«Considerazioni sul mondo visibile»

L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia

a cura di

Giovanna Caggegi, Maria Rizzarelli e Simona Scattina

n. 1, gennaio-giugno 2013

ISSN 2282-0876

n. 1, gennaio-giugno 2013

Galleria

«Considerazioni sul mondo visibile»

L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia

a cura di
Giovanna Caggegi, Maria Rizzarelli e Simona Scattina

www.arabeschi.it

ISSN 2282-0876

Nota

Le citazioni degli scritti di Leonardo Sciascia pubblicati nei libri d'arte, degli articoli e dei saggi su artisti e pittori sono tratte dalle prime edizioni (per le quali si rimanda alla bibliografia). Tutti gli altri testi dell'autore vengono citati dai volumi curati da Claude Ambroise: *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987; *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989; *Opere 1984-1989*, Milano, Bompiani, 1991.

Le voci *Albero, Favola, Luce, Naïveté, Passione, Quadro, Uomo, Vetro* sono state compilate da Giovanna Caggegi; *Bellezza, Incisione, Malinconia, Zattera* da Barbara Distefano; *Copertine, Dilettante, Edizioni illustrate, Galleria, Houel, Occhio, Ritratto, Somiglianza, Tableau vivant* da Maria Rizzarelli; *l'allestimento iconografico e la scelta delle immagini sono stati realizzati* da Simona Scattina.

Credits

Ringraziamo Antonio Calascibetta, Bruno Caruso, Nicolò D'Alessandro, Piero Guccione, Gaetano Tranchino per la generosità con cui hanno acconsentito alla pubblicazione delle riproduzioni delle loro opere. Per la *courtesy* delle altre opere 'esposte' nella galleria il nostro ringraziamento va agli eredi di Crescenzio Cane; all'Archivio Fabrizio Clerici, nella persona del dott. Giancarlo Renzetti; al dott. Fabio Carapezza Guttuso (Guttuso by SIAE); agli Archivi Emilio Greco.

«Considerazioni sul mondo visibile»

L'alfabeto della pittura di Leonardo Sciascia

All'interno dell'opera di Leonardo Sciascia la frequentazione dell'universo delle arti figurative rappresenta un momento importante, anche se per certi versi trascurato dalla critica. Oltre alla presenza continua ed estremamente significativa di citazioni pittoriche nei romanzi, l'interesse dello scrittore siciliano nei confronti del linguaggio figurativo è segnalato da un ampio e variegato *corpus* di scritti d'arte, di cui solo una minima parte è stata riproposta nelle raccolte curate dall'autore. La Galleria (rubrica il cui nome contiene implicitamente un omaggio anche allo scrittore siciliano e per questo, nel primo numero, a lui dedicata) vorrebbe mostrare, attraverso l'allestimento di un percorso alfabetico virtuale, il fecondo e complesso dialogo fra alcune pagine sciasciane, per lo più poco note, e le immagini a cui esse rimandano.

Riferimenti, immagini, temi e parole chiave descrivono la variegata mappa del dialogo di Sciascia con la pittura e prendono qui la forma (da lui amata) dell'alfabeto, all'interno della quale si è scelto di privilegiare le parole comuni e di escludere, nel rispetto di un equilibrio formale, i nomi propri: ad eccezione di Jean Houel, nessuno dei nomi dei pittori amati e frequentati da Sciascia compare fra i lemmi. Ogni pannello, cioè ogni voce dell'alfabeto, è composto da una citazione delle pagine sciasciane e da un breve commento, posti accanto ad una o a più immagini.

Consapevoli della parzialità del percorso, che potrebbe essere arricchito da molti più nomi e riferimenti artistici, si è voluto porre l'accento sulla eterogeneità e sulla fecondità delle implicazioni estetiche presenti nell'opera di Sciascia, sulle numerose sfaccettature che il suo rapporto con le arti figurative contiene, sulla costante ed evidente dimensione di «appassionato incompetente» che assume nei confronti di ogni aspetto esaminato. In questa prospettiva, appare interessante sottolineare l'atteggiamento di Sciascia nei confronti dell'arte: il suo occhio non è mai quello del critico di professione bensì quello dello scrittore che con i propri mezzi tenta di raccontare e interpretare la realtà. Raramente, infatti, gli scritti d'arte presi in considerazione offrono letture formali delle opere citate, tuttavia in parecchi casi lo scrittore non rinuncia a intervenire sullo statuto della pittura e del disegno, fornendo interpretazioni suggestive e stimolanti con cui anche il critico di professione è costretto a confrontarsi.

Bruno Caruso, *Il Ficus*, disegno acquerellato, 1980

Albero

Ho sempre visto il ficus come una specie di mostro arboreo: e specialmente a Palermo quello di Piazza Marina, di cui forse anche prima, ma sicuramente nel racconto Porte aperte *mi è avvenuto di scrivere. Un pauroso emblema della violenza e dell'imprevedibilità della natura: forse perché a Palermo in Piazza Marina, sta a fronte di quel palazzo in cui tragiche memorie si assommano dell'umana violenza: la violenza dell'anarchia baronale, la violenza del Sant'Uffizio dell'Inquisizione, la violenza dell'amministrazione della giustizia del regno d'Italia.*

L. Sciascia, Nota a *Ficus* (1988)

Sciascia ammira molto Bruno Caruso, pittore che ha assunto gli alberi come proprio modello iconico divenendo un interprete privilegiato di questo soggetto. Non a caso le pagine più belle che l'autore di Racalmuto scrive sugli alberi sono ispirate proprio dalla visione delle acqueforti di questo artista. A colpire maggiormente l'immaginario dello scrittore ci sono prima di tutto i *Ficus* di piazza Marina che Caruso aveva disegnato e inciso riproducendo con perizia i fusti contorti. Il groviglio di quelle radici attira l'attenzione di Sciascia forse perché gli ricorda il labirinto in cui si perdevano spesso i suoi pensieri e così mentre l'artista si muove con acidi e bulini per riprodurre l'albero sulla lastra metallica, l'inchiostro dello scrittore con uguale violenza lascia il proprio segno nero su bianco, creando un gioco simbiotico di scambi tra i disegni e le parole (importante a tal proposito è lo scritto introduttivo alla cartella *I grandi giardini* intitolato *Gli alberi di Bruno Caruso*, che Sciascia scrive nel 1968). Gli alberi di Caruso fanno scaturire nella mente di Sciascia una serie di ricordi e riflessioni, perché sono stati piantati di fronte al palazzo che a Palermo aveva ospitato le carceri inquisitoriali, in cui si erano consumate le atroci violenze del Sant'Uffizio. Per questo il suo immaginario li trasforma in figure mostruose, cresciute da semi di dolore, portatrici di una pesante memoria. Quegli alberi sono effigi dell'efferatezza della storia e delle violenze, che in quei luoghi si sono consumate, e che adesso sembrano dimenticate dagli abitanti di Palermo intenti a godere della frescura senza ricordare il lezzo delle carni che lì erano state bruciate.

Ben altre riflessioni invece suggerisce allo scrittore il carrubo nato dal pennello di Piero Guccione. Quest'albero, parte integrante del paesaggio dell'isola, i cui frutti erano stati utilizzati per le caramelle dei bambini siciliani nel dopoguerra, aveva già attirato l'attenzione di Sciascia, che nella prefazione al libro di fotografie di Giuseppe Leone *La contea di Modica*, denuncia il rischio della scomparsa della specie che offre sereno riparo ai contadini. Tuttavia, a differenza degli alberi immortalati dal fotografo, quelli rappresentati dal pittore sono carrubi alati, mozzati e feriti dal vento, dipinti con una tavolozza cupa, che a Sciascia ricordano l'immagine di una sconfitta e divengono il simbolo del profondo disamore dell'uomo per lo spazio che lo ospita. I tronchi spezzati sono per lo scrittore e per il pittore il emblema e la metafora di una Sicilia offesa, nella quale si consuma la separazione tra l'uomo e l'albero «bello a vedersi». Scrittura e pittura qui sembrano convergere e toccarsi in unico punto.

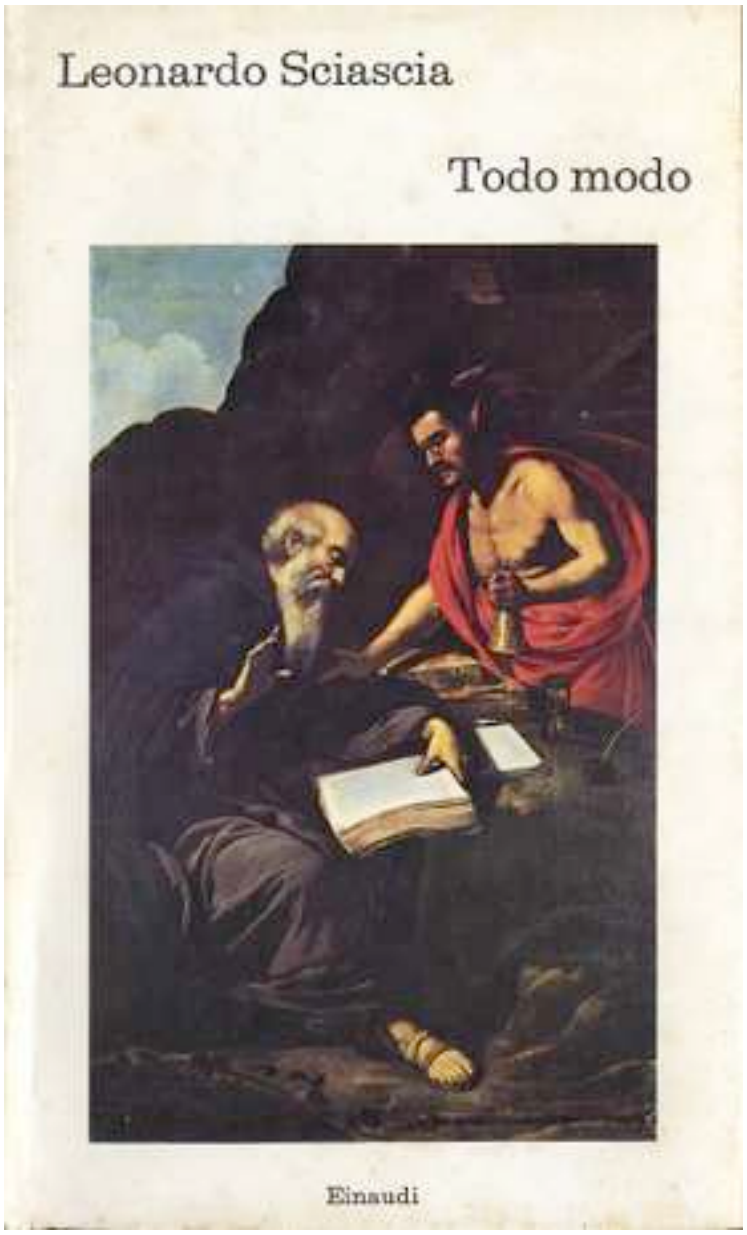
Emilio Greco, *Nudo di schiena*, disegno a china, 1985

Bellezza

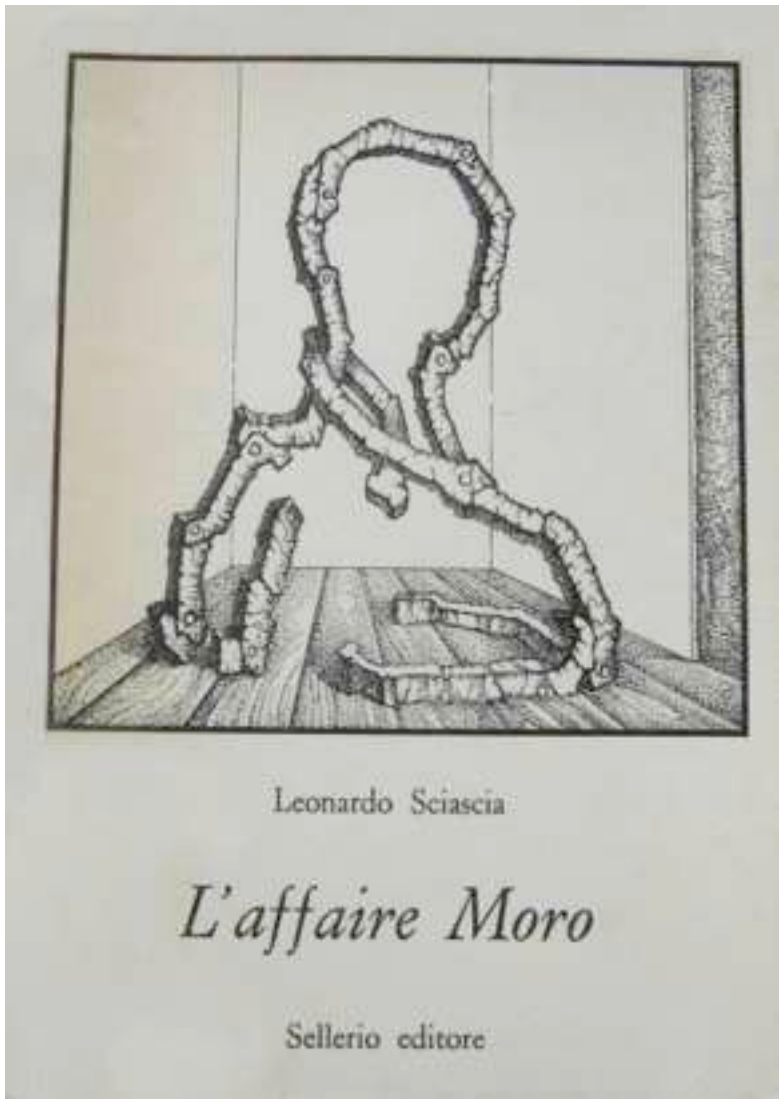
- Non ha mai letto il Vangelo?
- Lo sento leggere ogni domenica.
- Che gliene pare?
- Belle parole: la Chiesa è tutta una bellezza.
- Per lei, vedo, la bellezza non ha niente a che fare con la verità.
- La verità è nel fondo di un pozzo: lei guarda in un pozzo e vede il sole o la luna; ma se si butta giù non c'è più né sole né luna, c'è la verità.

L. Sciascia, *Il giorno della civetta* (1961)

Una delle costanti degli artisti amati da Leonardo Sciascia potrebbe essere rintracciata nella loro adesione all'anti-astrattismo, che è anche una componente cruciale e morale del gusto dello scrittore: «mi piacciono i pittori che nel loro immediato rapporto con la realtà, le forme, i colori, la luce, sottendono la ricerca di una mediazione intellettuale, culturale, letteraria. I pittori di memoria. I pittori riflessivi. I pittori speculativi. Un sistema di conoscenza che va dalla realtà alla surrealtà, dal fisico al metafisico». Incapace com'è di scindere l'estetica dall'etica, Sciascia ha sempre mostrato di prediligere le esperienze contemporanee tese al recupero del figurativismo, e più in generale quell'arte che – come la letteratura – sa farsi anche mezzo di conoscenza della realtà, strumento di verità. Alla domanda «che cosa è la verità?», in un appunto di *Nero su nero*, lo scrittore si dice tentato di identificarla con la letteratura, e – per un verso – la letteratura è anche una tentazione. Sciascia vi indulge, ad esempio, mentre vuole denunciare le piaghe de *I salinari*, nell'omonimo racconto contenuto nelle *Parrocchie di Regalpetra* e nel commento al reportage fotografico di Scianna *Il sale della terra*: ecco che le miniere di salgemma gli appaiono «grotte d'incanti», «simili a cattedrali», «una realtà all'acquaforte degna del Dorè», e questo filtro di reminiscenze artistiche finisce per dare vita ad una bella pagina.
Un aspetto poco considerato dell'opera sciasciana, invece, è la spiccata sensibilità per la bellezza femminile, che lo pone sulla scia dei catanesi Greco e Brancati. Come lo scrittore catanese, Sciascia scrive che «di statue di donne modellate nell'aria, Catania è popolata», e – più in generale – i modelli iconografici dell'*imago mulieris* sono sottesi a numerosi passi in cui lo scrittore fa posto alle epifanie di personaggi femminili: si pensi alla *mater dolorosa* dell'avvocato Di Blasi o alla contessa adagiata sulla dormeuse alla maniera di Boucher nel *Consiglio d'Egitto*; o più semplicemente alla descrizione della bellezza della Luisa Roscio di *A ciascuno il suo*, al fascino delle donne spagnole che sfilano durante la *semana santa* in un articolo di *Ore di Spagna*, o ancora alla bellezza delle Madonne dipinte da Antonello da Messina e prese in esame nel saggio *L'ordine delle somiglianze*, o a quella delle donne dipinte da Jean Calogero. Una sensibilità, in definitiva, umana oltre che artistica, che – unita alle altre figure di donne protagoniste della vita e dell'opera dell'autore, così come ad una corretta lettura della polemica antimatriarcale – contribuisce a sfatare il luogo comune di uno Sciascia misogino e antifemminista.



Rutilio Manetti, *La tentazione di Sant'Antonio* (1630). Illustrazione di copertina per la prima edizione di *Todo modo*, Torino, Einaudi, 1974



Fabrizio Clerici, *L'uomo solo* (1978). Illustrazione di copertina per la prima edizione de *L'Affaire Moro*, Palermo, Sellerio, 1978

Copertine

Per il disegno di copertina potrei avanzare qualche proposta? (Mi piacerebbe un disegno di Maccari: se credi posso occuparmene).

L. Sciascia, *Lettera a Italo Calvino* (1957)

Proposte e timidi suggerimenti in merito alle copertine dei suoi libri, e di quelli degli altri, Sciascia ne ha avanzati di continuo, perché lo scrittore – come sostiene Silvano Nigro – «i libri li pensava vestiti». Il ricordo di Ernesto Ferrero in merito alla trattativa editoriale in casa Einaudi per la pubblicazione dei romanzi sciasciani non lascia dubbi in proposito: «Non aveva richieste particolari […] al massimo si parlava dell'illustrazione da mettere in copertina del libro. Anche se le scelte grafiche della casa editrice venivano lodate come pertinenti ed eleganti, i desideri, anzi i suggerimenti di don Leonardo erano sempre graditi, perché significava che lui aveva risolto il problema. Aveva un infallibile gusto figurativo, ispirato dal trepido amore di chi sa come si salvano le cose di valore dalle discariche del Tempo. Si limitava a tirar fuori in silenzio dalla sua cartella prefettizia un'acquaforte, un disegno, la riproduzione di un quadro. I suoi libri erano dei parti rapidi e indolori». E se in questo caso si limita a consegnare alla Einaudi illustrazioni adatte al testo, quando nei primi anni Settanta inizia a collaborare con la casa editrice Sellerio, per la collana «La civiltà perfezionata», da lui ideata e curata per una cinquantina di numeri, Sciascia predispone che il 'vestito' di ogni volume sia confezionato su misura e commissiona ad artisti e incisori le immagini di copertina, in qualche caso suggerendo persino il soggetto. Di volta in volta mettono il proprio bulino a servizio dei vari volumi artisti come Bruno Caruso, Edo Janich, Fabrizio Clerici, Mino Maccari, Renato Guttuso, Tono Zancanaro, Emilio Greco, Piero Guccione, Aldo Pecoraino, il cui elenco disegna una costellazione caratterizzata da un preciso gusto estetico, ma suggerisce anche l'idea dell'intenso dialogo fra testo e paratesto che per Sciascia sta alla base della pubblicazione di ogni volume e alla luce del quale si potrebbe riconsiderare tutto il progetto editoriale della collana. In questo contesto basterà citare, a riprova di ciò, un solo titolo sciasciano, *L'affaire Moro* per il quale Fabrizio Clerici realizza l'incisione *L'uomo solo*, che apre, «come fosse un primo capitolo figurato» (Lombardo), uno dei libri più discussi dello scrittore siciliano.

L'attenzione riservata alle copertine si comprende, del resto, perché per Sciascia il libro è espressione dell'autorialità nella sua totalità, e la *cover* – come nota giustamente Giovanna Lombardo – «è piena espressione d'autore, e anzi talvolta propaggine iconica essenziale alla semantica del testo». Ciò è evidente per molti romanzi sciasciani come *Todo modo*, all'interno del quale si evince subito l'importanza della citazione del quadro di Rutilio Manetti, *Le tentazioni di Sant'Antonio*, posto, non a caso, sulla soglia del volume o come *Il cavaliere e la morte*, fra le cui pagine il dialogo costante del protagonista con l'incisione di Dürer giustifica chiaramente la scelta della copertina.

Gaetano Tranchino, *Il signor Dürer e la sua modella*, olio su tela, 1983

Fabrizio Clerici, *Sonno romano*, olio su tela, 1955

Courtesy "Archivio Fabrizio Clerici"

Dilettante

Tranchino, stendhalianamente e savinianamente, non lavora […]*, si diletta: dipinge cioè con diletto, con piacere, come in una prolungata vacanza – tanto prolungata –, continua ed intensa da assorbire interamente la sua vita. E forse appunto da ciò nasce l'attenzione, il sodalizio, l'amicizia che ci lega: dal reciproco riconoscerci dilettanti, proprio nel senso di cui discorreva Savinio per Clerici. E non che il dilettarsi escluda i "latinucci", la ricerca, l'inquietudine, il travaglio, il guardarsi dentro a volte con sgomento e il guardar fuori con prensile attenzione e a volte avidamente: ma in una sfera, sempre, di "divertimento", di gioco esistenziale.*

L. Sciascia, *Dipingere con diletto* (1986)

La dimensione ludica e la leggerezza che sembra essere in essa implicita, il gioco esistenziale e il «divertimento» di cui parla Sciascia a proposito della pittura di Gaetano Tranchino non appaiono sempre in modo palese ad una prima lettura delle sue pagine. Invece, proprio nella chiave etimologica suggerita dallo scrittore, l'aggettivo "dilettante" ben si addice alle escursioni sciasciane nel mondo delle arti figurative, all'interno del quale, rivendicando la propria posizione di «appassionato incompetente», egli si sente libero di riconoscere amicizie e sodalizi nati dalla reciproca condivisione del «diletto». La «prolungata vacanza» di Tranchino, e «il piacere di dipingere» che basta a se stesso per Aldo Pecoraino, si incontrano con il piacere di scrivere e di leggere (e di rileggere) di Sciascia (che ha fatto sua la massima di Montaigne «je ne fais rien sans joie») e si pongono sulla stessa linea dello «svagato deambulare di Fabrizio Clerici», identificato inequivocabilmente da Savinio come «indizio sicuro di stendhalismo». Come ha notato giustamente Marco Carapezza (in occasione di un seminario sciasciano dedicato proprio al *Piacere di vivere*), «è quella di Sciascia e di Clerici un'amicizia tutta interna ad un itinerario saviniano», in cui – aggiungiamo noi – si definisce e viene sempre riproposta quella che potremmo chiamare la 'funzione Stendhal'. Senza pretendere di sciogliere la complessità e l'importanza che riveste lo scrittore francese per l'opera sciasciana, qui si vuol soltanto sottolineare la dimensione visuale che essa assume e che si specifica accostandosi al mondo figurativo dei pittori più amati dall'autore di *Todo modo*.

In questa prospettiva, l'appartenenza al minoritario gruppo dei «pochi felici», per il quale sembra valere sempre l'analogia fra «dilettantismo» e «stendhalismo», viene definita da una compresenza di sguardi che si precisa di volta in volta al cospetto delle diverse scelte visuali di vari artisti, accomunati però tutti da una originale interpretazione della dialettica fra realtà e «surrealtà». Quella particolare specie di piacere (che nasce da un «saper dilettarsi specialmente di quelle cose di cui i più non si dilettano») viene definita ora (in riferimento a Tranchino) come un «guardarsi dentro a volte con sgomento» che convive con un «guardar fuori con prensile attenzione e a volte avidamente», ora (in riferimento a Clerici) come «l'invisibile che si dispone nella logica del visibile; le cose di dentro che si specchiano nelle cose di fuori» e poi ancora «la felicità di sognare quel che si è visto» e «la felicità di dipingere quel che si è sognato». E non è difficile, in questa chiave, comprendere il significato del giudizio sull'opera di Bruno Caruso, «il quale, se una metafisica involge – a detta di Sciascia – è nell'andare al di là dell'occhio, servendosi dell'occhio».

Emilio Greco, disegno pubblicato come illustrazione della raccolta di poesie *La Sicilia, il suo cuore* di Leonardo Sciascia, 1956

Piero Guccione, *L'ombra dell'estate* (per il *Gattopardo* di Giuseppe Tommasi di Lampedusa), pastello su carta, 1987

Edizioni illustrate

In questo duplice senso, così cogliendone l'essenza, possiamo dire che Piero Guccione ha «strologato» immagini dal Gattopardo*: come dalla volta notturna che don Fabrizio contempla e che una di queste immagini rende con misteriosa e ineffabile profondità. Ed è da dire che nella storia del libro illustrato, delle interpretazioni in immagini di opere letterarie, non molti esempi abbiamo di così stretta congenialità, di così immediata e sottile affinità, paragonabili a questo incontro del siciliano Guccione col romanzo del siciliano Tomasi: onirico incontro, su una irredimibile realtà.*

L. Sciascia, *Guccione e "Il gattopardo"* (1989)

Se riguardo all'annosa *quaestio* degli adattamenti cinematografici dei suoi romanzi Sciascia molto acutamente propende non tanto per la traduzione letterale quanto per la fedeltà «allo spirito, all'idea» (*La Sicilia nel cinema*), analogamente a proposito dell'illustrazione dei libri egli parla di «congenialità» e «affinità». A dispetto di ogni considerazione agonica del rapporto fra parole e immagini, lo scrittore ritiene che le illustrazioni di un romanzo, al di là del valore estetico che può rendere il libro un «bellissimo oggetto», possano realizzare talvolta un «non casuale rapporto tra uno scrittore e un artista». La prima edizione delle poesie sciasciane, pubblicate dall'editore Bardi nel 1952 e accompagnate da cinque disegni di Emilio Greco, oppure le acqueforti realizzate da Bruno Caruso per l'edizione del *Mare colore del vino* del 1984, sono soltanto due esempi delle varie edizioni illustrate a tiratura limitata delle opere sciasciane. Del resto, la predilezione di Sciascia per artisti e grandi illustratori come Bruno Caruso e Fabrizio Clerici non è casuale. D'altro canto, per uno come Sciascia, «che st*a* più vicino ai libri che alle pitture», l'accostamento di uno scrittore allo stile figurativo di un artista è vòlto alla ricerca di una «chiave per leggere la pittura». Ciò è evidente nel caso di Santo Marino (che «sarebbe ottimo illustratore dei libri di Verga»), per il quale Sciascia evoca l'affinità etica con la visione del mondo dell'autore dei *Malavoglia*, e nel caso di Guttuso, che egli vede sotto una «luce verghiana come personaggio sconfitto nel momento stesso in cui vince». E la 'chiave letteraria' viene proposta ancora quando Sciascia scopre una qualche coloritura brancatiana nei quadri del catanese Jean Calogero; quando coglie una più improbabile analogia nella pittura fantastica e surreale di Giuseppe Modica con lo «storico visionario» Michele Amari; e infine quando individua una sorta di 'funzione Stendhal' che accomuna artisti come Clerici, Savinio e Tranchino.

Il rapporto in realtà è reversibile; basti pensare alle illustrazioni realizzate da Piero Guccione per l'edizione americana del *Gattopardo* (1988) con la prefazione di Sciascia, che sembra rivedere il suo giudizio sul capolavoro di Lampedusa alla luce dei pastelli «di straordinaria intensità e suggestione» che inducono a una «rilettura del romanzo con una disposizione d'animo più serena». Essi rappresentano in qualche caso un momento fondamentale del *Gattopardo* (il dialogo notturno del principe con il cielo stellato, la meravigliosa scena del valzer, «una vibrante immagine delle cose mistiche, appartenente all'atroce misticismo degli antenati»), ma per lo più eleggono a protagonista dell'intera vicenda il paesaggio siciliano, «sollecitano e propongono una interpretazione che, partendo dal paesaggio, arriva alla storia e alla visione della vita». I pastelli di Guccione sembrano isolare un frammento del romanzo («sotto la luce di cenere, il paesaggio sobbalzava, irredimibile») che, attraverso l'abile pennello del maestro, capace di rendere le molteplici variazioni di quella «luce di cenere», diventa chiave di ri-lettura della *Weltanschauung* contenuta nelle pagine del *Gattopardo*. In altri termini la luce dipinta da Guccione (e mai da altri, secondo Sciascia), da «fatto visivo […] diventa giudizio morale e storico» allo stesso modo in cui l'irredimibilità del paesaggio «da visione si trasforma in giudizio sopra l'uomo siciliano, sopra l'immutabile violenza delle sue passioni, sopra il suo delirante amore di se stesso».

Gaetano Tranchino, *Marinai e fuga*, pastello e acquerello su carta, 1986

Maurilio Catalano, *Barche e polpi*, acrilico su tela, 1992

Favola

Stando alle date, l'infanzia di Tranchino cade in tristissimi anni: la Sicilia nel crogiolo della guerra, quotidianamente e intensamente bombardata [...]. E però, guardando i suoi quadri, si ha l'impressione che Tranchino abbia avuto un'infanzia al riparo da tutte queste cose [...]. Come nelle grandi pestilenze, quando si abbandonavano le città corse dalla morte e le piccole comunità familiari o sodali si ritiravano o isolavano nelle campagne, così avvenne per sfuggire alla guerra che dal cielo si rovesciava sui paesi e alla fame che vi si aggirava: sicché di un tempo greve ed atroce molti, allora bambini, si ricordano come di una favola d'alberi e d'acque, di vecchie ville barocche, di calessi e cavalli, di caccie. [...] Non so se a Tranchino sia capitato qualcosa di simile: ma mi pare certo che il mondo della sua pittura arrida di un'infanzia felice, di una favola "elementare" (di elementi cioè primi e vitali) cui si sovrappone, con deliziosa incongruenza, una favola "temporale" (fatta cioè di personaggi e cose "di un tempo"). Naturalmente Tranchino sa che questo suo mondo, che questa sua favola, non poteva esistere; che la storia, la condizione e il destino dell'uomo erano ben diversi – e sono.

L. Sciascia, *Tranchino una recherche siciliana* (1973)

Capita spesso che ad un certo punto gli scrittori si mettano a guardare gli avvenimenti vicini da un'altra prospettiva, quasi li vedessero capovolgendo il binocolo, in miniatura. A volte poi tali fatti, soprattutto se conditi dall'ironia, possono diventare un utile canovaccio per dar vita a delle favole, che per un narratore sono un po' come i giocattoli per i bambini. Anche Sciascia imbocca questa strada quando, ancora giovane, viene tentato dalla scrittura de *Le favole della dittatura* convinto, com'era, che la migliore via per tramandare ai posteri la ferocia della dittatura fosse quella di trasformarla in una favola, tutt'altro che leggera. In seguito l'occasione per fare un'incursione nel mondo ingenuo e leggero delle favole gli viene data dalla visione di alcuni dipinti trasognati e divertiti come quelli degli amici Maurilio Catalano o Gaetano Tranchino. Spesso ospite nello studio siracusano di quest'ultimo, Sciascia scrive di lui negli anni a cavallo tra la composizione de *Il contesto* e *Todo modo*; un momento in cui lo scrittore, sempre più impegnato in battaglie e lotte civili, vuole contrapporre alla pesantezza dei tempi la leggerezza di una fiaba. Per questo motivo il suo occhio ama perdersi nella magia di quei colori e nel candore delle figure create dal pittore. Man mano che le immagini scorrono dinanzi all'occhio di Sciascia, simili ai fotogrammi di un film, egli si abbandona alle suggestioni di quelle visioni. Quel mondo semplice corrisponde per lui quasi a un invito al viaggio in un luogo in cui tutto è ordine e bellezza, «magnificenza, quiete e voluttà», un mondo che sembra riaffiorare dalle pagine di Omero o da quelle di Conrad. Ma, come in ogni favola che si rispetti, l'ironia e la leggerezza sono solo i mezzi di espressione per dire altro e questo Sciascia lo sa bene, fin da quando si affida a questi mezzi per la ri-scrittura di *Candido*. Osservando le tele dei suoi amici comprende sempre più che non c'è nulla di fiabesco nei paesaggi edenici di Tranchino, capisce che le sue favole nascondono amare riflessioni o che le barche o i polipi giganti dipinti da Maurilio Catalano nella realtà si muovono in un mare nero, lo stesso in cui si erano inabissati i Malavoglia nelle pagine di Verga. Dietro i sogni divertiti degli artisti si nasconde un mondo che solo all'apparenza è allegro, eppure concede allo scrittore o a chi guarda quelle tele una parentesi di gioia, «quasi un aiuto a vivere».

Sovracoperta di «Galleria», fascicolo dedicato a Renato Guttuso, 1971

Copertina di «Galleria», fasciolo dedicato a Fabrizio Clerici, 1988

Galleria

Guardo, per così dire in anteprima, i quadri di Maccari che usciranno nella mostra della galleria La Tavolozza. Ed ecco che prendendo avvio e ritmo da quella (direbbe il lucchese Nieri) nudabruca che fa da chepì all'ufficiale austrungarico, tutte le donnine schizzano dai quadri a far carosello mentre nella memoria mi affiorano due versetti, sei nomi che quasi conferiscono a ciascuna una identità:

"Lolo Dodo Joujou
Margot Cloclo Froufrou".

Da dove vengono questi due versetti, questi sei nomi? La memoria cerca, trasceglie; e finalmente estrae, così come il pappagallino fa col pianeta della fortuna, un foglietto, una pagina.

L. Sciascia, *Presentazione* a *Maccari alla «Tavolozza»* (1970)

Come già in altre occasioni, il saggio di Sciascia dedicato a Maccari per la mostra allestita alla galleria La Tavolozza a Palermo, prende avvio da un cortocircuito fra parole e immagini, innescato dalla lettura di un quadro, che – come ha notato Ferdinando Scianna a proposito del *Ritratto fotografico come entelechia* – si risolve in un affascinante reportage sui meccanismi della memoria involontaria dello scrittore. Le continue interferenze, i link che mettono costantemente in relazione gli scaffali della biblioteca e i quadri presenti nella galleria mentale di Sciascia, disegnano la struttura profonda che anima la sua saggistica. Forse perché la frequentazione di archivi, biblioteche, gallerie e atelier era una consuetudine estremamente piacevole nella giornata dello scrittore, i momenti più felici delle pagine dedicate alle arti figurative corrispondono all'appassionata ricerca delle concordanze segrete fra un quadro e la pagina di un romanzo, fra la visione del mondo di un pittore e quella di uno scrittore.

Così alle gallerie frequentate da Sciascia a Roma e a Palermo – si pensi alla galleria Arte al Borgo, diretta da Maurilio Catalano, che costituisce dai primi anni '60 il luogo di ritrovo del cenacolo che si stringe attorno allo scrittore siciliano, o alla galleria La Tavolozza, presso cui vengono allestite mostre che Sciascia ha modo di seguire da vicino e di guardare «in anteprima» – si sovrappongono quelle presenti nel suo immaginario e quelle create dalla sua penna. Non è un caso se la «Rassegna bimestrale di cultura», da lui diretta dal 1950 fino alla sua morte e pubblicata dall'editore suo omonimo, si chiami appunto «Galleria» e dedichi poi diversi numeri speciali ad artisti e pittori come Bruno Caruso (1969), Mino Maccari (1970), Renato Guttuso (1971), Giuseppe Migneco (1972), Giuseppe Mazzullo (1972), Fabrizio Clerici (1988).

Una menzione speciale, in questa rapida disamina, merita senz'altro la galleria ideale (che è poi il riflesso di quella quotidiana e domestica formata dalla sua collezione privata), costituita dai quadri dei cinque pittori che in assoluto Sciascia predilige. Accettando «la leggerezza di un gioco che leggero non è», egli afferma: «Ecco dunque, in ordine alfabetico, i cinque nomi: Bruno Caruso, Rodolfo Cencotti, Fabrizio Clerici, Piero Guccione, Gaetano Tranchino. Non è una scelta da critico. È la scelta di chi ogni giorno posa gli occhi su qualche loro quadro e ne trae una certa gioia, quasi un aiuto a vivere».

Jean Hoüel, *La procession de la fête de Sainte Agathe*, gouache, 1780

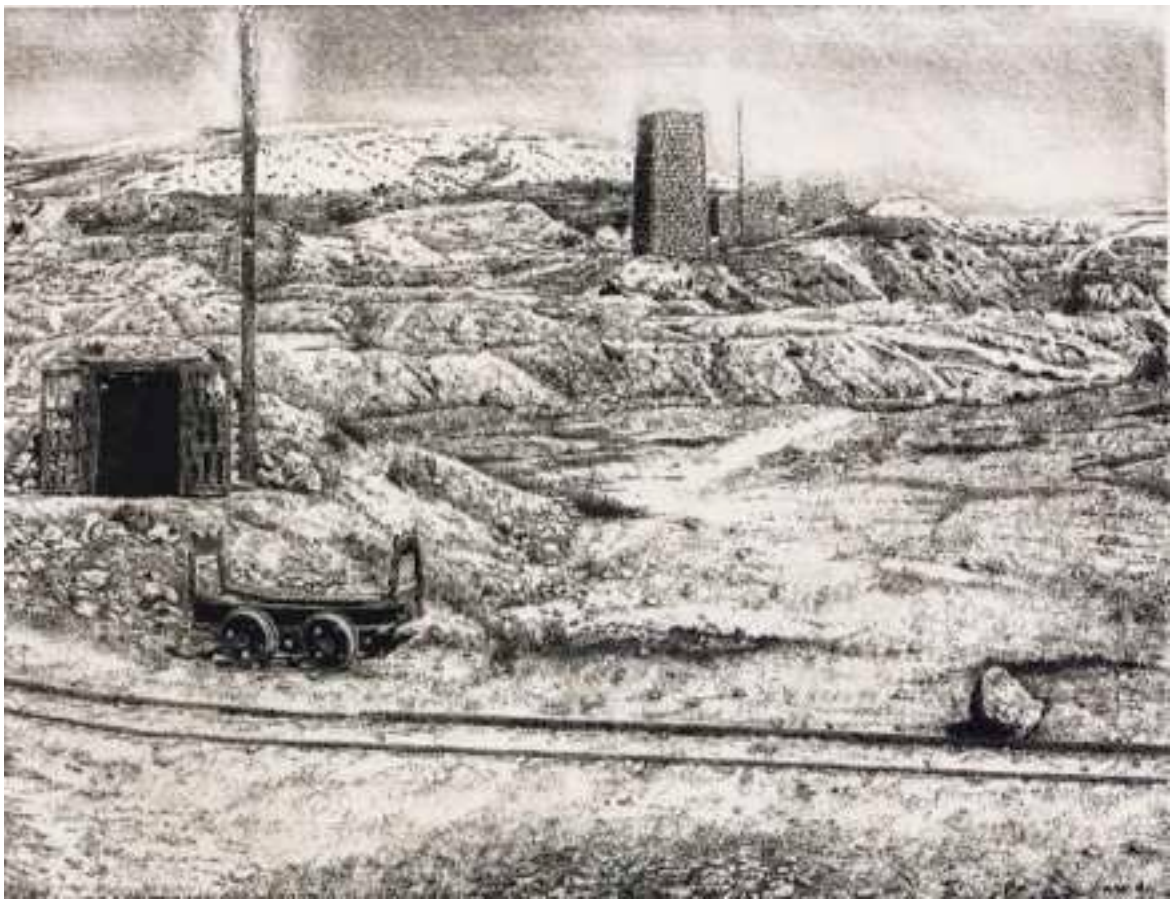
Houel

Avant la lettre*, Houel ha una coscienza e un'etica professionale, una forma mentale, un comportamento da* reporter-photographe. *Il culto dell'oggettività, della testimonianza diretta e precisa. Il sentirsi in dovere d'essere presente fino all'estremo limite di sicurezza, ed anche oltre. La consapevolezza serena e persino allegra, l'energia, la vitalità con cui affronta gli incerti, i disagi e i pericoli di un mestiere più vicino, appunto, a quello allora ignoto del giornalista-fotografo che a quello del pittore. Da ciò, per esempio, la sua indignazione quando scopre che Desprez aveva disegnato, per il Saint-Non, dei gradini che nel teatro di Taormina non c'erano. […] Possiamo anche immaginare, e ci piace, che Houel – come Bartolini, come Segonzac – si portasse dietro le lastre e le incidesse sul momento*, en plein air*, magari sommariamente, e che dalle lastre, e dai taccuini inzeppati di particolareggiati e minuziosi disegni, traesse poi, con una certa libertà, le* gouaches*, gli acquerelli.*

L. Sciascia, *Houel in Sicilia* (1977)

Al di là dell'analogia con il *modus operandi* del reporter, quel che appare più interessante nel profilo di Houel, pittore-scrittore-viaggiatore in Sicilia, non è l'attenzione alle immagini reali dai lui prodotte, ma la riflessione sulle immagini che la sua storia, la sua anomala figura di viaggiatore producono nella fantasia dello scrittore. Se è pur vero che a lui «le immagini […] non sono mai bastate per immaginare», è altrettanto vero che si lascia sorprendere a fantasticare di Houel come un fotoreporter capace di sfidare le condizioni più pericolose pur di dare un sapore di verità al suo 'servizio' e come un incisore raffinatissimo che può stare accanto ai suoi adorati acquafortisti Bartolini e Segonzac; gli piace vagheggiare la sua avventura siciliana come assolutamente originale rispetto a quelle degli altri rappresentanti della letteratura odeporica di fine Settecento. Dunque la similitudine con i tratti del «giornalista-fotografo» si spiega non tanto per la 'lettura' di una qualche oggettività nei suoi acquerelli, ma per quella ricerca di obiettività, per quell'atteggiamento documentaristico, attento a tutti gli aspetti della cultura siciliana, che fanno di Jean Houel una singolarissima figura di viaggiatore. Degli anni trascorsi nell'isola restano i quattro volumi del *Voyage pittoresque des isles de Sicile, de Malta et de Lipari* (Paris, 1782-1787)*,* testimonianza della generosa e appassionata immersione del pittore nella cornice del suo paesaggio. È proprio questo comportamento che accende l'immaginazione di Sciascia: «Questo suo lungo soggiorno ci dà alla fantasia. Come viveva, se si era fatto degli amici, quali ambienti frequentava. […] L'avere scelto Agrigento come luogo di residenza, i suoi molteplici interessi alle cose locali, il suo essersi connaturato, nei modi dell'ospitalità, all'ambiente: sono elementi che svegliano la nostra curiosità riguardo al personaggio, che sollecitano ad immaginare». Forse una qualche traccia di eredità di queste fantasticherie sciasciane toccherà in sorte a un altro scrittore siciliano quando si accingerà a disegnare la figura del pittore-viaggiatore Fabrizio Clerici che si muove da Palermo per le strade dell'isola nelle pagine di *Retablo*. Senza dubbio per Sciascia il *Voyage* di Houel, in cui disegni e parole oggettivamente e soggettivamente («j'affirme mes dessins par mes écrits, et je confirme mes écrits par mes dessins») esplorano la Sicilia, rivela un volto dell'isola, «luminosa, piena di vitalità e di bellezza» che si oppone, quasi esorcizzandolo, al ritratto oscuro e selvaggio firmato da molti suoi contemporanei.

Albrecht Dürer, *Ritter, Tod und Teufel*, incisione su rame, 1513



Domenico Faro, *La zolfara abbandonata*, acquaforte, 1981

Incisione

Quando alzava gli occhi dalle carte, e meglio quando appoggiava la testa sull'orlo dell'alto e duro schienale, la vedeva nitida, in ogni particolare, in ogni segno, quasi il suo sguardo acquistasse un che di sottile e puntuto e il disegno rinascesse con la stessa precisione e meticolosità con cui, nell'anno 1513, Albrecht Dürer lo aveva inciso. L'aveva acquistata, molti anni prima, ad un'asta: per quell'improvviso e inconsulto desiderio di possesso che a volte lo assaliva di fronte a un quadro, una stampa, un libro.

L. Sciascia, *Il cavaliere e la morte* (1988)

Un anno prima di morire, ormai tormentato da un male incurabile che lo pone a una distanza siderale dal 'contesto', Leonardo Sciascia si mette davanti alla macchina da scrivere e dà vita al suo penultimo romanzo. A ispirare *Il cavaliere e la morte* è proprio l'acquaforte di Dürer *Il cavaliere, la morte e il diavolo,* che lo scrittore tiene nella sua casa della Noce di fronte all'incisione di Goya *Murió la verdad*.

Questo è in realtà l'indizio di una passione durata una vita, che lo ha portato a interessarsi di una nutrita schiera di incisori – da Bruno Caruso e Domenico Faro a Edo Janich –, a collezionare febbrilmente le loro opere – molte delle quali sono oggi conservate nella pinacoteca della Fondazione Sciascia – e a farsi editore di acqueforti con la collana dei *Quaderni della Noce*: pubblicazioni che abbinavano le prose di scrittori amici e le illustrazioni di artisti altrettanto amici. Complice di questa passione, risoltasi in un consueto scambio di doni, Gesualdo Bufalino, che allo *Sciascia amateur d'estampes* (oggi titolo di un prestigioso premio internazionale di grafica) dedica un pezzo confluito nel *Fiele ibleo*: «Era una passione, la sua, benché assoluta, di benevola latitudine, sì da allargarsi a comprendere parecchi territori limitrofi: film muti, vecchie fotografie, manifesti d'una volta... tutto quanto, insomma, è figura minore e segreta del mondo, alfabeto di segni più che di colori. […] La parzialità in favore degli arcani dell'incisione di contro ai lumi perentori della pittura, come se Sciascia sentisse più familiare, più consanguinea l'opera di chi gremisce di rune il rame, il legno, la pietra e in un minimo spazio cattura gl'infiniti emblemi e prodigi della vita. Un'impresa di meticoloso rigore, pari a quella ch'egli stesso era venuto compiendo nel corso della sua carriera con testi sempre più avari, anche se carichi di tutte le virtualità dell'espressione creativa». Un alfabeto di segni affilati, dunque, un complotto di bianchi e neri che Sciascia sente familiare, essendo l'arte più vicina al nero su bianco della scrittura e ai colpi di spada della sua penna.

Un cenno a parte merita l'interesse che l'autore ha manifestato per quella forma primitiva e obbligata di incisione che sono le *Urla senza suono* di Palazzo Steri, ossia i graffiti dei prigionieri dell'Inquisizione. E si potrebbe dire che tutta l'opera di Sciascia somigli al disegno incompiuto del geografo recluso di cui egli parla nel saggio *La Lombardia siciliana*: a quella «carta della Sicilia cui possiamo aggiungere il resto a memoria».

Piero Guccione, *Grande pascolo d'agosto*, tecnica mista, 1983

Luce

Allo stesso modo che oggi esiste il modo di scegliere e salvare, in ogni letteratura e in tutte le letterature, i libri più importanti o quelli più belli, in tempi di futurismo la mania consisteva nell'estrarre da un'opera una sola frase o un solo verso nel quale si condensasse il significato e la bellezza di tutta l'opera (la maggiore concessione si fece a Dante: tre versi). Se volessimo fare un gioco simile con Il Gattopardo*, questa frase, ben analizzata, potrebbe essere la sua sintesi: «sotto una luce cenerina, si agitava il paesaggio, irredimibile». Il fatto fisico dell'agitazione, quando si viaggia in diligenza per le impraticabili strade siciliane, unito alla visione del paesaggio, produce una specie di ritmo ondulante che propizia il sogno: simbolo dell'eterno sonno siciliano; la luce cenerina che è luce di angustia e di espiazione; la irredenzione di una terra arida, aspra, povera di acqua, mal coltivata; irredenzione che da visione si trasforma in giudizio sopra l'uomo siciliano, sopra l'immutabile violenza delle sue passioni, sopra il suo delirante amore di se stesso.*

L. Sciascia*, Dipinti per "Il gattopardo"* (1987)

Sciascia ama i «ladri di luce» (definizione coniata da Gesualdo Bufalino a proposito dei fotografi Ferdinando Scianna e Giuseppe Leone), soprattutto coloro che, dopo averla rubata, la utilizzano per dare vita alla fotografia, particolare forma di 'scrittura' che per lui rappresenta una passione irrinunciabile. Per il fotografo la luce equivale alla penna dello scrittore, per il pittore la luce è lo strumento che lo rende demiurgo e gli permette di dare vita a persone e cose sulla tela. Di questo Sciascia è convinto e in quasi tutti gli scritti dedicati all'arte considera il particolare uso che i pittori fanno della luce, a riprova della sua spiccata sensibilità verso questo tema. Spesso muovendosi lungo le assolate campagne siciliane, in compagnia del fotografo Ferdinando Scianna, il pensiero dello scrittore correva veloce ai paesaggi che Guttuso aveva dipinto su tela e ai violenti contrasti cromatici generati da quella pittura. I suoi rossi, i suoi gialli, i suoi verdi nascono dall'imitazione dei rossi dei gialli e dei verdi visti nei mercati rionali di Palermo, dove gli ombrelloni proteggono dalla luce del sole i panieri colmi di frutti messi in bella mostra per creare un mosaico policromo dal sapore barocco. La percezione del paesaggio siciliano negli anni '60 era condizionata molto da questa pittura e Sciascia non ne rimane di certo immune. Tuttavia, non manca di considerare che Guttuso è un siciliano e come ogni abitante dell'isola deve fare i conti con la luce di un sole abbagliante che schiaccia i colori e sfuma i contorni. «Il sole è la morte» si legge ne *Il Gattopardo* e Sciascia sembra suffragare quest'affermazione. Nonostante ciò, recensendo una mostra di Cazzaniga, si rende conto che il paesaggio siciliano può essere baciato anche da un'altra luce molto più tenue e soffusa, della quale il pittore lombardo era andato alla ricerca. Negi anni '80 un altro artista, Piero Guccione, lavorerà al tema del paesaggio illustrando il capolavoro di Tomasi di Lampedusa e dipingendo per la prima volta una Sicilia dai toni spenti e molto più simili a quelli di Cazzaniga. Avviene in questo caso che pastelli e acquerelli accompagnano Sciascia a una seconda e nuova lettura e interpretazione dell'opera, diversa da quella che egli aveva dato all'indomani della pubblicazione del romanzo. La prospettiva di Sciascia, in questo secondo momento, si fa più distesa ed egli sembra trovare, grazie anche all'ausilio delle illustrazioni di Guccione, il senso del libro che viene sintetizzato in una sola frase: «sotto una luce cenerina si agitava un paesaggio irredimibile». Le immagini dell'artista così si legano alla scrittura di Tomasi di Lampedusa e al commento di Sciascia che sembra suggerire una nuova interpretazione: l'unica luce con la quale si può guardare e dipingere il paesaggio siciliano è quella «cenerina» evocata nel romanzo «che è luce di angustia e di espiazione», ma anche simbolo di una terra arida e aspra che volutamente ha cavalcato la storia rimanendo sempre irredenta. La luce dipinta diventa così metafora di una condizione espressa dai colori e dalle parole: quella dell'uomo siciliano.

Emilio Greco, *Donna*, china, 1973

Malinconia

Avaro di parole e di gesti, la sua intensa vita interiore egli non rivela nella «confessione» spesso frenetica e tediosa, ma piuttosto in un cordiale silenzio: e la fisica malinconia propria al siciliano in questo silenzio addolcisce e anima di nitide immagini. […] *Crepuscolare, riferendoci ad un tono più che a un contenuto, vorremmo dire la deformazione delle sue figure, soprattutto di quelle femminili. Irregolarità e asimmetrie creano nei volti non sai che assorta malinconia: come una dolcissima attesa, un musicale rapimento.*

L. Sciascia, *"Male di vivere" nella scultura di Greco* (1951)

Con una prosa insolitamente contorta, nel 1951 Leonardo Sciascia abbozza un ritratto dello scultore catanese Emilio Greco. Sul volto dell'artista, così contrastato dalla luce e dal lutto, quasi ricalcato sul tema siciliano – e in particolare brancatiano – dell'apprensione e dell'ansietà, lo scrittore marca due tratti precisi: la malinconia e il silenzio di cui egli stesso dirà in un celebre passo del racconto *Il quarantotto*. Caratteristiche proprie dei siciliani che non si agitano, che si rodono dentro e soffrono, e che l'Emilio Greco di Sciascia condivide con il colonnello Carini, anch'egli, «sempre così silenzioso e lontano, impastato di malinconia e di noia ma ad ogni momento pronto all'azione: un uomo che pare non abbia molte speranze, eppure è il cuore stesso della speranza, la silenziosa fragile speranza dei siciliani migliori…».

La stessa dilemmatica speranza induce un intellettuale *engagé* come Sciascia a scegliere l'accidiosa *Paresse* di Fèlix Vallotton per la copertina dell'edizione Einaudi di *Cruciverba*. Non si ricorda abbastanza che, accanto allo scrittore impegnato ad agire e rasserenato dai Lumi, ne esiste uno brancatiano, che si arresta malinconicamente davanti al dubbio e accumula quelle polveri barocche a cui Calvino suggeriva di dare fuoco. C'è, quindi, uno Sciascia ascrivibile al 'barocco', e in particolare a quello teorizzato da Brancati: il barocco che «uscendo da un ghirigoro per entrare in un altro, corre su una linea retta». E certamente si può inserire l'autore anche in un filone di pensiero e di stile che è appartenuto a Dürer: la *melancholia*.

Malinconico per eccellenza è lo Sciascia dell'ultimo periodo, che scrive *Il cavaliere e la morte:* è lo scrittore agonizzante che lotta con una «scheggia nella carne» e – per citare il testo di Starobinski – mette «la malinconia allo specchio», lo stesso immortalato con la mano sulla tempia nello scatto scelto a illustrare il terzo volume delle *Opere* Bompiani. Con la mano sotto il mento, dettaglio riconosciuto da Panofsky e Saxl quale gesto emblematico dei malinconici, se ne sta Sancio Panza in un disegno di Miguel de Unamuno che Sciascia vide a Salamanca, durante il suo viaggio dell'82: il Sancio autore di un 'gran rifiuto', che si dimette dal sospirato governo dell'isola di Baratteria e sprofonda in una caverna parecchio simile alla *noche oscura del alma* di un mistico. Tarlato dalla malattia e al culmine del disinganno, per il suo penultimo romanzo Sciascia si ispira a Dürer. Una scelta per nulla casuale, secondo Antonio Di Grado, se si considera che con *Il Cavaliere, la morte e il diavolo* – e con la *Melancholia* dell'anno dopo – l'artista tedesco ha tradotto «il mito più ossessionante del Rinascimento italiano di formazione platonica: la impossibilità della mente umana a pervenire nelle regioni della verità assoluta, dell'opera finita, dell'idea perfetta» (Salvatore Battaglia). Ne *Il cavaliere e la morte* la verità ha, infatti, le sembianze di una cittadella inespugnabile: di «quel castello lassù, irraggiungibile» che rimanda al fascio di luce ritratto sul fondale della *Melancholia*.

Come il Vice del romanzo, anche la figura alata di Dürer starà pensando: «che confusione!». E come in quell'incisione, davanti ai misteri d'Italia e al mistero della vita e della morte, Leonardo Sciascia lascia cadere una bilancia, una clessidra, un solido e un coltello: e con essi, tutti gli strumenti della ragione.

Crescenzio Cane, *Il trionfo della vita*, olio su tela, 1975

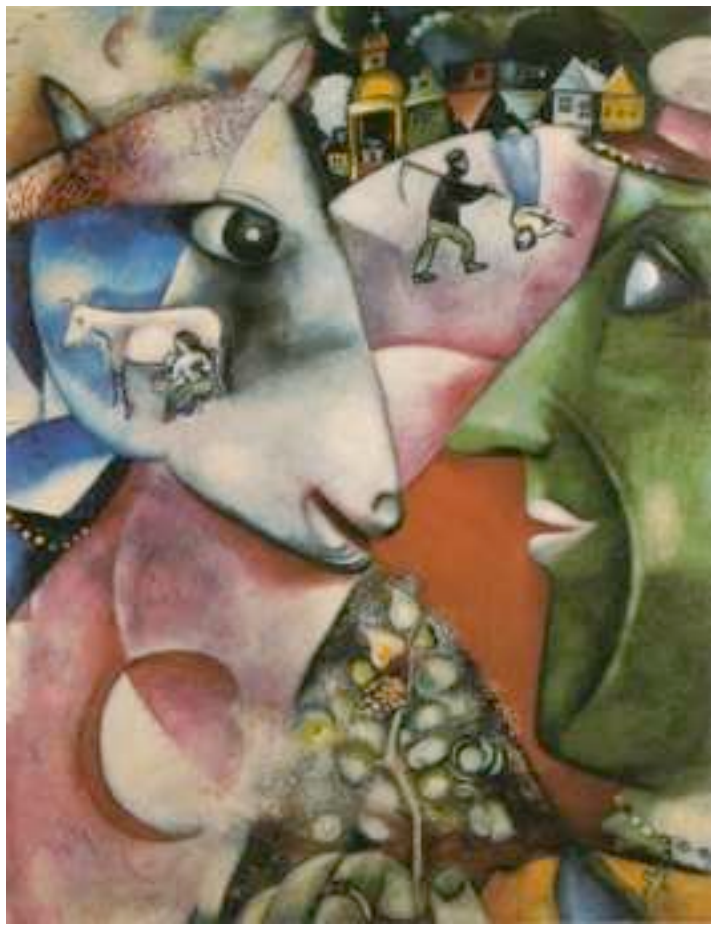
Naîveté

«Famiglie vi odio». Questo grido di Gide, che in Sicilia sarebbe diventato un urlo, i siciliani lo reprimono e macinano, lo impastano, lo lievitano di amore e religione; e lo offrono come il miglior prodotto del loro antico masochismo. Rosanna Musotto sembra invece che si diverta. «Famiglie mi divertite». Un divertimento franco, aperto, senza complicazioni. E dalla famiglia il suo divertimento trascorre e si allarga al paese e al rione cittadino, cioè ai luoghi in cui tante famiglie ne fanno una; alle feste paesane e di quartiere, col santo patrono, le luminarie, la banda; all'opera dei pupi e ai concerti lirici; ai battesimi, i matrimoni, le visite di condoglianza e le scampagnate. E tutto è colto nelle declinazioni comiche; a tal punto che direi la sua «naîveté» consistere, prima che nel modo di dipingere, nella capacità di scoprire in leggerezza e allegria una realtà oggettivamente greve e sgradevole; votata ai luttuosi fasti dell'amor proprio. Di sorprenderla insomma.

L. Sciascia, *Famiglie mi divertite!* (1975)

Sciascia amava i pittori 'ingenui' perché nei loro dipinti intravedeva quasi un'amara serenità e scorgeva, dietro le forme solo apparentemente semplici che questi dipingevano, la rappresentazione di una realtà greve e pesante simile a quella che lui stesso si adoperava a mettere in scena nei suoi libri. Nonostante lo scrittore amasse i giochi complicati, gli intrighi e i labirinti (entro cui spesso faceva perdere i lettori senza fornire loro nessun filo di Arianna) lo divertivano le incursioni nei territori fantastici che vedeva rappresentati sulle tele e lo incuriosiva quel modo semplice di mostrare il reale depurandolo da ogni ruga e da ogni crepa. A scorrere le tante pagine che Sciascia dedica all'arte, si ritrovano molti apprezzamenti verso la pittura dei naïf. Probabilmente perché ogni qual volta che lo scrittore guardava uno di quei dipinti era sedotto dalla leggerezza di quelle figure, che volevano prendere vita e per le quali il rettangolo di una cornice appariva troppo stretto. Girovagando per le gallerie d'arte palermitane, Sciascia sembra andare alla ricerca di pittori naïf di cui la sua Sicilia era terra ricca. Durante una di queste passeggiate, incontra, quasi per caso, il pittore Crescenzio Cane, autore della parola «sicilitudine» che in seguito sarà tanto cara allo scrittore, e si innamora dei galli, dei cavalli e di quelle piccole figure che Cane dipingeva con colori talmente abbaglianti da disturbare l'iride. Tuttavia, all'occhio vigile di uno scrittore che è anche «poliziotto di Dio» non basta fermarsi dinanzi alle prime impressioni; indaga e scopre che dietro quell'impasto di vernici, al di là del ritratto giocoso e quasi paradisiaco di cui quei quadri sembrano essere portavoce, si nasconde un riso amaro che soffoca il pianto. I dipinti diventano così lo specchio di una maschera, quasi una rappresentazione in figure dell'umorismo di Pirandello. Considerazioni simili verranno proposte dinanzi ad altre tele che all'apparenza potrebbero sembrare canovacci per fiabe felici come quelle di Rosanna Musotto Piazza o di Maurilio Catalano, il quale amava ricreare il blu del mare siciliano che nella sua immaginazione era abitato da coralli rossi o polipi giganti.

A Sciascia piaceva guardare il mondo con gli occhi dei fanciulli, per questo motivo era affascinato dai naïf che ogni giorno si trovavano a dipingere una realtà semplice e leggera. Dinanzi a queste tele lo scrittore prova un enorme piacere perché è nella purezza di quelle forme elementari che egli riscontra quella bellezza che, per dirla con Dostojevski, salverà il mondo.



Marc Chagall, *Moi et le Village*,
olio su tela, 1911

Odilon Redon, *«Partout des prunelles flamboient»*, litografia dall'album *La Tentation de Saint Antoine* (I s.), 1888

Fabrizio Clerici, *L'occhio*, tempera su carta, 1985
Courtesy "Archivio Fabrizio Clerici"

Occhio

L'occhio di Redon *(che non è solo l'occhio di* Redon*) è invece dentro le architetture, dentro le costruzioni che non cantano ma imprigionano, senza una precisa collocazione: come un pipistrello volteggia e batte da una parete all'altra; da un angolo all'altro, da questo a quell'oggetto […]. E diciamo l'occhio, qui, non solo per dire il punto di vista, ma propriamente l'occhio, il bulbo oculare, la pupilla, il cristallino, la cornea, il nervo, i muscoli, le ciglia… In Clerici avviene come uno sdoppiamento e una metamorfosi: c'è l'occhio-punto di vista di Piero della Francesca e di Magritte, un occhio che irraggia e che raccoglie le più minuziose e ossessionanti prospettive; e c'è l'occhio-pipistrello di* Redon*: a volte scoperto e sezionato come una tavola anatomica; a volte mimetizzato, pietrificato, che si finge pietra tra le pietre delle rovine; altre volte ancora che si accende come carbonchio, sprigionando un dritto raggio di morte, che va ad esplodere e accecare un altro occhio, nelle teste di quei simulacri di animali mitici e sacri che stanno in una specie di «conversazione» indecifrabile e senza tempo.*

L. Sciascia, *Clerici e l'occhio di* Redon (1973)

Nella poesia che apre la raccolta poetica di Sciascia, in quell'unica occasione di confronto col genere lirico da parte dello scrittore siciliano, faceva già la sua prima comparsa un occhio 'pittorico'. Si tratta dell'iride del bue dipinto da Chagall («Come Chagall vorrei cogliere questa terra / dentro l'immobile occhio del bue»), metafora perfetta del legame ancestrale con il proprio villaggio. In quel «carosello di immagini» tratteggiate ne *La Sicilia, il suo cuore* (1952), il giovane Sciascia evoca, alla maniera del pittore russo, il carosello figurativo di cui è composta la sua memoria visuale, e al tempo stesso dichiara implicitamente la prospettiva del suo sguardo, interno al gioco della rappresentazione.

Spostando l'attenzione dalle poesie ai saggi sull'arte, il lemma «occhio» ricompare in molte occasioni. Nelle pagine di *Clerici e l'occhio di Redon* diventa addirittura tema e immagine posta in primo piano. Il cruciverba di citazioni che si nasconde nel saggio contiene forse, oltretutto, qualche indizio per la soluzione dell'enigma della storia raccontata in *Todo modo*. Giuseppe Traina attraverso una disamina iconografica dei dipinti di Clerici «da *Colloquio* (1970) fino almeno a *Teoria cromatica degli sguardi*, del '74», in cui viene spesso messa in scena una contrapposizione fra varie figure mitologiche e «bulbi oculari» o «sguardi-laser», suggerisce una rilettura di *Todo modo* in chiave clericiana: «in un tempo sospeso e metafisico, in una stanza chiusa, si fronteggiano due antagonisti, che si confrontano con le armi della dialettica fino all'eventuale morte di uno dei due». Ma nel saggio dedicato a Clerici, e in fondo anche a Redon (pittori accomunati – lungo la linea evidenziata da Sciascia che va dal simbolismo al surrealismo – proprio dalle diverse e pure simili variazioni del tema dell'occhio), si sottolinea anche quella compresenza di pupille, sguardi e prospettive che identificano l'ambigua posizione dell'io narrante sciasciano rispetto alla rappresentazione. In *Todo modo*, infatti, il pittore protagonista è al tempo stesso la figura attraverso il cui sguardo e la cui voce è filtrata la narrazione, ma i suoi occhi sono anche dentro la cornice del quadro disegnato da Sciascia. E del resto anche la prospettiva del personaggio/io narrante è esterna e critica testimonianza dell'universo orrendo e della sua volontà di potere e però, al tempo stesso, cede alla tentazione di voler scrutare dal di dentro i suoi meccanismi. In questo delicato equilibrio fra uno sguardo interno e uno esterno alla rappresentazione ritroviamo in fondo la prospettiva scelta da Sciascia con ostinata coerenza in tutta la sua esistenza, nei confronti di una realtà per la quale valgono ancora i versi da lui tanto amati del poeta arabo-siculo Ibn Hamdis: «vuote le mani, ma pieni gli occhi nel ricordo di lei».

Renato Guttuso, *Fuga dall'Etna*, olio su tela, 1939

Guttuso by SIAE

Passione

Ecco un testo brevissimo ma essenziale: «Tutta la scienza nella vita sta nel semplificare le umane passioni». È di Verga; e si trova in Eros*, un romanzo in cui c'è poco di tale scienza. Ma aveva già scritto Verga la novella* Nedda *[...]. Ed è un caso ma come la storia del Verga grande comincia da quella fattoria del Pino alle falde dell'Etna, la storia della pittura di Guttuso comincia da quella* Fuga dall'Etna *durante un'eruzione che Natale Tedesco ha chiamato «la Guernica siciliana» [...]. Un caso: ma Savinio ci ha appreso che bisogna far caso al caso nella vita di uno scrittore, di un artista – che c'è del metodo nella follia del caso, come in quella d'Amleto. E un tale metodo ci porta alla fiamma – «troppo vicina forse» – da cui sorge, con la dolente figura di Nedda, la poetica di Giovanni Verga; alla fiamma da cui erompe, con la fuga di una popolazione – eterna e atroce fuga dalla natura, dalla storia, da se stessa – la poetica di Renato Guttuso. La poetica è per entrambi quella di «semplificare le umane passioni»; ma quella di Verga prende avvio da un ritorno, quella di Guttuso da una fuga.*

L. Sciascia, *La semplificazione delle passioni* (1971)

Se gli fosse stata data la possibilità di scegliere un mestiere, Sciascia avrebbe scelto ancora una volta il mestiere di scrittore perché gli piaceva vedere le sue mani sporche di inchiostro e sentire le sue dita battere intensamente sui tasti di una macchina da scrivere. Si divertiva a rappresentare la realtà umana con le parole e a scrutarne le pieghe e le ambiguità. Allo stesso tempo però lo seducevano i disegni, le chine, i pennelli e le sfumature cromatiche con le quali i suoi amici artisti lavoravano ogni giorno. Immancabili compagni di strada, pittori come Bruno Caruso, Fabrizio Clerici e Renato Guttuso accolsero lo scrittore nei loro studi, nei quali egli entrava sempre in punta di piedi. Per loro scrisse alcune delle pagine più incisive ma accostandosi alle tele non con l'occhio del critico d'arte ma con quello di «un appassionato incompetente». Fu negli atelier degli artisti che Sciascia segretamente coltivò la sua passione per l'arte, convinto com'era che ogni volta che nel cinema, nel disegno, nella pittura si tentava di esprimere ciò che l'uomo aveva dentro – sogno, incubo, segreto o ricordo – si faceva letteratura. Per questo amava circondarsi delle tele che gli artisti gli regalavano, gran parte delle quali andavano ad arricchire la sua collezione di ritratti e spesso, soffermandosi a guardarli, ne traeva un piacere intenso, «quasi un aiuto a vivere». A sedurlo maggiormente non erano tanto i colori forti quanto i bianchi e i neri che gli ricordavano più da vicino le linee virtuose dell'incisore, anche se non poteva rimanere indifferente dinanzi al rosso intenso utilizzato da Guttuso. Sicuramente Sciascia concordava con Pasolini, che vedeva in quel colore «il rosso di tutta la Storia» e senza dubbio per lui quei dipinti riassumevano il racconto di una passione. Di passioni comuni Sciascia e Guttuso ne condividevano parecchie, destinate a consolidare il loro rapporto di amicizia rimasto saldo fino al 1979 (anno in cui, per motivi politici, si consumò la rottura). A riprova della profonda stima che lo scrittore nutriva nei confronti del pittore rimangono i tanti scritti, datati tra il 1971 e il 1975, che Sciascia dedicò all'amico. Guardando le tele di Guttuso, egli aveva modo di ammirare l'approccio del pittore alla materia artistica ed era profondamente affascinato dalla prospettiva attraverso cui l'artista guardava e interpretava il mondo. Il suo privilegio, secondo Sciascia, risiedeva nell'essere appassionato della vita e nel riuscire con la stessa passione e lo stesso furore a rappresentarla sulla tela. *Fuga dall'Etna durante un'eruzione*, il primo grande quadro di figure del bagherese, colpisce più di ogni altro l'immaginario dello scrittore. Di fronte ad esso egli trova l'occasione per sviluppare acute riflessioni sulla pittura del conterraneo, affidate ad un saggio posto in apertura del catalogo di una mostra antologica, tenutasi nel 1971, sull'opera del pittore. In questo dipinto Sciascia scorge corpi di donne dai fianchi enormi, maschere deformi, occhi sgranati, un cavallo imbizzarrito più simile alla carogna di Baudelaire che al cavallo del Chisciotte. Il suo occhio si sofferma poi sulla popolazione martirizzata e in fuga, di cui il pennello di Guttuso aveva saputo cogliere il lamento. Per questa ragione le immagini sulla tela richiamano nella sua mente le pagine e le parole di un grande scrittore siciliano (Verga) che in altre forme si era fatto cantore di quel mondo da cui entrambi erano partiti per «semplificare le umane passioni».

Antonio Calascibetta, *Processioni e processi*, acrilico su tavola, 1975

Piero Guccione, *Mare verticale*, olio su tela, 1985-1987

Quadro

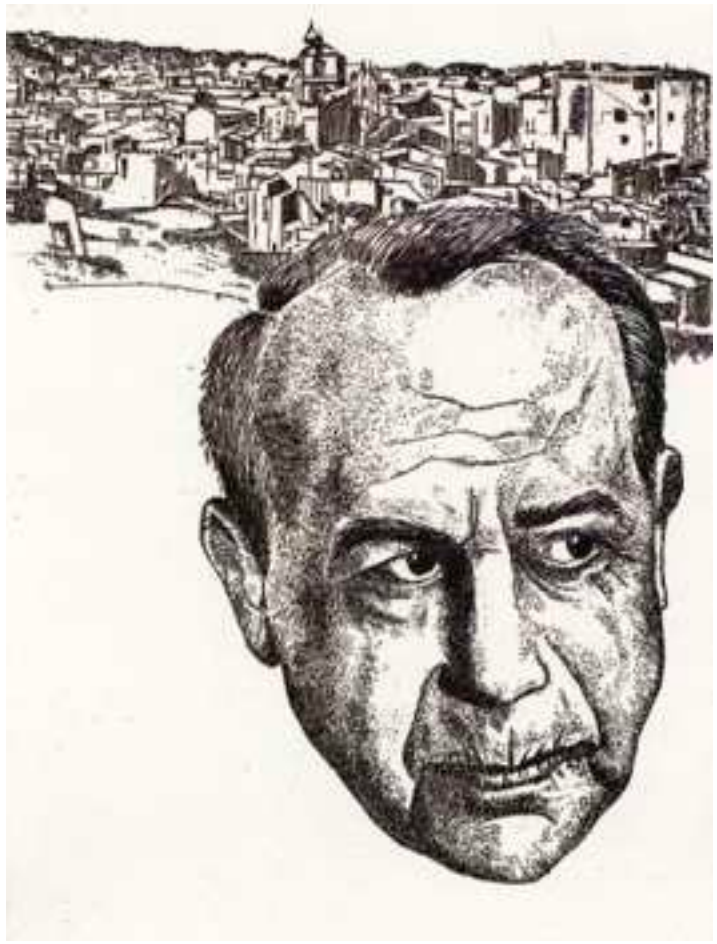
Ma la bella pittura deve essere piatta, come voleva Degas (che la faceva); e la piattezza è divina – cioè peculiare alla pittura, essenza, necessità ineffabilità – come commentava Valéry (che se ne intendeva). E qui vien fatto di dire che la parola «tableau» rende meglio, a connaturare la pittura alla piattezza, della parola «quadro»: quasi che allo «empâtement» sia impossibile sfuggire di fronte a una tavola, mentre è possibile attraversare un quadro, che è poi un perimetro, una cornice.

L. Sciascia, Presentazione a P. Guccione, *Catalogo della mostra* (1973-1974)

Negli scritti sulla pittura, la scultura o il disegno, rare volte Sciascia interviene nel merito dello statuto delle arti, preferendo alle vesti del critico quelle di un uomo che con altri mezzi si adopera a rappresentare la realtà. Tuttavia, anche se raramente, in alcune delle note dedicate agli amici, è chiara l'intenzione di un approccio 'estetico', e in tali occasioni i punti di riferimento sono Alain, Diderot, Baudelaire, ma anche Savinio e Degas, chiamati a suffragare le sue riflessioni. Spesso le pagine teoriche scaturiscono dalla visione di opere che lo colpiscono particolarmente. È quel che accade di fronte ai dipinti di Piero Guccione; proprio in uno scritto destinato ad accompagnare una sua mostra Sciascia utilizza il termine «quadro» e così il primo incontro con le tele dell'artista di Scicli induce lo scrittore a riflettere sull'essenza stessa della «bella pittura che deve essere piatta, come voleva Degas». Riga dopo riga, il discorso si fa estremamente complesso, e riflessione estetica e letteratura sembrano tenersi per mano. Nella prospettiva di Sciascia il miglior supporto per raggiungere la piattezza (carattere che rende divina la pittura) è la tavola, volutamente distinta dal quadro che invece chiude il dipinto dentro una cornice.

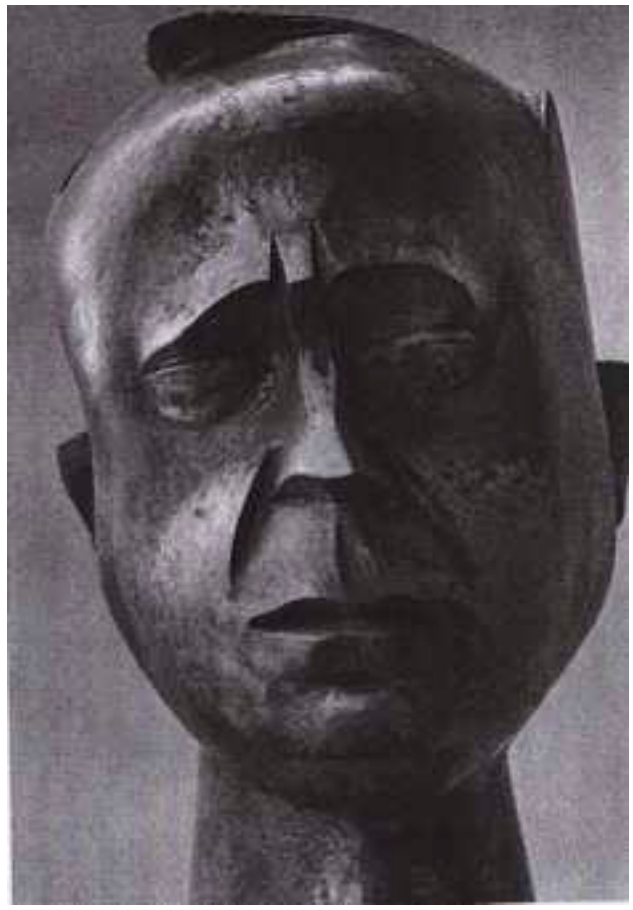
Di quadri lo scrittore ne ammira tanti durante la sua vita, molti li colleziona, poiché solo guardandoli trova un rimedio per gli affanni giornalieri; molti li dissemina qua e là tra le pagine dei suoi romanzi, quasi come chiavi di volta per aprire i suoi gialli. Sciascia però rifiuta le cornici o i perimetri chiusi, preferisce fare in modo che il suo occhio penetri dentro il quadro o scardini la cornice di un romanzo. Per questo è proprio nelle tavole 'piatte', e il più delle volte prive di figure, dipinte da Guccione, nel particolare modo in cui egli impasta i colori e li sovrappone insieme, che lo scrittore scorge l'essenza della pittura. I suoi *tableaux* spalmati di azzurro permettono la fuga dai sensi e perfino Sciascia, che non ama particolarmente il mare, quando si sofferma dinanzi a quelle tele si perde nell'azzurro «che eternamente ricomincia», per dirla con Valéry, e si ritrova immerso in un colore che Mallarmè (poeta citato proprio in quest'occasione) invocava come fine delle sensazioni.

Piero Guccione, *A Leonardo Sciascia*, grafite, 1994



Nicolò D'Alessandro, *Ti so della mia terra*, acquaforte, 1990

Bruno Caruso, *Ritratto di Leonardo Sciascia a Villa Igea*, disegno acquerellato, 1971



Mario Pecoraino, *Ritratto di Leonardo Sciascia*, bronzo, 1973

Ritratto

[…] Si riconosceranno?: domanda goyesca.
Risposta siciliana: no, non si riconosceranno.
Caruso lo sa bene come siamo, come viviamo, come moriamo. La morte non è, finalmente, uno specchio in cui riconoscersi ma ancora una menzogna in cui nasconderci. L'ultima menzogna. E la prepariamo, la lievitiamo, la custodiamo. E perciò vorremmo morire «prima». Prima di morire. Per vederci morti in anteprima, in prova generale: ché lo spettacolo fili, ché la menzogna funzioni oltre la morte. E quasi sempre funziona.

Restiamo in due a riconoscerci: Renato Guttuso (quando si è qualcuno: la stanchezza, il tedio, l'angoscia) e io. In quella specie di morte che è un ritratto.

L. Sciascia, *Al modo di D'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso* (1972)

Piaceva molto a Sciascia l'*Autoritratto* da finto morto di Luigi Capuana, forse proprio perché esemplificava perfettamente quelle osservazioni che nascono a margine della lettura dei ritratti di Bruno Caruso: il ritratto come «anteprima», come «prova generale» dell'ultima ed estrema menzogna. L'equazione quasi perfetta fra ritratto e morte, che Sciascia trova nel serrato e ammiccante dialogo ekphrastico con le opere esposte da Caruso alla Galleria La Tavolozza nel 1972, congiunge del resto le sporadiche riflessioni sciasciane dedicate al ritratto figurativo (si ricordi in primo luogo il saggio *L'ordine delle somiglianze,* 1967; ma anche il breve commento ai *Ritratti* scultorei di Mario Pecoraino, 1978) alla più compiuta analisi condotta sul *Ritratto fotografico come entelechia* (1987). Prescindendo – inevitabilmente in questa sede – dall'evidenziare le intertestualità presenti nell'opera narrativa, non si può però non pensare a Sciascia collezionista di ritratti di scrittori, ma anche soggetto accondiscendente di ritratti pittorici, scultorei, fotografici, nonché promotore della mostra *Ignoto a me stesso*, allestita presso la Mole Antonelliana con gli scatti dei volti di molti autori (da *Edgar Alla Poe a Jorge Luis Borges*). L'esposizione dei pezzi della collezione raccolti da Sciascia con cura e passione da *amateur d'estampes* (allestita a Racalmuto nel 2008 e ora divenuta permanente), ancora con il titolo *Ignoto a me stesso*, rappresenta chiaramente la naturale prosecuzione di quella ideata nel 1987 e conferma inequivocabilmente l'ossessiva presenza dell'oggetto 'ritratto' nell'immaginario dello scrittore.
Il concetto di entelechia, la parola a cui approda l'inquieta ricerca di Sciascia intorno all'essenza della fotografia, si offre come punto di arrivo di una riflessione nata a margine dell'osservazione di tanti ritratti pittorici e fotografici. L'anello di congiunzione delle glosse a Caruso e della definizione di ritratto fotografico sta proprio nell'avvicinamento a quella «specie di morte» rappresentata nel ritratto. Il termine entelechia nasce dalla lettura delle pagine della *Chambre claire*, dedicate da Barthes alla ricerca della foto più autentica, più attendibile, della madre morta, e degli scatti di Pedriali realizzati pochi giorni prima dell'uccisione di Pasolini. Il saggio peraltro si apre con la citazione di Praz che demolisce il luogo comune della maggiore somiglianza della fotografia rispetto alla pittura. Lo spostamento dal «fisico al metafisico» che, secondo lo scrittore siciliano, fa emergere con più evidenza la particolare forma di «attendibilità» del ritratto fotografico (e permette di cogliere nella foto «il luogo geometrico dell'esistenza», in cui in entelechia si riverberano il presente, il passato e il futuro, la vita e la morte del soggetto rappresentato), conserva però le tracce di tanti 'riconoscimenti' avvenuti nello specchio delle incisioni, delle acqueforti, dei disegni, dei dipinti (che ritraggono scrittori) da Sciascia collezionati. Riconoscimenti mai perfetti perché lo scrittore è, ed è destinato a rimanere, «tra gli uomini il più "ignoto a se stesso"».

Bruno Caruso, *Ritratto di Giorgio De Chirico*, disegno a matita, 1973

Antonello da Messina, *Ritratto d'ignoto marinaio*, olio su tavola, 1465-1476

Somiglianza

I novant'anni di De Chirico. Ho davanti un ritratto che ha fatto, a matita, Bruno Caruso. Un ritratto che è un ritratto: non come si usa ormai dire a giustificazione della non somiglianza, un'interpretazione. Il fatto è che la somiglianza, cioè la fedele riproduzione della fisionomia, è già una interpretazione, e la più attendibile. Quando poi la verità fisionomica è colta in espressività, cioè nel momento in cui il soggetto esprime se stesso, in cui tra la luce degli occhi e la piega delle labbra dice di sé quel che già conosciamo della sua vita, delle sue azioni, dei suoi pensieri, della sua opera, il ritratto si fa ancor più somigliante e cioè ancora più attendibile l'interpretazione.

L. Sciascia, *Nero su nero* (1979)

Sempre, o quasi, fra gli scritti di Sciascia il discorso sul ritratto tira in ballo il concetto di somiglianza. *L'ordine delle somiglianze* (1967), scoperto dallo scrittore 'leggendo' i quadri di Antonello e in particolare il *Ritratto di ignoto* (che in altra occasione Sciascia non teme di definire in assoluto la sua opera pittorica preferita) alla luce delle pagine di Antonio Castelli, diviene dopo la stesura di quel saggio la costante di ogni interpretazione sull'arte del ritratto. «Il gioco delle somiglianze» è definito come il fondamento gnoseologico della visione del mondo alla quale appartiene l'immaginario di Antonello e anche il suo; esso è infatti «in Sicilia uno scandaglio delicato e sensibilissimo, uno strumento di conoscenza. A chi somiglia il bambino appena nato? A chi il socio, il vicino di casa, il compagno di viaggio? A chi la Madonna che è sull'altare, il Pantocrator di Monreale, il mostro di villa Palagonia? Non c'è ordine senza le somiglianze, non c'è conoscenza, non c'è giudizio. I ritratti di Antonello "somigliano"; sono l'idea stessa, l'archè, della somiglianza». Anche di fronte all'enigmatico sorriso dell'Ignoto, sulla cui identità si sono interrogati i più illustri storici dell'arte e dalla cui effige prende vita il capolavoro di Vincenzo Consolo, il tentativo di dare risposta all'interrogativo ricorrente è destinato a fallire: «A chi somiglia l'ignoto del Museo Mandralisca? Al mafioso della campagna e a quello dei quartieri alti, al deputato che siede su banchi della destra e a quello che siede sui banchi della sinistra, al contadino e al principe del foro; somiglia a chi scrive questa nota (ci è stato detto); e certamente somiglia ad Antonello. E provatevi a stabilire la condizione sociale e la particolare umanità del personaggio. Impossibile. È un nobile o un plebeo? Un notaro o un contadino? Un uomo onesto o un gaglioffo? Un pittore un poeta un sicario?
'Somiglia', ecco tutto».
Il *Ritratto di ignoto* come archetipo della somiglianza, dunque. Ma queste pagine, per quanto ricche di suggestioni, sono destinate a mantenere intatto l'enigma del volto da cui prendono spunto, se non vengono lette, come ha suggerito acutamente Ferdinando Scianna, accanto a quelle dedicate al *Ritratto fotografico come entelechia* e a quelle del *Volto sulla maschera*. In quest'ultimo saggio, nato dalla visione a distanza di anni del film di Marcel L'Herbier *Feu Mathias Pascal* (che nella sua giovinezza ha introdotto Sciascia alla lettura del capolavoro pirandelliano), lo scrittore prende spunto dalla sovrapposizione operata dalla sua memoria delle immagini dei volti di Mattia Pascal e Giacomo Casanova interpretati entrambi da Ivan Mosjoukine; e si addentra poi nel «mistero dell'identità, in cui i personaggi e l'attore si fissano in una sorta di relazione magica e immobile, propriamente da ritratto fotografico» (Scianna). E questa relazione immobile, spiegata da Sciascia attraverso il *Paradoxe sur le comédien* di Diderot, trova per Scianna («organizzatore e testimone della desiderata» visione del film di L'Herbier) il suo emblema nella magia del ritratto fotografico, probabilmente perché è anche attraverso l'attenta osservazione delle foto da lui scattate nel corso della proiezione che il volto di Mosjoukine diviene per Sciascia la maschera del mistero e del paradosso dell'identità. Il volto dell'ignoto di Antonello e 'la maschera' di Ivan Mosjoukine incarnano entrambi, in fondo, l'aporia della somiglianza. Somigliano e non somigliano all'immagine del personaggio da essi interpretato, perché la loro fisionomia è declinabile in uno, nessuno e centomila volti, le loro facce sono maschere della loro magmatica identità. E il tema dell'identità, che quello della somiglianza si porta dietro, è fondamentale per ogni scrittore che, sempre ignoto a se stesso, come Don Giovanni, vuole «vivere altre e più vite oltre e contemporaneamente all'unica che *gli* è possibile» (*Il volto sulla maschera*).

François Boucher, *Odalisque Blonde*, olio su tela, 1752

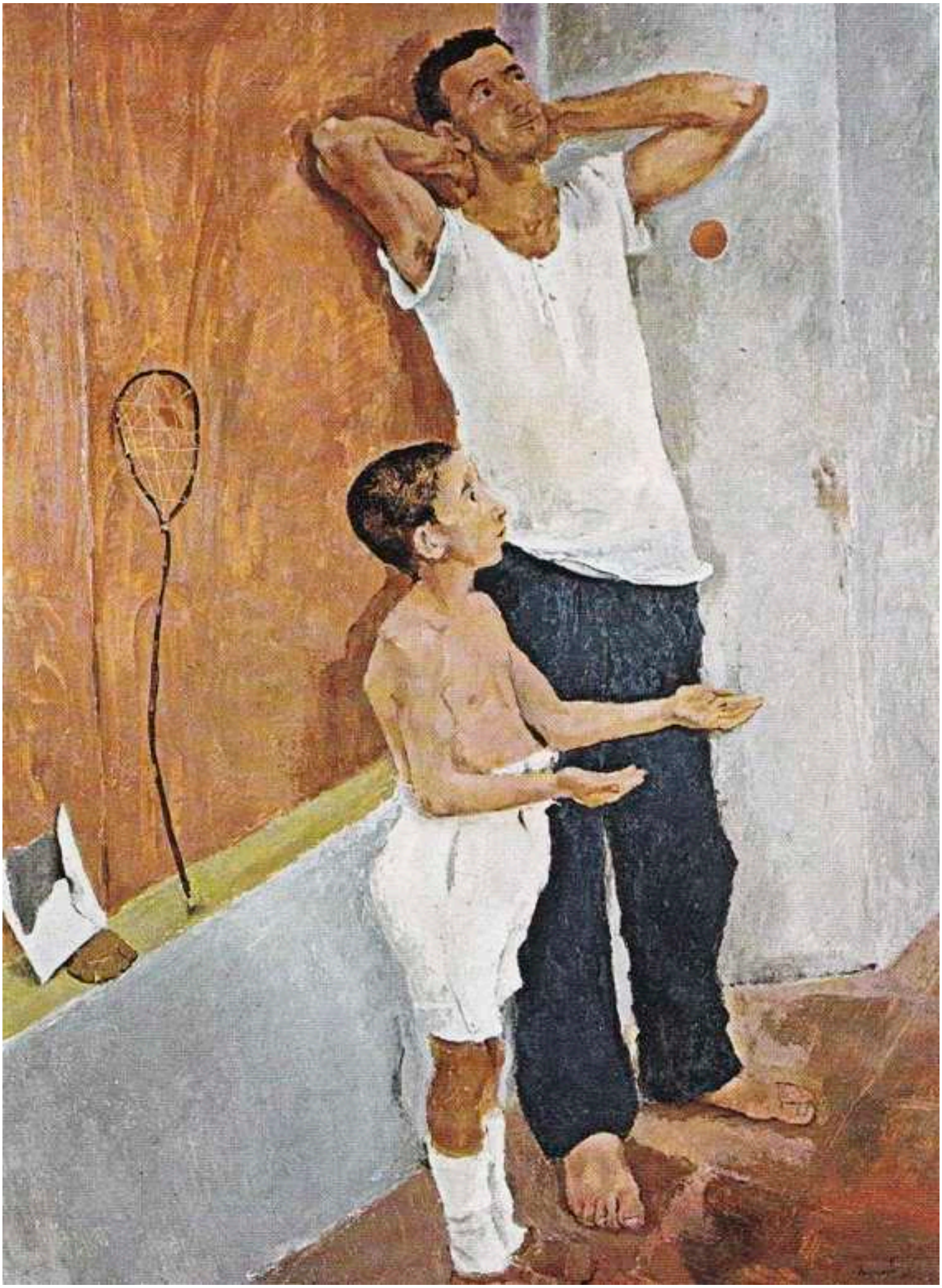
Marine Dalterme nel film *Il Consiglio d'Egitto* di Emidio Greco, 2002

Tableau vivant

«Ecco, così» disse la contessa. Si vedeva, con la coda dell'occhio, nella grande specchiera; e davanti, sul piano da scrittoio del trumeau*, aveva, ridotto a vivida miniatura dentro il coperchio di una tabacchiera, quel quadro di François Boucher che i casanovisti dicono sia il ritratto di mademoiselle O'Murphy. Erano di moda i quadri viventi: e nell'intimità di un convegno d'amore, nel piccolo, delizioso padiglione a* boiseries *in cui, al marito pretestuando emicranie, amava ritirarsi, la contessa ne componeva uno straordinario, a perfetta imitazione del quadro di Boucher, la tenue luce aiutando a pareggiare a quelli di mademoiselle O'Murphy i suoi anni. Due soli elementi: una* dormeuse *e la propria nudità. Non si poteva desiderare quadro vivente più splendido, imitazione più precisa.*

L. Sciascia, *Il consiglio d'Egitto* (1963)

Soltanto alcuni dei quadri citati da Sciascia nelle pagine dei suoi romanzi presentano una dinamizzazione tale da farci scoprire in essi dei veri e propri *tableaux vivants*. I quadri viventi composti allo specchio dalla contessa di Regalpetra negli incontri erotici con l'avvocato Di Blasi nel *Consiglio d'Egitto* – esempio emblematico di questo tipo di citazione figurativa – alludono attraverso il nome del pittore («*boucher, boucherie, vucciria*») a una «sfumatura di macelleria, di *vucciria*» che si intravede oltre la luce sensuale e la gioia di vivere della scena. In altri termini la postura dell'amante di Di Blasi, costruita a imitazione del quadro del pittore francese, con un'associazione verbale che congiunge la Francia alla Sicilia (partendo dal nome di Boucher e giungendo al termine palermitano «vucciria»), tende ad anticipare nel racconto la conclusione violenta della storia dell'altro protagonista del *Consiglio d'Egitto*. La gioiosa carnalità della scena iniziale lascerà il posto infatti alla degradazione della carne di Di Blasi nelle pagine finali della tortura e della esecuzione della pena capitale. Sciascia sembra interessato non tanto all'animazione del quadro, quanto all'imitazione di esso. E così, allo stesso modo, in altre pagine e in altri romanzi i rimandi figurativi segnalano i continui scambi tra pittura e narrazione, tra la rappresentazione di primo grado del racconto e quella di secondo grado che si insinua attraverso la citazione. Come un *tableau vivant*, si compone, infatti, una delle prime scene di *Todo modo* in cui il protagonista, passeggiando nel bosco circostante l'eremo di Zafer, scorge stese al sole le amanti dei notabili democristiani che avrebbero fatto la loro comparsa nel romanzo di lì a poco: «Era un'apparizione. Qualcosa di mitico e di magico. A immaginarle del tutto nude (e non ci voleva molto), tra l'ombra cupa in cui io stavo e la chiazza di sole in cui stavano loro, con quei colori, in quell'assorta immobilità, ne veniva un quadro di Delvaux». L'*ordine delle somiglianze* permette a Sciascia di prefigurare il contesto all'interno del quale si situa la storia che sta per raccontare, sospesa fra reale e immaginario, fra uno scenario fisico e uno metafisico, dentro un *setting* al confine con il surreale. L'allusione a Delvaux suggerisce al protagonista «la disposizione, la prospettiva in cui stavano rispetto al *su*o occhio; e anche quello che non si vedeva e *lui* sapeva». La voce narrante si riconosce sin dall'inizio dunque come sguardo narrante (non a caso si tratta di un pittore) attraverso cui viene filtrato il racconto e all'interno del quale i numerosi riferimenti figurativi sembrano alludere ad una continua paradossale imitazione dell'opera d'arte da parte della realtà rappresentata. Sarà così per il ritratto di Don Gaetano da vivo, i cui occhiali suggeriscono il riconoscimento della sua figura nella somiglianza con il Diavolo raffigurato nella *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti. E sarà così anche per il suo ritratto da morto: «Le gambe, aperte quasi a squadra, tendevano l'abito talare; che nello scivolare era andato su, scoprendo le calze bianche […]. Distogliendosi dalle calze, l'occhio, […] si fermava poi agli occhiali che, dal cordoncino attaccato al petto, erano scivolati su una radice e vi stavano in curiosa angolazione rispetto a un raggio che, di tra le foglie, vi cadeva. Sembrava il particolare di un quadro di caravaggesco minore». L'ultimo 'quadro morente', con l'ekphrasis della figura scomposta di Don Gaetano, segnala il tentativo estremo di esplorazione, attraverso l'*ordine delle somiglianze* fra reale e immaginario, della soglia della visibilità, a imitazione di un altro pittore (Odilon Redon) citato nelle pagine del romanzo che nella sua arte aveva messo la «logica del visibile […] al servizio dell'invisibile».



Fausto Pirandello, *Padre e figlio*, olio su tavola, 1934

Uomo

Marino ha nel mondo contadino immediate radici. Franco Grasso ha scritto che in lui «gli insegnamenti dell'impressionismo, del cubismo, del neorealismo sono stati assimilati all'aria aperta» e che la campagna nella sua pittura non è mai idillio bucolico ma voce «ascoltata da un uomo che vive a contatto diretto con la realtà umana, con le lotte per la terra e per il progresso della società». E come si possa fondere l'idea dell'uomo che a me pare d'intravvedere nella sua pittura – solitudine e, per dirla con una espressione di Saba «serena disperazione» – con questa sua aspirazione, con questa sua lotta, è problema che non tocca soltanto Marino, ma molti artisti e scrittori siciliani.

L. Sciascia, Presentazione a *Santo Marino* (1963)

Ogni qual volta Sciascia si ferma a guardare le opere che i suoi amici artisti gli avevano regalato o che lui stesso aveva comprato nelle bancarelle di anticaglie in giro per il mondo, i suoi occhi si perdono a scrutare i ritratti di uomini. Quella per il ritratto è una passione irresistibile, allo scrittore piace infatti andare oltre il volto per 'toccare' le pieghe impresse sul viso, e in queste ritrovare l'uomo. La maggior parte delle volte, i ritratti gli ricordano quelli nati dalla sua penna, oppure capita, come nel caso dei soggetti rappresentati da Santo Marino, che lo scrittore ritrovi in essi i caratteri dell'uomo siciliano. Sono i quadri di Marino, di Fausto Pirandello (per il quale scrive una prefazione al catalogo di una mostra nel 1978), o di Aldo Pecoraino (per cui scrive invece delle brevi recensioni apparse sul «Corriere della Sera» nel 1985) a suggerire allo scrittore alcune delle riflessioni più intense sulla natura dell'uomo. Gli uomini che vede sulla tela gli appaiono come i protagonisti del mondo in cui vive ogni giorno, fatto di siepi e confini, gli 'eroi' di quella serena solitudine che, per dirla con Lawrence, faceva acquistare al siciliano «qualcosa della noncuranza ardita dei greci». La chiave per penetrare tali dipinti è appesa all'uscio, e Sciascia la afferra scoprendo che gli uomini soli – dipinti da Marino o Aldo Pecoraino – sono in fondo la proiezione stessa dei pittori, rimasti sempre a contemplare l'estrema solitudine nella loro Sicilia. Qui Sciascia ritrova l'anello che accomuna la propria condizione di intellettuale rimasto per sempre in Sicilia a quella degli artisti che hanno scelto di vivere nella loro «isolitudine». Ad attirarlo particolarmente sono dunque quelle personalità schive, che hanno chiuso la porta alla fama. Tra i tanti, il pensiero dello scrittore corre subito a Fausto Pirandello che, rifiutatosi di rivivere la vita del padre, rimane «uomo solo», preferendo restare un talento nell'ombra e sfuggendo dalla trappola del successo.
Agli antipodi invece si pone Renato Guttuso, che meglio di ogni altro rappresenta le rivolte e le fughe degli uomini, che ha vissuto ricercando la fama, ma questa poi l'ha reso fragile e perdutamente 'vinto', come un personaggio in lotta contro l'agonia della morte. Le pagine che Sciascia dedica a Guttuso sono molte e tutti antecedenti al 1979, anno in cui, a causa di questioni politiche, il filo della loro profonda amicizia si spezza. Nonostante la rottura, dobbiamo proprio a Sciascia uno dei ritratti più incisivi del pittore di Bagheria; è un disegno fatto di parole, che raffigura l'amico sempre con la sigaretta tra le dita, con quel fumo che gli copre gli occhi e con il volto corrucciato e contraddistinto dall'angoscia, che gli proviene dalla notorietà, tanto rincorsa, che lo condanna a rimanere pur sempre un uomo solo. «Dalla ricchezza, dal successo, dalla gloria, che altro resta a Renato Guttuso se non uguale tumore di sofferenza?» si chiede e ci chiede lo scrittore.

Naufragio, vetro, seconda metà del XIX secolo

Vetro

La pittura su vetro è effettualmente una invenzione «materica»: la pennellata, di solito piuttosto povera, si impreziosisce incorporandosi al vetro, acquista luce, riflessi, intensità, smalto; e un che di minerale, quasi che il colore fosse immemorabile secrezione e cristallizzazione; e così, prodigiosamente, l'immagine.

L. Sciascia, *Storie su vetro* (1968)

Profondamente attratto dal *verso* anziché dal *recto* delle cose, Sciascia nutre una passione anche per la pittura su vetro perché questa, come l'incisione, costringe l'artista a lavorare su una lastra dal rovescio. Lo strano procedimento rappresenta per lo scrittore un motivo di profonda curiosità probabilmente perché in questo 'lavorare al contrario' egli scorge un'affinità con il suo mestiere di scrittore intento a indagare la realtà dal 'rovescio' per poi mostrarne la verità e dunque il *recto*. Tuttavia, al di là di ciò, l'interesse di Sciascia per questo tipo di pittura appare evidente e comprovato dai due saggi che egli dedica all'argomento: intitolati uno *Storie su Vetro* (1968, confluito in seguito ne *La corda pazza*) e l'altro *Tra astrazione e realismo* (1972), posto in apertura del volume di Antonio Buttitta sulla pittura su vetro in Sicilia. In questo caso, il suo approccio alla materia artistica appare diverso rispetto a quello che egli mostra negli altri scritti d'arte e a riprova di ciò è utile sottolineare che questi sono gli unici casi in cui lo scrittore ci fornisce delle notazioni tecniche sulla pittura entrando con la sua penna nella bottega dell'artista. A interessarlo prima di tutto, oltre alle particolari figurine dipinte con grazia che ricordano da vicino quelle create dai cantastorie, è il supporto: non più tela, né tavola ma vetro. Un materiale profondamente affascinante per Sciascia, lo stesso di cui sono fatti gli occhiali che permettono ad Eugenia Quaglia, la bambina protagonista di un racconto di Anna Maria Ortese che lo scrittore amava particolarmente, di riacquistare la vista e vedere per la prima volta il mondo; gli stessi occhiali grazie ai quali lo scrittore può correggere le distorsioni ottiche e vedere, e quindi interpretare, la realtà e che in *Todo modo* rappresentano un oggetto di primaria importanza per comprendere la vicenda narrata. Come se non bastasse, ad affascinarlo vi era la particolare genesi del vetro che nasce liquido ma in seguito al processo di raffreddamento va incontro alla cristallizzazione che blocca e conserva per sempre la sua forma. Lo scrittore, che era innamorato di questo vocabolo, individua inoltre, nella pittura su vetro, una seconda cristallizzazione che nasce nel momento in cui il pittore imprime il colore sulla lastra vitrea permettendo così alla pennellata piuttosto povera di acquistare luce e intensità. E così un'arte popolare si trasforma in un'arte preziosa, che tuttavia in Sicilia, come Sciascia tiene a ribadire, durante i primi dell'Ottocento entra solo «nelle case dei borghesi, cioè dei contadini agiati, dei contadini piccoli proprietari; mai in quelle dei contadini poveri, dei braccianti». Dovrà passare quasi un secolo perché il vetro e le cornici diventino prodotti industriali e la pittura su questo materiale entri anche nelle case dei meno abbienti. Sarà allora che le figurazioni subiranno qualche modifica (che Sciascia esemplifica come «il passaggio dal colto al popolare») pur rimanendo invariate nei temi, perché «il mito, le mitiche tragedie, i martirologi, i grandi e i drammatici gesti dettati dall'amore e dall'onore, sono (o almeno erano) nel sentimento popolare come la passione di Cristo per Pascal (e per il sentimento popolare): vivi e presenti, di ogni giorno, di ogni ora».

Théodore Géricault, *Le Radeau de la Méduse*, olio su tela, 1818-1819

Zattera

- […] nella forma più diretta, più semplice, mi dica: che cosa è la Chiesa?
- Ecco, un prete buono le risponderebbe che è la comunità convocata da Dio; io, che sono un prete cattivo, le dico: è una zattera, la zattera della Medusa, se vuole; ma una zattera.

L. Sciascia, *Todo modo* (1974)

All'inizio degli anni Settanta, come in preda a una visione infernale, Leonardo Sciascia fa i conti con la Chiesa cattolica e crea quella che a Pasolini sembra la «metafora degli ultimi trent'anni di potere democristiano, fascista e mafioso». Oltre ad essere uno dei suoi romanzi più dirompenti e riusciti, *Todo modo* è forse il testo sciasciano a più alto tasso di citazioni artistiche.
Il protagonista è un non meglio identificato pittore di successo, che arriva alla sua verità proprio mentre disegna, perché disegnando i suoi pensieri «si fanno più esatti e lucidi». Gli occhiali scivolati dal cadavere di Don Gaetano gli appaiono come «il particolare di un quadro di caravaggesco minore», un particolare che egli ha visto in mano al diavolo in una copia della *Tentazione di Sant'Antonio* di Rutilio Manetti, opera del mediocre pittore Nicolò Buttafuoco. Il dipinto è la prima metafora pittorica presente nel romanzo, un'allusione al risvolto demoniaco della vista nitida, in altre parole della conoscenza e del sapere. Era stato il pittore Fabrizio Clerici ad accompagnare Sciascia nella chiesetta della campagna senese dove aveva visto per la prima volta la copia del quadro, scelto per la copertina della prima edizione di *Todo modo*. Oltre che dal volto del diavolo, i cui tratti aleggiano sinistramente nella figura di Don Gaetano, il protagonista finisce tentato dall'idea di disegnare il volto di Cristo: entrambi i personaggi convergono nell'idea che l'unico artista a riuscire nell'impresa sia stato Odilon Redon. Nella loro lezione di storia dell'arte, i due incarnano verosimilmente la posizione di Sciascia, che al suo capezzale teneva proprio un'incisione dell'artista francese raffigurante il viso di Gesù morente.
Ma è a Don Gaetano che Sciascia affida la più misteriosa metafora pittorica della sua opera: la Chiesa come zattera, legno in balia di quel mare che lo scrittore non ha mai amato, di quegli abissi che in *Todo modo* sono i sotterranei del Vaticano. E non una semplice zattera, ma *La zattera della Medusa*: in primo piano nel quadro di Géricault – apparso anche nel tessuto narrativo dell'*Assomoir* di Zola – sta un groviglio di corpi avvinghiati di sapore dantesco, come infernale è la bolgia dei notabili dell'eremo di Zafer. Nel dipinto che apre la stagione del realismo, l'artista francese ritrae il dissesto della Francia dopo il crollo di Napoleone. Ne *La zattera della Medusa* Sciascia racchiude le stragi di Stato e la matrice metafisica a cui il potere democristiano si ispira, restituendo l'immagine di un'Italia alla deriva.
Quasi vent'anni dopo, in occasione dell'assassinio di Lima, Vincenzo Consolo chiede «pietà per chi muore sulla zattera della Medusa» e si ricorda della metafora di *Todo modo*: «Non di finzione purtroppo, non di romanzo oggi si tratta, ma di realtà, di tragica, dolorosa realtà; non di esercizi spirituali, ma di duri, tremendi esercizi elettorali. In cui, su ogni zattera, può compiersi il gesto più disumano».

BIBLIOGRAFIA

Scritti di Leonardo Sciascia sull'arte

Qui di seguito si presenta un elenco degli scritti d'arte citati nelle schede, indicando se si tratta di recensioni presenti in riviste e quotidiani o di prefazioni a cataloghi viene precisato di volta in volta se essi sono stati riproposti nelle raccolte sciasciane o in altri testi. Ai volumi dell'*opera omnia*, a cura di Claude Ambroise, *Opere 1956-1971*, Milano, Bompiani, 1987; *Opere 1971-1983*, Milano, Bompiani, 1989; *Opere 1984-1989*, Milano, Bompiani, 1991, si farà riferimento con le seguenti abbreviazioni: O1, O2, O3.

"Male di vivere" nella scultura di Greco, «Orazio. Diario di Roma», III, 6, giugno 1951, pp. 49-50.

Il Pinocchio di Greco, «Il Raccoglitore», pagina quindicinale delle Lettere e delle Arti de «La Gazzetta di Parma», Parma, 61, 4 marzo 1954, p. 3; ristampato in P. Briganti (a cura di), *Il Raccoglitore, 1951-1959. Pagina quindicinale della Gazzetta di Parma*, Parma, La Pilotta, 1979, pp. 137-138.

Presentazione a *Santo Marino*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, «I quaderni di Galleria», LX, 1964, pp. 5-10.

L'ordine delle somiglianze, in *Antonello da Messina*, Milano, Rizzoli, 1967, pp. 5-7; ristampato in *Cruciverba* [1983], ora in O2, p. 987-993.

Alberi di Bruno Caruso, in *I grandi Giardini*, Milano, Istituto Litografico Internazionale, 1968; ristampato in *La corda pazza. Scrittori e cose della Sicilia* [1970], ora in O1, pp. 1196-1201.

Storie su vetro, «Pirelli», XX, 11-12, novembre-dicembre 1968, pp. 40-43.

Presentazione a *Disegni di Bruno Caruso. Catalogo della mostra*, Galleria d'arte Il Gabbiano, Roma, Carte Segrete, 1968, pp. 9-12; ristampata in «Galleria», fascicolo dedicato a Bruno Caruso*,* a cura di E. Mercuri, XIX, 1-2, gennaio-aprile 1969, pp. 52-54.

Le meraviglie della natura scritte e disegnate da Bruno Caruso, «L'ora», Palermo, 12 marzo 1969, p. 3 e in, «Galleria», fascicolo dedicato a Bruno Caruso, cit., pp. 70-71 .

Emilio Greco, «Galleria», fascicolo dedicato ad Emilio Greco, a cura di E. Mercuri, XIX, 3-4, maggio-dicembre 1969, pp. 192-202; ristampato in *La corda pazza*, ora in O1, pp. 1183-1196.

Presentazione a *Maccari alla «Tavolozza». Catalogo delle opere,* Palermo, Galleria La Tavolozza, ristampata in «Galleria», fascicolo dedicato a Mino Maccari, a cura di F. Giunta, XX, 1-2, gennaio-aprile 1970, pp. 74-76.

Presentazione a G. Migneco, *Catalogo delle opere*, Palermo, Galleria La Robinia, 1970; ristampata, con il titolo *Le ragioni della fuga*, in «Kalòs», IX, 1997, p. 47.

Le porte del Duomo di Orvieto (di E. Greco), «Corriere del Ticino», 12 settembre 1970, p. 33 e, con il titolo *Le porte contestate*, «Corriere della Sera», 23 settembre 1970, p. 3.

Nota a Jean Calogero*, Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Robinia, 1970.

Guttuso a Palermo, «Galleria», fascicolo dedicato a Renato Guttuso, a cura di N. Tedesco, XXI, 1-5, gennaio-ottobre 1971, pp. 149-152.

La semplificazione delle passioni, in *Catalogo della mostra antologica dell'opera di Renato Guttuso*, Palermo,1971, pp. 15-18.

Al Modo di D'Ors: glossario sui disegni siciliani di Bruno Caruso, in B. Caruso, *Disegni siciliani*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1972.

Nota a R. Guttuso*, Disegni 1938-1972*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, 1972; ristampata in *Cruciverba*, ora in O2, pp. 1197-1210.

Presentazione a Bruno Caruso, *Catalogo della mostra*, Roma, La Nuova Pesa, 1972, p. 4.

Nota a B. Caruso, *Anatomia della società civile cinquanta disegni acquerellati 1971-1972*, Roma, Galleria Giulia, 1972.

Tra astrazione e realismo, in A. Buttitta, *La pittura su vetro in Sicilia*, Palermo, Sellerio, 1972, pp. 11-12; ristampato in *La corda pazza*, ora in O1, pp. 1178-1183.

Presentazione a M. Catalano, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria La Borgognona, 1972; ristampata in S. Mangiavillano (a cura di), *L'utopia di Nuovo Sud (1966-1975). Una rivista nissena tra cultura e politica*, Caltanissetta, Edizioni Lussografica, 2003, pp. 103-104.

Per Mazzullo, «Galleria», fascicolo dedicato a Giuseppe Mazzullo, a cura di J. Tognelli, M. Savini, XXII, 5-6, settembre-dicembre 1972, pp. 223-224.

Clerici e l'occhio di Redon, in F. Clerici, *Catalogo della mostra,* Palermo, Galleria La Tavolozza, 1973, ristampato in «Galleria», fascicolo dedicato a Fabrizio Clerici, a cura di I. Millesimi, XXXVIII, 1-2, maggio-agosto 1988, pp. 240-245.

Tranchino una recherche siciliana, «Sicilia», 72, 1973, pp. 70-74; ristampato in *Gaetano Tranchino*, Palermo, Ediprint, 1986.

Presentazione a P. Guccione, *Catalogo della mostra*, Palermo, Centro d'arte 74, 1973-1974; ristampata in «Galleria», fascicolo dedicato a Piero Guccione, a cura di A. Motta, XXX, 1-4, gennaio-aprile 1990, pp. 62-63.

Il mercato di Palermo in un quadro di Guttuso, «Corriere del Ticino», 11 gennaio 1975, p. 29 e, con il titolo *La vucciria di Guttuso*, «Sicilia», 76, 1975, p. 80.

Famiglie mi divertite!, «Carte Segrete», VIII, 28 aprile-giugno 1975, pp. 121-122.

Ni muy atràs ni muy adelante in *Mostra antologica di Francesco Trombadori*, Istituto del Dramma Antico di Siracusa, Palermo, Sellerio, 1975, pp. 13-15; ristampato in *Fatti diversi di storia letteraria e civile,* ora in O3, pp. 663-667.

Houel in Sicilia, in J. Houel, *Viaggio in Sicilia e a Malta*, a cura di G. Macchia, L. Sciascia, G. Vallet, Palermo-Napoli, Edizioni per il Banco di Sicilia realizzate dalla Storia di Napoli e della Sicilia, 1977, ristampato in *Cruciverba*, ora in O2, pp. 1041-1046.

Presentazione a A. Calascibetta*, Catalogo della mostra*, Raffadali (Agrigento), Casa-museo Alonge, 1978; ristampata in A. Calascibetta, *Punto e...a capo. Catalogo della mostra*, Palermo, Il giardino delle Muse, 2006, p. 5.

Presentazione a M. Pecoraino, *Dieci ritratti. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria Arte al Borgo, 1978, pp. 21-22.

Presentazione a *Crescenzio Cane. Catalogo della mostra*, Vittoria (Ragusa), Teatro comunale, 1978, p. 3.

Presentazione a F. Pirandello, *Catalogo della mostra*, Roma, Galleria d'arte Il Gabbiano, 1978-1979; ristampata in *Cruciverba*, ora in O2, pp. 1210-1213.

Scrivere da scultore, «La Stampa», Torino, 14 febbraio 1981, p. 3.

Il sorriso di Antonello è un mistero che ancora ci turba, «La Stampa», Torino, 14 novembre 1981.

Presentazione a B. Caruso, *Le giornate della pittura*, Milano, Rizzoli, 1981, pp. 5-9.

Presentazione a N. D'Alessandro, *Catalogo della mostra*, Amsterdam, Istituto di cultura per i Paesi Bassi, 1982-1983; ristampato in «Trapani Nuova», 27 ottobre 1983, p. 3.

Presentazione a B. Caruso, *Dipinti 1981-1984. Catalogo della mostra,* Roma, La Gradiva, 1984, p. 5.

Nota a O. Patani (a cura di), *Artisti e scrittori*, Torino, Umberto Allemandi & C., 1984, p. 111.

Presentazione a P. Guccione, *Diario Parigino*, Busto Arsizio (Milano), Edizioni Bambaia, 1984, pp. 5-7; ristampata in «Galleria», fascicolo dedicato a Piero Guccione, cit., pp. 93-94.

Presentazione a P. Guccione, G. Leone, *Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria La Tavolozza, 1984-1985, p. 6.

Ecco un vero signore, «Corriere della Sera», 20 novembre 1985, p. 15.

Nota a E. Patti-E.Rebulla, *Odori*, Siracusa, Ediprint, 1985, pp. 5-9; ristampata in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* [1989], ora in O3, pp. 667-671.

E dal mare spuntò una fortezza araba, «Corriere della Sera», 26 Febbraio 1986, p. 5.

Tranchino: la memoria e il destino, «Corriere della Sera», 2 luglio 1986, p. 17.

Dipinge con diletto, in G. Tranchino, Catalogo della mostra, Roma, Galleria d'arte Il gabbiano, 1986.

Presentazione a G. Tranchino*, Catalogo della mostra*, Palermo, Ediprint, 1986.

Nota a G. Tranchino, *Lontano*, Franco Sciardelli, 1987, p. 5.

Pinturas para «Il Gattopardo», «El Paìs», 1 agosto 1987; ristampato con il titolo *Dipinti per "Il gattopardo"*, trad. it. S. Ianzano, in «Galleria», fascicolo dedicato a Piero Guccione, cit., pp. 224-226.

Nota a *Ficus*, acquaforte di B. Caruso, Università degli studi di Palermo, Conferenza dei Rettori delle Università italiane e sovietiche «Ruolo dell'università nell'educazione e nella formazione ecologica», Palermo, 12-15 dicembre 1988.

Guccione e "Il gattopardo", in M. Goldin (a cura di), *Piero Guccione. Opere 1957-1989*, Milano, Electa, 1989, pp. 44-45.

Testi critici su Leonardo Sciascia e l'arte

Bufalino G., *Sciascia, amateur d'estampes*, «Kalòs», VII, n. 3, maggio-giugno 1995, pp. 4-11.

Caruso B., *Le giornate romane di Leonardo Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 1997.

Cipolla G., *«Io lo conoscevo bene». Renato Guttuso visto da Leonardo Sciascia*, «Tecla», I, 2010, pp. 109-135.

Jackson G., *Le arti figurative come metafora,* in *Nel labirinto di Sciascia*, Milano, La Vita Felice, 2004, pp. 183-227.

Izzo F., *Come Chagall vorrei cogliere questa terra. Leonardo Sciascia e l'arte. Bibliografia ragionata di una passione* in V. Fascia (a cura di), *La memoria di carta. Bibliografia delle opere di Leonardo Sciascia,* Milano, Edizioni Otto/Novecento, 1998, pp. 191-276.

Lombardo G., *L'immagine come soglia. Le copertine dei libri di Leonardo Sciascia*, «Todomodo», I, 2011, p. 293.

Nifosì P., *Leonardo Sciascia: la passione di un "incompetente"*, in *La bella pittura. Leonardo Sciascia e le arti figurative*, catalogo della mostra (Racalmuto 1999), a cura di P. Nifosì, Comiso, Salarchi Immagini, 1999, p. 17-24.

Nigro S.S., *Gli alberi dipinti di Leonardo Sciascia*, in *La bella pittura*, cit., p. 13-15.

Schembari A., *Furfanti, cassariote e favorite: repertorio di immagini dal Settecento di Sciascia*, in Monello F. *et alii* (a cura di), *Leonardo Sciascia e la giovane critica*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia editore, 2009, pp. 223-237.

Traina G., *Nomi, misteri, pittori. Appunti su* Todo modo, in Id., *Una problematica modernità. Verità pubblica e scrittura a nascondere in Leonardo Sciascia*, Acireale-Roma, Bonanno, 2009, pp. 139-150.

Altri testi citati

Battaglia S., *Mitografia del personaggio,* Milano, Rizzoli, 1968.

Benjamin W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica. Arte e società di massa*, trad. it. E. Filippini, Torino, Einaudi 2000.

Bossaglia R., *L'arte nella cultura italiana del Novecento*, Roma-Bari, Laterza, 1996.

Calvesi M., *Guttuso e la Sicilia: Opere dal 1970 ad oggi*, Amministrazione provinciale di Palermo, Palermo, 1985, p. 11.

Collura M., *Il maestro di Regalpetra,* Milano, Tea, 2007.

Id., *Alfabeto Sciascia*, Milano, Longanesi, 2009.

Cometa M., *Letteratura e arti figurative. Un catalogo,* «Contemporanea», III, 2005 pp. 15-29.

Id., *La scrittura delle immagini. Letteratura e cultura visuale*, Milano, Raffaello Cortina, 2012.

Consolo V., *Pietà per chi muore sulla zattera della Medusa*, «Il Corriere della Sera», 14 marzo 1992.

Di Grado A., *Leonardo Sciascia. La figura e l'opera*, Marina di Patti (Me), Pungitopo, 1986.

Id., *Sciascia e il suo doppio,* in Id., *Espressionismo e altro Novecento*, Catania, Maimone, 1988.

Id., "*Quale in lui stesso alfine l'eternità lo muta…*". *Per Sciascia, dieci anni dopo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1999.

Id., *La lotta con l'angelo. Gli scrittori e le fedi*, Napoli, Liguori, 2002.

Ferrero E., *I migliori anni della nostra vita*, Milano, Feltrinelli, 2005.

Gioviale F., *Sciascia*, Teramo, Giunti & Lisciani, 1993.

Motta A., *Bibliografia degli scritti di Leonardo Sciascia*, Palermo, Sellerio, 2009.

Nigro S.S. (a cura di), *Leonardo Sciascia scrittore editore ovvero la felicità di far libri*, Palermo, Sellerio, 2003.

Onofri M., *Storia di Sciascia*, Roma-Bari, Laterza, 1994.

Rizzarelli M., *Images à la sauvette. Sciascia, i fotografi e le fotografie*, in *Leonardo Sciascia vent'anni dopo*, a cura di A. Motta, «Il Giannone», VII, 2009, pp. 137-152.

Rizzarelli M., Italia M., Scattina S., (a cura di), *Sicilia negli occhi. I libri fotografici di Leonardo Sciascia*, Acireale, Bonanno, 2010.

Scianna F., *L'entelechia e il labirinto*, in *Ignoto a me stesso. Ritratti di scrittori*, Fondazione Leonardo Sciascia, 2007, pp. 19-25.

Starobinski J., *La malinconia allo specchio*, Milano, SE, 2006.

Tomasi di Lampedusa G., *The leopard*, introduced by Leonardo Sciascia, translation by A. Colquhoun, etchings by P. Guccione, New York, Limited Edition Club, 1988.

Traina G., *Leonardo Sciascia*, Milano, Bruno Mondadori, 1999.