CHIARA TAIARIOL

L'altro come presenza fantasmatica nella Lisbona *di Antonio Tabucchi*

In

Rotte mediterranee. Migrazioni e ibridazioni nella Letteratura italiana
Atti delle sessioni parallele del XXVII Congresso dell'ADI (Associazione degli Italianisti)
Palermo, 12-14 settembre 2024
a cura di A. Carta, M. Di Gesù, C. Natoli, A. Negri, G.M. Romano, L. Spalanca
Roma, Adi editore, 2026

Panel «L'altro e l'altrove nel Mediterraneo: lo spazio del racconto»
a cura di O. Branchina, L. Ruggeri

Come citare:
https://www.italianisti.it/pubblicazioni/atti-di-congresso/rotte-mediterranee
[data consultazione: gg/mm/aaaa]



Isbn: 9788894743449
Opera distribuita con licenza Creative Commons Attribuzione 4.0 Internazionale (CC BY 4.0)
https://creativecommons.org/licenses/by/4.0/

 © Adi editore 2026

CHIARA TAIARIOL

L'altro come presenza fantasmatica nella Lisbona *di Antonio Tabucchi*

Questo contributo analizza tre diverse accezioni dell'assenza nei racconti Il gioco del rovescio*,* Any where out of the world *e* Notte, mare o distanza*, mostrando come la mancanza agisca da dispositivo formale strutturante della narrazione. Ambientata a Lisbona, la scrittura mette in scena uno spazio di soglia – tra Mediterraneo e Atlantico – in cui l'altrove, il fantasma e lo spettro sociale diventano modalità attraverso cui l'alterità affiora senza mai stabilizzarsi come presenza, configurando la città come crocevia di rotte e memorie.*

Ne *Il gioco del rovescio* (1981) la sparizione di Maria do Carmo si lega fin dall'inizio al dipinto *Las Meninas* di Velázquez, utilizzato come una soglia instabile che struttura la memoria del protagonista e orienta la percezione dell'assenza. La donna incarna la figura dell'altro assente nel suo rapporto dialettico con un altrove irrecuperabile. La topografia dell'assenza si configura come uno spazio mediano tra il sonno e la veglia, la coscienza e lo stato confusionale e infine lo scarto tra il soggetto e un suo eteronimo. Propongo di interpretare l'ecfrasi[1] attraverso la nozione di *parergon* formulata da Derrida in *The Parergon.*[2] Il filosofo elabora la sua idea a partire dalla formulazione kantiana di *parergon* nella *Critica del giudizio*, ovvero un elemento esterno che non appartiene alla rappresentazione interna dell'oggetto,[3] problematizzando la relazione tra interno-esterno – «neither simply interior not simply exterior»[4] –, mostrando come il *parergon* abbia valore di soglia e sia al contempo soggetta a spessore e sparizione:

> the parergon is nevertheless a form which has traditionally been determined not by distinguishing itself, but by disappearing, sinking in, obliterating itself, dissolving just as it expends its greatest energy.[5]

La riformulazione derridiana della nozione di *parergon* ha trovato applicazioni significative anche negli studi letterari, come testimonia lo studio di Simone Heller-Andrist[6] di elementi paratestuali quali prefazioni, dediche, epigrafi o testi preesistenti. Di fronte a una mancanza interna dell'opera, il *parergon* si rende necessario, pur instaurando una frizione con la stessa.[7] Se, come suggerisce Heller-Andrist, il concetto[8] di *parergon* è una struttura predicativa formale,[9] suggerisco sia possibile estenderne l'uso oltre l'intertestualità e il paratesto, includendo anche le forme ekphrastiche, nelle quali l'opera d'arte

---

[1] Mazzara citando Michele Cometa, ricorda le duplici modalità dell'ecfrasi. Cfr. F. MAZZARA, *Il dibattito anglo-americano del Novecento sull'*ekfrasis, in *Intermedialità e Ekfrasis nel Preraffaelitismo: Il caso Rossetti*, Napoli, Università di Napoli, 2007, 1-70: «Si va dalla semplice citazione di un'opera o di un artista alla "vita d'artista" dispiegata in *Bildungromane* […], dall'illustrazione attraverso una fuggevole per quanto motivata evocazione […] al confronto diretto con l'immagine nel testo […]; dalla descrizione del processo creativo dell'"arte sorella" […] alla comprensione del proprio processo creativo nello specchio dell'altra arte […]».

[2] J. DERRIDA, *The parergon*, «October», IX (1979): 3-41. https://www.jstor.org/stable/778319 (ultimo accesso: 28/11/2025).

[3] Cfr. P. DURO, *What Is a Parergon?*, «The Journal of Aesthetics and Art Criticism», I (2019), 77: 30. https://doi.org/10.1111/jaac.12619 (ultimo accesso: 28/11/2025).

[4] DERRIDA, *The parergon,* 33.

[5] Ivi, 26.

[6] S. HELLER-ANDRIST, *The Friction of the Frame: Derrida's Parergon in Literature,* Tübingen, Francke, 2012.

[7] Cfr. Ivi, 12.

[8] Sulla nozione di "concetto" come strumento operativo dell'interdisciplinarità si veda Mieke Bal che propone di considerare i concetti non come entità fisse, ma come strumenti dinamici e "viaggianti", capaci di attraversare discipline, contesti storici e comunità accademiche, adattando di volta in volta la loro portata euristica e metodologica. Cfr. M. BAL, *Working with Concepts*, in «European Journal of English Studies», I (2009), 13: 13–23.

[9] HELLER-ANDRIST, *The Friction*…, 12.

tematizzata agisce come una soglia instabile – né interna né esterna alla narrazione – capace di strutturarne il regime percettivo. In questo senso, *Las Meninas* funziona come un vero *parergon* testuale: non un semplice riferimento iconografico, ma una soglia che dà forma al racconto proprio perché supplisce alla sua mancanza interna. L'assenza ontologica di Maria do Carmo, la sparizione del referente e l'instabilità della verità narrativa creano un "vuoto" che l'immagine riempie solo per dissolversi a sua volta.

Se si interroga la relazione tra testo e immagine, si può notare come l'assenza di Maria do Carmo, radicata nell'indeterminatezza ontologica ed epistemologica del personaggio, struttura l'intero racconto: il *parergon* interviene proprio per supplire a questa mancanza. Lo spazio del racconto, qui e altrove nelle opere dello scrittore, è occupato dalla tematica dell'assenza di una persona del passato, la cui sparizione è sempre «già avvenuta fuori dalla cornice del racconto»,[10] testimonianza del fatto che Tabucchi costruisce «più col vuoto che col pieno».[11] In aggiunta, la realtà è data solo per negazione, attraverso il rovescio della vita, della veglia, del presente – la morte, il sogno, il ricordo. In questo quadro, il dipinto funziona come una soglia instabile che consente l'ingresso e l'uscita dal racconto, un dispositivo che non illustra semplicemente la trama, ma che ne genera la struttura stessa attraverso la sua interazione con l'assenza del referente e con l'incertezza della verità narrata.

Stando agli indizi forniti dalla narrazione, non è possibile sciogliere il nodo circa l'identità di Maria do Carmo. Il racconto si conclude con un incontro tra la donna e il protagonista nello spazio del sogno, nel punto in cui si attua la convergenza tra il significato francese e portoghese di *reves* (sogno e rovescio):

> Mi parve che esso fosse il punto di fuga di una prospettiva, come quando si tracciano le linee prospettiche di un quadro, […] il quadro era *Las Meninas* di Velasquez, la figura di fondo sulla quale convergevano le linee dei moli aveva quell'espressione maliziosa e malinconica che mi ero impresso nella memoria: e che buffo, quella figura era Maria do Carmo col suo vestito giallo, io le stavo dicendo: ho capito perché codesta espressione, perché tu vedi il rovescio del quadro, che cosa si vede da codesta parte?, dimmelo, aspetta che vengo anch'io, ora vengo a vedere. E mi incamminai verso quel punto. E in quel momento mi trovai in un altro sogno.[12]

Lo statuto del personaggio di Maria do Carmo è ambiguo, problematizzato fin dalla prima pagina attraverso la figura di fondo del dipinto di Velasquez, che la donna interpretava come «la chiave del quadro».[13] Ne *Le parole e le cose* Foucault afferma che questa figura «fa oscillare, nella sua dimensione sagittale, l'interno e l'esterno».[14] Del resto, le linee prospettiche a cui Tabucchi si riferisce sono incomplete, poiché «a tutte manca una parte del loro tragitto».[15] L'interruzione delle linee di fuga rompe la logica prospettica classica, cioè la promessa che ogni punto di vista possa ricondursi a un soggetto stabile. Ne consegue che la rappresentazione — pittorica e narrativa — lascia emergere un vuoto strutturale: quello che Foucault descrive come «la sparizione necessaria di ciò che la istituisce»,[16] ossia la cancellazione del referente e dello sguardo che garantirebbe la corrispondenza. È

[10] P. SCHWARZ LAUSTEN, *L'uomo inquieto. Identità e alterità nell'opera di Antonio Tabucchi*, Copenaghen, Museum Tusculanum Press University of Copenhagen, 2005, 60.
[11] A. DOLFI, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*, Roma, Bulzoni Editore, 2006, 27.
[12] A. TABUCCHI, *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 1998, 24.
[13] Ivi, 11.
[14] M. FOUCAULT, *Le parole e le cose. Un'archeologia delle scienze umane*, trad. it. di E. Panaitescu, Milano, Rizzoli, 1967, 25 (*Les mots et les choses*, Paris, Gallimard, 1966).
[15] Ivi, 29.
[16] Ivi, 30.

precisamente questo vuoto che *Las Meninas*, come *parergon*, si incarica di rendere visibile, pur dissolvendosi nell'atto stesso in cui opera.

Any where out of the world (*Piccoli equivoci senza importanza*, 1985) – la seconda tappa di questo percorso sull'assenza tabucchiana – rende esplicita la logica fantomatica che ne *Il gioco del rovescio* era tematizzata attraverso il parergon pittorico. Fin dall'incipit, la scrittura inscena un'atmosfera sinistra, mesta e disturbata, anticipando la logica del ritorno che governerà l'intero racconto. La città si deforma in un suburbio sbilenco «con grandi pozze vuote tra le case come occhiaie scure e una vegetazione rada e piccoli caffè sporchi»,[17] popolato da «camerieri con la faccia stanca e la casacca bianca con alcune macchie».[18] Questo spazio funziona come un ambiente psichico, un'estensione del soggetto che prepara il terreno al manifestarsi della presenza perturbante. Il richiamo al passato affiora attraverso un oggetto – il grammofono – già presente in *Piccoli equivoci senza importanza* come dispositivo della memoria intrusiva. La musica, rievocando un ricordo, produce un effetto corporeo («il cuore mi batte»[19]), segnale dell'esperienza della perdita. È in questo momento che emerge il tema della colpa: «nessuno lo sa, nessuno sospetta niente, nessuno potrebbe incolparmi»;[20] poco dopo, il protagonista osserva la propria immagine riflessa e domanda: «mi guardo tra le vetrine. Ho forse un volto colpevole?».[21] L'inquietudine dell'ambiente si intensifica quando il protagonista si siede al bar e apre il giornale. Tra notizie ordinarie affiora inatteso il tema della morte, incrinando la quotidianità. Subito dopo, l'annuncio che al cinema proiettano *Casablanca* introduce una risonanza intertestuale che evoca una storia d'amore segnata dalla separazione e dal ritorno del passato. A questi stimoli corrisponde immediatamente una reazione somatica: l'io narrante si sente improvvisamente stanco, come se la città stessa lo attraversasse – «l'Atlantico fa così, porta una nebbiogena densa che ti penetra nei pori e te li ottura, facendoti sentire le gambe come due pezzi di legno».[22] Tale indisposizione si intensifica nelle righe immediatamente precedenti all'irruzione di un segnale del passato:

> E poi, all'improvviso, il cuore comincia a batterti a precipizio, tum tum tum, te lo senti in gola, ti sembra che possano sentirlo perfino gli avventori degli altri tavoli, il mondo perde i contorni, tutto entra in un'opacità sorda […].[23]

Poco dopo infatti scopriamo che il protagonista legge nella sezione degli annunci personali del giornale la frase che una donna del suo passato, ormai morta da quattro anni, e il narratore avevano scelto come loro *senhal*: «Any where out of the world». Il racconto mette così in scena un'impossibile traccia dell'assente che eccede l'ordine del reale. Questo messaggio in codice è tratto dai *Petits Poèmes en prose* di Baudelaire, la cui presenza può essere interpretata come un *parergon* – un margine citazionale che irrompe nel presente narrativo, supplendo al vuoto del referente e orientando retroattivamente la lettura dell'evento. Le due citazioni baudelairiane tematizzano esplicitamente la malattia, l'inquietudine e il desiderio di essere altrove: «Cette vie est un hôpital où chaque malade est possédé du désir de changer de lit […]» ;[24] «Il me semble que je serais toujours bien là où je ne suis pas […]».[25] L'altrove è il passato stesso, che non è tuttavia accessibile nella sua interezza ma solo attraverso alcuni

[17] A. TABUCCHI, *Piccoli equivoci senza importanza*, Milano, Feltrinelli, 1986, 71.
[18] *Ibidem.*
[19] Ivi, 72.
[20] *Ibidem.*
[21] *Ibidem.*
[22] Ivi, 74.
[23] *Ibidem.*
[24] Ivi, 75.
[25] *Ibidem.*

indizi che non permettono di ricostruirne un'immagine completa. Tra le tracce a disposizione del lettore vi sono una data del passato, il 22 settembre, che coincide con il presente narrativo, e una stanza d'hotel, richiamata da un altro intarsio: «une chambre qui ressemble à une reverie»,[26] a cui segue il ricordo del protagonista, che si immagina di spiare se stesso nel passato – «e così la tua fantasticheria crea la finestra illuminata di una camera che sembra una fantasticheria, ti puoi avvicinare ai vetri appannati e spiare attraverso le vecchie tende di pizzo».[27]

È precisamente l'assenza a convocare la citazione come dispositivo parergonale: un innesto esterno che non appartiene al piano dell'intreccio, ma che ne condiziona la percezione, suggerendo che il desiderio di «stare dove non si è» sia la dinamica strutturale che regge il testo. Inoltre, la citazione non si limita a rimandare al passato, ma lo mette in scena, poiché la lettura di Baudelaire rappresentava un codice privato all'interno della relazione.

Il testo si conclude poi con il tentativo dell'uomo di contattare la donna e, inaspettatamente, il ricevitore «fa: crec, ma nessuna voce risponde».[28] L'io narrante si confronta con una presenza che non può localizzare né rimuovere, una presenza che non si manifesta, ma si registra come intensità, come «densità indistinguibile»[29] – «dall'altra parte del filo c'è una presenza che sta lì ad ascoltare la presenza del tuo silenzio».[30] Il protagonista si trova così di fronte a un tempo confuso – come registra la metafora del Tago, «l'acqua è minacciosa e inquieta»[31] –, esterno a una percezione cronologica: «un'ora immobile che non è segnata sul quadrante».[32] Se ne *Il gioco del rovescio* il ritorno passava attraverso una soglia visiva esterna, qui il ritorno assume la forma fantasmatica descritta da Derrida: un'apertura strutturale, un appello rivolto al vivente da ciò che proviene dal passato o da una possibilità ancora senza forma. In questo senso, il fantasma è muto perché esso opera sul limite del linguaggio e del pensiero.[33]

Come nel racconto precedente, anche in *Notte, mare o distanza* (*L'angelo nero*, 1991) l'alterità perturbante si manifesta come un contro-spazio che irrompe nel reale e lo deforma. In questo racconto Tabucchi mette in scena, attraverso la voce di un ufficiale salazarista, il racconto degli stupri e delle torture compiuti in Angola, rivelando la violenza sistemica del passato coloniale portoghese e le sue ricadute nel presente narrativo. Il racconto si apre nella casa del poeta Tadeus, dove la serata sembra più volte avviarsi alla conclusione. Alla frase del poeta «perché è un buon viatico» i giovani indossano i cappotti e si preparano a uscire, ma non appena qualcuno replica con «alla notte, al mare, alla lontananza», i cappotti vengono tolti, la porta si richiude e la serata ricomincia da capo. Questo meccanismo segnala che il racconto non riesce ad avanzare verso l'evento traumatico della notte – l'incontro con il poliziotto. Inoltre, la mancata coincidenza tra il narratore e l'autore implicito[34]

---

[26] Ivi, 77.
[27] Ivi, 77-78.
[28] Ivi, 81.
[29] *Ibidem.*
[30] *Ibidem.*
[31] *Ibidem.*
[32] *Ibidem.*
[33] Cfr. C. DAVIS, *État Présent: Hauntology, Spectres and Phantoms*, in M. del Pilar Blanco-E. Peeren (a cura di), *The Spectralities Reader. Ghosts and Haunting in Contemporary Cultural Theory*, New York|London, Bloomsbury, 2013, 58: «[…] it is the structural openness or address directed towards the living by the voices of the past or the not yet formulated possibilities of the future. The secret is not unspeakable because it is taboo, but because it cannot not (yet) be articulated in the languages available to us. The ghost pushes at the boundaries of language and thought».
[34] La non coincidenza è resa esplicita in diversi punti del testo, tra cui: A. TABUCCHI, *L'angelo nero*, Milano, Feltrinelli, 2012, 39: «Ma questo dipendeva dall'immaginazione di chi pensava a come avrebbero potuto essersi

testimonia ulteriormente l'impossibilità, l'incapacità o la riluttanza di descrivere ciò che è accaduto. In seno a questa ripetizione, la narrazione costruisce un'atmosfera fantomatica che precede la violenza. La frase-sortilegio «alla notte, al mare, alla lontananza» trae la sua origine da un verso poetico letto quella sera dal gruppo: «Se è notte, mare o distanza»,[35] citazione dal componimento *Noturno à janela do apartamento* di de Andrade, la cui funzione è segnalare un racconto che non riesce a stare nel proprio tempo. Queste parole provocano «un disagio, come una tenue malattia»[36] per il fatto che i giovani si sentono «profughi in una città che era la loro e avere nostalgia della loro vera città, che era quella stessa, ma in un altro momento che non fosse quella sera ostile».[37]

Il racconto, va ricordato, sembra svolgersi alla soglia di nuove elezioni politiche, dal momento che Tiago afferma «questa volta non riusciranno a vincere, non riusciranno a truccare anche queste elezioni».[38] L'ambientazione è quella del novembre 1969, in pieno regime salazarista:

> […] la notte anticipata occupava lo spazio con la sua presenza e aveva creato una pozza immobile, un maleficio nel quale, come in un incantesimo che qualcosa avesse dovuto rompere, si sentivano prigioniere le persone che occupavano quella stanza. Chissà se fu per rompere quell'incantesimo che uno di loro si mosse […] e forse fu perché intuiva oscuramente il sortilegio che li imprigionava, che pronunciò delle parole come se fossero uno scongiuro, alzò il bicchiere e con voce che avrebbe dovuto essere augurale, ma che risultò cupa, disse: al novembre del millenovecentosessantanove, mese della caduta del salazarismo.[39]

L'intuizione del giovane è che la ripetizione a cui sono obbligati sia il riflesso dell'oppressione del regime politico di quel periodo storico, connotando la narrazione nei termini del perturbante, come testimoniano l'uso dei termini «incantesimo», «maleficio», «cupa» e della locuzione «pozza immobile», che richiama l'espressione «pozze vuote tra le case come occhiaie scure» in *Anywhere out of the world*. Quando finalmente il maleficio si rompe, i ragazzi sono usciti e stanno per accomiatarsi, un'automobile li accosta a fari spenti e l'uomo all'interno, sceso dalla macchina, li intima a girare le spalle e alzare le «manine». L'uso del diminutivo segnala che la prima comparsa della violenza avviene nello spazio del linguaggio, attraverso l'umiliazione – «in quel diminutivo incongruo c'era una violenza compatta, lo sentirono, qualcosa di turpe e di cattivo che li investì alle spalle come una folata di vento gelido che li fece tremare».[40] Durante la perquisizione di Joana compare, nell'immaginazione del narratore una figura sinistra, «una cernia pingue, lustra, oleosa»,[41] un essere al contempo

svolti i fatti di quella notte»; 40: «[…] non c'era nessuna cernia, in quel momento, se non nei pensieri di chi immaginava come dovevano essersi svolti i fatti di quella notte». Questa non coincidenza è descritta da G. PRINCE, *Dictionary of narratology*, Lincoln and London, University of Nebraska Press, 1987, 101, sotto la voce di "unreliable narrator": «A narrator whose norms and behavior are not in accordance with the implied author's norms; a narrator whose values (tastes, judgments, moral sense) diverge from those of the implied author's; a narrator the reliability of whose account is undermined by various features of that account». Secondo Ferdinando Amigoni, questa non coincidenza rappresenta un'infrazione del patto narrativo. Cfr. F. AMIGONI, *Fantasmi del Novecento*, Torino, Bollati Boringhieri, 2004, 152: «è impossibile situare stabilmente il narratore nello spazio della diegesi: dovrebbe trovarsi all'interno del racconto, ma è una sorta di ubiquo fantasma che può essere contemporaneamente dentro e fuori l'automobile infernale».

[35] TABUCCHI, *L'angelo nero*…, 33.
[36] *Ibidem*
[37] *Ibidem.*
[38] Ivi, 34.
[39] Ivi, 35.
[40] Ivi, 38.
[41] Ivi, 39.

immaginario e reale.[42] La cernia[43] compare al momento della violazione, segnalando la presenza di qualcosa che devia dall'ordinario.[44] L'animale agisce come un residuo fantasmatico della violenza,[45] un elemento capace di attraversare lo spazio e il tempo del racconto: si trova prima nel rigagnolo ai piedi della macchina, poi nelle braccia di Joana, e, nel finale, segue Joana sulle scale di casa di Tadeus, «fino a entrare in un vortice che evadeva da quella casa e attraversava pareti e tempo»,[46] per poi arrivare fino al narratore, a significare la persistenza, la traccia di una violenza irrisolta. È quella dell'uomo che racconta di aver «difeso la nostra razza, stuprando le figlioline di quei figli di puttana del MPLA»[47] (Movimento popolare di liberazione dell'Angola). A seguito di quella che l'uomo chiama «lezione politica», Joana uscì dalla macchina barcollando, piegata, come se vomitasse, per poi «ridere, come se avesse un attacco isterico o uno strano malore»,[48] sorridendo in modo «incongruo e allarmante».[49] La sua reazione manifesta l'impatto di una violenza che non si esaurisce nell'azione, ma continua a circolare e a deformare. La cernia è dunque la figura che materializza la persistenza del trauma, la sua capacità di fuoriuscire dai confini dell'episodio e di insinuarsi nella vita psichica e nel racconto stesso.

Si conclude che nei tre testi l'assenza è il dispositivo che struttura il racconto. Altrove, fantasma e spettro sociale non sono variazioni tematiche, ma tre modi in cui il passato ritorna, deforma il presente e costringe la narrazione a farsi luogo di ciò che non può essere pienamente detto né rimosso.

---

[42] Cfr. AMIGONI, *Fantasmi…,* 152.

[43] L'animale è stato già più volte oggetto della critica. Tra gli altri si veda M. JANSEN, *"Requiem": una mediazione fra 'vera finzione' e 'verità pratica'*, in S. Vanvolsem-F. Musarra-B. Van den Bossche (a cura di), *I tempi del rinnovamento. Atti del Convegno Internazionale. Rinnovamento del codice narrativo in Italia dal 1945 al 1992*, Roma, Bulzoni, 1995, vol. I, pp. 421-429; E. CONTI, *Tabucchi e Pereira: una testimonianza*, «Bollettino '900», (2023) 1-2. https://boll900.it/2023-i/Conti.html [ultimo accesso: 28/11/2025].

[44] Come suggerisce Anna Dolfi la cernia «traduce il familiare […] in qualcosa d'un tratto diverso, inquietante e ben altrimenti minaccioso». Cfr. DOLFI, *Tabucchi: la specularità, il rimorso*…, 217.

[45] Il "fantasma sociale" è la forma in cui un'ingiustizia non risolta ritorna a turbare il presente, rendendo visibile ciò che le strutture di potere tendono a rimuovere. Cfr. A. GORDON, *Ghostly Matters: Haunting and the Sociological Imagination*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2008.

[46] TABUCCHI, *L'angelo nero*…, 48-49.

[47] Ivi, 46.

[48] Ivi, 47.

[49] *Ibidem.*