

***studi
novecenteschi***

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*

Direttore: *Cesare De Michelis*
Condirettori: *Armando Balduino,*
Saveria Chemotti, Silvio Lanaro,
Anco Marzio Mutterle, Giorgio Tinazzi
Redazione: *Beatrice Bartolomeo*

*

Indirizzare manoscritti, bozze, libri per recensioni
e quanto riguarda la Redazione a: «Studi Novecenteschi»,
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova
(Palazzo Maldura), Via Beato Pellegrino 1, 1 35137 Padova.

*

«Studi Novecenteschi» è redatto nel
Dipartimento di Italianistica, Università di Padova.
Registrato al Tribunale di Padova il 17 luglio 1972, n. 441.
Direttore responsabile: Cesare De Michelis.

*

Per la migliore riuscita delle pubblicazioni, si invitano gli autori
ad attenersi, nel predisporre i materiali da consegnare alla Redazione
ed alla casa editrice, alle norme specificate nel volume
Fabrizio Serra, *Regole redazionali, editoriali & tipografiche*,
Pisa · Roma, Serra, 2009² (Euro 34,00, ordini a: fse@libraweb.net).
Il capitolo *Norme redazionali*,
estratto dalle *Regole*, cit., è consultabile *Online* alla pagina
«Pubblicare con noi» di www.libraweb.net.

*

«Studi Novecenteschi» is an International Peer-Reviewed Journal.
The eContent is Archived with *Clockss* and *Portico*.

ANVUR: A.

www.libraweb.net

studi novecenteschi

*rivista di storia della letteratura
italiana contemporanea*



Fabrizio Serra editore

Pisa · Roma

XL, numero 86, luglio · dicembre 2013

Indirizzare abbonamenti, inserzioni, versamenti e quanto riguarda
l'amministrazione a: *Fabrizio Serra editore*[®], Casella postale n. 1,
Succursale n. 8, I 56123 Pisa, fse@libraweb.net

*

Uffici di Pisa: Via Santa Bibbiana 28, I 56127 Pisa,
tel. 050/542332, fax 050/574888, fse@libraweb.net

Uffici di Roma: Via Carlo Emanuele I 48, I 00185 Roma,
tel. 06/70493456, fax 06/70476605, fse.roma@libraweb.net

*

I prezzi ufficiali di abbonamento cartaceo e/o *Online* sono consultabili
presso il sito Internet della casa editrice www.libraweb.net.

*Print and/or Online official subscription prices are available
at Publisher's web-site www.libraweb.net.*

*

Sono rigorosamente vietati la riproduzione, la traduzione,
l'adattamento, anche parziale o per estratti, per qualsiasi uso e con
qualsiasi mezzo effettuati, compresi la copia fotostatica, il microfilm,
la memorizzazione elettronica, ecc.,
senza la preventiva autorizzazione scritta della
Fabrizio Serra editore[®], Pisa · Roma.
Ogni abuso sarà perseguito a norma di legge.

*

I diritti di riproduzione e traduzione sono riservati per tutti i paesi.

Proprietà riservata · All rights reserved

© Copyright 2013 by *Fabrizio Serra editore*, Pisa · Roma.

Fabrizio Serra editore incorporates the Imprints *Accademia editoriale*,
Edizioni dell'Ateneo, *Fabrizio Serra editore*, *Giardini editori e stampatori in Pisa*,
Gruppo editoriale internazionale and *Istituti editoriali e poligrafici internazionali*.

Stampato in Italia · Printed in Italy

ISSN 0303-4615

ISSN ELETTRONICO 1724-1804

SOMMARIO

LETTERATI AL CINEMA

GIORGIO TINAZZI, <i>Presentazione</i>	265
THEA RIMINI, <i>Senilità tra fin de siècle e anni Venti</i>	267
GIAN PIERO BRUNETTA, <i>Agostino e la perdita dell'innocenza</i>	283
LUCA VENZI, <i>Le mépris, il corpo e il colore</i>	299
FEDERICA IVALDI, <i>Il conformista di Bernardo Bertolucci: una riscrittura critica del romanzo moraviano a vent'anni di distanza</i>	313
STEFANIA PARIGI, <i>Il Decameron di Pasolini: un gioco tra le rovine</i>	327
ANTONIO COSTA, <i>Dislocazioni a tempo e luogo indeterminati: Buzzati, Fellini e Il viaggio di G. Mastorna</i>	341
DENIS BROTTTO, <i>Il nascondersi dell'io. Il gabbiano e l'Enrico IV negli spazi di Marco Bellocchio</i>	353
SANDRO VOLPE, <i>Lo stadio di Wimbledon: per una teoria dell'adattamento</i>	367
VINCENZO MAGGITI, <i>Da Roma al Villaggio Coppola: ridefinizione degli spazi nel film L'imbalsamatore di Matteo Garrone</i>	377

SAGGI

SILVIA URODA, <i>Germana nel mondo narrativo di Carlo Della Corte</i>	391
BRUNO MELLARINI, <i>La «fragile perfezione» dei fiori (e delle parole). Marco Lodoli tra 'diario' e 'romanzo esistenziale'</i>	425
SARA DALLABRIDA, <i>Scrivere sul dorso di una balena. Per un'analisi linguistica del Diario di Marco Lodoli</i>	457
<i>Note sugli autori</i>	477
<i>Norme redazionali della casa editrice</i>	479

LO STADIO DI WIMBLEDON: PER UNA TEORIA DELL'ADATTAMENTO

SANDRO VOLPE

1. CONSIDERAZIONI PRELIMINARI

LE ragioni per cui si sceglie di analizzare un certo adattamento – travolti dalla crescita esponenziale dei film che dichiarano, a vario titolo, la loro ispirazione letteraria – possono essere tante: più sbilanciate sul versante letterario o su quello cinematografico, o magari come semplice pretesto per una riflessione teorica. Se ognuna di queste ragioni è di per sé sufficiente, ma la loro compresenza s'impone talvolta al di là di decisioni preliminari, quando successive letture e visioni indicano nuove direzioni d'indagine: un valore aggiunto insperato e ancor più gratificante. Ben prima che il cinema bussasse alla sua porta, *Lo stadio di Wimbledon* (1982),¹ meditazione sulla vocazione creativa, ha implicitamente suggerito punti di fuga a partire dalla sua riflessione sulla scrittura. Daniele Del Giudice, che ha ribadito più volte la centralità dell'immaginario cinematografico, non ha certamente mai creduto alla presunta 'inadattabilità' del suo romanzo: l'incontro con Mathieu Amalric, da cui è nato *Le stade de Wimbledon* (2001), si è rivelato l'occasione per un sovvertimento totale dei luoghi comuni che circondano il territorio dell'adattamento.

Il successo di critica del film di Amalric – sua opera seconda, dopo l'esordio di *Mange ta soupe* (1997) – presentato a Locarno nell'agosto del 2001 ed uscito in Francia nel febbraio del 2002, non è stato tuttavia la premessa di un'adeguata distribuzione italiana: proiettato a Pesaro nel 2003 e poi a Bologna nel 2005 (per *Le parole dello schermo*), ha avuto forse qualche altra sporadica presentazione. La sua ulteriore diffusione – molto relativa – è legata all'uscita dell'edizione in dvd in Francia,² concepita per un pubblico francese: il film è parlato prevalentemente in italiano e francese ma non sono presenti sottotitoli in italiano. Tutte queste condizioni hanno contribuito a circoscrivere

¹ D. DEL GIUDICE, *Lo stadio di Wimbledon*, Torino, Einaudi, 1983.

² M. AMALRIC, *Le stade de Wimbledon* (dvd), Gemini Films, 2001.

l'impatto di un adattamento di per sé abbastanza di nicchia: sarà opportuno dunque raccontarne la storia fin dall'inizio, nella sua genesi e nei suoi esiti.

2. LE VITE DEGLI ALTRI

Parto dal romanzo. Un giovane – non diciamo o non diciamo ancora uno scrittore – s'interroga su un personaggio realmente vissuto, a una quindicina d'anni dalla sua morte: Bobi Bazlen, figura importante soprattutto nel contesto editoriale del dopoguerra, prima come consulente delle edizioni Einaudi, poi tra i principali artefici della nascita dell'Adelphi. Intraprende diversi viaggi a Trieste e a Londra per parlare con chi l'ha conosciuto, per insinuarsi nella sua «biografia imperfetta»: ¹ la domanda iniziale – «perché non ha scritto?» – finisce per dissolversi in altri quesiti dove la mancata scrittura di Bazlen ² definisce una diversa vocazione, l'azione diretta sulle vite degli altri. Così lo ricorda Enrique Vila-Matas in *Bartleby e compagnia*, geniale repertorio su chi ha smesso di scrivere o non ha nemmeno iniziato:

Bobi Bazlen era un ebreo triestino che aveva letto tutte le opere in tutte le lingue e che, nonostante avesse una coscienza letteraria molto esigente (o forse proprio per questo), invece di scrivere preferì intervenire direttamente nella vita delle persone. ³

Il romanzo è l'opera d'esordio di Daniele Del Giudice, all'epoca poco più che trentenne, che si affermerà successivamente come uno

¹ Cfr. D. DEL GIUDICE, *Trieste e Bazlen* in ID., *In questa luce*, Torino, Einaudi, 2013, p. 20: «Un personaggio dalla biografia imperfetta è piuttosto qualcuno nella cui biografia ci si può insinuare, affacciare, la biografia imperfetta è quella che può essere perfezionata dal racconto e dalla descrizione».

² Restano comunque le tracce dei suoi interventi editoriali e di un suo romanzo incompiuto, prima pubblicati separatamente e poi raccolti da Adelphi in un unico volume: R. BAZLEN, *Scritti (Il capitano di lungo corso, Note senza testo, Lettere editoriali, Lettere a Montale)*, a cura di Roberto Calasso, Milano, Adelphi, 1984.

³ E. VILA-MATAS, *Bartleby e compagnia*, Milano, Feltrinelli, 2002, p. 31 (ed. orig. *Bartleby y compañía*, 2000). Cfr. anche V. G. A. TAVAZZI, *Lo scrittore che non scrive: Bobi Bazlen e Lo stadio di Wimbledon di Daniele Del Giudice*, <http://www.disp.let.uniroma1.it/fileservices/filesDISP/auctor%20tavazzi.pdf> (29 luglio 2011), p. 275: «fin dall'inizio Del Giudice suggerisce la variante del mito di Bazlen che gli è più congeniale, quella di un uomo che, una volta sposato il silenzio, ha trovato modi alternativi per realizzare la sua "opera d'arte", guidando gli altri nella vita come nella scrittura».

dei più importanti scrittori italiani.¹ Celebrato da Moravia e da Calvino, il romanzo riscuote notevole successo anche all'estero. In Francia viene tradotto immediatamente: la prima edizione è del 1985.² E con la Francia – merito anche di Jean Paul Manganaro, che ha curato tutte le altre sue traduzioni – Del Giudice instaura un rapporto privilegiato. Il caso sembra dominare gli sviluppi successivi, ma la trama delle coincidenze ne rivela una sotterranea necessità.

3. IL GIOCO DELL'AMORE E DEL CASO

Facciamo dunque un salto fino al 1998 e andiamo a trovare l'attore Mathieu Amalric, a casa dei genitori di Jeanne Balibar, all'epoca sua compagna. È più di una promessa, ha appena ricevuto il César come miglior attore esordiente per *Comment je me suis disputé... (ma vie sexuelle)* di Arnaud Desplechin. Ma più del suo talento d'attore³ ci interessa qui la sua attività di regista:⁴ ha esordito con *Mange ta soupe*, film fortemente autobiografico, e da molti mesi lavora ad un adattamento di *Herzog* di Saul Bellow. Non è però soddisfatto e intende cambiare rotta. In molte interviste ribadirà successivamente l'aneddoto bizzarro della sua decisione, nata prendendo a caso un volume dalla libreria e leggendone la quarta di copertina: «un homme part sur les traces d'un écrivain qui n'a pas écrit».⁵

Ancor prima di aprire il libro resta intrigato dalla strana inchiesta evocata da quelle parole. La lettura lo convince definitivamente: il suo secondo film, almeno nelle intenzioni, sembra seguire la regola truffautiana del contrasto, girare contro il film precedente. Cinque

¹ Nell'ordine usciranno *Atlante occidentale* (1985), *Nel museo di Reims* (1988), *Staccando l'ombra da terra* (1994), *Mania* (1997), *Orizzonte mobile* (2009), *In questa luce* (2013).

² La traduzione di René de Ceccatty verrà ripresa anche dalle Éditions du Seuil nel 2003.

³ Negli anni a venire riceverà il César nel 2005 per *Rois et Reine*, sempre di Desplechin, e nel 2008 per *Le Scaphandre et le Papillon* di Julian Schnabel. Della sua notorietà internazionale come attore è eloquente testimonianza, tra le decine di interpretazioni, il ruolo di Dominic Greene in *Quantum of Solace* di Marc Forster.

⁴ Del resto Amalric ha più volte dichiarato di essere un cineasta a cui accade di recitare nei film degli altri: cfr. J.-M. FRODON, *Réalisacteur. Entretien avec Mathieu Amalric*, «Cahiers du cinéma», n. 603, juillet-août 2005, 18-19: 18. Tra i suoi film successivi vanno ricordati *La chose publique* (2003), *Tournée* (2010) e *L'illusion comique* (2010).

⁵ Cfr. in particolare la videointervista *Mathieu Amalric parle de Daniele Del Giudice* sul sito di Mediapart: http://www.dailymotion.com/video/xdv5ww_mathieu-amalric-parle-de-daniele-de_news#.UchOyusupF8.

mesi dopo fissa un appuntamento a Venezia con Daniele Del Giudice con alcune idee già definite: vuole restare fedele al romanzo ma è anche molto determinato a operare un importante cambiamento – protagonista sarà una donna, Jeanne Balibar, e non un uomo come nel testo – e teme la reazione dello scrittore. Del Giudice, al contrario, si diverte moltissimo e gli racconta la strana coincidenza della prima copia francese del suo romanzo dove la ‘e’ finale del suo nome – Daniele – era stata tolta per paura che lo si scambiasse (leggendo *Danièle*) per una donna. Poi discutono a lungo¹ e solo allora Mathieu si rende conto che la loro differenza anagrafica in un certo senso si annulla: lui ha in quel momento la stessa età² che aveva Daniele quando scriveva il suo romanzo.

4. LA MODIFICAZIONE

L’incontro con Amalric è certo una gradita sorpresa per Del Giudice, ma non lo trova impreparato. Tornando indietro ritroviamo in un articolo del 1989 l’anticipazione teorica di quello che poi metterà in pratica:

L’ideale sarebbe parlare con un regista di un proprio libro, parlarne a lungo e sperare che non lo faccia mai così com’è [...]. Del libro, o della storia, mi aspetterei che la prolungasse, che la modificasse. Che ne facesse non dico quel che vuole, ma certamente quel che sente.³

La fedeltà, argomenta lo scrittore, è sempre esposta al sospetto dell’inutilità, l’eccessiva distanza all’uso pretestuoso della fonte letteraria. Del resto nel dialogo tra i due autori si produce talvolta una bizzarra inversione dei ruoli:

Mathieu insisteva molto sulla fedeltà al testo. Io, che ero già così stupito e felice che un giovane regista volesse passare alcuni mesi della propria vita in una storia che avevo scritto, non ponevo invece nessuna questione di fedeltà, gli chiedevo soltanto di fare un bel film.⁴

¹ Cfr. il bonus del dvd che include un post-scriptum di 18 minuti, argutamente intitolato *Malus*.

² Cioè 33 anni: Amalric è del ’65 – lo stesso anno in cui è morto Bazlen – Del Giudice, nato nel ’49, ha scritto *Lo stadio di Wimbledon* nel 1982.

³ D. DEL GIUDICE, *Scambiamoci le storie*, «L’Espresso», 5 febbraio 1989, p. 68.

⁴ *Daniele Del Giudice: A proposito dello stadio di Wimbledon*, a cura di G. Latini, «Cinematica», x, 37, gennaio-marzo 2005, pp. 90-99: 92.

Negli scrittori più sensibili alla scrittura cinematografica è tanto più evidente la totale flessibilità di fronte al testo che loro stessi hanno concepito.¹ Ci si potrebbe d'altronde chiedere se in una certa misura la loro stessa partecipazione possa conferire un valore aggiunto al lavoro di adattamento: ci sono casi felici in tal senso, che dipendono da una perfetta alchimia creativa.² Del Giudice si è invece defilato con questa motivazione:

Perché non posso rientrare in una storia... Per la sceneggiatura avrei dovuto rientrare nella storia dello *Stadio di Wimbledon*, invece ero molto curioso di vedere come ci abitasse Amalric. E davvero non importava sapere se sarebbe stato fedele al testo, mi importava vedere se lui era veramente interessato a attraversare e a compiere quell'esperienza del libro.³

Come è abbastanza evidente a chiunque lo abbia letto, *Lo stadio di Wimbledon* è soprattutto un romanzo di traiettorie, di modificazioni, di attraversamenti in senso spaziale e temporale. Anche l'attraversamento di una negazione della scrittura per arrivare ad un'affermazione: un attraversamento di luoghi e la percezione sentimentale di quell'attraversamento.

5. VIAGGIO SENTIMENTALE

Quattro viaggi a Trieste, uno per stagione. La temporalità delle riprese ricalca le modalità della genesi del romanzo. È una decisione preliminare, uno sfondo che aiuta a distinguere le costanti e le varianti di una riscrittura. Amalric è colpito dalla scrittura «geografica e geometrica» del romanzo, vuole preservarne, sì, la forma «raggelata», ma per rafforzare il contrasto con il calore che si sprigiona dalla protagonista. L'idea di base è girarlo come un poliziesco: oscillando

¹ Tante scelte narrative sono connesse ad altre scelte: alcune variazioni impongono, a catena, altre variazioni. In questo senso appare emblematico l'epistolario tra Elena Ferrante e Mario Martone nella fase di sceneggiatura de *L'amore molesto*, con la scrittrice che spinge il regista a osare di più nell'eliminazione degli ultimi residui di una voce *off* ormai superflua rispetto al romanzo: cfr. E. FERRANTE, M. MARTONE, *Una corrispondenza*, «Linea d'ombra», XIII, 106, luglio-agosto 1995, pp. 14-20: 17.

² Per citare un caso emblematico: Eduardo Sacheri che adatta con il regista Juan José Campanella il suo romanzo *El secreto de sus ojos*. Cfr. in proposito S. VOLPE, *Cicatrici: El secreto de sus ojos di Sacheri e Campanella*, «Between», II, n. 4, 2012.

³ *Daniele Del Giudice: A proposito dello stadio di Wimbledon*, cit., pp. 98-99.

tra *enquête* (inchiesta) e *quête* (ricerca). In un certo senso si parte come in *Citizen Kane* e si arriva a *Blow up*: un'inchiesta dell'anima.

La quinta parte del film (che corrisponde al quinto e al sesto capitolo del romanzo) propone maggiori difficoltà di realizzazione, legate alla difficoltà di girare a Wimbledon. E una piccola sorpresa: l'assenza delle linee disegnate sulla superficie di gioco – nella fase di riposo dell'erba tra i vari tornei – che sembra riprodurre la pagina bianca e che sollecita la più ovvia delle domande. Quando il regista gli chiede di dare un significato a quello 'stadio' – al tempo stesso luogo decentrato nella geografia del testo e centro dichiarato dal titolo – Del Giudice risponde semplicemente: «non lo so, so che è là che mi sono detto: ho voglia di diventare scrittore». In un'ideale prosecuzione Amalric può girare la domanda a se stesso, verificare il suo desiderio di diventare regista.

Riattraversare il testo, dunque. Ma come? Amalric ripete spesso – nelle interviste, nel *bonus* del dvd – di aver girato «libro alla mano». È vero, ma sposta l'attenzione sugli aspetti mimetici, dissimulando scarti, slittamenti: nella trama delle ripetizioni si scorgono qui e là rimescolamenti, correzioni, improvvise impennate. Da lì, comunque, dobbiamo partire: se le traiettorie della protagonista ricalcano gli attraversamenti del romanzo, ancor più la sua voce – la voce *off* di Jeanne Balibar – ci rimanda continuamente alla pagina scritta.

6. PIEGARE I TEMPI AL PASSATO

Di cosa parla *Lo stadio di Wimbledon*? La risposta è tutt'altro che scontata. Certo, è un'inchiesta su uno scrittore che ha deciso di non scrivere e si è accontentato delle sue «note senza testo», per inseguire una diversa vocazione. O ancora: è quella stessa inchiesta come domanda di un futuro scrittore sulla propria vocazione. Tutto questo, sì, e anche altro. Una risposta su tutte: una riflessione sul tempo. Sull'intervallo tra la vita che scorre e le parole che la descrivono: distanza flessibile, che si accorcia e si allunga a fisarmonica. Trovare la misura 'narrativa' per raccontare all'interno della regola del gioco: un presente e un passato prossimo che si alternano, incessantemente, perché la prima persona può solo tendere alla simultaneità, sfiorarla, mai mantenerla. E tutto il romanzo, messo a fuoco il movimento generale, finisce per parlarci del tempo, tra rare accelerazioni e frequenti decelerazioni:

Forse non c'è un percorso, ma solo un'intermittenza tra la probabilità e l'improbabilità. [...] Vorrei mantenere una certa inerzia, con piccole spinte indispensabili e sufficienti (p. 9).

Comincio a perdere quota lentamente, [...] una specie di decelerazione interna, naturale, in attesa che appaia un ristorante. [...] È subentrata una pigrizia opaca del fantasticare (p. 11).

Avverto la pura energia in tensione dietro le sue parole, e reagisco come sempre: dilatando gli intervalli, opponendo lentezza [...] ho assoluto bisogno di qualche minuto di silenzio, anche interno (p. 41).

C'è una parola – parallelo – che significativamente si ripete fino a definire un'attitudine: se all'inizio definisce, nella prima testimonianza raccolta, il «modo sotterraneo, parallelo» con cui Bazlen scriveva «per far capire che non avrebbe scritto», poi ritorna nelle parole del narratore durante l'incontro con Gerti:

Ci siamo seduti su due poltroncine al centro della stanza, paralleli come al cinema [...]. Così solo in certi momenti riesco a vederla non proprio di profilo (p. 55).

Avrei bisogno di un tempo laterale, parallelo, che mi permettesse di continuare a parlare e contemporaneamente di appartarmi con ciascuna delle cose che ascolto, e che lei dice con una precisione e una tenerezza raggelanti (p. 57).

La dilatazione del presente reclama un tempo silenzioso. La tentazione c'è, è ovvio. Del Giudice cerca di far parlare il silenzio, di mostrarlo, ma intuisce che il cinema ha più possibilità, perché le immagini scorrono anche nel silenzio.

Abitare il presente, letterariamente, è questione impervia; la scrittura lo insegue ma poi, ineluttabilmente, non può che «piegare i tempi al passato» (21). L'immagine, al contrario, si coniuga naturalmente al presente: e solo grazie alla voce *off* – trenta brevi frammenti disposti su tutta la durata del film¹ – il film può suggerire la resistenza del passato o la fuga in un futuro prossimo.

7. PER UNA TEORIA DELL'ADATTAMENTO

L'ultimo capitolo del romanzo sembra a prima vista fare eccezione nella puntigliosa tessitura della voce fuori campo di Amalric: come

¹ Nella prima parte del film – con una sola eccezione – i testi *off* rispettano la cronologia delle citazioni; nella seconda parte c'è un certo rimescolamento, una certa libertà nel riprendere brani del romanzo al di fuori della collocazione originaria.

se il regista avesse esaurito le annotazioni necessarie al suo testo. Poi, a una lettura più attenta, riaffiorano due passaggi molto simili – utilizzati con diversa dislocazione nel film – che riprendono uno stesso tema: il presente schiacciato tra ciò che si è immaginato e ciò che si ricorderà. Un istante, solo un istante, tra l'invenzione e la memoria. Due passaggi che descrivono il momento del congedo da Ljuba.

Inseguendo forse una rassicurante geometria torno indietro di qualche pagina, con la sensazione di essere passato a lato di un frammento analogo. Ed eccolo lì: l'arrivo a casa di Ljuba. Il protagonista si presenta in lieve anticipo all'appuntamento e si chiede se il 'prima' appartenga all'incontro, incerto se attribuirgli una qualche forma di intensità. Immagina il dopo ma i suoi atti sono più rapidi, non riesce a prolungare davvero l'attesa:

C'è stato un momento – non molto lungo: sono entrato in casa, abbiamo detto le prime cose prendendo nota in silenzio dei particolari, per farci subito un'idea dell'altro – in cui tutto quello che avevo immaginato fino a un secondo prima si è semplicemente adeguato alla realtà, con l'abituale opportunismo della percezione. Forse è stato questo adattamento istantaneo, o la sensazione di essere arrivato fin qui, o magari soltanto la luce grigio perla della stanza, a determinare un leggero benessere (p. 92).

E allora, ancora una volta, mi chiedo di cosa parli *Lo stadio di Wimbledon*. Della vocazione letteraria, di scrittura, di temporalità: di tutto questo, certo. Ma, come un disegno nascosto nella trama del testo, si palesa la risposta inattesa e non convenzionale – e, probabilmente, non del tutto consapevole – alla domanda che chiunque rifletta sull'adattamento, al di là dei luoghi comuni, non può non porsi. Una risposta subliminale, se si vuole, visto che si presenta al di fuori di una riflessione sul tema.

La risposta classica – concettualmente ineccepibile ma abitualmente inefficace – che si dà a chi è insoddisfatto della non coincidenza tra la propria immagine di un libro da adattare e quella che scaturisce da un adattamento concreto è solo una risposta di semplice buon senso: chi adatta un testo non può produrre un'immagine analoga a quella prodotta da ogni spettatore. Però, si sa, resta sempre nell'aria un'implicita nostalgia di quella possibilità. La sensazione descritta da Del Giudice – parlando di un'esperienza legata ad altri aspetti – suggerisce una risposta diametralmente opposta: quando la nostra previsione viene corretta o contraddetta dalla realtà noi spogliamo immediatamente la nuova percezione. E questo adeguamento

Lo stadio di Wimbledon: *per una teoria dell'adattamento*

percettivo, l'adattamento alla realtà – che cancella l'immaginazione precedente – ben lungi dal provocare insoddisfazione, determina un «leggero benessere».

Questa pagina è esattamente la molla che mi ha rivelato il senso profondo di una diversità. Non c'è dubbio che molti – moltissimi – vogliono ritrovare la loro immagine: 'ritrovarsi' in un certo qual modo. Ma chi vuole incontrare l'immagine prodotta da un altro, esattamente come è successo quando ha intrapreso la lettura di un testo scritto? Prolungare quell'esperienza – percettiva, intellettuale – anche nel film? Lo *Stadio di Wimbledon* di Amalric non corrisponderà certamente alla mia immagine preliminare: ma, ben lungi dal provocare un disagio, è proprio la causa di un «leggero benessere».

Una risposta non convenzionale difficilmente può suscitare nell'immediato un consenso generalizzato: ma può seminare il dubbio e – nel tempo – produrre quella rivoluzione copernicana che la banalità del dibattito sull'adattamento ha sempre respinto, lusingando la centralità tolemaica di un lettore mai diventato pienamente spettatore.

8. LO STADIO DI WIMBLEDON

Nel finale del romanzo il narratore si allontana con il dono inaspettato di Ljuba, il pullover «di Bobi», indossato solo per qualche minuto, quasi aspettandone gli effetti a distanza, magari proporzionati alla breve esposizione, alle soglie di un nuovo inizio. Il film condensa le due visite a Ljuba in una sola lunga sequenza dove il dialogo respinge progressivamente quella voce *off* – su poche immagini retrospettive di Trieste – che ormai si eclissa. La protagonista, narratrice senza nome, ascolta l'ultima testimonianza. Ljuba scorre gli appunti della sua ospite, probabilmente la prima stesura di un romanzo dove l'indagine ha lasciato molto spazio all'invenzione. Al momento del congedo le chiede: «À quel stade en êtes-vous? Vous avez trouvé le titre?». No, non ancora.

Resta il tempo di una silenziosa escursione: Jeanne Balibar raggiunge lo stadio di Wimbledon, poi la vediamo osservare dall'alto l'impianto vuoto e il manto erboso. Uno stacco e un primissimo piano di venti lunghissimi secondi: il suo profilo sulla sinistra dello schermo,¹ un sospiro, un silenzio assorto, un accenno di sguardo

¹ È l'immagine che accompagna la recensione dei «Cahiers»: cfr. J.-S. CHAUVIN,

in macchina. Poi lo schermo nero e dopo qualche istante i titoli di coda. Un attimo di sospensione: coperto fino alla fine da un titolo ingombrante che ci appare improvvisamente ambiguo, lo 'stadio' rivela adesso un significato laterale ma più denso e pertinente: fase di un processo, momento di un'evoluzione, segmento di un vettore pronto a staccarsi, esaurito il suo compito.¹ È tempo di cominciare.

En quête, «Cahiers du cinéma», n. 565, février 2002, pp. 80-81. Anche Chauvin parla di uno «stadio critico», ma si riferisce ad un'altra sequenza, quella in cui Jeanne Balibar, su una tavola a vela, è circondata dall'acqua scura e minacciosa, immagine ripresa nella copertina del dvd e della riedizione francese del romanzo (D. DEL GIUDICE, *Le stade de Wimbledon*, Paris, Seuil, 2003).

¹ Impossibile non pensare a questa possibile accezione, quasi la più evidente data la formazione e la passione per il volo di Del Giudice.