

POESIA. Tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica

Le Lettere

ISBN 88-7166-507-4



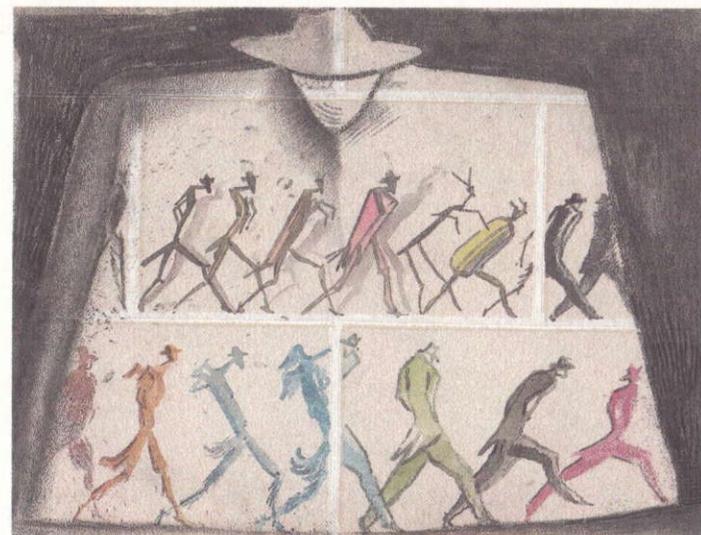
9 788871 665078

POESIA

Tradizioni, identità,
dialetto nell'Italia postbellica

A cura di

Mirella Branca e Pietro Clemente



Le Lettere

È possibile fare dialogare la poesia dialettale di ispirazione popolare con quella in dialetto a carattere colto? In un implicito richiamo a Pasolini, punto di ricomposizione di tradizioni, si prova a ripensare il valore di distinzioni canoniche, nell'alternanza tra le voci critiche dei maggiori filologi e antropologi e le testimonianze dirette dei poeti, sino all'apertura alla poesia dell'immigrazione, secondo quanto è emerso al convegno tenutosi al Museo di Casa Giusti a Monsummano (PT) dal 16 al 17 maggio 1997, di cui il volume raccoglie gli Atti. Il canto popolare della tradizione toscana, rispecchiata nella straordinaria raccolta di fonti di Gastone Venturelli. Il dialetto come lingua della poesia ma anche della vita e degli affetti per il molisano Eugenio Cirese e il siciliano Ignazio Buttitta, nelle testimonianze dei figli antropologi. I poeti contemporanei - Raffaello Baldini, Amedeo Giacomini, Roberto Giannoni, Franca Grisoni, Franco Loi, Achille Serrao - non soltanto nei loro versi, ma anche nei dialoghi della tavola rotonda dove emerge la complessità dei motivi dell'approdo a un mezzo espressivo non consunto come il dialetto, divenuto lingua di poesia dietro la spinta di problematiche diverse, sullo sfondo delle contraddizioni dell'Italia del secondo dopoguerra. Quindi le esperienze raccolte intorno a «Caffè», rivista multi-etnica che dà voce alla ricerca da parte dei poeti immigrati di una perdita di identità che non è più quella del paese di origine ma quella dettata dalla volontà di essere ricono-

sciuti parte vitale del paese in cui vivono da emarginati, in una scrittura poetica in italiano che assume il carattere di denuncia.

Superate le barriere delle tradizionali separazioni, resta infine la percezione di un unitario concerto di lingue e metri diversi, quelli che ogni poeta ha scelto per rendere suoni, emozioni e pensieri. L'identità delle voci poetiche in dialetto nell'Italia di oggi.

Mirella Branca, nata a Reggio Calabria nel 1946, storica dell'arte presso la Soprintendenza ai Monumenti di Firenze, promuove nel Museo statale di Casa Giusti, iniziative a carattere storico-letterario. Di formazione legata a studi sia storico-artistici che letterari, si interessa soprattutto di problematiche novecentesche, con un'attenzione particolare all'intreccio di linguaggi di ambiti diversi.

Pietro Clemente, nato in Sardegna nel 1942, studioso di tradizioni popolari e di antropologia dell'Italia, è docente di Antropologia culturale nell'Università di Roma "La Sapienza", dopo avere insegnato Storia delle tradizioni popolari all'Università di Siena. Negli studi e nelle ricerche sul campo si è interessato soprattutto della Toscana e del mondo contadino dei mezzadri.

In sovraccoperta:

Andrea Granchi, *Popoli paralleli*, 1999, acquerello e carbone su carta da parati.

L. 50.000
(€ 25,82)

POESIA

Tradizioni, identità,
dialetto nell'Italia postbellica

A cura di
Mirella Branca e Pietro Clemente



Le Lettere

ATTI DEL CONVEGNO DI STUDI
ED ESPERIENZE

Questo volume raccoglie gli interventi presentati al
convegno di studi ed esperienze
Poesia: tradizioni, identità, dialetto nell'Italia postbellica
(Monsummano Terme, Museo di Casa Giusti, 16-17 maggio 1997)

ISTITUTI PROMOTORI

Soprintendenza per i Beni Ambientali e Architettonici
di Firenze, Pistoia e Prato
Museo di Casa Giusti

Gabinetto G.P. Vieuxseux

Comune di Monsummano Terme (Pistoia)
Assessorato alla cultura

COMITATO SCIENTIFICO

Mirella Branca, Pietro Clemente, Hermann W. Haller, Mario Lolli Ghetti,
Giovanni Nencioni, Francesco Polizzi, Enzo Siciliano

Il volume viene pubblicato grazie al finanziamento dell'Amministrazione
Comunale di Monsummano Terme

POESIA
TRADIZIONI, IDENTITÀ, DIALETTO
NELL'ITALIA POSTBELLICA

A cura di
MIRELLA BRANCA e PIETRO CLEMENTE

Le Lettere

In sovraccoperta: Andrea Granchi, *Popoli paralleli*, 1999, acquerello e carbone su carta da parati.

SOMMARIO

<i>Premessa</i> di Mario Lolli Ghetti	pag. 7
<i>Premessa</i> di Giuliano Calveti.	» 9
<i>A proposito del convegno: introduzione</i> di Mirella Branca e Pietro Clemente	» 11
1. TRADIZIONI, DIALETTO	
Cesare Segre, <i>Prolusione</i>	» 21
Pietro Clemente, <i>Le arti locali del cantare e del poetare</i> <i>contadino: i canti popolari alla prova del postmoderno</i>	» 33
Maria Elena Giusti, <i>La raccolta Venturelli: canto, fiaba,</i> <i>teatro</i>	» 69
Alfredo Stussi, <i>Aspetti della poesia dialettale contemporanea</i>	» 85
2. APPROFONDIMENTI: EUGENIO CIRESE E IGNAZIO BUTTITTA NELLE TESTIMONIANZE DEI FIGLI ANTROPOLOGI	
Alberto Mario Cirese, <i>L'esperienza poetica molisana di</i> <i>Eugenio Cirese</i>	» 101
Antonino Buttitta, <i>Per Ignazio Buttitta</i>	» 131
Antonello Ricci, <i>Le canzoni di Eugenio Cirese e il canto</i> <i>contadino centro-meridionale</i>	» 139
Mauro Geraci, <i>Ignazio Buttitta: il poeta dei cantastorie</i> <i>siciliani</i>	» 151

3. INTORNO AL DIALETTO E ALLA POESIA IN DIALETTO: INCONTRO CON I POETI

Tavola rotonda pag.187

Lecture poetiche:

Raffaello Baldini	» 211
Amedeo Giacomini	» 221
Roberto Giannoni	» 227
Franca Grisoni	» 233
Franco Loi	» 238
Achille Serrao	» 246

4. POETI E IDENTITÀ

David Riondino, *Il sogno della battaglia* » 255

Patrizia Valenti, *L'identità di carta. 'La poesia dell'immigrazione'* » 261

Incontro con il poeta Ndjock Ngana » 271

NOTA BIO-BIBLIOGRAFICA » 279

INDICE DEI NOMI » 281

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI » 287



vasta area dell'Italia centro-meridionale e prevede una versificazione con schema ABB²⁴. Solitamente questo stile di canto viene accompagnato dall'organetto²⁵ che sostiene la voce con accordi di tonica e dominante, mentre negli intermezzi strumentali fra una strofa e l'altra in talune esecuzioni riprende la melodia del canto²⁶; in altre esecuzioni, accelerando il tempo, gli intermezzi sono costituiti da frammenti di ballarella o di saltarello.

Il testo verbale di *La rusella*, nella nuova esecuzione *alla cepranese*, è diventato:

Iè nata 'na rusella a lu ciardine
Tra mieze a le giacinte e gelsumine
Tra mieze a le giacinte e gelsumine.

²⁴ Cfr. Serena Facci, *Formule melodiche e testi verbali nella musica vocale tradizionale* cit. p. 255.

²⁵ Sull'organetto si veda Francesco Giannattasio, *L'organetto. Uno strumento musicale contadino dell'era industriale*, Roma, Bulzoni, 1979.

²⁶ Cfr. Grazia Tuzi, *La polivocalità contadina*, in *Tradizioni vocali del Lazio*, a cura di G. Adamo e G. Tuzi, opuscolo allegato all'omonimo compact disc cit., pp. 12-13.

Mauro Geraci

IGNAZIO BUTTITTA:
IL POETA DEI CANTASTORIE SICILIANI

A chi non ne avesse conosciuto gli esiti successivi, la poesia *A... nuddu...* [A... nessuno...] che apre *Sintimintali*, la prima silloge del poeta siciliano Ignazio Buttitta¹, apparirebbe come l'unica dissonanza in una giovanile armonia madrigalesca, riecheggiante il senso amoroso del paesaggio tratto da Virgilio, Poliziano, dall'*Arcadia* dialettale di Giovanni Meli, da «un certo messianico Pascoli»², dove il cuore di Buttitta

è dischiuso all'amore e alla compassione per tutti quelli che soffrono, per tutti i miseri, i diseredati, gli abbandonati, siano essi uomini o animali: i dolori degli animali, anzi, lo fanno pensare – e non è sentimentalismo morboso, ma sentimento virile e profondo – ai dolori degli uomini cui la pietà dei fratelli non consola³.

Dissonanza con cui Buttitta, anticipando l'antiretorica di *Non sugnu pueta* che colpisce i poeti «degli usignoli e delle cicale» o del «venticello che accarezza l'erba»⁴, comunica in apertura la sua riluttanza

¹ I. Buttitta, *Sintimintali*, prefazione di G. Pipitone Federico, Palermo, Sabbio, 1923.

² N. Tedesco, *Ignazio Buttitta e il mondo popolare siciliano*, Palermo, Flaccovio, 1965, p. 15.

³ G. Pipitone Federico, prefazione a I. Buttitta, *op. cit.*, pp. 7-12, p. 10.

⁴ I. Buttitta, *Non sugnu pueta*, in *Io faccio il poeta*, introduzione di L. Sciascia, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. 1972), pp. 37-40.

a dedicare il libro al fratello morto in guerra, a *chiddu chi sta 'nsi-purtura*, a *chiddu chi sta sutta li balati*; la sua difficoltà a dedicare il libro ai genitori, *agli amici cchiù fidati*, come ai nemici che non ha al mondo: *perciò* – conclude il poeta – *stu libru lu dedicu a... nuddu...*⁵. Un libro, dunque, in cui nella dedica «a nessuno» Buttitta condensa per la prima volta quella solitudine conoscitiva che, tra il '30 e il '45, porrà al centro di *Lu silenziu*, silloge confluita nel '63 nel volume *La peddi nova*⁶.

Dissonanze e consonanze, insegnano però musicologi e semiologi, non hanno valore assoluto. La loro intima pertinenza risiede nel contesto conoscitivo, poetico, musicale, letterario, semantico, etico che le rende tali, ratificandone ruoli e valori. I molteplici orientamenti etici di Buttitta, che già si fanno strada e s'intrecciano in questa prima poesia, acquistano allora la loro consonante o dissonante coerenza a seconda dei punti di vista con cui via via ci si rapporta a essi nel tentativo di darne spiegazione critica. Punto di vista che, nel caso nostro, corrisponde a quello storico, espressivo, letterario, spettacolare, speculativo maturato, soprattutto dal secondo dopoguerra a oggi, nell'ambiente dei *pueti-cantastorii* siciliani. Ambiente su cui, da circa vent'anni a questa parte, s'è incentrato il mio lavoro antropologico⁷ e al quale Ignazio Buttitta si è rapportato sin dall'inizio della sua attività letteraria che ne è rimasta improntata in ogni lato stilistico, tematico, etico. Mentre la inquadra tra la poesia popolare dei cantastorie e quella dialettale culta – si pensi, in Sicilia, soprattutto all'opera di Antonio Veneziano, Giovanni Meli, Domenico Tempio, Nino Martoglio, Alessio Di Giovanni – Cocchiara così osserva come l'opera di Buttitta sebbene affronti «degli argomenti che i cantastorie fanno propri, discenda in realtà da una tradizione che è quella del Porta, del Belli, del Pascarella»⁸. Buttitta «è un cantastorie la cui cultura popolare si è fatta cultura dotta»⁹. Oltre a ciò, spiegando di ri-

⁵ Idem, *Sintimintali* cit., p. 13.

⁶ Idem, *La peddi nova*, prefazione di C. Levi, Milano, Feltrinelli, 1963.

⁷ Tale lavoro di ricerca è confluito in numerosi saggi ma, soprattutto, nel volume di M. Geraci, *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, prefazione di Luigi M. Lombardi Satriani, Roma, Il Trovatore, 1996.

⁸ G. Cocchiara, «Poesia dialettale e poesia popolare», *Giornale di Sicilia*, 5.6.1963.

⁹ *Ibidem*.

flesso le riluttanze di A... *nuddu...*, Buttitta secondo Cocchiara è

un poeta che ama dialogare col mondo, con i suoi simili, ovunque essi si trovino, oppressi e oppressori, anche se le sue simpatie vanno agli oppressi. [...] Anche qui, non mancano, è vero, dei temi, dei motivi di ispirazione popolare. Il Buttitta ha il merito di aver rilanciato la poesia popolareggiante siciliana¹⁰.

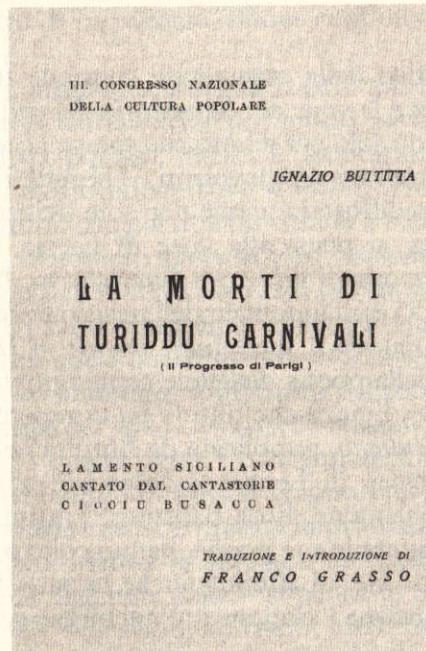
Qui ogni motivo della comunione culturale tra la prospettiva poetica di Buttitta e la voce dei cantastorie del sud prende vita e fisionomia. E ciò non solo per il fatto che spesso i cantastorie – con la loro chitarra, i cartelloni, i fogli volanti e i libretti, i loro prodotti discografici – hanno diffuso in piazze non solo siciliane storie, ballate, poesie di Buttitta: si pensi alla voce di Ciccio Busacca per cui Buttitta scrisse la storia di *Filumena Guastafierro. La matri ca si vinniu li figghi* e nel '55 – all'indomani dell'uccisione del sindacalista socialista di Sciarra (Palermo), il celebre *Lamentu pi Turiddu Carnevali*, pagina altissima della poesia dialettale contemporanea¹¹ –; alla voce di Vito Santangelo, l'unica che tuttora ha in repertorio *La vera storia di Salvatore Giuliano*, pubblicata da Buttitta nel '63 con un'«introduzione polemica» di Leonardo Sciascia¹²; alle voci di Otello Profazio, Nonò Salamone, Rosa Balistreri, Fortunato Sindoni che, nel musicare e cantare le sue poesie, hanno colto a pieno l'estraniamento e il realismo su cui affonda anche la parte più introspettiva della poetica buttittiana¹³. Soprattutto nel mezzo secolo che ci sepa-

¹⁰ *Ibidem*.

¹¹ I. Buttitta, *Lamentu pi Turiddu Carnivali*, in *Il poeta in piazza*, Milano, Feltrinelli, 1977 (I ed. 1974), pp. 105-114. C. Busacca, *Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali*, in *Un uomo che viene dal Sud*, I Dischi del Sole, Ed. Bella Ciao, ds 1006-8, 33 giri, Milano 1972.

¹² I. Buttitta, *La vera storia di Salvatore Giuliano*, in *Lu trenu di lu suli*, introduzione polemica di L. Sciascia, prefazione di R. Leydi, Milano, Edizioni Avanti!, 1963. *La vera storia di Salvatore Giuliano* oggi è stata ristampata per la Sellerio, Palermo, 1997.

¹³ O. Profazio, *Il treno del sole. Profazio canta Buttitta*, Fonit-Cetra, lpp 29, 33 giri, Torino-Milano, 1964; *Qua si campa d'aria*, Fonit-Cetra, folk 24, lpp 241, 33 giri, Torino, 1974; N. Salamone, *L'omu e la natura. Nonò Salamone presenta Ignazio Buttitta*, cdf, c 08, fonocassetta, Torino, s.d.; *Vintimila picciriddi. Testi di Ignazio Buttitta*, Il Poeta, sb 013, fonocassetta, Torino, s.d.; *Storia di Rosa / U testamentu / Vintimila pic-*



ra dalla fine della seconda guerra mondiale Buttitta e i cantastorie hanno saputo dischiudere straordinari varchi dialogici tra saperi folklorici e culti a partire da quella collocazione *di mezzo*, semiletterata, artigiana, fra ceti bracciantili e borghesi, segnalata da D'Ancona, Toschi, Carpitella, e Antonino Buttitta quale ambiente di provenienza dei poeti-cantastorie siciliani¹⁴. Così Levi nella prefazione a *La peddi nova*:

La tradizione dei cantastorie, che vanno di villaggio in villaggio, sulle piazze o nei teatri e cinematografi, e raccolgono le folle ai loro versi e alle loro antiche cantilene, non si è mai interrotta: nei versi e nella chitarra di Ciccio Busacca ritrovi lo schema del passato e le vicende attuali dei banditi, della mafia, dei contadini, dei sindacalisti, del popolo¹⁵.

È nell'ambiente socioculturale dei poeti-cantastorie che matura la disposizione di Buttitta, cara a Brecht come a Verga, Levi, Sciascia, Vittorini, Pasolini e Dolci, a essere *dentro* la realtà storica guardandone contemporaneamente le cose *da una certa distanza*; Buttitta, cioè, si rapporta alla piazza tradizionale dei poeti-cantastorie siciliani di cui egli stesso si sente ed è parte. Una piazza che nel trascendere i perimetri di Bagheria ripropone la metafora itinerante del luogo pubblico e panoramico studiata da Detienne nell'ambiente aedico della Grecia arcaica¹⁶: la piazza come luogo in cui si riflettono e di-

ciriddi, in *Modugno e i cantastorie*, allegato al fascicolo n. 52 del *Il dizionario della canzone italiana*, a cura di R. Arbore, Armando Curcio Editore, cd, s.l., 1990; i testi di Buttitta musicati e cantati da Rosa Balistreri e da Fortunato Sindoni sono sparsi nella loro produzione discografica. Per indicazioni più specifiche mi permetto di rinviare al capitolo «L'editoria dei cantastorie» contenuta nel già citato volume *Le ragioni dei cantastorie*, dove è presente una discografia, nastrografia e bibliografia completa delle opere dei poeti-cantastorie siciliani.

¹⁴ A. D'Ancona, in D. Carpitella, *Retrospectiva del cantastorie*, in F. Rocchi (a cura di), *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, Firenze, Parenti, 1961, p. xvii; P. Toschi, *Tradizioni popolari. Panorama della poesia popolare italiana*, Roma, Dusa, 1940-41, II vol., p. 17; A. Buttitta, *Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi*, «Annali del Museo Pitrè», VIII-X, 1957-59, pp. 149-236; *Morfologia e ideologia nelle storie dei cantastorie siciliani*, in *Semiotica e antropologia*, Palermo, Sellerio, pp. 134-147; D. Carpitella, *op. cit.*, p. xvii.

¹⁵ C. Levi, prefazione a, I. Buttitta, *La peddi nova* cit., pp. 7-10, p. 7.

¹⁶ M. Detienne, *I maestri di verità nella Grecia arcaica*, Milano, Mondadori, 1992 (ed. or. 1967).

scutono gli affari comuni; la piazza come metafora del *per tutti*, del *meson* o del rimettere “in mezzo” o “in centro” le storie comuni, le cose alle quali il *popolo* o la *massa* può contribuire a mutare il volto. Vedremo l'effetto congiunto di questi e altri orientamenti conosciuti che Buttitta matura nell'ambiente dei cantastorie siciliani.

Nessuno, il poeta e la sua folla. Nella poesia di Buttitta è la differenza tra *pueta*, *cantastorii* e *pirsunaggiu*, tra io-narrante e io-narrato che, per alcuni versi, sembra riazzerarsi fino a decadere. Sebbene un convenzionale uso retorico l'avrebbe resa apprezzabile da parte di ogni lettore, l'effettiva mancanza della dedica di *Sintimintali* al fratello morto in guerra, ai genitori, agli amici, ai nemici si può spiegare col fatto che Ignazio è suo fratello morto in guerra, è suo padre e sua madre, è uno dei suoi amici e nemici, ossia avverte d'essere parte della stessa *gens* – di volta in volta 'u *populu*, 'a *fudda*, 'u *populinu*, 'a *genti*, i *siciliani*, i *senzattera*, i *braccianti* e *jurnatara* ecc... Buttitta non può, dedicandolo loro, autodedicarsi il suo primo libro. Nell'idillio francescano di *Sintimintali* – ad esempio negli appelli *Pi li senza tettu* o per il *Mutilatu di guerra* che riecheggiano quel cristianesimo corale e solidaristico sperimentato già dal Manzoni degli *Inni sacri* – già affiorano le tappe descrittive, costruttive e riflessive di una rappresentazione storica che impegna poeta, cantastorie e personaggi in un dialogo che si vuole pubblico, al centro di una piazza, di un coro, di una folla. Al pubblico, notava il poeta

sento di recitare le mie poesie, se non c'è folla io non posso aprire bocca. La mia poesia è immediata, va detta, gridata, non si può leggere da soli in silenzio a lume di candela. Io sono come il vecchio cantastorie che deve cantare e raccontare storie. Tenevo i miei recital di poesia in tutto il mondo con Ciccio Busacca. Busacca era un grande cantastorie che affascinava la gente raccontando le avventure di Orlando e Rinaldo, le gesta dei paladini contro i saraceni. [...] Io non leggo solo poesie ma dialogo con la folla e trovo sempre qualcuno che mi fa domande. Io li vedo tutti anche se sono diecimila e li guardo negli occhi. Potrei dire che sento battere il loro cuore¹⁷.

¹⁷ O. Profazio (a cura di), «Dedicato al poeta Ignazio Buttitta in occasione del suo

Nuddu è allora la società contadina che il poeta percepisce come folla indistinta da cui raccogliere pesanti *Eredità di lacrime*¹⁸: i *senzannomi*, i “muti della storia” che da Manzoni a Verga, da Gramsci a Levi e Pasolini restano vittime della sopraffazione feudale, dell'imperialismo borghese, del populismo, del consumismo, esangui, senza più forze, a volte conniventi col potere, altre passivi, comunque depredati di ogni realistica possibilità d'azione, perfino della *chitarra du dialettu / ca perdi na corda lu jornu*¹⁹. Tema, questo, centrale nella produzione buttittiana – da *Parru cu tia* a *'U rancuri (discorso ai feudatari)*, allo stesso *Lamentu pi Turiddu Carnivali* – ma che ricorre nella logica classista de *La morte e il miliardario* del cantastorie di Paternò (Catania) Ciccio Busacca²⁰; nei toni ironici di *Qua si campa d'aria* in cui Profazio si fa mediatore delle disperazioni inesprese di chi vede la propria casa distrutta dal terremoto o dalla lava, di chi vive ambienti sempre più inquinati, senz'acqua, senza fogne, carenti di ospedali, cimiteri, scuole, strutture, sempre più pervasi dalle logiche aberranti della mafia, dilaniati dalla speculazione edilizia, dal turismo selvaggio, dalla disoccupazione, dall'emigrazione²¹. Anche alcuni passaggi di *Pani e rispetto a li travagghiaturi* di Orazio Strano, grande cantastorie di Riposto vicino Catania, richiamano la prospettiva indiretta, estraniata del *poeta in piazza* che, come i cantastorie, recita, declama, gesticola, interroga, accusa il pubblico, i nobili, il popolo addormentato, la storia. *Parru cu tia*, gridava Buttitta,

tò è la curpa;
cu tia, mmenzu sta fudda
chi fai l'indifferenti
tra na fumata e n'avutra di pipa
chi pari ciminiera
sutta di sta pampera

80° compleanno, 19.9.1979», intervista trasmessa nel corso della trasmissione radiofonica Rai *Quando la gente canta*, 13.10.1979.

¹⁸ I. Buttitta, *Eredità di lacrime*, in *La peddi nova* cit., pp. 85-89.

¹⁹ Idem, *Lingua e dialetto*, in *Io faccio il poeta* cit., pp. 54-56.

²⁰ C. Busacca, F. Cuppone, *La morte e il miliardario*, in C. Busacca, *Un uomo che viene dal Sud* cit.

²¹ O. Profazio, *Qua si campa d'aria* cit.

di la coppula vecchia e cinnirusa²².

Così Strano che esorta i lavoratori ad abbattere con l'analfabetismo le condizioni della loro antica subalternità:

E tu, poveru fissa, ti cunorti
e pensi ca lu riccu è un galantomu?
Stai chiusu sempri e ti chiudi li porti
com'un bastardu ca nun porta nomu.
Poviru frati miu tu non mi senti
forsi pirchè ti paru una furmica
ma a lu riccu ci stai sull'attenti
dicènnucci: «Voscenza benedica!».

[...] Ma di la massa c'è cu s'arrisbigghia
e a manu a manu jetta l'ignuranza,
diventanu liuna li cunigghia
e vannu avanti versu la spiranza.

[...] Tirminau la vita di na vota
ca lu travagghiaturi era babbanu,
ora tinemu tuttu scrittu a nota
e nenti scappa di li nostri manu.
Lu munnu va girannu comu rota
e nui cchiù nni svigghiamu manu a manu
ma si quarcunu dormi quarchi vota
cu li canzuna lu 'ruspigghia Stranu²³.

²² I. Buttitta, *Parru cu tia*, in *La peddi nova* cit., pp. 139-145, p. 139. Traduzione: «Parlo con te, / tua è la colpa; / con te, che tra la folla / fai l'indifferente / tra una fumata e l'altra di pipa / che sembra ciminiera / sotto la visiera / del tuo berretto vecchio e ceneroso».

²³ O. Strano, *Pani e rispetto a li travagghiaturi*, 2 voll., Sorriso, 3082-83, 45 giri, Catania, s.d. Traduzione: «E tu, povero fesso, ti consoli / credendo che il ricco è un galantuomo? / Stai sempre chiuso e ti chiudi le porte / come un bastardo che non porta nome. / Povero fratello mio tu non mi ascolti / forse perché ti sembro una formica, / ma invece di fronte al ricco ti metti sull'attenti / dicendogli: "Voscenza benedica!" [...] Ma parte della massa si risveglia / e mano a mano getta via l'ignoranza, / i conigli si trasformano in leoni / e vanno avanti verso la speranza. [...] È finito il tempo di una volta / quando il lavoratore era stupido, / adesso teniamo tutto scritto e annotato / e nulla sfugge dalle nostre mani. / Mentre il mondo gira sempre allo stesso modo come una ruota / via via noi ancora di più ci svegliamo [diventiamo consapevoli] / ma se qual-

Nuddu è la massa indistinta dei siciliani in cui Buttitta riconosce la vicenda di *Lu trenu di lu sulì* entrata pienamente a far parte del repertorio di Busacca, Salamone e Profazio²⁴. Come, anche, in *U puzzu da morti*, *nuddu* sono i responsabili politici della *fami* della famiglia di Concetta Sileci, anche loro formalmente *afflitti e scunsulati* nel corteo funebre delle vittime contadine seguito in silenzio anche da Dio; assuefatti a tale silenzio i braccianti reagiscono pure col silenzio e rimangono sordi alle voci dei due figli uccisi da Concetta prima di suicidarsi, che, dalle casse ormai interrate, si levano ribelli assieme a quella della madre quale riscatto cosmico della loro esemplare tragedia²⁵.

È come se in ogni enunciato il poeta-cantastorie Buttitta si sforzasse di precisare la sua condizione di *soggetto* in un mondo che avviene, al tempo stesso, *oggetto* della sua conoscenza. Buttitta tende, cioè, al dialettico riconoscimento di ciò che Eraclito definì «*logos* a tutti comune» e, dunque, anche al poeta che lo descrive. Egli non è così un "poeta contadino" in senso stretto, se non nel senso di "poeta popolare" precisato da Sciascia, di «poeta assalito dalla simpatia di tutto e di tutti», di «poeta che sta dalla parte del popolo» per riscrivere e ri-dire le «ragioni popolari»²⁶. Scriveva in un'annotazione diaristica:

Un populu
è un puzzu,
u pueta
cala u catu
e tira
acqua pulita²⁷.

cuno di tanto in tanto continua a dormire / Strano pensa a risvegliarlo con le sue canzoni».

²⁴ I. Buttitta, C. Busacca, *Lu trenu di lu sulì*, in C. Busacca, *Cosa è la mafia*, Way Out, sp 1159, fonocassetta, s.l., s.d.; I. Buttitta, N. Salamone, *Lu trenu di lu sulì*, in N. Salamone, *L'uomo e la natura* cit.; I. Buttitta, O. Profazio, *Lu trenu di lu sulì*, in O. Profazio, *Lu trenu di lu sulì. Profazio canta Buttitta* cit.

²⁵ I. Buttitta, *U puzzu da morti*, in *Il poeta in piazza* cit., pp. 69-71.

²⁶ L. Sciascia, introduzione a I. Buttitta, *Io faccio il poeta* cit., pp. 7-10, p. 10.

²⁷ R.M. Ancona (a cura di), *Ignazio Buttitta. Profilo di poeta in elzeviro*, Rende (Cosenza), Thalia, 1989, p. 88. Traduzione: «Un popolo / è un pozzo, / il poeta / cala il secchio / e tira / acqua pulita».

Così, del resto, la prospettiva di *La peddi nova*, dedicata a Pier Paolo Pasolini:

La storia di st'anni fucusi
ha zappatu cu l'ugna
dintra di mia,
e restu scantatu a taliari
l'omini tutti
mpinnuliati a un filu,
a un distinu sulu,
dintra na varca di pagghia c'affunna.

Sentu ca la me vuci
chi li chiama di luntanu
avi limmiti e cunfini d'amuri
e mori nni l'aria.

Voggh'essiri un cocciu di rina
nni la rina di la praja;
un pisci nni la riti cu l'autri
mpignati a sfunnari
la gaggia chi li chiuju.

Mi vogghiu svacantari, scurciari,
farimi la peddi nova
comu li scursuna²⁸.

Dimensione *partecipante*, questa, quale componente importantissima nel complessivo progetto realistico di conoscenza in cui trova la sua ragion d'essere l'impegno politico di Buttitta che anticipa quello di altri poeti-cantastorie come Busacca, Trincale e Sindoni.

²⁸ I. Buttitta, *La peddi nova*, in *La peddi nova* cit., pp. 13-15, p. 15. Traduzione: «La storia di questi anni infuocati / ha zappato con le unghie / dentro di me, / e resto atterrito a guardare / gli uomini tutti / appesi a un filo, / a un destino solo, / dentro una barca di paglia che affonda. / Sento che la mia voce / che li chiama da lontano / ha limiti e confini d'amore / e muore nell'aria. / Voglio essere un granello di sabbia / nella rena della spiaggia; / un pesce nella rete con gli altri / impegnati a sfondare / la gabbia che li chiude. / Mi voglio svuotare, scorticare, / farmi la pelle nuova / come le serpi nere».

Garzone di macellaio e poi commerciante a Bagheria (Palermo), dove era nato nel 1899, Buttitta nel '22, alla vigilia della marcia su Roma, capeggia già una sommossa fondando, assieme all'avvocato Salvatore Paladino, il Circolo di cultura Filippo Turati che pubblicava il foglio settimanale «La povera gente». Durante il fascismo la poesia di Buttitta circolò in modo clandestino fino al '44, anno in cui la rivista «Rinascita» iniziò a ospitarla. Spostatosi con la famiglia a Codogno Milanese, dove ebbe parte attiva nella lotta partigiana per la quale venne due volte arrestato dai fascisti, Buttitta mantenne rapporti costanti con la cultura antifascista militante anche attraverso l'amico e compaesano Renato Guttuso. Il dopoguerra lo portò ad accostarsi al neorealismo letterario anche grazie all'incontro con Vittorini avvenuto nel '45 al quotidiano «l'Unità» e, più tardi, all'incontro con Quasimodo. Solo dal '54 con *Lu pani si chiama pani*, tradotta da Quasimodo e illustrata da Guttuso, Buttitta pubblica sistematicamente le sue opere, tradotte anche in altre lingue tra cui l'ungherese, il russo e il cinese. Dopo la liberazione, in Sicilia, in occasione della strage di Portella della Ginestra Buttitta scrive *Lamentu d'una matri, Portella della Ginestra* e, per la voce del cantastorie Ciccio Busacca, *La vera storia di Salvatore Giuliano*. Tornato a Milano, oltre all'intesa consolidata con Busacca, nel frattempo stabilitosi da Paternò a Como, furono i contatti quotidiani con Quasimodo, Vittorini, Levi e Pasolini a far sì che Buttitta potesse intravedere nelle istanze realiste il principale accordo tra le avanguardie politico-letterarie e la tradizionale prospettiva poetica dei cantastorie. Per questo, scriverà Sciascia, Buttitta fa propria quell'«autentica identità sicula» che, nonostante l'influsso delle «dominazioni», ritrova

a livello dell'espressione artistica, e ha nome «realismo», dato che la Sicilia si ridesta all'arte sempre a contatto di movimenti, di solito esterni, che possiamo chiamare realistici: Antonello da Messina a contatto del realismo dei fiamminghi, la grande triade catanese Verga, Capuana e De Roberto a contatto del verismo francese²⁹.

²⁹ L. Sciascia, *La Sicilia come metafora*, Milano, Mondadori, 1979, pp. 43-44.

Per contro la Sicilia di Buttitta diventa quella

afflitta da problemi atavici, sfruttata da secoli, dove alligna la mafia, germina il separatismo, cresce l'emigrazione. Attraverso la poesia, egli denuncia la miseria dei conterranei, l'oppressione delle masse popolari, e si batte per ridare una coscienza civile e morale a tutti. La nozione di impegno è profondamente connaturata alla poesia di Buttitta: per lui non è concepibile una poesia che non abbia una funzione educativa e rivoluzionaria. [...] I suoi modelli più scoperti sono Majakovskij, Eluard, Neruda³⁰.

Ma è col *Lamentu pi Turiddu Carnivali*, e quindi col sostegno drammatico della voce di Busacca, che Buttitta si sente pronto a «sbalordire Milàno»; a farsi riconoscere come intermediario «ufficiale» del dialogo tra il pubblico delle piazze – o «l'umile Sicilia dei contadini e degli zolfatari» o quella «che persino si manifesta nelle ricotte e nei caci che Buttitta taglia, incarta e pesa nella sua bottega di salsamentario»³¹ – e l'alta cultura meridionale di stampo borghese che, nella Milano del dopoguerra, trovava appunto in Quasimodo, Vittorini, Guttuso, Joppolo e Consolo alcuni fra i più noti rappresentanti. La prima rappresentazione del *Lamentu* avvenne qualche mese dopo l'uccisione del sindacalista Carnevale, avvenuta a Sciara (Palermo) il 16 maggio 1955. L'occasione fu data dal *III Congresso della cultura popolare*, di fronte a un teatro letterario che tra gli altri vedeva presenti scrittori, registi e intellettuali quali Zavattini, Levi, Visconti, Pasolini e Leydi. Ecco cosa raccontava il cantastorie Ciccio Busacca su tale circostanza:

Poi è successo il fatto di Turiddu Carnevale, socialista, che hanno ammazzato a Sciara, che era un sindacalista dei contadini e l'ha ammazzato la mafia. E lui [Buttitta] cominciò a telefonare a casa mia, in tutti i locali di Paternò, ma io senza saperlo, dopo due o tre giorni che era successo il fatto son passato da Bagheria. «È successo questo fatto, se me la canti tu, io faccio la storia». Mi legge tutto il giornale, sono rimasto veramente impressionato di questo fatto e lui mi fa la storia. L'ha fatta in una notte e

³⁰ S. Palumbo (a cura di), *Ignazio Buttitta il poeta cantastorie*, Poesia, III, 2, 1991, pp. 67-75, p. 68.

³¹ R. Leydi, prefazione a, I. Buttitta, *Lu trenu di lu sulì cit.*, p. 9.

questo lo posso dire in qualsiasi momento. Disse: «Passa domani mattina». L'indomani mattina ho trovato la storia completa, me l'ha letta. «Ti piace?». «Bellissima». «Quanto tempo vuoi per metterla a memoria?». «Domani mattina l'ho a memoria». [...] L'indomani mattina io l'avevo a memoria, veramente. Son tornato e gli dico: «Guarda che ce l'ho a memoria». «Me la fai sentire?». «Sì». «Bella! Andiamo a sbalordire Milano!». E lui ce l'aveva sempre là, capisci, il suo pensiero era sempre Milano. «Bella, come la canti tu non la può cantare nessuno». [...] Difatti dopo qualche mese ancora mi telefona: «Ciccio, dobbiamo andare a Livorno perché c'è il terzo congresso della cultura popolare a Livorno e quindi devi venire là». E siamo partiti per Livorno. A Livorno c'era veramente tutta l'alta cultura d'Italia, c'era da Zavattini a Visconti, da Carlo Levi a Pasolini, dove ho conosciuto anche Roberto Leydi, erano tutti là. Sai, io ero partito senza chitarra, senza niente [...]. A un certo punto questo [Buttitta] se n'è accorto che non avevo la chitarra: «Ciccio e la chitarra?». «E Buttitta, portavo la chitarra qua? Non vi pare?». «Ma cosa, un cacciatore va a caccia senza fucile?». «Buttitta facciamo così, andiamo a cercare la chitarra». [...] abbiamo trovato la chitarra, da un barbiere [...]. Il congresso l'ho chiuso io con la storia di Turiddu Carnevale. E guarda io ero confuso perché giustamente a Livorno nessuno la poteva capire: l'hanno capita tutti! Il primo è stato Carlo Levi, ci sono i giornali. È salito sul palco e m'ha detto «Benedetta la mamma che t'ha portato al mondo!»³².

Così scrisse poi Vincenzo Consolo sentendo recitare il *Lamentu* dallo stesso Buttitta in occasione dell'uccisione di un altro sindacalista, Carmine Battaglia, avvenuta a Tusa, in provincia di Messina, una mattina del marzo 1966:

Mai forse come in quel momento la poesia era stata così dentro la verità, con quel morto ammazzato evocato dal poeta e l'altro appena depresso dietro il muro di cinta: compagni nella lotta, uguali nella morte. Mai forse così dentro la verità, la poesia, per i gesti e la voce del poeta, per il linguaggio e il sentimento, così dialettali e diretti, così corrispondenti al linguaggio e al sentimento di quelli che lo ascoltavano³³.

³² G. Vezzani (a cura di), *Incontro con Ciccio Busacca, Il cantastorie*, 44, n.s. 25 (1978), pp. 19-20.

³³ V. Consolo, *Un poeta popolare*, «Il Mattino», 30.10.1993.



Il rapporto stretto che Buttitta intrattenne con l'ambiente dei cantastorie emerge, del resto, dalle polemiche che, secondo quella che possiamo ritenere prassi del comportamento dei cantastorie – si pensi alle polemiche rituali tra Turiddu Bella e Orazio Strano o tra Strano e lo stesso Buttitta³⁴ – Ciccio Busacca ebbe modo di scambiare con lo stesso Buttitta, al quale comunque ha sempre dichiarato di aver voluto «bene più di un padre»³⁵. Secondo il cantastorie di Paternò tali tensioni vanno attribuite al fatto che Buttitta pretendeva di dettare legge perfino negli aspetti coreutico-musicali della *performance*. Ecco, ad esempio, quanto successe a Bologna durante un recital in cui Busacca, messa da parte la sua, aveva deciso di rappresentare *La vera storia di Salvatore Giuliano* di Buttitta, in cui le pretese di verità attribuite al poeta di Bagheria sono in effetti esplicitate sin dal titolo:

Perché siccome la storia di Giuliano io l'avevo fatta in un modo, lui... quella sua [di Buttitta] è la vera storia di Giuliano, non c'è niente che dire! Ma il fatto che mi gesticolava davanti, lui pensava di aver da fare con quel piccolo cantastorie, con un giocattolino a cui lui insegnava a muovere le mani. Ma tu non me lo insegni, e allora io gli ho fatto segnali e dissi: «Allontanatelo, levatemelo davanti...». Lui si voleva fare bello di fronte alle altre persone facendo vedere che mi insegnava a gesticolare. No caro! A me mai nessuno mi ha detto come si muovono le mani, mai! E mai m'ha detto nessuno come si muove la chitarra, perché io la chitarra non la suono!³⁶.

³⁴ Agli attacchi polemici di Orazio Strano, Busacca rispose sempre in termini ambivalenti: se da un lato riconosceva la bravura artistica del cantastorie ripostese, dall'altro respingeva totalmente le pretese di supremazia intellettuale che questi di tanto in tanto avanzava tacciando di inesperienza e di diletantismo i «giovani» cantastorie di Paternò. Sollecitato a esprimersi nei confronti di Orazio Strano così, ad esempio, Busacca replicò nel corso di un'intervista: «Sì, devo dire veramente che io l'ho sempre rispettato perché... prima perché era il più anziano, e poi perché era veramente l'unico cantastorie vero e proprio che c'era in Sicilia, quindi io gli volevo bene. Ma lui aveva un pochettino di gelosia... Dove la pigliava 'sta gelosia non lo so. Forse, passando per i paesi, gli dicevano che c'era un altro cantastorie bravo, e lui se la pigliava a male». O. Profazio (a cura di), «Intervista a Ciccio Busacca», trasmessa nel corso del programma radiofonico Rai *I paesi cantano*, 2 settembre 1980.

³⁵ *Ibidem*.

³⁶ *Ibidem*.

Dal '60 fino al '97, anno della sua morte, Buttitta si stabilisce a Bagheria ma ormai operante, secondo l'aspirazione cui tende ogni poeta-cantastorie, fuori

dal limite del paese, dalla gloria di Bagheria; tradotto in italiano da Quasimodo, tradotto in francese e in molti altri paesi, recitante con la sua voce di ferro i suoi poemi al pubblico di Mosca e della Siberia³⁷.

Trentasette anni che videro la pubblicazione di tutte le opere poetiche e teatrali con note di Levi, Zavattini, Roversi, Pasolini, Sciascia: *Il Patriarca* (1961), *La peddi nova* (1963), *Lu trenu di lu sulì* (1963), *La paglia bruciata* (1968), *Io faccio il poeta* (1972, Premio Viareggio), *Il cortile degli aragonesi* (1974), *Il poeta in piazza* (1974), *Alavò* (1979) e *Colapesce* (1986) sono le più importanti.

Quando sostenuti da premesse ideologico-politiche quali il comunismo e il cristianesimo sociale di Buttitta, i repertori dei cantastorie, oltre alla storia, devono *riflettere* anche le proprietà che, secondo l'idea politica, definiscono particolari situazioni storiche in termini di *difetto*. Moltissime ballate di Buttitta rinviano così all'idea gramsciana di folklore come cultura di classe resa subalterna dall'egemonia feudale e borghese. Poesie come *U rancuri* e *Un seculu di storia* conferiscono alla complessità degli eventi storici una visione a loro modo completa, coerente e ordinata: in essi è proprio il punto di vista politico a diventare oggetto di riflessione. Se l'opera conoscitiva dei cantastorie tende a definirsi per il suo carattere di indeterminazione dovuto all'incapacità del discorso critico e relativistico di rappresentare in modo assoluto la molteplicità dei punti di vista e dei contesti interagenti in una particolare serie di circostanze storiche, ora, al contrario, nei casi in cui è ideologicamente condizionata essa appare *completa*; sembra possedere quanto basta per assumere un senso politico compiuto e interno; sembra avere le carte in regola per porsi, al di là di ogni tentativo di riflessione dall'esterno, quale monumento di un progetto di rinnovamento sociale.

Queste diverse affermazioni poetiche dei cantastorie tuttavia non generano contraddizioni tali da inficiare la coerenza del loro

³⁷ C. Levi, prefazione a I. Buttitta, *La peddi nova* cit., p. 8.

progetto *po-etico*; sembrano anzi porsi l'una come prosecuzione dell'altra. La funzione svolta dai cantastorie risulta, in un certo senso, quella di presentare l'ideologia in forma non ideologica. Nel loro approccio conoscitivo i cantastorie riflettono la principale preoccupazione di ogni ideologia: essa vince ed è completa soltanto se, sottoposta alla dura prova dei fatti, riesce a prolungare all'infinito la sua incompiutezza, la sua flessibilità, la sua capacità di interpretare il mondo che cambia. «Il poeta – diceva Buttitta – è colui che non perde mai interesse per la vita, e la vita cambia ogni giorno»³⁸. Il poetare di Buttitta, scrisse poi Sciascia,

coincide con l'esistere, estemporaneamente e quasi fisiologicamente. [...] Egli può spremere poesia da qualsiasi fatto, da qualsiasi cosa [...] Buttitta [...] risponde con tutti i sensi, con tutto il suo essere, quasi moltiplicandosi, alle cose che lo assalgono³⁹.

Nella poesia dei cantastorie l'ideologia appare in difetto, corrosa da una sorta di scetticismo recondito e indistinto, perseguitata da quel fondamentale pericolo che essa (se non viene adeguatamente corrosa dal dialogo critico) non riuscirà mai ad attuarsi. Buttitta provoca, così, le sue stesse convinzioni; le mette di fronte alla prova dei fatti e ciò proprio al fine di aggiornarle, migliorarle, ossia di evitare che esse, dimenticandosi di trarre giovamento dall'incessante rinnovamento del pensiero, della morale, del costume, della storia, possano trasformarsi in pesanti, anacronistiche ortodossie. Come ortodossia l'ideologia resterebbe prigioniera di se stessa. La prospettiva estraniata di Buttitta e dei cantastorie introduce sempre nell'ideologia un difetto rivelatore che fa apparire differenze e discordanze rispetto alla realtà storica, ovvero una disparità significativa per il gusto speculativo dei cantastorie. Un po' meno «puerili» appaiono così i «giochetti» che la polemica di Adorno individuava nell'«impegno» ridondante ed enfatico dell'opera brechtiana⁴⁰; ope-

³⁸ A. Cusumano, *Angelo era e non aveva ali*, «Nuove effemeridi», numero monografico su Ignazio Buttitta, X, 39 (1997), pp. 36-38, p. 36.

³⁹ L. Sciascia, introduzione a I. Buttitta, *Io faccio il poeta* cit., pp. 7-10, p. 10.

⁴⁰ T.W. Adorno, *Dialettica dell'impegno*, in L. Martinelli, G. Petronio (a cura di), *Novecento letterario in Italia*, 3 voll., Palermo, Palumbo, 1975, III vol., p. 397.

ra poetica e teatrale che, come sappiamo, si pone in piena sintonia con quella dei cantastorie europei. La poesia di Buttitta, scrive bene Cusumano,

non vuole consolare nessuno. Non ha probabilmente nemmeno il potere di cambiare la società. Buttitta lo sapeva, lo ribadiva quando sosteneva che le idee per affermarsi hanno bisogno di tempi lunghi e di uomini pazienti. Lo aveva scritto nel «Prologo» a *Il poeta in piazza*: «Io credo nel socialismo, / credo nel tempo lungo / e lascio la vita cantando; / e voglio che chi mi conosce / possa dire: “Fu contadino e medico Ignazio, / strappava spine e piantava rose, / tagliava il male e sanava ferite”. // [...] So che il raccolto è lontano, / i frutti acerbi agli alberi, / e gli uomini hanno braccia corte / e piedi di piombo»⁴¹.

Al socialismo, che nel *Lamentu*, *grapi li vrazza*, *duna la spranza e la valia*,

pighhia di nterra l'òmini e l'acchiana,
e scurri comu acqua di cannòla
e unni arriva arrifrisca e sana⁴²

Buttitta giunge così ad associare quel diritto alla poesia proprio di *tutti* e di *nessuno*. In Buttitta si fa strada l'idea che la parola poetica musicalizzata rivendicata dai cantastorie – capace di trasmettere universi di conoscenza che travalicano il senso di ciò che viene effettivamente detto – sia stata da sempre manipolata dalle classi dominanti ai fini della loro propaganda di regime. Il socialismo di Buttitta sembra allora fondarsi e fondersi con l'etica ricorrente nei poeti-cantastorie siciliani: quella che vuol dare la possibilità agli uomini di prestare di tanto in tanto orecchio alle proprie storie, alle proprie idee, alle proprie versioni, a quelle degli altri, osservandole ritratte nei cartelloni poetici e pittorici che non le obliano ma, anzi, le riflettono e verificano nello specchio vivo, poliedrico e mutevole della piazza:

⁴¹ A. Cusumano, *op. cit.*, p. 37.

⁴² I. Buttitta, *Lamentu pi Turiddu Carnivali* cit., p. 107. Traduzione: «Il socialismo che con la sua parola / prende da terra gli uomini e li innalza, / e scorre come acqua di fontana / e dove arriva rinfresca e risana».

Ci fussi u socialismu.
Fussimu tutti pueti:
io, vuàtri, tutti pueti;
nni ncuntrassimu, nn'abbrazzassimu:
ni spartissimu u pani,
u vinu,
l'acqua⁴³.

Narrare nessuno. Al piano di sopra Ignazio Buttitta stava scrivendo i versi del *Lamentu pi Turiddu Carnivali* in cui la madre del sindacalista socialista scopre il corpo morto del figlio freddato dai mafiosi. Un ispettore tributario, nel frattempo, entrò nella sottostante bottega di generi alimentari di proprietà del poeta per controllare i registri contabili e, apprendendo dal garzone che il principale stava lavorando di sopra, lo mandò più volte a chiamare invitandolo a prender parte al controllo fiscale. Dopo mezz'ora, scocciato, il poeta di Bagheria scese e, sbrigativamente, si giustificò dicendo: *Scusatimi tantu, c'avia a fari? Avia 'u mortu 'n terra, comu putia scinniri a parrari cu vui?*⁴⁴.

Questo l'episodio – raccontatomi personalmente dal cantastorie di Sutura (Caltanissetta) Nonò Salamone, autore di numerose ballate sui recenti fatti di mafia nonché interprete di molti testi buttittiani – che meglio di altri dipinge la disposizione realista dei cantastorie per la quale la *poesia* esiste solo in quanto rappresentazione della *realtà*, e la *realtà* solo quale fluttuante precipitato del *pensiero poetico*. Nei colloqui che scandivano l'amicizia che mi legava a Buttitta, il conversare sui fatti d'attualità avveniva solo in quanto tali fatti sono, potevano o non potevano essere assunti quali oggetto di *storii* e *puisii*. Di contro il discorso sulla poesia diventava un parlare dei drammi che ci circondano. Occorre però chiedersi in che termini e in che misura Buttitta condivideva coi cantastorie la disposizione realistica che faceva dire a Salvatore Di Stefano, poeta e cantastorie

⁴³ Idem, *U pueta nta chiazza*, in *Il poeta in piazza* cit., pp. 128-150, pp. 149-150. Traduzione: «Ci sarebbe il socialismo. / Saremmo tutti poeti: / io, voi, tutti poeti; / ci incontreremmo e ci abbracceremmo: / ci spartiremmo il pane, / il vino, / l'acqua».

⁴⁴ Traduzione: «Scusatemi tanto, cosa avrei dovuto fare? Avevo il morto a terra, come potevo scendere a parlare con voi?».

di Avola (Siracusa), «quando vedo qualcosa che non mi quadra: bene! Dico a me, qui c'è da fare una *storia!*»⁴⁵.

Frutto di un'osservazione estraniata della storia, del *guardare da una certa distanza* che contraddistinse il verismo di Verga come il teatro dialettico di Brecht ispirato ai cantimpanca della Germania medievale (*Bänkelsänge*), il realismo appare quale punto di congiunzione tra la poesia di Buttitta, la letteratura popolare dei cantastorie e l'opera di artisti, scrittori e intellettuali contemporanei. Si pensi, ancora, al Quasimodo traduttore della silloge buttittiana *Lupani si chiama pani* e frequentatore degli spettacoli del cantastorie di Riposto (Catania) Orazio Strano; al Guttuso illustratore della stessa silloge; all'amicizia tra Buttitta e Pasolini testimoniata da molti *Scritti corsari*; a Levi e a Sciascia autori di molte prefazioni a libri di Buttitta; si pensi allo spettacolo *Ci ragiono e canto* di Dario Fo cui presero parte Busacca, Buttitta, Rosa Balistreri ribattezzata dal poeta di Bagheria quale «cantatrice del Sud»; si pensi ai film *Il cammino della speranza* di Germi, *La terra trema* di Visconti, *Storia di una capinera* di Zeffirelli, *Toro scatenato* di Scorsese, come al recente *L'altra Sicilia* di Scimeca dove l'interesse per la parola cantata dei cantastorie non si risolve in mere colonne sonore. La diretta partecipazione alla temperie del realismo emerge soprattutto nelle vicende del sindacalista socialista Salvatore Carnevale che hanno dato vita al *Lamentu* di Buttitta, alla *Ballata di lupara* di Trincale, al film *Un uomo da bruciare* (1962) di Vittorio Orsini e dei fratelli Taviani, come al celebre episodio di *Le parole sono pietre* in cui Levi, attraverso dichiarazioni fornite dalla stessa madre del sindacalista di Sciarra, ricostruisce le tensioni sociali e politiche che portarono al barbaro assassinio di Carnevale da parte della mafia. Levi ricalca la stessa assimilazione dei valori solidaristici e millenaristici cristiani a quelli socialisti che Buttitta aveva scelto quale motivo conduttore del *Lamentu*:

«Chi uccide me uccide Gesù Cristo», aveva detto Salvatore al mafioso che era stato mandato a minacciarlo cinque o sei giorni prima della sua morte. [...] «Bene – dice quello – ti voglio bene, se non ti volessi bene non mi

⁴⁵ S. Burgaretta, *Poesia popolare e poeti dialettali in Sicilia. Incontro con Salvatore Di Stefano*, «Il cantastorie», 55, n.s. 30 (1981), pp. 270-272.

metterei in questi inciampi. Hai da levarti dal partito e stracciare tutte le carte e non pensarci più. Avrai una buona somma, che mentre campi non avrai più da lavorare».

Disse mio figlio: «Io non sono carne venduta, e non sono un opportunista».

«Pensaci, che altrimenti farai una mala morte».

E allora Salvatore rispose: «Vieni tu ad ammazzarmi, ma di' a questi che ti ci mandano che quando hanno ammazzato a me hanno ammazzato a Gesù Cristo».

«[...] Chi uccide me uccide Gesù Cristo», ripete Francesca. Ma sa che la sua Chiesa è in piedi tuttavia («se muore un monaco non si chiude il convento»). E questo potere, questa chiesa terrestre che la fa viva, che le ha asciugato il pianto, che le ha sciolto la lingua, le ha dato un linguaggio. Non è il linguaggio poetico della madre lucana che racconta la vita del figlio morto: è un linguaggio di rivendicazione, di oratoria, di discussione, di atto di accusa, è un linguaggio di partito. Anche i suoi termini suonano nuovi e strani nel dialetto: termini giuridici e politici, la legge, la riforma, il sessanta e quaranta, la lotta, l'organizzazione, gli opportunisti, e così via. Ma nella sua bocca, davanti alla morte, questo linguaggio, questo convenzionale e monotono linguaggio di partito, diventa un linguaggio eroico, come il primo modo di affermare la propria esistenza, l'arido canto di una furia che esiste per il primo giorno in un mondo nuovo⁴⁶.

Oltre a quelle nell'impianto etico il *Lamentu* e il racconto leviano presentano corrispondenze al livello delle figure narrative impiegate. Oltre ai frequenti dialoghi con la madre, anche qui lucida controfigura del sindacalista, si pensi all'introduzione secondo cui Turiddu

Ancilu era e non avia ali
non era santu e miraculi facia,
ncelu acchianava senza cordi e scali
e senza appidamenti nni scinnia;
era l'amuri lu sò capitali
e sta ricchezza a tutti la spartia:
Turiddu Carnivali nnuminatu
e comu Cristu nni murìu ammazzatu⁴⁷;

⁴⁶ C. Levi, *Le parole sono pietre*, Torino, Einaudi, 1955, pp. 174-175.

⁴⁷ I. Buttitta, *Lamentu pi Turiddu Carnivali* cit., p. 105. Traduzione: «Angelo era e

all'immagine di Cristo che torna a «benedire» il sindacalista per spingerlo, secondo il suo paradigma, a «farsi ammazzare» per difendere gli umili contadini dall'oppressione mafiosa:

Cristu di ncelu lu binidiciù,
ci dissi: «Figghiu, tu mori ammazzatu;
a Sciara li patruna, armi addannati,
ammazzanu a cu voli libbirtati»⁴⁸;

o ancora alla metafora cristiana che, nel pianto finale della madre, si presta a sostenere la bandiera del *sucialismu chi grapi li vrazza e [...] duna la spiranza e la valia*⁴⁹. La madre, *pinitenti*, si rivolge al figlio ucciso come se si rivolgesse al Cristo *cunfissuri* che continua a infondere quei *cumannamenti* che lo avevano visto opporsi «a un potere organizzato e ramificato che arriva dappertutto, che controlla tutto con la sua legge»; che lo avevano visto «non lasciarsi sedurre, né corrompere [...] né accettare mai, come cosa reale, la paura, l'omertà, la legge del terrore»; che lo avevano visto «farsi forte della legge» e chiedere

che il raccolto delle olive fosse affidato agli stessi contadini che coltivavano il grano, e che la divisione fosse fatta come vuole la legge, in modo che la parte dei contadini fosse il sessanta per cento e quella della principessa il quaranta. Era il primo movimento contadino organizzato. E a Carnevale fu subito offerto da un amministratore del feudo, se avesse abbandonato la lotta, tutte le olive che egli avrebbe voluto⁵⁰.

Del resto il realismo orienta l'intera percezione della storia non solo in Buttitta. Trincale – e valga per tutti – ci restituisce l'immagine del cantastorie

non aveva ali / non era santo e miracoli faceva, / saliva in cielo senza corde e scale / e senza sostenersi ne scendeva; / era l'amore il suo capitale, / questa ricchezza a tutti la spartiva: / Turiddu Carnevale era chiamato / e come Cristo morì ammazzato».

⁴⁸ *Ibidem*, p. 106. Traduzione: «Cristo benedicendolo gli disse: / «Tu, figlio mio, morirai ammazzato; / i padroni di Sciara, quei dannati, / ammazzano a chi vuole libertà»».

⁴⁹ *Ibidem*, p. 113. Traduzione: «Il socialismo che apre le braccia / e che mi dà speranza e coraggio».

⁵⁰ C. Levi, *Le parole sono pietre* cit., p. 163.

Che attinge la notizia alla fonte – quartiere proletario, case occupate, fabbriche in lotta, lotte all'emigrazione, manifestazioni politiche – e la propaga nello stesso spazio per discutere i contenuti coi diretti protagonisti. Poi tramite la forma acustica la propaga agli altri quartieri o città con la stessa realtà, per farne esplodere le contraddizioni e comunicare le esperienze di lotta dei luoghi dove è stata attinta la notizia, che è diventata «ballata». Nello stesso tempo riceve il giudizio critico di classe e nello stesso spazio attinge i mezzi vitali per la sopravvivenza⁵¹.

Come fecero per *Peppi Musulinu re di l'Asprumunti* per la quale contattarono personalmente la sorella del noto brigante calabrese, Bella e Strano sentirono l'urgenza di cantare la loro storia, *Turi Giuliano (Re di li briganti)*, dinanzi alla famiglia dello stesso bandito; lo stesso bandito, latitante nelle montagne palermitane, appresa la notizia della visita di Strano avrebbe ringraziato il cantastorie ripostese inviandogli una bandiera gialla del separatismo. Anche Otello Profazio – che come Trincale con *Sicilia a lutto* dedicata alla strage di Avola accusava il «poeta» di non aver dato voce ai braccianti calabresi uccisi nel '49 dalla polizia durante l'occupazione delle terre di Melissa – ritenne opportuno inserire nella sua storia cantata versi raccolti nel penitenziario di Reggio Calabria dalla viva voce del brigante Musolino. Allo stesso modo, raccogliere testimonianze dirette partecipando all'occupazione delle case popolari di Via Tibaldi organizzata a Milano dagli operai dell'Alfa negli anni Settanta, per Trincale significò assolvere a un «dovere irrinunciabile»⁵².

Per i cantastorie, come per i narratori «realisti», si tratta di precisare il rapporto col reale attraverso un giudizio critico apparentemente sdoppiato: quello che porta l'artista sia a rappresentare determinati personaggi in determinate situazioni, società ed epoche, sia a deformare il reale secondo le proprie aspettative morali, ideologiche e politiche. L'esercizio sdoppiato del giudizio non intacca

⁵¹ F. Trincale, *Dieci anni in piazza. Analisi strumenti presenza per la rivoluzione comunista*, Catania, Pellicanolibri, 1979, p. 120.

⁵² Le numerose interviste e dichiarazioni che Trincale a questo proposito ebbe modo di rilasciare ai quotidiani e ai rotocalchi settimanali si trovano raccolte, assieme ad altri documenti – lettere e articoli di vario genere – e al carteggio che lo stesso cantastorie intrattenne con esponenti del Partito Comunista Italiano quali Berlinguer, Pajetta e Lama nel volume già citato, F. Trincale, *Dieci anni in piazza*.

però il presupposto di partenza: fare delle proprie invenzioni comprensioni razionali e organiche di determinate condizioni e prospettive storiche. Si pensi ancora ai maggiori scritti di Levi: *Cristo si è fermato a Eboli*, *Le parole sono pietre* e i numerosi resoconti di viaggio tra cui *La doppia notte dei tigli* e *Tutto il miele è finito*. In essi l'autore si muove ambivalentemente tra interessi documentari finalizzati a inchieste storiche e sociologiche sul feudalesimo agrario meridionale – testimonianza ne siano il saggio *Paura della libertà* e i numerosi interventi sulle riviste «Rivoluzione liberale» e «Giustizia e Libertà» organi ideologico-politici dell'ambiente culturale torinese di Gobetti e di Rosselli – e l'impegno etico-sociale volto a denunciare la tragica condizione di un mondo contadino storicamente emarginato e offeso dalla civiltà. In tali scritti la disposizione analitica si accompagna alla battaglia politica per l'affermazione delle masse diseredate dalla storia e al bisogno urgente e motivato di modificare il segno della nostra civiltà. Tali istanze, tese ad allargare l'area del proprio giudizio e della propria esperienza conoscitiva verso gli strati più profondi della psiche individuale e collettiva a cui Levi attribuisce la possibilità di riattivare il rapporto ininterrotto tra l'uomo e il mondo, rievocano la dialettica tra *partecipazione* ed *estraniamiento*, tra impegno ideologico-civile e impegno documentario-analitico, tra *poesia* e *realtà*, tra *particolarismo* ed *universalismo* che compongono ciò che altrove ho avuto modo di definire come la *doppia morale* dei cantastorie siciliani.

Tale dialettica, in Levi come in Buttitta, diventa presupposto della ricerca di un punto fuori dalla storia in cui ricominciare a far storia, di un punto oscuro e misterioso entro l'uomo per ritrovare l'uomo, del primordiale, dell'azzeramento morale, della volontà di recuperare gli strati occulti della psiche e il ritmo misterioso dei cicli naturali e animali, di un progetto per individuare una dimensione psicologica culturale alternativa quale può essere offerta dall'utopia di una ribellione contadina o operaia. In *Lu tempu e la storia* Buttitta così tocca *lu silenzio di seculi luntani*, e *lu pusu* [polso] *di la storia*: la voce resuscitata di Majakovskij, il «pianto di Hiroshima», il «lamento di García Lorca fucilato al muro»⁵³. Non è con l'ideolo-

⁵³ I. Buttitta, *Lu tempu e la storia*, in *La peddi nova* cit., pp. 59-61, p. 59.

gia rivoluzionaria ma con quella *del pueta marinaru chi pisca cu lu tartaruni* [a strascico], dell'*aciddaru* [uccellatore] *cu li riti cunzati tutti li staciuni* che Buttitta, in *Li pueti d'oggi*, scopre come la verità del cantastorie

havi li radichi ntra la terra
E li rami ciuruti
Aperti all'aria
Comu vrazza d'omu⁵⁴,

e come «oggi e sempre resti fra gli uomini»⁵⁵. In *'U rancuri* (*discorso ai feudatari*) poi affonda nel documento storico facendosi ponte scenico-conoscitivo sul quale ogni storia troppo silenziosa può ritrovare una voce per dar sfogo a rancori mai sopiti, a diritti mai ottenuti, a drammi mai superati. Così rivolto ai «feudatari»:

Iu vi cunsidiru,
e forsi
arrivu a scusarivi:
u privilegiu piaci,
a tradizioni di l'abusu
a disumanità
u sfruttamentu piaci,
l'aviti nto sangu;
e vurristivu ristari a cavaddu
cu elmu e scutu
e li spati puntati;
crociati di l'ingiustizia,
a massacrari i poviri.

Iu vi cunsidiru,
haiu a facci tosta!
Sunnu i braccianti chi v'odianu,
i disoccupati a turnu;
all'asta nte chiazzu

⁵⁴ Idem, *Li pueti d'oggi*, *ivi*, pp. 53-55. Traduzione: «La verità ha le radici nelle profondità della terra / e i rami fioriti / aperti all'aria / come le braccia di un uomo».

⁵⁵ I. Buttitta, «Li pueti d'oggi», *ivi*, pp. 53-55, p. 55.

ad aspittari un patruni
 chi pritenni lu baciulimanu.
 Sunnu i senzattera,
 i cozzi cotti o sulì chi v'odianu, [...]»⁵⁶.

Il vero poeta, afferma Buttitta elogiando il silenzio, «non dice»: *non lu dicu iu, / iddi [i braccianti] u diciunu*. Il poeta deve solo raccogliere e imbastire voci; i trovatori dicevano *entrebescar los motz*, intrecciare, rifondere i detti; nel cantare gli intrighi, le lotte, la vita diplomatica delle corti come dell'epica Bertram dal Bornio, ad esempio, così amava esprimersi:

Continuamente risuolo e ricucio
 I baroni, li ricongiungo, li coagulo»⁵⁷.

La poesia del *vero poeta*, o del *poeta del vero*, per Buttitta trova la sua forza nel «tessere», «ricamare», «cucire», «scucire», «rammendare con filo d'oro» i frammenti di un antico *rancuri* che solo le voci sottomesse dei braccianti «dicono» o «potrebbero realisticamente dire»: cari feudatari, informa Buttitta, *non lu dicu iu* [che siete malfattori], *iddi [i braccianti]*, *i cozzi cotti 'o sulì*, *i senzattera, li facci a tri denti*, *i mangiapicca cu lu ciatu chiusu, lu tribunali di li pini-tenti, iddi u dicinu*; o, da qui, l'ostinato, estraniante e provocatorio domandare alle parti in causa, braccianti e feudatari, *chi mi cuntanti?*⁵⁸. L'unico modo per dar voce a chi non ne ha mai avuta, sosteneva già Plutarco nell'*Arte di ascoltare* percorrendo di quasi due millenni l'antropologia di Fortes ed Evans-Pritchard, è fare in modo

⁵⁶ Idem, *U rancuri (discorso ai feudatari)*, in *Io faccio il poeta* cit., pp. 61-70, pp. 62-63. Traduzione: «Io vi considero, / e forse / arrivo a scusarvi: / il privilegio piace, / la tradizione dell'abuso / la disumanità / lo sfruttamento piace, / l'avete nel sangue; / e vorreste rimanere a cavallo / con elmo e scudo / e le spade puntate; / crociati dell'ingiustizia, / a massacrare i poveri. / Io vi considero, / ho la faccia tosta! / Sono i braccianti che v'odiano, / i disoccupati a turno; / all'asta nelle piazze / ad aspettare un padrone / che pretende il *baciolemani*. / Sono i senzattera, / le nuche cotte al sole che v'odiano [...]».

⁵⁷ «Totjorn ressolì e retal / Los baros e'ls refon e'ls calh». H. Cartens, A. Pillet, *Biographies des Troubadours*, Halle, 1933, 80, 44, vv. 22-23.

⁵⁸ I. Buttitta, *U rancuri (discorso ai feudatari)* cit. Traduzione: «che mi raccontate?».

che la *storia parli da sé* in tutta la sua contraddittorietà; che sia messa in grado di far sentire al poeta, e quindi a tutti, le pulsazioni del suo polso: basta tornare al silenzio, ascoltare, riconoscere i fili della bocca di tutti, tirare le somme, poi bisogna saper cantare.

In definitiva, ciò che ci sembra accomunare il romanzo-inchiesta alla Levi o alla Dolci all'approccio conoscitivo di Buttitta e dei cantastorie è il continuo ricondurre il discorso da fuori a dentro la storia e viceversa, da fuori a dentro le istituzioni e viceversa, da fuori a dentro l'ideologia e viceversa, da fuori a dentro il testo poetico e viceversa, da fuori a dentro il tempo della narrazione. Atteggiamento che si risolve in un'appropriazione mutevole della realtà, al tempo stesso *mimetica* e *riflessa*; nel discorso che conserva il suo asse ideologico più che nella partigiana negazione di determinati assetti politici nella prospettiva di una loro ragionata modificazione. Numerose connessioni potrebbero anche essere rilevate tra l'*ethos* di Buttitta e l'immagine del Pasolini «corsaro» degli anni Settanta⁵⁹. Quello che era al tempo delle *Ceneri di Gramsci* un intellettuale «in crisi» si evolve, infatti, verso un'immagine di intellettuale programmaticamente in perpetua opposizione critica. Dall'ideologia dell'impegno degli anni Cinquanta, attraverso l'abiura e la successiva adesione ad una forma di «opposizione pura» negli anni Sessanta, Pasolini giunge alla definitiva teorizzazione di una forma di anti-impegno perennemente alternativo. Si cimenta al gioco dei contrari, secondo un anti-ruolo dell'intellettuale in cui nuove componenti ludiche vengono a sovrapporsi alle antiche ipoteche drammatiche (la scissione dalla storia e dal mondo, le interne contraddizioni ecc.) che si rinnovano di fronte al nuovo universo neocapitalistico e borghese. L'omologazione antropologica che egli vede indotta da questo universo, per Pasolini rappresenta la fine della storia, ovvero della possibilità di una storia diversa. Pasolini, negli *Scritti corsari* come, soprattutto, in *Empirismo eretico* dove la vertigine dello sdoppiamento gioca ruolo di protagonista, ribadisce questa assenza di speranze alternative e il sistema di opposizioni binarie, ovvero di antitesi inconciliabili che costituisce la sua filosofia:

⁵⁹ Si v. a questo proposito il rigoroso studio critico di Guido Santato sulla figura di intellettuale e sull'opera di Pasolini, *Pier Paolo Pasolini. L'opera*, Vicenza, Neri Pozza Editore, 1980.

Sono privo, praticamente e ideologicamente, di ogni *speranza* [...]. Io sono *contro Hegel* [...]. La mia dialettica non è più ternaria, ma binaria. Ci sono solo opposizioni inconciliabili⁶⁰.

Tuttavia l'apparire come prodotto di diverse morali contrastanti, in Pasolini come in Buttitta, non produce un atteggiamento di definitiva rinuncia, abnegazione e disperazione. Al contrario il disimpegno dal futuro fa sì che si ritrovi un'empirica immanenza del presente, l'opzione per il gioco, per le *sfide* o per l'ideologia provocatoria del *contrastu* poetico. L'empirismo eretico pasoliniano si ritrova così in modo sistematico nella demistificazione che i cantastorie operano nei confronti dei valori ritenuti assoluti e indiscutibili; dei valori che occultano con violenza la loro interna parzialità, la loro ovvia relatività, la loro insopprimibile dualità: nei confronti, lo abbiamo detto, delle minacce e del terrore che ogni Ortodossia mafiosa, politica, morale e religiosa è costretta a incutere.

Come i libri di Levi, Pasolini o Dolci, i repertori poetici del Buttitta cantastorie si trovano sempre accanitamente sulle cose, le più attuali, e, tuttavia, essi si presentano come disperatamente inattuali. Buttitta, così, si trova sempre "col sentimento" al punto in cui il mondo si sdoppia, si contraddice, si rinnova, ma la cifra specifica di questo porsi nell'attualità più viva e cruciale è tutta nel pirandelliano «sentimento del doppio» e del nuovo, nella continua ripetizione del medesimo, antico e moderno, esercizio critico del giudizio. La piazza dove egli *fa il poeta* diviene il luogo dove riaffiorano le immagini del passato e del presente, rispetto alle quali si perpetua l'esperienza della perdita, della trasformazione, dell'acquisizione critica delle vecchie come delle nuove visioni del mondo, dei vecchi come dei nuovi valori e comportamenti. Così in *Non sugnu pueta*,

Ma siddu è puisia
fàrisi milli cori
e milli vrazza
ed abbrazzari matri puvireddi
sicchi du tempu e da malipatenza,

⁶⁰ S. Arecco, *Conversazioni con Pier Paolo Pasolini*, in *Pier Paolo Pasolini*, Roma, Partisan, 1972, p. 75.

senza latti nte minni
e lu nutricu mbrazza:
quattr'ossa stritti
nta lu pettu assitatu d'amuri:
(un mumentu ca scattu!)...
datimi una vuci putenti
ca pueta mi sentu:
datimi un stinnardu di focu,
e appressu a mia li schiavi di la terra,
na ciumara di vuci e di canzuni:
li strazzi all'aria,
li strazzi all'aria,
assammarati di chiantu e di sangu⁶¹.

Così anche in *Parru cu tia* in una perfetta fusione tra gli elementi descrittivi del cantastorie del popolo e quelli del "poeta francescano" e militante:

Sfarda sta cammisazza arripizzata,
tincila e fanni un pezzu di bannera,
trasi dintra li casi puvireddi,
scinni nni li carusi carzarati,
sduna pi li stratuna e li trazzeri,
chiama picciotti e vecchi jurnateri,
cerca dintra li funnachi e li grutti
l'omini persi, abbannunati e rutti,
gridacci cu la vuci d'un liuni:
«genti, vinni lu jornu a li diuni!».

Sfarda sta cammisazza arripizzata,
tincila e fanni un pezzu di bannera,
russa comu la tonaca di Cristu;

⁶¹ I. Buttitta, *Non sugnu pueta*, in *Io faccio il poeta* cit., pp. 37-40, p. 39-40. Traduzione: «Ma se è poesia / farsi mille cuori / e mille braccia / per stringere povere madri / inaridite dal tempo e dalle sofferenze / senza latte alle mammelle / e col bambino in braccio: / quattro ossa strette / al petto assetato d'amore: / (un momento che scoppio!)... / datemi una voce potente / perché mi sento poeta: / datemi uno stendardo di fuoco, / e mi seguano gli schiavi della terra, / una fiumana di voci e di canzoni: / gli stracci in aria, / gli stracci in aria, / inzuppati di pianto e di sangue».

pi torcia lu to vrazzu e lu to pusu,
unnàla a li venti a pagnu chiusu:
russa era la tonaca di Cristu! Russa!⁶².

L'esigenza del «pensiero dialettico», dell'«indirezione» e dell'«estraniamento» che per Fortini costituiscono i tratti essenziali dello sguardo brechtiano, si ritrova anche in narratori che hanno soprattutto rivolto la loro attenzione ai problemi sociali del Mezzogiorno. Alvaro, Sciascia, Vittorini, Dolci, Consolo in cui l'approccio, a tratti autobiografico, non appare mai disgiunto da una disposizione all'approfondimento critico e documentario della realtà meridionale. *Gente in Aspromonte* di Alvaro, *Le parrocchie di Regalpetra*, *A ciascuno il suo*, *Il contesto*, *La scomparsa di Majorana*, gli articoli raccolti in *La corda pazza*, *Atti relativi alla morte di Raymond Roussel*, *L'affaire Moro* di Sciascia, *Le città del mondo*, *Le donne di Messina*, *Uomini e no*, *Diario in pubblico* di Vittorini, *Il sorriso dell'ignoto marinaio* di Consolo, *Banditi a Partinico* e *Racconti siciliani* di Dolci si propongono quali veri e propri romanzi-inchiesta, nell'attenta prosecuzione del filone realista affermatosi negli anni Cinquanta con opere quali *Minatori della Maremma* di Bianciardi e Cassola, *Le parole sono pietre* di Levi, *Contadini del Sud* di Scotellaro, e via dicendo. In diverse occasioni molti di questi narratori hanno avuto modo di esprimere in prima persona la sintonia etica e culturale che li lega ai cantastorie. Così, ad esempio, i pareri di Levi sulla poesia di Buttitta:

La poesia di Buttitta è dunque legata [...] all'atmosfera dell'epica popolare siciliana. Ma il suo nuovo libro, che raccoglie quasi tutte le sue poesie tranne le cantate, si chiama *La peddi nova*, la pelle nuova, e, almeno nella sua parte più recente, rappresenta una svolta, un periodo nuovo, dove, al-

⁶² Idem, *Parru cu tia* cit., p. 145. Traduzione: «Strappa questa camicia rattoppata, / tingila e fanne un pezzo di bandiera, / entra nelle case dei poveri, / scendi tra i ragazzi carcerati, / corri per stradoni e trazzere, / chiama i giovani e i vecchi giornalieri, / cerca dentro i fondachi e le grotte / gli uomini persi, abbandonati e rotti, / gridagli con la voce di un leone: / "gente, è venuto il giorno degli affamati!". / Straccia questa camicia rattoppata, / tingila e fanne un pezzo di bandiera, / rossa come la tunica di Cristo; / e torcia sia il tuo braccio e il tuo polso, / falla ondeggiare ai venti a pugno chiuso: rossa era la tunica di Cristo! Rossa!».

le figurazioni di vita contadina, della fatica quotidiana, della miseria del bracciante, della lotta per il pane e la libertà, si aggiunge un altro contenuto, che è il dolore e la speranza individuale e comune a tutti, il destino comune a tutti, fuori degli antichi "limiti dell'amore": per l'uomo così debole, fragile e pericolante di fronte alla possibile distruzione, che non guarda giudeo e greco, vecchio e giovane, ricco e povero, ma tutti ugualmente sovrasta. Da questa comunità di pericolo nasce un nuovo senso della persona, e dell'amore per l'uomo, fuori da ogni limitazione⁶³.

Anche Sciascia sottolinea come nella narrazione di Buttitta

tutto è immagine, metafora, ritmo. E procede per sprazzi, per improvvise illuminazioni di particolari, di dettagli; e con iterazioni ugualmente improvvise: ingorghi che deve far defluire, nodi che deve sciogliere qui ed ora, per lui e per noi, quasi che per la prima volta la rappresentazione del fatto, del personaggio, della cosa (non, ormai, il fatto, il personaggio, la cosa) venisse ad incagliarsi in un senso misterioso, un segreto, una cifra: da penetrare, da svelare. E se più volte racconta la stessa cosa, a distanza di giorni o di anni, inalterabilmente si succederanno quelle immagini, quelle metafore, quel ritmo, quelle iterazioni misteriose e sospensive. Perché Buttitta *scrive tutto* – o forse, per dirla con Hemingway –, sono le cose che scrivono Buttitta; e la sua opera propriamente scritta, materialmente scritta – i suoi manoscritti, i suoi libri – non è che una parte del Buttitta *scritto* che è poi l'intera sua esistenza, l'intera sua esperienza, la sua memoria, i suoi sensi⁶⁴.

I dati qui passati in rassegna sono sufficienti a mostrare la concezione sintetica del giudizio critico di Buttitta e dei cantastorie, che se da un lato risulta difficilmente rintracciabile in altri ambiti della cultura folklorica, dall'altro pare accostarsi a prospettive artistiche e conoscitive consolidate in ambiti intellettuali culti. Ci si è resi anche conto di come la poesia di Buttitta operi all'interno di una prospettiva conoscitiva realista che sembra teorizzare la difficile fusione del tentativo di estraniamento critico e di quello che al contrario tende a cogliere gli stati d'animo e le tensioni morali dei personaggi attraverso processi di partecipazione politica o di *mimesis* senti-

⁶³ C. Levi, prefazione a I. Buttitta, *La peddi nova* cit., pp. 9-10.

⁶⁴ L. Sciascia, introduzione a I. Buttitta, *Io faccio il poeta* cit., pp. 7-8.

mentale. Nei cantastorie dialogano le due «funzioni-autore» che Vittorini distinse in uno scritto del '33 richiamandosi alla visione «realista» e alla concezione «militante» del lavoro dello scrittore:

Diciamo realisti, diciamo lirici, e pretendiamo che ci si intenda. Invece sotto c'è confusione. E io so che se nomino Dostoevskij come lirico gli altri che lo nominano come realista si guardano tra loro con occhi obliqui da cavalli.

Ebbene, credo che tutti si sbagliano [...]. Certo i modi di distinguere gli scrittori sono "due", ma infinite volte "due": a partire dal modo che li divide in buoni e cattivi.

"Io" li distinguo così:

Quelli che, leggendoli, mi fanno pensare «ecco, è proprio vero», e che cioè mi danno la conferma di «come» so che in genere sia nella vita.

E quelli che mi fanno pensare «perdio, non avevo mai supposto che potesse essere così», e che cioè mi rivelano un nuovo, particolare "come" sia nella vita⁶⁵.

Per noi è stato importante notare come, nel rendersi consci dei propri scopi e metodi, Buttitta e i cantastorie sollevino problemi per molti versi sconosciuti ad altre tradizioni narrative popolari: quello della corrispondenza tra l'opera letteraria e la realtà da essa indagata; quello del poeta che dopo averle scritte avverte il bisogno di ripensare, recitare, cantare, gesticolare, ridiscutere le *storie* nelle piazze, le più estranee, in mezzo *a tutti* e *a nessuno*; quello dell'insorgenza, nel sapere popolare, di un'irrefrenabile, sfrontata coscienza storica e antropologica. «Io ho quasi settant'anni», scriveva Ignazio ne *La paglia bruciata*,

ho girato parte del mondo, ho conosciuto e parlato con milioni di uomini grandi e piccoli; li ho setacciati, cotti nel brodo, e so fatti e segreti che non potrò mai dire. Dovrei cambiare paese e nazione. Se non posso nemmeno dire le cose semplici, come potrei svelare i fatti gravi? Facciamo un intermezzo allegro. Se io dico: mi piacciono le donne, ed è una verità, voi ridete. Pensate, Buttitta dà segni di senilità; ha i piedi nella fossa: non si vergogna?! E siete voi, è una confessione fra amici. Se lo dicessi a un prete? Quello mi scomunicasse! E dire che è una frase politica, poetica: mi piac-

⁶⁵ E. Vittorini, *Diario in pubblico*, Torino, Einaudi, (I ed. 1957), pp. 52-53.

ciono le donne! È come cantare le bellezze della natura. Mi piace il mare, lo posso dire. Il sole, lo posso dire. Il cielo di giorno e di notte stellato, lo posso dire. Posso dire centomila cose, ma se dico: mi piacciono le donne! Divento ridicolo.

Il sugo del discorso qual è? Che sono più le cose che non si possono dire che quelle che si dicono⁶⁶.

⁶⁶ I. Buttitta, *La paglia bruciata*, Milano, Feltrinelli, 1968, pp. 18-19.

- Tessa, Delio, 189
 Tommaseo, Niccolò, 33, 34, 35, 43,
 62, 64, 66
 Tortelli, Agnese, 84n.
 Tortelli Pucci, Giuditta, 84n.
 Toschi, Paolo, 34n., 144n., 155 e n.
 Trincale, Franco, 160, 170, 172, 173
 e n.
 Trombetta, Alfredo, 130
 Tucci, Roberta, 141n., 145n., 146n.,
 148n.
 Tuzi, Grazia, 149n., 150n.
- Ulivi, Ferruccio, 104, 107, 108 e n.,
 121n., 123, 124, 130
 Ungaretti, Giuseppe, 59, 61
- Valenti, Patrizia, 18
 Vann'Antò, 108n., 194
 Vattimo, Gianni, 38 e n., 65n.
 Veneziano, Antonio, 152, 193
 Venturelli, Gastone, 1, 2, 15, 69 e n.,
 71, 72, 80 e n.
 Verga, Giovanni, 155, 157, 161, 170
- Vezzani, Giorgio, 163n.
 Vianello, Raimondo, 255
 Vidossi, Giuseppe, 11
 Villalta, Gian Mario, 90, 91, 92
 Virgilio Marone, Publio, 151
 Visconti, Luchino, 162, 163, 170
 Vitorovic, Suncica, 267
 Vittorini, Elio, 155, 161, 162, 180,
 182 e n., 238 e n., 239, 241 e n.,
 242
 Vittorini, Gina, 240 e n.
 Vivaldi, Cesare, 97
 Viviani, Raffaele, 194
- Wittgenstein, Ludwig, 59n., 63n.
- Zabagli, Franco, 18
 Zanini, Ligio, 96
 Zanzotto, Andrea, 29, 30, 86, 87, 90,
 92, 93, 94
 Zavattini, Cesare, 162, 163, 166
 Zeffirelli, Franco, 170
 Zero, Renato, 44
 Zurita, Raul, 267

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

- p. 20 - *Lo stivale*, illustrazione di Adolfo Matarelli, in *Poesie di Giuseppe Giusti*, Firenze, Carnesecchi, 1868.
- p. 58 - Maggio di Castiglione d'Orcia (SI), 1981, fotografia di Marco Bruttini.
- p. 106 - Domenico Purificato, copertina di *Lucecabelle*, 1951.
- p. 128 - Domenico Purificato, *Ritratto di Eugenio Cirese*, 1955.
- p. 154 - Frontespizio del libretto stampato per la prima rappresentazione del *Lamentu pi Turiddu Carnivali*, cantato da Ciccio Busacca in occasione del III Congresso Nazionale della Cultura Popolare, Livorno 1955.
- p. 164 - Ignazio Buttitta (a sinistra) col cantastorie Ciccio Busacca, Parigi 1958.
- p. 264 - «Caffè», rivista di letteratura multiculturale, a. 1, n. 1, settembre 1994.

FINITO DI STAMPARE
NEL MESE DI OTTOBRE 2000
PER CONTO DELLA
CASA EDITRICE LE LETTERE
DALLA TIPOGRAFIA ABC
SESTO FNO - FIRENZE