

STEFANO GIAZZON, MARCO REATO

*Note su Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi,
Las Meninas di Velázquez e Foucault (e, naturalmente, su Pessoa)*

*Observations on Antonio Tabucchi's Il gioco del rovescio, Las
Meninas by Velázquez and Foucault (and, inevitably, on Pessoa)*

ABSTRACT

Il gioco del rovescio (1981) è uno dei più suggestivi racconti dell'intera produzione breve di Antonio Tabucchi. L'articolo propone una focalizzazione della complessa e ampia rete di relazioni transtestuali e intermediali che strutturano il celebre racconto, nella convinzione che un affondo multidisciplinare sia indispensabile per provare a sciogliere alcuni enigmi che si celano dietro il vertiginoso gioco di specchi che gli conferisce la sua peculiare fisionomia.

Il gioco del rovescio (1981) stands as one of the most evocative tales within Antonio Tabucchi's entire collection of short stories. The article proposes a focus on the complex and broad network of transtextual and intermedia relations that structure the famous story, in the belief that a multidisciplinary approach is essential to try to solve some of the enigmas that lie behind the dizzying game of mirrors that gives it its peculiar physiognomy.

*Note su Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi,
Las Meninas di Velázquez e Foucault (e, naturalmente, su Pessoa)*

Non ne è percepibile che il rovescio, con l'immensa
impalcatura che lo sostiene

M. FOUCAULT, *Le parole e le cose*, 23

Lei ha conosciuto solo una finzione di Maria do
Carmo.

Il gioco del rovescio, 21

Fin da bambino ho avuto la tendenza a creare intorno a me un mondo fittizio, a circondarmi di amici e conoscenti che non erano mai esistiti. (Non so, beninteso, se realmente non siano esistiti o se sono io che non esisto. In queste cose, come del resto in ogni cosa, non dobbiamo essere dogmatici).

FERNANDO PESSOA

O poeta é um fingidor.
Finge tão completamente
Que chega a fingir que é dor
A dor que deveras sente.

E os que lêem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a raz o,
Esse comboio de corda
Que se chama coração.

FERNANDO PESSOA, *Autopsicografia*

Non vi è dubbio che il racconto che dà il titolo all'eponima raccolta tabucchiana, pubblicata nel 1981 e ripubblicata varie volte, sia uno dei più suggestivi della sua intera produzione¹.

Di una seduttività che promana direttamente dalle ambiguità e dalla labirintica densità onirica del racconto, non per caso costruito in allusivo dialogo (secondo i moduli di una *Ringkomposition* esibitissima) con il celeberrimo quadro di Diego Velázquez *Las Meninas* (1656 ca), punto di partenza e di approdo del narrato di Tabucchi, a indicare evidentemente che lì, in quel quadro, in quel testo extraletterario, sta il cuore della questione che il racconto tematizza: in poche parole, ma ci torneremo in coda, il gioco del racconto sta nel suo raccontarsi, nel suo spiegarsi propriamente al di fuori del suo perimetro e della sua estensione materiale, come se Tabucchi – doppiando Velázquez – stesse cercando di interrogarsi e interrogarci sul rapporto tra *res* e *verba*, referenti di realtà e loro rappresentazione, individuando la cifra della questione nel *differimento* (in senso derridiano) del senso, nel decentramento per cui ciò che conta propriamente sta sempre in un Altrove che andrà di volta in volta negoziato, investigato e interpretato.

La questione, va da sé, è così centrale nella storia dell'estetica occidentale da divenire quasi un *cliché*, quantunque variamente declinato ed articolato. Ciò nondimeno, il fascino della scrittura letteraria che si misura con gli stessi limiti delle sue pratiche continua ad essere fonte inesauribile di suggestioni.

Nel panorama letterario e filosofico contemporaneo due autori si sono distinti per aver messo in luce, con grande e meritata fortuna, il tema del *rovescio*: Antonio Tabucchi con il suo racconto e Michel Foucault con la breve parte iniziale del suo celebre *Le parole e le cose*².

Questi due differenti lavori costituiscono dei pilastri fondamentali nelle rispettive sfere di influenza: da un lato, quella della letteratura italiana di *fiction*; dall'altro, quella della saggistica filosofica. Certo è che le due prospettive, embricandosi, ci offrono l'opportunità di tornare su questioni decisive dell'epistemologia contemporanea, quali le relazioni tra la percezione e il linguaggio, la dialettica tra *res* e *verba* e tra rappresentazione e significato, tematizzando queste opposizioni nel perimetro del rovescio, appunto, interpretato come strumento di scavo euristico capace di riconfigurare letteralmente la nostra visione del mondo (come d'altronde Tabucchi aveva visto bene nella *Prefazione alla seconda edizione* ampliata):

1 Antonio Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, Milano, Il Saggiatore, 1981; Id., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1988 (edizione rivista e accresciuta). Si cita sempre dall'edizione del 1988.

2 Michel Foucault, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, BUR, 1998, pp. 22-34.

Ma tutti i racconti, sia gli uni che gli altri, sono legati a una scoperta: *l'essermi accorto un giorno, per le imprevedibili circostanze della vita, che una certa cosa che era “così” era invece anche in un altro modo*. Fu una scoperta che mi turbò. A rigore, questo libro è stato dettato dalla meraviglia. Ma dire dalla paura, forse, sarebbe più esatto. Il rispetto che si deve alla paura mi impedisce di credere che l'illusione di addomesticarla con la scrittura soffochi la consapevolezza, in fondo all'anima, che alla prima occasione essa morderà com'è nella sua natura³.

2

Dalla *fabula* del racconto bisogna, *ça va sans dire*, partire.

Il narratore (un plateale doppio dell'autore, maschera autobiografica piuttosto scoperta)⁴ stava osservando il celebre quadro velazqueño *Las Meninas* al Prado alle 12.00 esatte⁵ di un impreciso giorno di luglio del passato, quando contemporaneamente a Lisbona era morta la sua carissima amica Maria do Carmo Meneses de Sequeira⁶.

- 3 A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 5. Il corsivo, ora e sempre, sarà da addebitare agli autori del presente contributo.
- 4 A. Tabucchi, *Il gioco del rovescio*, cit., p. 5: «Anche se non sono ancora riuscito a capire qual è il nesso che unisce la vita che viviamo e i libri che scriviamo, non posso negare che il primo racconto mantenga un riflesso di autobiografia».
- 5 Riesce difficile pensare che Tabucchi abbia usato, in un racconto tanto meticolosamente costruito, numeri casuali: dodici sono i capitoli del racconto, le ore 12.00 sono quelle decisive per l'avvio della *fabula* (muore Maria do Carmo mentre il narratore sta contemplando *Las Meninas*), il raddoppiamento delle 12.00 (= 24.00) è l'ora precisa in cui il protagonista prende il treno a Madrid per recarsi a Lisbona: ora, senza volerci addentrare in un complesso campo di interpretazioni, il numero 12 ha un enorme significato simbolico (mesi dell'anno, segni zodiacali...) e rappresenta antropologicamente «l'idea di una trasformazione radicale [che] si fonda su un passaggio molto difficile e faticoso che è il solo che davvero porta a crescere. È per questo che il dodici traduce implicitamente gli ostacoli, i passaggi difficili, gli enigmi da risolvere» (Corinne Morel, *Dizionario dei simboli, dei miti e delle credenze*, Firenze, Giunti, 2006, p. 302).
- 6 Una precisa collocazione temporale è impossibile da dare all'intero racconto: compare una sola data, nel capitolo 4, quando Maria, parlando della sua infanzia, parla del *Trentanove*. Elisa Manca notava in Ead., *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi: tra intertestualità, arte e sogni*, in *Le lingue, i testi e le culture. Proposte di lettura*, a cura di Dino Manca, Sassari, Edes, 2019, pp. 161-185 a p. 164: «L'unico anno menzionato nel testo è il 1939: Maria do Carmo parla della sua infanzia infelice a Buenos Aires, raccontando di un padre fuoriuscito in Argentina che, durante la presa di Madrid da parte dei franchisti, ascolta la notizia con rammarico alla radio, mentre lei preferiva andare a fare il *juego del reves*. Questa passione infantile ci lascia supporre che Maria avesse all'epoca circa dieci anni. L'altro dato cronologico viene fornito durante il colloquio

Il pensiero di Maria, e della sua morte, ha origine direttamente dalla visione della tela, giacché proprio la donna, che scopriremo poi essere un'appassionata lettrice e studiosa di Fernando Pessoa, aveva detto al narratore, in una delle frequenti conversazioni avute con lui a Lisbona, dove si erano incontrati più volte nel tempo, che «la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio» (p. 11), alludendo evidentemente al personaggio che si vede in fondo al quadro, il maresciallo di palazzo o ciambellano di corte José Nieto Velázquez, responsabile dei lavori degli arazzi reali (e forse parente dello stesso pittore), che assume la funzione, nel perimetro dello spazio aperto dal dipinto, di unico individuo che vede sicuramente il quadro e non il suo *rovescio*: nemmeno il pittore, autorappresentatosi mentre si scosta dalla sua ingombrante tela per dare nuovamente un'occhiata al soggetto rappresentato – la coppia dei reali di Spagna Filippo IV d'Asburgo e la moglie Maria Anna, riflessi nello specchio sul fondo – guarda il suo quadro, dal momento che osserva, si direbbe foucaultianamente, non i *mots*, di cui la visualizzazione pittorica è metonimia, bensì le *chooses*, cioè le persone reali che sta dipingendo (ma che reali sono solo nella misura in cui, mediante una sospensione dell'incredulità, ammettiamo che ciò che vediamo sia ciò che è accaduto o sta accadendo in *realità*).

Il gioco è vertiginoso perché, come noto, Velázquez rappresenta sé stesso mentre guarda in controcampo noi, gli spettatori del quadro, che però subito veniamo catapultati in un complesso gioco di prospettive, giacché siamo sullo stesso piano dello specchio sul fondo del quadro che naturalmente *non* riflette noi, bensì la coppia reale di Spagna, creando un potente senso di spaesamento: cosa stiamo davvero osservando? Non staremo forse percependo noi stessi nell'atto di guardare? Non ci staremo forse osservando in quanto osservatori?

Il quadro è un testo esemplare della modernità (come aveva ben capito Michel Foucault), soprattutto per la sua ineffabile, ma perspicua, riflessione sui fondamenti della visione e della rappresentazione, e sulla relazione, forse mai più icasticamente definita in maniera tanto lucida, tra *realità* e sua messa tra parentesi finzionale: tra *res* e *verba*, appunto.

Alle 12.15 il narratore era uscito dal museo del Prado e si era recato nella sua camera d'albergo, non lontano da Puerta del Sol a Madrid, « cercando di trasportare nella memoria l'espressione della figura di fondo» (p. 11)⁷.

tra l'io narrante e Nuno Meneses de Siqueira, quando quest'ultimo dice di aver conosciuto Maria do Carmo quando lei aveva ventisette anni. Se consideriamo il 1939 come dato biografico utile per attribuire un'età a Maria, si può perciò supporre che il momento dell'incontro tra i due coniugi sia collocabile circa alla metà degli anni Cinquanta. Sempre durante il colloquio con l'io narrante, il conte afferma che sono trascorsi 15 anni dal primo incontro con Maria do Carmo, quindi presumibilmente il presente del racconto e inquadrabile tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio dei Settanta».

7 Introdotto qui, quasi di soppiatto, il tema della memoria ha in realtà un enorme ri-

In albergo si era assopito (prima irruzione della dimensione del sonno e quindi del sogno nel racconto), per essere poi risvegliato (o forse no?) da una telefonata alle ore 17.00, quando già stava lottando tra la veglia e un sonno piuttosto strano⁸, che si colora di una forte componente simbolica:

fuori ronzava il traffico della città e nella camera ronzava il condizionatore d'aria che però nella mia coscienza era il motore di un piccolo rimorchiatore azzurro che attraversava la foce del Tagus al crepuscolo, mentre io e Maria do Carmo stavamo a guardarla [p. 11].

E qui compare la prima tessera di un'isotopia che non può essere ritenuta casuale: quella della nave, dell'imbarcazione, che attraversa il racconto dall'inizio alla fine e che è certo una precisa marca pessona dell'intero narrato del Tabucchi⁹.

Al telefono, una voce maschile (quella del marito di Maria do Carmo, il conte Nuno Meneses de Sequeira) aveva comunicato in maniera secca che Maria era morta alle 12.00 di quel giorno e che il funerale si sarebbe tenuto il giorno seguente alle ore 17.00, senza aggiungere altro.

Alle 24.00 in punto, il narratore aveva preso il treno *Lusitânia-Express* da Madrid per Lisbona per partecipare al funerale dell'amica.

Ri emerge anche qui la dimensione onirica del racconto, che getta un'ombra sulla ricostruzione degli eventi realmente vissuti e raccontati dal protagonista e narratore, rendendo tutto quello che leggiamo ambivalente, depistante, reversibile o incongruo:

lievo nello sviluppo del racconto: si veda quello che ne scriveva lucidissimamente, in un altro racconto, Tabucchi stesso: «La memoria rievoca il vissuto, è precisa, esatta, implacabile, ma non produce niente di nuovo: è questo il suo limite. L'immaginazione, invece, non può evocare niente, perché non può ricordare, ed è questo il suo limite: ma in compenso produce il nuovo, un qualcosa che prima non c'era, che non c'è mai stato. Perciò utilizzo queste due facoltà che possono aiutarsi mutualmente e vengo a rievocarti quel nostro viaggio a Samarcanda che non facemmo ma che immaginammo nei più esatti dettagli» (da A. Tabucchi, *Si sta facendo sempre più tardi*, Milano, Feltrinelli, 2003, p. 141).

8 «Mi sveglio il telefono verso le cinque, o forse non mi sveglio, mi trovavo in uno strano dormiveglia» (p. 11). Tabucchi qui gioca con l'ipotesi che la dimensione del sogno possa occupare tutto lo spazio diegetico, complicando ulteriormente la sua decifrazione.

9 Sulla funzione delle imbarcazioni nella letteratura portoghese, cfr. Marco Bucaioni, *Le imbarcazioni in due testi centrali del Novecento portoghese: l'Ode marittima di Fernando Pessoa/Álvaro de Campos e Le Navi di António Lobo Antunes*, in *Pensando tra gli oggetti. Dai Greci ai giorni nostri*, Atti del Convegno dell'Università di Perugia, Facoltà di Lettere e Filosofia (14-16 dicembre 2010), a cura di Giovanni Falaschi, Perugia, Morlacchi, 2012, pp. 195-204.

Mi preparai a una notte di insonnia, con rassegnazione, ma contrariamente al previsto fino ai dintorni di Talavera de la Reina dormii profondamente [p. 12].

Siamo subito costretti, da lettori, a fare i conti con la natura programmaticamente decettiva delle cose che ci vengono dette e taciute: può essere un sogno la telefonata inerente alla morte di Maria? E il viaggio in treno non è forse totalmente interpretabile come un'esperienza onirica o puramente immaginativa?

Poi giacqui immobile, sveglio, a guardare il finestrino buio sul buio deserto dell'Extremadura [p. 11].

Qui viene introdotto un altro motivo topico della narrativa tabucchiana (e pessona), cioè quello della *finestra* (che può anche alludere allo specchio de *Las Meninas*?):

La *saudade* di Pessoa, e per estensione la *saudade* di Tabucchi, è spesso favorita dalla presenza di una finestra aperta che a volte permette di guardare in lontananza (lontananza spaziale che diventa anche temporale), a volte di riflettersi nel vetro, e porta in entrambi i casi ad una duplicazione fantastica (deformata) dell'individuo che sta guardando: l'io lirico guarda l'io che avrebbe desiderato essere o ancora l'io che avrebbe potuto essere se alcune circostanze nella sua vita fossero state diverse, e finisce per credere che esiste o esisterà realmente. Questa *saudade*, Tabucchi la spiega con parole sue dicendo che è una percezione basata su un “gioco del rovescio”¹⁰.

Con stacco piuttosto netto, ma marcato da una *reduplicatio* del nome di Maria do Carmo e con il primo riferimento esplicito alla *Saudade* (scritta con la maiuscola), il narratore introduce il capitolo 2 con una digressione strutturata sul modulo dell'analessi, in cui rievoca passeggiate e dialoghi avuti nel tempo con la donna a Lisbona: l'impressione è però sempre quella di un monologo, in cui è lei a prendere la parola e a fare riflessioni, spesso folgoranti, come quella sulla *saudade* come «categoria dello spirito» (p. 12) che solo i portoghesi saprebbero percepire, o quelle su Fernando Pessoa, scrittore amatissimo anche dal narratore (e molto amato da Tabucchi), che era un «genio perché ha capito il risvolto delle cose, del reale e dell'immaginato, la sua poesia è un *juego del revés*» (p. 13).

Anche qui torna il motivo simbolico della finestra:

Passavo a prenderla dalla sua casa di Rua das Chagas verso le sei del pomeriggio, lei mi aspettava *da dietro una finestra* [p. 13].

10 Corinne Fournier Kiss, *L'intertestualità emozionale pessona nell'opera di Antonio Tabucchi. Saudade e desassossego*, in «Pessoa Plural», 18, 2020, pp. 185–217: 199.

E poco oltre si consolida l'isotopia della nave, con l'apparizione (nel ricordo) dei «primi *traghetti* affollati di pendolari [che] salpavano per l'altra riva del Tago», quando, al crepuscolo, il «Tago era solcato da una miriade di battelli» (p. 13).

La nave è certamente sempre metafora o allegoria della vita e anche rinvio alla dimensione del viaggio, dell'allontanamento, che nella produzione pessiana è però anche avvicinamento a qualcos'altro.

Riferibile allo stesso campo tematico è anche l'introduzione dei *moli*:

Avanzavamo verso i primi moli, quei moli dove Álvaro de Campos andava ad aspettare nessuno, come diceva Maria do Carmo [p. 13]¹¹.

Non pare irrilevante che proprio in questo capitolo, il più esplicitamente pessiano, vengano introdotti due celebri eteronimi del grande scrittore portoghese: Bernardo Soares e Álvaro de Campos (a indicare, forse, una sovrapposibilità intertestuale tra queste controfigure finzionali e il personaggio di Maria, pura invenzione letteraria dell'*io narrante*).

E a confermare la non obliterabile centralità di Pessoa nel racconto, ci limitiamo a rinviare a quanto ne scrivono, rispettivamente, Elisa Manca e Corinne Fournier Kiss:

Ne *Il gioco del rovescio* la sua influenza è il filo conduttore del racconto, attraverso il quale si trova un altro tassello del puzzle che stiamo cercando di ricostruire. Dal punto di vista narrativo egli è il motivo “ufficiale” per il quale Maria do Carmo e l'*io narrante* si incontrano (la consegna di una traduzione dell'autore portoghese dall'Italia), nonché il legame letterario tra i due¹².

11 Impossibile non notare le flagranti relazioni intertestuali con alcune sequenze dell'*Ode Marittima* di Fernando Pessoa (cfr. Fernando Pessoa, *Poesie di Álvaro de Campos*, a cura di Maria José de Lancastre e Antonio Tabucchi, Milano, Adelphi, 1993, p. 69, di cui Tabucchi è stato il primo traduttore italiano):

Ah, ogni molo è una nostalgia di pietra!
E quando la nave salpa dal molo
e ci si avvede all'improvviso che si è aperto uno spazio
tra il molo e la nave,
mi viene, non so perché, un'angoscia recente,
una nebbia di sentimenti di tristezza
che brilla al sole delle mie angosce ingiardinate
come la prima finestra su cui batte l'alba,
e mi avvolge come un ricordo di un'altra persona
che fosse misteriosamente mia.
Ah, chissà, chissà,
se non sono partito un tempo, prima di me,
da un molo.

12 E. Manca, *Il gioco del rovescio* di Antonio Tabucchi, cit., p. 173.

Quindi questa storia, sebbene nulla sia preannunciato dal suo titolo di *Gioco del rovescio*, è in realtà un immenso atto di riverenza a Pessoa. Mette in scena una intertestualità focalizzata in modo molto visibile sulle allusioni all'opera degli eteronimi Soares e Campos, che viene lodata più e più volte dall'amante del narratore; ma mette anche in scena, come in contrappunto e in un modo meno immediatamente visibile, un'intertestualità incentrata su un'esperienza emozionale che scorre come un filo rosso attraverso tutta l'opera di Pessoa: la *saudade*¹³.

La citazione esplicita di un testo capitale dell'eteronimo pessiano Álvaro de Campos, avvalora questa opzione interpretativa:

e lei [Maria do Carmo] recitava qualche verso dell'*Ode marittima*, il passo in cui il piccolo pirosafo disegna la sua sagoma all'orizzonte e Campos sente un volano che comincia a ruotare dentro il suo petto [p. 13]¹⁴.

Con il capitolo 3, il lettore viene 'ricondotto' sul treno – vero o immaginario – che è giunto, dopo aver attraversato l'Extremadura, al confine portoghese: dopo aver conversato con un poliziotto di frontiera (sulla monaca e poetessa barocca portoghese Violante do Céu, su Totò e Alberto Sordi)¹⁵, una strana reazione si impadronisce del protagonista-narratore, al pensiero della morte di Maria do Carmo:

(...) provavo una sensazione strana, come se dall'alto stessi a guardare un altro me stesso che in una notte di luglio, dentro lo scompartimento di un treno semibuio, stesse entrando in un paese straniero per andare a vedere una donna che conosceva bene e che era morta. Era una sensazione che non avevo mai provato e mi venne da pensare che aveva qualcosa a che fare col *rovescio* [p. 14].

Il lettore assiste plasticamente allo sviluppo di una disorientante sensazione di sdoppiamento che si impadronisce del narratore, la cui identità inizia a vacillare. E anche questo tratto è ben pessiano, come confermato, qualche pagina sotto, da un'altra citazione esplicita dell'eteronimo Álvaro de Campos:

Maria do Carmo diceva *Lisbon revisited* di Álvaro de Campos, una poesia nella quale una persona è alla stessa finestra della sua infanzia, ma non è più la stessa persona e non è più la stessa finestra, perché il tempo cambia uomini e cose [p. 16].

13 C. Fournier Kiss, *L'intertestualità emozionale pessiana nell'opera di Antonio Tabucchi*, cit., p. 199.

14 Per qualche riferimento all'*Ode Marítima* rinvio ancora ai contributi di Marco Bucaioni e Corinne Fournier Kiss.

15 Producendo un cortocircuito molto *post-modern* tra *highbrow* e *pop*.

Il capitolo 4 prosegue, con una costruzione a montaggio alternato¹⁶, il discorso iniziato nel capitolo 2: tra i ricordi del narratore, Maria do Carmo rievoca il gioco che lei e i suoi coetanei facevano quando viveva a Buenos Aires per sfuggire – così lei aveva sempre sostenuto – alla dittatura salazarista:

Il gioco consisteva in questo, diceva Maria do Carmo, ci mettevamo in cerchio, quattro o cinque bambini, facevamo la conta, e a chi toccava andava in mezzo, lui sceglieva uno a piacere e gli lanciava una parola, una qualsiasi, per esempio *mariposa*, e quello doveva pronunciarla subito a rovescio ma senza pensarci sopra, perché l’altro contava uno due tre quattro cinque, e a cinque aveva vinto, ma se tu riuscivi a dire in tempo *asopiram*, allora eri tu il re del gioco, andavi in mezzo al cerchio e lanciavi la tua parola a chi volevi tu [p. 14].

Un gioco innocuo, il gioco del rovescio appunto¹⁷, che lei faceva nel 1939 mentre il padre, dissidente socialista, si struggeva, piangendo in silenzio, per l’ascesa di Francisco Franco in Spagna. Ma un gioco che evidentemente tanto ingenuo non poteva essere, dato che, nel capitolo 2, Maria lo aveva presentato come un equivalente della vita: «La vita è come un gioco che giocavo nella mia infanzia a Buenos Aires» (p. 13).

Anche in questo caso, si noterà, è sempre e solo Maria che *parla* e mai il narratore: non c’è un vero dialogo e questo introduce il sospetto che il personaggio femminile sia appunto un *doppio* del narratore e che le sue parole siano da attribuirsi integralmente a quest’ultimo.

Quella stessa sera, Maria aveva poi proposto di andare a cenare in Alfama, rivelandogli di aver sposato il marito solo perché da «ragazzina malinconica e povera» non ce «la facevo più a vedere quel cortile dalla mia finestra» (p. 16).

Nel capitolo 5 lasciamo di nuovo la Lisbona vivacissima del ricordo del narratore, per tornare al presente diegetico nel treno e qui, ancora in un’atmosfera surreale, il compagno di viaggio spagnolo del narratore lo invita a prendere un caffè nel vagone ristorante: il narratore accetta e dialoga con l’uomo, parlando di cose «piene di luoghi comuni» (p. 15), ma anche di Violante do Céu e di Góngora, e ancora (al capitolo 7) di Vicente Blasco Ibañez e di Benito Pérez Galdós (la qual cosa configura il dialogo come decisamente poco banale, nonostante le indicazioni contrarie e ingannevoli del narratore). Verso la fine, il dialogo prende una piega suggestiva quando il narratore, rispondendo all’interlocutore spagnolo sul senso di una *corrida* (quella lusitana) in cui il toro non viene ammazzato, dice:

16 Su cui, cfr. Riccardo Scrivano, *L’orizzonte narrativo di Antonio Tabucchi*, in «Il Banco di Lettura», VI, 1990, p. 11, che lo ha efficacemente descritto come «tempi di scartamento diverso che hanno in comune di essere costruiti con un’infinita minuzia di particolari».

17 *Le puéril revers des choses* scriveva Tabucchi in esergo alla raccolta di racconti, citando evidentemente non per caso Lautréamont.

«per ammazzare qualcuno non sempre è necessario ucciderlo, a volte basta un gesto»¹⁸.

Poi di nuovo (cap. 6) siamo ricondotti dal ricordo in *flashback* alla Lisbona vissuta dal narratore e da Maria: dopo aver mangiato l'*arroz de cabidela* e ascoltato brani di fado in un locale dell'Alfama, i due, una sera, erano scesi verso il porto e ancora aveva parlato solo Maria che, recitando *Lisbon revisited* di Pessoa, e dopo aver espresso dubbi esistenziali radicali, ma un po' retorici («senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo»), aveva proposto al narratore di vivere, in un vertiginoso gioco di specchi (non dissimile da quello articolato ne *Las Meninas*)

questa vita come se fosse un *revés*, per esempio stanotte, tu devi pensare che sei me e che stai stringendo te fra le tue braccia, io penso di essere te che sto stringendo me fra le mie braccia [p. 17].

3

Il capitolo 8 segna uno stacco molto netto rispetto al geometrico equilibrio alternato della sezione precedente: *ex abrupto*, veniamo condotti (mediante un altro e più profondo *flashback*) a Roma, in piazza Navona, su una panchina, alle ore 21.00 di un'imprecisa sera di qualche indeterminato tempo passato.

Un tale Francisco, che si riferisce a sé stesso sistematicamente con il plurale (ad indicare appartenenza ad un gruppo dissidente o clandestino), aveva avanzato una proposta decisiva per la vita del narratore, proponendogli di fare da corriere in Portogallo, portando cinque lettere e una somma di denaro per le famiglie di due scrittori arrestati, vittime del regime salazarista.

Una missione piuttosto eccitante, da *spy story*, aveva portato il narratore a Lisbona dove aveva dovuto telefonare a un numero che Francisco gli aveva fornito e a cui, solo se fosse giunta una voce femminile all'apparecchio, avrebbe dovuto identificarsi con la frase cifrata: «È uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa».

Così l'io narrante aveva conosciuto Maria do Carmo e nel capitolo 9 racconta come aveva compiuto la missione, che si era rivelata più semplice del previsto:

Al primo tentativo telefonico mi aveva risposto una voce di donna e io avevo detto: buonasera, sono un italiano, volevo informarla che è uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, forse può interessarla. Ci vediamo fra mezz'ora alla libreria *Bertrand*, aveva

18 Allusione al potere enorme che ha chi è *fingidor* (come direbbe Pessoa), visto che può far nascere e morire, sulla carta, una infinità di personaggi.

risposto, nella sala delle riviste, io sono sui quarant'anni, ho i capelli scuri e porto un vestito giallo [p. 17].

Poi il narratore ritorna al presente (ma quale presente?) e aumenta il ritmo e la velocità del racconto: arriva a Lisbona, dove ha preso una camera in albergo (la stessa di sempre) e ha telefonato a casa del marito di Maria, il conte Meneses de Sequeira, che lo riceverà non prima delle 14.00 «in un salone barocco con molti stucchi sul soffitto e con due grandi *arazzi* rosicchiati sulle pareti» (p. 20), che ricorda moltissimo lo spazio costruito da Velázquez in *Las Meninas* e con un riferimento (gli *arazzi*, della cui produzione era sovrintendente per conto dei reali di Spagna) che rinvia direttamente a José Nieto Velázquez, il ciambellano di corte riprodotto da Diego Velázquez sul fondo del quadro.

Il racconto raggiunge la sua *Spannung* nel dialogo tra il conte Nuno Meneses de Sequeira e il narratore: il conte dice che la moglie è morta a causa di una brutta malattia (ma è sfuggente e generico), la qual cosa sconcerta il narratore, che non ne sapeva nulla. Poi Nuno insinua che il narratore sia troppo giovane e ingenuo per poter capire una donna come Maria, aggiungendo con disvelante e spietata *nonchalance*:

Vorrei toglierle un'illusione, disse, quella di aver conosciuto Maria do Carmo, lei ha conosciuto solo una *finzione* di Maria do Carmo [p. 21].

Tabucchi approfondisce qui la questione, così centrale nel suo racconto, del rapporto tra realtà e sua rappresentazione, e il prosieguo della storia del conte smentisce completamente quanto noi lettori (e il narratore con noi?) avevamo saputo di Maria do Carmo: non era mai stata a Buenos Aires (o a New York)¹⁹, giacché era sempre vissuta a Lisbona da figlia di ricchi proprietari terrieri nazionalisti e salazaristi, corteggiatissima da legioni di uomini.

Ma, d'altra parte, non c'è nessuna contraddizione nella *fiction*, come anche nel sogno, dove la sospensione delle regole logiche tradizionalmente accettate è un dato di fatto non revocabile in dubbio: Maria può essere, appunto, *più personaggi*, perfettamente verosimili e tutti pienamente dotati di credibilità, come gli eteronimi di Pessoa.

Il *juego del revés* era stato sempre giocato da Maria d'accordo col marito (per lomeno questo è ciò che lui crede e fa credere a noi) e il narratore ci era finito dentro alla perfezione, ma non era l'ingenuo gioco bonairese di cui la donna aveva parlato all'io narrante, quanto piuttosto (con singolare rovesciamento di prospettiva) la cifra autentica di tutta la sua propria esistenza:

19 Il conte Meneses introduce un'altra vita parallela di Maria dicendo, in maniera incongrua rispetto a quello che sappiamo dal racconto: «immagino cosa le avrà raccontato Maria do Carmo, una storia lacrimosa di un'infanzia infelice a New York, un padre repubblicano che è morto eroicamente nella guerra civile spagnola» (p. 21).

Mi stia bene a sentire, a Maria do Carmo piaceva molto un gioco, lo ha giocato per tutta la vita, lo abbiamo sempre giocato di comune accordo. Feci un cenno con la mano, come per impedirgli di continuare, ma lui seguitò: lei deve essere capitato in un suo rovescio. (...) *A meno che non sia capitato lei nel rovescio del suo rovescio, dissi* [p. 21].

Nuno Meneses rivela inoltre la conoscenza della formula cifrata sulla traduzione di Pessoa e svela un lato di Maria do Carmo che pare mettere in evidenza la sua multiforme disponibilità erotica:

Sono desolato che lei mi costringa a essere più esplicito, riprese Nuno Meneses de Sequeira, suppongo che le piaccia Pessoa. Mi piace molto, ammisi. Allora forse sarà anche al corrente delle traduzioni che escono all'estero. Che cosa vuol dire? chiesi. Niente di speciale, disse lui, solo questo, che Maria do Carmo riceveva molte traduzioni dall'estero, lei mi capisce, vero? Non la capisco, dissi io. Diciamo che non vuole capirmi, mi corresse Nuno Meneses de Sequeira, che preferisce non capirmi, e io capisco che preferisca non capirmi, *la realtà è sgradevole e lei preferisce i sogni*, la prego non mi obblighi ai dettagli, i dettagli sono sempre così volgari, limitiamoci al concetto [p. 22].

A questo punto, ci sembra pertinente il rinvio alla celebre poesia *Autopsicografia* di Fernando Pessoa che pare davvero, proprio come la figura del fondo de *Las Meninas*, una delle chiavi indispensabili per decifrare il racconto: Maria do Carmo è un eteronimo, tra altri possibili, dell'io narrante (e naturalmente di Tabucchi), lei che aveva infanzie finzionali povere a New York o a Buenos Aires, quando in realtà era sempre stata a Lisbona.

Siamo così spinti a credere che il narratore abbia sempre saputo che Maria, *sua Maria*, non è mai esistita e che è stata solo il parto della sua psiche così sbilanciata in direzione dell'immaginazione e del sogno, un eteronimo tra altri che avrebbe potuto usare, perfetto per la città di Lisbona come Bernardo Soares e Álvaro de Campos per Pessoa.

Ma dunque, in che senso Maria do Carmo è *morta*?

Come personaggio è morta davvero o semplicemente Tabucchi ha posto fine ad una delle sue incarnazioni finzionali, per avviare un'altra fase della sua esistenza: l'eteronimia di Maria è più sottile e più sofisticata di quella di Pessoa, poiché non prevede l'invenzione di personaggi paralleli veri e propri, con identità anagrafiche e biografiche distinte, quanto piuttosto la variazione microscopica di aspetti della sua personalità, che si riflette nella pluralità di personaggi con cui è venuta in contatto e nei quali si è specchiata, sempre deformata dai diversi punti di vista.

Maria non è mai propriamente vissuta, se non nella stessa misura in cui sono vissuti gli eteronimi di Pessoa e lo stesso io narrante, rispetto a Tabucchi uomo e scrittore reale, studioso di portoghese e traduttore di Pessoa (come pare chiaro a p. 23):

Oggi è il primo giorno della nuova vita di Maria do Carmo, dissi, potrebbe almeno concederle una tregua.

Ed è a questo punto che un evento estraneo (un segnale acustico)²⁰ viene a turbare la già inquieta superficie del racconto, spingendolo verso la sua conclusione: la sirena di una nave che entra nel porto di Lisbona (ancora la dialettica tra partenza e arrivo e l'isotopia dell'imbarcazione) spinge il narratore a desiderare di non aver fatto nulla della sua vita, così come ci è appena stata raccontata, e di rivivere per la prima volta, ambiguumamente, in qualità di passeggero di quella nave, le esperienze già vissute, puntellando la sua fantasticheria con il ricorso al concetto-chiave di *saudade*:

Dalla finestra arrivò il suono di una sirena, forse una nave che entrava in porto, e immediatamente sentii un enorme desiderio di essere uno di quei passeggeri di quella nave, di entrare nel porto di una città sconosciuta che si chiamava Lisbona e di dover chiamare al telefono una donna sconosciuta per dirle che era uscita una nuova traduzione di Fernando Pessoa, e quella donna si chiamava Maria do Carmo (...) e io sapevo già tutto questo, ma quel passeggero che ero io e che guardava Lisbona dal parapetto della nave non lo sapeva ancora e tutto sarebbe stato per lui nuovo e identico. E questa era *Saudade*, Maria do Carmo aveva ragione, non era una parola, era una categoria dello spirito. A suo modo, anch'essa, era un rovescio [pp. 22-23].

La *saudade* quindi come cifra del racconto di Tabucchi, come esperienza emotiva radicale e unica, così centrale nella produzione pessiana (e nella già citata *Ode Marítima* assolutamente), diventa la chiave che scioglie, almeno in parte, le ambiguità e le contraddizioni del racconto²¹: solo il *juego del revés* permette a ciascuno di noi di vivere una vita più autentica e più vera e di tenere sotto controllo la malinconia (l'angoscia, lo *spleen*) che sarebbe devastante provare a causa della *saudade*. In altre parole, solo vivere una vita di sogni e immaginazione ci permette di tollerare gli orrori della quotidianità: il *Gioco del rovescio* è il racconto di un'esperienza che risulta essere più vera e più potente della vita vissuta realmente.

Il conte Nuno, a questo punto, consegna al narratore una busta con un biglietto di Maria do Carmo da aprire in albergo, dove si trova scritta la parola

20 Per il ruolo dei suoni in Pessoa, associati al *desassossego* ma non alla *saudade*, cfr. sempre C. Fournier Kiss, cit., pp. 207-209.

21 C. Fournier Kiss, cit., p. 197: «Nella *saudade* rappresentata da Pessoa, l'individuo non solo ricorda con rammarico ciò che era, ciò che aveva, ciò che faceva nel passato, ma anche immagina ciò che non era, ciò che non aveva, ciò che non faceva, e che si permette di considerare con lo stesso grado di realtà del reale». E ancora a p. 198: «La *saudade*, sia in Pessoa che in Tabucchi, appare quindi come un sentimento di incompiutezza che cerca un supplemento di vita nel passato non solo per recuperarlo con la memoria, ma anche per reinventarlo, per ricrearlo con l'immaginazione».

SEVER che in inglese significa *recidere, separare, dividere*, ma anche *separarsi, staccarsi*, ad indicare appunto la necessità di voltare pagina, di procedere separatamente.

Facendo il *juego del revés*, tanto caro a Maria (e quindi a lui), il narratore scrive sotto la parola *REVES* che, a seconda dell'accento, può significare *rovescio* in spagnolo o *sogni* in francese (= *rêves*) e che, considerato il racconto, qui vuol dire esattamente entrambe le cose.

A questo punto, il narratore decide di tornare in Italia da Lisbona: sono le 16.15.

E se avesse sognato tutto ciò che ha raccontato? È perfettamente plausibile, visto che il sonno continua ad essere una condizione ricorrente: nel dialogo conclusivo con il portiere dell'albergo, l'io narrante dice di voler dormire fino all'ora di cena («Bene, allora mi svegli per la cena, dissi, verso le nove» (pp. 23-24). Si può sognare di sognare? Il gioco del *revés* è proprio questo.

E all'orecchio del narratore, dopo che ha chiuso le imposte, giunge di nuovo (ma è certo un sogno) il fischio di una sirena di nave e, come aveva desiderato a casa del conte Meneses in preda alla *saudade*, si ritrova passeggero di quella nave, che fischia un'altra volta e poi attracca, facendolo scendere sul molo (in una movenza ancora clamorosamente pessona) di un porto «completamente deserto» (p. 24), in cui surrealisticamente le linee dei moli che si susseguono sono le linee prospettiche che convergono verso il punto di fuga di *Las Meninas* e, nella figura di fondo, si vede il ciambellano trasformato in Maria do Carmo, vestita di giallo, che con una «espressione maliziosa e malinconica» (p. 24), sembra svelare il segreto del quadro di Velázquez, poiché finalmente vede il rovescio del rovescio del quadro, cioè è nella posizione per cui è l'unica a vedere il quadro che nemmeno il pittore sta guardando e che noi possiamo solo immaginare, per merito dello specchio che vi si trova dentro.

A quel punto il narratore sogna di entrare nel quadro per raggiungere Maria e si trova in un altro sogno (forse nel sogno di un sogno o nel sogno sognato da un personaggio immaginario?)²².

4

Il racconto di Tabucchi si apre e si chiude con due diverse visioni de *Las Meninas* e non si può non tenerne conto.

22 L'elemento del sogno torna spesso nei racconti di Tabucchi e qui potrebbe indicare la riconciliazione tra il narratore e Maria do Carmo. Sulla questione, cfr. Perle Abbrugiat, *Vers l'envers du rêve. Pérégrination dans l'œuvre d'Antonio Tabucchi*, Aix-en-Provence, Presses Universitaires de Provence, 2011, p. 108.

La celebre analisi che Michel Foucault fece del quadro nel suo *Les mots et les choses* prendeva avvio dal sincronismo della sospensione del Velázquez finzionale (autoritratto del pittore reale) che ci appare mentre sta dipingendo un quadro di grandi dimensioni il cui soggetto resta, almeno in partenza, non identificabile:

Sarebbe infatti possibile indovinare ciò che il pittore guarda, se si potesse gettare lo sguardo sulla tela cui è intento; ma di questa non si scorge che l'ordito, i sostegni orizzontali e, verticalmente, la linea obliqua del cavalletto. L'altro rettangolo monotono che occupa tutta la parte sinistra del quadro reale, e che raffigura il rovescio della tela rappresentata, restituisce sotto l'aspetto di una superficie l'invisibilità tridimensionale di ciò che l'artista contempla: lo spazio in cui siamo, che siamo. Dagli occhi del pittore a ciò che egli guarda è tracciata una linea imperiosa che noi osservatori non potremmo evitare: attraversa il quadro reale e raggiunge, di qua dalla sua superficie, il luogo da cui vediamo il pittore che ci osserva; questa linea tratteggiata ci raggiunge immancabilmente e ci lega alla rappresentazione del quadro²³.

Lo specchio sul fondo del quadro è la vera chiave del dipinto: riflette solamente i due modelli, il re Filippo IV d'Asburgo e la regina Maria Anna, ma non l'artista che si ritrae mentre dipinge, collocato in una zona periferica del quadro, né la figlia della coppia reale e gli altri personaggi che affollano l'opera.

Data la straordinaria profondità di campo, risulta essere quasi perfettamente centrale l'uomo in fondo al quadro, che Foucault, banalizzando, definisce *visitatore e passante*:

Eppure questa realtà è proiettata all'interno del quadro – proiettata e diffratta in tre figure che corrispondono alle tre funzioni di quel punto ideale e reale. Esse sono: a sinistra il pittore con la tavolozza in mano (autoritratto dell'autore del quadro); a destra il visitatore, con un piede sullo scalino, pronto a entrare nella stanza: questi coglie a rovescio l'intera scena, ma vede frontalmente la coppia reale, che è lo spettacolo stesso; al centro, infine, il riflesso del re e della regina, addobbati, immobili, nell'atteggiamento di modelli pazienti. Riflesso che mostra ingenuamente e nell'ombra ciò che tutti guardano in primo piano. Restituisce come per magia ciò che manca a ogni sguardo: a quello del pittore, il modello che il suo duplice figurativo copia là sul quadro; a quello del re il suo ritratto che è in via di compimento sul versante della tela che egli non può percepire da dove si trova; a quello dello spettatore il centro reale della scena, di cui ha preso il posto come per effrazione. *Ma questa generosità dello specchio è forse finta: esso forse nasconde altrettanto e più di quanto manifesti. Il posto in cui troneggia il re con sua moglie è anche quello dell'artista e quello dello spettatore*: in fondo allo specchio potrebbero apparire – dovrebbero apparire – il volto anonimo del passante e quello di Velázquez. La funzione reale di questo riflesso è infatti di attrarre all'interno del quadro ciò che gli è intimamente estraneo: lo sguardo che lo ha organizzato e quello verso il quale si offre. Ma essendo presenti nel quadro a

23 M. Foucault, cit., p. 18.

sinistra e a destra, l'artista e il visitatore non possono essere disposti nello specchio, in quanto appunto egli non appartiene al quadro²⁴.

«La chiave del quadro sta nella figura di fondo: è un gioco del rovescio» diceva Maria do Carmo, riferendosi al ciambellano di corte ritratto sullo sfondo. E proprio lei diventa, nel sogno finale del racconto di Tabucchi, la figura di fondo, vestita di giallo, che scosta la tenda e permette alla luce di entrare.

Da una lettura attenta del testo emerge chiaramente lo statuto ambiguo del personaggio di Maria do Carmo, vera «allegoria della finzione»²⁵: chiunque entri in contatto con lei, rimane paralizzato in una controdimensione che è quella del *rovescio*.

Il centro dinamico del racconto non è rappresentato dall'io narrante (controfigura di Antonio Tabucchi), come saremmo tentati di credere, ma da ciò che sta sullo sfondo, cioè da Maria do Carmo. È solo grazie a lei, infatti, che il protagonista (a questo punto, presunto) e il conte Meneses de Sequeira possono intendere, o pensare di intendere, il gioco del rovescio, ed entrare a farvi parte.

E che il gioco e l'arte siano occasioni di sospensione del dover essere e apertura di uno spazio nuovo per l'uomo lo diceva già Jürgen Moltmann²⁶.

Allo stesso tempo, possiamo notare che né il conte e marito, né il protagonista subiscono significative conseguenze alla scoperta della verità di Maria do Carmo:

Se da una parte il gioco sta al di là della distinzione saggezza-follia, dall'altra resta altrettanto escluso da quella verità-falsità. Sta anche al di là della distinzione di bene e male. Il gioco in sé, benché attività dello spirito, non contiene una funzione morale, né virtù, né peccato²⁷.

Il *juego del revés* non abbraccia veramente il tempo, non è *chrónos*, bensì *kairós*. E non è un caso, del resto, che la vicenda del rovescio abbia la sua origine nell'infanzia di Maria: è nel momento di rievocazione del gioco che Maria do Carmo torna bambina e che il tempo viene sospeso.

24 M. Foucault, cit., p. 29.

25 Tibor Sándor Kiss, *Note a Il gioco del rovescio di Antonio Tabuchi*, in «Nuova Corvina», XII, 2002, pp. 102-107: 104.

26 Cfr. Jürgen Moltmann, *Sul gioco*, Brescia, Queriniana, 1988 (I ed. 1971), p. 25: «Si prova gioia nella libertà quando giocando si anticipa ciò che può essere e deve diventare diverso, sopprimendo il bando della immutabilità di ciò che esiste. Si gode del gioco e si prova piacere nello stato di sospensione caratteristico del gioco, se da esso sorgono prospettive critiche per il mutamento del mondo che è di solito tanto irrigidito. Il senso del gioco è allora identico a quello dell'arte, cioè quello di opporre ai soliti e quotidiani ambienti dell'uomo degli "anti-ambienti" e "contro-ambienti" e, con un confronto cosciente, rendere possibili la libertà creatrice e delle alternative per il futuro».

27 Johan Huizinga, *Homo ludens*, Torino, Einaudi, 2002, p. 9.

Concludendo, se proviamo a confrontare i personaggi del racconto di Tabucchi con quelli del dipinto di Velázquez, sembra emergere la seguente catena di relazioni e omologie.

Intanto,

a)

Antonio Tabucchi : Io narrante = Diego Velázquez : Autoritratto

La funzione detenuta dal narratore del racconto è analoga a quella detenuta dall'autoritratto velazqueño nel dipinto: sono maschere che riproducono finzionalmente i rispettivi autori reali che le hanno mobilitate²⁸. Inoltre, alla luce delle ultime pagine del racconto:

b)

Nuno Meneses de Sequeira = José Nieto Velázquez dipinto

Giacché gli unici personaggi che riescono a osservare il *rovescio* del *rovescio* sono, nei rispettivi perimetri finzionali, il conte Meneses e il ciambellano: sono loro che, scostando una (metaforica nel racconto) tenda, fanno entrare la luce che svela il centro del dipinto, non essendo questo né prerogativa del Velázquez dipinto (che si autorappresenta mentre guarda la coppia reale di cui sta realizzando il ritratto), né del narratore (che non ha davvero capito in cosa consista il gioco del rovescio e vi si è trovato inopinatamente dentro).

Poiché però Maria do Carmo è un eteronimo del narratore (ed è a sua volta una feconda produttrice di vite parallele), mentre il ciambellano è, per certi aspetti, un doppio del pittore che si autoritraq, è lì che si trovano le chiavi del dipinto e del racconto:

Così si spiega anche perché Maria do Carmo nella dimensione onirica si incarni proprio in questa figura: è lei che ha scostato la tenda mostrando all'io narrante nuove e infinite prospettive, illuminando nuove realtà, diventando un vero e proprio “punto di fuga”²⁹.

Dunque si può anche sostenere che:

28 E. Manca, *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 178: «(…) come Velázquez rappresenta se stesso, anche Tabucchi nel suo racconto costruisce l'io narrante con un chiaro intento autobiografico, rendendosi protagonista della propria opera».

29 E. Manca, *Il gioco del rovescio di Antonio Tabucchi*, cit., p. 179.

c)

Maria do Carmo = José Nieto Velázquez dipinto

E anche, infine, certamente:

d)

Maria do Carmo = José Nieto Velázquez = Fernando Pessoa

Come Pessoa, con i vari Soares, Reis, Campos, ha diffratto la sua personalità in una pluralità di personaggi inventati (tanto da arrivare a far dubitare della sua stessa esistenza come Pessoa), così Maria do Carmo ha costruito sé stessa, il suo autentico Sé, attraverso l'eteronimia di esperienze immaginate e mai realmente vissute, ma nondimeno così potenti da essere *vere*.

Alla luce di ciò, si capisce che – per Tabucchi (come per Pessoa) – è la *scrittura* il vero *juego del revés*, e la lettura è lo strumento conoscitivo che ci permette di osservare la realtà da un altro punto di vista, decentrato, ma proprio perciò più vicino al suo cuore e alle sue non pacificabili ambiguità, proprio come *Las Meninas* è un magnifico testo metatestuale sulla pittura:

Quasi che il pittore non potesse ad un tempo essere veduto sul quadro in cui è rappresentato e vedere quello su cui si adopera a rappresentare qualcosa³⁰.

Il *Gioco del rovescio* è l'equivalente letterario di un quadro in cui un pittore (Velázquez) dipinge un soggetto che non vediamo (la coppia dei reali di Spagna), se non attraverso la mediazione di uno specchio sul fondo, e che pare identificarsi senza alcun dubbio – per come siamo abituati a concepire lo spazio – con *noi*, che veniamo osservati dal pittore non in quanto pittore in carne ed ossa, ma come controfigura finzionale che si autorappresenta nel quadro stesso: è un gioco di specchi vertiginoso, ma nel quale diventiamo noi, spettatori (e lettori), i protagonisti assoluti dell'opera d'arte, perché vi veniamo collocati al centro, nel momento stesso in cui i rispettivi autori scelgono di delegare a noi una parte conspicua del lavoro concettuale necessario a smascherare il loro gioco del rovescio.

Foucault aveva intuito che il centro del quadro sta nel suo fondo, quando scriveva che il ciambellano di corte era una figura decisiva, poiché viene dipinto «con un piede sullo scalino, pronto a entrare nella stanza: questi coglie a *rovescio* l'intera scena, ma vede frontalmente la coppia reale, che è lo spettacolo stesso» (p. 37).

Peralterro, egli non pare aver rilevato che il ciambellano nel quadro è anche l'unica figura che vede non solo il soggetto reale (la coppia dei reali di Spagna), bensì anche la loro rappresentazione pittorica sulla tela, risultando dotato così

30 M. Foucault, *Le parole e le cose*, cit., p. 24.

di un punto di vista assolutamente privilegiato rispetto a tutti gli altri personaggi: proprio come Pessoa è in una posizione di superiorità rispetto non solo ai suoi eteronimi, ma anche rispetto a tutti i lettori possibili delle sue opere.

Noi spettatori, che non apparteniamo al perimetro del quadro, diventiamo tuttavia *soggetto* dello stesso, nella misura in cui siamo sulla stessa linea dello specchio che riflette la coppia reale, ma subito ci troviamo spaesati per il fatto che la nostra identità non coincide, né potrebbe mai gioco-forza coincidere, con quella della coppia che regnava sulla Spagna del tempo; e questo ci spinge a chiederci propriamente (come fa Maria do Carmo nel racconto di Tabucchi), senza che si possa rispondere:

senti, chissà cosa siamo, chissà dove siamo, chissà perché ci siamo [p. 17].

Tabucchi, insomma, ha voluto fornirci la sua interpretazione del quadro, andando oltre Foucault, consapevole che la sola vera realtà, quella che merita di essere vissuta, è quella immaginata dalla finzione letteraria.