

Quando la musica fa storia.

La costruzione poetico-musicale della memoria nella canzone narrativa dei cantastorie del Sud

Mauro Geraci

Abstract

In 1961, the ethnomusicologist Diego Carpitella developed the concept of *indifference* to define the particular attitude that the poet-storytellers of Southern Italy have towards the musical dimension. With *indifference*, Carpitella certainly did not mean to argue that the musical aspect was not important in the economy of knowledge, art and the spectacle of the storytellers, but rather that music played functions that were not only reducible to aesthetics. Starting from a brief historical-anthropological description of the phenomenon of the Southern storytellers and the transformations it had from the early twentieth century, this contribution highlights the critical and exploratory role that music plays in the multimedia poetics of the storytellers of Southern Italy, aimed at finding, reflecting and denouncing the most controversial aspects of each story in the public dimension, as alienating as it is participatory, of the square.

Keywords: Storyteller; Narrative Song; Cultural Anthropology; Popular Music; Popular Literature; Southern Italy; Sicily.



Quest'opera è distribuita con licenza [Creative Commons Attribuzione - Non commerciale - Non opere derivate 4.0 Internazionale](https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/)

Sommario

Nel 1961 l'etnomusicologo Diego Carpitella elaborava il concetto di *indifferenza* nel tentativo di definire il particolare atteggiamento che i poeti-cantastorie dell'Italia del Sud mantengono nei confronti della dimensione musicale. Con *indifferenza* Carpitella non intendeva certo sostenere che l'aspetto musicale non fosse importante nell'economia del sapere, dell'arte come dello spettacolo dei cantastorie, bensì che la musica vi svolgesse funzioni non soltanto riconducibili a quella estetica. A partire da una sintetica descrizione storico-antropologica del fenomeno dei cantastorie meridionali e delle trasformazioni che esso ha attraversato dai primi del Novecento ad oggi, questo contributo mette in evidenza il ruolo critico ed esplorativo che la musica svolge nella poetica del resto multimediale dei cantastorie del Sud, tesa a trovare, a riflettere e denunciare gli aspetti più controversi d'ogni storia nella dimensione pubblica, tanto estraniante quanto partecipativa, della piazza.

Parole chiave: Cantastorie; Canzone narrativa; Antropologia culturale; Musica popolare; Letteratura popolare; Sud d'Italia; Sicilia.

1. I cantastorie nel Sud di oggi

La scomparsa del poeta-cantastorie di Bagheria (Palermo) Ignazio Buttitta – tradotto da Salvatore Quasimodo e in moltissime lingue –, come quella dei cantastorie di Paternò (Catania) Paolo Garofalo e Francesco Paparo (detto *Rinzinu*) o del calabrese Otello Profazio, oggi corrisponde tutt'altro che alla fine del lavoro dei cantastorie del Sud d'Italia. Lavoro che Carlo Levi apprezzò come unica forma d'informazione, denuncia e spettacolo della quale molti meridionali si sentono tuttora protagonisti più che spettatori passivi: “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 popolo” (Levi 1977: 7). Lavoro che, dal 2016,

prosegue nelle fitte attività promosse dall'Associazione Cantastorie Busacca¹ che, nel 2024, è riuscita, ad esempio, a far riassegnare ai cantastorie la piazza di Paternò detta *A Urna*, un tempo destinata al libero spettacolo di piazza (cfr. Santangelo 2006; Tommasello 1999). Dal secondo dopoguerra, l'attività di poeti-cantastorie quali Ignazio Buttitta, Orazio Strano, Turiddu Bella, Ciccio Busacca, Vito Santangelo, Matteo Musumeci, Francesco Paparo (*Rinzinu*), Franco Zappalà, Turi Di Prima, Franco Trincale, Otello Profazio, Nonò Salamone, Fortunato Sindoni, Ignazio Di Blasi, Peppino Castello, Nino Racco risulta infatti arricchita di nuovi spunti espressivi, tematici, conoscitivi solo in parte riconducibili ad ambiti folklorici (v. Geraci 1996). Nella cultura popolare del Sud, infatti, chi decide di fare il cantastorie deve dimostrare di sapersi distaccare dai consueti spazi del paese, dall'epica tradizionale; deve abituarsi a cantare lontano dalle piazze paesane (dai festini matrimoniali, commemorativi, patronali, dalle sagre) confrontandosi coi grandi spazi della cultura urbana, della comunicazione di massa, delle piazze virtuali, dov'è assente lo sguardo rassicurante di familiari e compaesani. “Fuori dal Sud” il cantastorie raffina la propria riflessione critica sulla storia, trova verità e risorse poetiche in *altre* vicende, *altre* genti, *altre* opinioni. Poi può tornare nel Meridione a ridare voce nuova ad antiche storie, riproponendole a un pubblico ora non più familiare e accondiscendente ma pronto a cogliere, da colui che è ormai “virtuoso della memoria”, nuove inquietudini, provocazioni morali, metafore insospettate.

Certo, la difficoltà nell'ottenimento degli spazi pubblici – contro cui l'Associazione Italiana Cantastorie) si batte sin dal '47, come oggi

¹ Fondata nel 2016 da Francesca Busacca, nipote dei fratelli Ciccio e Nino Busacca entrambi noti cantastorie, l'Associazione Cantastorie Busacca di Paternò (Catania) – *cantastoriebusacca.it* - ha al suo attivo tre importanti mostre-convegno dedicate ai poeti-cantastorie, presso il MuCiv - Museo delle Arti e Tradizioni Popolari di Roma (2019), l'Istituto dei Beni Sonori e Audiovisivi di Roma (2019) e la Biblioteca comunale di Taormina (2022). Attualmente, con un finanziamento della Regione Siciliana, sta realizzando una serie di manifestazioni, nell'ambito del progetto “Paternò e le piazze del mondo. Busacca e i cantastorie”, tese a studiare e sviluppare i saperi, l'arte e lo spettacolo dei cantastorie e della loro canzone narrativa.

l'Associazione Cantastorie on line² e l'Associazione Cantastorie Busacca - è da porre in relazione alle disposizioni critiche, talvolta eversive, che caratterizzano nel complesso voci sin dal '46 partecipi dei movimenti politici attraverso cui le classi contadine acquisirono una coscienza più precisa dei problemi del Paese. Attraverso Ciccio Busacca, cantastorie che Dario Fo inserì tra le figure artistiche dei suoi *Ci ragiono e canto* e *Mistero buffo*, il *Lamentu* di Buttitta per la morte di Salvatore Carnevale – sindacalista socialista, vittima della mafia, divenuto protagonista de *Le parole sono pietre* di Carlo Levi, del film *Un uomo da bruciare* dei Taviani, nonché della *Ballata di lupara* di Trincale – espresse le riforme che prevedevano l'inserimento del Mezzogiorno in una società pluralistica e la persistenza degli assetti latifondisti e delle mediazioni capitalistiche nelle forme cristallizzate della mafia. In anni più recenti, attraverso i *mass media* i cantastorie hanno raggiunto il pubblico di più paesi e col *boom* discografico hanno rimpiazzato il commercio di *foglietti* e *libretti* contenenti il testo delle loro *storie*, *ballate* e *sfide* poetiche (*cuntrasti* e *duetti*) con quello di dischi, cassette, *compact disc*, audiovisivi destinati a una fruizione privata che, nei circuiti dell'emigrazione, avviene lontano dall'Italia e dall'Europa. I *mass media* hanno inoltre rappresentato un ulteriore terreno d'incontro tra cantastorie, canzonettisti, cantautori e *folk singers*. Un ambito in cui si situa la partecipazione di molti cantastorie a programmi radiotelevisivi ispirati alla logica del *folk music revival*: pensiamo a *Controcorrente* e *Sottotraccia* di Ugo Gregoretti, a *Cronache italiane* di Pier Paolo Pasolini, a *Italia bella mostrati gentile* di Buttitta, a *Quando la gente canta* di Profazio; come anche a rassegne teatrali a partire da *Pupi e cantastorie di Sicilia* realizzata nel 1956

² Registrata nel 2022 ma operante da circa un ventennio, l'Associazione culturale Cantastorie on line – associazioneilcantastorieonline.org – ha sede a Milano ed è presieduta da Tiziana Oppizzi, cantastorie e studiosa dello spettacolo di piazza, da Claudio Piccoli, studioso e tesoriere, e Mauro Geraci, antropologo, cantastorie e segretario. L'Associazione, coi suoi strumenti informativi digitali *Il Cantastorie on line* e *Foglio volante* - prosegue con grande impegno e passione gl'intenti che furono già dell'antica Associazione Italiana Cantastorie (cfr. Geraci 1996: 126-134), principalmente quelli dell'informazione, dello studio come della promozione dello spettacolo popolare dei cantastorie italiani.

al Piccolo Teatro di Milano sotto la supervisione di Roberto Leydi, etnomusicologo che tanti studi ha dedicato allo spettacolo di piazza e alla canzone narrativa italiana (1959; 1973). Oltre al già citato *Un uomo da bruciare* (1962), la presenza di Buttitta e Busacca la ritroviamo in *Sicilia all'addritta*, film politico realizzato ancora dai Taviani nel 1961 per conto del Comitato regionale siciliano del Partito Comunista Italiano. Si pensi, infatti, alla notevole presenza dei cantastorie nella più alta cinematografia italiana, dal neorealismo in poi: da *Storie dell'emigrazione* (1972) in cui Alessandro Blasetti s'avvalse della presenza di Otello Profazio e Matteo Salvatore, alle ballate di Orazio Strano riprese ne *Il cammino della speranza* (1950) di Pietro Germi, *Toro scatenato* (1980) di Martin Scorsese, *La storia di una capinera* (1993) di Franco Zeffirelli. Si pensi anche alla ballata *Amuri amuri* che Profazio scrisse quale colonna sonora de *L'amante di Gramigna* (1968) di Carlo Lizzani, ispirato alla nota novella verghiana; si pensi a *La disfida di Roma* (1964) in cui fu Ugo Gregoretti a riprendere l'esibizione in piazza in cui Buttitta e Santangelo cantavano i contrasti etici di una delle prime partite di calcio annullate per doping. Da qui, in anni recenti, il cinema ha continuato a far propria la voce dei cantastorie: da Marco Tullio Giordana ne *I cento passi* (2000) a Marco Amenta nel suo *Storia di una siciliana ribelle* (2009) in cui è ancora Santangelo a proporre la tragedia della ragazza di Partanna, Rita Atria, suicidatasi dopo aver denunciato per mafia i genitori; da Pasquale Scimeca in cui è Nino Busacca a comparire nel film dedicato a *Placido Rizzotto* (2000) fino a *Cuntami* (2021) dov'è Giovanna Taviani a ritrattare la voce di Cicciu Busacca a sessant'anni dal lavoro del padre. A questa va aggiunta la vasta cinematografia documentaria tra cui ricordiamo *Il giullare in esilio* (1983) in cui Giovanni Isgrò e Diego Bonsangue esplorarono la personalità di Cicciu Busacca come il recente docufilm di Antonio Ministeri, *I cunta di Francu* (2020), incentrato sulla figura innovatrice di Trincale.

2. La vita, la storia, la piazza

L'adesione a tali vasti circuiti ha contribuito alla notevole dilatazione della piazza e del pubblico di pari passo a una relativa italianizzazione del dialetto e al ripensamento delle tradizionali forme poetico-musicali. L'incremento delle canzoni o *ballate* di breve durata (5'-10') ha comportato soprattutto la sensibile diminuzione delle *storie* – poemetti su fatti di cronaca o sulla vita di un personaggio un tempo lunghe più di centosessanta sestine od ottave che superavano l'ora di ascolto – che difficilmente oggi trovano spazio per essere trasmesse per intero o tagliate senza considerevoli perdite di senso. Ci si pone così alla ricerca di nuove forme espressive, garanti di un sapere popolare per il quale non ci si rassegna a essere convocati quali simboli di un “passato esotico”, di un “mondo che scompare” che ancora conserva nell’ultimo cantastorie” aspetti folkloristici, pittoreschi, telegenici. Alla molteplicità dei circuiti comunicativi si accompagna quella di campi tematici che investono le più attuali cronache e questioni sociali, politiche, economiche, culturali: il cambiamento dei costumi sessuali, domestici e sociali, l'emigrazione e l'immigrazione, la violenza sulle donne, il folle imperversare delle guerre e delle logiche del profitto, la virtualità con le sue inquietanti forme di alienazione. Temi che i cantastorie individuano attraverso un'attenta fase di raccolta delle informazioni, la partecipazione o l'osservazione diretta dei fatti, il reperimento di notizie dalla stampa, da fonti radiotelevisive, da testimoni appositamente interpellati (Geraci 1996: 137-143). Per Bella i cantastorie devono così “saper sfruttare e osservare ogni occasione per esprimere il proprio punto di vista sui più spinosi problemi del momento” (Bella 1977: 22). Anche Orazio Strano rendeva noto come il suo contrasto poetico sul fumo, *U fumaturi e chiddu ca nun fuma*, traesse ispirazione dalla ripetuta osservazione dei litigi fra due cittadini del suo paese, Riposto, vicino Catania (Profazio 1980). Anche Busacca, nel '51, debutta nella piazza di San Cataldo con *L'assassinio di Raddusa*, storia di una ragazza che, travestita da carabiniere, si vendica uccidendo in piazza l'uomo che l'aveva violentata (Geraci 1996: 27). Dal '58 è soprattutto Franco Trincale di Militello in Val di

Catania a osservare, da cantastorie ed emigrante, la vita nelle fabbriche di Milano, le lotte sindacali e studentesche, i drammi dei disoccupati, la negazione dei più elementari diritti, le violenze dello Stato, esplicitando le sue denunce in un vastissimo repertorio di storie e ballate, come attraverso veri e propri carteggi intrattenuti con esponenti del mondo politico e istituzionale quali Enrico Berlinguer, Gian Carlo Pajetta, Marco Pannella, Mario Capanna, fino ad Antonio Di Pietro cui è dedicata la fonocassetta autoprodotta nel 1992, *Storie di mafia, politica e tangenti*. Anche Trincale restituisce l'immagine del cantastorie che “attinge la notizia alla fonte – quartiere proletario, case occupate, fabbriche in lotta, lotte dell'emigrazione, manifestazioni politiche – e la propaga nello stesso spazio per discuterne i contenuti con i 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 sopravvivenza” (Trincale 1979: 94-95). Attraverso ballate ormai divenute classiche - quali *Sicilia a lutto* sui braccianti di Avola uccisi dalla polizia per conto dell'aristocrazia latifondista o quelle più recenti sulla questione europea (*Ora semu europei*), sulle controindicazioni dell'abuso dello smartphone (*Il telefono cellulare*) o sul persistere della pena di morte ad esempio in alcuni Stati Uniti d'America (*Joseph O 'Dell*), Trincale rappresenta un esempio magistrale di come le cronache cantate dei cantastorie oggi costituiscano una grande riflessione critica e pubblica *della e sulla* più attuale realtà che ci circonda (cfr. Geraci 1996). Progetto di *ri-flessione* poetica dove la piazza - lo ricorda il “teatro dialettico” di Bertolt Brecht che fu grande cultore dei cantastorie tedeschi (*bänkelsänger*) - è al contempo spazio di militanza e lucido estraniamento, di *re-citazione* ma anche rimessa in discussione delle più convenzionali versioni della storia³.

³ Si v., in proposito, l'ultima raccolta poetica del cantastorie Franco Trincale, *Pensu, chiudu l'occhi e scrivu. Poesie e disegni*, cura e introduzione di Mauro Geraci, Strade bianche di Stampa Alternativa,

3. L'indifferenza musicale

Mediatori di una storia popolare materialmente istruita, presentata, ragionata nelle forme estranianti delle strofe e delle scene dipinte sul cartellone, anche sotto il profilo musicale i cantastorie sono vivaci mediatori tra cultura cittadina e contadina. Nelle loro prospettive musicali confluiscono: 1) elementi desunti dai ballabili delle orchestre artigiane locali che riplasmano tratti propri delle danze tradizionali contadine e tratti della musica leggera; 2) elementi mutuati dalla canzone d'autore, sia essa quella dei *posteggiatori* romani e napoletani, dei cantanti sanremesi o dei moderni *cantautori*; 3) elementi di provenienza folklorica legati ai modelli iterativi propri della canzone narrativa di tradizione orale o a quelli declamatori presenti nelle sfide poetiche carnevalesche come nel *cunto* e nell'*opra* dei pupi in Sicilia (cfr. Geraci 1996). Sebbene l'uso della scrittura e della stampa appaia decisivo nelle pratiche compositive dei cantastorie, al livello musicale esso appare ridotto. Certo la prassi di Leonardo Strano tesa a "mittiricci a musica" a testi poetici precedentemente "cumposti", sembrerebbe più ricollegarsi ai criteri di composizione scritta diffusi negli ambienti musicali culti che all'*improvvisazione* o *trasmissione generativa* del folklore musicale orale (Carpitella 1973; Goody 1979). Sebbene Sindoni, Leonardo e Vito Strano (docente di chitarra nelle scuole di Sydney) usino il pentagramma per appuntare la linea melodica della voce o le sequenze ritmico-armoniche affidate alla chitarra, nei cantastorie la notazione scritta non è consuetudinaria. Ci si limita a fissare la tonalità, gli accordi, il tempo, il nome di moduli musicali elaborati oralmente sulla base della struttura metrica del testo. Nel quaderno su cui Orazio Strano raccoglieva i suoi testi, alcuni di essi risultano corredati di informazioni relative al tempo – *walzer*, *a tarantella* ecc. -, al *tonu* – *Re minore* o *maggiore*, *La*, *Mi* e *Do* -, alle modulazioni – *passa al La*, *diventa Fa* -, al nome quando ripreso da altre storie o da altri

Pitigliano (Grosseto) 2020, disponibile gratuitamente on line dal sito stesso dell'editore: <https://www.stradebianchelibri.com/trincale-franco---pensu-chiudu-locchi-e-scrivu.html>

repertori quali quelli canzonettistici napoletani – *alla Rita e Matteo, Giuliano, 'U surdatu innamuratu, Quannu mammeta t'ha fatto ecc.*

L'*indifferenza*, intuì l'etnomusicologo Diego Carpitella (1961), con cui i cantastorie del Sud si dibattono tra i sistemi generativi propri del folklore musicale e quelli impicanti tracce di notazione scritta si spiega, tuttavia, solo riflettendo sul ruolo che la musica svolge nel loro intero progetto spettacolare e conoscitivo. La *performance* dei cantastorie s'avvale, infatti, degli infiniti punti intermedi che raccordano il registro *cantato, declamato e parlato*. Indotte dalla drammatizzazione, tali sfumature s'insinuano nelle strutture musicali rendendo spesso indecifrabile il passaggio dall'intonazione recitata-parlata a quella cantata che così appare spesso indeterminata negli attacchi e nelle note. Eccetto brevi preludi, intermezzi e finali affidati alla chitarra quale strumento elettivo dei cantastorie (Geraci 1996: 176-183), la melodia risulta esclusivamente affidata alla voce, talvolta ripresa da strumenti aggiuntivi quali, soprattutto, fisarmonica o mandolino. Caratterizzato da una sostanziale linearità (rari sono gli intervalli superiori all'ottava) il modello melodico ricalca generalmente l'estensione della strofa o del ritornello; l'accompagnamento di chitarra ne definisce l'ossatura ritmica (binaria o ternaria) e armonica che produce relazioni con forte attrazione della dominante e sottodominante, cadenze tonali, settime di dominante, ricorrenze di cadenze perfette, frequenti passaggi tra maggiore e minore nella stessa tonalità. In una conversazione avuta con lui nel 1993 nella sua casa di Riposto (Catania), Leonardo Strano, che con grande abilità affiancava il padre Orazio di piazza in piazza, arriva così a sostenere come a livello musicale, "il vero cantastorie dev'essere rozzo e semplice. Mio fratello Vito nelle sue storie metteva passaggi complicati con la chitarra, tarantelle, acuti, arrangiamenti e tutti 'sti così... Ora questi a lungo andare stancano il pubblico, sono difficili da mantenere, li fanno i canzonettisti e per questo mio fratello poi non è riuscito a fare il vero cantastorie. La musica del cantastorie a ogni strofa dev'essere sempre uguale e il ritmo dei bassi della chitarra si deve sentire sempre" (Geraci 1996: 180).

4. La musica dei contrasti

Incanalare l'attenzione degli spettatori entro uno spazio dialettico di confronto in cui una serie di eventi e valori viene riesposta al ragionamento collettivo, per i cantastorie si traduce nella difficoltà a mantenere vivo l'ascolto del pubblico per il tempo necessario affinché la storia venga non solo interamente cantata e recitata nelle sue varie parti, ma arricchita di tutti i commenti che essa suscita al momento. L'alternarsi di strofe cantate e recitate, gli improvvisi interventi parlati, il carattere lineare della melodia o il limitarsi a quelli che Trincale definisce "accordi da barbiere", figurano quali strategie tese, notava già Orazio Strano, a sostenere (*susteniri*) o ad accompagnare (*accompagnari*) l'elaborazione critica e spettacolare di un testo poetico (*puisia*). Articolazioni musicali variabili e complicate oscurerebbero l'intelligibilità delle parole, finirebbero per assorbire del tutto l'attenzione degli ascoltatori sviandola dagli altri canali espressivi previsti dal progetto narrativo. Inoltre finirebbero per sottolineare al livello acustico alcune movenze e interpretazioni della storia a discapito di altre, contravvenendo all'esigenza propria del cantastorie di riaffermare il giudizio critico attraverso una presentazione dei fatti e contrasti morali in una forma oggettiva che li vuole in primo luogo appiattiti nelle uniformi ricorrenze dei quadri metrici e musicali, in quelli pittorici del cartellone, e, secondariamente, ragionati e commentati nel rapporto estemporaneo con gli ascoltatori. Insomma, per essere funzionale al progetto narrativo la musica dei cantastorie deve ricalcare uno schema ritmico, armonico e melodico ripetuto, di andamento uniforme, riadattabile a un intero repertorio di ballate e suscettibile di ridefinizioni che sfruttano i margini di creatività concessi dall'intero sistema rappresentativo. Nei cantastorie la musica sancisce l'incontro tra voce e ascolto; esige che tra ciò che viene pronunciato e ciò che viene inteso sussista l'evidenza più completa di contrari e doppie morali. La pluridimensionalità del sapere poetico dei cantastorie passa, così, da quella musicale, che scaturisce dalle contraddizioni tra suoni e silenzi, simmetrie e asimmetrie, orizzonti melodici e vertici armonici, parlati, declamati e cantati,

proprietà partecipanti del suono e proprietà estranianti. Lo scopo è configurare una dimensione totalizzante dove si renda possibile un'organizzazione del sapere che non ne nasconda le contraddizioni ma che, anzi, ne esalti le origini e ragioni, attraverso l'equilibrata articolazione di svariati, interagenti supporti espressivi: la stampa, la scrittura, la musica, l'oralità, il gesto, la grafica. Quale forma d'amore per le verità degli uomini, il pensiero poetico e musicale dei cantastorie - con le sue libertà, indeterminazioni, intermediazioni, l'essere al tempo stesso partecipe ed estraniato rispetto ai fatti, mutevole come la folla in piazza – ha come scopo quello di smascherare d'ogni vicenda umana gli scuri intrecci: *trobar clus*, *etrebezcar los motz* dicevano, del resto, già gli antichi trovatori di Provenza (Marrou 1983). Un po' come il cuore di ogni Uomo che Buttitta immaginava come il pozzo che ogni poeta-cantastorie esplora in profondità quando vi “cala u catu e tira acqua pulita”.

Bibliografia

- BELLA, T., “I cantastorie siciliani di oggi”, *Il cantastorie. Rivista di tradizioni popolari*, 43, n.s. 24, 1977, pp. 21-22.
- CARPITELLA, D., “Retrospectiva del cantastorie”, in F. Rocchi, *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, introduzioni di Diego Carpitella e Annabella Rossi, Parenti, Firenze, 1961, pp. XVII-XVIII.
- CARPITELLA, D., *Musica e tradizione orale*, Flaccovio, Palermo, 1973.
- GERACI, M., *Le ragioni dei cantastorie. Poesia e realtà nella cultura popolare del Sud*, prefazione di Luigi M. Lombardi Satriani, il Trovatore, Roma, 1996.
- GOODY, J., *L'addomesticamento del pensiero selvaggio*, Franco Angeli, Milano, 1979 (ed. or. 1977).
- LEVI, C., “Prefazione”, in I. Buttitta, *La peddi nova*, Feltrinelli, Milano, 1977 (I ed. 1963), pp. 7-10.
- LEYDI, R., *La piazza. Spettacoli popolari italiani descritti e illustrati*, Edizioni del Gallo, Milano, 1958.

- LEYDI, R., *I canti popolari italiani*, Mondadori, Milano, 1973.
- MARROU, H.-I., *I trovatori*, introduzione di A. M. Finoli, Jaka Book, Milano, 1983 (ed. or. 1971).
- PROFAZIO, O. (a cura di), “Intervista a Orazio Strano”, trasmessa nel corso del programma radiofonico Rai, *I paesi cantano*, 9 settembre 1980.
- ROCCHI, F., *Un secolo di canzoni. Fogli volanti*, introduzioni di Diego Carpitella e Annabella Rossi, Parenti, Firenze, 1961.
- SANTANGELO, V., *La mia vita di cantastorie. Vicende autobiografiche di Vito Santangelo curate e introdotte da Mauro Geraci*, La Ricerca Folklorica Testi, Grafo editore, Brescia, 2006.
- TOMMASELLO, N., *Cicciu Busacca*, ITI Cannizzaro, Catania, 1999.
- TRINCALE, F., *Dieci anni in piazza. Analisi strumenti presenza per la rivoluzione comunista*, Pellicanolibri, Catania, 1979.