

L'arte spagnola nelle pagine di Antonio Tabucchi

Celeste Alessandri

Università per Stranieri di Perugia

Abstract

L'articolo analizza le opere di Antonio Tabucchi, ponendo l'attenzione sul rapporto dell'autore con l'arte spagnola, rilevando in particolare modo un interesse per le opere di Diego Velázquez e Francisco Goya. Il primo paragrafo tratta dell'opera *Il gioco del rovescio*, nella quale è centrale la presenza del quadro *Las Meninas*, Velázquez che crea lo spunto ideale per l'intero racconto. Il secondo paragrafo invece, *Capricci e Carneficine*, si apre con due racconti di Tabucchi nei quali l'arte torna ad essere protagonista: *I volatili del Beato Angelico* e *Lettera di Don Sebastiano de Aviz* e prosegue avvicinando la visione della guerra di Tabucchi a quella di Goya. Il terzo paragrafo si concentra sul *Sogno di Francisco Goya y Lucientes*, presente nella raccolta *Sogni di sogni* di Tabucchi, dove l'autore concentra il percorso pittorico di Goya, dagli anni dei cartoni preparatori di Santa Barbara, alle Pitture Nere. Il quarto paragrafo è dedicato al *cane giallo* di Goya, protagonista del quadro *Il Cane*. Nelle opere di Tabucchi la presenza di questa figura ricorre notevolmente, in alcuni casi acquistando grande significato per lo svolgimento della trama. Nel quinto paragrafo analizzo alcune pagine di *Viaggi e altri viaggi*, dedicate alla Spagna, con particolare attenzione ai luoghi d'arte che hanno attirato l'attenzione dello scrittore. Il sesto ed ultimo paragrafo cerca di mettere in relazione alcune pagine del romanzo *Requiem* con quadri del Museo del Prado di Madrid.

Keywords: Tabucchi, Velázquez, Goya, letteratura, arte

1. Las Meninas di Diego Velázquez e Il gioco del rovescio

Tra i molteplici interessi che accompagnano Antonio Tabucchi nel corso della sua vita, quello per le arti figurative occupa sicuramente uno spazio rilevante. L'arte, inserita con ruolo centrale o marginale, è in molte delle sue opere e in modo particolare l'arte spagnola dei pittori Francisco Goya e Diego Velázquez. L'arte a volte non ispira solo alcuni brani, ma diventa un vero e proprio racconto, come nel caso de *Il gioco del rovescio*, che inizia, si sviluppa e si conclude con l'opera *Las Meninas* di Velázquez e in cui Tabucchi riesce appunto a trasformare il quadro del pittore spagnolo e la sua enigmatica struttura in un racconto.

Il quadro *Las Meninas* ha da sempre suscitato grande interesse per la sua complessa struttura. A primo impatto sembra rappresentare la principessa Margherita circondata da personaggi di corte e Velázquez che ritrae se stesso nell'atto di dipingere. Guardando più attentamente si nota però che gli sguardi dei personaggi sono attratti da qualcosa che si trova al di fuori del quadro: re Filippo e Marianna d'Austria, riflessi in uno specchio. Ma la struttura enigmatica del quadro non è ancora completa. Infatti le linee prospettiche del dipinto coincidono con un altro personaggio ancora: la figura di fondo, il ciambellano di corte. Come anche Tabucchi ci svela «la chiave del quadro sta nella figura di fondo, è un gioco del rovescio» (Tabucchi 2012, p. 11)

Il gioco che Velázquez propone ai suoi spettatori, è lo stesso che Tabucchi ripropone nel suo racconto. Tabuc-

chi trasforma la tecnica pittorica di Velázquez in codice linguistico e nasce così la storia di una misteriosa donna, Maria do Carmo Meneses de Sequeira, e della sua particolare visione del mondo.

Come la figura di fondo è l'unica ad avere il privilegio di vedere il re e la regina di Spagna e la tela che sta dipingendo il pittore, di vedere cioè il rovescio, Maria è l'unica a sapere la verità sulla sua vita, che tiene nascosta ai protagonisti e ai lettori. Maria durante tutta la sua vita gioca infatti al gioco del rovescio, raccontando ai diversi personaggi interpretazioni diverse della sua vita, restando così l'unica a sapere la verità.

Il racconto si conclude con un sogno nel quale la figura di fondo de *Las Meninas* si sovrappone con quella di Maria. Il narratore sogna di essere in un porto, i cui moli segnano le linee prospettiche che vertono verso la figura di fondo, Maria, la quale diventa il punto di fuga della scena, così come la figura del ciambellano di corte nel quadro di Velázquez, con lo stesso sorriso beffardo, come di colui che può vedere il rovescio delle cose.

2. Capricci e carneficine di Francisco Goya

Nell'opera *I volatili* del Beato Angelico compare di nuovo l'arte spagnola, infatti il secondo racconto *Pasato composto. Tre lettere* si apre con la *Lettera di Don Sebastiano de Aviz, re di Portogallo, a Francisco Goya, pittore*. In questa lettera il re portoghese si rivolge al pittore spagnolo Goya, al quale commissiona un'opera. Dopo un'attenta riflessione si nota però che questa lettera non potrebbe mai essere stata scritta. Francisco Goya visse tra il 1746 e il 1828, mentre Don Sebastiano de Aviz tra il 1554 e il 1578: tra i due c'è quindi una distanza temporale di circa due secoli. L'incongruenza cronologica si rispecchia nell'incongruenza iconologica. Nella lettera infatti Don Sebastiano commissiona un quadro che nella realtà non esiste.

Chiede a Goya una rappresentazione molto dettagliata, descritta con minuzia di particolari: sulla destra del quadro vuole rappresentato «il Sacro Cuore di Nostro Signore; ed esso sarà stillante e avvolto di spine come nelle iconografie [...] Voi lo farete così, muscolare e pulsante, turgido di sangue e di dolore» (Tabucchi 2013, p. 176). Sull'altro lato, nella parte sinistra del quadro, Sebastiano de Aviz chiede invece a Goya di raffigurare

Un piccolo toro. Lo farete accucciato sulle zampe posteriori gentilmente atteggiate in avanti, come un cane domestico; e le sue corna saranno diaboliche e il suo aspetto malvagio. Nella fisionomia del mostro profonderete l'arte di quei capricci nei quali eccellete, e dunque sul suo muso passerà un ghigno (Tabucchi 2013, p. 176).

La minuziosa descrizione del quadro continua, il re portoghese ambienta la scena al crepuscolo e la avvolge di toni macabri, chiedendo un terreno cosparso di cadaveri, poi continua ad immaginare cosa occuperà il centro dell'opera:

In mezzo al quadro e ben in alto, fra nuvole e cielo, farete un vascello. Esso non sarà un vascello ritratto secondo il vero, ma qualcosa come un sogno, un'apparizione o una chimera [...], sarà tutti i sogni che la mia gente sognò affacciata alle scogliere del mio paese proteso sull'acqua [...]. E insieme sarà anche i miei sogni che ereditai dai miei avi, e la mia silenziosa follia (Tabucchi 2013, p. 176).

La richiesta di Don Sebastiano si conclude con la rappresentazione dei sogni della gente e di se stesso, che partì per la Palestina verso la sconfitta e la dominazione, guidato dalla pazzia.

Sebbene non ci sia alcun quadro reale che rappresenti questa complessa scena, in alcune parti la richiesta di Don Sebastiano ricorda l'opera di Goya *Annibale vincitore*. Sul lato sinistro della tela si trova una figura accovacciata con la testa di toro, appoggiata sulle zampe anteriori, così come lo descrive dettagliatamente Tabucchi. Nella parte alta dell'opera invece, sulla destra, c'è un'auriga, alta in cielo, che potrebbe ricordare il vascello in forma di sogno «fra nuvole e cielo». Infine i soldati di Annibale, posti lungo le sponde del mare da Goya, ricordano «la gente affacciata alle scogliere» di Don Sebastiano de Aviz.

Anche se la distanza temporale non ha permesso al re portoghese di commissionare questo quadro a Goya, l'artista spagnolo sarebbe stato sicuramente il più adatto per la creazione di questa rappresentazione visionaria.

Da queste stravaganti pagine della *lettera di Don Sebastiano de Aviz*, emerge la profonda conoscenza che Tabucchi ha riguardo il pittore Goya. Seppure il testo non ci conduca ad un ben preciso quadro del pittore, emergono alcuni tratti dell'artista spagnolo. Già nell'incipit Tabucchi fa dire a Don Sebastiano: «Ho sentito raccontare che le vostre mani sono insuperabili a dipingere carneficine e capricci». I termini carneficina e capricci non sono casuali. Innanzitutto «*Capricci*» è il nome di una serie di incisioni che Goya compone a partire dal 1797, nati dopo un periodo di malattia e riflessione del pittore, che sono oggi raccolti al Museo del Prado di Madrid. Il primo *Capricho* che Goya disegnò è *El sueño de la razón produce monstruos*, che costituisce la base visuale e concettuale della serie. Nelle 80 tavole di acqueforti e acquetinte, infatti, Goya rappresenta quelle figure di fantasia che scaturiscono da sogni, da pensieri stravaganti, e con satira e lucidità affronta i temi dei mali del mondo. Per quanto riguarda invece il termine *carneficine*, Tabuc-

chi si riferisce alla svolta pittorica di Goya avvenuta a seguito dell'invasione Napoleonica. Dal 1808 al 1814 la Spagna è sotto il dominio di Napoleone, contro il quale si scaglia la resistenza nazionale antifrancesa. La sanguinosa carneficina che deriva da questo scontro viene ben rappresentata da Goya, specialmente nella serie intitolata *I disastri di guerra* e nelle famose opere 2 maggio 1808 e 3 maggio 1808.

Il 24 ottobre 2002, Tabucchi pubblica inoltre un articolo sul giornale *L'Unità*, intitolato *Elogio di Goya* e del chirurgo di guerra in cui parla della pittura di Goya durante la guerra di indipendenza, pittura che per Tabucchi è universale: gli orrori della guerra di Goya sono gli orrori di tutte le guerre. È forse per questo che Tabucchi indirizza la lettera di Don Sebastiano a Goya, perché solo lui avrebbe potuto rappresentare in modo eccelso e veritiero quella guerra, l'assurda crociata portoghese che altro non è che il frutto di una follia, dell'assenza di ragione tanto contestata dal pittore spagnolo attraverso le sue opere.

3. Tutto Goya in un sogno

Le opere di Goya compaiono in maniera più riconoscibile in un'altra opera di Tabucchi, *Sogni di sogni*, in cui artisti di diverse epoche ci fanno entrare nelle loro più profonde e inconsce immaginazioni, nei loro ipotetici sogni. Subito dopo il *Sogno di Caravaggio*, entriamo nel *Sogno di Francisco Goya y Lucientes, pittore e visionario*. In appena due pagine Tabucchi riesce a concentrare il percorso pittorico di Goya, facendo susseguire riconoscibili quadri del pittore. Il sogno si svolge la notte del primo Maggio 1820 e si apre con una scena gioviale, il giovane Goya sogna di essere sotto un albero e spinge sul dondolo la sua amante. Questa prima scena non descrive esattamente un quadro di Goya, ma riassume l'allegria e la spensieratezza della prima produzione delle sue opere. In particolare rimanda ad una o più scene della serie dei cartoni preparatori dipinti per l'Arazzeria reale di Santa Barbara, che realizza tra il 1775 e il 1792. Queste pitture ritraggono scene della vita quotidiana in modo semplice e gioioso, di amanti e di giochi, come per esempio *Il parasole* e *L'altalena*, che più si avvicinano alla descrizione che ci presenta Tabucchi in questa prima parte del sogno di Goya. Il sogno prosegue, i due amanti rotolano in un prato fino ad arrivare ad un muro giallo e si apre una nuova scena:

Si affacciarono al muro e videro dei soldati, illuminati da una lanterna, che stavano fucilando degli uomini. La lanterna era incongrua, in quel paesaggio assolato, ma illuminava vividamente la scena. I soldati spararono e gli uomini caddero coprendo le pozze del loro sangue (Tabucchi 2013, p. 244).

Questo passo è un chiaro riferimento al quadro di Goya *Il 3 Maggio 1808*, che segna un altro periodo importante nella carriera del pittore spagnolo, periodo in cui si concentra nella rappresentazione del tema della guerra e della sofferenza. Goya rappresenta in questa opera la fucilazione di centinaia di patrioti da parte delle truppe napoleoniche, avvenuta proprio in quella notte a Madrid, facendosi ancora una volta, con i suoi dipinti, vero testimone della storia del suo popolo e dell'orrore che deriva dalla guerra.

L'evoluzione pittorica di Goya continua, i soldati come per magia spariscono e al loro posto appare un'inquietante figura: «Apparve un gigante orrendo che stava divorando una gamba umana. Aveva i capelli sporchi e la faccia livida, due fili di sangue gli scorrevano agli angoli della bocca, i suoi occhi erano velati, però rideva» (Tabucchi 2013, p. 244). Compare un mostro nel sogno di Goya, come compaiono figure mostruose nei suoi dipinti dopo il dispiacere dovuto alla restaurazione del regime borbonico in Spagna. Questi ultimi dipinti sono le famose *Pitture Nere*, una serie di quattordici scene dai colori scuri e dai temi angoscianti che Goya realizzò sulla pareti della sua casa nella periferia di Madrid, tra il 1820 e il 1823. La visione raccontata da Tabucchi ricorda in particolare *Saturno che divora i suoi figli*, spaventosa scena dominata dal nero e dal rosso del sangue. Il mostro di Goya rappresenta forse la restaurazione del trono di Ferdinando VII, che portò repressione e assolutismo, o forse tutte le rivoluzioni e le guerre che divorano intere popolazioni.

Altre due *Pitture Nere* si susseguono nel sogno di Goya. Al posto del mostro compare una vecchia dagli occhi gialli: «Il gigante sparì e al suo posto apparve una vecchia. Era una megera, con la pelle di cartapeccora e gli occhi gialli. Chi sei?, le chiese Francisco Goya y Lucientes. Sono la disillusione, disse la vecchia, e domino il mondo, perché ogni sogno umano è sogno breve» (Tabucchi 2013, p. 244). Questa vecchia dagli occhi gialli ricorda il personaggio del quadro *Due vecchi che mangiano*. Il quadro vuole trasmettere la malinconia di qualcosa che è stato e non tornerà più, accentuata ancora di più dalla figura sulla destra del quadro, un vecchio che somiglia ad uno scheletro più che ad una persona. Secondo Tabucchi rappresenta la disillusione, sentimento che fa da filo conduttore e ispira la serie delle *Pitture Nere*.

Al posto della vecchia appare poi un cane: «La vecchia sparì e al suo posto apparve un cane. Era un piccolo cane sepolto nella sabbia, solo la testa restava fuori. Chi sei?, gli chiese Francisco Goya y Lucientes. Il cane tirò fuori il collo e disse: sono la bestia della disperazione e mi prendo gioco delle tue pene» (Tabucchi 2013, p. 244). Tabucchi si riferisce certamente

all'opera di Goya *Il cane*, che raffigura un cagnolino coperto fino alla testa da un mare di sabbia. Questa opera rappresenta pienamente lo spirito di Goya negli anni delle *Pitture Nere*. Negli occhi di questo cane c'è la disperazione che segue la disillusione. Goya ritiratosi ormai nella periferia di Madrid dopo la restaurazione del regime borbonico che aveva tanto combattuto, abbandona le sue illusioni distrutte dalla storia, e come il cane nella sabbia tiene la testa alta per sopravvivere.

Dopo l'immagine del cane, che è ripresa in molte altre opere di Tabucchi, arriva l'ultima scena del sogno: «Il cane sparì e al suo posto apparve un uomo. Era un vecchio grasso, con la faccia borsa e infelice. Chi sei?, gli chiese Francisco Goya y Lucientes. L'uomo infelice fece un sorriso stanco e disse: sono Francisco Goya y Lucientes, contro di me nulla potrai» (Tabucchi 2013, p. 245). Il pittore spagnolo, che brandendo il suo pennello aveva fatto sparire sanguinose scene e terribili mostri incontrati fin'ora, non può nulla ora contro se stesso. Goya dipinse il suo *Autoritratto* nel 1815, anziano e con lo sguardo infelice.

A proposito di sogni e Goya, mi sembra opportuno ricordare un articolo scritto da Antonio Tabucchi e pubblicato su *L'Unità* l'8 Ottobre 2001: *Ho paura di sognare*. In questo articolo Tabucchi ci racconta un suo sogno, o meglio un incubo ambientato sul molo di un porto nel Mediterraneo. L'interesse per questo articolo non è tanto nella trama del sogno di Tabucchi, ma nelle fonti principali di questo, che vanno ricercate – come Tabucchi chiarisce al termine dello scritto – nelle opere di Goya: quelle «più cupe e dissacratorie» e *los Caprichos*.

4. Sulle tracce del “cane giallo”, da Tristano muore a Per Isabel

Il quadro *Il cane* di Goya, già presente nel sogno del pittore spagnolo visionario, viene ripreso in molte altre pagine di libri di Tabucchi, a partire da *Tristano muore*.

Tra pagine frammentarie e deliranti, scaturite dagli atroci dolori di un povero reduce di guerra arrivato alla sua ultima estate, compare di nuovo l'arte di Goya. Tristano racconta di un giorno in cui era andato al museo con la sua donna Rosamunda per vedere il “cane giallo”, non gli interessavano gli altri quadri, voleva solo vedere quel cane:

Ma oggi andiamo dal cane giallo, lo senti come guaisce?, credo che muoia di sete, diamogli da bere [...]. Entrarono, e il cane li guardò con gli occhi imploranti di un piccolo cane giallo sepolto dalla sabbia fino al collo messo lì a soffrire affinché si sappia saecula saeculorum quale è la sofferenza delle creature che non hanno voce; che poi siamo tutti noi, o quasi (Tabucchi 2007, p. 72).

È di nuovo un chiaro riferimento al quadro di Goya *Il cane*, cane che Rosamunda e Tristano incontreranno più avanti nella loro vita; infatti un giorno per la strada casualmente incontrano una cagnolina, che prendono con loro e chiamano Vanda. «Vanda è buona, una brava cagna, ha passato la vita sotterrata fino al collo» (Tabucchi 2007, p. 19).

Verso la fine del romanzo l'autore ci spiega il significato di quel cane giallo all'interno del racconto. Un giorno Tristano parla (o forse sogna di parlare) con un cane:

Disse, io sono te e tu sei me, mi spiego? [...] sabbia su sabbia, quello in cui aveva creduto, il suo contributo per la libertà, una libertà sepolta nella sabbia fino al collo, grazie Tristano, sei proprio stato un bravo cagnetto da guardia, e ora abbaia se ti riesce e se non ci riesci mordi il vento... Lui capì tutto ma ormai era troppo tardi, le bombe erano scoppiate, i morti erano morti, gli assassini erano in vacanza e la fanfara repubblicana suonava nelle piazze (Tabucchi 2007, pp. 131-132).

La sabbia diventa figura allegorica della fragilità degli ideali e il cane sepolto nella sabbia rappresenta la libertà violata. Se la sabbia corrisponde allo sgretolamento dei valori nei quali si è creduto, il cane che lotta per liberarsene è divenuto Tristano, è la forza di resistere fino alla fine.

Il brano che riempie le prime pagine di Tristano muore, cioè l'incontro di Tristano e Rosamunda con la cagnolina Vanda, diventa un racconto a sé stante nel libro *Racconti con figure*. Nel capitolo *Una notte indimenticabile* viene esattamente riportato questo frammento di brano, diventando un vero e proprio racconto il cui tema centrale è Vanda, il cane giallo sommerso fino al collo ripreso dal quadro di Goya.

Sempre sulle tracce del "cane giallo" nelle opere tabucchiane, si arriva ad un'altra importante opera: *Donna di Porto Pim e altre storie*. Il primo racconto della raccolta, *Esperidi. Sogno in forma di lettera*, descrive la vita di uomini che vivono in un'isola lontana, uomini che pregano dèi del sentimento e delle passioni, e torna la figura del prediletto "cane giallo": «Il dio dell'Odio è un piccolo cane giallo dall'aspetto macilento [...]» (Tabucchi 2007, pp. 26-27). Ancora una volta il "cane giallo" è usato da Tabucchi per esprimere un sentimento negativo, e qui il più negativo di tutti: l'odio.

Per concludere con i riferimenti al *cane* di Goya nelle opere tabucchiane è giusto ricordare altre due importanti romanzi: *Per Isabel. Un mandala e Il piccolo naviglio*, nelle quali il riferimento non è pienamente esplicito, ma in alcune loro parti vengono riportati i termini *cane giallo*, che altro non può essere che un richiamo al famoso quadro dell'artista spagnolo:

Era infatti un pomeriggio di tarda estate e lui se ne stava seduto sul muretto di un sagrato polveroso e abitato da un cane giallo, in attesa di una corriera ballonzolante che lo avrebbe portato lontano (Tabucchi 2011, p. 16-17);

Fu sbarcato su un sagrato polveroso abitato da un cane giallo e guardò per la prima volta un paese pieno di sassi che senza sapere aveva già conosciuto altre volte (Tabucchi 2011, p. 200);

Gironzolò fino a pomeriggio inoltrato nel silenzio del paese, si trascinò dietro il cane giallo che abitava il sagrato, scese fino al fiume e si divertì a lanciare a pelo d'acqua i ciottoli piatti e rotondi (Tabucchi 2011, p. 202);

Mentre aspettava la corriera del ritorno, davanti al sagrato percorso dal cane giallo, entrò in una botteguccia e comprò una penna e un quaderno, perché, per sciogliere finalmente i nodi della sua vela, aveva fretta di cominciare a scrivere questa storia (Tabucchi 2011, p. 202);

A volte nei miei pomeriggi sto alla finestra e guardo per strada, sussurrò quasi impercettibile, e guardo i cani, questo quartiere è pieno di cani randagi, forse lei non mi capirà, amico mio, ma questi cani mi legano a Capo Verde, e di solito sono gialli, esattamente come qui alla Reboleira, e allora mi metto a pensare che lega questo paese a Capo Verde e mi viene da credere che sono i cani randagi, i cani gialli (Tabucchi 2013, p. 54).

5. Viaggi nell'arte

Altra opera fondamentale per capire la relazione tra arte, Spagna e Tabucchi è *Viaggi e altri viaggi*.

Primo capitolo di interesse è *Mougins. La Provenza amata da Picasso*. Il riferimento all'artista spagnolo Picasso ci fa capire quanto fosse apprezzato da Tabucchi che lo definisce «genio». Tabucchi ne apprezza «quegli straordinari quadri, vere e proprie esplosioni di colori e di vitalità, che costituiscono uno degli omaggi più sensuali del paesaggio di Provenza». (Tabucchi 2013, p. 47)

Tabucchi dedica poi quattro capitoli alla Spagna, nei quali concede ampio spazio all'arte. Il primo capitolo, *Madrid e i suoi dintorni: Goya oltre il Prado* si apre con un elogio alla città di Madrid per passare poi al Museo del Prado e ai due pittori che più lo hanno affascinato, Goya e Velázquez: «So per esperienza che le sale più frequentate dal visitatore italiano sono quelle di Goya. Dopo l'obbligatoria visita alle pitture di Velázquez, "el maravilloso", vedi i visitatori entrare nelle sale di questo pittore sconcertante» (Tabucchi 2013, p. 48). Tabucchi definisce Goya il maggiore pittore a cavallo tra '700 e '800 e aggiunge: «la Spagna ebbe questo pittore visionario, dotato di un pennello portentoso, che fissò lo sguardo sugli orrori del suo tempo e della condizione umana in generale. E li dipinse» (Tabucchi 2013, pp. 48-49).

L'autore consiglia poi al lettore di visitare un importante luogo dell'espressione artistica di Goya: l'Eremo di Sant'Antonio de la Florida nella periferia di Madrid, dove è conservata la tomba dell'artista. All'interno, sulla cupola di questo Eremo, Goya affrescò il *Miracolo di Sant'Antonio da Padova* di cui Tabucchi dà una dettagliata descrizione.

Il capitolo successivo, *L'Escorial*, è dedicato al Reale Monastero di San Lorenzo dell'Escorial, della comunità di Madrid. Tabucchi elogia la maestosità dell'edificio e concede grande rilievo alle meraviglie contenute all'interno. Le stanze del grande complesso sono state affrescate dai più grandi pittori dell'epoca, tra i quali Tabucchi ricorda in particolare Velázquez, del quale è conservata l'opera *Tunica di Giuseppe*.

Nel terzo capitolo dedicato alla Spagna, *In terra bassa per guardare il vento*, Tabucchi introduce Eduardo Chillida definendolo «il più grande scultore spagnolo del Novecento e uno dei maggiori in Europa» (Tabucchi 2013, p. 54), descrive il suo museo e in particolare l'opera più conosciuta ed emblematica dell'artista: il pettine del vento, collocata sulla baia di La Concha a San Sebastián, che raffigura l'entrata del vento nella città, pettinato dalle sue sculture: «Inserite in due grandi speroni di roccia che si fronteggiano, due sculture dentate che si slanciano verso l'orizzonte vi sfidano a "guardare" il vento». (Tabucchi 2013, p. 54)

L'ultimo capitolo dedicato alla Spagna è *Barcellona. La piazza del Diamante*. Tabucchi ci fa entrare nella magia di Antoni Gaudí, «il geniale architetto modernista, la cui concezione dello spazio sembra appartenere più alle libere associazioni dello stato onirico che alle leggi di Euclide». (Tabucchi 2013, p. 55)

6. Requiem e le Tentazioni di Hieronymus Bosch

Affrontando il tema dell'arte nell'opera tabucchiana è quasi d'obbligo spendere qualche parola per *Requiem*. Tra sogno, realtà, fantasia e allucinazioni, non si possono non notare i riferimenti artistici e la presenza del pittore olandese Hieronymus Bosch. Nel capitolo quinto il protagonista si reca al Museo di Arte Antica di Lisbona, per far visita a *Il trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio* di Bosch. Attraverso il dialogo tra il protagonista e un personaggio chiamato il Copista, Tabucchi spiega alcuni dettagli dell'enigmatico dipinto e in modo particolare il mostruoso pesce del pannello laterale destro. Come nel *Gioco del rovescio*, analizzando l'opera di Velázquez, l'attenzione si era concentrata sulla figura di fondo, su un particolare, ora la scena si focalizza in un particolare della complessa scena del trittico.

Il trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio riscosse nel tempo grande fama, tanto che oggi al mondo ne esisto-

no quindici copie. Una di queste, firmata dal pittore, è collocata al Museo del Prado di Madrid. La maggior parte delle opere di Bosch si trovano oggi a Madrid e nel 1574 sono registrate nell'inventario delle opere dell'Escorial tre *Tentazioni*. Secondo un'ipotesi incerta, una di queste opere potrebbe essere *il trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio* di Lisbona.

Nelle prime righe del quinto capitolo, si trova inoltre un riferimento, più nascosto rispetto al precedente, ad un'altra opera del pittore olandese. Nel dialogo tra il protagonista e il Barman del Caffè del Museo, Tabucchi scrive: «Questo giardino è una delizia» (Tabucchi 2012, p. 67). In un capitolo dedicato a Bosch non si può certo pensare che questo riferimento sia casuale. È infatti forte il richiamo all'opera *Il giardino delle delizie*, capolavoro del pittore olandese conservato al Museo del Prado di Madrid.

Bibliografia

- Tabucchi A., *Tristano muore. Una vita*, Milano, Feltrinelli, 2007.
- Tabucchi A., *Il piccolo naviglio*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- Tabucchi A., *Racconti con figure*, Palermo, Sellerio, 2011.
- Tabucchi A., *Il gioco del rovescio*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Tabucchi A., *Romanzi, Requiem, Sostiene Pereira, La testa perduta di Damasceno Monteiro*, Milano, Feltrinelli, 2012.
- Tabucchi A., *Viaggi e altri viaggi*, Milano, Feltrinelli, 2013.
- Tabucchi A., *Donna di Porto Pim, Notturmo indiano, I volatili del Beato Angelico, Sogni di sogni*, Palermo, Sellerio, 2013.
- Tabucchi A., *Per Isabel. Un mandala*, Milano, Feltrinelli, 2013.