

Cicciu Busacca e l' eredità delle sue lacrime

Se vi dovesse capitare di conoscere e frequentare assiduamente poeti-cantastorie siciliani come Vito Santangelo, Franco Trincale, Nonò Salamone, Fortunato Sindoni, ma anche di accostarvi all'ambiente dei grandi appassionati come Cicciu 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 lo frequenta da oltre vent'anni - quando si parla di Cicciu 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 e proprio, piccolo, grande mito. Ma chi era Salvatore Scordo? Di che lacrime si tratta? E quali sono i principali risvolti simbolici di questo mito cui abbiamo fatto appena riferimento? Queste le domande del mio intervento che, in questo appassionato volume di Tomasello, vuole soltanto, a partire dalle lacrime per Turi Scordu, indicare e proporre alcune coordinate che ritengo utili per una riflessione antropologica sullo spettacolo, sulla letteratura poetico-musicale, insomma sul sapere dei cantastorie siciliani e di Busacca in particolare.

Salvatore Scordo - per chi conosce anche sommariamente la letteratura dei cantastorie siciliani sarebbe del tutto inutile ricordarlo - è il povero emigrante di Mazzarino, in provincia di Caltanissetta, che Ignazio Buttitta ha reso protagonista di "Lu trenu di lu sulì"; 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 Cicciu Busacca e, quindi, successivamente, a quella di altri cantastorie siciliani come Santangelo, Salamone, Sindoni, Rosa Balistreri. In "Lu trenu di lu sulì" Buttitta fa diventare poesia il dramma realmente vissuto da Salvatore Scordo, minatore siciliano costretto a emigrare in Belgio e sepolto dalle macerie della miniera carbonifera di Marcinelle presso la quale lavorava appena da 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 anno di patiri, finalmente quelli per acquistare i biglietti del Treno del Sole per poterlo raggiungere in Belgio, assieme ai figli. La moglie Rosa e i sette figli del minatore lasciano così la Sicilia e, con il Treno del Sole, intraprendono il lungo viaggio che li avrebbe riportati a riabbracciare il loro, caro 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 e il telegiornale 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: da camera di transizione, che stava per dischiudere alla famiglia Scordo se non l'anelata fortuna all'estero una spaesata prospettiva di ricostituzione socioeconomica, essa si fa fossa che, in un'alba senza lustro, 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 il Treno del Sole, dove

viaggiavano Rosa e i figli assieme a tanti altri emigranti in cerca di lavoro, non avevano attraversato il ponte della vita bensì quello spezzato che di colpo li ha gettati nel baratro della morte.

Dal 1963, anno in cui viene pubblicata con un'introduzione di Leonardo Sciascia e di Roberto Leydi, Ciccio Busacca ha cantato spessissimo "Lu trenu di lu sulì" di Ignazio Buttitta. La cantava nelle piazze, in televisione - ad esempio nel programma "Italia bella mostrati gentile" realizzato dalla RAI negli anni Settanta - 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. "Lu trenu di lu sulì", come del resto il "Lamentu pi la morti di Turiddu Carnivali", Busacca la considerava 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 della speranza di quella che Carlo Levi, grande amico e ammiratore tanto del cantastorie paternese, quanto del poeta di Bagheria, definiva come «civiltà contadina». 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 de "Lu trenu di lu sulì", al momento in cui la vettura viene stravolta dal terremoto 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 negli stessi termini in cui l'avrebbe proferita lo speaker radiofonico e, quindi, il conseguente delirio di Rosa Scordo.

«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...»

Un trimotu: «Me maritu!	Cu na manu e centu vucchi
me maritu!» grida e chianti,	addumata comu torcia,
e cu vuci, sangu e focu	si lamenta e l'ugna affunna
dintra l'occhi comu lanci.	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	L'arba vinni senza lustru
chi nuttata longa e scura	Turi Scordu dda ristava
non ci fu lu funerali	Rosa Scordu lu strinceva
è na fossa la vittura.	nni li vrazza e s'abbruciava.

Il ricordo di questo pianto "matematico" è ancora vivissimo nella memoria di tutti. Io stesso ho avuto modo di parteciparvi commosso, quando ho assistito ai suoi spettacoli, come di documentarlo raccogliendone sistematiche testimonianze da colleghi cantastorie come Santangelo, Trincale e

Sindoni, da attori come Dario Fo con cui Busacca ha lavorato in "Ci ragiono e canto", dagli amici e da 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 di "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, ci domanderemmo se il pianto di Busacca sia falso oppure vero, ossia se sia frutto di una delle tecniche attortali praticate normalmente dai cantastorie siciliani o se, invece, corrisponda a un incontrollabile sentire emotivo, a un impulso esistenziale, prima ancora che poetico, capace di farlo scaturire con tale precisione e sistematicità. Il mondo, in questa prospettiva per così dire anti-antropologica, ci apparirebbe diviso in due vecchissime e superatissime, parti antitetiche: il mondo della falsità, della finzione, della recitazione, dell'artificio, insomma della Ragione, separato da quello istintivo dell'emozione incontrollabile, del sentimento, del dolore, insomma della Passione. Le cose però, e a dimostrarlo ci sono voluti secoli di filosofia, antropologia e 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 risvolti, psichici ed emozionali dell'uomo. Ma non è così.

Una spiegazione del lato "matematico" delle lacrime di Busacca credo, allora, vada ricercata altrove, ossia nelle ragioni dei cantastorie che, in una mia precedente monografia intitolata per l'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, tra presentazione e rappresentazione della storia, tra poesia e realtà, tra universalismo e particolarismo storico, tra ritualità, teatralità e dimensione di piazza. Mi pare, cioè, che l'errata questione inerente la veridicità del pianto di Busacca debba essere disciolta, reimpostata e risolta nelle ragioni antropologiche interne che sono sottese e 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». 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, col 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'avventura a lu distinu; l'eroe è Rosa Scordu, dopo il disastro, non più fimmina, né matri. 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 cintimitru, la taglia con la falce della poesia o, come recita il "Lamentu pi Turiddu Carnivali", pigghia di 'n terra l'omini e l'acchiana 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. Non è un caso che in una sua recente ballata il cantastorie di Militello in Val di Catania, Franco Trincale, parla de "L'ultimo eroe", 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 che 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, cantimbanco, 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 folkloristici. Il pianto di Busacca va contro tutto questo; ha un potere comunicativo e fondante più potente di quello della televisione, o della radiolina de "Lu trenu di lu sulì". Il pianto del cantastorie fonda la 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 socioculturale 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,	li pedi mpasturati,
jurnateri siciliani,	li carini agghimmati,
chianciu pi li patri di li patri,	l'occhi di cani a la catino
pi li nanni di li nanni,	e la piatati
chianciu mill ' anni di patiri;	addumata addinucchiuni
l'addevi a li fascianni,	cu parolì umili
li matri a mpassuliri,	e manu aperti.
li notti longhi e la fami:	Chianciu pi chiddi ca sunnu cinniri
un tignusu arrascari	- ed era carni nostra -
ntra li vudedda vacanti.	e nni lassaru p 'eredità
Li nanni avi	sulu lu chiantu.
di li nanni avi chianciu,	

Busacca, così, è pronto a raccogliere il pianto di Turi Scordu, 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 folklorici 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, ne "La Storia di Salvatore Giuliano", la madre del bandito piange il figlio trovato ucciso nella piazza di Castelvetrano - è possibile rintracciare perfino gli elementi coreutico-musicali del répitu tradizionale, così come essi figurano anche nelle numerose varianti pervenuteci de "La Barunissa di Carini". Quando piange Turi Scordu, Busacca è, in questo senso, come se fosse la stessa moglie Rosa a piangere lo scheletro bruciato del marito appena defunto. Però 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 così 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 sino alla realtà antropologica più assoluta. Busacca che piange come se fosse Rosa tende, a ogni replica de "Lu 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.

Busacca, insomma, piange ogni volta come ciascuno di noi piange ogni volta che si giunge a quel punto de "Lu trenu di lu sulì". Col 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 Scordu che piange Turi secondo uno stile folklorico che è quello del lamento funebre, del répitu che Busacca, contemporaneamente, mette in scena e include nel quadro della realtà storica rappresentata, a mò 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, contemporaneamente, poeta del vero. È in questa prospettiva che le sue lacrime acquistano il loro senso altissimo, la loro intrinseca, piena veridicità. Certo, esse fanno parte di una maschera attortale ma, contemporaneamente 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.

Cicciu 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.

L'ambiente antropologico, del quale ogni persona è espressione contributiva e ricettiva, quindi creativa, si rinnova continuamente attraverso le singole azioni dell'uomo. Nell'epoca dell'accelerazione dello sviluppo, la comunità tende, purtroppo, a dimenticare i forti contributi, di quanti, prima di noi hanno vissuto la Città, lasciandoci segni, apparentemente impercettibili, che costituiscono il Vissuto collettivo che ci consente, ancora, di vivere e concorrere nella costruzione del futuro. Ogni generazione è debitrice delle generazioni precedenti e, nello stesso tempo, creditrice di quelle future. Debiti e crediti, insieme, costituiscono La Banca della Memoria, certamente ricchissima nella nostra città; e la ricchezza, com'è noto, va visitata per essere, continuamente, rivalutata. In questa direzione l'idea di proporre Ciccio Busacca alle riflessioni delle Generazioni del nuovo millennio vuole essere un contributo, certamente non adeguato, di una generazione che, negli anni sessanta-settanta, visse attivamente gli ultimi bagliori della società contadina, in una città, la quale, pur tra tante contraddizioni, ci sembrò medievale, a misura d'uomo. Si andava a fare qualche servizio per le nostre mamme e ci s'incepava per qualche ora, "a Urna", la Piazza dei Cantastorie: con i pantaloni corti, si rimaneva, meravigliati, stupiti, appassionati, ad ascoltare, all'impiedi, musiche e parole, interessati, attirati, stuzzicati, ad immagazzinare le immagini dei cartelloni, ad incassare, incuriositi, alla maniera antica, informazioni di prima mano sugli eventi cantati. La cultura classica del tempo non ci spinse, purtroppo, a dare valore ai poeti popolari, ai cantastorie, e noi, comunque, in qualche modo, lo facemmo. Non ne siamo pentiti.

Pentiti saremmo stati se, tra le tantissime difficoltà, non ci fossimo preoccupati, d'indagare, raccogliere, scandagliare e scrutinare nella memoria, testimonianze, che, documentano la grandezza di Ciccio Busacca che conoscemmo di persona, quando, nei primissimi anni settanta, ospitammo, assieme all'Ises di Caminiti, al Cine Teatro-Metropol di Paternò, Dario Fo, futuro Premio Nobel della letteratura, con il suo Mistero buffo.

Assieme ai contributi di Gioachino Pulvirenti, Santa Navarria, Nuccio Orto, Turi Mancuso, Nino Barbagallo, Enzo Algeri, impegnati come noi, nei processi della Formazione, e di Placido Sergi, il quale nel '72 si pose per primo, il problema dei cantastorie della Scuola di Paternò, proponiamo la nostra ricostruzione degli anni post-bellici ed una proposta di lettura di alcuni testi di Busacca, sicuramente inadeguate e comunque di parte, perché tutti, siamo di parte, nell'interpretazione di quegli anni, dominati dal contrasto ideologico e, per tutti noi, comunque, efficacemente molto fertili.

Nella nostra città, il patrimonio culturale è enorme, ma sconosciuto: essa è, infatti, città antichissima. Noi, grazie alla disponibilità dell'Amministrazione provinciale, dell'Istituto Cannizzaro e soprattutto alle sollecitazioni di Mauro Geraci, che provvidenzialmente abbiamo conosciuto, abbiamo voluto dare alle generazioni del nuovo millennio la nostra testimonianza su "lu primu cantastorie italianu", "... vero poeta e, in ogni caso, poeta del vero", come afferma Geraci, il quale, con il suo specifico contributo, impreziosisce certamente questo lavoro, sul quale ci auguriamo l'interesse della critica.