

MIRYAM CRISCIONE

*Il libro fotografico come luogo d'incontro di scrittura e fotografia: Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia,  
Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino*

In

*La letteratura italiana e le arti*, Atti del XX Congresso  
dell'ADI - Associazione degli Italianisti (Napoli, 7-10 settembre 2016),  
a cura di L. Battistini, V. Caputo, M. De Blasi, G. A. Liberti,  
P. Palomba, V. Panarella, A. Stabile,  
Roma, Adi editore, 2018  
Isbn: 9788890790553

Come citare:

Url = [http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms\\_codsec=14&cms\\_codcms=1039](http://www.italianisti.it/Atti-di-Congresso?pg=cms&ext=p&cms_codsec=14&cms_codcms=1039)  
[data consultazione: gg/mm/aaaa]

MIRYAM CRISCIONE

*Il libro fotografico come luogo d'incontro di scrittura e fotografia: Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo, Gesualdo Bufalino*

*Il presente contributo intende mettere a fuoco un particolare prodotto editoriale quale il fotolibro, singolare terreno d'incontro tra testo e immagine fotomeccanica in cui i due medium, scrittura e fotografia, pretendono uguale importanza. Se infatti è nota l'attenzione riversata da alcuni scrittori alla tematica fotografica nelle proprie opere letterarie, ancora non interamente chiarito è invece il loro contributo allo sviluppo del fotolibro quando esso è frutto della collaborazione tra un fotografo e un letterato. Si propongono dunque, come caso di studio, i libri fotografici realizzati dal fotografo Giuseppe Leone in collaborazione con Leonardo Sciascia, Vincenzo Consolo e Gesualdo Bufalino, per una indagine sulle modalità di interrelazione fra immagine e testo, sotto forma di didascalia, introduzione o saggio.*

Il rapporto tra letteratura italiana e fotografia nel corso del '900, indagato da una parte della critica letteraria italiana negli ultimi decenni, ha evidenziato sempre più l'ingerenza del linguaggio fotografico all'interno dell'immaginazione creativa di alcuni scrittori che nelle proprie opere narrative o in testi di differente natura rivelano sempre più il loro interesse nei confronti della fotografia, oggetto semanticamente complesso interrogato non soltanto per la propria capacità di inserirsi nei processi memoriali dell'individuo, quanto come oggetto fisico dalle caratteristiche linguistiche proprie: un'attrazione-repulsione nei confronti dell'immagine fotografica che ha comunque portato lo stesso linguaggio letterario ad adottare tanto una terminologia quanto un modo di periodare sempre più strettamente legato ai meccanismi della camera oscura.<sup>1</sup> Il presente contributo propone una riflessione sulla relazione tra scrittura e fotografia a partire da un prodotto editoriale totalmente novecentesco quale il fotolibro, della cui autorialità è responsabile innanzitutto il fotografo e in cui la relazione tra medium verbale e medium fotografico si risolve con la preminenza del discorso iconico su quello testuale: la fotografia infatti, nella struttura del volume, non assolve alcun tipo di funzione illustrativa o di ancoraggio visivo rispetto all'apparato verbale, dichiarando così la propria assoluta autonomia semantica. Una premessa, questa, necessaria a chiarire le caratteristiche del libro fotografico e a fornire una prima definizione dell'oggetto:<sup>2</sup> il fotolibro si configura infatti come volume dotato di valore espressivo autonomo, in cui coerente e coeso appaia il punto di vista dell'autore su una tematica prescelta, espressa attraverso una concatenazione di immagini fotografiche legate da una conformità grafico tonale ottenuta al momento del passaggio di ciascuna fotografia attraverso i procedimenti della stampa fotomeccanica.<sup>3</sup> Collegato ad un aspetto consustanziale al linguaggio fotografico stesso come la serialità, in un fotolibro la singola immagine acquisisce il suo valore in rapporto alla propria posizione all'interno di un complesso di significazione più ampio costituito dalla *summa* delle diverse

---

<sup>1</sup> Per una bibliografia generale sull'argomento edita in Italia si vedano, tra tutti, i seguenti contributi D. Mormorio (a cura di), *Gli scrittori e la fotografia*, Roma, Editori Riuniti, 1988; AA.VV., *Letteratura e fotografia*, «L'Asino d'oro», V (1994), 9; M. DI FAZIO ALBERTI, *Scrittura e fotografia: appunti sulla letteratura italiana del Novecento*, Roma, Edizioni Associate, 2005; B. DONATELLI, *Bianco e nero, nero su bianco. Tra fotografia e scrittura*, Napoli, Liguori, 2005; A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia*, 2 voll., Roma, Bulzoni, 2007; S. ALBERTAZZI-F. AMIGONI, *Guardare oltre. Letteratura, fotografia e altri territori*, Roma, Maltemi, 2008; R. CESARIANI, *L'occhio della medusa. Fotografia e letteratura*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.

<sup>2</sup> Il fotolibro italiano, i suoi caratteri e la sua storia dal dopoguerra agli anni Settanta, è infatti oggetto dei miei attuali studi come dottoranda di ricerca in Storia dell'arte contemporanea presso l'Università degli studi di Udine.

<sup>3</sup> Quanto all'immagine fotomeccanica, si consideri ancora come i tagli e le alterazioni operate sul negativo originario siano essi stessi in grado di attivare particolari livelli di significazione.

fotografie messe tra loro in relazione attraverso studiati rapporti grafici e formali. Quanto alla disposizione della parte testuale, essa può dispiegarsi sotto forma di titolo, didascalia o di introduzione e saggio.<sup>4</sup> Addentrando più specificatamente sulla relazione tra testo e immagine all'interno del fotolibro, la particolare coesistenza dei due linguaggi in un oggetto editoriale innovativo capace di scardinare la più culturalmente accreditata supremazia del messaggio verbale ha portato, sin dalla metà del '900, e specialmente fuori d'Italia, ad elaborazioni teoriche volte ad individuare nuove e sperimentali forme di interazione tra i due medium di cui il testo di Nancy Newhall sulla 'scrittura didascalica' è uno dei risultati più illuminanti.<sup>5</sup> Una teoria che, distinguendo la didascalia dalla semplice titolatura alle immagini o dal saggio introduttivo premesso al *corpus* fotografico, trova riscontro in alcuni dei più importanti fotolibri pubblicati a quel tempo specialmente negli States.<sup>6</sup> E sarà ancora Roland Barthes, in un testo tradotto in italiano nel 1962 per apparire all'interno dell'*Almanacco Letterario Bompiani* del 1963, a sostenere la didascalia come forma innovativa di scrittura in cui avviene quel «rovesciamento storico importante» per cui «l'immagine non illustra più la parola» ma «è la parola che, strutturalmente è parassita dell'immagine».<sup>7</sup>

In Italia, dove non si raggiunse mai, sull'argomento, il grado di elaborazione teorica appena accennato, se si esclude il caso singolare dell'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* edita da Bompiani nel 1953, che tuttavia sfugge ai caratteri propri del fotolibro se non altro per il mancato riconoscimento, da parte di Elio Vittorini, della responsabilità di Luigi Crocenzi come autore dell'apparato fotografico,<sup>8</sup> fu solo *Un paese* di Cesare Zavattini e Paul Strand pubblicato da Einaudi nel 1955 a rivelare una sperimentazione testuale certamente innovativa per la foto-editoria italiana,

---

<sup>4</sup> Si legga a tal proposito quanto affermato da Roland Barthes per cui il messaggio verbale è comunque presente «in tutte le immagini: come titolo, come didascalia, come articolo di stampa, come dialogo di film, come fumetto». E conclude: «si vede dunque che non è del tutto giusto parlare di una civiltà dell'immagine: siamo ancora e più che mai una civiltà della scrittura» (R. BARTHES, *Retorica dell'immagine*, in ID., *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985, 23-41: 28).

<sup>5</sup> N. NEWHALL, *The caption. The mutual relation of words/photographs*, in «Aperture», I (1952), 1, ora in P.C. BUNNEL, *Aperture Magazine Anthology: The Minor White Years 1952-1976*, New York, Aperture, 2012, 66-67.

<sup>6</sup> Si pensi ad esempio a *Land of the Free* di Archibald MacLeish pubblicato a New York nel 1938 e a *An american exodus* di Paul Taylor e Dorothea Lange dell'anno successivo, entrambi citati da Piero Racanicchi nel 1959 come due tra i migliori esempi riconosciuti di «close relation between the image and the word by printing» (P. RACANICCHI, *Dorothea Lange*, «Ferrania», XIII (1959), 5, 6). La stessa Newhall aveva d'altra parte steso la parte testuale per il lavoro fotografico di Paul Strand in *Time in New England*, edito a New York nel 1950.

<sup>7</sup> R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in S. Morando (a cura di), *La civiltà dell'immagine. Almanacco letterario Bompiani*, Milano, Bompiani, 1962, 108-117, ora in R. BARTHES, *Il messaggio fotografico*, in ID. *L'ovvio e l'ottuso. Saggi critici*, Torino, Einaudi, 1985, 5-21: 16.

<sup>8</sup> Si legga a proposito Antonella Russo, per cui la controversia legale tra Elio Vittorini e Luigi Crocenzi coincide «con il mancato riconoscimento del primo libro fotografico realizzato nel nostro paese» (A. RUSSO, *Storia culturale della fotografia dal Neorealismo al Postmoderno*, Torino, Einaudi, 2011, 9). Sull'edizione illustrata di *Conversazione in Sicilia* del 1953 cfr. almeno J. BAETENS-B. VAN DEN BOSSCHE, *Back home, back to image? The editorial history of Conversazione in Sicilia as a case of tense relations between literature and photography*, «Italian studies», LXXIX (2015), 1, 117-130; B. VAN DEN BOSSCHE- J. BAETENS, *Conversazioni istoriate. Intorno all'edizione illustrata di Conversazione in Sicilia (1953)*, «Testo. Studi di teoria e storia della letteratura e della critica», LXV (2013), 1, 95-103; M. RIZZARELLI, *Postfazione*, in E. VITTORINI, *Conversazione in Sicilia*, ristampa anastatica ed. 1953, Milano, Bompiani, 2007, V-XIX; M. Rizzarelli (a cura di), *Elio Vittorini: conversazione illustrata*, catalogo della mostra (Siracusa-Catania, 2006-2007), Acireale, Bonanno, 2007; P. ORVIETO, *Vittorini e l'accostamento fotografico* in A. Dolfi (a cura di), *Letteratura e fotografia...*, 61-82; H. BROHM, *Elio Vittorini e l'intermedialità. A proposito di Conversazione in Sicilia del 1953*, «Rivista di letteratura italiana», XXV (2007), 2, 87-104.

che, d'altra parte, fino a quel momento, aveva pubblicato solamente sparuti fotolibri. Un tentativo di indissolubile concatenazione tra immagini fotografiche e testo che rimase quasi un *unicum* nell'ambito della editoria fotografica del paese:<sup>9</sup> nel volume einaudiano le didascalie di Zavattini, redatte dopo una serie di interviste tra il popolo luzzarese, riportano infatti i pensieri e le confessioni delle figure ritratte, in una formula comunque già sperimentata negli Stati Uniti in volumi quali ad esempio *Land of the Free* o *An American Exodus*, che ai ritratti fotografici affiancavano i monologhi della gente raffigurata.<sup>10</sup> Della ricerca di contaminazione tra i due *medium* proposta da *Un paese* si perderà dunque tutta la carica sperimentale a favore, invece, di una struttura di fotolibro in cui al testo iniziale, indipendente nella forma e nel significato, seguirà un discorso fotografico autonomo, per lo più privo di didascalie e corredato dai soli titoli, la cui funzione è di identificare e precisare quanto a livello referenziale è già reperibile sulla superficie della fotografia. Una indipendenza semantica e strutturale, quella della parte testuale, che, giustapposta in un discorso autonomo e slegato dall'apparato fotografico, è stata spesso affidata, a progetto fotografico concluso, a scrittori di fama se non altro per ragioni anche commerciali: in siffatte prefazioni o saggi con difficoltà si rintraccia infatti una fusione significativa tra testo e immagini, mancando una reale cooperazione progettuale tra scrittore e fotografo che effettivamente avvenne, in Italia, solo in sporadici casi. Se dunque la questione della scrittura per immagini, importante alla metà del XX secolo quando il fotolibro appariva come nuova possibilità editoriale all'interno dell'industria libraria del paese sulla scia dei modelli internazionali, non ebbe risultati sperimentali se non in rare eccezioni, quale funzione avrebbe avuto il testo all'interno della struttura di un fotolibro? C'è chi, infatti, tra i fotografi, portando alle estreme conseguenze il principio dell'indipendenza linguistica dei due *media* chiamati in causa, ha pensato alla possibilità editoriale di volumi privi di forma verbale alcuna, in cui si escludessero persino i titoli delle fotografie, comunemente considerati invece come un utile baluardo alla limitazione delle infinite potenzialità semantiche dell'immagine.<sup>11</sup>

Il testo all'interno del fotolibro sembrò comunque sempre più votato a offrire una lettura evocativa del volume fotografico nel suo complesso, tanto meglio dunque se redatto da figure vicine al fotografo per filiazione intellettuale e sintonia immaginativa.

Il caso infatti su cui intendo soffermarmi vede protagonisti una cerchia di intellettuali, letterati e fotografi, gravitanti, dalla fine degli anni Settanta, attorno ad Enzo Sellerio, figura decisiva per le sorti della cultura siciliana del tempo, la cui casa editrice palermitana fu luogo e occasione di incontro tra un fotografo ragusano, Giuseppe Leone, e gli scrittori Leonardo Sciascia e Gesualdo Bufalino, cui si aggiungerà ancora Vincenzo Consolo, tra i frequentatori della residenza estiva di Sciascia presso contrada La Noce. Tre nomi, questi, indiscutibilmente legati da una riflessione costante sulla tematica fotografica, che pure hanno prestatato la loro penna alla redazione della parte testuale di differenti fotolibri: in particolare le pagine che seguono prenderanno in considerazione

---

<sup>9</sup> Sempre Antonella Russo scriverà che «dopo l'opera di Zavattini e Strand, non ci furono altre occasioni per approfondire le ricerche su una nuova scrittura fotografica, su una prosa di sostegno alle immagini [...]. A partire dalla fine degli anni Cinquanta vennero pubblicati moltissimi volumi fotografici che non recavano traccia di quella nozione di scrittura con e per immagini che aveva connotato il primo fotolibro italiano» (RUSSO, *Storia culturale...*, 160-162).

<sup>10</sup> Vedi nota 6.

<sup>11</sup> Le opinioni di alcuni fotografi intorno all'argomento sono reperibili in L. ZUCCACCLA, *Un libro per i fotografi*, Udine, Campanotto, 2008.

alcuni dei fotolibri in cui essi compaiono come autori insieme al fotografo Giuseppe Leone, volumi pubblicati tra il 1983 e il 1999, da differenti case editrici.<sup>12</sup>

La prima di queste collaborazioni risale dunque ad inizio anni Ottanta e vede protagonista Leonardo Sciascia, che Giuseppe Leone aveva conosciuto pochi anni prima a Palermo mentre era in corso di preparazione *La pietra vissuta*,<sup>13</sup> libro pubblicato da Sellerio nel 1978 in cui vennero presentate, precedute da un testo di Mario Giorgianni e introdotte da Rosario Assunto, parte delle fotografie realizzate da Leone tra la fine degli anni Sessanta e l'inizio degli anni Settanta quando lavorava a un progetto fotografico, guidato dall'antropologo Antonino Uccello, dedicato alla documentazione visiva della produzione di manufatti e utensili in legno da parte di contadini e pastori della zona degli Iblei:<sup>14</sup> occasione importante per la crescita professionale e culturale del fotografo, che segnò il primo passo nei confronti di quella che diverrà una sistematica attenzione nei confronti del territorio e del paesaggio natio.<sup>15</sup> Alla fine degli anni Settanta le stanze della casa editrice palermitana erano frequentate ancora da Gesualdo Bufalino, quell'allora sconosciuto professore di Comiso, che sempre in quel 1978 faceva la sua prima apparizione pubblica nel panorama letterario nazionale scrivendo la prefazione a *Comiso ieri: immagini di vita signorile e rurale*,<sup>16</sup> libro di fotografie, ritrovate fortuitamente da Bufalino stesso, scattate da due notabili comisani di fine Ottocento, Gioacchino Iacono e Francesco Meli, già presentate dallo scrittore in una mostra allestita a Comiso nel 1976,<sup>17</sup> che Sellerio volle pubblicare in linea con i suoi interessi da collezionista di anticaglie.<sup>18</sup> Incaricato del restauro e della stampa delle suddette lastre ottocentesche, Giuseppe Leone entrò allora a stretto contatto con il letterato, in un rapporto che sarebbe durato fino alla morte dello scrittore nel 1996. Gesualdo Bufalino dunque, mentre rifletteva sulla fotografia come dispositivo memoriale, ne riscopriva, attraverso il fortuito ritrovamento delle centinaia di lastre di cui sopra, la stessa materialità:<sup>19</sup> una parabola scrittoria, quella di Gesualdo

---

<sup>12</sup> Dalla collaborazione tra Giuseppe Leone e Leonardo Sciascia verranno pubblicati: G. LEONE- L. SCIASCIA, *La contea di Modica*, Milano, Electa, 1983; L. SCIASCIA, *Invenzione di una prefettura*, Milano, Bompiani, 1987. Con testi di Vincenzo Consolo usciranno: V. CONSOLO-C. DE SETA-G. LEONE, *Sicilia teatro del mondo*, Roma, Nuova Eri, 1990; V. CONSOLO-G. LEONE, *La Sicilia passeggiata*, Roma, Eri 1991; V. CONSOLO-G. LEONE, *Il Barocco in Sicilia. La rinascita della Val di Noto*, Milano, Bompiani, 1991; V. CONSOLO-G. LEONE, *Cefalù*, Palermo, Bruno Leopardi, 1999. Di Gesualdo Bufalino e Giuseppe Leone cfr. G. BUFALINO-G. LEONE, *L'isola nuda*, Milano, Bompiani, 1988.

<sup>13</sup> M. GIORGIANNI-G. LEONE, *La pietra vissuta. Il paesaggio degli Iblei*, Palermo, Sellerio, 1978.

<sup>14</sup> A. UCCELLO, *La civiltà del legno in Sicilia. Contadini e pastori degli Iblei*, Catania, Cavallotto, 1973. Sul lavoro di Giuseppe Leone per *La civiltà del legno in Sicilia* si era espresso anche Angelo Schwartz in un articolo pubblicato in «Il Diaframma. Fotografia italiana», per cui cfr. A. SCHWARTZ, *Giuseppe Leone. Quando le pietre sono pietre*, «Il Diaframma. Fotografia italiana», CCXII (1976), 50-52.

<sup>15</sup> G. LEONE, *Storia di un'amicizia*, in G. Prode (a cura di), *Storia di un'amicizia. Giuseppe Leone, Leonardo Sciascia, Gesualdo Bufalino, Vincenzo Consolo*, Roma, Postcart, 2015, 4-48: 10.

<sup>16</sup> G. IACONO- F. MELI, *Comiso ieri: immagini di vita signorile e rurale*, Palermo, Sellerio, 1978.

<sup>17</sup> M. CORTI- F. CAPUTO, *Cronologia*, in G. BUFALINO, *Opere/1 [1981.1988]*, a cura di M. Corti-F. Caputo, Milano, Bompiani, 2010, XXXIII-XLIV: XXXIX.

<sup>18</sup> M. COLLURA, *Un gran conservatore*, in R. Valtorta (a cura di), *Enzo Sellerio fotografo ed editore*, catalogo della mostra (Verona 1991), Caselle di Sommacampagna, Cierre, 1991, 11-13: 12.

<sup>19</sup> Sul ritrovamento del 'tesoretto' di fotografie vedi l'*Antefatto* premesso a *Il tempo in posa: immagini di una Sicilia perduta con fotografie di Gioacchino Iacono, Francesco Meli, Carmelo Arezzo e Corrado Melfi*, pubblicato nel 1992 in occasione della scoperta da parte di Giuseppe Leone di altre lastre fotografiche ottocentesche appartenenti ad un membro della famiglia ragusana Arezzo di Trifiletti (G. BUFALINO, *Il tempo in posa: immagini di una Sicilia perduta*, Palermo, Sellerio, 1992 ora in ID., *Opere/2 [1989.1996]*, a cura di F. Caputo, Milano, Bompiani, 2007, 1453-1455.

Bufalino, che si concluderà, bruscamente interrotta a causa di un incidente stradale, nel 1996 con la pubblicazione di *Tommaso e il fotografo cieco*, riflessione finale, sotto forma di romanzo, su temi già toccati o approfonditi in altri testi dedicati al linguaggio fotografico. Se per le finalità stesse del mio contributo, non potrò soffermarmi sulle aperture dei tre scrittori alla questione fotografica nella loro opera letteraria,<sup>20</sup> valga qui almeno sottolineare come certi riferimenti presenti in alcuni dei loro testi siano indicativi del tipo di cultura fotografica circolante all'interno dell'ambiente letterario siciliano, che si dimostra così capace di sapere andare ben oltre «le 537 paginette del formato tascabile (Barthes + Benjamin + Freund + Sontag)» di cui parlava Enzo Sellerio nel 1983, quando rifletteva sul passaggio poco faticoso del critico d'arte al territorio della fotografia.<sup>21</sup>

Tornando al fotolibro, se dunque la sua struttura si era attestata in Italia escludendo le potenzialità sperimentali di una vera e propria scrittura per immagini, al letterato impegnato nella stesura della parte testuale di un libro fotografico non restava che trovare la propria formula personale per porre o meno in relazione semantica testo e fotografia.

*La contea di Modica*, nato su proposta di Leone a Sciascia, che ne accolse favorevolmente l'idea recandosi immediatamente a visitare i luoghi di cui si sarebbe trattato nel volume, è un fotolibro in cui al testo di Sciascia iniziale, segue, giustapposto, il *corpus* fotografico di Giuseppe Leone, comprendente un'antologia di fotografie scattate dalla metà degli anni Cinquanta, e in parte già pubblicate in lavori precedenti. Quanto al testo, coerentemente con le ricostruzioni di taglio giornalistico così care allo scrittore di Racalmuto, esso mira a una corretta documentazione storica di quella che è considerata la parte più remota dell'isola sud-orientale attraverso il riferimento agli scritti antropologici di Serafino Amabile Guastella, a quelli dei primi storici della contea e ai giornali di viaggio ottocenteschi che avevano goduto di nuove ristampe, come, ad esempio, il *Giornale del viaggio fatto in Sicilia, e particolarmente nella contea di Modica del 1809* dell'abate Paolo Balsamo, ripubblicato nel 1969 dal Rotary club di Ragusa. Un linguaggio lucido e asciutto, quello di Sciascia, mirante a ricostruire la storia degli Iblei in una narrazione in cui a documenti e fatti storici si alternano leggende e stornelli popolari. Il testo per la propria autonomia strutturale e di significato è stato poi ripubblicato nel 1989 da Sciascia in *Fatti diversi di storia letteraria e civile* privato però del suo

---

<sup>20</sup> Sull'interesse di Sciascia verso la tematica fotografica si è puntualmente soffermata Maria Rizzarelli che all'argomento ha dedicato un intero capitolo nel suo *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive* (M. RIZZARELLI, *Un'arte senza musa*, in ID., *Sorpreso a pensare per immagini. Sciascia e le arti visive*, Pisa, Edizioni ETS, 2013, 113-198), mentre una ricognizione del rapporto tra Bufalino e le tecniche cine-fotografiche è stata compiuta recentemente da Agata Sciacca nel suo *Le visioni di Gesualdo. Immagini e tecniche foto-cinematografiche nell'opera di Bufalino*, Acireale, Bonanno, 2015. A quanto mi risulta, manca ancora un'indagine mirata a studiare puntualmente la tematica fotografica nell'opera letteraria di Vincenzo Consolo.

<sup>21</sup> Cit. in R. Valtorta (a cura di), *Enzo Sellerio fotografo ed editore...*, 55. Che Gesualdo Bufalino fosse attento a quanto la cultura fotografica italiana stesse pubblicando in quegli anni lo attestano infatti i riferimenti, tra gli altri, ad Antonio Michetti, da poco portato alla luce in qualità di fotografo da un volume di Marina Miraglia (M. MIRAGLIA, *Francesco Paolo Michetti*, Torino, Einaudi, 1975), o al lavoro fotografico di Roberto Capuana, Ercole De Roberto e Giovanni Verga, le cui fotografie erano state presentate in una mostra itinerante nel 1970 per essere raccolte in volume sotto la curatela di Wladimiro Settimelli nel 1976 (W. Settimelli (a cura di), *Giovanni Verga: specchio e realtà*, Roma, Magma, 1976). Sia la mostra che il volume saranno ancora citati, nel 1991, da Vincenzo Consolo nel suo *Le foto sul comò* apparso in G. GARRA AGOSTA, *Verga fotografo*, Catania, Giuseppe Maimone Editore, 1991, 19-39: 31. Ancora i riferimenti sparsi di Bufalino a Von Gloeden o al Conte Primoli sono indicativi dell'aggiornamento dello scrittore in materia fotografica: nel 1968 usciva infatti il testo di Lamberto Vitali, *Un fotografo fin de siècle. Il conte Giuseppe Primoli* nella collana Saggi della casa editrice Einaudi mentre alla fine degli anni Settanta Lucio Amelio pubblicava a Napoli due contributi su Von Gloeden, entrambi presenti presso la biblioteca civica di Comiso (M. MIRAGLIA, *L'eredità di Wilhem von Gloeden*, Napoli, Lucio Amelio, 1977 e R. BARTHES, *Wilhelm von Gloeden*, Napoli, Lucio Amelio, 1978).

corredo fotografico:<sup>22</sup> convinto dell'indipendenza semantica del linguaggio fotografico, mai assimilabile ad altro *medium*, nella prosa de *La contea di Modica*, Sciascia propende per una forma testuale che escluda per lo più qualsiasi tipo di risonanza alle immagini di Leone. Solo nella parte conclusiva dello scritto, recisa poi dalla riproposizione del testo in *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Sciascia presenterà la figura del fotografo associandola a quella di Henri Cartier-Bresson, vero *leitmotiv*, questo riferimento al fotografo francese, della critica fotografica dello scrittore di Racalmuto, quantunque il richiamo alla fotografia *à la sauwette* non esaurisca la complessità del percorso artistico di Giuseppe Leone che, semmai, alle 'scene di vita' alla maniera di Bresson, si era dedicato solo dalla fine degli anni Settanta, dopo essere entrato in contatto con l'ambiente palermitano e con la fotografia di Enzo Sellerio, il cui esempio era stato importante per il superamento di quell'interesse spiccatamente etno-antropologico che lo aveva contraddistinto nella prima fase della sua attività, in direzione di «visioni sempre più introspettive del reale».<sup>23</sup> L'apparato fotografico di Leone in *La contea di Modica* può essere infatti così considerato come una *summa* antologica di quanto il fotografo aveva fino a quel momento realizzato, comprendente dunque parte del suo percorso artistico che dalle fotografie scattate durante le indagini sul territorio rurale portate avanti in concomitanza con le ricerche di Antonino Uccello giungono, attraverso una nuova attenzione all'architettura urbana, a scene di vita cittadine dominate da personaggi ricorrenti quali anziani, suore e bambini [fig. 1].



Fig. 1 – G. LEONE-L. SCIASCIA, *La contea di Modica*, Milano, Electa, 60-61.

<sup>22</sup> L. SCIASCIA, *Fatti diversi di storia letteraria e civile*, Milano, Adelphi, 2009, 21-44.

<sup>23</sup> LEONE, *Storia di un'amicizia...*, 10.

Nel 1988 la casa editrice Bompiani dà alle stampe *L'isola nuda. Aspetti del paesaggio siciliano*, nato dalla collaborazione tra Gesualdo Bufalino e Giuseppe Leone, presentato nel libro come «uno dei quattro o cinque moschettieri dell'odierna fotografia siciliana, i quali, seppure non fanno scuola, sono tutti bravissimi, da Enzo Sellerio, a Ferdinando Scianna, da Letizia Battaglia a Melo Minnella».<sup>24</sup> Il volume, circa 191 pagine totali, è diviso in due sezioni, che vedono per le prime trenta pagine il dipanarsi del testo di Gesualdo Bufalino (in lingua italiana nella pagina di sinistra, in traduzione inglese nella pagina di destra), laddove le fotografie, in bianco e nero e a colori, sono impaginate in sequenza nella seconda parte del libro. Se la co-autorialità è dunque dichiarata sin dal frontespizio e ribadita ancora all'apertura del volume, anche in *L'isola nuda* le due sezioni vengono comunque presentate come disgiunte, due interpretazioni del medesimo soggetto avanzate attraverso due forme espressive differenti, la scrittura e la fotografia.<sup>25</sup> Ponti di significazione legano però le due sezioni, in continui rimandi tra le parole e la fotografia che non si esauriscono alla sola prosa efrastica, ma permeano di fotografico lo stesso linguaggio di Bufalino, attento a sottolineare, rispetto a Sciascia, l'interscambiabilità tra *medium* verbale e *medium* fotografico: «in ogni fotografo si nasconde un inventore di sogni» così come «in ogni scrittore-descrittore sonnecchia, si fa per dire, un Balzac visionario»,<sup>26</sup> scrive. Minata alle fondamenta la questione mimetica e strettamente referenziale della fotografia, Bufalino apre quest'ultima al campo dell'immaginazione e del possibile, di tradizionale pertinenza della scrittura, mettendo così in discussione i confini linguistici dei due *media*. Innanzitutto il testo di Bufalino si presenta suddiviso in cinque piccole parti, in una frammentazione testuale che ricorda quella del discorso fotografico che procede attraverso singoli fotogrammi: a distaccare poi, visivamente, un paragrafo dall'altro concorre un titolo introduttivo (*Tettonica – Nascita del paesaggio – Solitudine, 'isolitudine' – Il fuoco e il fiore – Queste foto*) e un margine bianco più spesso, quasi a voler delimitare il *frame* entro cui leggere la parte testuale. Il testo si apre con la *Tettonica*, ovvero un riferimento ai movimenti della crosta terrestre che hanno determinato la fisionomia naturale e visibile del territorio. Il primo frammento discorsivo di Bufalino fa appello proprio alla superficie, alla manifestazione del visibile, che è anche momento indispensabile nel riconoscimento della realtà mimetica di una fotografia. Se l'immaginazione dello scrittore giunge dunque in territori mai esplorati da occhio umano, è con il testo iniziale e con le didascalie che via via accompagnano il lettore che viene data una interpretazione atemporale alla fotografia sottraendola ad una dimensione contingente e cronachistica. Nella didascalia infatti viene indicato solamente il luogo dello scatto, mai l'anno: il tempo viene volutamente sottratto all'analisi interpretativa. Anche quando, rare volte, compare l'uomo e il paesaggio si fa antropomorfizzato, nessun riferimento temporale puntuale è possibile riscontrare all'interno dell'immagine, tanto distanti e privi di individualità sono i personaggi ritratti, maschere archetipe di tipologie ben definite provenienti da una civiltà che non può essere che agricola-pastorale. Una rarefazione visiva della figura umana che d'altra parte corrisponde al terzo frammento del discorso di Bufalino dal titolo *Solitudine, 'isolitudine'*, con il quale lo scrittore siciliano intende descrivere la tendenza del popolo siciliano a farsi «isola dentro l'isola».<sup>27</sup> Significativo è ancora il procedere del linguaggio dello scrittore per forme ossimoriche, un accostamento continuo di contrari che, in un testo

---

<sup>24</sup> G. BUFALINO, *L'isola nuda*, in BUFALINO-LEONE, *L'isola nuda...*, 28.

<sup>25</sup> Recidendo tutti i riferimenti che legano la parola alla fotografia, il solo testo de *L'isola nuda* comparirà in *Saldi d'autunno* (Milano, Bompiani, 1990) come forma espressiva autarchica. Edizione consultata: G. BUFALINO, *Saldi d'autunno*, in ID., *Opere/2...*, 632-649.

<sup>26</sup> BUFALINO, *L'isola nuda...*, 26.

<sup>27</sup> Ivi, 16.

profondamente coinvolto nella tematica fotografica, rimanda al procedimento stesso di formazione dell'immagine, con il suo passaggio dal negativo al positivo e con i suoi ingredienti obbligati di luce e buio: d'altra parte se per Bufalino la fotografia è «certificato di decesso e promessa di resurrezione, documento impassibile e fontana di lacrime esistenziali»,<sup>28</sup> anche la Sicilia stessa non è altro che un «grande ossimoro geografico ed antropologico di lutto e luce, di lava e miele».<sup>29</sup>

Nel 1991 è sempre la casa editrice Bompiani a dare alle stampe *Il Barocco in Sicilia. La rinascita della Val di Noto* che vede la collaborazione tra Vincenzo Consolo e Giuseppe Leone. La co-autorialità del libro è dichiarata sin dalla copertina. *Anarchia equilibrata*, così il titolo della parte testuale, si svolge dunque come un blocco a sé per le prime ventisei pagine del libro, in lingua italiana nella pagina di sinistra e in lingua inglese nella pagina di destra; la numerazione dei fogli viene, solo per questa parte del libro, ad essere sostituita dalla presenza di piccole fotografie rettangolari di mascheroni in pietra, poco più grandi della dimensione di un francobollo, filo iconografico continuo che lega il testo alla parte iconografica, entrambi dominati da un evidente richiamo alla teatralità. La scrittura di Vincenzo Consolo si apre all'insegna dell'ambito figurativo: il richiamo ai cieli lividi delle crocifissioni di Antonello da Messina vogliono rendere l'idea dell'atmosfera immobile e sospesa che deve respirarsi negli attimi che precedono e seguono un cataclisma naturale, mentre l'espressione del dannato michelangiotesco dall'occhio sbarrato diventa immagine e maschera del panico che devono aver sofferto le popolazioni coinvolte.<sup>30</sup> Il riferimento storico è infatti ai terremoti del 9 e 11 gennaio 1693, termine *ante o post quem* da prendere in considerazione per qualsiasi narrazione sulla Sicilia sud-orientale, e in particolare per quella Val di Noto che, in quell'occasione, collassò quasi completamente. Consolo dà così voce a chi di quei giorni fu testimone, riportando brani di anonimi poeti popolari o di storici del tempo.<sup>31</sup> E se un terremoto è una regressione, «dalla cultura alla natura più incomprensibile e minacciosa»<sup>32</sup> come spiegare allora la rinascita della Val di Noto? Una ricostruzione, quella della Sicilia sud-orientale, di superba bellezza, perché con superbia e orgoglio fu portata avanti dalla comunità. E si tratta di architetture

scenografiche, ardite, abbaglianti concretizzazioni di sogni, realizzazioni di fantastiche utopie. Sembrano, nei loro incredibili movimenti, nelle loro aeree, apparenti fragilità, una suprema provocazione, una sfida ad ogni futuro sommovimento della terra, ad ogni ulteriore terremoto.<sup>33</sup>

Dalla distruzione alla costruzione, dalla paura al coraggio, dall'oscuro alla luce. Da qui l'insistenza da parte di Leone di punti di vista che, raramente frontali, enfatizzano al massimo le linee curve e sinusoidali degli edifici stessi: lo sguardo del fotografo si sofferma infatti non solo sulle forme architettoniche, ma anche sugli abitanti che con quelle forme convivono, divenendo spesso termini di una scala metrica finalizzata ad enfatizzare la grandiosità dell'opera architettonica rispetto alla fragilità e caducità dell'uomo [fig. 2].

---

<sup>28</sup> BUFALINO, *Saldi d'autunno...*, 644.

<sup>29</sup> G. BUFALINO, *Cere perse*, Palermo, Sellerio, 1985, ora in ID., *Opere/1...*, 815-1022: 859.

<sup>30</sup> V. CONSOLO, *Anarchia equilibrata*, in V. CONSOLO- G. LEONE, *Il Barocco in Sicilia. La rinascita della Val di Noto*, Milano, Bompiani, 1991, s.n.p.

<sup>31</sup> CONSOLO, *Anarchia equilibrata...*, s.n.p.

<sup>32</sup> Ivi, s.n.p.

<sup>33</sup> Ivi, s.n.p.

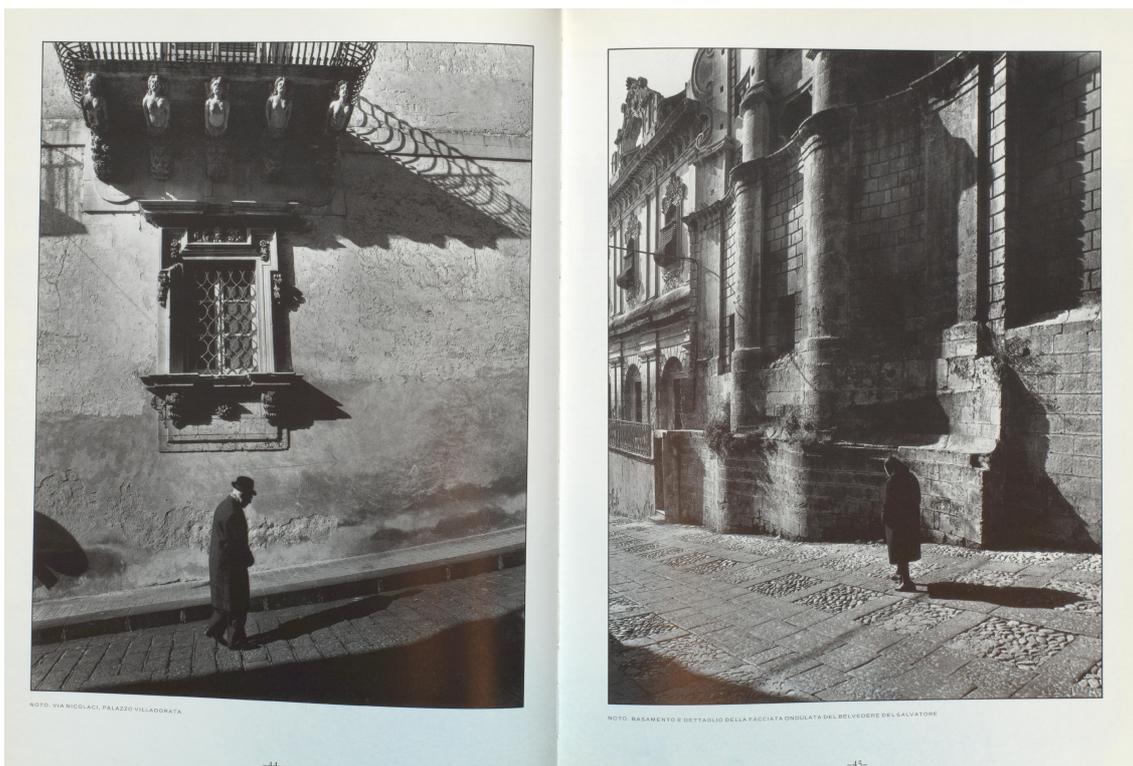


Fig. 2 – G. LEONE-V. CONSOLO, *Il Barocco in Sicilia. La rinascita della Val di Noto*, Milano, Bompiani, 44-45.

Figure che, stando a Consolo, diventano spettatori e attori dello spettacolo che si svolge quotidianamente nelle vie cittadine: così le anziane vestite a lutto, sagome nere sulle pietre assolate e abbaglianti delle vie cittadine, i sacerdoti e le suore dagli abiti scenografici, i bambini che nella dimensione del gioco riscoprono il dominio dell'immaginazione e al cui vitalismo fa eco il disegno curvilineo degli edifici, diventano attori di una spettacolarità quotidiana a cui contemporaneamente essi stessi assistono da spettatori. Ed è proprio contro questi «fondali [...] in questo *gran teatro del mondo*, [...] che esplose il più necessario, il più vero, il più elementare, e il più barocco degli spettacoli: la festa religiosa»,<sup>34</sup> quasi carnevalesca nella sua manifestazione extra-ordinaria di pietà, felicità, sacrificio e partecipazione [fig. 3].

Difatti può valere come chiave di lettura dell'intero libro fotografico quanto scritto da Consolo quando afferma che

il Barocco non è stato solamente il frutto di una coincidenza storica. Quello stile fantasioso e affollato, tortuoso e abbondante è [...] come un'esigenza dell'anima contro lo smarrimento della solitudine, dell'indistinto, del deserto, contro la vertigine del nulla.<sup>35</sup>

Dunque il barocchismo come dimensione formale ed esistenziale di una civiltà e di un popolo.

<sup>34</sup> Ivi, s.n.p. Il riferimento qui non può che andare a *Feste religiose in Sicilia*, fotolibro del 1965 di Ferdinando Scianna introdotto da Leonardo Sciascia, vera pietra miliare sull'argomento (F. SCIANNA-L. SCIASCIA, *Feste religiose in Sicilia*, Bari, Leonardo Da Vinci, 1965).

<sup>35</sup> CONSOLO, *Anarchia equilibrata...*s.n.p.

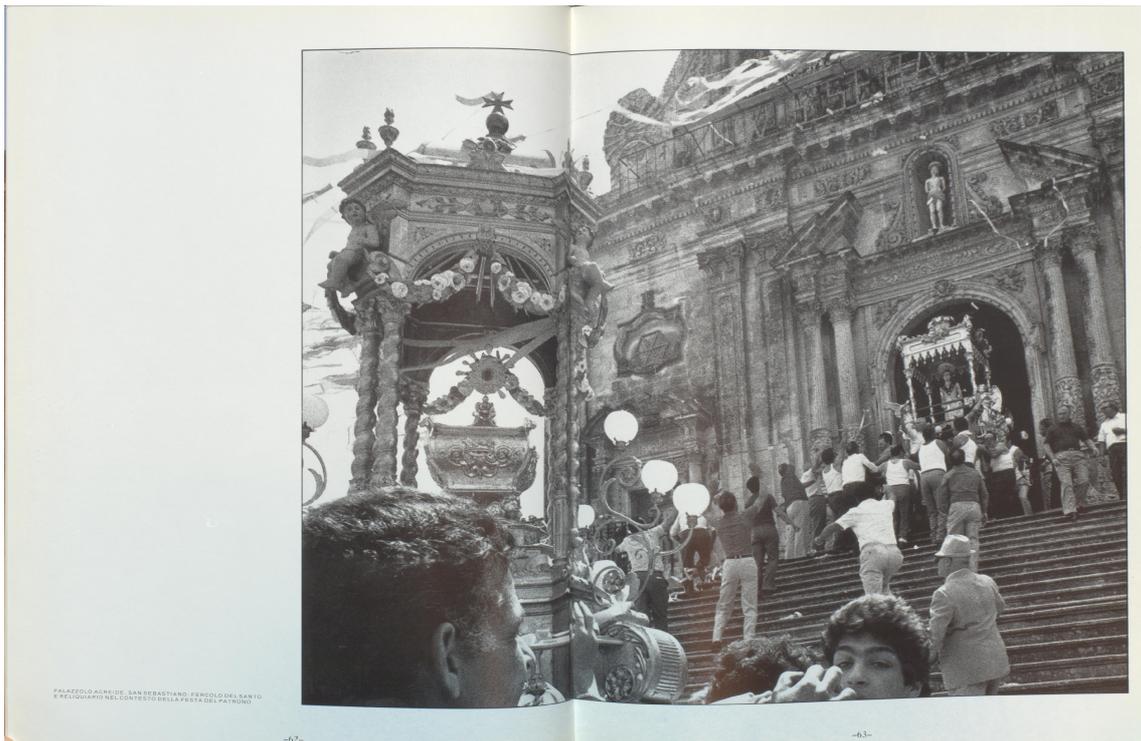


Fig. 3 – G. LEONE-V. CONSOLO, *Il Barocco in Sicilia. La rinascita della Val di Noto*, Milano, Bompiani, 62-63.

Ed è nella stessa disposizione delle sequenze fotografiche di Giuseppe Leone che si rinviene una risonanza col discorso di Consolo: se lo scrittore infatti tratta del Barocco in Sicilia a partire dall'immagine del cataclisma, recuperando testimonianze orali e visive di devastazioni e macerie, per poi parlare di una rinascita che porta con sé i fasti di una teatralità recante la sua massima espressione nelle festività popolari di stampo religioso, Giuseppe Leone, nel descrivere le diverse città della Val di Noto, opportunamente indicate dalle didascalie, segue per lo più un percorso che da immagini di macerie di palazzi e chiese incompiute porta ai fasti dell'architettura barocca e ai drammi umani che in essa si svolgono, comprendendo in questa messa in scena spontanea e quotidiana gli acmi di spettacolarizzazione dovuti alle feste patronali di ciascun paese. Così per ogni città presente nel libro, Leone ci offre il medesimo percorso di distruzione e redenzione attraverso la forma e attraverso la vita, quella che, pirandellianamente, si fa teatro e crea le sue maschere, i suoi personaggi.