casey con le difficoltà che invece incontra nella vita privata.

Data la sua timidezza, la conquista del ragazzo che le piace le risulta molto più complessa di vincere nel pattinaggio, e deve alla "guida" femminile di Gen più di quanto nello sport deve a Tina. È la vittoria amorosa, insomma, la vera sfida di Casey, che tuttavia si dimostra capace di trovare una femminilità per lei più autentica e di vederla confermata dall'uomo che ama, raggiungendo la tanto agognata maturità.

---

<sup>463</sup> Colling analizza anche il ruolo della musica nelle scene di sport del film per adolescenti, simili, secondo l'autrice, alle scene di ballo e canto nei musical. In: Colling S., op.cit., 2017, pp. 71-90.

<sup>464</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 6.

<sup>465</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 6.

<sup>466</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 6.

<sup>467</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 71.

## CONCLUSIONE

Si è partiti dalla scena del fuorigioco in *Sognando Beckham* per avanzare una proposta interpretativa del cinema sportivo al femminile, ritenuto in questa sede come un luogo privilegiato per un'analisi delle contraddizioni dell'atleta femminile contemporanea. Ci si è quindi interrogati sulla possibilità che i personaggi cinematografici femminili, nel momento in cui svolgono attività sportiva, vengano “messi a rischio” di una lettura lesbica o mascolinizzata.

Per mettere alla prova questa teoria, si è partiti dalla ricerca di una definizione “funzionale” del cinema sportivo, capace di raccontare non solo le caratteristiche tipiche del film di genere e qui del film di sport, ma anche le modalità complesse e contraddittorie con cui il film di genere dice *qualcosa* della società che lo produce, per riutilizzare l'espressione di Hall proposta in introduzione.<sup>468</sup>

Stabilite le difficoltà di categorizzazione del genere cinematografico sportivo e definito il “perimetro” tracciato in questa sede per selezionare i film da prendere in esame, si è quindi proceduto a un'analisi più mirata del cinema sportivo al femminile contemporaneo, nel tentativo di comprendere le sue specifiche modalità di funzionamento, anche in termini ideologici.<sup>469</sup>

Si è detto infatti che il genere sportivo ha caratteristiche sessuate<sup>470</sup> e, nello specifico, *gendered masculine*;<sup>471</sup> com'è possibile, quindi, un cinema di sport al femminile? Quali conflitti si agitano all'interno della rappresentazione cinematografica delle atlete donne? E cosa significa “sport al femminile”? Si è allora passati a un'analisi di come le discipline sportive vengano suddivise tra loro nelle categorie di “sport maschile”, “sport femminile”, “sport di coppia” e “sport neutro”.

Quanto si è voluto dimostrare, attraverso questo ragionamento, è il peso che le costruzioni di genere esercitano su *tutte* le categorie sportive, nonostante in alcune il discorso di genere possa apparire più visibile che in altre; per la stessa ragione, si sono analizzati prevalentemente film che mettono al centro della rappresentazione attività sportive considerate “da donne”, in modo da ragionare sulle modalità conflittuali in cui il “rischio” emerge anche in aree considerate “sicure”.

Interrogarsi sul cinema sportivo “al femminile” significa stabilire che un altro cinema di sport è “maschile”; parlare di “sport neutri” lascia intendere che ne esistano di non-neutri, di “connotati” in termini di genere. In linea con il discorso di Rigoletto sulla costruzione del sé tramite l'opposizione tra il sé e l'altro, si è ritenuto in questa sede che la pratica dell'esclusione operi contemporaneamente una pratica inversa di inclusione, che pone all'interno del discorso anche i “traviamenti” della norma. Traviamenti la cui “incarnazione”, in queste pagine, si è attribuita alla figura cinematografica dell'atleta femminile.

Con *Stick It* e *Whip It* si è visto come l'attività sportiva presenti una qualità “trasfigurante” sul corpo femminile, che svolgendo sport perde parte delle proprie caratteristiche femminili e si avventura in un terreno scivoloso, di mascolinizzazione. Si è attribuito questo corpo alla “donna-maschiaccio”, una *trobling figure*,<sup>472</sup> per usare l'espressione di Butler e Lindner, che evoca il “rischio lesbico” legato all'associazione stereotipata tra genere e orientamento sessuale.

Questo corpo viene inserito in narrazioni “eterosessuali” che, tuttavia, hanno più a che fare con la figura paterna che con l'interesse amoroso maschile della protagonista. Il rischio

---

<sup>468</sup> Hall S., op.cit., 2006, p. 249.

<sup>469</sup> Schatz T., op.cit., 1981, p.31.

<sup>470</sup> Crosson S., op.cit., 2013, p. 103.

<sup>471</sup> Lieberman Viridiana, *Sports heroines on film: A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*, Jefferson, McFarland Publishing, 2015, p. 8.

<sup>472</sup> Lindner K., op.cit., 2011, p. 321.

mascolino e omosessuale evocato dai corpi di Hailey in *Stick It* e Bliss in *Whip It* viene “detonato” dal loro rapporto complesso con la mascolinità, del padre o dell’allenatore, che “autorizza” il loro “traviamento” permettendone la re-inscrizione nel paradigma femminile socialmente accettato.

Questo movimento di assimilazione della norma violata, tuttavia, è doppio e contraddittorio. Come si è cercato di dimostrare a più riprese nell’arco di questo lavoro, infatti, si ritiene qui che la rappresentazione dell’atleta cinematografica non possa essere letta solo in chiave di continuazione o ri-affermazione del discorso normativo che si immagina regoli il genere e l’orientamento sessuale della società contemporanea. L’allargamento di campo necessario all’inclusione di personaggi come Hailey e Bliss, infatti, “apre” anche a possibilità e posizionamenti identitari di rottura, miglioramento, maggiore comprensione della differenza.

Questo doppio movimento è ravvisabile anche in *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, seppure applicato a una situazione che potremmo considerare opposta. Entrambi i film, difatti, mettono in scena una relazione non-eterosessuale e corpi “eterosessuali”, che non presentano cioè caratteristiche mascolinizzate che rendano evidente, in termini iconografici, il “rischio” lesbico.

All’interno dei due titoli si è inoltre ravvisata una seconda “strategia” di femminilizzazione, ovvero di re-inserimento delle protagoniste in un discorso di norma condivisa, attraverso il confinamento della bisessualità delle due donne all’interno di un discorso di “trasgressione” superata con la fine della loro “particolare” forma di adolescenza.

Si è dunque proseguito con l’analisi dei rapporti all’interno del mondo femminile rappresentati in *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*, interrogandosi sul ruolo materno e sul tema della competitività tra donne, nonché sulle pressioni che gravano sul corpo dell’atleta femminile, anche quando sembri rappresentare la “conferma” della norma. Tutti e tre questi discorsi sono stati ulteriormente messi alla prova con *Sognando Beckham* e *Ice Princess*, che permettono un approfondimento successivo sul sottogenere per adolescenti.

Alla luce di queste considerazioni, si ritiene adesso utile, per concludere questo lavoro, un esame dei limiti dell’analisi condotta e delle ulteriori possibilità di studio che emergono dallo studio svolto. Come si è già indicato, i film scelti in questa sede sono solo alcuni di quelli possibili, sebbene, come si è visto, il cinema sportivo al femminile non sia un sottogenere particolarmente ricco di titoli.

Sarebbe quindi possibile e senz’altro stimolante mettere alla prova le tesi fin qui delineate sul funzionamento del cinema sportivo in chiave di “rischio” mascolino e lesbico aprendo l’analisi ad ulteriori titoli, che rientrino nella selezione effettuata (solo film dell’ultimo ventennio, prodotti negli Stati Uniti o in Europa, per il cinema di finzione) o meno.

L’inclusione del cinema di altre nazionalità, come si è scritto in precedenza del cinema indiano, permette sicuramente un allargamento di campo capace di mettere in discussione anche quelle idee di genere e orientamento sessuale che sono state date, in questa sede, spesso “per scontate”. Anderson e Hargreaves affermano, ad esempio, che parte della strategia di *Sognando Beckham* per “etero-sessualizzare” Jess sia visibile nella scena in cui la ragazza afferma che gli “indiani” non possono essere gay, riferendosi al mito culturale e religioso secondo cui essere “indiani” e omosessuali è un paradosso impossibile.<sup>473</sup>

Allo stesso modo, considerare anche il cinema per la televisione, il documentario o il racconto cinematografico di storie vere può senz’altro solo arricchire la lettura che si è data in questa sede del racconto di finzione, che potrebbe anche essere diviso in ulteriori sottogeneri con maggiore attenzione di quanta se ne è prestata in questa sede.

---

<sup>473</sup> Hargreaves J., Anderson E., op.cit., 2014, p. 161.



Uno studio del 2018 di Travis e Audrey<sup>474</sup> ricorda che, nonostante le numerose vittorie ottenute nella lotta per la parità tra generi nello sport, la copertura mediatica delle atlete femminili dipende ancora in larga parte da quanto “accettabile” viene considerata la loro femminilità, dall’appartenenza della loro attività sportiva alla categoria dello sport “femminile”, dal loro orientamento sessuale e dal loro aspetto fisico.<sup>475</sup>

Gli studiosi sostengono inoltre che il trattamento mediatico degli atleti maschili sia di natura molto differente e che lo sport maschile venga tuttora raccontato come la versione più prestigiosa, meritevole di attenzione e di pregio atletico del mondo dello sport.<sup>476</sup> Le conseguenze di questo squilibrio, secondo gli autori, sono visibili nei tassi di disturbi alimentari, di abbandono dello sport, di minor apprezzamento dell’attività sportiva e di prestazioni alterate nello sport femminile,<sup>477</sup> un discorso che si potrebbe leggere, ai suoi estremi, in film come *Il cigno nero* e *Birds of Paradise*.

Si ritiene quindi che i film adolescenziali sul piacere dello sport, come *Sognando Beckham* e in particolare *Ice Princess*, possano essere un ambito di indagine ancora più “deviante” e, se vogliamo, “creativo” della versione “per adulti” del genere, più celebrata ma certo molto meno ottimista circa lo sport femminile.

Si vuole dunque suggerire un ulteriore percorso di indagine, che si concentri nello specifico sul *girl teen film* di sport, in grado di ampliare il discorso introdotto da Colling<sup>478</sup> sulle forme di piacere e identificazione che il cinema offre al pubblico adolescente. Si crede qui che possa essere di particolare interesse, inoltre, il confronto tra questi film “naïf” e visioni più drammatiche e ambigue dell’adolescenza nel mondo sportivo, come quella offerta da Sciamma in *Naissance des pieuvres*.<sup>479</sup>

La questione della fluidità delle identità e dell’orientamento sessuale in *Naissance des pieuvres* conduce a un ultimo punto. È evidente che parlare di donne solo in termini di identità cis-gender, come nel caso dei film scelti per questa analisi, ripropone molti di quei limiti circa le aspettative di genere e di orientamento sessuale a cui ci si è riferiti in termini critici nell’arco del testo. L’uscita di *Girl*<sup>480</sup> nel 2018 ha dimostrato che il discorso sul corpo nello sport non può più esimersi dal considerare le sfide che le identità transgender pongono oggi alle stesse categorie di sport, corpo e soggetto.

Il film meriterebbe senz’altro non solo un ragionamento a parte, ma anche un’inclusione all’interno delle più ampie analisi del genere, soprattutto considerando la recente uscita di documentari come *Game Face*<sup>481</sup> e *Changing the Game*.<sup>482</sup> La questione transessuale nello sport femminile è oggi oggetto di un complesso e rilevante dibattito, a cui in questa sede non ci si è uniti, ma che si ritiene nondimeno fondamentale per una maggiore comprensione delle identità, dei privilegi e dei diritti di tutti. Si ritiene dunque la sua futura inclusione non possa che rendere l’analisi del cinema di sport un campo di studio ancora più rilevante, capace di dire *qualcosa*<sup>483</sup> sulla cultura che lo produce.

---

<sup>474</sup> Schedler Travis, Wagstaff Audrey, “Exposure to Women’s Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes”, in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, pp. 1-17.

<sup>475</sup> Schedler Travis, Wagstaff Audrey, “Exposure to Women’s Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes”, in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, p. 3.

<sup>476</sup> Schedler Travis, Wagstaff Audrey, “Exposure to Women’s Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes”, in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, p. 3.

<sup>477</sup> Schedler Travis, Wagstaff Audrey, “Exposure to Women’s Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes”, in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, p. 4.

<sup>478</sup> Colling S., op.cit., 2017, p. 71.

<sup>479</sup> Céline Sciamma, *Naissance des pieuvres*, 2017.

<sup>480</sup> Lukas Dhont, *Girl*, 2018.

<sup>481</sup> Michiel Thomas, *Game Face*, 2015.

<sup>482</sup> Michael Barnett, *Changing the Game*, 2019.

<sup>483</sup> Hall S., op.cit., 2006, p. 249.

## BIBLIOGRAFIA

- Aaron Baker**, "Sport Films, History, and Identity" in *Journal of Sport History*, Vol. 25, N. 2, *Special Issue: The Practice of Sport History*, 1998, pp. 217-223.
- Adams Adi**, "Establishing and Challenging Masculinity: The Influence of Gendered Discourses in Organized Sport", in *Journal of Language and Social Psychology*, v. 29, n. 3, maggio 2010, pp. 278-300.
- Allen Dean**, "Games for the boys, Sport, empire and the creation of the masculine ideal", in **Altman Rick**, *Film/Genre*, Londra, British Film Institute Publishing, 1999.
- Anderson Eric**, *In the Game. Gay Athletes and the Cult of Masculinity*, Albany, State University of New York Press, 2005, p. 5.
- Anjaria Ulka**, *Understanding Bollywood: The Grammar of Hindi Cinema*, Londra, Routledge, 2021.
- Babington Bruce**, *The sports film: games people play*, New York, Wallflower Press Books, 2014.
- Barthes Roland**, *Miti d'oggi*, Torino, Einaudi, 1974.
- Benshoff M. Harry, Griffin Sean**, *Queer Images. A History of Gay and Lesbian Film in America*, Lanham (USA), Rowman and Littlefield Publishers Inc, 2005, p. 185.
- Bergan Ronald**, *Sports in the movies*, Londra e New York, Proteus Books, 1982.
- Bordwell David, Thompson Kristin**, *Film Art: An Introduction*, New York, McGraw Hill, edizione del 2010, p. 65.
- Bordwell David, Thompson Kristin, Janet Staiger** (a cura di), *The Classical Hollywood Cinema*, Londra, Routledge, 1985.
- Bradbury-Rance Clara**, *Lesbian Cinema After Queer Theory*, Edimburgo, Edinburgh University Press, 2019.
- Branigan Edward, Buckland Warren** (a cura di), *The Routledge Encyclopedia of Film Theory*, Londra, Routledge, 2013, pp. 50-56.
- Butler Judith**, "Athletic Gender: Hyperbolic Instance and/or the Overcoming of Sexual Binarism", in *Stanford Humanities Review*, v. 6, n. 2, 1998, p. 103-111.
- Butler Judith**, "Performative Acts and Gender Constitution", in *Theatre Journal*, vol. 40, n. 4, dicembre 1988.
- Butler Judith**, *Gender Trouble. Feminism and the Subversion of Identity*, Londra, Routledge, 1990.
- Cahn C. Susan**, *Coming on strong: gender and sexuality in Twentieth-century women's sport*, Urbana, Chicago e Springfield: University of Illinois Press, edizione del 2015, p. 3.
- Cashmore Ellis**, *Making Sense of Sports*, Londra, Routledge, 2010.
- Claudia Jeschke**, "Dance: Typically Feminine?", in *Dance Research Journal*, v. 23, n. 2, autunno 1991, pp. 39-41.
- Clerici Gianni**, *Wimbledon*, Milano, Mondadori, 2018.
- Colling Samantha**, *The Aesthetic Pleasure of Girl Teen Film*, Londra, Bloomsbury Academic, 2017.
- Cooky Cheryl**, "What's New About Sporting Femininities? Female Athletes and the Sport-Media Industrial Complex", in Toffoletti Kim, Thorpe Holly, Francombe-Webb Jessica (a cura di), *New Sporting Femininities*, Londra, Palgrave Macmillan, 2018, pp. 23-41.
- Corber J. Robert**, *Cold War Femme: Lesbianism, National Identity, and Hollywood Cinema*, Durham (USA), Duke University Press, 2011.
- Crosson Seán**, *Sport and film*, Londra, Routledge, 2013.

- Driscoll Catherine**, *Teen Film. A Critical Introduction*, Oxford e New York, Bloombury Publishing PLC, 2011, p. 2
- Edgington K., Erskine Thomas, Welsh M. James** (a cura di), *Encyclopedia of sports films*, Plymouth (UK), Scarecrow Press, 2011.
- Eoin J. Trolan**, “The impact of the media on gender inequality within sport”, in *Procedia: Social and Behavioral Sciences*, n. 91, 2013, pp. 215-227.
- Gehring D. West**, *Handbook of American genres*, New York, Greenwood Press, 1988.
- Hall Stuart, Miguel Mellino** (raccolta a cura di), *Il soggetto e la differenza. Per un’archeologia degli studi culturali e postcoloniali*, Roma, Meltemi editore, 2006.
- Hargreaves Jennifer, Eric Anderson** (a cura di), *Routledge handbook of sport, gender and sexuality*, Londra e New York, Routledge, 2014.
- Harrison A. Lisa, Lynch B. Amanda**, “Social Role Theory and the Perceived Gender Role Orientation of Athletes”, in *Sex Roles*, v. 52, nos. 3-4, febbraio 2005.
- Koivula Nathalie**, “Perceived characteristics of sports categorized as gender-neutral, feminine and masculine”, in *Journal of Sports Behaviour*, v. 24, n. 4, 2001, pp. 373-393.
- La Polla Franco**, *L’età dell’occhio. Il cinema e la cultura americana*, Torino, Lindau, 1999.
- La Polla Franco**, *Sogno e realtà americana nel cinema di Hollywood*, Milano, Il Castoro, 2004.
- Lenskyj Helen Jefferson**, *Out of bounds: women, sport and sexuality*, Toronto, The Women’s Press, 1986, p. 13.
- Lieberman Viridiana**, *Sports heroines in film. A critical study of cinematic women athletes, coaches and owners*, Jefferson, North Carolina, McFarland & Company, 2015.
- Lindner Katharina**, “Bodies in action. Female athleticism on the cinema screen”, *Feminist Media Studies*, vol. 11, n. 3, 2011, pp. 321-345.
- Lindner Katharina**, *Film Bodies: Queer Feminist Encounters with Gender and Sexuality in Cinema*, Londra, Bloomsbury Publishing PLC, 2017.
- Martin Adrian**, *Phantasms: The Dreams and Desires at the Heart of Our Popular Culture*, Carlton (Canada), McPhee Gribble, 1994, pp. 63-69.
- Mittell Jason**, “Review of *Refiguring American Film Genres*”, in *The Velvet Light Trap*, n.46, estate 2000, pp. 88-91.
- Mosher D. Stephen**, “The white dreams of god: the mythology of sport films”, in *Arena Review*, vol. 7, n. 2, 1983, pp. 15-19.
- Nezlek B. John**, “Gender Differences in Reactions to the Sexualization of Athletes”, in *The Journal of Social Psychology*, vol. 155, n.1, settembre 2015, pp. 1-11.
- O’Dwer Jules**, “Review” in *Film-Philosophy*, vol. 22, n. 3, ottobre 2018, Edimburgh University Press, p. 510.
- Pearson W. Demetrius**, “Post-title IX sport film findings” in: Fuller K. Linda (a cura di), *Sexual Sports Rhetoric: Global and Universal Contexts, Volume 1*, New York, Peter Lang, 2010, p. 238.
- Pearson W. Demetrius, Curtis L. Russell, Haney C. Allen, Zhang J. James**, “Sport film. Social dimensions over time, 1930-1995”, *Journal of Sports and Social Issues*, vol. 27, n.2, maggio 2003, pp. 145-161.
- Ransom J. Amy**, “Bollywood Goes to the Stadium: Gender, National Identity, and Sport Film in Hindi”, in *Journal of Film and Video*, vol. 66, n. 4, 2014, pp. 34-49.
- Rich Adrienne**, “Compulsory Heterosexuality and Lesbian Existence” (1980), in Jackson **Stevi, Scott Sue** (a cura di), *Feminism and Sexuality. A Reader*, New York, Columbia University Press, 1996, pp. 130-141, p. 130.
- Rowe David**, “If you film it, will they come?”, *Journal of Sport and Social Issues*, vol. 22, n.4, novembre 1998, pp. 350-359.
- Rowe David**, “Time and timelessness in sport film”, *Sport in Society*, vol. 11, n. 2-3, marzo 2008, pp.146-158

**Rowe David**, *Sport, culture and the media*, Maidenhead (UK), Open University Press, 2003.

San Filippo Maria, *The B Word. Bisexuality in Contemporary Film and Television*, Bloomington e Indianapolis, Indiana University Press, 2013.

**Sartore-Baldwin L. Melanie**, (a cura di), *Sexual Minorities in Sports: Prejudice at Play*, Boulder (USA), Lynne Rienner Publishers, 2013.

**Schatz Thomas**, *Hollywood genres: formulas, filmmaking and the studio system*, New York, Random House, 1981.

**Scheidler Travis, Wagstaff Audrey**, “Exposure to Women’s Sports: Changing Attitudes Toward Female Athletes”, in *The Sport Journal*, vol. 19, n. 1, giugno 2018, pp. 1-17.

**Smith Earl**, *Race, Sport and the American Dream*, 2009, Durham (USA), Carolina Academic Press.

**Stam Robert**, introduzione ai saggi del capitolo collettivo “Text and Intertext”, in Stam Robert, Miller Toby (a cura di), *Film and Theory: An Anthology*, Malden (Massachusetts), Blackwell Publishers Ltd, 2000, pp. 145-156.

**Sutera M. David, Ingle Zachary** (a cura di), *Gender and genre in sports documentaries. Critical essays*, Londra, Scarecrow Press, 2013.

**Villarejo Amy**, *Lesbian Rule. Cultural Criticism and the Value of Desire*, Durham e Londra, Duke University Press, 2003, pp. 1-35.

**Wallenfeldt H. Jeffrey**, *Sports Movies: A Guide to Nearly 500 Films Focusing on Sports*, Canterbury, Cinebooks, 1989.

**Weiss Andrea**, *Vampires and Violets. Lesbians in Film*, Londra, Penguin Books, 1992, p. I.

**Whisenant, W.A., Pedersen, P.M., Obenour, B.L.**, “Success and Gender: Determining the Rate of Advancement for Intercollegiate Athletic Directors”, in *Sex Roles*, vol. 47, n. 9-10, novembre 2002, pp. 485-491.

**Williams Randy**, *Sports Cinema: 100 Movies*, Pompton Place, Limelight Editions, 2006.

**Wood Robin**, “Ideology, Genre, Auteur: Shadow of a Doubt”, in Grant Barry Keith (a cura di), *Film Genre Reader III*, Austin, University of Texas Press, 2003, pp. 60-74.

**Young Iris Marion**, “Throwing like a Girl: A Phenomenology of Feminine Body Comportment Motility and Spatiality” in *Human Studies*, vol. 3, n. 2, aprile 1980, pp.137-157.

**Zhang J. James, Pitts G. Brenda**, *Globalized Sport Management in Diverse Cultural Contexts*, New York, Routledge, 2019.

## SITOGRAFIA

**Allison Torres Burtka**, “More female athletes take on formerly male-only sports”, 07/01/20, URL: <https://globalsportmatters.com/culture/2020/01/07/female-athletes-male-only-sports/>, consultato il: 10/12/21.

**Cantwell Robert**, “Sport was box office poison”, *Sports Illustrated*, 15/09/1969, consultato su *Sports Illustrated Vault*, URL: <https://vault.si.com/vault/1969/09/15/sport-was-boxoffice-poison> (consultato il 10/11/21).

**Carrie Wittmer**, “The top movie genre women love is 'action' — and only 9% prefer 'romance' or 'romantic comedy’”, 08/04/18, *Insider*, URL: <https://www.businessinsider.com/top-movie-genre-women-love-is-action-and-only-9-prefer-romance-2018-3?r=US&IR=T>, consultato il: 20/12/21.

Dati raccolti nel 2020/2021 dalla Adelphi University (New York), “Male vs Female Professional Sports Salary Comparison”, 20/05/21, URL: <https://online.adelphi.edu/articles/male-female-sports-salary/>, consultato il: 12/12/21.

Dati raccolti nel briefing del Parlamento Europeo del 2019, “Gender equality in sport: Getting closer every day”, disponibile al link:

[https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS\\_BRI\(2019\)635560](https://www.europarl.europa.eu/thinktank/en/document/EPRS_BRI(2019)635560), consultato il: 16/12/2021.

**Desmond-Harris Jenée**, “Serena Williams is constantly the target of disgusting racist and sexist attacks”, *Vox*, 07/09/16, URL: <https://www.vox.com/2015/3/11/8189679/serena-williams-indian-wells-racism>, consultato il: 20/12/21.

**Fabrizio Assandri**, “Smentito un pregiudizio storico: il fuorigioco è anche per le donne”, *La Stampa*, 31/08/16, URL: <https://www.lastampa.it/torino/2016/08/31/news/smentito-un-pregiudizio-storico-il-fuorigioco-e-anche-per-le-donne-1.34828418/>, consultato il: 02/02/22.

**Melanie Anzidei**, “More people than ever watch women's sports, but investment and media coverage still lag”, 24/06/21, *NorthJersey.com*, URL: <https://eu.northjersey.com/story/sports/2021/06/24/tv-viewership-increase-womens-sports-hurdles-remain-wnba-nwsl-espn/5306975001/>, consultato il: 18/12/21.

**Miranda Larbi**, “The 14 best sports films and documentaries about inspiring women”, 19/02/21, *Stylist*, URL: <https://www.stylist.co.uk/entertainment/film/best-sports-films-women/482209>, consultato il: 23/12/21.

**Roger Ebert** su *RogerEbert.com*, URL: <https://www.rogerebert.com/reviews/bend-it-like-beckham-2003>, consultato il: 27/01/22.

**Shaviro Steven**, “Black Swan”, su [www.shaviro.com/Blog](http://www.shaviro.com/Blog), 05/01/2011, URL: <http://www.shaviro.com/Blog/?p=975>, consultato il: 26/01/22.

**Sourav Das**, “Top 10 films about female athletes”, 30/01/21, *Sports Show*, URL: <https://sportsshow.net/films-about-female-athletes/>, consultato il: 23/12/21.

## FILMOGRAFIA

Abdellatif Kechiche, *La vita di Adele (La Vie d'Adèle)*, 2013.

Alan Crosland, *Il cantante di jazz (The Jazz Singer)*, 1927.

Alfred Hitchcock, *Vinci per me! (The Ring)*, 1927.

Alfred Hitchcock, *Rebecca*, 1940.

Amole Gupte, *Saina*, 2021.

Andy Fickman, *She's The Man*, 2006.

Andy Fickman, *She's the Man*, 2006.

Angela Robinson, *Herbie – Il super maggiolino (Herbie: Fully Loaded)*, 2005.

Anne Fletcher, *Step Up*, 2006.

Anne Fontaine, *Nathalie...*, 2003.

Anurag Singh, *Dil Bole Hadippa!*, 2009.

Ashutosh Gowariker, *Lagaan*, 2001.

Atom Egoyan, *Chloe*, 2009.

Ben A. Williams, *The Pass*, 2016.

Bess Kargman, *First Position*, 2011.

Billy Wilder, *Viale del tramonto (Sunset Boulevard)*, 1950.

Bing Liu, *Minding the Gap*, 2018.

Buster Keaton, *Io e la boxe (Boxing Butler)*, 1926.

Celine Sciamma, *Naissance des pieuvres*, 2007.

Céline Sciamma, *Naissance des pieuvres*, 2017.

Charlie Chaplin, *Luci della città (City lights)*, 1931.

Clint Eastwood, *Million Dollar Baby*, 2004.

Craig Gillespie, *Tonya (I, Tonya)*, 2017.

Darren Aronofski, *Il cigno nero (Black Swan)*, 2010.

Darren Aronofski, *Il cigno nero*, 2010.

David Lynch, *Mulholland Drive*, 2001.

Drew Barrymore, *Whip It*, 2009.  
 Garry Marshall, *Pretty Princess (The Princess Diary)*, 2001.  
 Garry Marshall, *Pretty Woman*, 1990.  
 Gavin O' Connor, *Miracle*, 2004.  
 Georg Wilhelm Pabst, *Il vaso di Pandora (Pandora's Box)*, 1929.  
 George Cukor, *Lui e lei (Pat and Mike)*, 1952.  
 Gilles Lelouche, *7 uomini a mollo*, 2018.  
 Gurinder Chadha, *Sognando Beckham (Bend It Like Beckham)*, 2002.  
 James H. White, *Casey at the bat*, 1899.  
 Jessica Bendinger, *Stick It - Sfida e conquista*, 2006.  
 John Butler, *Handsome Devil*, 2016.  
 John G. Avildsen, *Rocky*, 1976.  
 John Lee Hancock, *The Blind Side*, 2009.  
 John Lee Hancock, *Un sogno, una vittoria (The Rookie)*, 2000.  
 John Stockwell, *Blue Crush*, 2002.  
 John Whitesell, *Thunderstruck - Un talento fulminante*, 2012.  
 Jon Carey, Adam Darke, *Forbidden Games: The Justin Fashanu Story*, 2017.  
 Jonathan Dayton, *La battaglia dei sessi (Battle of the sexes)*, 2017.  
 Ken Hannam, *Dawn!*, 1979.  
 Kevin Smith, *In cerca di Amy (Chasing Amy)*, 1997.  
 King Vidor, *Il campione (The Champ)*, 1931.  
 Lisa Aschan, *She Monkeys (Apflickorna)*, 2011.  
 Lukas Dhont, *Girl*, 2018.  
 Manjari Makijany, *Skater Girl*, 2021.  
 Manon Briand, *2 Seconds*, 1998.  
 Martin Ritt, *Per salire più in basso (The Great White Hope)*, 1970.  
 Martin Scorsese, *Toro scatenato (Raging Bull)*, 1980.  
 Michael Barnett, *Changing the Game*, 2019.  
 Michiel Thomas, *Game Face*, 2015.  
 Nitesh Tiwari, *Dangal*, 2016.  
 Norman Z. McLeod, *I fratelli Marx al college (Horse Feathers)*, 1931.  
 Omung Kumar, *Mary Kom*, 2014.  
 Paul Michael Glaser, *Vincere insieme*, 1992.  
 Peter Chelsom, *Shall We Dance*, 2004.  
 Ralph Fiennes, *Nureyev: The White Crow* 2018.  
 Regal Hall, *Fast Girls*, 2012.  
 Reinaldo Marcus Green, *Una famiglia vincente - King Richard*, 2021.  
 Richard Loncraine, *Wimbledon*, 2004.  
 Robert Towne, *Due donne in gara (Personal Best)*, 1982.  
 Sam Taylor, Fred C. Newmayer, *Viva lo sport (The Freshman)*, 1925.  
 Sam Wood, *L'idolo delle folle (Pride of Yankees)*, 1942.  
 Sanaa Hamri, *Rimbalzi d'amore (Love & Basketball)*, 2000.  
 Sarah Adina Smith, *Birds of paradise*, 2021.  
 Sean McNamara, *In due per la vittoria*, 2006.  
 Shimit Amin, *Chak De India*, 2007.  
 Sooni Taraporevala, *Yeh Ballet*, 2018.  
 Stephen Daldry, *Billy Elliot*, 2000.  
 Stephen Merchant, *Una famiglia al tappeto (Fighting With My Family)*, 2019.  
 Steve Boyum, *Una bionda su due ruote (Motocrossed)*, 2001.  
 Steve Rash, *Ragazze nel pallone: tutto o niente (Bring It On: All Or Nothing)*, 2000.

Sylvain White, *Stepping: Dalla strada al palcoscenico*, 2007.  
T Cooper, *Man Made*, 2018.  
Tim Fywell, *Ice Princess: un sogno sul ghiaccio*, (Ice Princess), 2005.  
Thomas Carter, *Save the Last Dance*, 2001.  
Uraaz Bahl, Shaana Levy Bahl, *Ladies First*, 2017.  
Vrinda Samartha, *Limitless*, 2017.  
William M. L. Dickinson, *Leonard-Cushing Fight*, 1894.  
*The L Word*, ShowTime, USA, 2004-2009.