

SOFIA PELLEGRIN

«Un modo di ricordare, di “restituire”; forse anche un giudizio».
L'«invenzione» critica degli scritti d'arte sciasciani

In

I cantieri dell'italianistica. Ricerca, didattica e organizzazione agli inizi del XXI secolo.

Atti del XVIII congresso dell'ADI – Associazione degli Italianisti

(Padova, 10-13 settembre 2014), a cura di Guido Baldassarri,

Valeria Di Iasio, Giovanni Ferroni, Ester Pietrobon,

Roma, Adi editore, 2016

Isbn: 9788846746504

Come citare:

Url = http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=776
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

SOFIA PELLEGRIN

«Un modo di ricordare, di “restituire”; forse anche un giudizio».
L'«invenzione» critica degli scritti d'arte sciasciani

Le numerose pagine che Sciascia sceglie di dedicare alla riflessione sulle arti plastiche e figurative impostano un discorso critico programmaticamente informato al non professionismo e alla ‘letterarietà’. Nel sistematico differimento dell’oggetto artistico in esame la scrittura sciasciana si scopre animata da quella stessa poetica inventiva fortemente marcata in senso ibridante e «misto» che impronta l’opera maggiore dell’autore. Disposti ad un’apertura continua dell’andamento dissertativo gli scritti d’arte si costruiscono lungo le direttrici centrifughe di divagazioni e digressioni ragionate intese a rilevare la trama delle relazioni, i rapporti costitutivi che intessono i legami tra il mondo e l’opera, nei suoi contenuti palesi e impliciti.

«Menard (forse senza volerlo) ha arricchito mediante una tecnica nuova l’arte incerta e rudimentale della lettura: la tecnica dell’anacronismo deliberato e delle attribuzioni erronee».

J. L. Borges, *Pierre Menard, autore del Chisciotte*

Ad avvio di una breve riflessione sull’opera dell’acquafortista Nunzio Gulino, risalente al marzo 1973, Leonardo Sciascia, rammemorando le suggestive invenzioni letterarie di Max Aub¹ e Georges Piroué,² indulge per un momento alla loro fascinazione appuntando a riguardo una considerazione oltremodo eloquente

mi piacerebbe scrivere la biografia, del tutto immaginaria, di un artista la cui esistenza sarebbe ai giorni nostri una incongruenza – una felice incongruenza. Un artista solitario, sottile, paziente; con un suo mondo sicuro, una sua coerente ricerca. E di un’arte che è di per sé paziente e sottile: l’arte di disegnare su una lastra [...].³

Questo «felice» vagheggiare altrettanto «felici» future scritture⁴ può allo stesso modo servire come cominciamento a una riflessione più ampia sulla natura, l’essenza, la fisionomia dello sguardo sciasciano sul lavoro dell’arte, e di rimando alle numerose pagine dedicate al riflettente e interlocutorio universo delle espressioni artistiche. Esiste infatti una cospicua produzione pubblicistica e saggistica sciasciana che parallelamente al corso dell’opera maggiore svolge un discorso insieme rigoroso ed estravagante sulle arti plastiche e figurative. E il passo citato suggerisce immediatamente il carattere eccentrico ed eccezionale con cui quel discorso viene a darsi: esso infatti non si svolge seguendo i moventi tipicamente descrittivi a cui ci ha abituato la critica d’arte più consueta e professionale, piuttosto con quella aspettativa mostra di entrare in tensione attraverso un differimento sistematico dell’analisi su l’oggetto artistico in esame. Il voler dire di Gulino, della sua opera è, così, in continuo controttempo, una costruzione per

¹ Il riferimento è al testo del 1958 *Jusep Torres Campalans* (edito in Italia nel 1963 nei «Quaderni della Medusa» Mondadori diretti da Vittorini e ora in M. AUB, *Jusep Torres Campalans*, Palermo, Sellerio, 1992).

² Cfr. G. PIROUÉ, *La vie supposée de Théodore Nèfle*, Paris, Editions Denoël, 1972.

³ L. SCIASCIA, [Presentazione], in *Nunzio Gulino. Catalogo della mostra*, Palermo, Galleria Arte al Borgo, 1973, s. n. p.

⁴ A riguardo si ricordino soltanto due passaggi, uno in riferimento ad una scrittura, per eccellenza modello, come quella dei *Promessi Sposi*: «La felicità dello scrivere, la felicità della scrittura, la felicità della “dicitura”: per quanto greve, angosciante, affannosa sia la realtà che vi si rappresenta. *I promessi sposi* è un libro angoscioso e, in un certo senso disperato; ma è anche un libro felice» (L. SCIASCIA, *Goethe e Manzoni*, in *Cruciverba*, in ID., *Opere [1971-1983]*, Milano, Bompiani, 2004, 1061); l’altro a spiegazione del proprio fare letterario: «lontanissima da me l’idea – o il sospetto: poiché il solo sospetto basterebbe a disgustarmene – che lo scrivere sia un lavorare. Lavoro è il fare le cose che non piace fare: e ci sono stato dentro per circa vent’anni, appunto trovando nello scrivere controparte di riposo, di gioia. “Non faccio nulla senza gioia”, diceva Montaigne: e i suoi *Essais* sono il più gioioso libro che mai sia stato scritto. E per quanto amare, dolorose, angoscianti siano le cose di cui scrive, lo scrivere è sempre gioia, “stato di grazia”. O si è cattivi scrittori» (L. SCIASCIA, *Nota*, in *La strega e il capitano*, in ID., *Opere [1984-1989]*, Milano, Bompiani, 2004, 256).

contrappunti di posticipi, dilazioni e divagazioni, che già al suo inizio devia per tornare poi amplificata alla direttrice analitica principale. E questa prima propulsione divagante mentre afferma la centralità preponderante del dato biografico prospetta altresì la possibilità che esso si dia per via finzionale senza che questo realizzarsi in invenzione sia in alcun modo rilevato come una diminuzione della sua attendibilità materiale. E sebbene nello scritto dedicato a Gulino tale proponimento narrativo non sia in fondo che un volatile trascorrere, ugualmente si mostra capace di proiettare un'intenzionalità propria così forte da risultare euristicamente efficace. Invero il racconto biografico in modo specialmente eminente rispetto ad altri tipi di costruzione narrativa riconfigura unitariamente la vicenda esistenziale, rendendola così significativa e significativa. L'impianto biografico sembra in effetti radicalizzare quella componente di discernimento e giudizio insito nell'operazione di vaglio preliminare che presiede, con diversi gradi di consapevolezza, ogni mediazione creativa. Una biografia in figura è per questo foriera di un'istanza riflessiva amplificata⁵ partecipando insieme e del momento rappresentativo dell'opera artistica e del momento della sua «conoscenza»⁶ e «autoconoscenza».⁷ In ciò risiede dunque una potenzialità gnoseologica in termini di critica tout-court, come sondaggio in direzione com-prensiva, scommessa interpretante, che è già, si vede bene, la radice perspicua dell'ispirazione letteraria sciasciana, esplorata qui in una sua ulteriore declinazione, nel discorso appunto che pone al centro le arti delle immagini, nello spazio in cui la critica sconfinava in critica d'arte. Per entro questa zona 'in margine' si rende intellegibile l'essere dell'opera come espressione dell'infinitamente moltiplicabile trama di rapporti su cui insiste la stessa esistenza di chi l'ha creata e di cui il racconto di finzione sa ritrarre la complessità e lo statuto contraddittorio: tale doppio riflesso del lavoro dell'arte si rende così efficace tramite della 'verità' della storia che in questo modo, letteralmente, 'si specchia' nella costruzione critica come in quella artistica. Può così realizzarsi quella «felice incongruenza» di cui parla Sciascia nel breve stralcio, «felice» perché capace di leggere a contrasto (attraverso un'«incongruenza» appunto) il proprio tempo.

Si tratta insomma ancora una volta dell'eredità della grande lezione manzoniana del «genere misto» che Sciascia ha tanto intensamente sentito come inerente, congeniale con sé, e per questo profondamente appreso, e di necessità, anche, personalmente trasformato, quella per la quale il romanzo storico nella finzione dell'arte sperimenta la possibilità di «rappresentare un tempo umano come un tempo storico: tempo in cui gli individui fanno esperienza della storia».⁸ Ma si tratta anche di registrarne la riconfigurazione, quello spostamento critico ulteriore di cui si parlava lungo il crinale marginale che le immagini in quanto soglie⁹ inducono. L'assimilazione metaforica della rappresentazione in rispecchiamento introduce il termine della restituzione di un'immagine, di quella 'visione chiara' che è soprattutto apprendimento d'insieme, e che produce conoscenza e consapevolezza.¹⁰ L'immagine stessa è «esistenza di una forma fuori dal proprio luogo»,¹¹ l'esperienza di un'alterità separata rispetto all'«oggetto di cui essa è

⁵ Cfr. W. BENJAMIN, *Il concetto di critica nel romanticismo tedesco*, Torino, Einaudi, 1982, 13: «La relazione del pensiero con se stesso, che è presente nella riflessione, è vista come la più immediata per il pensiero, come quella dalla quale tutte le altre si sviluppano».

⁶ Cfr. *ivi*, 57: «L'arte è una determinazione nel medium della riflessione, probabilmente la più feconda che esso abbia ricevuto. La critica è conoscenza dell'oggetto in questo medium»; e ancora «La conoscenza dell'arte nel medium della riflessione è il compito della critica» (*ivi*, p. 60).

⁷ Che è propria della critica, cfr. *ivi*, 61: «In quanto è conoscenza dell'opera d'arte, la critica è autoconoscenza dell'opera stessa; nella misura in cui la giudica, questo avviene come autovalutazione nell'opera. In questo suo ultimo aspetto la critica va al di là dell'osservazione: appare qui la differenza fra l'oggetto artistico e quello naturale, il quale non lascia adito ad alcun giudizio».

⁸ D. BROGI, «*I promessi sposi* come romanzo storico», «Moderna», VII (2006), 1-2, 98-99: 93.

⁹ Nella sua natura dialettica l'immagine è propriamente una soglia, a sua volta «immagine immobile di un essere di passaggio» (G. AGAMBEN, *Nymphae*, «Aut aut», 321-322 (2004), 53-67: 61).

¹⁰ Nel senso «costituente» di una restituzione riflessa, decisivo per la l'appercezione unitaria e quindi la comprensione (secondo il paradigma lacaniano, cfr. J. LACAN, *Lo stadio dello specchio come formatore della funzione dell'io*, in *ID.*, *Scritti*, Torino, Einaudi, I, 1974, 91-92).

¹¹ E. COCCIA, *La vita sensibile*, Bologna, il Mulino, 2011, 45.

conoscibilità». ¹² Perciò se è evidente che queste estemporanee divagazioni racchiuse negli scritti d'arte possano essere ricondotte alla coeva ricerca portata avanti da Sciascia proprio nei modi del «genere misto» nelle sue ricostruzioni romanzesche, altrettanto andranno legate alla particolare natura della riflessione figurativa. Si tratterà allora di capire in che modo lo specifico ambito della critica d'arte produca lo spostamento prospettico di cui si parlava, come insomma da parte sua avanzi e approfondisca il genere/non-genere «misto», e come lo specifico 'genere' stimoli e fruttifichi il discorso che intende parlare delle immagini. Lo scorcio schiuso dal modulo narrativo della biografia in figura permette di intuire come essa, puntando a 'specchiare' nella vita del singolo il sentimento di un'epoca, apra di massima alla possibilità di fare autenticamente 'storia dell'arte', procedendo nei modi propri dello stesso metodo storico, che sono, tipicamente, quelli della congettura e dell'attribuzione di senso. La riflessione intorno all'arte si fa dunque critica nel momento in cui si fa anche storica, ma può farsi storica solo nel momento in cui viene trasfigurata in letteratura. E che una siffatta impostazione sussuma anche i precipitati di una precisa scelta di campo nell'ambito della critica d'arte, della progettualità che vuole ispirarla e guidarla, degli obbiettivi che si propone ce lo conferma l'*incipit* di uno scritto del 1981 dedicato all'amatissimo artista siciliano Bruno Caruso:

In un memorabile saggio pubblicato nel gennaio 1950 dalla rivista *Paragone* [...] Roberto Longhi avanzava, intessuta di esemplari e vibranti aneddoti e citazioni, delle «proposte per una critica d'arte» volte ad affrancare ogni contemplazione, meditazione, ragguaglio e giudizio sulle opere d'arte, sugli artisti e sul corso della storia dell'arte dai legami e dai vincoli con un'idea, un sistema d'idee, una filosofia dell'arte e, conseguentemente, a riconsegnare la critica, e perciò la storia dell'arte, se non «nel grembo della poesia», «nel cuore dell'attività letteraria». ¹³

Il 'metodo storico' permette invero, secondo Longhi, di evitare il «senso grossolanamente deterministico» della «critica d'ambiente» ¹⁴ e di aprirsi alla «ricerca poligenetica dell'opera» come verifica dei rapporti «tra opera e opere» e «tra opera e mondo». ¹⁵ Ed è appunto questo tipo di accertamento delle relazioni a sostanziare essenzialmente ogni discorso critico sciasciano sul lavoro dell'arte e non solo; andrà però evidenziato come venendo così a porsi su una linea di una corrispondenza ideale con il pensiero longhiano Sciascia scopra, più che una diretta sequela a un illustre e influentissimo maestro della critica d'arte italiana del Novecento, quelli che erano stati i prolegomeni al formarsi della sua attenzione nei riguardi delle manifestazioni artistiche. Essa sembra infatti individuarsi a monte, in una tensione profondamente innovatrice, di cui certo anche Longhi si è fatto poi interprete, in quella esigenza insomma, sentita con sempre maggior forza nella riflessione critica dagli anni venti in avanti, di uscire dalla strettoia a cui per lungo tempo l'avevano costretta da un lato l'imponente lascito dell'idealismo crociano ¹⁶ e dall'altro gli ascetismi purovisibilisti. ¹⁷ Nei suoi esiti più avvertiti il dibattito anche teorico

¹² Ivi, 42.

¹³ L. SCIASCIA, [*Testo*], in B. CARUSO, *Le giornate della pittura*, Milano, Rizzoli, 1981, 5-9.

¹⁴ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte*, «Paragone», I (1950), 5-19: 16.

¹⁵ Cfr. ivi, 16: «L'opera è una liberazione, ma perché è una lacerazione di tessuti propri e alieni. Strappandosi non sale in cielo, resta nel mondo. Tutto perciò si può cercare in essa, purché sia l'opera ad avvertirci che bisogna ancora trovarlo, perché ancora qualcosa manca la suo pieno intendimento».

¹⁶ Cfr. F. BANDINI, *I linguaggi della critica. La critica d'arte in Italia dal dopoguerra a oggi*, Sant'Arcangelo di Romagna, Fara Editore, 1996, 14-15: «La filosofia dell'arte che Croce ha in mente non vuole essere né sociologico-positiva, né, tanto meno, formalista ed empirica, iconografica: essa ha a che fare con il genio artistico, con la sua personalità e la sua individualità».

¹⁷ In riferimento al lavoro di Konrad Fiedler, Alois Riegl, Heinrich Wölfflin. In particolare Konrad Fiedler con due sue influentissime pubblicazioni, *Giudizio delle opere d'arte figurativa* del 1876, e *Origine dell'attività artistica* del 1887, cerca di fondare il giudizio estetico in termini scientificamente accertabili, prendendo come unità misurabile ed esaminabile la 'visione', ossia l'elemento che stabilisce l'apprensione stessa dell'arte (cfr. K. FIEDLER, *Sulla valutazione delle opere d'arte figurativa*, in ID., *L'attività artistica: tre saggi di estetica e teoria della pura visibilità*, Neri Pozza, 1963).

attorno alla funzione critica stava infatti cercando di superare quella travagliata antinomia in direzione di una «critica globale»¹⁸ che fosse in grado di «condizionare storicamente l'incondizionato dell'arte», ovvero che sapesse dare conto sia dei significati che dei significanti, pure attraverso la restituzione delle «premesse culturali» trascese nell'opera. E che le risposte all'imperioso bisogno di ristrutturazione interna del pensiero che intendeva interrogare l'arte abbiano in seguito conosciuto molteplici attuazioni e differenti investimenti interpretativi importa meno che sottolineare come anche Sciascia si collochi entro questa temperie culturale, come sia da lì che parta la sua formazione prima e la sua scrittura poi, come dunque, pur se da una posizione esterna, volutamente lontano da posture professionali partecipi consapevolmente alla problematizzazione dell'esercizio critico sull'arte, rivelandosi in tal modo sì soltanto un amatore,¹⁹ ma non certo ingenuo. Ecco allora che la stessa condivisa elezione con Longhi di una via 'letteraria' alla critica «che sia insieme di contatto diretto con l'opera e di evocazione di un gusto circolante attorno ad essa»²⁰ è vissuta con netti apporti personali e profonde discontinuità rispetto per esempio alle restituzioni verbali, tipicamente longhiane, del materiale figurativo. Si dovrà perciò cercare di comprendere cosa significhi per critico non *attitré* che si volge consapevolmente a parlare di arte ma che pure è scrittore in proprio, dotato di una poetica personale portatrice di istanze autorevoli e identificanti – fortemente marcata in senso, come abbiamo visto, ibridante e «misto» – ricondurre la scrittura critica «all'attività letteraria». Non sarebbe infatti sufficiente limitarsi a istituire un'equazione automatica tra i moduli misti sperimentati nelle opere narrative e l'incidenza del metodo storico sul discorso che ritrae l'arte, tale da far esitare quella protensione letteraria necessariamente nella forma del romanzo storico. Perché non solo Sciascia all'interno degli scritti d'arte non si riferisce in modo comprensivamente sistematico alle strutture del genere misto ma pure non vi è alcuna realizzazione interamente compiuta in questa direzione. Quella del romanzo storico non è insomma altro che una suggestiva inclinazione di metodo, indicativa, piuttosto, di una diffusa ottica critica che presiede alla scrittura sciasciana nel suo complesso. Molto più caratterizzante per la nostra analisi sarà invece notare quanto la struttura argomentativa degli scritti d'arte sia debitrice di uno stile conoscitivo e di un'idea di scrittura che attingono direttamente al centro del discorso letterario sciasciano restituendone in cifra il loro peculiare colore. Rispetto al resto della produzione quei contributi critici paiono trasporre infatti una simile disposizione all'apertura continua dell'andamento dissertativo di cui tipica espressione è quella pulsione divagante e centrifuga del ragionamento che innerva costitutivamente la postura scrittoria di Sciascia. Le pagine dedicate alle arti sono anzi forse il luogo dove meglio si può esperire la fisiologia di questo tipo di pensiero 'in divenire rammemorante', trovandolo compresso e performante nelle brevi miniature degli scritti, che custodiscono quindi l'impronta di un sistema di incremento digressivo²¹-«prefigurante»²² più vasto. La 'dispersione' metodica attraverso cui

¹⁸ G. ERCOLI, *La critica d'arte italiana tra crociantesimo e pura visibilità*, «Antichità viva», novembre-dicembre 1987, 5-11: 10.

¹⁹ L'amatorialità, il diletterantismo oltre ad essere ripetutamente ribaditi («Non sono un critico d'arte; e posso anche aggiungere, in coscienza, che non mi intendo di pittura, la mia sensibilità al colore è piuttosto scarsa» in L. SCIASCIA, *Lettera a Bottari: Palermo 8 aprile 1986*, in *Lorenzo Maria Bottari. I casi dell'amore*, Fasano di Brindisi, Schena, 1986, 7) sono condizioni deliberatamente elette, volte certo a esprimere una scelta di non professionismo ma pure il legame con un fare critico correlato «all'attività poetica» (cfr. A. DE PAZ, *Aspetti e percorsi della critica d'arte nell'età romantica*, «Intersezioni», XX (2000), 3, 391-420: 412) che ha inizio nell'Ottocento e che ha evidentemente in Baudelaire il suo esponente più emblematico.

²⁰ R. LONGHI, *Proposte per una critica d'arte...*, 13.

²¹ Questa tensione all'inclusione memoriale, all'inserito 'genealogico' ha ricadute dirette sul profilo sintattico che, com'è stato notato, (A. DI GRADO, *Una linea dritta tra due arabeschi. Tradizione, innovazione e «rimosso» barocco*, in ID., «Quale in lui stesso al fine eternità lo muta ... ». *Per Sciascia, dieci anni dopo*, Caltanissetta-Roma, Salvatore Sciascia, 1999, 48) si mostra «digressiva e curvilinea, capziosa ed erratica».

²² A connotare l'opera sciasciana è infatti «un duraturo sistema di "figure prefiguranti", incentrate sulla violenza animale e sulla forza cromatica, destinate a ritornare. [...] E Sciascia sa bene che re-petitio è anche re-gressio: si tratta di un movimento all'indietro, di "spostamento e mascheramento"» (E. ZINATO, *Ibridazioni tra generi e prefigurazione poetico-saggistica nella scrittura di Leonardo Sciascia*, in *Omaggio a /Hommage à*

paiono spesso articolarsi le riflessioni sui diversi artisti rivela così una struttura additiva non per accumulo caotico ma per 'intuizione' di attinenza, riconoscimento di affinità ordinante, compartecipante «somiglianza»,²³ in un perenne moto di accostamento e distanziamento tra l'identico e il totalmente altro che l'incessante opera di mediazione da parte della scrittura insieme stimola e amministra sospingendo il passo di una 'critica' in cammino, erratico certo, dilettevole, ma pure intrinsecamente conseguente. Gli scritti sull'arte dispiegano insomma un discorso in procinto continuo di mutare, trasformato dall'incalzare del ragionamento, amplificato dall'affinità con voci autoriali altre. Ma individuano anche, in questo modo, il carattere di un impianto cogitativo improntato dal gusto per un' dissertazione sempre sul filo della smentita capace di perimetrare le idee in oggetto attraverso un percorso di analisi letteralmente para-dossale. Questa impostazione scrittoria orientata ad una sistematica verifica scettica delle componenti di un problema e del corrispettivo materiale, verbale sta alla base di un'altra tra le più rilevanti (e strutturali) procedure poetiche in cui si esplicita la creatività letteraria sciasciana: quella dello strenuo accertamento filologico dei termini posti in campo da cui passa la scoperta integrale dell'oggetto, del segno, dell'essenza del fenomeno, e, quindi, la possibilità di una sua conoscenza effettiva.²⁴ E non sarà un caso trovarne esempio anche negli scritti d'arte come ci mostra una pagina dedicata all'opera dell'artista francese Louis Boilly:

Les grimaces: le maschere, stando al più antico francese; ma poi – senza molto discostarsi dall'antico significato – le smorfie, le caricaturali imitazioni, il viso d'allarme o di minaccia, le espressioni del disgusto, del dolore, del dispetto. Il visaccio, toscaneamente, i visacci. O più propriamente, per la comune radice, le grinte: solo che la parola in italiano è stata usurata e stravolta dall'impiego nelle cronache sportive e politiche, a indicare forza, fermezza e tenacia. [...] Ma indugiamo ancora un po' sulla parola. *Grimaces* sono anche le pieghe, le spiegazzature, i segni non regolari e casuali. In sloveno e in croato parola di eguale suono e scritta quasi allo stesso modo (*grimacè*) indica i muretti a secco, di confine o di terrazzamento della terra carsica: e ce ne ricordiamo non per conoscenza della lingua slovena e della croata, ma per conoscenza delle cose di Oton Gliha, pittore che assiduamente, e in variazioni che si possono credere infinite, ritrae quei muretti, quella terra: quasi che le *grimacè* fossero le linee di volti umani, quasi che mettessero ordine di espressione, di sentimento, nella desolata geologia carsica. E questo richiamo alle *grimacè* di Gliha non è stravagante rispetto alle *grimaces* di Boilly: pone l'analogia tra il volto umano e il paesaggio in quanto «forme» e in quanto «stati d'animo» (a parte il fatto degli «stati d'animo» che i volti umani esprimono). Non potendo, dunque, tradurre in «grinte», è meglio, per le tante e varie suggestioni che vi si raccolgono, mantenere la parola *grimaces*. *Les grimaces* di Louis Boilly.²⁵

Sciascia dunque investe dei suoi propri modi divaganti e 'filologici' la disposizione cardinale di un'attività critica ricongiunta a quella letteraria tale da rendere i due ambiti tangenti fino alla sovrapposizione, trasfondendo così pienamente non solo le proprie messe a punto creative e le strutture cognitive che le animano, ma pure lo statuto massimamente critico della sua scrittura, secondante la più caratterizzante postura del moderno. Al fondo dell'esibito atteggiamento disimpegnato e della pretesa di produrre un discorso nient'affatto preoccupato di isolare e definire un nucleo di verità singolarmente enunciabile, dichiarandosene in proprio incapace, Sciascia attinge invece alla sorgente e del momento creativo dell'esperienza artistica di cui sceglie di occuparsi e della scrittura con cui intende raccontarla. L'esercizio critico di Sciascia

Luminitza Beju-Paladi, a cura/édite par Igor Tcheoff, Stokholm, Acta Universitatis Stockholmiensis, 2011, 242-251: 248-250).

²³ Cfr. L. SCIASCIA, *L'ordine delle somiglianze*, in *Antonello da Messina*, Milano, Rizzoli, 1967, ora in ID., *Cruciverba*, in *Opere [1971-1983]*..., 988-989.

²⁴ Anche nelle forme paradossalmente rovesciate di un racconto come *Filologia* (in L. SCIASCIA, *Il mare color del vino*, in ID., *Opere [1956-1971]*..., 1324-1330): cfr. P. SQUILLACIOTI, *Filologia. L'ultimo riverbero del Giorno della civetta*, «Il Giannone», VII, 13-14, (2009), 91-106.

²⁵ L. SCIASCIA, [Presentazione], in L. BOILLY, *Les grimaces*, Roma, Edizioni La Vite, 1994, 9.

viene infatti in questo modo a situarsi nella stessa luce albale del momento creativo, nel momento cioè in cui si attiva la tensione ad una costituzione di significato. L'elaborazione dell'arte non produce in effetti una copia del mondo bensì una forma di interrogazione dei fondamenti che la fanno essere. E la divagazione stessa allora assumerà una valenza cognitiva tanto più fattiva quanto più il suo moto di percussione raddomante in direzione del senso si farà occasione per restituire la condizione del reale, ovvero di «quel contesto in cui ogni momento è non solo inseparabile dagli altri, ma in un certo qual modo sinonimo degli altri, in cui gli “aspetti” si significano vicendevolmente in una equivalenza assoluta».²⁶ Non mimetica dell'opera che interroga il fondamento del mondo, la critica d'arte sciasciana, come quella, tende a ritrarlo, aprendosi un'altra via alla mimesi dell'esistenza secondo quanto Sciascia stesso suggerisce in un passaggio de *La sentenza memorabile*:

Di divagazione in divagazione – e nulla è più delizioso, per uno scrittore, del divagare, dell'estravagare: lo scrivere sembra diventare pura, trasparente esistenza.²⁷

²⁶ M. MERLEAU-PONTY, *Fenomenologia della percezione*, Milano, Bompiani, 2009, 421.

²⁷ L. SCIASCIA, *La sentenza memorabile*, in ID., *Opere [1984-1989]...*, 1217.