



Clionet. Per un senso del tempo e dei luoghi  
Numero 3, anno 2019  
Società e cultura  
Cinema  
ISSN: 2533-0977

MARCO COLACINO

## OLYMPROMOPROP. OTTANT'ANNI DI RAPPORTI TRA CINEMA E CERIMONIE OLIMPICHE



### I primi contatti

28 dicembre 1895: nel *Salon Indien du Grand Café* di Parigi i fratelli Auguste e Louis Lumière allestiscono uno spettacolo in cui gli spettatori vengono intrattenuti dalle prime vedute del *Cinematografo Lumière*. Appena tre mesi più tardi, il 25 marzo del 1896, nel giorno del 75° anniversario della liberazione dal dominio turco, ad Atene si svolge la cerimonia inaugurale dei primi Giochi Olimpici dell'era moderna, rinati per volere di Pierre de Frédy, barone di Coubertin. Nel 1900 è Parigi ad ospitare le Olimpiadi, proprio nello stesso anno in cui la capitale transalpina ospita anche l'Esposizione Universale in cui il cinema è protagonista con le sue innovazioni. Sempre in occasioni delle Expo si disputano tutte le edizioni dei Giochi Olimpici degli anni Zero del nuovo secolo: è il caso di *Saint Louis 1904* e *Londra 1908*. Se il cinema nasce con uno spiccato carattere realista, poi spesso piegato alle necessità pedagogico-propagandistiche dei principali governi nazionali nella prima metà del Novecento, le Olimpiadi moderne si caratterizzano sin

dalla loro fase embrionale per una forte vocazione spettacolare (mutuata dallo sport anglosassone), patriottico-militare (derivata dallo sport tedesco) e soprattutto pedagogica<sup>1</sup>. Non stupisca, quindi, se una funzione pedagogico-propagandistica emerga proprio nei rapporti tra cinema e sport olimpico.

Primi estemporanei rapporti tra cinema e Olimpiadi si hanno già ad inizio Novecento con alcuni filmati relativi a *St. Louis 1904*, *Stoccolma 1912* e *Parigi 1924*, ma un contatto più energico si ha con l'edizione del 1932 organizzata a Los Angeles. Negli States, così come nel resto del mondo, si avverte ancora l'onda d'urto della Grande Depressione ed il *New Deal* di Franklin D. Roosevelt e John Maynard Keynes ancora non è stato avviato, così sono ben giustificati i timori di un fiasco planetario, soprattutto considerato il fatto che la maggior parte dei Paesi dotati di Comitati Olimpici Nazionali, a cavallo tra anni Venti e Trenta, sono in Europa, ad una eccessiva distanza per poter supportare in maniera agevole i costi per il viaggio dall'altra parte dell'Oceano<sup>2</sup>. Proprio per ovviare a questo problema il Comitato Organizzatore mette in moto la macchina promozionale: nella fase preparatoria vengono mobilitate agenzie di stampa e case di produzione di cinegiornali come la *Pathè*, la *Paramount*, la *Universal* (anche se, per volere dello stesso Comitato Organizzatore, non si arriva alla realizzazione di un film pubblicitario come avverrà appena quattro anni dopo in Germania)<sup>3</sup>; durante i Giochi Olimpici le star hollywoodiane sono spesso ospiti del Villaggio Olimpico<sup>4</sup>, mentre tanto Louis B. Mayer della *Metro-Goldwyn-Mayer* che Douglas Fairbanks aprono le porte degli *Studios* e delle loro ville ai loro ospiti internazionali<sup>5</sup>.

### **Cerchi olimpici e croci uncinata: Berlino 1936**

Il più corposo e decisivo rapporto tra Olimpiadi e cinema, però, si ha nel 1936 quando, per i giochi organizzati a Berlino dal regime nazista, la regista Leni Riefenstahl viene scelta direttamente da Goebbels e Hitler per realizzare un documentario capace di mescolare testimonianza sportiva e propaganda. Si passa, così, dal sistema degli *Studios* al cinema di regime; dalla decisione del Comitato Organizzatore di non creare film a quella di realizzare un monumentale lavoro capace di coniugare insieme promozione, propaganda e testimonianza. Due nazioni e due icone femminili (entrambe tedesche) segnano il passaggio di consegne delineando una sorta di rapporto antitetico: da una parte gli Stati Uniti della tedesca Marlene Dietrich, attrice fuggita dalla terra natale e dal nazismo che non solo finisce per acquisire la cittadinanza statunitense rifiutando a più riprese le offerte per tornare in Germania, ma che addirittura arriva ad intrattenere le truppe alleate al fronte durante la Seconda guerra mondiale; dall'altra la berlinese Leni Riefenstahl, regista di punta del cinema di propaganda allestito da Goebbels e che mette in quadro le cerimonie

<sup>1</sup> Sbeti, Nicola, 2012, *Giochi di potere. Olimpiadi e politica da Atene a Londra 1896-2012*, Le Monnier Università-Mondadori Education, Firenze, pp. 7-25.

<sup>2</sup> X<sup>th</sup> Olympiade Committee, 1933, *Official Report of The Games of the X<sup>th</sup> Olympiad – Los Angeles 1932*, Wolfer Printing Company, Los Angeles, pp. 30-42 (il documento è consultabile assieme a tutti gli altri report dei Giochi Olimpici sul sito web del Comitato Olimpico Internazionale [www.olympic.org](http://www.olympic.org)).

<sup>3</sup> Ivi, pp. 209-211.

<sup>4</sup> Ivi, p. 296.

<sup>5</sup> Ivi, pp. 329-330.

naziste e le seduzioni d'identificazione tra masse e corpo di Hitler<sup>6</sup>. Proprio *Olympia* (*Olympia*, L. Riefenstahl, 1938), il documentario sulle Olimpiadi berlinesi che impegna la regista tedesca tra produzione e post-produzione dal 1936 al 1938 e che le porterà in dote la vittoria della *Coppa Mussolini* come miglior film straniero al *VI Festival di Venezia*, è da considerare a tutti gli effetti non solo come caposaldo del cinema e della televisione sportiva del Novecento per i numerosi espedienti tecnici poi riproposti dalle regie televisive, ma anche come modello per gli spettacoli che accompagnano le cerimonie di apertura e chiusura dei giochi olimpici<sup>7</sup>. L'occasione di mostrare i muscoli sul tavolo geopolitico e di stringere ancora di più il rapporto simbiotico tra popolo tedesco e croce uncinata non sfugge al regime nazista, così Goebbels e Hitler identificano in Leni Riefenstahl il profilo adatto a realizzare un documentario sui Giochi Olimpici, dando seguito al rapporto iniziato negli anni precedenti con i documentari commissionati dal *Reichstag* sul Congresso di Norimberga e sulla Wehrmacht. In *Olympia* si rintracciano non soltanto gli echi dell'identificazione massa-capo e della massa stessa come elemento scenografico nonché come protagonista dei grandi rituali politici del Novecento ben presenti nelle precedenti produzioni documentaristico-propagandistiche di Leni Riefenstahl, ma anche altri echi come quello della cultura *völkisch* con il suo caratteristico rapporto intimo e quasi simbiotico tra uomo e natura riscontrabile nelle sequenze iniziali della seconda parte della pellicola *Olympia, Festa di bellezza* (*Olympia: Fest der Schönheit*)<sup>8</sup> o come il legame quasi ombelicale che si suggerisce tra la Grecia classica e la Germania nazista attraverso carrellate e dissolvenze incrociate delle rovine greche e del discobolo che prende vita incarnandosi in un atleta tedesco<sup>9</sup>. Nel prologo della prima parte del film, *Olympia, Festa dei Popoli* (*Olympia: Fest der Völker*) non solo si nota tale rimando che rende in immagini «un *continuum* tra classicità e modernità»<sup>10</sup>, ma si inaugura anche la liturgia laica degli spettacoli di apertura e chiusura che accompagnano le cerimonie olimpiche – oggi identificabile nelle colossali messinscene organizzate negli stadi Olimpici di tutto il mondo e che, generalmente, hanno come tema di fondo la celebrazione della storia dello Stato organizzatore e della sua cultura, da considerarsi e proiettarsi non soltanto come promo globale per favorire la penetrazione del prodotto-Nazione sui mercati internazionali (tanto a livello turistico in termini di importazione di clienti, quanto a livello di esportazione di un immaginario) ma anche come ipotetico elemento strategico innovativo e imprescindibile nella intricata rete di rapporti geopolitici. Altre innovazioni che si introducono nel 1936 sono: il rito contemporaneo del viaggio del tedoforo con la fiamma olimpica dalla Grecia fino allo stadio in cui si disputano i Giochi Olimpici che diviene appuntamento fisso per tutte le edizioni successive; la campana decorata dall'aquila e dai cinque cerchi olimpici che appare nelle stupende dissolvenze incrociate del film che viene portata in “processione” attraverso diverse città tedesche – da Bochum a Berlino – per pubblicizzare l'evento e richiamare spettatori – e recante inciso un motto,

<sup>6</sup> Per un parallelo tra le due figure si rimanda a Rusconi, Gian Enrico, 2013, *Marlene e Leni. Seduzione, cinema e politica*, Feltrinelli, Milano.

<sup>7</sup> Studer, Massimiliano, 2014, *Olympia*, Mimesis, Milano-Udine, pp. 159-162.

<sup>8</sup> Ivi, pp. 115-122.

<sup>9</sup> Ivi, pp. 78-97.

<sup>10</sup> Ivi, p. 92.

tratto da una citazione del poeta, filosofo e drammaturgo Friederich von Schiller, che è esplicito sia in senso di promozione turistica che di propaganda ideologica nel tentativo di affermare la potenza nazista sullo scenario – non solo geopolitico – internazionale: «I summon the youth of the world!»<sup>11</sup>.

Se da un lato *Olympia* è un film capace di unire propaganda nazista e cronaca sportiva, dall'altro non bisogna tralasciare gli aspetti più puramente tecnico-espressivi ed estetici: potremmo, infatti, considerare questa opera come una vera e propria *sinfonia umana*, contrapposta alle *sinfonie urbane* che negli anni precedenti avevano prodotto Dziga Vertov e Walter Ruttmann, in cui ruolo centrale è rivestito non soltanto dalla vita di una città – in questo caso il Villaggio Olimpico di Berlino – ma anche dal corpo stesso degli atleti, specie nelle sequenze nelle quali il commento sonoro extradiegetico sostituisce il commento diegetico dei cronisti radiofonici<sup>12</sup>. La narrazione si rivela così una celebrazione *tout court* del corpo dell'atleta, ma al contempo non si può non interpretare tale centralità dell'individuo umano come simbolizzazione della supposta ed eugenetica purezza ariana incarnata proprio in un novello uomo vitruviano nazionalsocialista<sup>13</sup>. Proprio quel corpo atletico, però, nell'ottica nazista è un corpo non individuale ma collettivo: è *Volkskörper*, un corpo sociale, un corpo nazionale che deve essere modellato a immagine e somiglianza degli dei per poter sopportare la fatica e la privazione; è dunque un corpo che funge anche da modello per quella massa che – indottrinata ed educata allo sforzo fisico ed al sacrificio – di lì a poco verrà mobilitata nella Seconda guerra mondiale<sup>14</sup>. Assume, così, una maggiore pregnanza quella sequenza con il taglio di montaggio in dissolvenza incrociata che fa prender vita alla statua classica.

### Ultimi della classe: Beijing 2008 e la rimozione

Sbaglierebbe, però, chi dovesse credere che lo stretto rapporto tra cinema e Olimpiadi si limiti a *Berlino 1936*. Dal secondo dopoguerra in poi è ormai diventata prassi la realizzazione di pellicole ufficiali dei Giochi. Per *Roma 1960* il regista incaricato è Romolo Marcellini, autore di alcuni film di propaganda durante il Ventennio, mentre sempre su quella edizione delle Olimpiadi è da citare la gustosa commedia di Giorgio Bianchi *Le olimpiadi dei mariti* (1960) nella quale la coppia comica Vianello-Tognazzi sfrutta un periodo di solitudine dalle rispettive mogli per corteggiare in modo serrato delle turiste tedesche accorse in città per le gare sportive e che si riveleranno nostalgiche naziste. Tuttavia è anche da sottolineare la presenza di importanti registi cinematografici come autori dei film ufficiali delle Olimpiadi o come *metteurs en scène* degli spettacoli inaugurali delle cerimonie olimpiche, sul solco già tracciato da Leni Riefenstahl nella relazione tra sport, *media event*<sup>15</sup> e propaganda politica. E sarà proprio questa seconda

<sup>11</sup> Organisationskomitee Für Die XI Olympiad, 1937, *The XI<sup>th</sup> Olympic Games, Berlin 1936 Official Report, Volume I*, Wilhelm Limpert-Verlag, Berlin, pp. 111-119.

<sup>12</sup> Relazioni tra Leni Riefenstahl e Walter Ruttmann sono evidenziate anche da Studer, in *Olympia*, cit., pp. 38-39.

<sup>13</sup> È il caso di ricordare che proprio il 1935 è l'anno di promulgazione delle Leggi di Norimberga tese a preservare la "purezza ariana".

<sup>14</sup> [http://www.psichiatriademocratica.com/index.php?option=com\\_content&view=article&id=114:lo-sport-nella-germania-nazista-tra-adesione-e-dissidenza&catid=24:psichiatria-e-nazismo&Itemid=155&lang=it](http://www.psichiatriademocratica.com/index.php?option=com_content&view=article&id=114:lo-sport-nella-germania-nazista-tra-adesione-e-dissidenza&catid=24:psichiatria-e-nazismo&Itemid=155&lang=it).

<sup>15</sup> Cfr. Dayan, Daniel e Katz, Elihu, 1992, *Media events. The live broadcasting of history*, Harvard University Press,

prospettiva a costituire il nostro interesse principale in queste pagine. Le Olimpiadi di Tokyo del 1940 (non disputate a causa della Seconda guerra mondiale) danno comunque, a distanza di anni, modo di realizzare un film: è il caso di *Olimpiada 40* (A. Kutkowski, 1980) realizzato un quarantennio dopo l'evento mancato ed ispirato ai *Giochi olimpici dei prigionieri di guerra* disputati nel 1940 nel lager di Langwasser, vicino Norimberga. Monaco di Baviera 1972 è un caso drammatico quanto emblematico: il film ufficiale della *kermesse* olimpica è composto da episodi diretti da diversi registi tra i quali figurano il cecoslovacco Milos Forman e lo statunitense Arthur Penn; tuttavia il sanguinoso attentato compiuto ai danni degli atleti israeliani dà lo spunto per rappresentare quei fatti di sangue, come nel caso di *Munich* (S. Spielberg, 2005). *Los Angeles 1984* è invece l'edizione nella quale si tenta di compiere un passo ulteriore nella guerra fredda di immaginari ideologici presi in una guerra culturale a tutto campo: gli organizzatori prima contattano la Disney per poi rivolgersi comunque all'industria cinematografica hollywoodiana per realizzare una storia d'America che sia capace di segnare un avanzamento nella strategia di beatificazione statunitense e demonizzazione sovietica. Ad Atene nel 2004, invece, Dimitris Papaioannou – coreografo ma non regista cinematografico – realizza un'imponente scenografia con un bacino d'acqua artificiale costruito nello stadio Olimpico per rappresentare il mare Egeo e nel quale ambientare le vicende del dio del Sole Apollo e della nascita della civiltà greca.

La storia dei Giochi Olimpici è, d'altronde, sempre stata anche – e forse soprattutto – una storia di geopolitica, di vetrine nazionali ed internazionali, di promozione dei capitali nazionali e delle attrattive turistiche locali a livello globale, di propaganda dello Stato nazionale. Una tale convergenza di interessi spiccatamente politici, commerciali e nazionali, in contraddizione con lo spirito sportivo coubertiniano, emerge anche dalle Olimpiadi del 2008 di Pechino. Bernardo Cervellera per il caso di *Beijing 2008* documenta tutta una serie di eventi politico-amministrativi precedenti le gare uniti dal *fil rouge* della soppressione dei diritti sociali dei marginalizzati della metropoli cinese ed esclusivamente finalizzati alla possibilità di creare una vetrina adatta agli affari globalizzati (con tanto di violenze, repressioni, carcerazioni, espropri, bavagli alla stampa)<sup>16</sup>.

Ed è proprio per gli spettacoli d'accompagnamento alle cerimonie dell'Olimpiade mandarina che Zhang Yimou lavora sulla storia, sulla cultura e sulla tradizione cinese arrivando ad utilizzare circa quindicimila comparse. Nella colossale cerimonia di apertura, però, non c'è quasi traccia della sua prima filmografia: non c'è contrasto tra mondo tradizionale e modernità, né traccia delle critiche sottili alle politiche perseguite dal governo cinese, alle sue figure più rappresentative ed alla società che si possono riscontrare, invece, in lavori come *Sorgo rosso* (*Hong gao liang*, Z. Yimou, 1987), *Vivere!* (*Huo zhe*, Z. Yimou, 1994), *La storia di Qiu Ju* (*Qiu Ju da guan si*, Z. Yimou, 1992). Queste critiche Yimou le condivide e le muove assieme ad altri autori appartenenti alla *Quinta generazione cinese*<sup>17</sup>: forse il quadro comune che sembra delinarsi con prodotti

Cambridge, Usa (trad. it. *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna, Baskerville, 1993).

<sup>16</sup> Cfr. Cervellera, Bernardo, 2008, *Il rovescio delle medaglie. La Cina e le Olimpiadi*, Ancora, Milano.

<sup>17</sup> Dalla Gassa, Marco e Tomasi, Dario, 2010, *Il cinema dell'estremo oriente. Cina, Corea del Sud, Giappone, Hong Kong, Taiwan dagli anni ottanta ad oggi*, UTET, Torino, pp. 5-64.

simili è quello di un filone *neo-tradizionale* che si deve alle deportazioni di molti giovani intellettuali nelle campagne durante la *Rivoluzione culturale*, evenienza che li aveva costretti a conoscere un mondo lontano da quello cittadino e dalla produzione culturale del *realismo socialista*<sup>18</sup>. A forzare un po' la mano, potremmo riscontrare la presenza di echi del primo cinema di Yimou nello spettacolo inaugurale di Pechino soltanto nella sequenza del saluto alla bandiera dei bambini, presente ad esempio in *Non uno di meno* (*Yi ge dou bu neng shao*, Z. Yimou, 1999), ma sempre in quanto facente parte di una liturgia politica predeterminata rispetto allo spettacolo cerimoniale audio-visivo.

La Cina che Yimou mette in scena ed in quadro in mondovisione l'8 agosto del 2008 (in Cina il numero otto è un numero fortunato) è più che altro la Cina del suo ciclo *wuxiapian* – l'epica marziale ambientata in un passato mitico e rurale e diversa dall'ambientazione contemporanea del *gongfupian*<sup>19</sup>. Sono *Hero* (*Yīng xióng*, Z. Yimou, 2002), *La foresta dei pugnali volanti* (*Shí miàn mái fúe*, Z. Yimou, 2004) e *La città proibita* (*Man cheng jin dai huang jin jia*, Z. Yimou, 2006) a fornire un canovaccio accattivante e spendibile per *Beijing 2008*: queste pellicole epiche su eroi marziali e cavalieri erranti di tempi remoti forniscono quegli elementi scenografici e drammaturgici capaci tanto di eccitare l'immaginario collettivo occidentale collegato in mondovisione, quanto di stimolare il senso di orgoglio nazionale e di appartenenza per gli spettatori cinesi presenti in carne ed ossa allo stadio. L'effetto ricercato in prodotti come *Hero* fa parte di una vera e propria politica produttiva generale dell'industria cinematografica cinese tesa a penetrare i mercati occidentali attraverso capitali cospicui, *cast* stellari, drammi accattivanti e scenografie esotiche<sup>20</sup>. In una tale dinamica – il cui naturale prolungamento è l'attuazione dello scenario delineato sul palcoscenico mondiale del *media event* olimpico – potremmo facilmente leggere i tentativi dei governi cinesi di realizzare nuove politiche internazionali tese a far accettare la Cina (e tutti i cosiddetti BRICS) al tavolo dei potenti e di farla riconoscere come economia di mercato. Ecco allora - come nelle migliori pubblicità – il proliferare scene di massa e/o in costumi d'epoca imperiale come in *Hero* e ne *La città proibita*; ecco l'aggancio della tradizione antica e della filosofia alla contemporaneità attraverso la computer graphic ed i pixel di uno schermo di centinaia di metri quadrati sul quale si ripercorre, tra le altre cose, l'arte della calligrafia in un *découpage* che rimanda esplicitamente proprio al già citato *Hero*; ecco le danze sfarzose del Teatro d'Opera di Pechino capaci già in passato di influenzare notevolmente il cinema cinese<sup>21</sup>. Per gli umili delle campagne costretti a scontrarsi con i pericoli di una vita fatta ai margini e della transizione rapidissima dalla ruralità alla post-modernità, con i militari comunisti in *Sorgo rosso*, con i gangster in *La triade di Shanghai* (*Yao a yao yao dao waipo qiao*, Z. Yimou, 1995), con gli effetti della rivoluzione maoista percepiti in modo disumano dall'occhio del regista in *Vivere!*, non c'è spazio. L'immagine spettacolare della Cina olimpica è la medesima del filone cinematografico utilizzato per posizionarsi strategicamente sui

<sup>18</sup> Tomasi, Dario, 2011, *Il cinema asiatico. L'Estremo Oriente*, Laterza, Roma-Bari, pp. 111-118.

<sup>19</sup> Ivi, pp. 51-64.

<sup>20</sup> Della Gassa, Tomasi, *Il cinema dell'estremo oriente*, cit., p. 32.

<sup>21</sup> Tomasi, *Il cinema asiatico*, cit., pp. 75-76.

mercati internazionali (turistici quanto commerciali e finanziari): è una congiunzione di tradizione, esotismo, post-modernità, seduzione e futuro.

### **Ultimi della classe: London 2012 e la rivendicazione**

Ben diversa è la scelta di Danny Boyle per le cerimonie di *London 2012*. Regista culto della generazione X grazie a *Trainspotting* (*Trainspotting*, D. Boyle, 1996), tratto dall'omonimo romanzo di Irvine Welsh, nello spettacolo inaugurale dell'edizione britannica il regista originario di Manchester propone il tradizionale ma mai banale adagio dello spettacolo incentrato sulla storia e sulla cultura del Paese ospitante declinandolo, però, in maniera decisamente "rivoluzionaria" rispetto al collega Yimou: lo spettacolo verte, ovviamente, sugli eventi storici e sulle icone del Regno Unito a partire dalla Rivoluzione industriale, ma questa volta le masse che Boyle utilizza per la messinscena sono realmente protagoniste e non mere comparse in un disegno più vasto come nel caso di Pechino. Dietro l'apparente ruolo principale giocato dai capitalisti con la tuba in testa che pianificano ed assistono alla riconversione industriale del Paese stringendosi le mani nel più classico dei *gentlemen's agreement* c'è, in realtà, il ruolo fondamentale giocato dalle masse di operai e di minatori. Sono i proletari, i diseredati, gli immigrati, gli ultimi della classe i veri e unici eroici protagonisti dello spettacolo di Boyle, proprio come eroici sono i personaggi ai margini della società che animano la sua filmografia. Si pensi ai giovani tossicodipendenti senza identità della periferia britannica in *Trainspotting*. Si pensi anche a quello sguardo attento alle ex colonie del Commonwealth e al personaggio di Jamal in *The Millionaire* (*Slumdog Millionaire*, D. Boyle, 2008) che, partendo dalle bidonville di Mumbai, riesce ad uscire dopo lungo peregrinare – e grazie al *game show* televisivo, quasi una sorta di rivincita conto il modello occidentale che a lungo ha tenuto in catene la popolazione indiana – dalla condizione di miseria dei ceti suburbani arrivando a rappresentare per gli umili di cui fa parte una mascotte se non addirittura un modello. Nello spettacolo olimpico sono gli ultimi della classe ad essere i reali protagonisti in una scenografia-ambiente che prolifera anonima, apatica, ripetitiva: uno scenario desolante, in cui il morbo della modernità e dello sviluppo schiaccia, relega ai margini, non redistribuisce le ricchezze, crea disgregazione ed emarginazione, non crea effettivo progresso. Uno sguardo critico ed apertamente politico – che rimanda, ovviamente, a George Romero ed alle sue prese di posizione contro tale afflizione dello spirito – e che emerge nel post-apocalittico *28 giorni dopo* (*28 Days After*, D. Boyle, 2002) con quella Londra diventata metropoli fantasmatica per un morbo frutto della contemporaneità impazzita – come il consumismo, la sperequazione, la solitudine, l'alienazione – dalla quale Jim fugge trovando riparo in quella campagna arcadica che i capitalisti dello spettacolo olimpico smantellano in favore delle industrie e dei profili delle ciminiere, rendendo l'ambiente ugualmente post-apocalittico, grigio, disumano.

Quello di Boyle è un cinema politico che si riverbera in uno spettacolo politico sotto le mentite spoglie di una cerimonia mediale: «Scorsese dice che bisogna far passare di contrabbando le proprie idee ed io sono un sostenitore di questa ricerca: bisogna usare i

mezzi all'apparenza impropri per far arrivare il messaggio» sostiene il regista inglese<sup>22</sup>. Ecco allora, nello spettacolo, la rivincita dei lavoratori, veri protagonisti delle rivoluzioni industriali e dell'ammodernamento delle isole britanniche; ecco la rivincita degli immigrati giunti in Gran Bretagna, anziché la celebrazione dell'epoca coloniale; ecco la conquista del Servizio sanitario nazionale, mostrato attraverso i corpi e le movenze di bambinaie che sembrano voler rimandare ai tetti di Londra ed alla *baby sitter* per eccellenza, Mary Poppins, e che invece si rivelano essere infermiere di un reparto pediatrico di un ospedale pubblico che con dei led formano l'acronimo "NHS", ovvero *National Health System*, una di quelle grandi conquiste dello Stato Sociale costretta a fare i conti con l'austerità e lo smantellamento del Welfare State stesso iniziato con Maggie Thatcher; ecco la sfilata delle suffragette ed il tributo all'emancipazione femminile; ecco quindi la rivincita delle conquiste sociali e delle rivendicazioni sindacali ed anche il tributo alle due maggiori icone *british* – James Bond e la regina Elisabetta che si incontrano nel cortometraggio realizzato per l'occasione (*Happy and Glorious*, D. Boyle, 2012) e si incarnano in due controfigure che si lanciano con un paracadute, tenendo una *union jack*, da un elicottero sospeso in aria sullo stadio. Ecco, ancora, il tributo alle ribellioni giovanili ed alle loro icone di cui la Gran Bretagna è stata protagonista ed accompagnate dalle note dei Beatles, dei Sex Pistols, dei Clash. Quella di Danny Boyle non è solo una presa di posizione politica personale, ma è una vera e propria missione di rivendicazione sociale ed etica che l'artista in genere sente in maniera profonda nei confronti della società in quanto sentinella e guardia del benessere collettivo<sup>23</sup>.

### **Coesistenza degli opposti: Rio 2016**

Buscapé – *Città di Dio* (*City of God*, F. Meirelles, 2002) – vive a Rio de Janeiro nel bairro *Cidade de Deus*, uno dei tanti della città brasiliana, ed impara molto presto a conoscere la violenza che diventerà cifra di quei luoghi. Tramite un'analessi il protagonista ci porta indietro nel tempo a quando era un ragazzino: all'età di sei anni gioca a pallone con gli altri bambini della favela mentre la gang del posto – il Trio Tenerezza, composto dal fratello Marreco, Alicate e Cabeleira – irrompe, sequestra il pallone e lo distrugge con un colpo di pistola. Buscapé vive la periferia anonima brasiliana fatta di povertà, violenza, criminalità, infanzia negata. Egli conosce in modo brusco e prematuro le difficoltà di un'esistenza che è ancora più dura se si fa parte degli ultimi della classe. Non c'è mobilità sociale e non c'è modo di uscire da quelle prigioni di dolore e miseria se non con un miracolo – come quello di Buscapé che riesce a salvarsi da una vita da marginalizzato grazie alla passione per la fotografia. Questo personaggio diventa *exemplum* di diverse generazioni di giovani che riescono a fuggire da un contesto difficile solo contando su se stessi ed un particolare talento, come i tanti campioni dello sport o i musicisti. Tutta un'altra vita rispetto a quella che si vive nei quartieri ricchi della *cidade baixa*, abitata

<sup>22</sup> Danny Boyle, intervista, "Il Venerdì di Repubblica", 27 novembre 2008. Nell'immagine di apertura dell'articolo, un fotogramma della cerimonia di Londra 2012 (particolare della nuca di un industriale inglese della Prima rivoluzione industriale che osserva gli operai uscire dalla terra simbolico dell'estrazione di plusvalore dai salariati e dalle risorse minerarie).

<sup>23</sup> "The Crave on line", 16/10/2015 – [www.craveonline.com](http://www.craveonline.com).

prevalentemente da bianchi con un buon conto in banca, costituita da luoghi incantati, luoghi da cartolina, luoghi da movida come la spiaggia di Copacabana. Una di quelle spiagge dove un uomo occidentale sulla quarantina può permettersi di trascorrere le proprie oziose giornate a realizzare, assorto nei propri pensieri ed alla ricerca dell'amore, sculture di sabbia mentre tutto attorno è un via vai continuo di uomini d'affari, bagnini, *joggers*, *skateboarders* e venditori ambulanti, fino a quando non è colto da un colpo di fulmine per una donna mulatta e per i suoi piedi decorati da braccialetti che scolpirà nottetempo in preda ad una furia amorosa (*A musa*, F. Meirelles in *Rio, eu te amo*, 2014)<sup>24</sup>. Rio de Janeiro è una città contraddittoria come tutto il Brasile: miseria e disperazione delle favelas da una parte, paesaggi mozzafiato e benessere di un Paese economicamente in ascesa dall'altra. Proprio una tale contraddittoria Rio de Janeiro è mostrata da Fernando Meirelles – che insieme a Daniela Thomas e ad Andrucha Waddington è regista e direttore artistico delle cerimonie delle Olimpiadi di *Rio 2016* – agli spettatori che seguono dal vivo o incollati al televisore l'apertura e la chiusura dei Giochi Olimpici del 2016. La Rio de Janeiro turistica e quella delle favelas insieme. Il Brasile della crescita economica – della B di *Brics* – così come il Brasile dello scandalo *Petrobras*, degli operai morti durante i lavori per realizzare le infrastrutture per i Campionati del Mondo di calcio del 2014. Il Paese capace di sorridere di fronte alle avversità, di fianco al Paese che ha avvelenato, con lo sversamento di rifiuti tossici, il Rio Doce.

Tutta la cerimonia inaugurale è incentrata su tale *concordia oppositorum*, una soltanto apparente contraddizione che invece mostra un messaggio ben delineato: il Brasile è il Paese degli eccessi che sotto i governi Lula ha inseguito la strada dell'ascensione sociale e globale, della perequazione e della tutela del patrimonio naturale. Lo spettacolo stesso ha inizio con un video di promozione turistica che mostra le bellezze brasiliane da copertina – con un sottofondo musicale di Gilberto Gil – come il mare, i campi da golf esclusivi, i turisti sulla *calçada* di Copacabana, ma anche le bidonville delle periferie ed il tutto viene concluso con la proiezione di un simbolo della pace verde e rovesciato, in modo tale da mostrare un albero, rimando esplicito alla foresta amazzonica.

Le inquadrature televisive si spostano poi, dopo qualche minuto, nello stadio Olimpico di Rio dove la porzione iniziale della messinscena del trio di registi indaga sulle unicità del Paese: si mostrano, in una *performance* che coniuga la videoarte con la relazione teatrale carnale, l'origine della vita dal brodo primordiale del mare e la generazione della foresta amazzonica, polmone verde del mondo messo a repentaglio dalla deforestazione e dal surriscaldamento globale; gli *indios* e l'arrivo degli europei che sconvolge l'ecosistema locale e decima le popolazioni autoctone riducendole in schiavitù; le transumanze di schiavi dall'Africa, la riconversione agraria delle ampie distese di foreste e lo sfruttamento sistemico delle risorse del territorio; la creazione delle metropoli con i tanti grattacieli scalati da atleti di *parkour*; infine le periferie, la *capoeira*, la samba scatenata del carnevale di Rio ed un video di sensibilizzazione sul surriscaldamento globale che porta un giovane ragazzo di colore delle favelas a piantare un alberello.

<sup>24</sup> L'episodio fa parte di un film collettivo nel quale si vuol mostrare uno sguardo sugli amori e la città brasiliana. Questo film, presentato alla 67ª edizione del Festival di Cannes, fa parte di una serie di produzioni incentrate sullo stesso tema che vedono protagoniste altre città mondiali come Parigi, New York e Berlino.

L'imponente cerimonia d'inaugurazione – stando alle anticipazioni di Leonardo Caetano, Direttore della Cerimonia, a “Globoesporte” poi confermate – dalla durata di circa quattro ore, impiega circa ottomila comparse, è incentrata sulla storia di Rio e del Brasile, cerca di mostrare le diversità del Paese sudamericano evitando gli stereotipi e arriva a mostrare la cultura di strada<sup>25</sup>. Non solo: dando seguito a delle dichiarazioni rilasciate da Meirelles alla stampa brasiliana anche il carnevale è presente nelle celebrazioni<sup>26</sup> e così viene idealmente chiuso il circuito aperto durante la cerimonia di chiusura dei giochi di Londra 2012, quando proprio i ballerini di samba del carnevale carioca hanno fatto la loro comparsa durante il passaggio della bandiera a cinque cerchi al sindaco di Rio, Eduardo Paes. Unica differenza rispetto a *Beijing 2008* e *London 2012* è il budget a disposizione per la cerimonia, molto ridotto a causa della difficile congiuntura economica del Brasile con un PIL in riduzione costante dal 2011. Non un problema per Meirelles stando alle sue dichiarazioni: «I would be ashamed to waste what London spent in a country where we need sanitation; where education needs money. So I'm very glad we're not spending money like crazy»<sup>27</sup>. Ciò che si mostra in maniera evidente è il tentativo di promuovere certamente l'immagine patinata del Brasile buona per la promozione turistica che strizza l'occhio al ricco Occidente (relegata però alle inserzioni iniziali di videoarte ed alla presenza della supermodella Gisele Bündchen), sebbene sia prevalente un messaggio fortemente politico, sociale, ecologico che riveste, invece, un ruolo principale, dominante (gli indigeni, gli schiavi, la deforestazione, le periferie). Anche in questo caso la cinematografia di Meirelles si riversa nella cerimonia da lui diretta: possiamo tracciare proprio una ideale connessione tra Buscapé e l'adolescente che vuol far partire una rivoluzione verde. Il messaggio politico appare chiaro: è all'interno dei Paesi emergenti ed all'interno delle classi subalterne che si possono trovare le adeguate risorse atte ad evitare catastrofi economiche e ambientali. Anche in questo caso le masse sono protagoniste dello spettacolo, così come della storia del Paese, non mere comparse.

### **Virtualità marcata: un Premier a 8 bit per Tokyo 2020**

Durante la cerimonia di chiusura di Rio 2016 il *media event* è incentrato su quel cortocircuito post-moderno che rende difficile discernere il vero dal falso, il reale dal virtuale. È il trionfo dell'immaginario. Abbiamo così il passaggio della staffetta per la bandiera a cinque cerchi tra Paes e la Governatrice di Tokyo, Yuriko Koike. Il flusso video porta allo spot per *Tokyo 2020* e possiamo assistere ad una carrellata di atleti associati alla tigre asiatica (la velocità dei treni a levitazione magnetica mostrata in sovrimpressioni rispetto al nuotatore, oppure i vari campioni, reali e immaginari, dello sport nipponico che si passano un pallone rosso che simboleggia il *Nisshōki*, ovvero quel sole presente sul drappo bianco della bandiera nazionale giapponese). Le immagini si alternano con vedute della capitale e del suo *skyline* fino a quando non vediamo anche personaggi dei *manga*, dei *videogames* e persino il Primo ministro Shinzo Abe che si trasforma in Super Mario,

<sup>25</sup> “Globoesporte”, 26/02/2015 – globoesporte.br.

<sup>26</sup> “Lancenet”, 16/02/2015 – blog.lancenet.com.br.

<sup>27</sup> “Fox Sports”, 22/07/2015 – www.foxsports.com.

celebre personaggio della fortunata serie Nintendo, che indossa l'inconfondibile berretto rosso e si tuffa in un tubo verde che lo catapulta nello stadio brasiliano per ricevere l'applauso degli spettatori presenti.

Già da questo possiamo ben capire quali saranno le strategie pubblicitario-propagandistiche per l'appuntamento olimpico del prossimo anno: avremo uno spettacolo che dovrà celebrare la tradizione nazionale ma al contempo sottolineare il ruolo di forza trainante sul nuovo scacchiere geopolitico mondiale a suon di chip, bit, virtualità capaci di creare un contraltare all'egemonia statunitense nell'immaginario collettivo delle nuovissime generazioni e nella finanza (appare, infatti, palese quanto dagli anni Ottanta del Novecento si sia consumato una sorta di scontro tra immaginari prima che tra capitalismo: da una parte i Rocky, gli Hulk Hogan, gli E.T.; dall'altra i Capitan Tsubasa, i Super Mario e tutti gli altri personaggi di fumetti e videogiochi che hanno invaso il mercato occidentale; da una parte il fordismo, dall'altra il toyotismo; da una parte le rigide regole neoliberiste promulgate da Friedman ed Hayek, dall'altra il *deficit spending*). Conferme a quelli che sono leciti sospetti dati dalla scrittura scenica brasiliana arrivano anche dai documenti ufficiali: quelle di Tokyo saranno Olimpiadi che dovranno rifarsi all'edizione del 1964 per instillare, come allora, un senso di partecipazione delle masse alla realizzazione di un Paese più avanzato, felice, sostenibile e spirituale attraverso lo sport<sup>28</sup> e per proiettare il Giappone tra i protagonisti di un nuovo ordine mondiale realmente multicentrico, capace di superare le divisioni etniche e nazionali per garantire pace, cooperazione e sviluppo globale armonico-ecologico, senza alcuna egemonia tracotante<sup>29</sup>. Nel medesimo documento programmatico si può anche leggere che le cerimonie dovranno contribuire a promuovere l'immagine del Giappone utilizzando sia *cliché* esteri che la tradizione, non disdegnando la partecipazione diretta del pubblico e l'utilizzo di quelle tecnologie che hanno consentito al Paese di compiere balzi economici a più riprese<sup>30</sup>.

La supervisione degli spettacoli di apertura e chiusura è stata affidata al celebre Mansai Nomura, attore comico del genere teatrale *Kyōgen*, utilizzato come intermezzo buffo tra gli atti degli spettacoli *Nō*: il primo è un teatro comico che tratta di temi e personaggi comuni nel quale viene valorizzato il dialogo ed è utilizzato come intermezzo tra le scene di un dramma *Nō*, gli attori di questo genere teatrale spesso riepilogano in prosa i contenuti dei drammi *Nō* per introdurre il rapido finale e per permettere agli spettatori popolari di comprendere gli accadimenti; il secondo è un dramma che si origina nel XIV secolo, è codificato da testi scritti, si caratterizza per una scenografia sobria alla quale fanno da contraltare dei ricchi e voluminosi costumi ed ha come personaggi divinità, esseri soprannaturali, persone storicamente esistite nel quale viene valorizzata la danza. Accanto a questi due generi teatrali tradizionali troviamo anche: il *Kabuki*, un tipo di teatro sorto nel XVII secolo incentrato su temi storici, drammatici e amorosi che intercettano con maggiore favore il pubblico cittadino e borghese; il *Bunraku*, ovvero il

<sup>28</sup> Quelle del 1964 furono edizioni dei Giochi Olimpici tese a celebrare la ricostruzione del Giappone dopo i drammi della Seconda guerra mondiale. Obiettivo era quello di stimolare la partecipazione del popolo nipponico allo sforzo per far avanzare tecnologicamente il Paese.

<sup>29</sup> <https://tokyo2020.org/en/games/ceremony/concept/data/basic-policy-EN.pdf>.

<sup>30</sup> *Ibidem*.

teatro di marionette che si afferma a partire dal XVIII secolo a Osaka. Quello giapponese è un tipo di teatro che, a guardare con l'occhio dell'antropologia comparata, manifesta più di una somiglianza con il teatro occidentale di origine greco-latina: si pensi alla distinzione aristotelica tra tragedia e commedia, si pensi ai drammi satireschi utilizzati durante gli agoni greci per attenuare la carica delle trame dei drammi tragici, ma si pensi anche agli intermezzi rinascimentali adottati come intrattenimenti tra gli atti delle messinscene di corte.

La scelta di Nomura è legata non solo alla tradizione più antica delle arti teatrali nipponiche, ma anche al cinema dato che è stato protagonista di diverse pellicole cinematografiche tra le quali *Ran* (A. Kurosawa, 1985) produzione epica di uno dei mostri sacri della settima arte a livello mondiale che è un riadattamento della shakespeariana tragedia *King Lear* al Giappone del XVI secolo. Non deve tuttavia sorprendere che sia un attore comico, tra l'altro molto famoso, il profilo selezionato per dirigere gli spettacoli olimpici nipponici: per il Giappone non solo le prime produzioni cinematografiche altro non sono che delle riprese di azioni di attori di *Kabuki*, ma addirittura il rapporto tra teatro e cinema è da intendersi quasi come un rapporto generativo lineare diretto che mette da parte la fotografia e che porta alla diffusione e all'importanza altrove sconosciuta del narratore di film muti (il *benshi* mutuato dal teatro) e ai diversi riadattamenti di testi teatrali ad opera dei grandi registi cinematografici come nel caso de *La vendetta dei 47 ronin* (*Genroku chūshingura*, K. Mizoguchi, 1941) e appunto Akira Kurosawa<sup>31</sup>. Nomura è anche noto per aver prestato il proprio corpo durante le riprese di *Shin-Godzilla* (*Shin Gojira*, H. Anno, S. Higuchi, 2016) per il *motion capture* del mostro marino e per aver interpretato diverse parti in film campioni di incassi in Giappone quali *Onmyōji* (Y. Takita, 2001) e *Nobō no Shiro* (S. Higuchi, 2012). Lo staff di Nomura è inoltre arricchito dalla presenza di altre personalità: Genki Kawamura, scrittore e produttore cinematografico; Kaoru Sugano, pubblicitario esperto di tecnologie di *data analysis* già famoso per le campagne della Honda con il pilota Ayrton Senna; Takashi Yamazaki, regista e sceneggiatore; la star musicale Ringo Shiina<sup>32</sup>. Appare chiaro anche in questo caso, come per Pechino nel 2008, che la tradizione culturale del Paese inserita nel contesto contemporaneo e virtuale sarà uno dei temi fondamentali degli spettacoli olimpici.

<sup>31</sup> Tomasi, Dario, 2011, *Il cinema asiatico*, cit., pp. 67-69.

<sup>32</sup> <https://www.olympic.org/news/tokyo-2020-reveals-creative-directors-for-opening-and-closing-ceremonies>.