Quaderni d'altri tempi



Chapman Way, Maclain Way
Untold: Raygun: Breaking Badly
Cast principale: Rachael Gunn, Samuel Free, Beverly Gunn, Russell Gunn, Tinylocks, Flix, Lowe Napalan, Richard Branson
Produzione: Stardust Frames,
Warner Bros., International Television Production Australia, 2026
Distribuzione (streaming): Netflix, 2026

MI MEMIZZANO, DUNQUE SONO: RAYGUN, LO ZERO E IL DOPO

di ***Lorena Donnarumma***

Ci sono zeri e zeri. Quello incassato da Rachael Gunn il 9 agosto 2024 a Parigi, sulla place de la Concorde, ha avuto una vita propria: tre sfide perse senza segnare un punto, un repertorio di movenze zoomorfe presto ribattezzato danza del canguro e una metamorfosi fulminea da atleta a icona involontaria con il nome d'arte di Raygun. Un esito che nessun regolamento aveva previsto, perché il punteggio nullo, nel giro di poche ore, aveva smesso di essere un dato sportivo per diventare un formato. A due anni da quel pomeriggio è arrivato su Netflix, dal 1° settembre 2026, *Untold: Raygun: Breaking Badly*, settantadue minuti firmati dai fratelli Chapman Way e Maclain Way, già autori di *Wild Wild Country* (2018) e ormai di casa nella collana *Untold*, il contenitore con cui la piattaforma racconta da qualche stagione lo sport dal suo lato in ombra: la caduta, lo scandalo, il dopo. L'operazione è coerente con la linea editoriale. Chi si aspettava un ulteriore capitolo della derisione si trova davanti una biografia con i modi del dossier.

Sottrazione e decompressione

Sul piano della confezione il film sceglie una strada controintuitiva e procede per sottrazione. Nessuna colonna sonora sardonica a segnalare il punto in cui ridere, nessuna voce narrante che metta lo spettatore al riparo dall'imbarazzo. L'impianto è quello classico del documentario d'interviste di scuola americana: teste parlanti in primo piano con luce calda, filmati domestici dell'infanzia, materiali d'archivio delle gare e un controcanto di schermate social montate a velocità crescente. Il racconto parte dalla voce di Gunn e si allarga a quella del marito e allenatore Samuel Free, già noto come Sammy Sex, dei genitori Beverly e Russell Gunn, che ricordano di non aver mai immaginato una figlia olimpica, delle connazionali Tinylocks e Flix, fino alla comparsa dell'imprenditore Richard Branson in veste di sostenitore. La struttura più interessante è un montaggio in due tempi. Nella prima parte il repertorio dei meme viene restituito alla sua velocità nativa: parodie televisive, imitazioni da palcoscenico, battute da talk show, il passo di danza ridotto a emoticon. È il passaggio che la stessa Gunn ha indicato come il più duro da rivedere:

> "Le parti più difficili da guardare sono state tutte le sequenze rapide con le reazioni del mondo e quanto la cosa sia diventata enorme"
> (Mannan, 2026).

Nella seconda parte la macchina da presa si ferma dove la rete aveva già voltato pagina, nel

salotto di famiglia, nella sala prove, sul volto di chi guarda il proprio video su uno schermo. Lo scarto di ritmo dichiara la tesi del film: il meme è una tecnica di compressione, il documentario ne è la decompressione. Dove la rete aveva tolto il contesto, cioè i mesi di preparazione, la qualificazione ottenuta in un torneo ufficiale dell'Oceania, il dottorato dedicato al breaking, la vita di una ricercatrice che arriva alle gare a trentasei anni, il film lo restituisce con pazienza da archivista. Non mancano le zone grigie. Flix e Tinylocks non vengono addomesticate: definiscono la prestazione imbarazzante e rivendicano il disagio di una comunità che vedeva il proprio linguaggio ridotto a sketch, pur riconoscendo, nel caso di Flix, che il posto olimpico era stato guadagnato sul campo (cfr. Mannan, 2026). Il film concede loro spazio pieno, e la scelta di non lisciare il pelo alla protagonista evita l'effetto agiografico. Il mutamento di atteggiamento di Tinylocks nel finale vale come un piccolo colpo di scena emotivo.
Sul piano drammaturgico il film rinuncia all'arco classico della redenzione, quello che nel racconto sportivo prevede il crollo, la risalita e la rivincita. Non ci sono rivincite e nemmeno rimpianti da cartolina. Gunn ammette di essere arrivata a Parigi impreparata al livello delle avversarie, ricorda un attacco di panico poche ore dopo l'arrivo al villaggio olimpico (*Deseret News*, 2026) e riconosce di aver scelto, nell'ultimo confronto, di non competere in senso stretto per portare in scena un'idea di danza ispirata all'Australia, con i salti da canguro come cifra poetica. Il traguardo del racconto non è la riabilitazione agli occhi del pubblico. È la riconquista di un baricentro, la capacità di restare se stessa a prescindere dalle reazioni altrui. Resta un limite, che riguarda più il calendario che la scrittura. Qualche recensore ha osservato che il film sarebbe stato prezioso un anno dopo Parigi o anche prima, quando le dicerie sulla qualificazione chiedevano ancora una smentita ordinata (cfr. Moser-Kindler, 2026). L'uscita a due anni dai Giochi lo obbliga a una doppia funzione, di rettifica e di rilettura. Ma è proprio il ritardo a regalargli ciò che il flusso mediatico non concede mai: una distanza, ossia la sola condizione in cui un volto può tornare a essere persona.

Agone, mimesi e verdetto

Sul versante sportivo il caso Raygun mette in crisi una distinzione che il lessico delle competizioni dà per scontata. Nella classificazione dei giochi di Roger Caillois l'agone, cioè la contesa regolata tra pari, e la mimesi, cioè l'assunzione di una maschera e la recita di un altro da sé, abitano territori diversi (cfr. Caillois, 2017). Il breaking, nato come pratica di strada e di palcoscenico, ha vissuto per decenni sul confine tra le due, e l'ingresso olimpico lo ha costretto a scegliere: giudici, punteggi, turni, criteri tecnici verificabili. Gunn sostiene di non aver mai voluto burlarsi della disciplina e di aver gareggiato per portare l'Australia sulla mappa, difendendo un breaking più vicino alla danza interpretativa. Il verdetto numerico ha così letto come carenza tecnica ciò che era, nelle intenzioni dichiarate, un esercizio di mimesi. Lo zero non misura soltanto una prestazione: certifica l'incomunicabilità tra due grammatiche. Per Norbert Elias ed Eric Dunning lo sport moderno è un dispositivo di eccitazione controllata, nel quale il conflitto viene ritualizzato per poter essere goduto senza rischio (cfr. Elias, Dunning, 1989). Nel pubblico globale delle Olimpiadi la comicità percepita di Raygun ha rotto quel patto: la tensione attesa si è trasformata in risata, e la risata ha preso il posto del rispetto che la cerimonia sportiva di norma pretende.

Il ritiro che non c'è

Il nodo più delicato resta il dopo. L'abbandono agonistico è di norma un rito: l'ultima gara, l'omaggio del pubblico, la conferenza stampa di addio che trasforma una fine in una storia. A

Gunn il rito è stato sottratto. Subito dopo i Giochi ha dichiarato che avrebbe smesso di competere (*The New Daily*, 2026), e da allora non risulta alcuna sfida individuale disputata, mentre continua a frequentare eventi locali e a sostenere le giovani b-girl, come la scena chiama le breaker donne (cfr. Mannan, 2026). Nessuna cerimonia, nessun commiato solenne: il ritiro è avvenuto per sottrazione, come uscita laterale da una scena che continuava a guardare altrove. Nel frattempo l'identità professionale si è riconfigurata. Gunn ha lasciato l'incarico di docente di media e cultura popolare alla Macquarie University con un accordo di uscita volontaria e ha aperto un sito dedicato all'attività di relatrice e formatrice (cfr. *The New Daily*, 2026). La fama, non più spendibile come risultato sportivo, viene convertita in competenza comunicativa. Il conflitto di fondo resta quello che l'atleta ha riassunto in una frase: "Non posso essere soltanto un meme" (*Deseret News*, 2026), con la domanda collegata se sia Rachael o Raygun (cfr. *The New Daily*, 2026). Nel lessico di Erving Goffman la ribalta è la zona in cui l'individuo recita la propria parte davanti al pubblico, il retroscena quella in cui può smettere di recitare (cfr. Goffman, 1969). Il nome d'arte è la maschera di ribalta per eccellenza, e il documentario funziona come un dispositivo di riapertura del retroscena: ciò che la rete aveva fissato in una figura torna a essere una persona con un passato, una famiglia, un mestiere.



Come si esce da un'esposizione di massa lo racconta lei stessa, con una franchezza rara per il lessico dell'élite sportiva. Dopo percorsi terapeutici di vario genere, tra cui una meditazione che non ha funzionato, la lezione più utile è stata separare ciò che si controlla, cioè azioni, pensieri e risposte, da ciò che non si controlla, cioè opinione pubblica e rappresentazioni mediatiche. La formula è accettazione radicale, un passo dopo l'altro (cfr- *Deseret News*, 2026), e Parigi è oggi soltanto un capitolo della propria storia (cfr. *Larkin*, 2026). L'uscita di scena trova così la sua forma in una riscrittura più che in un epilogo. Colpisce che la protagonista abbia rivisto per intero la propria esibizione solo di recente, dopo averne visto nel 2024 appena dei frammenti, concludendo che non era poi così male come temeva (cfr. *The Larkin*, 2026): tra gli spettatori dell'evento più discusso della sua vita, la più tardiva è stata lei.

Lo sport come flusso, la persona come clip

Secondo Daniel Dayan ed Elihu Katz le Olimpiadi appartengono alla famiglia delle grandi

cerimonie dei media, eventi programmati, trasmessi in diretta e vissuti con una reverenza condivisa che sospende la vita ordinaria e raduna le comunità (cfr. Dayan, Katz, 1993). Il caso Raygun è la cerimonia vista dal rovescio. Il rito si è frantumato in migliaia di clip da pochi secondi, la reverenza si è capovolta in irriverenza e il pubblico mondiale, anziché raccogliersi, si è diviso in imitatori e censori. La fruizione dello sport contemporaneo si gioca sempre meno sull'evento intero e sempre più sul frammento che circola, il quale costruisce una narrazione autonoma, spesso ostile al contesto da cui proviene. Anche per questo il documentario pesa: restituisce una durata in un ecosistema che lavora per istanti. Henry Jenkins ha descritto la cultura partecipativa come l'ambiente in cui il pubblico smette di essere destinatario e diventa coautore, rimontando e rimettendo in circolo i materiali dei media (cfr. Jenkins, 2007). L'energia creativa che ne deriva ha un rovescio quando l'oggetto della rielaborazione è una persona in carne e ossa. Il film ricorda la valanga di meme, disinformazione e teorie del complotto che ha investito Gunn, comprese le molestie ai familiari e una petizione online che attribuiva a lei e al marito una manipolazione delle selezioni, raccogliendo circa cinquantamila firme prima della rimozione seguita alle proteste del Comitato olimpico australiano (cfr. *The New Daily*, 2026).

La qualificazione, invece, era passata per un torneo ufficiale dell'Oceania, lo stesso canale delle avversarie. La smentita ha viaggiato a una frazione della velocità dell'accusa, e il film ricostruisce il contesto con ostinazione quasi didattica. C'è poi la questione di genere, che Gunn stessa ha posto con un'osservazione di taglio sociologico: le atlete sono sottoposte a uno scrutinio maggiore, che riguarda la prestazione ma anche l'abbigliamento e la forma del corpo (*Larkin*, 2026). Nel mercato dell'attenzione sportiva il corpo femminile è una superficie di lettura sempre disponibile e una prestazione che non corrisponde all'immaginario dell'élite diventa più facilmente un testo da commentare che un risultato da valutare. La derisione ha avuto l'andamento di un coro: la comica Rachel Dratch che veste i suoi panni a *The Tonight Show* di Jimmy Fallon, la pausa di Adele durante un concerto, l'imitazione di Trevor Noah, il commento del primo ministro Anthony Albanese (cfr. *Deseret News*, 2026). Persino la benevolenza istituzionale ha avuto un suo peso di spettacolo.
Resta la partita della proprietà dell'immagine. Il progetto teatrale *Raygun: The Musical*, ideato da Steph Broadbridge, è stato cancellato dopo le diffide dei legali di Gunn, che hanno dichiarato di voler tutelare i diritti creativi e l'integrità del suo lavoro (*Larkin*, 2026). Il passaggio è istruttivo: il meme, bene comune della rete, si trasforma in marchio da proteggere e la persona tenta di riprendersi il copyright del proprio ridicolo. Il documentario è in questo senso anche un'operazione d'immagine, e Gunn stessa spera che apra nuove opportunità creative (cfr. Mannan, 2026). Intanto il breaking non figura nel programma di Los Angeles 2028 e resta incerta la sua presenza a Brisbane 2032. Nessun nesso causale è dimostrabile con la vicenda di Raygun, ma la coincidenza ricorda quanto una disciplina esordiente dipenda dalle immagini che il pubblico globale se ne fa. Rimane allora una domanda: che cos'è un risultato? Il tabellone dice zero, la rete dice tutto, il film prova a dire il resto. Netflix non restituisce a Raygun il punteggio, ma una grammatica del dopo in cui la persona può riprendere parola. Zero punti, certo. Ma per una volta qualcuno ha deciso di contare anche il resto.

- Roger Caillois, *I giochi e gli uomini. La maschera e la vertigine*, Bompiani, Milano, 2017.
- Daniel Dayan, Elihu Katz, *Le grandi cerimonie dei media. La storia in diretta*, Baskerville, Bologna, 1993.
- *Deseret News*, *2 years after her Olympic infamy, Raygun is talking about it*, 3 settembre 2026.
- Norbert Elias, Eric Dunning, *Sport e aggressività*, il Mulino, Bologna, 1989.
- Erving Goffman, *La vita quotidiana come rappresentazione*, il Mulino, Bologna, 1969.
- Henry Jenkins, *Cultura convergente*, Apogeo, Milano, 2007.
- Jack Larkin, *Raygun opens up on her infamous Olympics breakdancing debut: Not as bad as I thought!*, *The Irish Times*, 26 agosto 2026.
- Mahdeed Mannan, *Raygun reveals how she is doing two years after Olympics backlash*, *The Express Tribune*, 31 agosto 2026.
- FraGue Moser-Kindler, *Untold Raygun: Breaking Badly Review: Nicely crafted, badly timed*, *frague.at*, 3 settembre 2026.
- The New Daily, *Breaking Badly: Netflix launches untold Raygun doco*, 13 agosto 2026.

18 Novembre 2026