

IMMAGINI E NARRAZIONE NELLE INAUGURAZIONI DEI GIOCHI OLIMPICI DAL 1936 AD OGGI

ELVIRA D'ERRICO*

Lo studio esamina il rapporto tra storia e mezzi di comunicazione, partendo dalle riflessioni prodotte dal convegno internazionale *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, organizzato nell'aprile del 2004 presso l'Università Cattolica di Milano. La metodologia adottata considera le fonti audiovisive come dirette testimonianze del proprio tempo, utili per una visione completa della storia del Novecento e in particolare per quella più vicina ai nostri giorni. Attraverso il mega evento per eccellenza, ovvero i giochi olimpici, si analizzano le strategie messe in atto dai paesi ospitanti per costruire la propria immagine ufficiale, sia sul versante politico che socio-culturale. Lo studio, inoltre, percorre le origini dell'immagine contemporanea dei giochi olimpici, attraverso l'edizione di Berlino 1936 e Pechino 2008. I dati delle due edizioni sono raccolti in schede (corredate da diapositive ricavate dai video-documentari olimpici) che seguono la classificazione operata da Essex e Chalkley, che propone una distinzione tra giochi a basso, medio ed alto impatto dove si registra una modifica profonda dell'ambiente urbano.

The study examines the relationship between history and the media, starting from the reflections produced by the international conference Making history with television. The image as source, event, memory, organized in April 2004 at the Catholic University of Milan. The methodology adopted considers the audiovisual sources as direct testimonies of their time, useful for a complete vision of the history of the twentieth century and in particular for the one closest to our days. Through the mega event par excellence, that is the Olympic Games, the strategies implemented by the host countries to build their official image, both on the political and socio-cultural side, are analyzed.

The study also traces the origins of the contemporary image of the Olympic Games, through the Berlin 1936 and Beijing 2008 editions. The data of the two editions are collected in cards (accompanied by slides taken from the Olympic video-documentaries) that follow the classification made by Essex and Chalkley, which proposes a distinction between low, medium and high impact games where there is a profound modification of the urban environment.

* Università degli Studi della Campania 'Luigi Vanvitelli' - DiLBeC (elvira.derrico.pv@gmail.com)

*Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*¹, titolo di un noto convegno tenutosi nell'aprile del 2004 presso l'Università Cattolica di Milano, contribuisce notevolmente a chiarire come l'immagine sia fonte essenziale per una visione completa della storia del Novecento e in particolare quella più vicina ai nostri giorni; come l'immagine crei evento e come l'immagine risulti determinante nel fissare un ricordo². Partendo da questi assunti viene pienamente condivisa la definizione data dalla storiografia contemporanea alle fonti audiovisive quali agenti di storia, in quanto contribuiscono nell'ambito del sistema complessivo della comunicazione di massa a definire l'estetica del tempo³. L'informazione oggi affida alle immagini il contenuto di un dato messaggio, per questo esse tendono ad affermarsi come le fonti principali della nostra epoca, testimoni di fatti storici, e per chi scrive, indispensabili strumenti per ricostruire la storia della mentalità, dell'immaginario e della cultura del tempo. Tuttavia l'utilizzo degli audiovisivi come fonte è al centro di un dibattito tuttora in corso, che coinvolge tutta la storiografia occidentale⁴, intravedendo una sua prima elaborazione con la rivista francese *Annales* fondata nel 1929 da Marc Bloch e Lucien Febvre⁵, fautrice di una nuova storia, che amplia il campo delle proprie fonti. Walter Benjamin nel 1936 descrive con consapevolezza il rinnovato mutamento introdotto dal cinema: «la tecnica di riproduzione, moltiplicando la riproduzione, pone al posto di un evento unico una sua grande quantità. E consentendo alla riproduzione di venire incontro a colui che fruisce nella sua particolare situazione, attualizza il riprodotto»⁶. Per Benjamin le riprese fotografiche della città di Parigi di Eugene Atget del 1900 diventano testimonianze nel processo storico⁷. La terza fase dell'informazione, così come teorizzata da Pierre Sorlin in *L'immagine e l'evento*, iniziata nell'ultimo decennio del XX secolo con la CNN e il ruolo assunto nella guerra del Golfo, muta radicalmente il ruolo dell'informazione e l'impatto di un evento, o meglio la loro percezione e comprensione. La notizia in diretta non giunge come in passato attraverso un supplemento illustrato, ma arriva nella sua forma non elaborata, in anticipo sulla stampa e sui commenti: «nella diretta il mondo si trova unificato nell'immagine dei fatti»⁸. La Tv, da allora, ha agito come veicolo comunicativo di grande accelerazione e semplificazione del reale, proseguendo una funzione inaugurata dalla radio, che per la prima volta rompe la strutturale lentezza della comunicazione. I media, specialmente negli ultimi anni, hanno fatto della memoria collettiva un costante terreno di rielaborazione e di narrazione, affrontando il problema del ricordo e dell'oblio⁹. Il circuito culturale trova nella riscoperta e nella scrittura della memoria nazionale un terreno fertile di incontro tra la domanda e l'offerta, tra produzione e consumo, e ciò richiederebbe approfondimenti e analisi sulle ragioni della sua attualità¹⁰. All'interno di tale dinamica, la televisione viene considerata luogo della memoria in

1. GRASSO 2006. Per una recente riflessione sull'uso storiografico delle immagini si veda anche CORTINI 2014.

2. Per un'analisi sugli eventi televisivi si rimanda a DAYAN - KATZ 1993.

3. MEDICI 2014, p. 221.

4. D'ORSI 1999, p. 158.

5. CARINI 2006, p. 49.

6. BENJAMIN 2014, pp. 8-9.

7. BENJAMIN 2014, p. 15.

8. CARINI 2006, p. 82. Per una storia dei media si rimanda a SORLIN 1999.

9. Per una riflessione intorno al concetto di memoria collettiva si veda: EDGERTON 2001.

10. SCAGLIONI 2006, p. 40. In merito al dibattito relativo al ruolo memoriale dei media e della televisione rimando ad ANDERSON 1996.

quanto produttore di quella storia popolare ormai in simbiosi con la storia accademica¹¹. Volgendo lo sguardo all'Europa di fine Ottocento, ci si accorge di come questa funzione fosse inizialmente svolta dalle Esposizioni Universali: poiché riflettevano la volontà politica di trasformarsi in luoghi immaginari di utopie possibili, concepite come contenitori di oggetti da mostrare al mondo, divenendo dei veri e propri centri nevralgici di un linguaggio globale. Si ricorda la prima Esposizione Universale di Londra del 1851, con la costruzione del Crystal Palace in vetro e metallo, che fisicamente non esiste più, ma che ha segnato un luogo e che vive nell'immaginario collettivo grazie ai documenti fotografici¹². Sigfried Giedion nel 1941 in *Spazio, tempo ed architettura* coglie lo spirito di emulazione favorito dalle Esposizioni Universali sottolineando come: «Gli edifici dell'esposizione erano progettati per una rapida costruzione e demolizione; operazioni facilitate entrambe dall'impiego del ferro»¹³. Ma ancora una volta Walter Benjamin si dimostra il critico più sensibile nel comprendere il valore di questa fase storica, quando scrive che in questi «luoghi di pellegrinaggio al feticcio merce» viene creato: «un ambito in cui il valore d'uso passa in secondo piano; inaugurando una fantasmagoria in cui l'uomo entra per lasciarsi distrarre»¹⁴, e l'uomo, ovvero la folla, diventerà la sostanza stessa delle ideologie del progresso. Alberto Abruzzese nel 1973 in *Forme estetiche e società di massa* coglie abilmente le premesse che resero la folla cittadina una realtà fisica costante: «Si capì allora che la massa degli spettatori poteva essere attratta gradualmente, attraverso un processo ipnotico distributivo non solo nello spazio, ma anche nel tempo. Le grandi esposizioni furono, di conseguenza, stabilite con degli intervalli di anni, e di programmazione dell'interesse»¹⁵. Le esposizioni dell'Europa divennero nel loro susseguirsi lo specchio più suggestivo di auto-rappresentazione della società; furono espressione della creatività ed un efficace medium grazie al quale ogni nazione mostrava, non solo i suoi prodotti, ma anche la potenza industriale, l'influenza economica e il peso in ambito culturale ed artistico¹⁶. Così come allora «affinché il messaggio giunga al destinatario e si faccia spazio fra altri messaggi, si devono escogitare spettacoli sempre più sofisticati per creare una risonanza sempre più ampia attraverso gli altri mezzi di comunicazione di massa»¹⁷. Nate per colmare il divario tra il buon livello tecnico dei prodotti industriali e la loro carenza dal punto di vista estetico, divennero i luoghi della seduzione più che dell'informazione, fatte su misura per un tipo di pubblico «che sembrava desiderare soprattutto il consumo di uno spettacolo e muoversi su un orizzonte ampio e variegato»¹⁸. In questo preciso momento si avverte la nascita del fenomeno, che oggi conosciamo bene, del cosiddetto *arteinment*, ovvero il passaggio dalla sfera della conoscenza a quella del consumo¹⁹. E del resto, sullo stesso concetto di consumo occorrerà soffermarsi, notando come nell'epoca del trionfo dell'informaticizzazione, esso si eserciti su un piano che tende ad essere sempre più immateriale, assi-

11. CARINI 2006, pp. 58-60. Nora ha dedicato uno studio all'analisi dei luoghi della memoria della Francia: NORA 1984. In Italia la stessa impostazione è stata ripresa da ISNENGI 1997.

12. GUALA 2015, p. 38.

13. GIEDION 1984, p. 236.

14. BENJAMIN 1982, p. 151.

15. ABRUZZESE 2011, p. 43.

16. D'AGOSTINO 2015, p. 27.

17. PICONE PETRUSA 1988, p. 8.

18. D'AGOSTINO 2015, p. 28 cit. in AIMONE - OLMO 1990.

19. PICONE PETRUSA 2015, p. 44. *Sulla coscienza storica dell'opera d'arte fra critica e consumo* si rimanda a GALLO 1988.

milandosi, in tal modo, alla condizione del consumo di tipo estetico che viene definito fruizione²⁰. Il filo rosso che congiungerebbe tecnicizzazione, consumo e godimento estetico, si può rintracciare attraverso il fenomeno delle esposizioni universali. Risulta utile ai fini del discorso sottolineare come la macchina propagandistica delle Esposizioni Universali abbia generato efficaci dispositivi della comunicazione validi ancora oggi, a cominciare dagli edifici architettonici, sempre più arditi e spettacolari, che costituirono il primo veicolo pubblicitario; l'individuazione di ospiti d'eccezione: la partecipazione della regina Vittoria per l'Esposizione Universale di Londra del 1851 resta un esempio emblematico; infine la disposizione delle merci secondo un criterio di tipo narrativo. La creazione del consenso, dunque, è sempre avvenuta attraverso la costruzione ad arte di una vetrina che nel corso del tempo ha assunto visibilità globale. Con il sopraggiungere delle avanguardie storiche, il futurismo saprà «esaltare i valori di esposizione, la de-sacralizzazione dell'arte, la commistione tra i generi»²¹. L'opera d'arte diventa un proiettile, favorendo l'esigenza del cinema che «si fonda sul mutamento dei luoghi d'azione e delle inquadrature che investono gli spettatori di colpo»²². Un fondamentale mutamento, proclamato per la prima volta nel 1908 dal matematico Hermann Minkowski, che investirà il concetto di tempo: «d'ora innanzi lo spazio solo o il tempo solo sono condannati a sparire come ombre; soltanto una specie di unione fra essi conserverà la loro esistenza»²³. Un'ulteriore modifica si genera con la crescente diffusione di prodotti e servizi ad alto contenuto tecnologico, delineando un nuovo modello di consumo del tempo libero, ovvero l'intrattenimento sviluppato tra le mura domestiche, diversificando la domanda dei beni e servizi legati all'arte e alla cultura²⁴. Analizzando le olimpiadi come occasione per la costruzione di una memoria condivisa, si osserva come le città ospitanti siano, nel corso del tempo, divenute dei veri e propri set cinematografici per la creazione dell'immagine ufficiale, divulgata in un primo momento dai film realizzati per l'occasione, e in epoca recente trasmessa in diretta televisiva. Le cerimonie inaugurali, costituiscono il punto centrale di questo discorso, poiché attraverso di esse si individua la costruzione di un messaggio globale a favore di una nazione. Oggi assistiamo ad un cambiamento che investe il concetto di spirito olimpico, ovvero la libertà dell'uomo di esprimere le proprie abilità senza condizionamenti, che cede il posto all'immagine olimpica, per definire e affermare il proprio ruolo nel mondo, e in particolare, come questi eventi siano divenuti occasioni per la crescita economica e culturale di un territorio, aprendo inevitabilmente alla critica sull'eredità olimpica. Il dibattito internazionale sulle caratteristiche e sulle implicazioni dei giochi olimpici tende a considerare tali occasioni come esempi di mega evento²⁵. Questo concetto non è una specificità dei tempi moderni, basti pensare al Giubileo come evento periodico che ha inevitabilmente segnato la storia di territori ben precisi: Roma deve anche la sua ricchezza di simboli e monumenti al succedersi di eventi celebrativi. Un pensiero chiarito anche da Maurice Roche: attraverso la sua ricerca viene dimostrato come Londra, dall'Esposizione Universale del 1851, abbia utilizzato i grandi eventi (Olimpiadi, Expo e altri appuntamenti sportivi e culturali) con

20. GIUGLIANO 2015, p. 81.

21. CACCIARI 2014, p. XIV.

22. BENJAMIN 2014, p. 32.

23. Cit. di Hermann Minkowski in GIEDION 1984, p. 434.

24. SOLIMA 2018, p. 25.

25. Intorno al concetto di mega evento si rimanda a: FERRARI 2012; GUALA 2007.

obiettivi di riqualificazione urbana²⁶. Comprendere le finalità dei mega eventi nella loro totalità comporta quindi l'analisi degli interventi materiali (architettonici, ingegneristici, urbanistici, artistici) e immateriali: ovvero tutti quei prodotti culturali che nascono e determinano l'immagine finale dell'evento. Per tali ragioni, le due edizioni considerate in questo studio sono raccolte in schede che seguono la classificazione operata da Essex e Chalkley, che propone una distinzione tra giochi a basso, medio e alto impatto, dove si registra una modifica profonda dell'ambiente urbano²⁷. Si ricorda ancora una volta Walter Benjamin per l'analogia individuata tra architettura e cinema, in quanto forme di consumo distratto, spiegando come la fruizione di «colui che si raccoglie davanti all'opera d'arte» generi un'immersione in essa; «inversamente, dal canto suo, la massa distratta fa sprofondare l'opera d'arte in sé». Ciò avviene nel modo più evidente con «l'architettura che ha sempre fornito il prototipo di un'opera d'arte la cui ricezione avviene nella distrazione e tramite la collettività»²⁸. Ma soprattutto, l'immagine filmica prodotta, in confronto a tutte le manifestazioni di massa dalle fiere ambulanti alle grandi esposizioni universali, assume come non mai la funzione di educare l'individuo ad essere spettatore²⁹.

ALLE ORIGINI DELL'IMMAGINE CONTEMPORANEA DEI GIOCHI OLIMPICI: BERLINO 1936

Alla luce di queste considerazioni e chiarite le effettive ricadute che l'immagine e l'evento portano con sé, credo sia opportuno provare a definire le origini dell'immagine contemporanea dei giochi olimpici, un processo che inizia e prende forma dal 1936 con l'ascesa al potere di Adolf Hitler e la trasmissione in diretta televisiva dei suoi giochi. Dall'edizione di Berlino, infatti, la vetrina planetaria, da quel momento possibile grazie al nuovo mezzo di comunicazione quale la Tv, diventa lo strumento più efficace per creare e diffondere l'immagine di sé, non più confinata ma echeggiata al mondo. Le immagini di apertura del 1936 vennero trasmesse attraverso ogni mezzo e tecnologia disponibile, radiocronaca, diretta televisiva. Lo scopo principale del progetto politico di Hitler era rinsaldare la fierezza di una nazione umiliata dal Diktat di Versailles. Questa terapia nazionale non passava solo attraverso il riarmo e una politica architettonica contraddistinta dal gigantismo: l'Europa doveva avvertire la forza del Führer anche e soprattutto attraverso la sua eredità storica.

L'annessione al passato antico delle sue opere, dei suoi stati, divenne pertanto d'importanza ideologica cruciale, e verrà affidata alla propaganda dello Stato. Quest'ultima in forme e obiettivi diversi ricorrerà all'arte, ai manifesti, al discorso radiofonico, alla grande adunata pubblica, allo slogan breve, ma anche alla scuola e all'università, dando vita ad un nuovo universo simbolico incoraggiato dalla volontà di uno Stato che intendeva produrre un discorso sulla storia con l'intento di agire di rimando sul reale³⁰.

Inoltre, la Germania degli anni Venti è protagonista di un espressionismo dagli accenti fantastici ed onirici, una tendenza che investì il cinema, la letteratura e le arti figurative. Il *Gabinetto del dottor Caligari* (1920) rappresenta una delle massime espressioni in cui si sperimentano

26. ROCHE 2000.

27. ESSEX - CHALKLEY 2002.

28. BENJAMIN 2014, p. 34.

29. ABRUZZESE 2011, p. 95.

30. CHAPOUTOT 2008, p. 10.

forme di narrazione in funzione simbolica e di deformazione della realtà³¹.

«Secondo lo scenografo-architetto Hermann Warm i film dovevano diventare disegni viventi»: scenografie che traducono tale teoria sono utilizzate in film tedeschi di Lang e Marnau³².

Il rapporto della Germania con l'antico, di fatto inizia con una storia di statue, ovvero con Johann Joachim Winckelmann, che nel 1764 redige il catalogo della collezione dei reperti antichi del cardinale Albani dal titolo *Storia dell'arte nell'Antichità*.

Con il testo e le riproduzioni di Winckelmann all'Europa colta si propone un canone di virilità salda e serena e al contempo fisica ed estetica, che insieme agli scavi di Pompei e di Ercolano contribuiranno a consolidare un classicismo architettonico e plastico che peserà fortemente sui destini dell'arte in Occidente. I nazionalsocialisti aggiunsero a questa inclinazione estetica per l'arte antica una volontà eugenista di passare dalla pietra, attraverso l'istituzione museo, alla produzione effettiva di una razza la cui bellezza sarebbe prova di superiorità.

I giochi olimpici del 1936 divennero, quindi, l'occasione migliore per sottolineare e celebrare la parentale ellenico-germanica, e per attuare quella messa in scena estetica del corpo atletico tedesco messo in relazione con le immagini della Grecia antica. La prova di questa solida affinità, ampiamente documentata, risiedeva soprattutto nella grande impresa degli scavi di Olimpia, iniziativa ripresa da archeologi tedeschi nel 1934 per volontà di Hitler nel quadro della preparazione dei giochi del 1936³³. Per legare i due poli dell'olimpismo, il santuario greco e Berlino, il ministro della propaganda inaugurerà la corsa a staffetta della fiamma olimpica così come oggi la conosciamo, ispirato dall'antica pratica di accendere un fuoco sacro sull'altare di Estia nel pritaneo di Olimpia per tutta la durata dei giochi panellenici. La prima fiamma olimpica fu accesa, secondo la volontà di Pierre de Coubertin, nello stadio di Amsterdam per l'edizione del 1928, ma l'idea di una corsa a staffetta si deve agli organizzatori tedeschi dei giochi di Berlino, in particolare a Carl Diem, che nel 1937 pubblica un breve testo in cui spiega la volontà di creare una metafora del legame tra antichità e modernità, tra ellenicità e germanità. La fiaccola disegnata da Walter Lemcke, ideatore anche della campana dello stadio di Berlino, s'ispira a modelli di colonne del museo di Eleusi e ad un bassorilievo attico del palazzo Colonna a Roma, trovati da Diem e Lewald. L'abbondante documentazione sulle fiaccole è raccolta da Alfred Schiff, in occasione della mostra *Sport der Hellenen*, inaugurata il 29 luglio del 1936.

Nella Grecia antica ogni creazione di colonie implicava la necessità di trasportare una fiamma dal focolare civico alla nuova città, pertanto, i nazionalsocialisti, con la loro messa in scena ripetono il rito sacro della *translatio igni*, simbolo materiale e concreto della *translatio imperii et studiorum* operata dalla Grecia alla sua degna erede indogermanica, la Germania³⁴.

Da questa edizione il lessico dei simboli che riconosciamo come la grammatica delle olimpiadi moderne, provenienti dalla Grecia antica, oggi, appare codificato in impianti spettacolari, nella perfetta strategia comunicazionale delle cerimonie inaugurali³⁵, nei prodotti culturali nati in vista degli eventi, che risultano essenziali per la diffusione dell'immagine ufficiale di una nazione influenzando consapevolmente e non l'estetica del tempo.

31. CAMPARI 2002, p. 104.

32. CAMPARI 2002, p. 167.

33. CHAPOUTOT 2008, pp. 126-130.

34. CHAPOUTOT 2008, pp. 134-136.

35. Per una storia sui giochi olimpici si veda anche PESCANTE - MEI 2014.

L'edizione di Berlino fissa dei canoni estetici anche grazie ad *Olympia*, documentario girato dalla regista tedesca Leni Riefenstahl, primo film in assoluto nella storia delle Olimpiadi³⁶.

In *Olympia* ci sono tutte le caratteristiche della rappresentazione contemporanea dei giochi, le soluzioni attuate sono riconoscibili nelle edizioni più recenti come Londra 2012.

Il prologo di Leni Riefenstahl rappresenta un'allegoria del rapporto che i nazionalsocialisti pretendevano di avere con la storia greca: «come il nazismo, la cinepresa restituisce vita alla pietra che ha fissato per i secoli quell'immagine della bellezza nordica compiuta che è il *Discobolo* di Mirone». Questo concetto viene ribadito dal commento al film della regista tedesca: «nel prologo [...] l'idea della forma classica si distacca dal suo piedistallo con la sua realizzazione vivente da parte dell'atleta odierno»³⁷.

La narrazione si sviluppa sin dalle prime immagini con l'intento di stupire e catturare l'osservatore, non solo un documento delle competizioni e delle vittorie degli atleti migliori, ma un elogio dei corpi scolpiti nel gesto atletico, mostrando con maestria i tratti distintivi del Terzo Reich.

Le scelte tecniche compiute dalla regista evidenziano lo sperimentalismo messo in atto nel progetto, come l'utilizzo della prima macchina da presa subacquea, tre differenti emulsioni prodotte da Agfa, Kodak e Peruz, la presenza di Walter Frenz, specialista della macchina da presa a mano e inventore di quella a catapulta³⁸. Le riprese, effettuate spesso dal basso, sono eseguite con l'intento di mitizzare gli atleti; questa arguta intuizione è evidente sia nel prologo sia nelle scene finali dedicate ai tuffi.

Si reputa utile ai fini del discorso analizzare i frammenti più singolari e iconici del film, partendo dalla *Festa di popoli*, che rispecchia con chiarezza la fascinazione di Hitler nei confronti del mondo classico e l'interesse della regista rivolto all'esaltazione del corpo atletico.

In una sequenza (fig. 1) di grandissima suggestione, subito dopo l'acropoli atenese, la camera accompagna l'immagine della candida statua del *Discobolo* di Mirone che sfuma in quella di un discobolo moderno, sottolineando la continuità tra bellezza classica e razza ariana, erede predestinata della prima. Non a caso, Leni Riefenstahl affida questa famosa scena al celebre decatleta tedesco Erwin Huber, che non mostra alcun segno di fatica e dunque non lascia trasparire alcun segno di natura umana.



Fig. 1. *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938). Frame tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=H3LOPhRq3Es>.

36. Il primo film ufficiale, secondo gli storici, tuttavia, fu quello per le Olimpiadi di Parigi del 1924 *Les Jeux olympiques, Paris 1924*.

37. CHAPOUTOT 2008, p. 134.

38. L. Riefenstahl nella sua autobiografia indica Hans Ertl come l'inventore della macchina da presa subacquea: RIEFENSTAHL 1995, p. 210. Vedi anche le dichiarazioni di Leni Riefenstahl nel film *La forza delle immagini* (1993). Per una lettura critica delle scelte cinematografiche adoperate da L. Riefenstahl si rimanda a DOWNING 2003, p. 398.

Così come l'opera di Mirone fungeva da modello dell'atleta contemporaneo, allo stesso modo l'atleta è il modello di riferimento proposto alla contemplazione e all'imitazione dello spettatore³⁹.

L'arte, dunque, è concepita dai nazionalsocialisti come una matrice di generazione della razza mediante autocontemplazione: «con la mediazione della vista e della memoria, l'immagine del corpo genera così il corpo, la forma viene a correggere la materia, l'idea a strutturare il reale»⁴⁰.

Rimando alle immagini in appendice al saggio la capacità di comunicare al meglio questo passaggio fondamentale nella trama del film.

Un ritorno alle origini di un passato mitico esemplificato dal patrimonio archeologico, che per sua natura può essere sbrigativamente manipolato rispetto alle fonti scritte, si rivive in diversi frammenti della narrazione filmica come in *Festa di bellezza*. Si fa riferimento in particolare alle immagini che raccontano il bagno degli atleti prima dell'esercizio fisico, rievocando in chiave moderna il *loutròn*, ambiente destinato al bagno, luogo che svolgeva un ruolo importante nell'atletica del mondo greco (fig. 2).



Fig. 2. *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938). Frame tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=zHN8Jwku1Nc>.

Altro frammento del film (fig. 3) che con forza si rivela allo spettatore e che permette la comprensione delle caratteristiche estetiche di Leni Riefenstahl, riguarda la sequenza dedicata ai tuffi: risulta un passaggio unico nella sua forza espressiva poiché manifesta la capacità di essere fuori dallo spazio/tempo e di considerare la forma cinematografica come un vero e proprio linguaggio universale. Questa tecnica di ripresa svolge la funzione di allontanare i soggetti dal loro contesto per trasferirli in uno spazio indefinito⁴¹. La scelta di Leni Riefenstahl di riprendere gli atleti dal basso, incorniciandoli in un cielo atemporale, suscitando musicalità nel montaggio attraverso la ripresa di due tuffi uguali e contrari, permette all'occhio dello spettatore di percepire un autentico incrociarsi di corpi, come a disegnare delle geometrie perfette ed armoniose. Le diverse angolazioni di ripresa, l'utilizzo del ralenti, alimentate dal sottofondo musicale, procedono in uno sviluppo che si conclude con un crescendo di suoni ed azioni, che trovano la sua conclusione nella ripresa dall'alto dello stadio di Berlino. Lo sport olimpico diventa, grazie alla tecnica e alla capacità di manipolazione del reale, un elemento di riflessione estetica e gli atleti diventano i nuovi miti; pertanto, risulta innegabile il debito che il cinema deve alle soluzioni tecniche adottate nel film.

Inoltre, risulta un esempio rivelante per comprendere cosa è in grado di produrre il cinema sull'immaginario collettivo. La copertura dei media, difatti, rappresenta una variabile strategica per spiegare l'impatto di un grande evento: i media concorrono a legittimare il successo di una manifestazione, per questo motivo i mega eventi per essere davvero tali, devono essere anche media events⁴².

39. CHAPOUTOT 2008, p. 134.

40. CHAPOUTOT 2008, p. 150.

41. KRACAUER 2001, p. 374.

42. GUALA 2015, p. 34. Nell'ottica dei media events si veda: DE MORAGAS 1996.



Fig. 3. *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1938). Frame tratto da <https://www.youtube.com/watch?v=zHN8Jwku1Nc>.

I GIOCHI OLIMPICI DI PECHINO 2008

Negli ultimi anni, l'aumento del numero dei mega eventi organizzati nel mondo, è il segno tangibile della crescente globalizzazione e terziarizzazione dell'economia. Si osserva, infatti, che le richieste per la designazione ad ospitare un mega evento, provengono da città in cui i fenomeni di deindustrializzazione o di riconversione dei processi produttivi richiedono la necessità di avviare consistenti processi di rinnovamento fisico e riorganizzazione funzionale di aree significative del contesto urbano⁴³, soprattutto dopo i successi dei giochi olimpici di Los Angeles nel 1982, inseriti nell'immaginario globale come esempio di Olimpiadi del capitalismo, interamente finanziate da privati⁴⁴ e i giochi olimpici di Barcellona del 1992, che ottennero un medesimo successo, oggi modello universale di rigenerazione spaziale della città⁴⁵.

Dal 1992, infatti, l'ingresso della Spagna nei meccanismi del mercato internazionale viene segnato dall'organizzazione dell'Olimpiadi di Barcellona, dall'Esposizione Universale di Siviglia e dalla designazione di Madrid come Capitale Europea della Cultura. Analoga strategia si registra con le Olimpiadi di Pechino del 2008, con cui La Repubblica Popolare Cinese, attraverso i giochi

43. GARGIULO 2008, p. 25.

44. GRUNEAU - NEUBAUER 2012.

45. GONZALES 2011.

olimpici e quindi al sistema di diffusione mediatica, mostra al mondo il processo di rivoluzione culturale e socio-economico della nazione ispirato da modelli e condotte occidentali: «La costruzione dell'immagine della città è il principale effetto di un grande evento in quanto contribuisce ad accrescere il suo potere finalizzandolo ad attrarre flussi economici e turistici in grado di attirare meccanismi virtuosi di sviluppo economico, inoltre, agisce da amplificatore e costituisce l'occasione per presentare all'esterno una vocazione urbana ritrovata o costruita ex novo»⁴⁶.

I giochi di Pechino raccolgono al suo interno diverse motivazioni, tra queste: la modernizzazione del trasporto pubblico, nuove strutture sportive, la distribuzione di una parte degli antichi quartieri di Pechino, gli Hutong, la realizzazione dell'Olympic Forest Park, progettato per contemperare diverse funzioni, tutte inserite in un programma di valorizzazione che investe il concetto di natura nella cultura tradizionale cinese⁴⁷.

La Cina, con l'ingresso nel WTO nel 2001, si assume l'impegno ambizioso di convertirsi a città di rango mondiale, fisicamente e strutturalmente. I tessuti storici demoliti vengono sostituiti da un urbanesimo dal carattere isotropo, derivante dalla pianificazione organizzata per maglie, concepite dai maestri americani per scale più ridotte come le città giardino descritte da John Nolen nel 1927.

L'obiettivo generale consisteva nel mettersi al passo con il resto dei membri del WTO, e per raggiungere questo scopo la capitale cinese utilizza il potere mediatico dell'architettura, portando a termine opere architettoniche divenute poi veri e propri simboli della Cina del nuovo millennio, fra questi il Bird Nest, il Water Cube e il Terminal 3.

Ma ancora una volta per cogliere il carattere simbolico e mediatico dei giochi le cerimonie inaugurali giocano un ruolo importante. Una delle peculiari caratteristiche che emerge in programmi televisivi il cui scopo è una narrazione del passato, al fine di tenere in vita la memoria nel pubblico, è espressa intorno all'atto più importante di una società, ovvero la commemorazione, che si configura come una delle modalità più spiccate dei media events⁴⁸. I media nel processo di costruzione della memoria diventano gli storici dell'immediato, i primi organizzatori della storia nel farsi.

La costruzione di una rappresentazione del passato viene affidata al lavoro degli specialisti della comunicazione, che diventano gli attori di massa in questa memoria⁴⁹. Il metodo della spiegazione storica utilizzato è l'effetto di una strategia retorica; a Pechino le scelte intraprese per la propria narrazione storica ruotano intorno alla tradizione cinese, a cominciare dalla scelta dell'orario di inizio della cerimonia di apertura: le 8.08 p.m. dell'8/08/08, una scelta non casuale visto che il numero 8 viene considerato dalla tradizione cinese come simbolo di fortuna. La storia culturale di Pechino viene magistralmente messa in scena nella cerimonia inaugurale, difatti, è ricordata come una delle più suggestive ed emozionanti mai scritte, che a ben vedere si configura come l'evoluzione dei videoclip promozionali: «nati come genere interno al sistema di mercato della musica popolare, il videoclip ha innovato il linguaggio televisivo nella sua sintassi, influenzando l'evoluzione del rapporto tra musica, testi ed immagini»⁵⁰. Una forma testuale inserita in quel «luogo deputato di 'passaggi' di altre forme espressive [...] di rielaborazione

46. VARONE - CARAMIELLO 2012, p. 94.

47. GUALA 2015, pp. 65-66.

48. CARINI 2006, p. 86.

49. GRANDE 2001, p. 82.

50. LATTUADA 1992, p. 157.

della sua storia specifica di un medium post-bellico [...] dispiegando in tutto il suo potenziale il modello della interattività del creativo con l'enciclopedia dei saperi del suo pubblico»⁵¹. Così come ampiamente dimostrato nell'analisi di Riccardo Lattuada, dove si riconoscono gli antecedenti in termini di immagini nella copertina discografica, possiamo sostenere l'esistenza di un presupposto alla base delle dirette televisive nei videoclip della televisione degli anni Ottanta, dove in esempi mirabili troviamo un «superamento del linguaggio filmico in favore di una interazione tra tutte le risorse visibili possibili»⁵². Proprio da questa ambizione della Tv di divenire un «caleidoscopio che moltiplica e riflette l'immagine del mondo»⁵³, le dirette televisive acquisiscono nel suo interno un particolare esempio di lavoro collettivo di diffusione degli assetti culturali odierni.

L'incarico di riassumere cinquemila anni di storia cinese in un unico spettacolo viene affidato al regista Zhang Yimou, autore di *Lanterne rosse*, al coreografo Zhang Jigang e all'artista contemporaneo Cai Guo Qiang, curatore degli effetti speciali della cerimonia inaugurale. Quest'ultimo nasce nel 1957 nel sud della provincia di Fujian e cresce nella Cina maoista, per poi trasferirsi a New York città nella quale tuttora lavora. Il suo legame con mondi culturali conosciuti è rintracciabile nella scelta di utilizzare la polvere da sparo, invenzione dei suoi antenati, come elemento distintivo delle sue opere.

La costante che riaffiora nelle sue creazioni è il gesto simbolico dell'esplosione, come per porre fine, cancellare e nello stesso tempo smuovere forze rigeneratrici, purificate e sottratte all'ineluttabile attraverso l'azzeramento del tempo. La sua presenza nella messa in opera dell'evento mediatico di Pechino afferma la volontà di costruire l'immagine di una Cina non più confinata ma aperta al mondo in un costante confronto tra Oriente e Occidente⁵⁴. Attraverso una performance artistica dal titolo *Footprints of History* si assiste al cammino simbolico nei luoghi storici di Pechino, tra cui piazza Tiananmen, il Tempio del Cielo, la Città Proibita e le Montagne Huangshan, per concludersi nello stadio olimpico, in un'infinita processione di frammenti culturali che danno piena realizzazione a quello che Baudrillard definisce come «l'estasi della comunicazione»⁵⁵ (fig. 4).

Il cielo viene così puntinato da impronte giganti create con il sapiente utilizzo dell'arte pirotecnica, aprendo una riflessione sul cammino della Cina nel corso della storia. La performance conta 29 esplosioni di fuochi d'artificio in successione, tutte costruite per rendere visibili dei passi nel cielo di Pechino, coprendo un percorso di quindici chilometri in poco più di 63 secondi. Oltre 34 milioni di persone hanno assistito alla cerimonia, per questo motivo l'opera è una delle più note di Cai Guo Qiang.

Per le difficoltà di ripresa degli effetti reali in diretta televisiva e per potenziare l'esperienza vissuta dagli utenti in un gioco reciproco di rispecchiamenti le emittenti hanno utilizzato un film digitale di 55 secondi. La traccia permanente dell'evento è visibile in un'opera realizzata in seguito, una mappa disegnata con polvere da sparo, esposta al museo Guggenheim di Bilbao nel 2009.

Lo spettacolo coreografico ha inizio con un sonoro conto alla rovescia⁵⁶, eseguito con giochi

51. LATTUADA 1992, p. 157.

52. LATTUADA 1992, p. 179.

53. LATTUADA 1992, p. 182.

54. DEL MONACO 2011.

55. cit. in RIFKIN 2001, p. 263.

56. Min. 22.30 del film ufficiale *The Everlasting Flame: Beijing 2008*.



Fig. 4. Cai Guo Qiang, performance *Footprints of History*
(foto di Hiro Ihara, Cai Studio tratta da <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2008/beijing-olympics/>)



Fig. 5. Pechino 2008, fuochi d'artificio nello stadio olimpico
(foto di Getty Images 2008 tratta da <https://olympics.com/it/notizie/b2022-static-venues>)

di luce, sotto un cielo di fuochi di artificio dalle tonalità dell'arancio e del rosso, il colore che più di tutti contraddistingue la Cina (fig. 5). Si procede con la performance di percussionisti, intenti a suonare nello stesso ritmo, creando un perfetto disegno di luci e sonorità ipnotiche (fig. 6).

La parte centrale dello show è dedicata al racconto della millenaria cultura cinese, e alla rivoluzionaria invenzione della stampa: tutte le immagini vengono incorniciate da spettacolari giochi di luci ed effetti speciali che coinvolgono vista ed udito.

L'origine della carta e dell'inchiostro viene narrata attraverso una performance di ballerini che danzano disegnando un paesaggio naturale su di un rotolo luminoso. Per simulare il progresso, ovvero l'invenzione della stampa a caratteri mobili, vengono utilizzati centinaia di parallelepipedi che lentamente si innalzano con movimenti ondeggianti. Di notevole impatto risulta la scena che evoca l'immaginario di viaggi, scambi, leggende, legato alla Via della Seta, rete di traffici che raggiunse il suo apice tra il 1405 e il 1433 con l'impresa delle giunche guidata dall'ammiraglio Zheng He, che si spinse attraverso le rotte dell'Oceano Indiano fino alle coste dell'Africa orientale. In questa mirabile sequenza le navi del tesoro sono riprodotte con numerose vele dai colori vibranti (fig. 7).

Lo spettacolo d'apertura si conclude con l'accensione dei cinque cerchi olimpici innalzati al centro dello stadio: la rete luminosa viene circondata da ballerini con vesti e copricapi dalle tinte fluorescenti sospesi in aria da fili invisibili.

L'edizione di Pechino rappresenta, inoltre, un momento di discontinuità rispetto alle «olimpiadi della commercializzazione», poiché, svolgendosi in un paese non democratico, i temi prettamente politici sono emersi con altrettanta risonanza, confermando come i giochi offrano un livello di visibilità mediatica mondiale non solo per l'*establishment*, ma anche per minoranze organizzative in cerca di legittimazione⁵⁷.

Tra gli anni Novanta e il nuovo millennio, difatti, la torcia olimpica diventa un simbolo contro cui gruppi organizzati esprimono le proprie istanze. L'aspetto più visibile del dissenso della società civile internazionale nei confronti delle limitazioni cinesi delle libertà e dei diritti civili, si manifesta con la contestazione alla fiaccola olimpica. Il 24 marzo ad Olimpia, il fondatore di *Reporters sans Frontières*, Robert Ménard, farà irruzione interrompendo la cerimonia, mostrando una bandiera nera con i cinque cerchi olimpici disegnati come manette⁵⁸. Dopo l'esperienza di Pechino è ormai evidente come questa tradizione, inventata in occasione dei Giochi di Berlino del 1936, abbia subito, quasi per contrappasso, una crescente politicizzazione da parte di forze dissidenti⁵⁹.

Al di là delle contestazioni antecedenti all'evento, l'efficiente organizzazione dei giochi di Pechino rappresenta un clamoroso successo di portata globale, un momento cruciale per la diplomazia culturale cinese. Questa edizione ha il merito di aver sapientemente costruito un messaggio di maestosità che risuona sia nelle opere evento, sia nel racconto per immagini del suo passato, per concludersi nello spettacolare ingresso della fiamma olimpica, che questa volta trova la sua rappresentazione nell'immagine di Li Ning, l'ultimo tedeforo, che fluttua nell'aria sorretto da un cavo metallico quasi invisibile, simulando una teatrale corsa sospesa tra cielo e terra (fig. 8).

Si precisa che l'analisi dell'evento in questione viene affrontata con la consapevolezza che una piena comprensione resta sfuggibile, in quanto è possibile attribuire allo stesso più di un significato.

57. SBETTI 2012, p. 224.

58. SBETTI 2012, p. 231.

59. SBETTI 2012, p. 226.



Fig. 6. Pechino 2008, percussionisti della cerimonia inaugurale (foto galleria fotografica di *Repubblica* tratta da <https://www.repubblica.it/2008/08/olimpiadi/gallerie/cerimonia-cerimonia/cerimonia-cerimonia/9.html>).



Fig. 7. Pechino 2008, rappresentazione coreografica delle giunche del tesoro (foto tratta da <https://olympics.com/it/video/cerimonia-inaugurale-pechino-2008-grandi-momenti-olimpici>).



Fig. 8. Pechino 2008, accensione del tripode
(foto courtesy Xinhua News Agency tratta da <https://caiguoqiang.com/projects/projects-2008/beijing-olympics/>).

Gli innumerevoli dettagli e i significati prodotti dell'immagine filmica diventano difficili da determinare oggettivamente poiché l'evento storico come oggetto di conoscenza scientifica si dissolve e il fattore che determina la dissoluzione dell'evento storico è rappresentato dai media. L'unicità del luogo nella diretta televisiva viene a mancare, creando al contempo un evento estetico nuovo basato sull'interferenza tra presente, passato e futuro. Pertanto sottolineo e condivido l'assunto teorizzato da Mario Costa che: «la storia delle arti è innanzitutto storia dei media, delle loro multiformi capacità di ibridazione, del loro reciproco influenzarsi e reagire»⁶⁰; in quanto «il passaggio dalla tecnica alle nuove tecnologie sposta in maniera rilevante la valenza estetica del soggetto e dai suoi significati alle procedure e ai significanti dei media»⁶¹. Nelle osservazioni finali in merito ai mega eventi le cerimonie olimpiche diventano un filtro significativo per cogliere il carattere simbolico e culturale dei giochi, le quali possono essere molto diverse tra loro a seconda dei valori che si intendono trasmettere e in vista di un adeguamento con i tratti culturali e con i problemi più sentiti dell'opinione pubblica⁶².

L'edizione di Pechino risulta utile per chiarire come nel corso degli anni la durata delle cerimonie inaugurali si sia dilatata sempre di più: dalle Olimpiadi di Mosca del 1980, e per la prima volta nella storia, entra in scena una lunghissima e sfarzosa cerimonia inaugurale, una vera e propria impresa coreografica firmata dal coreografo Yosiph Tumanov.

60. COSTA 1999, p. 42.

61. COSTA 1999, p. 47.

62. GUALA 2015, pp. 66-67.

Altro aspetto fondamentale, emerso dalla visione delle cerimonie inaugurali, consiste nell'aver rilevato, dopo il 1980, una massiccia presenza di presentazioni teatrali, culturali ed artistiche che confluiranno nelle manifestazioni successive.

Questo spiega come le varie edizioni si siano adeguate alla logica della diretta televisiva, quest'ultima risulta indispensabile per il raggiungimento di un'alta audience, costituendo elemento primario per la messa in opera di un mega evento. Le opere in essa prodotte restituiscono quel deposito di relazioni sociali⁶³ tra artista e committente, tra artista e pubblico, dove in taluni casi superando la prova del tempo costituiscono fondamentali testimonianze storiche.

Inoltre le Olimpiadi, dagli anni Novanta in poi, segnano il trionfo del modello neoliberista di intendere lo sport, e di conseguenza diventano anche l'obiettivo dei movimenti anticapitalistici.

Si pensi all'edizione di Atlanta del 1996 e al ruolo rilevante degli attori commerciali nel movimento olimpico, rafforzando l'unione fra capitalismo di mercato e olimpismo moderno, sempre più distante dal modello coubertiniano, ma pronto ad adattarsi alle evoluzioni della società⁶⁴.

Muovendo da queste considerazioni, credo sia utile, come ultima e doverosa riflessione, considerare che l'ormai piena consapevolezza dell'immagine audiovisiva come oggetto di studio, si sia in parte concretizzata nella creazione del MIAC Museo Italiano dell'Audiovisivo e del Cinema.

Musealizzare il patrimonio audiovisivo, entrare in contatto con l'immenso archivio della nostra memoria storica, ritengo che aiuti ad affrontare le problematiche di catalogazione e conservazione che si riscontrano quando si parla di audiovisivo come fonte per un'indagine storica.

Selezionare e tutelare con criterio scientifico le immagini del passato che hanno contribuito alla scrittura della storia nazionale conferma come oggi quelle immagini siano fonte essenziale per una visione totale della storia, ovvero conoscenza *in fieri* di ogni aspetto del vissuto dell'uomo.

63. CASTELNUOVO 1985, pp. 55-56.

64. SBETTI 2012, pp. 206-207.

1936 Berlino	
<i>Giochi a medio impatto</i>	
Edizione XI	<p>La XI Olimpiade risulta la prima edizione in diretta televisiva, la Deutsche Reichspost organizzò luoghi d'ascolto attraverso sale pubbliche in diverse zone di Berlino affinché tutti potessero ammirare le imprese degli atleti.</p> <p>La comunicazione olimpica assumerà un ruolo determinante, trasformando i giochi in una potente arma di propaganda. Lo stadio olimpico di Berlino fu realizzato rievocando le forme classiche di memoria greco-romana, e verrà affiancato da un anfiteatro destinato ad accogliere coreghe all'aperto, ultima e prestigiosa realizzazione del programma nazionale dei Thingstätten⁶⁵.</p> <p>Durante i giochi del 1936 viene introdotto un elemento di primaria importanza per tutte le edizioni future: il percorso della fiamma olimpica, la staffetta dell'ultimo tedoforo per l'accensione del tripode posto tra le gradinate dello stadio⁶⁶.</p>
Opere evento	Stadio olimpico di Berlino
Cerimonia inaugurale	<p>La cerimonia di apertura dei giochi si tenne dinanzi ad un pubblico che invocava a gran voce il nome 'Hitler'; il momento culminante dei festeggiamenti è scandito dall'ingresso nello stadio del tedoforo stretto alla fiaccola ardente, accompagnato da un corteo di ragazze in abiti greco-romani⁶⁷. Da allora il viaggio che da Olimpia attraversa l'Europa viene riproposto, come da tradizione, ad ogni edizione delle Olimpiadi⁶⁸.</p>
Film ufficiale	<i>Olympia</i> , film documentario diretto da Leni Riefenstahl.
Commento	Risulta innegabile il debito estetico che il cinema deve alle soluzioni tecniche di Leni Riefenstahl: la forza espressiva del cinema viene sfruttata con magistrale maestria per la creazione della memoria ufficiale costruita attraverso un'attenta analisi degli aspetti del passato che si vuol far rivivere nel presente ⁶⁹ .
Riprese dei giochi	<p>Uno dei frammenti più singolari ed iconici del film⁷⁰, che rispecchia la fascinazione di Hitler nei confronti del mondo classico, è l'immagine della candida statua del <i>Discobolo</i> di Mirone che sfuma in quella di un discobolo in azione, sottolineando la continuità con le origini di un passato mitico.</p> <p>Un ulteriore frammento che permette la comprensione delle caratteristiche estetiche del cinema di Leni Riefenstahl sono le riprese dedicate ai tuffi. In queste sequenze si rivive lo stile visivo del cinema astratto: i corpi che scorrono sullo schermo vengono ripresi dal basso, stagliati nel cielo, producendo l'effetto di allontanare gli avvenimenti dal loro contesto per trasferirli in uno spazio indefinito, senza tempo, quasi come a disegnare delle geometrie perfette simili a macchine o uccelli⁷¹.</p>

65. CHAPOUTOT 2008, p. 132.

66. LARGE 2009.

67. CHAPOUTOT 2008, p. 133

68. La riproduzione del film documentario *Le olimpiadi di Hitler* (Regno Unito 2016) è consultabile all'indirizzo: https://www.youtube.com/watch?v=wcn_UsVqg-M

69. DE LUNA 2011, p. 21.

70. La riproduzione del film documentario *Olympia* (Germania 1938) è consultabile all'indirizzo: <https://www.youtube.com/watch?v=zHN8Jwku1Nc&t=120s>

71. KRACAUER 2001, p. 374.

Immagini trasmesse dal film ufficiale



1



2



3



4



5



6



7



8



9



10



11



12

2008 Pechino	
<i>Giochi ad alto impatto</i>	
Edizione XXIX	I Giochi della XXIX Olimpiade sono il terzo appuntamento olimpico, dopo Tokio 1964 e Seoul 1988, svolto in Asia. Per l'establishment cinese l'assegnazione della manifestazione rappresenta una grande occasione per celebrare l'ingresso nel WTO ⁷² . La scelta del Comitato Olimpico Internazionale di ospitare i giochi in Cina ha contribuito al graduale processo di democratizzazione della Repubblica Popolare Cinese, in modo simile a quanto accaduto in Corea del Sud con i giochi di Seoul ⁷³ . La staffetta della torcia olimpica diretta a Pechino ha subito diverse contestazioni lungo tutto il suo percorso da parte di attivisti e sostenitori di organizzazioni non governative in difesa dei diritti umani ⁷⁴ .
Opere evento	Stadio nazionale di Pechino (Bird's Nest); centro acquatico nazionale (Water cube); Terminal 3 ⁷⁵ .
Cerimonia inaugurale	La cerimonia di apertura si è svolta presso lo Stadio Nazionale di Pechino l'8 agosto 2008 a partire dalle ore 20:08 del fuso orario cinese, scelta non casuale in quanto legata alla credenza popolare che identifica il numero 8 come un simbolo fortunato. La direzione artistica dello spettacolo viene affidata al regista Zhang Yimou e al coreografo Zhang Jingang, avvalendosi del contributo pittorico e poetico di Chen Danqing e della presenza di Cai Guo Qiang curatore degli effetti speciali. L'evento è stato successivamente premiato come 'la miglior cerimonia delle Olimpiadi mai prodotta' ⁷⁶ .
Film ufficiale	<i>The Everlasting Flame: Beijing 2008</i> , diretto da Jun Gu.
Commento	<i>The Everlasting Flame</i> colpisce per l'abile equilibrio tra intimismo e spettacolarizzazione. Il regista sceglie di indagare i vari luoghi del mondo in cui i singoli atleti si allenano per la competizione finale: il Canoa Club di Essen in Germania; il club BMX a Houston in Texas; Kingston in Giamaica con Asafa Powell, il favorito per i 100 metri; Addis Abeba in Etiopia; la casa di Haile Gebrselassie. Il 'reale' viene espresso non solo attraverso le riprese agli atleti in azione, ma anche attraverso le testimonianze degli specialisti della comunicazione durante le prove per la realizzazione della cerimonia di apertura.
Riprese dei giochi	Le spettacolari riprese dall'alto sulle opere costruite per l'occasione, come lo stadio nazionale soprannominato a nido d'uccello, restituiscono la grandezza dell'evento che Pechino ha sapientemente costruito ⁷⁷ .

72. SBETTI 2012, p. 228.

73. GUALA 2015, p. 65.

74. SBETTI 2012, p. 226. Vedi anche: REPUBBLICA 2008.

75. GUALA 2015, pp. 65-66; vedi anche ROCHE 2013.

76. SEMOLI 2012.

77. Film documentario: *The Everlasting Flame: Beijing 2008* (2009).

Immagini trasmesse dal film ufficiale



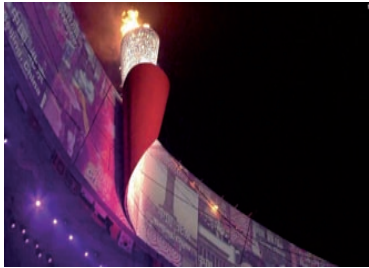
1



2



3



4



5



6



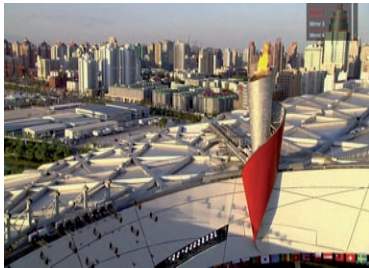
7



8



9



10



11



12

ABBREVIAZIONI BIBLIOGRAFICHE

- ABRUZZESE 2011 = A. Abruzzese, *Forme estetiche e società di massa* [1973], Venezia 2011.
- AIMONE - OLMO 1990 = L. Aimone - C. Olmo, *Le esposizioni Universali 1851-1900. Il progresso in scena*, Torino 1990.
- ANDERSON 1996 = B. Anderson, *Comunità immaginate. Origine e diffusione dei nazionalismi*, Roma 1996.
- BENJAMIN 1982 = W. Benjamin, *Angelus novus: saggi e frammenti* [1962], a cura di R. Solmi, Torino 1982.
- BENJAMIN 2014 = W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica* [1936], a cura di F. Valagussa, Torino 2014.
- CACCIARI 2014 = M. Cacciari, "Il produttore malinconico", in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Berlino 1936: I-XLVI.
- CAMPARI 2002 = R. Campari, *Cinema-Generi tecniche autori*, Mondadori 2002.
- CARINI 2006 = S. Carini, "Media e storia: cronologia di un dibattito", in *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di A. Grasso, Milano 2006: 47-90.
- CASTELNUOVO 1985 = E. Castelnuovo, *Arte, industria, rivoluzione. Temi di storia sociale dell'arte*, Torino 1985.
- CHAPOUTOT 2008 = J. Chapoutot, *Il nazismo e l'antichità*, Torino 2008.
- CORTINI 2014 = *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, a cura di L. Cortini, Roma 2014.
- COSTA 1999 = M. Costa, *L'estetica dei media. Avanguardie e tecnologia*, Roma 1999.
- D'AGOSTINO 2015 = M. D'Agostino, "Per una breve introduzione al tema delle Esposizioni", in B. Costantino - M. D'Agostino, *Le Cattedrali dell'effimero. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso le grandi esposizioni*, Catalogo della mostra (Napoli, Accademia di Belle arti, 29 ottobre - 30 novembre 2015), Napoli 2015: 27-31.
- D'ORSI 1999 = A. D'Orsi, *Alla ricerca della storia. Teoria, metodo e storiografia*, Torino 1999.
- DAYAN - KATZ 1993 = D. Dayan - E. Katz, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Bologna 1993.
- DE LUNA 2011 = G. De Luna, *La Repubblica del dolore. Le memorie di un'Italia divisa*, Milano 2011.
- DE MORAGAS 1996 = M. De Moragas *et al.*, *Olympic Ceremonies*, Lausanne 1996.
- DE MORAGAS 1996 = M. De Moragas, *Las claves del éxito*, Barcelona 1996.
- DEL MONACO 2011 = A.I. Del Monaco, "Beijing 2008. La XXIX Olimpiade e le trasformazioni urbane", in *Città e Olimpiadi. Roma 1960 - Barcellona 1992 - Beijing 2008 - London 2012*, Roma 2011: 75-99.
- DOWNING 2003 = T. Downing, "Olympia", in *Film Classics, British film Institute* 1, 2003: 374-404.
- EDGERTON 2001 = G.R. Edgerton, *Television as Historian*, in G. R. Edgerton - P.C. Rollins, *Television Histories. Shaping Collective Memory in the Media Age*, Lexington 2001.

- ESSEX - CHALKLEY 2002 = S. Essex - B. Chalkley, "Il ruolo dei Giochi olimpici nella trasformazione urbana", in L. Bobbio - C. Guala, *Olimpiadi e grandi eventi*, Roma 2002.
- FERRARI 2012 = S. Ferrari, *Event marketing. I grandi eventi e gli eventi speciali come strumenti di marketing*, Padova 2012.
- GALLO 1988 = S. Gallo, "Sulla coscienza storica dell'opera d'arte tra critica e consumo", in A. Baculo - S. Gallo - M. Mangone, *Le grandi esposizioni nel mondo, 1851-1900: dall'edificio città alla città di edifici, dal Crystal Palace alla White city*, Napoli 1988.
- GARGIULO 2008 = C. Gargiulo, "Città, Grandi Eventi e Mobilità tra globale e locale", in *Tema-Mobilità e Grandi Eventi* 1 (2), 2008: 21-30.
- GIEDION 1984 = S. Giedion, *Spazio, tempo ed architettura* [1941], a cura di E. e M. Labò, Milano 1984.
- GIUGLIANO 2015 = D. Giugliano, "Sull'estetica delle Esposizioni Universali", in B. Costantino-M. D'Agostino, *Le Cattedrali dell'effimero. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso le grandi esposizioni*, Catalogo della mostra (Napoli, Accademia di Belle arti, 29 ottobre - 30 novembre), Napoli 2015: 79-85.
- GONZALES 2011= S. Gonzales, "Bilbao and Barcelona in Motion: How Urban Regeneration Models Travel and Mutate in the Global Flows of Policy Tourism", in *Urban Studies* 48 (7), 2011: 1397-1418.
- GRANDE 2001 = T. Grande, "Le origini sociali della memoria", in A.L. Tota, *La memoria contesa: studi sulla comunicazione sociale del passato*, Milano 2001: 68-84.
- GRASSO 2006 = *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di A. Grasso, Milano 2006.
- GRUNEAU - NEAUBAUER 2012 = R. Gruneau - R. Neubauer, "A gold medal for the market: The 1984 Los Angeles Olympics, the Reagan era, and the Politics of neoliberalism", in H.J. Lenskyj - S. Wagg, *The Palgrave Handbook of Olympic Studies*, New York 2012: 134-162.
- GUALA 2007 = C. Guala, *Mega Eventi. Modelli e storie di rigenerazione urbana*, Roma 2007.
- GUALA 2015 = C. Guala, *Mega Eventi. Immagini e legacy dalle Olimpiadi alle Expo*, Roma 2015.
- ISNENGI 1997 = M. Isnenghi, *I luoghi della memoria*, Roma 1997.
- KRACAUER 2001 = S. Kracauer, *Da Caligari a Hitler. Una storia psicologica del cinema tedesco* [1947], a cura di L. Quaresima, Torino 2001.
- LARGE 2009 = D.C. Large, *Le olimpiadi dei nazisti. Berlino 1936*, Milano 2009.
- LATTUADA 1992 = R. Lattuda, "I videoclip musicali: modalità intertestuali e alcuni campioni di alta qualità", in atti del convegno *Mass media elettronici: estetica e risvolti sociali*, a cura di R. Lattuada - G. Gili - A.L. Natale, Napoli 1992: 151-184.
- MEDICI 2014 = A. Medici, "Le fonti filmiche, i processi produttivi, la storia e la sua narrazione", in L. Cortini, *Le fonti audiovisive per la storia e la didattica*, Roma 2014: 217-230.
- NORA 1984 = P. Nora, *Les lieux de mémoire*, Parigi 1984.
- PESCANTE - MEI 2014 = M. Pescante - P. Mei, *L'Idea Olimpica. Dall'antica Grecia a de Coubertin*, Roma 2014.

- PICONE PETRUSA 1988 = M. Picone Petrusa, "Cinquantann'anni di esposizioni industriali in Italia 1861-1911", in M.P. Petrusa - M.R. Pessolano - A. Bianco, *Le grandi esposizioni in Italia 1861-1911. La competizione culturale con l'Europa e la ricerca dello stile nazionale*, Napoli 1988.
- PICONE PETRUSA 2015 = M. Picone Petrusa, "Le belle arti alle Grandi Esposizioni: uno sguardo alle presenze italiane (1851-1900)", in B. Costantino - M. D'Agostino, *Le Cattedrali dell'effimero. Viaggio bibliografico, iconografico e documentario attraverso le grandi esposizioni*, Catalogo della mostra (Napoli, Accademia di Belle arti, 29 ottobre - 30 novembre 2015), Napoli 2015: 43-54.
- RIEFENSTAHL 1995 = L. Riefenstahl, *Stretta nel tempo. Storia della mia vita*, Milano 1995.
- RIFKIN 2001 = J. Rifkin, *L'era dell'accesso* [2000], Milano 2001.
- ROCHE 2000 = M. Roche, *Mega Events and Modernity. Olympics and expos in the growth of global culture*, Londra 2000.
- ROCHE 2013 = M. Roche, *Mega-Events and Cities in the Twenty-first Century: from Theme Parks to Multi-Theme Parks*, draft paper, 2013.
- SBETTI 2012 = N. Sbeti, *Giochi di potere. Olimpiadi e politica da Atene a Londra 1896-2012*, Milano 2012.
- SCAGLIONI 2006 = M. Scaglioni, "L'immagine come fonte, come evento, come memoria. Questioni e problemi nel rapporto fra televisione e storia", in *Fare storia con la televisione. L'immagine come fonte, evento, memoria*, a cura di A. Grasso, Milano 2006: 17-46.
- SEMOLI 2012 = T. Semoli, "Pechino 2008, quando l'olimpiade diventa spettacolo", in *Panorama*, 17 Luglio 2012.
- SOLIMA 2018 = L. Solima, *Management per l'impresa culturale*, Roma 2018.
- SORLIN 1999 = P. Sorlin, *L'immagine e l'evento. L'uso storico delle fonti audiovisive*, Torino 1999.
- VARONE - CARAMIELLO 2012 = F. Varone - G. Caramiello, "Il Grande Evento e la trasformazione della città: Pechino 2008", in *Città e grandi eventi ieri oggi e domani* 5 (9), 2012: 91-105.

FILMOGRAFIA

1938

Olympia, diretto da Leni Riefensthal, Germania 1938, B/N, durata 217 min.

1993

La forza delle immagini, titolo originale *Die Macht der Bilder* diretto da Ray Müller, Germania 1993, B/N, durata 180 min.

2009

The Everlasting Flame: Beijing 2008 diretto da Jun Gu, Cina 2009, colori, durata 110 min.

2016

Le olimpiadi di Hitler, titolo originale *Hitler's Olympics* diretto da Daniel Kontur, Regno Unito 2016, colori, durata 44 min.

SITOGRAFIA

2008

REPUBBLICA 2008 = "La fiaccola arriva sull'Everest. Tibetani: dialogo sereno con la Cina" in *Repubblica*, 8 Maggio 2008.