DOPPIOZERO

Borg, McEnroe e la dialettica del controllo

Andrea Cortellessa
14 Novembre 2017

Negli anni Settanta Björn Borg era il Re del Mondo. In quei pomeriggi infiniti in bianco e nero, sul palinsesto Rai, le sue vittorie a ripetizione a Wimbledon (all'epoca l'unico grande torneo di tennis che venisse trasmesso) – un inginocchiamento sull'erba dopo l'altro, immutabile e imperturbabile come una statua in movimento – si mescolavano, per me, alla serie televisiva *Attenti a quei due* (*The Persuaders!*), con Roger Moore e Tony Curtis. Indimenticabile in particolare la sigla, con la musica di John Barry che scandiva le biografie parallele dei due protagonisti, il Lord britannico (tutto Oxford, Ascot e *bon ton*) e il Parvenu americano (tutto Bronx, palazzine e petrodollari), destinate a ricongiungersi in età adulta. Il Borg '79 era invece Principio Unico, Primo Motore Immobile, l'Ente Parmenideo. Ma era come se il suo inconscio già covasse, come nel *Simposio* platonico, la *penìa* della sua Metà Divisa, del Doppio Opposto destinato a metafisicamente completarlo.

Borg McEnroe, del regista danese Janus Metz Pedersen, comincia nel più ovvio dei modi, proprio come la sigla di *Attenti a quei due*: col montaggio alternato delle biografie a specchio dei due gemelli-rivali, dei due Principi Opposti destinati a congiungersi nell'Evento Perfetto. Sin da bambini, John Patrick e Björn si programmano all'eccellenza (per questo il film si apre con una citazione banalotta – il tennis come metafora della vita – dal più sopravvalutato libro sul tennis, *Open* di Andre Agassi: che sull'asfissiante coartazione tennistica della propria infanzia ha costruito un immaginario da leggenda nera – palinsesto della chiave in cui verrà narrata la vita di Borg, tecnicamente in effetti suo progenitore diretto). E dunque John Patrick, di famiglia borghese (il padre, agente pubblicitario, lo seguirà sempre, nella *players' lounge*, inconfondibile col suo snobissimo cappello bianco da pescatore), è il primo della classe, ma la madre gli spiega con pazienza che lì fuori, ad aspettarlo, troverà ben più di trenta competitori agguerriti. Mentre Björn, di famiglia proletaria, ci dà dentro con una fisicità e un'aggressività ben eccedenti le regole non scritte del *gentleman's sport*: i gestori del circolo, inorriditi, spiegano con pazienza alla madre che il tennis non è come gli altri sport, non si addice a tutte le estrazioni sociali: non bisogna solo vincere, ma anche farlo con un certo stile. Tutti e due votati all'invincibilità: John Patrick che impara dai ritmi forsennati della pallina nel flipper, Björn che palleggia all'infinito contro il muro del garage.

Quando lo adocchia Lennart Bergelin (interpretato da Stellan Skarsgård), capitano della squadra svedese di Coppa Davis (e a suo tempo allievo del mitico Barone Von Cramm, che gli ha fatto raggiungere – primo svedese di sempre – per tre volte i quarti di finale a Wimbledon), e gli chiede cosa davvero voglia dal tennis, il quattordicenne Björn (interpretato da Leo Borg, suo figlio) risponde cogli occhi bassi, «diventare il migliore» – «il migliore di Svezia?» – allorché lui alza gli occhi e precisa, pacato quanto già inossidabile, «il migliore del mondo».

Ma il timore di una confezione da *fiction* viene fugato dalla prima scena in cui Borg ci viene mostrato allenarsi su un campo in terra battuta. Gli schiocchi della pallina sulla sua racchetta di legno minuscola (per gli standard odierni) esplodono secchissimi nella colonna sonora (sarà proprio questo, lungo il film, il

connotato d’ambiente più efficace – che dà al film la sua aura *vintage*, secondo un format già sperimentato da *Rush* di Ron Howard, sull’altra coppia di Opposti anni Settanta, James Hunt e Niki Lauda arci-rivali in Formula Uno nel ’75-77), ma qualcosa appare sbagliato: il giovane biondo si muove fulmineo da una parte all’altra del campo, ribatte colpo su colpo, ma quelli che udiamo sono solo gli schiocchi della sua racchetta, mai quelli dello *sparring* che s’immagina dall’altra parte della rete. Stacco, controcampo: e vediamo che Björn sta duellando, in effetti, con una macchina lanciapalle, silenziosa quanto implacabile.

È questa la chiave del film: che in effetti non racconta Due, come promette il titolo, bensì Uno. McEnroe è solo il Rivale, la Minaccia all’orizzonte, l’Ospite alieno che incrina la geometria delle sue certezze; solo di Borg ci viene offerto l’*insight*. E la sua personalità è ritratta, appunto, come quella di Colui Che Divenne Una Macchina. (In una scena particolarmente grottesca del grotteschissimo *The Kingdom* di Lars Von Trier, c’è uno dei medici del mega-ospedale danese – fatiscente e impuro come un castello gotico, e che come tale finirà infestato da spettri e parti demoniaci – che è in realtà cittadino svedese. Esasperato dall’inefficienza e dall’approssimazione “malata” vigenti nel «Regno», quando non ne può davvero più, il medico esce sulla terrazza: al di là del braccio di mare dell’Öresund si vede in lontananza, a una decina di chilometri, la costa svedese. E quella invoca per sfogarsi, l’esule, gridando a squarciagola i nomi-feticcio di un’identità, di contro, improntata alla più netta efficienza, a una vita ordinata e sempre super-affidabile: *Saab! Volvo! Ikea! Bjööööörn Booooorg!!!*)

Spietato il *dressage* cui Björn viene sottoposto da Bergelin: memore delle *impasses* psicologiche che a Wimbledon lo hanno fatto sempre incartare sul più bello, questi ha infatti deciso di scientificamente estirpare, dal discepolo ossessionato dalla rivalsa di classe, ogni traccia di emotività. Quindicenne, più giovane tennista di sempre, lo convoca per il *match* di Davis contro la Nuova Zelanda. Lui in allenamento va fuori di testa come al solito; la notte prima dell’incontro Bergelin quella testa gliela stringe fra le mani fin quasi a schiacciarla: se l’indomani Björn oserà fare qualcosa del genere, di fronte a Parun numero Venti del mondo, con lui avrà chiuso per sempre. Il giorno dopo Björn non fa una piega e la partita la vince. Dell’*enfant prodige* parla tutto il mondo. È nata la Macchina: *Iceman*, *Iceborg*, *The Bear* («Björn» vuol dire davvero «Orso»), così lo chiamano i giornalisti.

Quell’ossimoro vivente d’impassibilità glaciale sul campo e look da *sunshine of love* fa impazzire tutti, tutte: quando mette per la prima volta piede all’All England Lawn Tennis and Croquet Club, nel ’73, le *teenager* inglesi impazziscono come, in precedenza, solo per i Beatles (quell’anno impazza *Jesus Christ Superstar*, e lui sembra uscito direttamente da lì). Non s’era mai pensato che potesse rendersi necessario un servizio d’ordine, a un torneo di tennis: ma con l’avvento di Borg la disciplina esce dal sussiego classista d’un tempo ed entra nello *show-biz* di massa (si dirà che con lui è arrivato, nello sport, anche il *sex-appeal*). Anche se il primo titolo della serie lo conquisterà solo tre anni dopo, questa battaglia è già vinta.

Alla vigilia di Wimbledon 1980, i giornalisti lo assediano. Gli riportano un commento di McEnroe: «Borg finora è stato invincibile, come una macchina; ma la sua macchina prima o poi dovrà incepparsi». Al che lui (un bravissimo Sverrir Gudnason), di nuovo cogli occhi bassi, risponde con un filo di voce: «Io sono come chiunque altro. Non sono una macchina». L’epica dello sport vive di dualismi, si sa; e oggi il tennis è di nuovo improntato a un dualismo archetipico. A fronte del dionisiaco Nadal, il cui logo per non sbagliarsi allude al mito del Minotauro, Roger Federer inevitabilmente incarna il principio Apollineo. E lui non a caso – sebbene tecnicamente fra i due possa ricordare, alla lontana, più McEnroe di Borg – quando ha visto il film ha detto di essersi immedesimato nel personaggio dello svedese. Anche Roger, infatti, è riuscito a diventare la Statua di Se Stesso solo quando ha represso un super-moccioso pieno di sé, che fracassava racchette a ogni partita.

Durante i primi turni del torneo in cui finalmente faranno i conti, Wimbledon 1980 appunto, McEnroe e Borg scrutano in tivù le partite dell’uno e dell’altro, alla ricerca dei rispettivi punti deboli. L’amicone mondano di entrambi, Vitas Gerulaitis (Robert Emms), fa notare a John che Björn solo in superficie è l’ipostasi della tranquillità: «guardalo bene, ogni anno va nello stesso albergo, usa la stessa auto, in campo evita di calpestare le righe: sotto quella facciata gelida è un vulcano di emotività». (La carriera di Federer dice lo stesso.) In televisione invece Björn insieme alla promessa sposa, la tennista rumena Mariana Simionescu (Tuva Novotny), vede McEnroe dare in escandescenze a ogni palla contesa, prendersela coi tifosi, sputare, urlare

all’arbitro (con quello destinato a divenire il suo *brand*, sino a dare il titolo alla sua autobiografia) «You cannot be serious!» (la faccia monotonamente stravolta di Shia LaBeouf è il punto debole del film). Dice Mariana che così lo *yankee* finirà col perdere la concentrazione, ma Björn le fa osservare che è vero il contrario. Come la rockstar punk che è, John in questo modo si dà la carica a ogni scambio: chi s’innervosisce è il suo avversario.

Il film s’incentra, com’è drammaturgicamente ovvio, sull’epica finale di quel torneo: con ogni probabilità, la più bella partita di sempre. È il 5 luglio del 1980. All’inizio SuperMac gioca come nessuno mai, e stravince il primo set 6-1. Poi Borg rimonta, va due set a uno, giunge sino a procurarsi due *match-point* nel quarto. Sembra finita, ma McEnroe lo trascina al *tie-break*. E qui va in scena l’epos, appunto: quei venti minuti, stavolta senza discussioni, sono i venti minuti più belli della storia del tennis. Borg si procura altre cinque volte l’occasione di vincere per la quinta volta consecutiva il torneo (record tuttora in suo possesso, *ex æquo* con Federer che lo ha vinto però altre tre volte), ma ogni volta McEnroe riesce a impedirglielo, e si procura a sua volta sei *set-point*. Alla fine la spunta lui: 18 a 16 è l’incredibile punteggio del *tie-break*, si va al quinto set. Prevarrà Borg, 8-6. S’inginocchierà sull’erba una quinta volta, una quinta volta alzerà al cielo la “coppa dell’ananas”; ma Mac è riuscito a controllarsi per tutta la partita, il pubblico alla fine ha preso la sua parte, ed entrambi sanno che l’anno successivo Borg non avrà scampo. Battuto da McEnroe prima a Wimbledon 1981, e poi agli U.S. Open a New York per il secondo anno di seguito, deciderà di mollare tutto a soli ventisei anni (meglio stendere un velo sui due o tre infausti tentativi di rientro, causati dalle difficoltà economiche che lo spingeranno a un certo punto, 1989, sino a un tentativo di suicidio). Quel ritiro precoce resta uno dei misteri più profondi della storia dello sport, ed è la domanda cui il film cerca di rispondere.

Racconta Loredana Berté (l’ex di un altro arci-rivale, Adriano Panatta, con la quale Borg sarà sposato da quel problematico ’89 al ’92) che alle partite di Borg, a New York, ci andava sempre col comune amico Andy Warhol – anche se dopo uno o due set lui in genere si scocciava e se ne andava –: che Björn aveva già avuto modo di conoscere allo Studio 54, dove lo portava il solito Gerulaitis. I due potevano ben rispecchiarsi l’uno nell’altro: tanti anni prima Andy non aveva forse detto, in una famosa intervista, di «voler essere una macchina»? E in effetti *Borg McEnroe*, di là dall’epica un po’ ovvia di *Ice vs Fire*, si lascia leggere nella chiave di quella che il filosofo dell’arte Stefano Velotti ha definito di recente, in un saggio omonimo pubblicato da Castelvecchi, *Dialettica del controllo*. Borg e McEnroe compongono davvero un chiasmo: come se l’uno non potesse fare a meno, per giocare, dell’automazione coatta che, in breve tempo, ha finito per soffocarlo; mentre l’altro si nutriva dell’adrenalina da *acting out* calibanico che, alla lunga, non poteva continuare a produrre artificialmente (Mac non smetterà così presto, ma dopo l’84 del suo apogeo non sarà mai più lo stesso; anche lui a ventisei anni, imboccherà precocemente la via del tramonto). I due, insieme, dimostrano l’assunto di base di Velotti: la segreta attrazione «tra il più stretto controllo e la più allarmante perdita di controllo. Tale coincidenza non è una cooperazione tra opposti, ma tra due poli che si sono scissi»: uno «sdoppiamento di istanze psichiche, sia a livello individuale che sociale».

Le arti di oggi – e personalmente non ho dubbi che il tennis vada considerato fra di esse – da tempo hanno a messo a tema, del resto, proprio questa *dialettica del controllo*. Il Novecento – dalle prime avanguardie dell’astrazione alle seconde dell’*informel* – si è sforzato in tutti i modi di produrre un’estetica del disordine, della *perdita di controllo*, ma per farlo ha dovuto pianificarsi mediante poetiche che parrebbero negare alla radice la propria stessa attitudine predittiva e prescrittiva. Viceversa il nostro tempo ha messo in agenda precisamente il tema del *controllo sociale* e di quella che Gilles Deleuze, estremizzando ben noti temi di Michel Foucault e suggestioni di William Burroughs, ha per primo definito (in diversi interventi attorno al 1990) «società del controllo». E la recente mostra curata al MAXXI da Hou Hanrou e Luigia Lonardelli, *Please come back. Il mondo come prigione* (9 febbraio-21 maggio 2017, catalogo Mousse; dal 28 novembre

all’8 aprile 2018 la mostra verrà ospitata dall’IVAM di Valencia), ha mostrato con efficacia come le istanze di liberazione e di evasione, dal nuovo Panottico Tecnologico dei dispositivi digitali e telematici, non possano passare che dall’illustrazione, e magari dalla riproduzione parossistica, di quegli stessi protocolli di controllo. È quella «*surveillance art*» di cui Simone Ciglia, in catalogo, offre un’ampia panoramica (facendola iniziare proprio da certe pratiche warholiane e annoverando poi, fra i suoi ulteriori precursori, Bruce Nauman e Sophie Calle): da Harun Farocki alle inquietantissime *Nächte* di Thomas Ruff, dai droni di Trevor Paglen alle telecamere di Michael Klier (ma è il caso di ricordare, altresì, film come *Redacted* di Brian De Palma o *Caché* di Michael Haneke), non si contano gli artisti che, da un paio di decenni ormai, lavorano con crescente spregiudicatezza sulle immagini della sempre più estesa e capillare rete di videosorveglianza (mentre i vagiti ancora troppo incerti della *net art* non paiono ancora mettere a tema con efficacia l’attitudine auto-panottica che i grandi network di Internet 2.0 suadenti impongono alla comunità dei loro utenti, inconsapevoli Piccoli Fratelli di loro stessi). Suo contraltare appunto dialettico, quella che è stata definita «*sousveillance*», o «controsorveglianza»: inquadrare chi ci inquadra, sorvegliare chi ci sorveglia. Come ha detto l’artista e ingegnere Steve Mann: «Quale modo migliore di confrontare attivamente il modo in cui siamo filmati dall’infrastruttura che estrarre una videocamera ed effettuare una registrazione di chi ci sta filmando?».

È quanto mette in scena Giorgio Falco verso la fine del suo ultimo, recentissimo libro, *Ipotesi di una sconfitta*. Dopo essere disceso lungo tutti i gradini della propria «nevrosi politica ed economica», ed essere stato mobbizzato in tutti i modi possibili e immaginabili dalla mega-ditta telefonica (i cui riti alienanti erano già descritti nell’opera prima, *Pausa caffè*, Sironi 2004) in cui “lavora”, l’impiegato-numero di matricola gfalco, poi ulteriormente declassato a zzgfa1, si prende un periodo di malattia che passa in stato d’assedio con la compagna «Sa» (al secolo Sabrina Ragucci), in un camper di conseguenza ribattezzato «Ford Apache». Finché, vagabondando dalle parti di Merano per sopralluoghi in vista del romanzo *La gemella H*,, sulle orme del remoto predecessore Franz Kafka impiegato all’Imperial-Regio Istituto di Assicurazioni di Praga, gfalco si rende conto d’essere pedinato da un tizio che, sempre fingendo di riprendere qualcos’altro, in effetti lo sta sorvegliando colla telecamera dello smartphone: «un investigatore privato pagato dall’azienda per accusar*lo* di *comportamento infedele*». Dopo aver tentato di seminarlo, e dopo averlo affrontato apertamente, si capisce che l’unica reazione efficace consiste appunto nel sottoporlo a *sousveillance*: «Sa» estrae il suo, di smartphone, e si mette a riprenderlo proprio mentre lui li inquadra. Sconcerto, sospensione, infine ritirata. (Dimessosi finalmente dalla mega-ditta, gfalco non troverà di meglio, per sbarcare il lunario, che imprigionarsi a casa, stavolta, a scommettere compulsivamente on-line, guarda un po’, sulle partite di tennis. Anche se non su scontri iconici tipo Borg-McEnroe, o ora Federer-Nadal, ma su oscuri tornei sub-asiatici in cui si azzannano, disperate quanto lui, oscurissime energumene est-europee.)

Arte e società hanno in comune, oggi, più di quanto si pensi, e di quanto sia auspicabile: tanto per l’una che per l’altra. Entrambe non potrebbero esistere senza la severità di *routines* e protocolli alienanti e, alla lunga, annichilenti. Ma, come avviene in arti “minori” quali il tennis (o il jazz), l’Evento che chiamiamo Liberazione può prodursi solo quando tutte le regole siano state introiettate, e poi si proceda in uno spazio da quelle stesse regole codificato, geometricamente iscritto – ma senza che si possa seguire alcuno spartito rigido. L’*interplay* costringe all’improvvisazione: ma l’improvvisazione si svolge nel solco della regola, nella memoria muscolare della regola (come dice Velotti: quella che chiamiamo “improvvisazione” non equivale a «mancanza di preparazione, anzi, all’opposto: solo chi è molto preparato sa improvvisare, cioè organizzare il contingente, l’imprevisto, l’inaudito, secondo una forma sensata»).

Il controllo, e la sua perdita, sono l’uno il codice segreto dell’altra. La sua scatola nera. Il suo *tie-break* definitivo.

Se continuiamo a tenere vivo questo spazio è grazie a te. Anche un solo euro per noi significa molto.
Torna presto a leggerci e SOSTIENI DOPPIOZERO