

# CHI VUOLE FIABE, CHI VUOLE?

Voci e narrazioni di qui e d'altrove

A cura di Vinicio Ongini



Idest

“Ci sono fiabe albanesi? E di Capo Verde? Vanno bene le Mille e una notte? Ci sono fiabe sulla moschea?”. Le fiabe sono tornate. Si è tornati a cercare e ad “usare” le fiabe da alcuni anni. Le fiabe di tradizione popolare. Anzi le fiabe etniche o “multietniche” come qualcuno arditamente le definisce. È stata anche la trasformazione rapidissima dell’Italia in una società multiculturale, una metamorfosi davvero, come nelle fiabe, con la presenza ormai stabile di donne, uomini, bambini provenienti da paesi e culture lontanissime ad alimentare questa fame di fiabe.

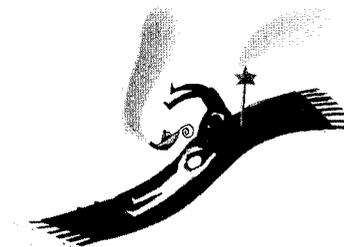
Ma qual è il rapporto tra la fiaba e l’immaginario e le migrazioni del nostro tempo? tra l’oralità, la scrittura e le rielaborazioni multimediali? Il volume affronta questi e altri importanti temi attraverso gli interventi presentati al Convegno Internazionale “Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d’altrove”, svoltosi a Firenze nel novembre 2001, nell’ambito della “Biblioteca del Mediterraneo”, evento organizzato dall’Assessorato alla Pubblica Istruzione del Comune di Firenze e dall’Istituto degli Innocenti.

In appendice una preziosa bibliografia di oltre 100 titoli sulle fiabe delle diverse culture del mondo, nelle edizioni per bambini e ragazzi.



COMUNE DI FIRENZE  
Assessorato alla Pubblica Istruzione

La pubblicazione è realizzata  
dall'Assessorato alla Pubblica Istruzione  
del Comune di Firenze e raccoglie  
gli interventi presentati al Convegno  
Internazionale "Chi vuole fiabe,  
chi vuole? Voci e narrazioni di qui  
e d'altrove", svoltosi a Firenze nel  
novembre 2001.



**Chi vuole fiabe, chi vuole?**  
Voci e narrazioni di qui e d'altrove

A cura di Vinicio Ongini

*Idest*

© Idest, 2002

Idest s.r.l.  
via Ombrone 1  
50013 Campi Bisenzio (FI)  
tel. 055 8966577 fax 055 8953344  
e-mail: idest@idest.net  
http://www.idest.net

Comitato scientifico del Convegno Internazionale *Chi vuole fiabe, chi vuole? Voci e narrazioni di qui e d'altrove*:  
Vinicio Ongini (Ministero dell'Istruzione, dell'Università e della Ricerca); Maddalena Pilarski (Assessorato Pubblica Istruzione Comune di Firenze); Aldo Fortunati (Istituto degli Innocenti di Firenze); Giuseppe Ianni (IRRE Toscana); Riccardo Pontegobbi (*LiBeR-Idest*)

Coordinamento editoriale:  
Maddalena Pilarski

Progetto grafico:  
Paolo Bulletti  
www.designbureau.it

Redazione:  
Selene Ballerini

Illustrazione di copertina:  
Giulia Orecchia

ISBN 88-87078-22-X

*Chi vuole fiabe, chi vuole?* : voci e narrazioni di qui e d'altrove / a cura di Vinicio Ongini. – Campi Bisenzio : Idest, ©2002. - 215 p. : 21 cm  
ISBN 88-87078-22-X  
1 Letteratura popolare 2 Favole  
I. Ongini, Vinicio  
DDC(20): 398.2

Daniela Lastri

Assessore alla Pubblica Istruzione del Comune di Firenze

## PRESENTAZIONE

Ho aperto i lavori del Convegno *Chi vuole fiabe? Chi vuole?* – realizzato dal Comune di Firenze e dall'Istituto degli Innocenti – molto lieta di dare il benvenuto a una platea così affollata da superare ogni nostra previsione. Segno che l'argomento è di grande interesse e in qualche modo dimostra che alcune problematiche, e anche il tipo di approccio per cominciare ad affrontarle, sono condivisi. Platea quasi tutta al femminile, forse non a caso, visto che la divulgazione della fiaba e la sua perpetuazione molto devono al ruolo della donna come raccontatrice di storie e depositaria della memoria storica della famiglia e della comunità di appartenenza. Sicuramente c'è anche l'esigenza di trovare delle nuove strategie e nuovi comportamenti educativi, tenendo conto della complessa dinamica interculturale, che induce nei bambini e nei formatori bisogni di lettura di altre culture. Bisogni che devono essere soddisfatti con strumenti e metodologie educativi impostati sulla comprensione e sull'accoglimento della diversità. Affrontare quindi i temi dell'intercultura e dell'integrazione attraverso le fiabe del mondo, per la suggestione e il fascino che esercitano sull'infanzia ma anche sugli adulti, è un approccio da incentivare e approfondire.

Questo Convegno si è ispirato alla Convenzione internazionale sui diritti dell'infanzia, sottoscritta nel 1989 a New York, in particolare per quanto riguarda l'incoraggiamento alla produzione e alla diffusione di libri per ragazzi e il rispetto dell'identità della lingua del fanciullo, dei suoi valori culturali e dei valori nazionali del paese in cui vive e del paese di cui è originario. Fiabe, quindi, da tutto il mondo:

## I CANTASTORIE SICILIANI E LA REALTÀ CHE DIVENTA FIABA

La fiaba e la ballata: due forme narrative popolari che in Sicilia agli occhi dell'antropologo appaiono apparentemente antitetiche. La prima appartiene al folclore contadino di tradizione orale, così come Pitrè, Vigo, Salomone Marino, Guastella, Favara e altri folcloristi hanno avuto modo di documentare fin dall'Ottocento;<sup>1</sup> la seconda – in quanto parte della più vasta letteratura poetico-musicale dei cantastorie siciliani – figura accanto alle *storie*, alle *sfi di* poetiche, ai *contrastati*, ai *duetti* e trova la sua forza conoscitiva nelle potenzialità speculative insite nell'uso della scrittura, della stampa e, oggi, dei mass media (dai *fogli volanti* un tempo stampati e venduti in piazza agli odierni prodotti discografici e siti Internet proposti dagli stessi cantastorie).<sup>2</sup>

La prima orientata al mito o a personaggi e vicende fantastiche che tutt'al più si offrono come delicate, divertenti, malinconiche guide morali al comportamento tradizionale; la seconda aderente al vero, alla storia, alla cronaca, alle grandi questioni meridionali (quali emigrazione, mafia, malgoverno), ossia a quel connubio tra poesia e realtà, a quella vocazione realista che in Sicilia i cantastorie hanno saputo condividere con la poetica di un Verga, un Capuana, un De Roberto e poi di Pirandello, Martoglio, Vittorini, Sciascia, Dolci, fino a Consolo.

Se la fiaba è una narrazione nella quale gli eroi che compiono azioni esemplificano e fissano nella memoria modelli e valori etici tendenzialmente condivisi a livello folclorico, la ballata è invece frutto di una preliminare, attenta osservazione della realtà storica, che viene messa in poesia, in musica, oggettivata sulle scene pittoriche

dei cartelloni per essere portata di piazza in piazza al fine di suscitare una riflessione pubblica, il più possibile estraniata e dialettica sui fatti, sui valori morali, e per sollecitare le folle a essere promotrici di storia, non solo passive fruitrici di versioni ormai ingiallite sulla carta patinata dei libri di testo.

Cos'hanno allora in comune queste due dimensioni espressive presenti nella cultura popolare siciliana? Alcuni temi e alcune relazioni comunicative e conoscitive. Anzitutto vi sono casi in cui le ballate scritte, musicate e spesso pubblicate dai cantastorie ricadono – per così dire – al livello della tradizione orale contadina, senza per questo diventare fiabe. Emblematico a questo proposito il rilevamento effettuato nel 1954 dagli etnomusicologi Alan Lomax e Diego Carpitella ad Avola (Siracusa), in cui gli studiosi registrarono un coro di raccoglitrice di mandorle che utilizzavano come canto per scandire il lavoro della raccolta una ballata probabilmente composta da Orazio Strano, uno dei primi grandi maestri dei cantastorie siciliani.<sup>3</sup>

Così parti della celebre storia della *Baronessa di Carini*, rilevata ancor oggi dagli studiosi tra i canti narrativi di tradizione orale contadina, probabilmente costituivano – secondo Cocchiara – frammenti di poemi un tempo composti e diffusi da cantastorie.<sup>4</sup> È del resto nota la particolare versatilità, la capacità d'intermediazione culturale che da sempre i cantastorie hanno svolto, fin dai tempi della giulleria medievale che divulgava, riadattandola al pubblico popolare della piazza, la poesia amorosa e cortese dei trovatori e dei poeti di scuola siciliana, quali Cielo D'Alcamo, Folgore da San Gimignano, Jacopo da Lentini.<sup>5</sup> Come osservava già D'Ancona, i cantastorie verso la fine dell'Ottocento si collocano tra “i poeti degni di laurea e i volgari versificatori”, svolgendo una fondamentale opera di mediazione tra cultura contadina, cultura borghese e – oggi – cultura di massa.<sup>6</sup> Con i loro dischi, le loro musicassette e i loro CD, ascoltati spessissimo fuori dalla Sicilia, dall'Italia e dall'Europa, i cantastorie costituiscono oggi anche una sorta di ponte poetico-musicale attraverso il quale gli emigranti mantengono rapporti sempre vivi e aggiornati con il loro Sud e le sue storie.

Nelle grandi feste annualmente organizzate da italo-americani e italo-canadesi viene infatti sempre invitato un cantastorie per riferire con le sue ballate le cronache italiane più recenti (da Tangentopoli all'arresto di Wanna Marchi), che gli emigranti, pur avendo a loro disposizione i quotidiani, vogliono sentirsi cantare dalla voce viva del *pueta-cantastori*.

Del resto anche nei più sperduti paesi contadini della Sicilia oggi non è affatto difficile sentire la voce di cantastorie come Busacca, Strano, Trinciale o del catanese BriganTony specializzato nelle parodie delle canzoni leggere, provenire a tutto volume dalle autoradio di ragazzi che la sera andranno, magari, a ballare in discoteca. Da qui anche i risvolti commerciali che negli anni passati hanno legato il mercato dei consumi alla piazza in cui i cantastorie esercitano la loro presa. La Swatch, il latte Ala e la rivista *Cronaca Vera*, per esempio, utilizzarono la voce dei cantastorie Franco Trinciale per penetrare meglio nei mercati popolari del sud; come negli anni '60 la Galbani scriverà il cantastorie Ciccio Busacca per introdurre i propri formaggi tra i

consumi alimentari delle famiglie contadine siciliane, per tradizione abituate alle provole locali. Per l'occasione Busacca creò il personaggio fantastico di *Galbaliumi*: eroe dal corpo di formaggio che – così come accade in molte fiabe popolari – nelle ballate scritte e musicate da Busacca per l'occasione scendeva dai monti per vendicare i poveri minatori, i contadini oppressi, gli sfruttati e per sfamarli con dei pezzi di cacio che traeva dal suo corpo morbido e gigantesco.<sup>7</sup>

È questa straordinaria collocazione “di mezzo” che soprattutto Toschi, Carpitella e Antonino Buttitta hanno visto essere il tratto strutturale e la chiave antropologica di comprensione dell'intera opera dei poeti-cantastorie siciliani, in linea con il realismo di molta letteratura moderna e contemporanea.<sup>8</sup> Si pensi solo ai libri di Ignazio Buttitta con prefazioni di Carlo Levi e Sciascia; a Quasimodo grande frequentatore degli spettacoli di Orazio Strano; alla partecipazione di Strano, Vito Santangelo, Ignazio Buttitta e Nino Busacca a film quali *Toro scatenato* di Scorzese, *La terra trema* di Visconti, *La disfida di Roma* di Gregoretti, *L'altra Sicilia* di Scimeca; al *Lamentu pi Turiddu Carnivali* di Buttitta, che Ciccio Busacca cantò per la prima volta a Livorno, all'indomani dell'uccisione mafiosa del sindacalista socialista cui è intitolata la storia, per il III Congresso di Cultura Popolare, davanti a un pubblico del quale facevano parte Zavattini, Levi, Pasolini, Pavese.<sup>9</sup>

Al di là di ogni ricaduta folclorica o “colta” va comunque precisato il ruolo che la tradizione fiabistica popolare svolge nello specifico progetto poetico-musicale dei cantastorie siciliani.

In linea generale i cantastorie mantengono un rapporto di tipo documentario nei confronti della cultura popolare contadina, da cui tendenzialmente provengono e dalla quale, però, si sentono emancipati grazie all'acquisizione della scrittura poetica, al successo professionale, al loro ingresso nel ceto intermedio degli artigiani, degli operai, degli emigranti, della piccola borghesia. Approccio documentario teso a inserire i temi narrativi popolari rintracciabili nelle fiabe, come nei canti di tradizione orale, nel progetto conoscitivo della *storia* e della *ballata* finalizzato allo spettacolo di piazza.

### **Da Colapesce alla Principissa Lady Diana**

È in tale prospettiva che va colto il perdurare, nei repertori odierni dei cantastorie, di temi che trovano la loro originaria collocazione nella fiaba così come nella canzone epico-narrativa di tradizione orale: dai miti magno-greci, quali quelli di Colapesce e Aci e Galatea, agli episodi della *chanson de geste* mediate dalla letteratura d'appendice dell'Ottocento; dalle leggende rinascimentali, come quelle della Bella Cecilia, o della Bella Agata, o di Donna Candia, o di Scibilia Nobili, incentrate sulla donna rapita dai turchi, alle vite di santi patroni, ai miracoli, alle storie sacre e a quelle di briganti e personaggi del Risorgimento.

Per fare qualche riferimento più specifico basti ricordare: *La storia dei Paladini di Francia, Festa a Tindari e Lu figghiu disidiratu (il miracolo di Sant'Alfio)* di Orazio Strano; *Pasquale Bruno* di Turiddu Bella; *La leggenda di Colapesce* di Leonardo Strano; la

scrittura teatrale *Colapesce* dell'ultima produzione di Ignazio Buttitta; *Acì e Galatea* e le storie di briganti (fra' Diavolo, Gasparone, Pasquale Bruno) di Franco Trincale; il *Figliuol prodigo* del palermitano Alfredo Anelli; la *Nascita di Sicilia* di Tarantino. Altre volte – ma lo vedremo più avanti, a proposito del cantastorie Busacca di Paternò (Catania) – i cantastorie applicano l'andamento narrativo proprio della fiaba e della narrativa tradizionale orale in ballate incentrate su fatti di oggi. Così nella *Principissa*, che ha ottenuto molti riconoscimenti da parte di Mohammed Al Fayed, padre di quel Dodi egiziano morto assieme a Lady Diana, il cantastorie Trincale lega gli intrighi della Corona inglese – in qualche modo ipotizzati nei retroscena dell'incidente in cui Diana e Dodi persero la vita – a quelli che causarono nel 1563 la morte della Baronessa di Carini, secondo una leggenda oggi riscritta da moltissimi cantastorie, quali lo stesso Trincale, Vito Santangelo e i fratelli Camagna di Niscemi, a partire da varianti presenti nella canzone narrativa contadina.<sup>10</sup> Questo l'inizio della ballata di Trincale, che inizia con un lamento per la morte di Diana.

A chianciunu li 'ngrisi, 'taliani e francisi,  
la chianciunu li genti, malati e sufficienti.  
La bedda Principissa è morta e fa la fini  
comu la Barunissa, signura di Carini.<sup>11</sup>

Pianto funebre che richiama, inequivocabilmente, quello iniziale della *Baronessa di Carini*.

Chianci Palermu, chianci Siracusa,  
Carini c'è u luttu ad ogni casa.

Ancora nella ballata che trae spunto dal caso 'O Dell per scagliarsi contro la pena di morte, tuttora in vigore negli Stati Uniti e in altri paesi del mondo, Trincale ricicla motivi espressivi propri della *Baronessa di Carini*. La Baronessa nelle narrazioni folcloriche orali muore sotto i colpi di spada del padre Cesare Lanza:

lu primu corpu la bedda muriu,  
l'appressu corpu la bedda muriu;  
lu primu corpu l'happi 'ntra li rini,  
l'appressu ci spaccu curuzzu e vini ...

'O Dell muore sotto i colpi silenziosi della siringa, inferti tra le mura asettiche della camera della morte, accanto a un filo telefonico da cui la grazia non giungerà neppure all'ultimo istante di vita.

A la prima 'gnizioni l'addurmisceru,

a la secunna lu paralizzaru,  
la terza, a la fini, lu cori ci firmaru.  
America America,  
unn'è unn'è 'u tò cori,  
né Papa e mancu 'u munnu  
ascutò l'imperatori.  
America America,  
dicisti – No! – a lu munnu,  
America America  
ora tuccasti 'u funnu!<sup>12</sup>

Del resto quella che Cocchiara aveva già definito la “mirabile rapsodia” della *Baronessa di Carini*, da studiare sia nella ricorrenza degli elementi coreutico-musicali del lamento funebre siciliano tradizionale (*répitu*), sia nelle varianti, nei rimaneggiamenti che fa un cantastorie<sup>13</sup> anche per Leydi “certo fu portata in giro per l'isola dai cantastorie, per lo più *orbi*, com'erano una volta in maggioranza i cronisti ambulanti. È assai probabile che il primo ‘dettato’ della storia risalga ai giorni successivi al fatto cui si riferisce, sia stato diffuso già nel XVI secolo dagli *orbi* e abbia poi continuato a vivere, uscito forse dal repertorio sempre rinnovato dei cantastorie, nell'uso popolare, giungendo fino a noi.”<sup>14</sup>

Il fatto, a metà tra storia e leggenda, è quello del delitto d'onore perpetrato nel 1563 a Carini, vicino a Palermo, da don Cesare Lanza di Trabia ai danni della figlia Laura (sposata al barone Vincenzo La Grua Talamanca) per punirla dell'adulterio commesso con il cugino Ludovico Vernagallo.

Chi decide di fare il cantastorie deve, in pratica, distaccarsi dalla vita contadina del proprio paese, dalla ritualità che avvolge fiabe e canti epici di tradizione orale appresi dalla propria gente; deve abituarsi a cantare lontano dalle piazze domestiche, confrontandosi con i grandi spazi della cultura urbana, della comunicazione di massa, laddove è assente il rassicurante sguardo di familiari e compaesani, così come la voce dei narratori locali. Solo girovagando e divagando è possibile per il cantastorie raffinare la propria riflessione critica sulla storia, poiché solo girovagando e divagando è possibile trovare verità e risorse poetiche in altre storie, in altre genti, in altre opinioni. Poi si può tornare al paese per ridare una voce nuova alle antiche fiabe, alle antiche storie e leggende, riproponendole in piazza a un pubblico ora non più ovvio, familiare e accondiscendente, ma pronto a cogliere, da colui che è ormai un “virtuoso della memoria”, le nuove inquietudini esistenziali, le curiose provocazioni morali, le metafore insospettite che i vecchi temi narrativi possono ancora veicolare se giustamente documentati e sollecitati.

L'adesione del cantastorie alla cultura folclorica non è incondizionatamente *endemica*, ma volge all'operosa costruzione di una diversa personalità etica, umana e artistica, in lotta per osservare, conoscere ma anche trasformare il mondo. Qui sta il denominatore comune alle fiabe e ai canti folclorici trascritti, rielaborati e riproposti

dai cantastorie: nella preminente funzione metaforica e documentaria, nel reimpiego degli elementi narrativi tradizionali per la conoscenza di fatti e tempi nuovi e diversi. Carpitella ribadisce tale ruolo documentario che i motivi fiabistici svolgono nella poesia dei cantastorie.

Si può anzitutto ragionevolmente supporre che il riconoscimento ufficiale di questi cantori civili altro non fosse che la legittimazione di un dato di fatto esistente da tempo, e con essa l'emancipazione del giullare e del troviero medievale che con il formarsi e il consolidarsi dell'urbanesimo si staccava dal mondo popolare-contadino per acquisire una nuova situazione "di mezzo", quella degli artigiani, il cui buon senso o senso comune impiegava per cantare e raccontare fatti e sentimenti. Questa posizione "di mezzo" è un po' la chiave di comprensione dei cantastorie: non è tanto l'ideologia nell'interpretazione dei fatti che interessa, quanto il modo di registrare i fatti con tecniche tradizionali fisse, le quali nella maggior parte dei casi non hanno nulla a che fare con il folclore arcaico popolare-contadino; anzi spesso vi è un atteggiamento di sussiego da parte dei cantastorie verso il "cafone".<sup>15</sup>

Atteggiamento di sussiego evidente per esempio in Orazio Strano, il quale percepisce in modo nettamente contrapposto il "fiume" narrativo delle fiabe contadine e la creatività libera dei cantastorie, fluida come l'acqua della "fontana" che rende fertile e produttivo il "campo del popolo".

Veramente io cose popolari non n'haju cantatu mai. Picchì 'u stissu fattu ca tu dintra cc'hai na funtanella: apri e nesci l'acqua. C'è bisogno te ne vai al fiume? Al fiume non ci vai, quantu fai tuttu ddu caminu... tu apri a funtana e nesci l'acqua. Quando c'è quella linea poetica, avanti che raccogli canzuni... Quello è anzi arricchire 'u campu du populu.<sup>16</sup>

Orazio Strano percepisce la storia del popolo come un "fiume" dal quale il cantastorie, che è il *vero poeta* o, come s'è detto, il *poeta del vero*, è l'unico in grado di non attingere perché è lui stesso produttore d'acqua, ossia "fontana" capace di far fluire le Storie dalle mille storie degli uomini, fondandole, riscrivendole, piangendole a nome di tutti come fosse un aedo. Metafora, questa dell'acqua e delle lacrime, importantissima nell'etica speculativa dei cantastorie che, si diceva, mantengono un rapporto estraniato rispetto al *campu di lu populu* da cui riprendono e di cui cantano le storie. Metafora, quella che associa l'acqua alla fertilità della parola poetica dei cantastorie, che ritorna nell'immagine del poeta-contadino avanzata da Buttitta. Per lui il poeta-cantastorie ha il dovere di ricordare e di riflettere le cose e di far riflettere sulle cose, insomma di seminare, preparare, innaffiare, mietere il campo della storia per i giovani, per *L'omini di dumani*.

Eppuru siminu  
lu cocciu cchiù chinu,

biviru pi iddi:  
- lu patri a li figghi, -  
priparu la tavula  
cu l'occhi di fragula,  
dulenti chi a giugnu  
cu iddi un ci sugnu.<sup>17</sup>

### **Sul *Trenu di lu suli*: emigranti siciliani in Belgio**

Questa prospettiva simbolica, che all'acqua associa le lacrime del poeta, ci consente qui di chiarire meglio, al di là delle confluenze tematiche che abbiamo visto esserci tra letteratura dei cantastorie e repertori fiabistico-narrativi di tradizione orale, il complessivo orientamento conoscitivo che i cantastorie mantengono nei confronti della cultura folclorica, dei suoi miti, delle sue leggende, delle sue fiabe, delle sue storie. Un processo che risulta evidente a partire da una particolare disposizione espressiva del cantastorie siciliano Ciccio Busacca.

Se vi dovesse capitare di conoscere e di frequentare assiduamente poeti-cantastorie siciliani come Vito Santangelo, Franco Trincale, Nonò Salamone, Fortunato Sindoni, ma anche di accostarvi all'ambiente dei grandi appassionati, come Ciccio Caponetto, dei giornalisti, come Orazio Barrese, in qualche modo vicini all'ambiente dei cantastorie, insomma alle persone che hanno seguito e vissuto i cantastorie di piazza in piazza, prima o poi – e lo dico con la consapevolezza di chi questo ambiente frequenta da oltre vent'anni – quando si parla di Ciccio Busacca il discorso finisce inevitabilmente col cadere sulle sue lacrime per Turi Scordu. Lacrime che nella vicenda biografica, professionale, spettacolare di Busacca hanno finito per diventare un vero piccolo, grande mito. Ma chi era Salvatore Scordo? Di che lacrime si tratta? E quali sono i principali risvolti simbolici di questo? Queste le domande che, a partire dalle lacrime per Turi Scordu, vogliono proporre alcune linee di riflessione antropologica relative al modo conoscitivo con cui Busacca e i cantastorie in genere si pongono rispetto a repertori popolari quali miti, fiabe, leggende, canti epico-narrativi.

Salvatore Scordo – per chi conosce pur sommariamente la letteratura dei cantastorie siciliani sarebbe del tutto inutile ricordarlo – è il povero emigrante di Mazzarino (Caltanissetta) che Ignazio Buttitta ha reso protagonista di *Lu trenu di lu suli*: opera che, assieme al *Lamentu pi Turiddu Carnivali*, rappresenta in assoluto la pagina poetica più alta che il grande poeta di Bagheria abbia affidato alla voce di Busacca e – successivamente – a quella di altri cantastorie siciliani come Santangelo, Salamone, Sindoni, Rosa Balistreri.<sup>18</sup> In *Lu trenu di lu suli* Buttitta fa diventare poesia il dramma realmente vissuto da Scordo, un minatore siciliano costretto a emigrare in Belgio e sepolto dalle macerie della miniera carbonifera di Marcinelle presso cui lavorava da appena un anno. Salvatore fino a quel momento aveva inviato a sua moglie Rosa, rimasta a Mazzarino, i soldi per sfamare la famiglia, per mandare i figli a scuola e, *dopo un annu di patiri*, finalmente quelli per acquistare i biglietti del Treno del Sole

per raggiungerlo in Belgio, assieme ai figli. Rosa e i sette figli lasciano così la Sicilia e con il Treno del Sole intraprendono il lungo viaggio che li avrebbe riportati a riabbracciare il loro Salvatore. Dopo Villa San Giovanni, però, l'immane tragedia: Rosa apprende in diretta la notizia della morte del marito dalla radiolina di un emigrante conosciuto sul treno, che aveva appena varcato lo Stretto di Messina. Nella straordinaria poesia di Buttitta la notizia del crollo della miniera attraverso la radio che annuncia il "primo elenco delle vittime che appartiene ad alcuni nostri connazionali emigrati dalla Sicilia" procura una vera e propria trasformazione simbolica della "vettura" ferroviaria, che da camera di transizione che stava per dischiudere alla famiglia Scordo se non l'anelata fortuna all'estero una spaesata prospettiva di ricostituzione socio-economica, si fa *fossa*, che, in un'*alba senza lustru*, con quello di Turi Scordo restituisce a Rosa – non più *fimmina e né matri* – e ai suoi figli – *orfani di la matri e di lu patri* – soltanto lo *schelitru abbruciatu* d'ogni progetto di vita futura. Così anche la radiolina che intratteneva gli emigranti durante il viaggio da annunciatrice di vita – quando trasmetteva musica da ballo, il *discursu di un ministru*, la speranza di un futuro migliore – si fa messaggera della morte dei minatori di Marcinelle. Sullo Stretto di Messina, con il Treno del Sole, Rosa e i figli, assieme a tanti altri emigranti in cerca di lavoro, non avevano attraversato il ponte solare della vita ma quello spezzato che di colpo li aveva precipitati nel baratro, "lungo e scuro", della notte, della morte.

Dal 1963, anno in cui viene pubblicata con un'introduzione di Leonardo Sciascia e di Roberto Leydi, Busacca ha cantato spessissimo *Lu trenu di lu sulì* di Ignazio Buttitta. La cantava nelle piazze, in televisione (a esempio nel programma "Italia bella mostrati gentile" realizzato dalla RAI negli anni '70), come anche la diffondeva attraverso i dischi e le cassette, in una versione in cui ad accompagnarlo alla chitarra era il *folk singer* torinese Fausto Amodei.<sup>19</sup>

Busacca considerava *Lu trenu di lu sulì*, come del resto il *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*,<sup>20</sup> una sorta di "storia delle storie", ossia una storia ormai entrata a far parte dei miti che, ancora oggi, immortalano le terre che tremano, i drammi dello spaesamento, le miserie psicologiche, le crisi della presenza, le disperazioni, le condizioni di subalternità e, quindi, i cammini di speranza di quella che Carlo Levi, grande amico e ammiratore sia del cantastorie paternese sia del poeta di Bagheria, definiva "civiltà contadina". E l'entrata a far parte della storia di Turi Scordu tra i miti della questione meridionale è testimoniata proprio dalle lacrime del cantastorie Ciccio Busacca, di cui adesso è giunto il momento di parlare.

A ogni esecuzione del *Lu trenu di lu sulì*, al momento in cui la vettura viene stravolta dal *terremotu* psicologico, sociale, esistenziale provocato dalla morte di Turi e dei minatori di Marcinelle, dagli occhi di Busacca iniziavano a scorrere, quasi con puntualità matematica, due fiumi di lacrime. Dal momento in cui Busacca riportava la notizia del crollo nei termini in cui l'avrebbe proferita lo speaker radiofonico ("i primi cadaveri riportati alla superficie dalle squadre di soccorso appartengono a nostri connazionali emigrati dalla Sicilia. Ecco il primo elenco delle vittime: Natale Fatta di

Riesi, provincia di Caltanissetta, Francesco Tilotta di Villarosa, provincia di Enna, Alfio Calabrò di Agrigento, Salvatore Scordo di Mazzarino...") e il conseguente delirio di Rosa Scordo:

Un trimotu: "Me maritu!  
me maritu!" grida e chianci,  
e cu vuci, sangu e focu  
dintra l'occhi comu lanci.

Cu na manu e centu vucchi  
addumata comu torcia,  
si lamenta e l'ugna affunna  
ntra li carni e si li scorcìa,

Le lacrime scendevano sempre più copiose sul suo volto che, alla fine della storia, sembrava bruciato come quello di Rosa. Nelle ultime strofe la storia infatti concede a Rosa, come ultima possibilità di abbraccio, quella con lo scheletro carbonizzato del povero Turi.

Va lu trenu nni la notti  
chi nuttata longa e scura  
non ci fu lu funerali  
è na fossa la vittura.

L'arba vinni senza lustru  
Turi Scordu dda ristava  
Rosa Scordu lu strinceva  
nni li vrazza e s'abbruciava.<sup>21</sup>

Il ricordo di questo pianto "matematico" è ancora vivissimo nella memoria di tutti. Io stesso ho avuto modo di parteciparvi commosso quando ho assistito agli spettacoli di Busacca, come di documentarlo raccogliendo testimonianze di colleghi cantastorie quali Santangelo, Trincale e Sindoni o di attori come Dario Fo, con cui Busacca ha lavorato in *Ci ragiono e canto*, di amici e di quanti hanno avuto modo di conoscerlo. Anche davanti alle telecamere della RAI, proprio nel ciclo di trasmissioni sul canto popolare italiano intitolato "Italia bella mostrati gentile", prima citato, Busacca immancabilmente alla fine del *Lu trenu di lu sulì* bagnò di pianto il suo viso. Se volessimo banalizzare di molto il problema, senza sforzarci di metterlo a fuoco nella logica conoscitiva, spettacolare, etica di Busacca, di Buttitta e di tutti gli altri cantastorie di Sicilia che ho avuto modo di studiare a lungo,<sup>22</sup> ci domanderemmo se il pianto di Busacca sia falso o vero, se sia frutto di una delle tecniche attoriali praticate normalmente dai cantastorie siciliani o se invece corrisponda a un

incontrollabile sentire emotivo, a un impulso esistenziale, prima ancor che poetico, capace di farlo scaturire con tale precisione e sistematicità. Il mondo in tale prospettiva “anti-antropologica” ci apparirebbe diviso in due – vecchissime e superatissime – parti antitetiche: il mondo della falsità, della finzione, della recitazione, dell’artificio, della Ragione insomma, separato da quello istintivo dell’emozione incontrollabile, del sentimento, del dolore, della Passione. Le cose però – e a dimostrarlo ci sono voluti secoli di filosofia, di antropologia e di psicologia – non sono mai così radicalmente distinte; anche perché, se così fosse, avremmo già trovato una risposta al pianto di Busacca classificandolo tra le maschere del cantastorie o tra i volti, o ris-volti, psichici ed emozionali dell’uomo. Ma non è così.

### Le lacrime degli eroi

Una spiegazione del lato “matematico” delle lacrime di Busacca credo, allora, vada ricercata altrove, ossia nelle ragioni dei cantastorie che, in un mio precedente saggio intitolato appunto *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, ho provato a sviscerare nelle sue relazioni interne: quelle tra *estraniamento e partecipazione, presentazione e rappresentazione della storia, poesia e realtà, universalismo e particolarismo storico, ritualità, teatralità e dimensione di piazza*. Mi pare, cioè, che l’errata questione inerente alla veridicità del pianto di Busacca debba essere disciolta, reimpostata e risolta nelle ragioni antropologiche interne che sono sottese e che danno uno specifico senso storico-antropologico a quello stesso pianto. In un suo bellissimo lavoro sul pianto degli eroi, dall’epopea omerica alla tragedia greca, l’antropologa siciliana Laura Faranda osservava come il pianto di Ulisse diventasse

elemento paradigmatico di un recupero definitivo del *tempo storico*, un tempo in cui l’individuo consegna la propria singola esperienza a un progetto intenzionale e lucido di continuità ereditaria. ... Il pianto di Odisseo – che riconsegna al presente la propria “titolarità” storica e sociale – e quello di Achille – la cui morte eroica ne fa un modello che sopravvive al tempo – si offrono allora come contrassegni progressivi ma equivalenti di una dialettica ineludibile tra vita e morte. Una dialettica entro la quale, sullo sfondo inaugurale dell’eroismo epico, il destino dell’uomo greco può aprirsi alla conoscenza e imboccare la via del sapere anche sotto il peso della sofferenza.<sup>23</sup>

A me sembra che sia proprio questo senso storico delle lacrime ad accomunare il pianto eroico di Ulisse che inizia a raccontare la sua *odissea* a quello del cantastorie Busacca, ossia il pianto che fonda e sancisce l’ingresso nella storia collettiva, nella memoria popolare di eventi che altrimenti resterebbero insignificanti, vuoti, inutili da cantare. Dall’altro lato Busacca con il suo pianto sembra farsi aedo di un’epopea dove però l’eroe non è il prototipo della saggezza morale, politica e sociale, insomma dell’*enciclopedia tribale* incarnata da un Achille o da un Ulisse. L’eroe pianto da Busacca

– e che a ogni recita piange con Busacca – è *Turi Scordu surfataru, abitanti a Mazzarinu* che *cu lu trenu di lu Suli s’avvintura a lu distinu*; l’eroe è Rosa Scordu, dopo il disastro non più *fimmina, né mati*. Il modello aedico, quello mimetico che sollecita le emozioni degli astanti, è qui riconoscibilissimo in un progetto di conoscenza che però dai tempi di Omero si è avvalso anche della scrittura, della stampa, della parola critica speculativa oltre che di quella liturgica indotta dall’alto dalle Muse; in un progetto di conoscenza che a quella mitica ha saputo aggiungere la prospettiva realista, con la quale il cantastorie rosicchia la cronaca, per dirla con Buttitta la *zappa a cuntimitru*, la taglia con la falce della poesia o, come recita il *Lamentu pi Turiddu Carnivali, pigghia di ‘n terra l’omini e l’achiana* come fossero i nuovi eroi di una nuova mitologia. Il cantastorie accorda una parola poetica agli eventi che *trova* (da qui anche l’antica tradizione dei *trovatori*) tra gli uomini, tra le genti, tra le loro azioni, e ne fa oggetto di conoscenza e, quindi, di grande commozione.

Né è un caso che in una sua recente ballata il cantastorie di Militello in Val di Catania Franco Trincale parli dell’*Ultimo eroe*,<sup>24</sup> ossia del cantastorie privato della sua falce poetica, della sua chitarra, della sua forza dialettica, reso muto se non “sparato” da telecamere moderniste, che lo trasmettono solo a patto sia “l’ultimo”, “il tradizionale”, “l’antico”, “il vecchio”, cadente rappresentante di un imprecisato passato popolare invaso da improbabili aedi, istrioni, mimi, satiri, giocolieri, giullari, trovatori, menestrelli, cantimpanca, canterini, musicisti girovaghi.

Atteggiamenti, questi, non certo mossi da sani principi di studio ma dal bisogno consumistico di occultare – allontanandolo nel tempo – il pensiero storico e filosofico popolare, perché scandaloso, vergognoso, ridicolo, pericoloso, inadeguato ai dettami fulminei dell’oggi, eventualmente da ripulire da residue istanze contestative e appendere al chiodo in zuccherati quadretti folcloristici. Il pianto di Busacca va contro tutto questo: ha un potere comunicativo e fondante più potente di quello della televisione o della radiolina del *Trenu di lu suli*.

Il pianto a fontana del cantastorie – abbiamo prima appreso da Orazio Strano – fa scaturire il fiume della storia: rende Storia la storia. È, questo, il pianto che dà un senso agli eventi di cui è composta la nostra storia, che ne riconosce ogni movenza morale, che li rende esemplari in una casistica da non scordare e da sottoporre periodicamente alla pubblica riflessione delle piazze. Così la storia di Turi Scordu è talmente emblematica della condizione socio-culturale di sfruttamento vissuta dai minatori siciliani, dell’emigrazione e dei cammini della speranza da essere ogni volta vivificata con le lacrime del cantastorie, che sono lacrime del popolo, dell’umanità, contadina e non. Così per il poeta-cantastorie Buttitta la storia si presenta tout court come l’eredità di lacrime raccolta dal poeta.

Nun chianciu pi vuàtri,  
jurnateri siciliani,  
chianciu pi li patri di li patri,  
pi li nanni di li nanni,

chianciu milia anni di pàtiri;  
l'addevi a li fascianni,  
li matri a mpassuliri,  
li notti longhi  
e la fami:  
un tignusu arrascari  
ntra li vudedda vacanti.

Li nanni avi  
di li nanni avi chianciu,  
li pedi mpasturati,  
li carini agghimmati,  
l'occhi di cani a la catina  
e la piatati  
addumata addinucchiuni  
cu paroli umili  
e manu aperti.

Chianciu pi chiddi ca sunnu cinniri  
- ed era carni nostra -  
e nni lassaru p'eredità  
sulu lu chiantu.<sup>25</sup>

Busacca, così, è pronto a raccogliere il pianto di Turi Scordu e a tramandarcelo con quello di tutti gli emigranti del mondo. Tuttavia le lacrime di Busacca appaiono riconducibili anche a un altro ordine di ragioni: quelle in cui è riconoscibile l'atteggiamento del cantastorie paternese nei confronti di istituti culturali folclorici siciliani, quali appunto il *répitu* o la lamentazione funebre tradizionale. Nei *Lamenti* prodotti da Buttitta (quello *pi Turiddu Carnivali* o quello su *I pirati a Palermo*), da Trincale (per la morte di Giuseppe Pinelli, per i terremotati del Belice o per i morti di Avola) o dallo stesso Busacca (si pensi alla *canzuna* con la quale, nella *Storia di Salvatore Giuliano*, la madre del bandito piange il figlio trovato ucciso nella piazza di Castelvetro) è possibile rintracciare perfino gli elementi coreutico-musicali del *répitu* tradizionale, così come – si diceva – figurano anche nelle numerose varianti pervenute della *Barunissa di Carini*.<sup>26</sup> Busacca quando piange Turi Scordu è, in questo senso, *come se fosse* la stessa moglie Rosa a piangere lo scheletro bruciato del marito appena defunto. Tuttavia Busacca non è Rosa. In quel momento dà voce a Rosa, la ritrae sul piano della storia cantata secondo quell'attenzione propria dei cantastorie orientata al vero storico, alla realtà, in sintonia con quel realismo letterario che fu di Verga e poi di Dolci, Sciascia e Consolo, grandi amici e scrittori in sintonia col mondo siciliano dei cantastorie. Busacca, cioè, quando piange utilizzando le cadenze del *répitu*, come

potrebbe verosimilmente averle impiegate la stessa Rosa, rende un servizio alla storia che sta cantando rendendola fedele, precisa, rispettosa delle movenze sentimentali, delle lacrime che tende e vuole riprodurre fino alla realtà antropologica più assoluta. Busacca che piange come se fosse Rosa tende a ogni replica del *Trenu di lu sulì* a diventare Rosa *hic et nunc*. E qui, tra l'estraniamento rispetto alle storie presentate (nel testo poetico, nelle scene cartellone, nel farsi mediatore tra una storia cantata e il pubblico della piazza) e la partecipazione sentimentale, mimetica che il cantastorie accorda ai personaggi via via rappresentati, si gioca tutta l'esperienza conoscitiva dei cantastorie siciliani, che chi vuole troverà da me approfondita altrove.<sup>27</sup> Busacca, insomma, piange ogni volta come ciascuno di noi piange ogni volta che si giunge a quel punto del *Trenu di lu sulì*. Con il suo pianto Busacca ratifica e trasmette un doloroso ma quantomai vivificante sdoppiamento psicologico ed etico: lui è contemporaneamente l'uomo Busacca che si commuove; il cantastorie Busacca che non può non commuoversi dato che in quel momento il mestiere gli impone di presentare al meglio, ossia nel modo più realistico possibile, il pianto di Rosa e del mondo per la catastrofe avvenuta; Rosa che piange Turi secondo lo stile folclorico del lamento funebre, del *répitu*, che Busacca contemporaneamente mette in scena e include nel quadro della realtà storica rappresentata, a mo' di citazione. A questo punto la domanda circa la verità o falsità delle lacrime di Busacca appare in tutta la sua ridicola inconsistenza. Busacca, come cantastorie siciliano, è *vero poeta* e, nel contempo, *poeta del vero*. È in questa prospettiva che le sue lacrime acquistano il loro senso altissimo, la loro intrinseca, piena veridicità. Certo, fanno parte di una maschera attoriale: ma al contempo, e non contraddittoriamente, appaiono versate dall'uomo-cantastorie, che anche con la voce in vera in piazza la storia dei suoi eroi: Turi Scordu, Rosa Scordu, gli emigranti, tutti. Ciccio Busacca alla fine, come Omero, Esiodo e altri Maestri di Verità della Grecia arcaica, ci appare un po' come il sacro aedo che versa lacrime per tutti gli eroi, nel caso specifico siciliani.

1. G. Pitrè. *Canti popolari siciliani*, 2 vol., Roma, Società editrice del libro italiano, 1940 (I ed. 1870-1871); G. Pitrè. *Fiabe e leggende popolari siciliane*, Palermo, il Vespro, 1978 (ristampa anastatica, I ed. 1888); G. Pitrè. *Fiabe, novelle e racconti popolari siciliani*, 4 vol., San Giovanni La Punta (Catania), Clio, 1993 (ristampa anastatica, I ed. 1875); L. Vigo. *Canti popolari siciliani*, Catania, Accademia Gioienna, 1857; L. Vigo. *Raccolta amplissima di canti popolari siciliani*, Bologna, Forni, 1984 (ristampa anastatica, I ed. 1870-74); S. Salomone Marino. *Canti popolari siciliani in aggiunta a quelli del Vigo*, Bologna, Forni, 1977 (ristampa anastatica, I ed. 1867); S. Salomone Marino. *Le storie popolari in poesia siciliana messe a stampa dal secolo XV ai di nostri*, Palermo, Archivio per lo studio delle tradizioni popolari, XV-XX, 1896-1901; S. Salomone Marino. *La Baronessa di Carini. Storia popolare del secolo XVI*, Palermo, Sellerio, 1980 (I ed. 1870); S.A. Guastella. *Canti popolari del circondario di Modica*, Modica (Ragusa), Lutri e Secagno, 1876; S.A. Guastella. *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, Palermo, Edizioni della Regione Siciliana, 1997 (I ed. 1888); A. Favara. *Corpus di musiche popolari siciliane*, 3 vol., Palermo, Accademia di Scienze Lettere e Arti, 1957.

2. Segnaliamo i più importanti siti Internet connessi ai cantastorie siciliani: <http://rivistailcantastorie.intefree.it> relativo alla storica rivista *Il Cantastorie*, diretta da Giorgio Vezzani, che fa capo all'AICA (Associazione Italiana Cantastorie) e oggi all'associazione culturale Il Treppo; Mauro Geraci

- [www.geraciantastorie.com](http://www.geraciantastorie.com); Nonò Salamone [web.tiscali.it/ilpoeta](http://web.tiscali.it/ilpoeta); Fortunato Sindoni [web.tiscalinnet.it/cantastoriesindoni](http://web.tiscalinnet.it/cantastoriesindoni); Antonio Tarantino [www.sicilyok.com/cantastorie](http://www.sicilyok.com/cantastorie); Franco Trincale [www.trincale.com](http://www.trincale.com). Si vedano anche i siti di carattere generale relativi all'attività letteraria e spettacolare dei cantastorie siciliani e al loro rapporto con le leggende popolari, come quella di Colapesce: [www.irsap-agrigentum.it](http://www.irsap-agrigentum.it); <http://free.imd.it/Colapesce>.
3. La ballata, registrata il giorno 11/7/1954 ad Avola (Siracusa), figura come traccia 18 intitolata "Narrative Song (Almond sorters' song)" in: A. Lomax; D. Carpitella. *Sicily. Italian Treasury. The Alan Lomax Collection*, Cambridge, Rounder, cd, 2000.
  4. G. Cocchiara. *Le origini della poesia popolare*, Torino, Boringhieri, 1966, p. 312. A tal proposito vedi anche (oltre al precedente *La Baronessa di Carini* di Salomone Marino), A. Rigoli: *La Baronessa di Carini. Tradizione e poesia*, Palermo, Flaccovio, 1975, con disco allegato.
  5. Cfr. a questo proposito i volumi: H.I. Marrou. *I trovatori*, Milano, Jaca Book, 1983 (ed. or. 1971) e T. Saffioti. *I giullari in Italia. Lo spettacolo, il pubblico, i testi*, Milano, Xenia, 1990.
  6. A. D'Ancona. "Sui cantastorie", *Nuova Antologia*, XIII, 1878, ora in D. Carpitella. "Retrospectiva del cantastorie", in: F. Rocchi (curatore). *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti, 1961, p. XVII-XVIII.
  7. La notizia è riportata anche da L.M. Lombardi Satriani in *Folklore e profitto. Tecniche di distruzione di una cultura*, Firenze, Guarnaldi, 1973.
  8. P. Toschi. *Tradizioni popolari. Panorama della poesia popolare italiana*, Roma, Dusa, 1940, p. 12; Carpitella. "Retrospectiva del cantastorie"; A. Buttitta. "Morfologia e ideologie nelle storie dei cantastorie siciliani", *Semiotica e antropologia*, Palermo, Sellerio, 1979, p. 134-147.
  9. Cfr. a questo proposito M. Geraci. *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, Roma, Il Trovatore, 1996, p. 42-47.
  10. Per le dettagliate indicazioni discografiche relative alla produzione poetico-musicale dei cantastorie siciliani, che in questa sede sarebbero difficilmente esponibili in forma sintetica, ci permettiamo di rinviare a "L'editoria dei cantastorie", in: Geraci. *Le ragioni dei cantastorie*, p. 341-359.
  11. F. Trincale. "A Principissa", *Sicilia '98*, fonocassetta autoprodotta, Milano, 1998.
  12. F. Trincale. "Joseph 'O Dell (la pena di morte)", *Sicilia '98* cit.
  13. Cocchiara. *Le origini della poesia popolare*, p. 312.
  14. R. Leydi. "La Principessa di Carini", in: *I canti popolari italiani*, 1978 (I ed. 1973), p. 232-235, 233.
  15. Carpitella. "Retrospectiva del cantastorie".
  16. O. Profazio (curatore). "Intervista a Orazio Strano" trasmessa nel corso del programma radiofonico RAI "I paesi cantano", 16 settembre 1980.
  17. I. Buttitta. "L'omini di dumanì", *La peddi nova*, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. 1963), p. 37-39, 39.
  18. I. Buttitta. *Lu trenu di lu suli. La vera storia di Salvatore Giuliano*, Milano, Edizioni Avanti!, 1963; I. Buttitta. "Lamentu pi Turiddu Carnivali", in: I. Buttitta. *Il poeta in piazza*, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. 1974), p. 105-114. Sul rapporto tra Buttitta, Busacca e altri cantastorie siciliani in merito a questi come ad altri testi poetici vedi: Geraci. *Le ragioni dei cantastorie*, p. 25-70; M. Geraci. "Ignazio Buttitta. Il poeta dei cantastorie siciliani", in: M. Branca; P. Clemente (curatori). *Poesia. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica*, relazioni presentate all'omonimo Convegno (Monsummano Terme, 16-17 maggio 1997, Firenze, Le Lettere, 2000, p. 151-183.
  19. C. Busacca; I. Buttitta. *Lu trenu di lu suli*, alla chitarra F. Amodei, DNG, Cedi, gep 78001, 45 giri, Torino, s.d.; oppure in C. Busacca; I. Buttitta. *Cosa è la mafia*, alla chitarra F. Amodei, Way Out, sp 1159, musicassetta, s.l., s.d..
  20. C. Busacca; I. Buttitta. "Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali", in: C. Busacca. *Un uomo che viene dal Sud*, I Dischi del Sole, Ed. Bella Ciao, ds 1006-8, 33 giri, Milano, 1972; oppure in: C. Busacca; I. Buttitta. *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, alla chitarra F. Amodei, Cedi, glp 80504, 33 giri, Torino, 1965.
  21. Buttitta. *Lu trenu di lu suli*.
  22. Si veda, in particolare, la monografia cui s'è fatto prima riferimento, *Le ragioni dei cantastorie*. Per una sintetica panoramica delle modalità conoscitive, comunicative, etiche dei poeti-cantastorie siciliani v. anche

- M. Geraci. "Le cronache dei cantastorie", *Nuove Effemeridi. Rassegna trimestrale di cultura*, numero monografico su *I canti popolari in Sicilia*, X, n. 40, 1998, p. 94-105, 112-113.
23. L. Faranda. *Le lacrime degli eroi. Pianto e identità nella Grecia antica*, Vibo Valentia, Qualecultura-Jaca Book, 1992, p. 150, 154.
24. La ballata *L'ultimo eroe*, sulla mistificazione in senso folcloristico spesso applicata dai media nei confronti dell'attuale figura di poeta-cantastorie, è stata scritta e musicata dal cantastorie Franco Trincale in occasione del Vibostar '97, uno spettacolo sulla musica popolare italiana organizzato dalla RAI a Vibo Valentia in Calabria. Non è mai stata pubblicata e - quindi - non figura in nessuna raccolta dell'amplessima discografia del noto cantastorie siciliano, riportata da Geraci in *Le ragioni dei cantastorie*, p. 351-354.
25. I. Buttitta. "Eredità di lacrime", in: I. Buttitta. *La peddi nova*, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. 1963), p. 85-89.
26. Su tali lamenti e sulla confluenza degli elementi del pianto funebre tradizionale in questi repertori rinviamo alla monografia di Geraci *Le ragioni dei cantastorie*, p. 102-108.
27. Geraci. *Le ragioni dei cantastorie*, p. 135-205, 301-342.

## INDICE

<i>Presentazione</i> di Daniela Lastri	p. 5
<i>Introduzione</i> di Vinicio Ongini	p. 9
<i>La Voce e il Libro nelle Novelle della Nonna di Emma Perodi: messa in scena polifonica dei "Nani di Castagnaio"</i> Commento di Viviana Agostini-Ouafi, voci recitanti di Amina Kovacevich e Massimo Grigò, adattamento e coordinamento di Angelo Savelli	p. 15
<i>La moglie antilope e la moglie foca: la presenza femminile nella fiaba</i> di Roberto Denti	p. 37
<i>I cantastorie siciliani e la realtà che diventa fiaba</i> di Mauro Geraci	p. 41
<i>Heina e il Ghul: una fiaba da mangiare</i> di Abderrahim El Hadiri	p. 57
<i>Migrazioni di fiabe: quando le fiabe diventano toscane</i> di Ornella Matteini	p. 61
<i>La pedagogia della narrazione: come forma la fiaba</i> di Franco Cambi	p. 67

<i>Le Janas: dalla Sardegna alla Romania attraverso la via delle fate</i> di Giovanna Cerina	p. 75
<i>Perché il male è caduto dalle ali: il fiabesco nel cinema</i> di Rachid Benhadj	p. 87
<i>I viaggi di Calandrino a Oriente del Decamerone</i> di Angelo Savelli	p. 91
<i>Perché le donne hanno i capelli lunghi: fiabe al femminile al cinema e in televisione</i> di Annamaria Gallone	p. 97
<i>E la primavera viene d'improvviso: la danza e il cerchio narrativo nelle esperienze con le scuole</i> di Patrizia Russo	p. 101
<i>Il ruolo dell'illustrazione nella fiaba</i> di Fuad Aziz	p. 111
<i>C'era, non c'era, né qui, né altrove: per una didattica delle differenze</i> di Massimo Squillacciotti	p. 115
<i>Lo sciacallo che andava in pellegrinaggio alla Mecca: la pedagogia dei personaggi-ponte</i> di Vinicio Ongini	p. 123
<i>Mezzo Autunno: poesie e filastrocche cinesi</i> di Yang Xiaping	p. 135
<i>La fiaba di Mulan: multimedialità e immaginario reciproco</i> di Maria Omodeo	p. 143
<i>Lontano dalla terra delle aquile: fiabe, miti, racconti e ninnananne d'Albania e degli albanesi d'Italia</i> di Silvana Licursi	p. 149
<i>L'undicesima glossa: racconti sul raccontare</i> di Pietro Clemente	p. 159
<i>Bulimundo e Ti-Lobo: fiabe e indipendenza a Capo Verde</i> di Maria Lourdes de Jesus e Celina Pereira	p. 169
<i>Vi racconterò una storia... va bene ti ascoltiamo!</i> di Pape Kanouté	p. 179
<i>Giofà, il servo del re: favole musicali per voce e strumenti</i> di Ambrogio Sparagna	p. 183
<i>Il lupo e l'agnello: fiabe in ottava rima</i> di Erasmo Treglia	p. 187

<i>I relatori</i>	p. 193
<i>Appendice. Il Convegno e gli altri eventi</i>	p. 197
<i>Appendice bibliografica</i>	
<i>Cento libri di fiabe dei paesi lontani</i> a cura di Riccardo Pontegobbi e Domenico Bartolini	p. 199

Finito di stampare nel mese di aprile 2002  
da Arti Grafiche Bandettini (Firenze)  
per conto di Idest s.r.l.