

VITE INATTESE 63

SANDRO MODEO

I TRE

FEDERER, NADAL, DJOKOVIĆ E IL FUTURO DEL TENNIS

66THAND2ND

© Sandro Modeo, 2023

progetto grafico
Paper Paper

illustrazione di copertina
© Paolo Metaldi

composizione tipografica
Arnhem (TypeBy)
Fixture (Sudtipos)

© **66THAND2ND** 2023
ISBN 978-88-3297-264-1

IL TRE, I TRE (QUASI UN PROLOGO)

Tre. Che per Homo Sapiens sia il «numero perfetto» – e in quanto tale pervasivo come nessun altro – non dipende da motivi esoterici, ma da precise ragioni di carattere naturalistico-materialistico.

Tre sono le dimensioni con cui categorizziamo lo spazio della nostra quotidianità: altezza, larghezza, profondità; dimensioni avvertibili già a livello di biologia dello sviluppo, con l'embrione che si articola secondo il triplice orientamento alto/basso, destra/sinistra, davanti/dietro. E tre sono le categorie con cui il cervello ha strutturato evolutivamente i tratti decisivi della *quarta* dimensione secondo la fisica, il tempo: passato, presente, futuro, con una discriminazione che ha avuto tra i suoi «effetti collaterali» quello di farci comprendere (nel senso di poter prefigurare, «immaginare») la nostra finitezza, introducendo nelle nostre vite l'esperienza del tragico.

In definitiva, il numero tre è uno degli strumenti descrittivo-esplicativi più efficaci nel rapporto strutturale-funzionale tra il nostro cervello e il mondo esterno, o, in termini biologico-evoluzionistici, l'ambiente; ricordando sempre – con il grande immunologo e neuroscienziato Gerald Edelman – come il mondo esterno sia un mondo «senza etichette», le cui caratteristiche (proprietà, eventi, relazioni) vengono decifrate e interpretate da ogni specie biologica con categorie, concetti e schemi vantaggiosi per il proprio adattamento e la propria sopravvivenza. Del resto, anche per altre specie il tre è una soglia di orientamento: per api e pulcini, ad esempio, è in certi casi un limite di discriminazione nel conteggio.

Da lì – da quei fondamenti materialistici – deriva l'onnipresenza del tre.

Troviamo il tre ovunque nella religione: le tante triadi divine del politeismo, come la trimurti indiana (Brahma, Shiva, Vishnu) o i tanti passaggi dell'*Antico Testamento*: le tre parti del Tempio, i figli di Noè, i giorni delle Tenebre e quelli vissuti da Giona nel ventre della balena. E lo troviamo nelle figure del mito: tre sono le Grazie, tre le Erinni (o Furie) e tre le Moire (o Parche).

Lo troviamo nella filosofia, dalle teorie di Pitagora, che lo elevano proprio a «numero perfetto» (il numero della superficie, la cui materializzazione prima è nel triangolo) a quelle di Karl Popper, per cui tre sarebbero i «mondi» della nostra esperienza: quello delle entità fisiche, quello dell'esperienza soggettiva e quello dei prodotti astratti della mente.

Lo troviamo nella scienza: tre sono le leggi (i principi) della dinamica newtoniana: inerzia, proporzionalità, azione/reazione; e tre i «cervelli» secondo la teoria neuroscientifica di MacLean: «rettiliano», limbico, neocorticale.

Lo troviamo, ancora, nell'architettura: tre sono le piramidi della necropoli di Giza e tre gli «ordini» di base – o stili – del mondo greco: dorico, ionico, corinzio. O nella musica: tre sono i movimenti nel canone del Concerto Grosso e tre (a lungo) i movimenti della sonata e della forma-sonata, per certi aspetti equivalenti ai tre – più antichi – che caratterizzano la fuga; e a proposito di fughe, il tre è anche il numero di Bach, a scandire la struttura di molti capolavori, come l'immensa cattedrale dei *Ventun corali del dogma*. O nella pittura, dove non si contano i Trittici-capolavoro, dal *Trittico Portinari* al *Giardino delle delizie* di Bosch.

Lo troviamo, infine, nella letteratura e in ogni tipo di narrazione: tre sono le prove che ogni eroe deve superare nelle fiabe; tre le cantiche della *Commedia*, composta in terzine; tre i racconti (*Trois contes*) con cui Flaubert è salito ai vertici del genere; tre le «stimate» di Palmer Eldritch nel capolavoro di Philip Dick; tre i «sentieri per il lago» per Ingeborg Bachmann; tre i «corpi» di un problema della meccanica che Liu Cixin ha travasato in un classico di SF; e così via.

Tra le rivalità sportive, invece, ha a lungo prevalso e continua a prevalere largamente lo schema binario (per esempio nel basket: Magic Johnson-Bird, Jordan-Kobe, Curry-LB James): tra le poche eccezioni, quella – infernale – della boxe, tra pugili-monstre come «Sugar»

Ray Leonard, «Marvelous» Marvin Hagler e Roberto «Manos de Piedra» Durán. In quell'ottica, la competizione-coevoluzione tra Federer, Nadal e Djoković – nel momento in cui ascende a più grande rivalità della storia del tennis e forse dello sport *tout court* – non riempie solo una lacuna, ma stravolge il paesaggio.

Proprio in riferimento alla loro competizione-coevoluzione, i Tre verranno qui trattati *anche* come unità inscindibile e insieme conflittuale, come fossero un solo organismo a tre teste – o una testa a tre volti –, di quelle che affollano le raffigurazioni della tricefalia antica, medievale e moderna. Tra le antiche e medievali, spiccano quelle di divinità non solo indiane o iraniche (a sintesi, il mostro indoiranico Sisiutl), ma anche quelle del Lugh celtico, a tacere delle decine di varianti della Trinità cristiana e del suo opposto, il Lucifero tricefalo, perennemente bulimico. Tra quelle moderne-contemporanee, va ricordata almeno la perturbante serie di «studi per tre teste» di Francis Bacon, in cui la tricefalia diventa incarnazione letterale e metaforica di un'identità conflittuale e frammentata.

Nel caso dei Tre, forse Bacon è un equivalente eccessivo: più aderenti potrebbero essere certe tricefalie rinascimentali, come quelle nelle lunette della Cappella per Eleonora da Toledo del Bronzino, a Palazzo Vecchio; in particolare, quella in cui la coabitazione conflittuale dei tre volti su un'unica testa è concitata e drammatica, metamorfica, quasi «agonistica».

Questa inseparabilità dei Tre, per inciso, spiega anche perché nel libro Roger Federer – a «passo d'addio» già compiuto – venga raccontato al presente: non è solo una scelta «narrativa» per acuire la tangibilità delle descrizioni e delle analisi, ma un'adesione all'impossibilità di scindere i Tre biologicamente. Fino a quando anche uno solo continuerà a battersi nel circuito, gli altri due saranno con lui.

Un'ultima nota sul titolo.

«I Tre» non è solo l'icastica contrazione di «Big Three» (dizione che comunque verrà a tratti mantenuta, sia perché ormai diventata comune, sia per un'opportuna alternanza), ma sembrerebbe emanare naturalmente un senso di arcaicità, di distanza nel tempo, tra mito e fantasy. Sebbene non ancora storicizzati, i Tre somigliano infatti già ora – con l'abnormità della loro parabola – agli antichi Indoari, «esseri remoti, non solo dai moderni, ma dai loro contemporanei». Il

che, naturalmente, non contraddice quanto appena puntualizzato sul tempo narrativo: la dimensione del mito, com'è noto – in questo non dissimile da quella della Storia – è *sempre* contemporanea.

«I Tre» – con l'uso del determinativo – è formula che riecheggia anche Tolkien, altro scrittore ossessionato dal tre e dai suoi multipli: la trilogia dell'Anello, gli stessi tre anelli «al Re degli Elfi» e soprattutto – in epoca più remota – i tre Silmaril, le gemme in cui Fëanor racchiude la luce dei due alberi di Valinor in Arda: oggetti inimitabili e irriproducibili. Tra i multipli, invece, c'è il nove, cioè «I nove», gli antichi sovrani tramutati da Morgoth-Sauron nei Nazgûl, i Cavalieri Neri.

Il punto è che già ora i Tre proiettano un ricordo di sé stessi – tutti assieme – altamente ambivalente: lo splendore dei Silmaril e le ombre dei Nazgûl: i tre volti di una trimurti divina e quelli di un Lucifero bulimico che si è nutrito di tutti gli altri tennisti di un'intera generazione. In ultimo, quindi, la loro competizione ricorda un'utopia che – come molte utopie – può torcersi in tratti di distopia; una contesa leggendaria con un controcanto dolente di esclusione/castrazione.

INSIDE-IN: IL TENNISTA CHE AVREBBE INTRIGATO OLIVER SACKS E IL PASSAGGIO DALL'EVEREST ALLE LUNE DI GIOVE

Se il grande Oliver Sacks fosse ancora tra noi (parliamo del neurologo-scrittore di libri-cult come *Risvegli* e *L'Uomo che scambiò sua moglie per un cappello*), quasi certamente riterrebbe Nick Kyrgios uno dei «casi» più intriganti cui avvicinarsi in questi tempi.

Senza arrivare ai picchi del terzo turno contro Tsitsipas, anche nella finale a Wimbledon 2022 col Djoker (la sua prima in uno Slam) Nick inscena infatti un dialogo permanente con l'«ambiente»: arbitri, player box (senza coach) e spettatori, su tutti la signora imputata di aver «la faccia di chi ha bevuto 700 birre». Ma, come sempre, a quel dialogo si sovrappone e si amalgama un altrettanto incessante soliloquio, un confronto di Kyrgios con una parte – o più parti – del proprio Sé; e quel dialogo-soliloquio finisce col confinare il match in una sorta di «interzona» accidentale, anzi incidentale nel senso di parentetica, cui dedicare le energie residue rispetto a quelle consumate nello spettacolo psico-retorico.

Il prossimo step sarà, forse, una partita astratta come quella tra i mimi in *Blow-Up* di Antonioni: senza racchette e senza palline.

Nonostante questo – o forse, chi sa, anche *grazie* a questa inversione tra sfondo e primo piano –, Nick riesce a produrre sequenze brevi o medie della sua magia atletico-tecnica: il primo set (un 6-4 esemplare, con 11 ace e 2 errori gratuiti) ri-illude addirittura tanti fan ingenui e/o ostinati su un equilibrio finalmente raggiunto. Purtroppo, è una «tenuta» sospetta, puntualmente contraddetta dal seguito, in particolare dai due noni giochi del secondo e terzo set: i due momenti, cioè, in cui Nick prima spreca tre palle break sul 3-5 (e con quelle la

possibilità di servire in seguito per il potenziale 5 pari); poi, a rovescio – come in un’implosione inconsciamente cercata – perde il servizio sul 4 pari da 40-0, così consegnando di fatto il set. Al di là dei meriti del Djoker – della *sua* tenuta – siamo al solito Kyrgios degli «effetti senza cause»: la dimensione Monty Python e quella Tafazzi che convergono – e buonanotte.

La fine del match non tronca però il dialogo-soliloquio, anzi. Nella fluviale conferenza stampa, in cui Nick – anche lì sdoppiato, tra il tentativo di pubblica elaborazione della sconfitta e una felicità toccante, quasi infantile per lo *status* raggiunto – fa cadere alcune osservazioni interessanti, tra cui quella sul quoziente di difficoltà imposto dai Tre nei Major, ovvero al limite dei 5: «Sai che, per riuscire a batterli, dovrai scalare l’Everest». In apparenza, un’analogia scontata, quasi tautologica. In realtà, un richiamo – un *booster* vaccinale – rispetto a una sentenza emessa diciassette anni prima da Andre Agassi, subito dopo la sconfitta in finale dell’US Open 2005 contro Federer: «Avvicinandomi alla rete, ero sicuro di aver perso col migliore, con l’Everest della prossima generazione».

È un innesco ideale per ragionare sull’impatto dei Tre: specie ora che la «twilight zone» s’avvicina, coll’*exit* di Federer (RF) già ratificato (Laver Cup 2022), Nadal (RN) inchiodato a un martirio da *Passion* di Mel Gibson, e il Djoker avvolto nelle spire delle sue stesse battaglie olistico-new age.

In un’accezione (un po’) diversa da quella espressa da Kyrgios – eleggendole cioè a equivalenti dei giocatori con più Major – l’Everest e le altre vette terrestri sono state adeguate fino a *prima* dell’avvento – insieme progressivo e simultaneo – dei Big Three.

In sostanza, fino all’egemonia di «Pistol Pete» Sampras (nickname già del cestista Maravich), con l’ovvia approssimazione di legare tennisti «a pari merito» di Slam con vette sfalsate di qualche decina di metri. Quindi, mescolando Himalaya e Karakorum: in testa Pete coi suoi 14 Slam (l’Everest); al secondo posto Roy Emerson coi suoi 12 (il K2); al terzo Borg e Laver con 11 (il Kangchenjunga e il Lhotse, o viceversa); e via via Tilden coi suoi 10 (il Makalu) e i tanti tennisti con 8 o 7 Slam, equivalenti di montagne poco sopra o poco sotto gli 8000. Tutto questo senza dimenticare il *black hole* dell’era pre-’68, anno in cui viene consentita la partecipazione agli Slam anche ai professionisti,

prima esclusi: un *black hole* che allude fatalmente a un mondo parallelo con gerarchie e numeri ipotetici alternativi, quelli cui sarebbero arrivati alcuni giocatori (in primis lo stesso Laver, Rosewall e gli altri *aussie*) se avessero giocato i Major anziché scontrarsi nel circuito *pro*, in match (forse memorabili) a loro volta *erased*, se non per qualche frammento di cronaca, ormai remoto come un apocrifo omerico.

Coi Tre, però, saremmo *comunque* davanti a un break dimensionale: 63 Slam in tre (RN 22, Djoker 21, RF 20) per 70 finali (Djoker 32, RF 31, RN 30, col dominio esteso agli altri tornei, se i Big Titles – Slam, Atp Finals, Masters 1000, Olimpiadi – danno Djoker a 65, RN a 59 e RF a 54) costringono a rivedere fatalmente l’analogia orografica, cercando nuovi parametri in aree E.T. Il che significa – se l’unità cui riferirsi è l’Everest, ovvero i 14 Major di Pistol Pete – trovare una vetta e un gruppo montuoso di riferimento circa un terzo più alti, ben oltre i 12.000 metri. Non basterebbero, quindi, nuovi analoghi suggestivi come il Leibnitz β , vertice lunare sul «dark side of the moon», coi suoi 10.000 metri (simile al Mauna Kea hawaiano tra i 4000 «emersi» e i 6000 «sommersi»); né i Maxwell Montes, uniche vette venusiane al maschile, in onore dello scopritore dell’elettromagnetismo, coi loro 11.000. Mentre sarebbero in eccesso quasi tutte le montagne marziane, a partire dall’Olympus Mons, (25.000 m., massima altezza del sistema solare con il cratere Rhea del pianeta nano Vesta, equivalenti di oltre 40 Slam) a eccezione forse del Pavonis, uno dei tre vulcani delle Tharsis Montes, coi suoi 9000 m. di dislivello che diventano 12.000 col rigonfiamento alla base, prodotto di fuoruscite magmatiche. La miglior approssimazione, anche in proiezione di Slam futuri (fino a 24-25) potrebbe essere alla fine lo Ionian Mons sulla luna Io di Giove, uno dei quattro satelliti «medicei», in quanto scoperti da Galileo a inizio Seicento e «dedicati» a Cosimo II.

Oltre a quelli galileiani, Io trasmette echi soprattutto kubrickiani, sia perché da Giove parte l’immersione lisergica del viaggio finale di 2001 («Jupiter and Beyond the Infinite»), sia perché le poche immagini che abbiamo dello Ionian Mons – quelle concrezioni grigio-antracite, simili a croste di pittura astratta – comunicano un’alterità e una distanza siderali, tali da ben rendere l’Altrove dimensionale dei Tre. In più, per inciso ludico, se il break «in chiaro» dell’ingresso-impatto dei Tre sono i primi Championships vinti da RF (2003, facendo a pezzi

Philippoussis), il «rintocco di campana» che lo preannuncia è la sua vittoria contro Sampras agli ottavi due anni prima, cioè proprio nel 2001: una vera «uccisione del Padre» in cui lo svizzero diciannovenne, per certi aspetti clone dell'idolo che sta per abbattere (stessa altezza-peso, stessa racchetta Wilson Pro Staff 85) ne interrompe i 31 match d'imbattibilità (7-5 al quinto) con un lungolinea-laser in risposta sul match point.

Da quell'inizio millennio – cesura ufficiale proprio Wimbledon 2003, che pure è per RF un anno di parziale apprendistato, con tanti crash –, inizia di fatto la scalata allo Ionian Mons della luna Io: una feroce competizione-coevoluzione *in crescendo* (con risposte e contro-risposte, adattamenti e contro-adattamenti, prima a due, poi a tre) che ridurrà quasi tutti gli altri contendenti del circuito alla condizione di sparring partner anonimi, gladiatori senza volto. Di più, a una turba in stato semi-ectoplasmatico, con la (non) consistenza degli abitanti dell'Ade omerico, un fondale in bianco e nero rispetto alla contesa «a colori» dei Big Three, non solo nel succedersi degli Slam.

Certo, non mancheranno, lungo l'interminabile ventennio, eccezioni. Alcuni riusciranno a riappropriarsi faticosamente (e temporaneamente) della loro pienezza fisio-biologica, come «l'uomo senza ombra» di Verhoeven: su tutti, Andy Murray (3 Major), quasi capace di ergersi a «quarto uomo» così come Thomas Hearns era entrato nella citata, infernale contesa pugilistica tra Leonard, Hagler e Durán, equivalenti, magari imperfetti, rispettivamente di Roger, Rafa e Nole; o «Stanimal» Wawrinka (altri 3), la cui parabola di ostinazione sta tutta nella frase del *Molloy* di Beckett tatuata sull'avambraccio sinistro: «Ever tried. Ever failed. No matter. Try again. Fail again. Fail better». Altri, si affacceranno soltanto al «mondo della luce», spesso con un singolo Major: tra questi, Juan Martín Del Potro e soprattutto Andy Roddick, tre finali perse a Wimbledon contro Roger come fosse Bill Murray nel «giorno della marmotta»; più tardi, Thiem e Medvedev. Altri ancora, con un Major solo sfiorato e tante débâcle kafkiane (Tomáš Berdych), o sfiorato più volte in modo patafisico, come nello «strano caso» di Robin Söderling, forse il più malinconico, su cui torneremo.

I TRE FRA ARTE, MUSICA E COMICS

RF: L'APOLLO DEL BELVEDERE, OVVERO MOZART (MAC) E I METALLICA
Una delle prime descrizioni – ancora oggi tra le più efficaci – della specifica «bellezza cinestetica» di RF, si deve, com'è noto, a David Foster Wallace, nel suo memorabile libretto-encomio: la «possente frustata liquida» del dritto; i movimenti «flessuosi e sobri» del servizio, col «guizzo anguillaceo dell'intero corpo al momento dell'impatto»; il gioco di gambe «senza pari», un danzato incessante capace di «balletti all'indietro» per colpire col dritto inside-out; e così via. Tant'è che in molti, per riassumere quelle cadenze (il dinamismo e la tecnica) da «uomo vitruviano» in movimento – e lo stesso impatto dell'*entrée* di Federer nel tennis – sono ricorsi al concetto di classicità e/o di (neo) classicismo, a volte con riferimento alla statuaria. Raramente, però, si è provato a citare qualche opera: mentre ce n'è forse una più adatta delle altre.

Se fissiamo dei fotogrammi emblematici di RF – per esempio proprio al servizio, o il rovescio ad apertura d'albatro con bilanciamento su braccio e gamba sinistra alzati, come appaiono nelle foto di Clive Brunskill e Ella Ling – viene in mente l'Apollo del Belvedere o Apollo pitico, copia romana in marmo bianco dell'originale greco bronzeo di Leocare (350-325 a.C.): l'Apollo Pitico, s'intende, che *prende vita*. In tutte e due i casi – salvo certe variazioni posturali, vedi le ginocchia – tutto è *ponderatio*, simmetria-armonia fuori dal tempo; ma è anche allusione, contemporaneamente, al dinamismo che precede e/o segue la scultura o l'immagine. In fondo, anche l'Apollo è un fermo-immagine artificiale, perché ritrae il dio reduce dallo sforzo dell'aver ucciso Pitone, divinità delfica; ed è facile immaginarlo nelle sequenze