

BIBLID: 0015–1807, 51 (2024), 1 (pp. 57–72)

UDC 821.131.1Verga.09:398.2(450.82)

821.131.1Verga.09:792.22(450.82)

<https://doi.org/10.18485/fpregled.2024.51.1.4>

Ninna Maria Lucia Martines

Università di Catania

mrt.nml98@gmail.com

TRASPOSIZIONI DI VERGA NELL'ARTE 'MULTIMEDIALE' DEI CANTASTORIE SICILIANI: DA FRANCESCO BUSACCA A GIUSEPPE CASTELLO

Riassunto: *Il saggio intende riscoprire alcuni casi di trasposizione 'multimediale' delle novelle di Verga, per opera di maestri cantastorie siciliani, valorizzando un'arte ricca, ma altrettanto fragile di fronte al pervasivo cambiamento delle modalità e dei mezzi di comunicazione.*

Parole chiave: *Verga, novelle, cantastorie, tradizione, Sicilia.*

Abstract: *This article aims to explore some cases of 'multimedia' transposition of Verga's novelle by Sicilian storytellers. The artistic outcomes add value to a rich art that is nonetheless fragile against the pervasive change in communication means and methods.*

Keywords: *Verga, tales, storytellers, folk traditions, Sicily.*

“Verga cantastorie e Patti cantastorie... Un parallelismo possibile?": il giornalista de “La Sicilia”, Carmelo Di Mauro, in una recente intervista ha rivolto questa domanda al cantastorie siciliano Alfio Patti, nato a San Gregorio di Catania, in occasione della presentazione del suo spettacolo *Canti dei campi*, repertorio scelto di antichi canti popolari sulla vita contadina siciliana dedicati all'opera di Giovanni Verga nel centenario della sua morte. Patti, altrimenti noto come ‘l'aedo dell'Etna’, ha replicato prospettando una *summa* dell'arte del ‘cunto’ e dello *status* del cantastorie rispetto alla tradizione della narrazione letteraria:

Verga [...] fu un novelliere, uno scrittore che raccontò storie di gente comune, di una fascia sociale povera e lavoratrice, sfruttata; parlò di cose vere. Lo fece con la penna, unico suo strumento. Il cantastorie racconta anch'egli storie di drammi, di cronaca, d'amuri, di tragedie e di povera gente. Racconta lo stesso mondo narrato

dal Verga ma lo fa usando uno strumento musicale, la chitarra, gridando a squarcia-gola per farsi sentire e lo fa per la gente, senza la quale si sentirebbe inutile e solo.¹

Le riflessioni citate sottopongono all'attenzione del lettore un problema cruciale di identificazione del genere narrativo, che lo stesso Verga aveva posto in una lettera a Dina di Sordevolo del 17 gennaio 1912, autodefinendosi in questi termini: "Io fo il cantastorie e non il burattinaio".² In quell'occasione Verga esprimeva il proprio disappunto riguardo a una trasposizione cinematografica francese di *Cavalleria rusticana*.³ È noto l'atteggiamento controverso di Verga nei confronti delle 'traduzioni transmediali' delle sue opere, come gli adattamenti teatrali e cinematografici.⁴ Aderendo ai canoni della poetica verista, lo scrittore catanese è per certi versi restio all'intromissione di un terzo soggetto, l'attore, nel triangolo comunicativo autore-opera-pubblico. La tecnica dell'impersonalità, la teoria dell'eclissi e la regressione del narratore nel Verga verista non mirano a estromettere l'autore,⁵ ma sono artifici creati per dissimularne il giudizio e l'ideologia in quanto soggetto storico, senza annullarne la presenza in veste di scrittore o artista. Intendere l'impersonalità narrativa di Verga come dichiarazione di assoluta neutralità e di non responsabilità rappresenta un fraintendimento interpretativo che potrebbe scaturire da quanto Verga scrive nella lettera dell'11 ottobre 1880 a Filippo Filippi,⁶ recensore di *Vita dei campi*, nella quale ribadisce la necessaria "non compartecipazione"⁷ dell'autore per "rendere completa l'illusione della realtà dell'opera d'arte".⁸ La triplice negazione dell'autore – "io non giudico, non m'appassiono, non m'interesso"⁹ – non si traduce in una narrazione acritica, ma impone che le idee, da qualunque angolo visuale le si prospetti, non si manifestino nella forma di un'ideologia, bensì come alternative possibili, tutte parimenti legittime, lasciando al lettore la libertà di raggiungere un giudizio autonomo sui

¹ Carmelo Di Mauro, "Nei 'canti dei campi' il mio Verga", *La Sicilia*, 3 ottobre 2022.

² Giovanni Verga, "Lettera a Dina di Sordevolo", 17 gennaio 1912, in Id., *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo, p. 435.

³ Giorgio Longo, "*Cavalleria rusticana* in Francia fra teatro, musica e cinema (1884–1910)", *Transalpina*, XXII (2019), pp. 89–104, <http://journals.openedition.org/transalpina/505> [20/10/2022].

⁴ *Ibidem*. Sulla questione si rinvia anche a Irene Gambacorti, "Racconto e suggestione: le sceneggiature verghiane", in Ead, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D'Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 147–210; Linda Pennings, "Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga 'traduttore'", in *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Atti del convegno internazionale di studi (Olomouc, 27–28 marzo 2015), a cura di Francesco Bianco & Jiří Špička, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 373–382.

⁵ Cfr. Vitiello Masiello (a cura di), *Il punto su Verga*, Roma-Bari, Laterza, 1987, p. 33.

⁶ Per il testo della lettera si rimanda a Pietro Trifone, "La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su "Rosso Malpelo" e "Cavalleria rusticana"", *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, IV (1977), pp. 5–29, alle pp. 7–9.

⁷ *Ivi*, p. 8.

⁸ *Ibidem*.

⁹ *Ibidem*.

fatti.¹⁰ Autonomia che, nel caso delle trasposizioni teatrali, cinematografiche o, in generale, ‘transmediali’, potrebbe essere condizionata dall’intervento di ulteriori soggetti interpretanti, quali gli attori. D’altra parte, Verga non può non riconoscere l’efficace funzione di “mediazione culturale”¹¹ svolta dal teatro e dal cinema.

Siano esse individuate come forme d’arte o contestate in quanto artefatti condizionati dalle leggi del mercato culturale, le riscritture teatrali e cinematografiche sono in ogni caso capaci di comunicare con un pubblico medio e di creare connessioni,¹² invitando il ricevente a una riflessione critica sulla materia narrata.

Senza voler istituire una gerarchia tra i racconti verghiani e le narrazioni dei cantastorie,¹³ la richiesta di ‘compartecipazione etica’ del lettore e, dunque, dello spettatore offre un interessante spunto di convergenza tra la scrittura del Verga verista e la parola narrata dei ‘cuntisti’ siciliani: entrambe, con modalità narrative diversificate, evocano artisticamente la cooperazione del ricevente, senza condizionarla ideologicamente, per dare vita al segno testuale. La potenzialità conoscitiva del testo dipende dal contesto che il lettore riesce a ricreare, attualizzando il potenziale semantico della parola scritta.¹⁴

Verga è pienamente consapevole di non poter esercitare alcuna funzione giudicante e, per questa ragione, comprende che il proprio punto di vista, benché si configuri legittimamente come alternativa possibile, non possa condizionare il lettore, ma debba consentirne l’interazione individuale con il testo, affinché egli giunga autonomamente a un giudizio sulle vicende narrate.

L’adesione alla poetica verista immette Verga in una dimensione contraddittoria, tipicamente moderna, che impone all’autore di eclissarsi e di regredire alla dimensione del narratore, producendo uno scarto tra molteplici punti di vista, che filtrano la narrazione e producono un effetto di straniamento sul lettore.

La stessa richiesta di cooperazione del ricevente accomuna l’arte dei cantastorie che nei loro ‘cunti’ – siano essi costruiti a partire da fatti di cronaca, eventi di occasione o fonti letterarie – mirano a intercettare lo spettatore, senza privarsi però di intromissioni personali a commento della narrazione e con il supporto di un ricco paratesto melodico, iconografico e cinestetico che punta al coinvolgimento emotivo.¹⁵

¹⁰ A tal proposito cfr. Andrea Manganaro, ““Io non giudico, non m’appassiono, non m’interesso””, in Id., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, pp. 149–162.

¹¹ Pennings 2017, *op. cit.*, p. 377.

¹² *Ibidem*. Si rinvia anche a Gambacorti 2003, *op. cit.*, p. 153.

¹³ Linda Hutcheon, *A Theory of adaptation*, New York, Abingdon, Routledge, 2006, p. XV: “Oscillation is not hierarchical”. Per analizzare i *case studies* di adattamento è d’obbligo partire dal presupposto che la trasposizione transmediale non implica un giudizio gerarchico sui testi oggetto di studio.

¹⁴ Per un approfondimento sulla concezione della lettura come relazione etica tra l’autore e il suo interlocutore si rimanda al volume di Ezio Raimondi, *Un’etica del lettore*, Bologna, il Mulino, 2007.

¹⁵ Giuseppe Cultrera, “Il cantastorie di Monterosso”, 18 giugno 2021, Peppino Castello Archivi · Oltremuri.blog [22/10/2022]. A conferma si leggano le dichiarazioni di Ciccio Busacca, cantastorie di Paternò, in un’intervista rilasciata a Giuseppe Cultrera: “Sono mutate le modalità e le forme di

Ricorrendo a una categoria jakobsoniana, si possono intendere i ‘cunti’ come esemplari di “traduzione intersemiotica o trasmutazione”, ovvero di “interpretazione dei segni linguistici per mezzo di segni non linguistici”,¹⁶ come l’accompagnamento musicale, la gestualità e l’apparato iconografico e didascalico fornito dalle riduzioni cartellonistiche, dipinte a mano e incluse nella scenografia dell’esibizione pubblica dei cantastorie.

Si tratta quindi di indagare le ragioni e gli effetti dell’adattamento e della ‘transcodificazione’ degli scritti verghiani¹⁷ in questo tipo di arte ‘multimediale’, con attenzione ai soggetti e agli oggetti coinvolti: l’autore, il narratore e la materia narrata, ma anche il canale della comunicazione e l’interlocutore. A tal proposito, si tenga presente un presupposto metodologico all’analisi del testo letterario illustrato da Cesare Segre:

Si badi [...] alla differenza tra comunicazione orale del messaggio (canto o recitazione pubblica; lettura ad alta voce in cerchie ristrette) e fruizione per via di lettura. La fruizione auricolare è condizionata dal canale (lo *speaker*): avviene nei tempi voluti da lui, e fornisce un testo già interpretato (musica, tratti soprasedimentali, gestualità, ecc.). Essa non ammette controlli, né ritorni su parti precedenti del testo, e perciò coinvolge le lacune dell’attenzione.¹⁸

La ‘transcodificazione’, ovvero l’adozione di un diverso *medium* narrativo, determina un grado di ‘immersione’ variabile del ricevente,¹⁹ generalmente

comunicazione [...] ed è difficile sostenere la concorrenza del cinema, della radio, della televisione, di internet. Il cantastorie può avere ancora un ruolo se propone storie capaci di suscitare negli ascoltatori emozioni, sentimenti e riflessioni, utilizzando la narrazione e il canto senza alcuna mediazione. La relazione è diretta fra chi racconta e chi ascolta. Io scrivo testi che sono caratterizzati da un forte impatto emotivo e dalla trasmissione di valori e di ideali culturali. [...] Non mi sento quindi il custode della tradizione e delle figure mitiche del passato, ma una persona che tenta di leggere e raccontare in modo critico il presente”.

¹⁶ Cfr. Roman Jakobson, “Aspetti linguistici della traduzione”, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, trad. it. di Luigi Heilmann & Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56–64, p. 57.

¹⁷ Dora Marchese, “La transcodificazione del testo: *La Lupa* da novella a dramma e film: allargare la riflessione in un’ottica interdisciplinare”, *Annali della Fondazione Verga*, n.s. XV (2022), pp. 273–288, p. 274. Occupandosi del caso studio della ‘transcodificazione’ del testo della novella *La Lupa* di Verga in adattamento teatrale e cinematografico, Dora Marchese propone un’interessante indicazione metodologica, secondo la quale “lo studio delle differenze stilistiche, strutturali e tematiche che separano la novella dal dramma e dai film può essere esteso a diversi livelli ermeneutici, a partire dal raffronto tra il soggetto dell’enunciazione (l’emittente) e il destinatario (il ricevente), sia esso lettore o spettatore”. Su *case studies* di trasposizione verghiana si rinvia anche a Francesco De Cristofaro, “La realtà trema. Il Verga straniato di Vaccari, Scimeca, Delbono”, *Annali della Fondazione Verga*, n.s. IX (2016), pp. 119–134.

¹⁸ Cfr. Cesare Segre, *Avviamento all’analisi del testo letterario*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985, p. 7.

¹⁹ Hutcheon 2006, *op. cit.*, p. XIV: “the different media and genres that stories are transcoded to and from in the adapting process are not just formal entities; [...] they also represent various ways of engaging audiences. They are, in different ways and to different degrees, all ‘immersive’, but some

crecente nel passaggio dalla narrazione scritta all'interazione propria delle arti sceniche.

Una costante del metodo esecutivo dei 'cuntisti', che sopravvive all'evoluzione delle tematiche e alle situazioni di ricezione, è l'abilità di narrare le vicende con la parola recitata e cantata con l'accompagnamento musicale di uno strumento a corde, generalmente la chitarra, e illustrata sotto forma di cartelloni 'impressionisti', disegnati e dipinti a mano su tela, capaci di veicolare un forte impatto emotivo attraverso l'uso di colori vividi. L'impianto compositivo della narrazione si struttura in modulo melodico, testo poetico con schema metrico definito, talvolta intervallato da parti in prosa, e figurazione.²⁰

L'arte del 'cunto' è una lunga e consolidata tradizione, spiccatamente siciliana,²¹ in forma 'multimediale' tra recitazione, musica e pittura, generalmente a trasmissione orale, che si presenta come un patrimonio di conoscenze, voci, immagini e gestualità da preservare, non in quanto reperto museale, ma come patrimonio da tramandare e attualizzare.

Storicamente e culturalmente riconducibili agli aedi e rapsodi della grande tradizione epica greca, con il mutare dei tempi nuovi cantori e declamatori si sono fatti interpreti delle istanze di conservazione memoriale, trasmissione di sistemi valoriali e riflessione sul tempo presente e passato: dai compositori di *carmina convivalia* nell'antica Roma a trovatori e giullari, dai cantastorie e pupari siciliani ai cantautori contemporanei.²²

La narrazione dei cantastorie condivide un repertorio di identità e appartenenze e rende le storie raccontate scenario di impegno sociale e civile, attraverso

media and genres are used to tell stories [...], others to show them [...]; and still others allow us to interact physically and kinesthetically with them”.

²⁰ Sulla 'multimedialità' nella narrazione dei cantastorie cfr. Sergio Bonazinga, "La musica di tradizione orale". in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2013, vol. II, pp. 241–246; Valentina Venturini, "A occhi chiusi. La doppia visione del 'cunto'", *Teatro e storia*, XVIII, 25 (2004), pp. 425–432.

²¹ Marinella Fiume & Maria Parisi, "Il re degli aedi siciliani", in *Cantastorie e pupari di Sicilia*, a cura di Girolamo Barletta & Antonio Pagano, prefazione di Nicolò Mineo, Giarre, Società giarrese di storia patria e cultura, 2003, quaderno n. 7, pp. 17–30, p. 19: "[...] esiste una peculiarità siciliana del cantastorie nel quadro nazionale, una specifica tradizione etnomusicale per la presenza di importanti caposcuola che si sono imposti come modelli di riferimento, creando un sistema emulativo. Perciò il cantastorie siciliano è un istituto culturale”.

²² Per una ricostruzione storica del genere narrativo del 'cunto' si rinvia ad Antonino Buttitta, "Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi", *Annali del Museo Pitrè*, VIII–X (1957–1959), pp. 149–236; Guido Di Palma, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cantastorie*, Roma, Bulzoni, 1991; Venturini 2004, *op. cit.*, pp. 419–442; Sergio Bonazinga, "Narrazioni e narratori", in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2013, vol. II, pp. 61–76. Per un approfondimento sull'importanza dei 'cantastorie' e 'cantastorie' nella tradizione demoticoantropologica siciliana – e non soltanto nel panorama folcloristico dell'isola – si rinvia a Giuseppe Pitrè, *Usi costumi credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Clausen, 1889, vol. I, pp. 177–216, 250–264. Le prime testimonianze sul "mestiere di canta-storie" nella storia della letteratura italiana si rintracciano in Paolo Emiliani Giudici, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855–1863, vol. I, p. 397.

la riflessione sui fatti narrati. Per queste ragioni, il ‘cunto’ potrebbe identificarsi con una narrazione verista, non in quanto trasposizione oggettiva del dato concreto, ma come riflessione non mediata sulla realtà circostante, ispirandosi a fatti di cronaca o riproponendo capolavori della nostra letteratura. Simili conclusioni impongono però delle riflessioni *a priori* su un accostamento complesso che, come ha osservato magistralmente Nicolò Mineo, “ripropone il problema della letteratura, e dell’arte in genere, cosiddetta popolare, e del suo rapporto con ogni altra forma di produzione letteraria e artistica” e che “si affianca e intreccia a quello della regionalità e della dialettalità”.²³

Il rapporto tra la scrittura verghiana e quella dei cantastorie, nei ‘cunti’ che questo saggio intende riscoprire, può essere indagato e interpretato alla luce della categoria della ‘ipertestualità’, definita da Genette come relazione di ripresa di temi, motivi, figure e strutture da un ipotesto in un ipertesto. L’ipertestualità genettiana si configura inoltre come tipologia della ‘transtestualità’ che ha “il merito [...] di rilanciare costantemente le opere antiche in nuovi circuiti di senso”.²⁴ In questo scenario, le novelle di Verga rappresentano l’ipotesto letterario, mentre le trasposizioni dei cantastorie si assumono la funzione di transcodificare e tradurre l’opera fonte, senza annullare l’originalità creativa del ‘cuntista’ in una pedissequa imitazione della stessa.

Data questa premessa, l’indagine sulla trasposizione ‘multimediale’ delle novelle verghiane per opera dei cantastorie siciliani rende necessaria una precisazione teorico-critica sul piano linguistico, dal momento che la modalità di rappresentazione narrativa del ‘cunto’ trova nel dialetto siciliano il suo veicolo di comunicazione privilegiato. La ‘transcodificazione’ ha determinato in questo caso una considerevole ‘perdita’ – richiamando una categoria di Umberto Eco²⁵ – dal punto di vista delle scelte linguistiche. Il ricorso dei cantastorie ai registri tipici delle parlate popolari siciliane annulla inevitabilmente la complessa operazione di “etnificazione” linguistica operata da Verga²⁶ che – come ha osservato Gabriella Alfieri – da una parte “procedeva da un’irriducibile antidialettalità”, dall’altra “atingeva [...] una forte potenzialità identitaria e un inopinato potere modellizzante suffragato dall’autorevolezza della scrittura letteraria”, attraverso “un italiano regionalizzato percepibile e fruibile dal pubblico dell’Italia postunitaria”, esito di

²³ Cfr. Nicolò Mineo, “Prefazione”, in Barletta & Pagano (a cura di) 2003, *op. cit.*, p. 6.

²⁴ Gérard Genette, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997, p. 471.

²⁵ Umberto Eco, “Perdite e compensazioni”, in Id., *Dire quasi la stessa cosa. Esperienze di traduzione*, Milano, Bompiani, 2003, pp. 95–139.

²⁶ Sull’‘etnificazione’ linguistica nel Verga verista cfr. Giovanni Nencioni, “Francesco De Sanctis e la questione della lingua”, in Id., *La lingua dei «Malavoglia» e altri scritti di prosa, poesia e memoria*, Napoli, Morano, 1988, pp. 7–89; Gabriella Alfieri, “Verso un parlato-nazionale unitario: l’italiano etnificato di Verga come modello socio-linguistico”, *Annali della Fondazione Verga*, n.s. III (2010), pp. 7–30; Id., “‘Coi loro occhi e colle loro parole’: Verga interprete e traduttore dei suoi personaggi”, in Forni (a cura di) 2022, *op. cit.*, pp. 93–96.

una misurata integrazione del “dialetto siciliano col sopradialetto toscano”.²⁷ Non si può affermare però che alla dialettalità dei ‘cunti’ abbia fatto seguito il venir meno dell’istanza sociocomunicativa. Verga nei capolavori della stagione verista aveva voluto rendere l’impressione del linguaggio autentico dei siciliani, riproducendo mimeticamente il parlato popolare, ma senza ricorrere al dialetto, consapevole della *gap* linguistico-culturale tra il mondo rappresentato e il pubblico dei lettori. I cantastorie invece non intendono mediare questa distanza operando sulle forme linguistiche del dialetto siciliano, ma sul ritmo e sulle emozioni. La parola cantata, recitata e messa in scena, anche se in dialetto locale, riesce ugualmente a creare connessioni²⁸ dentro e fuori i confini dell’isola, riscattando l’arte del ‘cunto’ da una presunta chiusura entro ristrette coordinate localistico-folcloristiche.

Tra i cantastorie siciliani contemporanei più affermati nel panorama nazionale e internazionale, i media hanno recentemente portato alla ribalta il nome di Luciano Busacca, nato a Vittoria il 2 gennaio 1949. Voce ‘cuntante’ del pluripremiato documentario di Lorenzo Muscoso, *Leggende rusticane*, prodotto dalla *Dreamworld Pictures* e lanciato in occasione del centenario verghiano, Busacca rievoca in versi le vicende verghiane di *Cavalleria rusticana*, ripercorrendone i luoghi più significativi, come il borgo della Cunziria.

Alfio Patti e Luciano Busacca sono soltanto alcune delle voci più note di una folta schiera di maestri cantastorie siciliani che, oltre ad attingere i propri temi e motivi da fatti di cronaca, hanno intessuto trame transtestuali con gli scritti di Verga. Anche loro custodi di una tradizione storico-culturale, rimasti lontani da una modalità di narrazione inevitabilmente mediata in quanto corale, come quella dei grandi schermi, e meno noti al mondo dei media digitali, rischiano però di essere dimenticati. Tra di loro si annovera anche Giuseppe Castello, conosciuto come Peppino, che ha esordito nel 1994 a Monterosso Almo, il suo paese natò in provincia di Ragusa. Nel suo repertorio rientrano due casi di trasposizione transmediale degli scritti di Verga: *A Lupa*,²⁹ dalla novella *La Lupa*, confluita in *Vita dei campi* nel 1880, e *A libbirtà*,³⁰ dalla novella *Libertà*, inserita tra le *Novelle rusticane* del 1883, che – ricorrendo alle categorie genettiane – possono essere letti come ipertesti tradotti dei rispettivi ipotesti verghiani.

A Lupa ripropone il *topos* dell’eros seducente e fatale, ma ne enfatizza i risvolti etici alla luce di una radicata devozione popolare, come peccato capitale dal quale soltanto il pentimento può salvare. Ed ecco che il ‘cunto’ si affolla di

²⁷ Cfr. Alfieri 2010, *op. cit.*, p. 10.

²⁸ Venturini 2004, *op. cit.*, p. 431: “Ascoltando il *cunto* ci si accorge che la voce del *cuntista* è aganciata e sospesa tra dire e non dire, che ogni espressione, frase o parola prima di esser pronunciata resta come in bilico, perché ognuna di esse è preceduta da tensioni emotive, fisiche e narrative contrapposte che la preparavano infondendole senso e forza notevoli”.

²⁹ Per un’analisi dettagliata dell’impianto compositivo, esecutivo e iconografico del ‘cunto’ *A Lupa* di Peppino Castello cfr. Mario Incudine, *Le storie cantate di Peppino Castello*, Palermo, Museo Pasqualino, 2022, pp. 35–40.

³⁰ *Ivi*, pp. 47–52.

confessioni, penitenze, preghiere, processioni ed *ex voto*, per allontanare e allontanare la Lupa, il demone che ha portato Nanni Lasca al travimento:

Si penti, prumetti, nun vo cchiù piccari,
 si campa, a lupa ietta fora rà casa,
 a Mara e li figghi vo sulu pinsari,
 e a Cristu ca è n-cruci lu pigghia e llu vasa!³¹

Il ‘cunto’ *A libbertà*, come la novella di Verga, rende protagonista la storia, richiamando alla memoria i drammatici fatti di Bronte del 1860, con la sanguinosa repressione della rivolta contadina da parte dei garibaldini guidati da Nino Bixio.³²

Nella sua trasposizione Peppino Castello intende riportare alla luce eventi significativi che hanno segnato la lotta siciliana per la libertà, ancora viva in tempi e situazioni storiche diverse, come denuncia una significativa duplicazione di una sequenza di versi che nel ‘cunto’ si interrogano, con amara consapevolezza, sul significato della parola manifesto “Libbertà”:

[...] chi vvor diri sta parola?
 Bbuonu bbuonu nun s’ampara mancu a scola.
 Fiuràtivi chiussai ri cent’anni fà,
 chi ccosa vulia riri libbertà.³³

La “libbertà” è una conquista illusoria e utopica, almeno sino a quando continueranno a persistere l’ingiustizia e la disuguaglianza:

Arriva u gginirali Nino Bixio all’indomani
 anziemi a li surdati pigghia i primi tri, quattro cristiani
 î mpica a mmuru: “Fuocu fucilati!”
 Puoi arricogghi l’autri pirsuni,
 e mmanu a mmanu li porta a la prigiuni!

Lu gginirali cà cammisa russa
 si purtò li bbirritati ammannittati,
 accusi si finiu la sommossa
 rà ggenti ca circava a libirtati.
 Turnaru i puvirieddi a ppiniari,
 e i ricchi comu sempri a scialacquari!³⁴

³¹“(Nanni Lasca) Si pente, promette, non vuole più peccare, / se dovesse sopravvivere, manderebbe immediatamente via dalla propria casa la Lupa/ vuole pensare soltanto a Mara e ai figli, / e prende e bacia il crocifisso”.

³²Giovanni Verga, “Libertà”, in Id., *Novelle rusticane*, a cura di Giorgio Forni, Edizione nazionale delle Opere di Giovanni Verga, Catania, Fondazione Verga-Interlinea, 2016, pp. 151–161.

³³“Qual è il vero significato di questa parola? / Non lo si impara bene neppure a scuola./ Figuratevi più di cento anni fa/ quale potesse essere il significato della parola libertà”.

³⁴“Arriva il generale Nino Bixio il giorno seguente./ insieme ai soldati prende i primi tre, quattro rivoltosi/ li schiera con le spalle al muro e ordina “Fuoco, fucilate!”/ Poi raduna le altre persone./ e a mano a mano le conduce in prigione!/ Il generale con la camicia rossa/ portò con sé i ‘berretti”

Così anche la fede ingenua e popolare, speranzosa che il “Dies ira”³⁵ possa abbattersi sui potenti, deve soccombere a un destino di repressione.

Peppino Castello aveva cantato l'antecedente mitico della lotta tra “berretti” e “cappeddi” nel cunto intitolato *A corsa rê birritti e rê cappeddi*,³⁶ tratto liberamente da *Le parità e le storie morali dei nostri villani* di Serafino Amabile Guastella, apparse nel 1884. Castello mette in versi una leggenda che prende le mosse da un dialogo immaginario intercorso tra Dio e San Pietro dopo la creazione dell'Universo. Dio non riesce a capacitarsi del perché tra gli uomini, creati a propria immagine e somiglianza, ci sia tanta discordia, pur avendo elargito a tutti le ricchezze della terra. San Pietro, che ha sperimentato la vita terrena, ne conosce la ragione: l'abbondanza di beni materiali e gli interessi egoistici. Dio interviene allora con un editto: le ricchezze andranno a chi, tra le due fazioni opposte, riuscirà a raggiungere per prima la montagna della ‘cuccagna’. Ha così inizio una corsa mitica di ‘berretti’ e ‘cappeddi’, rispettivamente i popolani e i galantuomini: uomini poveri dal punto di vista economico, ma ricchi di cuore; i primi, disposti a concedere il proprio aiuto disinteressato persino a chi, come i ‘cappeddi’, non mostra riconoscenza né preoccupazione alcuna. I galantuomini, vinta la fanghiglia grazie al soccorso dei popolani, riprendono la corsa e arraffano le ricchezze della montagna, avvantaggiati dai carri veloci. Gli umili e infaticabili ‘berretti’ rimangono indietro, vinti, carichi come muli da soma e senza alcun mezzo di trasporto, se non le proprie gambe, forti della fatica quotidiana.

In un'intervista rilasciata a Giuseppe Cultrera, Peppino Castello spiega in prima persona le ragioni della sua ‘traduzione’ verghiana.³⁷ L'obiettivo dichiarato del cantastorie di Monterosso Almo è quello di instaurare una comunicazione attiva con il pubblico, invitandolo a una riflessione critica sul presente attraverso le storie raccontate, siano esse frutto di invenzione, esito di rifacimenti letterari o ispirate a fatti di cronaca. Con questi obiettivi, è pienamente motivata la citazione di racconti verghiani “dolorosi e tragici”,³⁸ come le novelle di *Vita dei campi* e, in maniera ancora più esplicita, le *Novelle rusticane*, dove ogni “vagheggiamento

ammanettati,/ così si concluse la sommossa/ della gente che era alla ricerca della libertà./ I poveri contadini tornarono a condurre una vita di stenti/ e i ricchi come sempre a scialacquare i loro averi”.

³⁵ Cfr. Incudine 2022, *op. cit.*, p. 50. Ai vv. 73–74 del ‘cunto’ *A libbirtà*, quando l'attacco ai potenti da parte dei contadini ha raggiunto l'acme, si legge: “È inutili gridari, un servi a nenti,/lu Dies ira è gghiuntu ppè putienti!” (“È inutile che i potenti strepitino e invocchino pietà, non serve a niente/ il «Dies irae» è giunto per loro!”).

³⁶ *Ivi*, pp. 41–46.

³⁷ Cfr. Giuseppe Cultrera, “Il cantastorie di Monterosso”, *Oltreimuri.blog*, 18 giugno 2021, <https://www.oltreimuri.blog/tag/peppino-castello/> [22/10/2022]. Per ulteriori testimonianze su Peppino Castello cfr. Sergio Buonadonna, “La voce dei cantastorie, film e tesi: così rivive un mestiere scomparso”, *Repubblica*, 6 novembre 2013, <https://ricerca.repubblica.it/repubblica/archivio/repubblica/2013/11/06/la-voce-dei-cantastorie-film-tesi-cosi.html> [22/10/2022].

³⁸ Cfr. Andrea Manganaro, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011, p. 72.

idillico” cede il passo alla “prioritaria attenzione posta da Verga ai valori economici, ai condizionamenti sociali”.³⁹

Questa stessa logica dell’interesse individuale e materiale motiva le narrazioni di ascendenza verghiana tramandate da uno dei più noti esponenti della ‘scuola’ dei cantastorie siciliani degli anni Cinquanta, colui che per Peppino Castello rappresenta il cantastorie per antonomasia: il compianto Francesco Busacca,⁴⁰ noto come Ciccio, nato a Paternò nel 1925. Del suo maestro Busacca, Peppino Castello ha custodito la memoria del *Cuntrastu tra la morti e lu miliardariu*,⁴¹ un duello in versi tra la personificazione della Morte, prossima e ineluttabile, e un ricco e avaro possidente, disperato di fronte all’abbandono inevitabile di tutte le ricchezze accumulate durante l’esistenza terrena:

(Miliardariu) ma ca ia sugnu n’omu d’impurtanza
 sugnu crisciutu a mmenzu a la putenza
 abituatu a mmenzu l’abbunanza
 a li servi non dughu cunfidenza
 haiu li miliardi accatastati
 e tu mi porti ammenzu all’affamati?⁴²

³⁹ *Ivi*, p. 113.

⁴⁰ Antonino Buttitta, “Le ‘Storie’ di Ciccio Busacca”, *Annali del Museo Pitirè*, XIV–XV (1963–1964), pp. 119–218. Per notizie e contributi sulla carriera di Francesco Busacca e, in particolare, sulla sua nota collaborazione con Dario Fo, che scrisse per il cantastorie di Paternò la terza edizione dello spettacolo di canti popolari *Ci ragiono e canto* nel 1973, cfr. Giorgio Vezzani, “Incontro con Ciccio Busacca”, *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, XLIV, 25 (1978), pp. 16–21; Sergio Bonazinga, “La musica di tradizione orale”, in Ruffino (a cura di) 2013, *op. cit.*, pp. 241–246; Gabriele Marino, “I Cavernicoli.”, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 917–928; Mauro Geraci, “«Avvicinati amici... c’è Busacca!»: Appunti retrospettivi su una mostra”, *Dialoghi Mediterranei*, LIV (2022), “Avvicinati amici... c’è Busacca!”. Appunti retrospettivi su una mostra | *Dialoghi Mediterranei* (istitutoeuroarabo.it) [25/10/2022]. All’autoritratto di Ciccio Busacca è stato dedicato un documentario musicale diretto da Diego Bonsangue e Giovanni Isgrò, andato in onda sulle reti Rai in due parti il 15 e il 17 novembre 1983, ora disponibili nelle Teche Rai e visionabili ai seguenti *link*: Regione Sicilia – Il giullare in esilio – I p (rai.it) (prima parte); Regione Sicilia – Il giullare in esilio – II p (rai.it) (II parte).

⁴¹ Il titolo completo si ricava dalla riproduzione digitale della prima pagina del libretto del contrasto, visionabile nell’Archivio dell’Associazione Culturale Cantastorie Busacca al *link* Associazione Culturale Cantastorie Busacca – Libretti. Una registrazione dell’esecuzione di Ciccio Busacca del contrasto tra la Morte e il Miliardario (*Lu gran duellu tra la morti e lu miliardariu*, Palermo, 31/07/1970) è disponibile negli archivi del Centro Regionale per l’Inventario, la Catalogazione e la Documentazione grafica, fotografica, aerofotogrammetrica, audiovisiva (C.R.I.C.D.) della Regione Siciliana al seguente *link*: [https://cried.it/UO4/folkstudio/raccolta 3/ND87–10.mp3](https://cried.it/UO4/folkstudio/raccolta%203/ND87-10.mp3). È possibile visionare le riproduzioni digitali dei cartelloni di alcuni dei ‘cunti’ di Ciccio Busacca nell’archivio *online* dell’Associazione Culturale Cantastorie Busacca al *link* Associazione Culturale Cantastorie Busacca – Cartelloni. Per il testo completo del *Cuntrastu* cantato da Peppino Castello si rimanda a Incudine 2022, *op. cit.*, pp. 101–108.

⁴² “Ma qui (sulla terra) io sono un uomo importante, / sono cresciuto nel potere, / avvezzo alla ricchezza, / non familiarizzo con i sottoposti, / possiedo cataste di miliardi / e tu, Morte, vorresti portarmi tra i poveri e gli affamati?”.

Il *Cuntrastu tra la morti e lu miliardariu*, come si può evincere dai versi citati, si presta a essere letto quale riscrittura intertestuale – ricorrendo alle tipologie della ‘transtestualità’ genetiane – di alcuni motivi della novella *La roba* di Verga,⁴³ con le debite differenze. Il protagonista del *Cuntrastu* è il ritratto del miliardario, cresciuto tra la ricchezza e il potere, sprezzante della sorte dei subalterni. Mazzarò, nella novella *La roba*, è il tipo dell’arrampicatore sociale che dalle umili origini contadine ascende freneticamente al rango della borghesia di campagna. Nel *Cuntrastu* viene meno il rispecchiamento storico-sociale dei rapporti di proprietà e produzione e dei processi economici in atto nella civiltà rurale siciliana del secondo Ottocento, centrale nella novella verghiana, ma è comune la polemica contro la delirante e inutile accumulazione di fronte alla inevitabile fatalità dell’esistenza, intesa darwinianamente come lotta per la vita, destinata comunque alla morte.

Mazzarò e il ‘miliardariu’ identificano la propria vita con la “modernissima, disumanizzante accumulazione”⁴⁴ e sacrificano alla religione della ‘roba’ persino i rapporti umani, arroccandosi nella presunzione della propria corsa al progresso. Ma l’incombere della morte ne fa esplodere le contraddizioni in un gesto apparentemente insano, che rappresenta invece la più lucida presa di coscienza dell’insensatezza della propria esistenza. È questo il senso profondo che rende *La roba* di Verga una “novella paradigmatica della modernità”⁴⁵ e che si mantiene anche nella trasposizione del maestro Busacca, nonostante l’adattamento del codice linguistico e semantico assimilato nel codice assimilante.⁴⁶ È interessante notare infatti che alla fine del ‘cunto’ di Busacca il personaggio del ‘miliardariu’, presa coscienza di aver sprecato la propria esistenza, si arrende a una forza superiore e sul letto di morte invita parenti e amici a una condotta opposta alla propria, dedita al bene e alla solidarietà.

I casi studio presentati hanno a oggetto comune la narrazione di storie di uomini e di donne che fanno i conti con la realtà dell’esistenza e delle sue passioni. Interrogandosi sulle possibili motivazioni alla base di simili scelte contenutistiche, si può ipotizzare di ricondurle alla finalità propria delle discipline demotnoantropologiche. Mirante a imprimere nella memoria comune un ricco patrimonio di temi e motivi caratterizzanti la lunga tradizione dell’identità popolare e culturale della Sicilia, la demopsicologia dei popoli si impone, sin dal Pitrè,⁴⁷ come una

⁴³ Giovanni Verga, “La roba”, in Verga 2016, *op. cit.*, pp. 71–79.

⁴⁴ Andrea Manganaro, “La prima ispirazione della forma”. La genesi ‘fiabesca’ delle novelle di Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, n.s. VII (2014), pp. 115–124, p. 116.

⁴⁵ *Ivi*, p. 115.

⁴⁶ Cfr. Segre 1985, *op. cit.*, p. 86.

⁴⁷ A tal proposito è eloquente il principio programmatico esposto da Pitrè nello *Studio critico sui canti popolari siciliani*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1868, p. 9: “I canti popolari [...] sono gli archivi del popolo, il tesoro della sua scienza, della sua religione, della teogonia e cosmogonia sua, della vita de’ suoi padri, de’ fasti della sua storia; l’espressione del suo cuore, l’immagine del suo interno, nella gioia e nel pianto, presso il letto della sposa e accanto il sepolcro”.

riflessione razionale, diatopica e diastratica, sul modo in cui il mondo moderno affronta il nodo dell'alterità, indagandone significanti e significati. Intenti che dovevano essere ben noti a Verga, vicino agli studi etno-antropologici siciliani della seconda metà dell'Ottocento che, indipendentemente dalla contiguità di metodo, gli forniscono un "sistema modellizzante di una peculiare tipologia culturale".⁴⁸

Il 'senso pratico'⁴⁹ del mondo siciliano è il modello utile a rendere da lontano il 'colore locale' e a cogliere i mutamenti della tradizione a contatto con il progresso che avanza. Da questo confronto emergono gli effetti deculturalizzanti della logica dell'interesse.

Sul versante della riflessione sociale ed etica sulla realtà presente, la narrazione dei cantastorie – originale o frutto di trasposizioni più o meno aderenti all'ipotesto – incontra allora la scrittura del Verga verista e trova in essa la materia adatta al proprio canto, per invitare alla 'compartecipazione' il pubblico di ogni tempo e di qualunque provenienza geografica o culturale. Appurati i tratti di continuità tra ipotesti e ipertesti, nello studio delle trasposizioni bisogna tenere in considerazione anche gli elementi di divergenza, dal momento che – come osserva Hutcheon – l'adattamento è una forma di ripetizione, ma non di replicazione.⁵⁰ Partendo da questo presupposto, emerge che, pur nella similarità di intenti, i 'cunti' presentati si contraddistinguono rispetto agli antecedenti verghiani per un'accentuazione della componente folcloristica riferita a una religiosità tipicamente popolare, fatta di formulari e ritualità sacramentali, ai limiti della superstizione. Citando Mineo, siamo nell'ambito di "una sorta di sistema delle rappresentanze, per cui i diversi livelli della creazione letteraria accolgono e danno voce alle istanze espressive e alle attese di diversi strati di pubblico, ognuno orientato secondo un quadro di varia organizzazione culturale".⁵¹ Lunghi dal mero intento folcloristico, si rivela così il senso profondo di un'arte ricca e potenzialmente sempre attuale, ma altrettanto fragile di fronte al pervasivo cambiamento delle modalità e dei mezzi di comunicazione che, con la loro immediatezza e acces-

⁴⁸ Cfr. Carlo Alberto Augieri, "La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo nei *Malavoglia*", *Annali della Fondazione Verga*, III (1986), pp. 9–51, p. 10. Per i rapporti tra Verga e i demoantropologi siciliani cfr. anche Carmelo Musumarra, "Il Guastella e le origini del verismo italiano", *Lettere italiane*, XXIX 1 (1977), pp. 70–80; Giovanni Battista Bronzini, *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio, 1991; Mario Tropea, "Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le *Parità morali* e le *Novelle rusticane* di Verga", *Annali della Fondazione Verga*, XVI (1999), pp. 121–134; Giovanni Oliva, "Vigo, Capuana, Guastella, Verga: cultura e società in Sicilia nell'Ottocento", *Critica letteraria*, XXX, 2-3 (2002), pp. 545–559; Emanuele Buttitta, "Festa religiosa e scrittura letteraria in Sicilia tra '800 e '900", in *Archivi delle tradizioni popolari siciliane*, n. 39–40 (2005), pp. 75 e sgg.; Mauro Geraci, "Quel 'guardare da una certa distanza': Verga, il folklore e l'antropologia, in Forni (a cura di) 2022, *op. cit.*, pp. 217–230.

⁴⁹ Pierre Bourdieu, *Il senso pratico*, a cura di M. Piras, Roma, Armando, 2005. Si rimanda anche a Riccardo Castellana, *Lo spazio dei Vinti. Una lettura antropologica di Verga*, Roma, Carocci, 2022.

⁵⁰ Hutcheon, 2006, *op. cit.*, p. XVI: "Because adaptation is a form of repetition without replication, change is inevitable, even without any conscious updating or alteration of setting".

⁵¹ Mineo, 2003, *op. cit.*, p. 7.

sibilità illimitata, contribuiscono a incrementare il progressivo disinteresse del pubblico verso forme di arte occasionale, itinerante e di piazza come quella dei maestri del 'cunto' siciliano.

BIBLIOGRAFIA

Alfieri, Gabriella, "Verso un parlato nazionale-unitario: l'italiano etnificato di Verga come modello sociolinguistico", *Annali della Fondazione Verga*, n.s. III (2010), pp. 7–30.

-----, "'Coi loro occhi e colle loro parole'. Verga traduttore e interprete della parlata siciliana", *Contributi di filologia dell'Italia mediana*, XX (2007), pp. 205–290, ora in *Verga e il Verismo*, a cura di Giorgio Forni, Roma, Carocci, 2022, pp. 93–96.

Augieri, Carlo Alberto, "La Sicilia tra mutazione culturale e dramma acculturativo nei *Malavoglia*", *Annali della Fondazione Verga*, III (1986), pp. 9–51.

Bonazinga, Sergio, "Narrazioni e narratori", in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2013, vol. II, pp. 61–76.

-----, "La musica di tradizione orale", in *Lingue e culture in Sicilia*, a cura di Giovanni Ruffino, Palermo, Centro di Studi filologici e linguistici siciliani, 2013, vol. II, pp. 189–280.

Bronzini, Giovanni Battista, *Intellettuali e poesia popolare nella Sicilia dell'Ottocento*, Palermo, Sellerio, 1991.

Buonadonna, Sergio, "La voce dei cantastorie, film e tesi: così rivive un mestiere scomparso", *Repubblica*, 6 novembre 2013, LA VOCE dei CANTASTORIE FILM E TESI COSÌ RIVIVE UN MESTIERE SCOMPARSO – la Repubblica.it [20/10/2022].

Buttitta, Antonino, "Cantastorie in Sicilia. Premessa e testi", *Annali del Museo Pitrè*, VIII-X (1957–1959), pp. 149–236.

-----, "Le 'Storie' di Ciccio Busacca", *Annali del Museo Pitrè*, XIV-XV (1963–1964), pp. 119–218.

Buttitta, Emanuele, "Festa religiosa e scrittura letteraria in Sicilia tra '800 e '900", *Archivi delle tradizioni popolari siciliane*, n. 39–40 (2005), pp. 75 e sgg.

Cultrera, Giuseppe, "Il cantastorie di Monterosso", *Oltremuri.blog*, 18 giugno 2021, Peppino Castello Archivi · Oltremuri.blog [22/10/2022]

De Cristofaro, Francesco, "La realtà trema. Il Verga straniato di Vaccari, Scimeca, Delbono", *Annali della Fondazione Verga*, n. s. IX (2016), pp. 119–134.

Di Mauro, Carmelo, "Nei 'canti dei campi' il mio Verga", *La Sicilia*, 3 ottobre 2022.

Di Palma, Guido, *La fascinazione della parola. Dalla narrazione orale al teatro: i cantastorie*, Roma, Bulzoni, 1991.

Emiliani Giudici, Paolo, *Storia della letteratura italiana*, Firenze, Le Monnier, 1855–1863, vol. I.

Fiume, Marinella & Parisi, Maria, “Il re degli aedi siciliani”, in *Cantastorie e pupari di Sicilia*, a cura di Girolamo Barletta e Antonio Pagano, Giarre, Società giarrese di storia patria e cultura, quaderno n. 7, 2003, pp. 17–30.

Gambacorti, Irene, “Racconto e suggestione: le sceneggiature verghiane”, in Ead, *Storie di cinema e letteratura. Verga, Gozzano, D’Annunzio*, Firenze, Società Editrice Fiorentina, 2003, pp. 147–210.

Genette, Gérard, *Palinsesti. La letteratura al secondo grado*, trad. it. di Raffaella Novità, Torino, Einaudi, 1997.

Geraci, Mauro, “Quel ‘guardare da una certa distanza’: Verga, il folklore e l’antropologia”, in *Verga e il Verismo*, a cura di Giorgio Forni, Roma, Carocci, 2022, pp. 217–230.

Guastella, Serafino Amabile, *Le parità e le storie morali dei nostri villani*, intr. di Italo Calvino, presentazione di Roberto Leydi, Milano, B. U. R., 1976.

Hutcheon, Linda, *A Theory of adaptation*, New York, Abingdon, Routledge, 2006.

Incudine, Mario, *Le storie cantate di Peppino Castello*, Palermo, Museo Pasqualino, 2022.

Jakobson, Roman, “Aspetti linguistici della traduzione”, in Id., *Saggi di linguistica generale*, a cura di Luigi Heilmann, trad. it. di Luigi Heilmann & Letizia Grassi, Milano, Feltrinelli, 2002, pp. 56–64.

Longo, Giorgio, “Cavalleria rusticana in Francia fra teatro, musica e cinema (1884 1910)”, *Transalpina*, XXII (2019), pp. 89–104, <http://journals.openedition.org/transalpina/505> [20/10/2022].

Manganaro, Andrea, *Verga*, Acireale-Roma, Bonanno, 2011.

-----, “‘La prima ispirazione della forma’. La genesi ‘fiabesca’ delle novelle di Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, n. s. VII (2014), pp. 115–124.

-----, “‘Io non giudico, non m’appassiono, non m’interesse’”, in Id., *Partenze senza ritorno. Interpretare Verga*, Catania, Edizioni del Prisma, 2014, pp. 149–162.

Marchese, Dora, “La transcodificazione del testo: *La lupa* da novella a dramma e film”, *Annali della Fondazione Verga*, n. s. XV (2022), pp. 273–288.

Marino, Gabriele, “I Cavernicoli”, in *La musica folk. Storie, protagonisti e documenti del revival in Italia*, a cura di Goffredo Plastino, Milano, Il Saggiatore, 2016, pp. 917–928.

Mineo, Nicolò, “Prefazione”, in *Cantastorie e pupari di Sicilia*, a cura di Girolamo Barletta e Antonio Pagano, Giarre, Società giarrese di storia patria e cultura, quaderno n. 7, 2003, pp. 7–10.

Musumarra, Carmelo, “Il Guastella e le origini del verismo italiano”, *Lettere italiane*, XXIX 1 (1977), pp. 70–80.

Oliva, Giovanni, “Vigo, Capuana, Guastella, Verga: cultura e società in Sicilia nell'Ottocento”, *Critica letteraria*, XXX, 2-3 (2002), pp. 545–559.

Pennings, Linda, “Perché tradurre la propria scrittura? Giovanni Verga ‘traduttore’”, in *Perché scrivere? Motivazioni, scelte, risultati*, Atti del convegno internazionale di studi (Olomouc, 27–28 marzo 2015), a cura di Francesco Bianco & Jiří Špička, Firenze, Franco Cesati Editore, 2017, pp. 373–382.

Pitrè, Giuseppe, *Studio critico sui canti popolari siciliani*, Palermo, Tipografia del Giornale di Sicilia, 1868.

-----, *Usi e costumi, credenze e pregiudizi del popolo siciliano*, Palermo, Libreria L. Pedone Lauriel di Carlo Clausen, vol. I, 1889.

Segre, Cesare, *Avviamento all'analisi del testo letterario*, Torino, Giulio Einaudi editore, 1985.

Trifone, Pietro, “La coscienza linguistica del Verga. Con due lettere inedite su «Rosso Malpelo» e «Cavalleria rusticana»”, *Quaderni di filologia e letteratura siciliana*, IV (1977), pp. 5–29.

Tropea, Mario, “Guastella, Verga, l'asino, il Re e la libertà. Un confronto fra le *Parità morali* e le *Novelle rusticane* di Giovanni Verga”, *Annali della Fondazione Verga*, XVI (1999), pp. 121–134.

Verga, Giovanni, *Lettere d'amore*, a cura di Gino Raya, Roma, Tindalo, 1971.

-----, *Vita dei campi*, a cura di Carla Riccardi, Edizione nazionale delle *Opere* di Giovanni Verga, XIV, Firenze, Banco di Sicilia-Le Monnier, 1987.

-----, *Novelle rusticane*, a cura di Giorgio Forni, Edizione nazionale delle *Opere* di Giovanni Verga, Catania, Fondazione Verga-Interlinea, 2016.

Venturini, Valentina, “A occhi chiusi. La doppia visione del ‘cunto’”, *Teatro e storia*, XVIII, 25 (2004), pp. 419–442.

Vezzani, Giorgio, “Incontro con Ciccio Busacca”, *Il Cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, XLIV, 25 (1978), pp. 16–21.

Нина Марија Лучија Мартинес

ВЕРГИНО ДЕЛО И МУЛТИМЕДИЈАЛНА УМЕТНОСТ СИЦИЛИЈАНСКИХ ПРИПОВЕДАЧА – *КАНТАСТОРИЈЕ* – ОД ФРАНЧЕСКА БУЗАКЕ ДО ЂУЗЕПЕА КАСТЕЛА (Резиме)

Рад истражује древну народну уметност *кантасторија* и њихових спегова, што је наративни жанр типичан за острвску традицију на сицилијанском дијалекту. Анализиран као мултимедијална транспозиција Вергиних новела, спев, кроз који неминовно ишчили танана „етнификација” коју је Верга спроводио, преузима у најпопуларнијој форми теме и значајне поруке сицилијанског аутора. Сицилијански мајстори свог заната, *кантасторије* – Бузака,

Пати, Пепино Кастело – у делима која у мањој или већој мери остају доследна изворима из којих делимично црпе инспирацију, приповедају о појединцима укотвљеним у свакодневицу постајући на тај начин гласноговорници древне историјско-културне традиције, али, истовремено не пропуштајући да подстакну на критички приступ савременој стварности. Корпус који је овом приликом анализиран, наиме, настоји да сагледа Другост уз помоћ непроцењиве културне и фолклорне баштине од које потиче осећање сицилијанског народног идентитета.

Кључне речи: Верга, новеле, *кантасторије*, традиција, Сицилија.

Примљено 22. маја 2023, прихваћено за објављивање 7. октобра 2023. године.