

POLIFEMO ALLA LUCE
DEL FOLKLORE ROMENO:
DALL'ODISSEA AL CÂNTEC BĂTRÂNESC

Nicola PERENCIN

Abstract: The international folktale type *AT1137-Polyphemus* is a constant narrative structure whose variants occur not only in Homer's *Odyssey*, but also in the Middle Ages and in later folktales up until the 20th century. The independence of *Odyssey IX* and Amzulescu's type 2 *Bogdan Dimian and Sila Samodiva* is suggested by the similarities and differences between the AT1137 type and its variants in both Romanian oral narrative genres (*basm* and *cântec bătrânesc*). The final commentary on three modern Romanian epic songs confirms that Romanian folklore still preserves a unique background of ancient myths, rituals and initiations.

Keywords: *folklore; trickster; comparative; ritual; initiation; blinding.*

1 – Introduzione

Un eroe è catturato da un pericoloso gigante, lo sconfigge accecandolo e fugge camuffato da animale. Ridotto ai minimi termini, si tratta del contenuto di un racconto folklorico universalmente noto, attestato per la prima volta nell'episodio omerico di Polifemo e riaffiorante nella tradizione scritta e orale dei popoli europei e non solo. Nell'indice dei tipi della fiaba di Aarne-Thompson, il racconto fa parte della categoria delle fiabe dell'orco sciocco che viene gabbato dall'eroe astuto, annoverato col numero *AT1137 The Ogre Blinded – Polyphemus*. Al suo interno, solitamente si incontrano i motivi del gigante (eventualmente monocolo) accecato da un *trickster* (che a volte si finge medico), la fuga con pelli di animale o sotto il loro ventre e spesso, nel finale, l'episodio dell'anello magico.

I dati a disposizione permettono di individuare le prime attestazioni del racconto in opere letterarie con immediato retroterra orale. Le testimonianze più antiche appartengono al mondo greco, in particolare al IX libro dell'*Odissea* (datato al nono-ottavo secolo a.C.) insieme al *Ciclope* euripideo e, in ambito extraletterario, alle numerose raffigurazioni vascolari databili al V secolo a.C. e

collegabili alla tradizione del medesimo racconto.¹

Le attestazioni letterarie immediatamente successive compaiono prima in Medio Oriente, nelle *Mille e una notte*² e nel *Libro di Dede Qorqut*,³ poi in Europa, alla fine del XII secolo all'interno del *Dolopathos sive de rege et septem sapientibus* del monaco lorenese Jean de Haute-Seille. Molti secoli separano tali opere letterarie dall'*Odissea* e nessuna intrattiene diretti legami col testo omerico. Tuttavia, ciascuna delle opere citate ha radici nell'oralità ed è possibile individuare al loro interno residui folklorici, riconoscibili e studiabili a partire dai loro paralleli nei racconti orali tradizionali europei ed extraeuropei raccolti a partire dal XIX secolo.

La disomogeneità geografica e temporale delle attestazioni successive del tipo AT1137 nei racconti folklorici europei scoraggia qualunque tentativo di ipotizzarne la genesi, la genealogia o la trasmissione.⁴ A partire dall'epoca romantica, che ispirò in molti popoli la riscoperta e lo studio del folklore nazionale, divennero evidenti sia la diffusione universale del racconto, sia le analogie di contenuto, tali da far presupporre l'esistenza di un collegamento anche tra testi apparentemente distanti.

Già nell'Ottocento grazie ai metodi comparativi è stato possibile da un lato accertare il dato della diffusione universale di AT1137 come tipo folklorico internazionale, dall'altro dimostrare l'indipendenza dei racconti popolari europei dall'*Odissea*. Il primo sostenitore delle ragioni dell'indipendenza fu Wilhelm Grimm,⁵ che fece leva su alcuni argomenti principali, tutt'ora validi: in

¹ Per le raffigurazioni su vaso dell'episodio del Ciclope, cf. Lutz Röhrich, *Die mittelalterlichen Redaktionen des Polyphems Märchens (AT 1137) und ihr Verhältnis zur ausserhomerischen Tradition*, in "Fabula", 5, 1962, p. 48-71 e Francesco Bertolini, *Società di trasmissione orale: mito e folklore*, in *Lo Spazio Letterario della Grecia Antica*, Salerno Editrice, Roma 1992, vol. I, p. 47-75.

² Il terzo viaggio di Sindbad (nucleo narrativo risalente all'VIII-X secolo) e la meno nota storia di Saif al-Mulùk.

³ L'epopea dei turchi Oghuz fu elaborata per iscritto nel XIV secolo, ma i fatti narrati risalgono fino all'VIII d.C. Cf. Ettore Rossi, *Il Kitab-i Dede Qorqut: racconti epico-cavallereschi dei turchi Oguz tradotti e annotati con facsimile del ms. Vat. Turco 102*, Biblioteca Apostolica Vaticana, Città del Vaticano 1952.

⁴ Per la più recente panoramica della diffusione del racconto, cf. Aarne-Thompson-Uther, *The types of international folktails: a classification and bibliography: based on the system of Antti Aarne and Stith Thompson*, Suomalainen Tiedeakatemia, Helsinki, 2004. Sono ancora riferimenti obbligati la prima raccolta monografica sull'argomento, Oskar Hackman, *Die Polyphemsage in der Volksüberlieferung*, Diss. Helsingfors, 1904, e lo studio di J.G. Frazer del 1921 contenuto nel suo *Commento alla Biblioteca di Apollodoro*. Manca, oggi, un catalogo aggiornato che riunisca tutte le varianti pubblicate del tipo AT1137.

⁵ Il primo studio sull'argomento, Wilhelm Grimm, *Le Mythe de Polyphème*, *Revue Germanique*, vol.IX, 1860, p.589-618 = Wilhelm Grimm, *Die Sage von Polyphem*, "Abhandlungen der königlichen Akademie der Wissenschaften zu Berlin. Philosophisch-historische Klasse", 1857, p. 1-30 = *Kleinere Schriften IV*, Gütersloh, Bertelsmann 1887, p.428-462. Successivamente, si segnalano soprattutto Denys Page, *The Homeric Odyssey*, Clarendon Press, Oxford 1955; Lutz Röhrich, *op. cit.*, p. 48-71; Justin Glenn, *The Polyphems Folktale and Homer's Kyklopeia*, "Transactions and proceedings of the American Philological Association", CII, 1971, p. 133-181; Claude Calame, *La Légende du Cyclope dans le folklore européen et extra-européen: un jeu de transformations narratives*, "Études de Lettres", III, 10, 1977, p. 45-79 = *Mythe*

primo luogo, la difficoltà di tracciare una linea di discendenza diretta tra testi così geograficamente e temporalmente distanti tra loro; secondariamente, la presenza dei medesimi motivi sul versante dei racconti folklorici, mentre gli stessi racconti folklorici divergono dall'*Odissea* in più punti significativi (tra cui, ma non solo, le modalità dell'accecamento e della fuga, il motivo dell'inganno del nome e dell'anello magico); infine, l'assenza nei racconti folklorici di motivi appariscenti e caratteristici come l'omofagia, l'ubriacatura del mostro e l'inganno del nome (K602).

La tradizione del racconto della fuga dall'orco accecato, così come si trova dispiegata attraverso i secoli, si configura dunque come un insieme enorme, sfaccettato in molte varianti strutturali, tutte dotate di pari autonomia e dignità e non riconducibili ad un prototipo esistente, neppure all'*Odissea* (anche se ne è il più antico rappresentante). Da un lato, è stata evidenziata la viziosità di un procedimento che volesse cercare di ipotizzare un archetipo sulla base delle varianti e poi giudicare le varianti stesse in base al loro scarto dal prototipo;⁶ dall'altro, è valido l'assioma dell'universalità del folklore, per cui si postula come fatto certo e inspiegabile l'antichità e l'ubiquità di alcuni tipi di fiabe.⁷

Procedendo nella direzione dell'analisi, del confronto e della critica delle versioni esistenti, è possibile affrontare la questione dell'ascendenza classica del motivo, della sua sopravvivenza medievale, del suo statuto di testo popolare tradizionale. In questo modo si contribuirà ad approfondire il problema del sostrato folklorico nei testi letterari, dell'autorialità e dei generi.⁸ Incarnandosi in diverse tradizioni e culture, i testi orali tradizionali mutano e si arricchiscono al punto che la loro esegesi richiede una revisione dei confini delle categorie interpretative e un loro allargamento, tale da abbracciare la complessità di realtà diverse sottoposte ad una incessante metamorfosi. Un simile metodo di ricerca sarà dunque utile per gettare una nuova luce sui testi letterari classici e medievali e sul loro retroterra, ma anche per conferire la giusta dignità a tradizioni e testi legati al mondo popolare, relegati per secoli a una condizione di marginalità dettata da ragioni fondamentalmente ideologiche.

In particolare, a partire da tali presupposti è possibile percorrere un'analisi delle caratteristiche, delle

et Conte. *La légende du Cyclope et ses transformations narratives*, in *Le Récit en Grèce ancienne. Enonciations et représentations de poètes*, Klicksiek, Paris, 1987, p. 121-151. Trad. it., Claude Calame, *Il racconto in Grecia: enunciazioni e rappresentazioni di poeti*, Laterza, Roma, 1988; Francesco Bertolini, *op. cit.*, p. 47-75.

⁶ Un recente esempio di metodo ricostruttivo applicato al racconto dell'orco accecato è Julien d'Huy, *Poliphemus: A Palaeolithic Tale?* (http://www.academia.edu/12291272/2014-2015_Polyphemus_a_Palaeolithic_Tale_-_The_Retrospective_Methods_Network_Newsletter_Winter_2014-2015_9_43-64) (21 Gennaio 2019).

⁷ Cf. Stith Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, Il Saggiatore, Milano, 1994, p. 21

⁸ Cf. soprattutto Denys Page, *Racconti popolari nell'Odissea*, Liguori, Napoli, 1983; William Hansen, *Homer and the Folktale* in *A New Companion to Homer*, a cura di Ian Morris e Barry Powell, Mnemosyne, Supplementum, vol I, 63, Brill, Leiden, 1997, p. 442-462.

modalità e dei generi in cui il tipo AT1137 compare all'interno delle tradizioni popolari della Romania. Le varianti romene, infatti, costituiscono una casistica particolarmente rilevante nel panorama dei racconti della fuga dall'orco accecato perché alcune delle loro particolarità, sempre riconducibili ad una struttura narrativa comune europea ed extraeuropea, permettono delle considerazioni uniche sul contesto culturale arcaico che ha dato origine al racconto e sugli scenari simbolici e iniziatici ad esso sottesi. Dunque, grazie alla vivacità mantenuta fino al Novecento e alla sua conservatività, il folklore romeno offre elementi che, opportunamente analizzati, consentono un progresso nell'indagine del retroterra sia dell'episodio omerico, sia delle tradizioni popolari che ne sono il parallelo.

2 - Il tipo AT1137 nei generi tradizionali romeni

In ambito romeno, il racconto dell'orco accecato è presente innanzitutto all'interno del genere della fiaba popolare, il *basm*. Pur con significative particolarità, ricalca le caratteristiche degli analoghi racconti europei. I punti di maggiore interesse però si trovano all'interno del genere del canto narrativo epico eroico, il *cântec bătrânesc*, maggiormente arcaico e conservativo. Dunque, se il genere *basm* offre all'analisi una versione orale del racconto raccolta negli anni Cinquanta del Novecento e facilmente accostabile alla norma europea, la forma maggiormente cristallizzata del *cântec bătrânesc* permetterà di apprezzare con maggiore specificità la tradizione romena nel suo carattere più ancestrale. Sarà analizzato prima il genere del *basm*, poi le *cântece bătrânești*.

3 - Il *basm*

Il contesto esecutivo di un genere narrativo orale non cantato come il *basm*, in cui il testo è inscindibile dall'esecuzione e in cui il contatto tra narratore e uditori è strettissimo, rende le strutture narrative più soggette a innovazioni contenutistiche e stilistiche. Una versione assai omogenea rispetto alle varianti europee del tipo AT1137 è quella intitolata *Dracu și uoile*.⁹ Raccolto da Ovidiu Bîrlea, il testo è pubblicato in trascrizione filologica nella sua *Antologie de proză populară epică*. Dato il carattere tematico-contenutistico e meno strettamente linguistico del presente lavoro, il testo sarà qui presentato in forma di riassunto (da Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, vol. II, Editura pentru literatură, București, 1966, p. 502-509).

⁹ Ovidiu Bîrlea, *Antologie de proză populară epică*, Editura pentru literatură, București, 1966 (vol.II), p. 502-509. La registrazione è avvenuta il 19 marzo 1953 a Câmpung Moldovenesc nel distretto di Suceava dalla voce di Prundean Garofina. La trascrizione filologica evidenzia le particolarità dialettali della parlata dell'informatrice.

Un uomo lascia i tre figli a guardia delle pecore e ordina loro di non far entrare nessuno. Ma il diavolo cerca di farsi aprire dai ragazzi e, in cambio della promessa di scambiare le loro pecore con altre pecore dal vello d'oro, li convince a seguirlo nel proprio palazzo a dodici stanze. Arrivati nella dodicesima stanza, il diavolo cuoce allo spiedo e divora prima il fratello maggiore, poi quello mezzano. Il minore allora taglia un pezzo di carne e lo ficca nell'occhio del diavolo, accecandolo. Poi si nasconde su per il camino e, per farsi aprire le dodici porte, getta delle noci su ciascuna porta per far credere al diavolo di averla già oltrepassata. Una volta all'aperto, i due si spartiscono le pecore. Il giovane allora sgozza il montone, si avvolge nella sua pelle e carica il diavolo, facendolo cadere e riuscendo così a fuggire. Una volta lontano, si gira a schernire il gigante, il quale gli dona una botte piena di zecchini. Appena tocca la botte, però, il ragazzo non può più muoversi ed è costretto a tagliarsi i vestiti e la pelle della mano per scappare. Da ultimo, il diavolo regala al giovane un anello da donare alla moglie il giorno delle nozze, ma subito l'anello intrappola il protagonista e urla "Lo tengo, lo tengo", così che per fuggire egli è costretto a tagliarsi il dito col coltello. Infine, il protagonista getta l'anello in un lago e il diavolo accecato, seguendo il richiamo, vi cade dentro e annega. Nella conclusione, il giovane ritorna dal padre con le proprie pecore.

Al di là della contingente presenza di variabili motiviche, per le quali si può confrontare il fondamentale studio di Glenn,¹⁰ l'evidenza dimostra che la struttura narrativa ricalca strettamente la normalità del tipo AT1137.

Il fatto che l'antagonista sia un diavolo e non un gigante rientra nel ventaglio di possibilità del racconto popolare europeo, che vedono l'antagonista di volta in volta come orco, strega, mago, lupo mannaro o altro. Nella funzione di protagonisti ci sono invece tre fratelli di cui il più giovane ha il ruolo di *trickster* ed è predestinato ad avere successo dove gli altri falliscono. Mentre gli altri cedono alla prospettiva di scambiare le loro pecore con altre dal vello d'oro, il più giovane vorrebbe seguire le raccomandazioni paterne. Anche se gli altri decidono diversamente e poi vengono cotti e mangiati dal diavolo, sarà il terzo a sopravvivere. Riesce ad accecare il diavolo, ad uscire dal palazzo sotterraneo con due stratagemmi (con le noci e con la pelle del montone), a schernire l'avversario, ad aggirare i suoi ultimi due tranelli (la botte piena di zecchini e l'anello) e a farlo annegare. Poi ritorna a casa con tutte le pecore.

Contenutisticamente, la duplicazione degli stratagemmi per uscire dal palazzo e del motivo del dono ingannatore è forse il tratto che più chiaramente distingue il racconto romeno rispetto alle altre varianti europee. Conseguentemente, è duplicata anche l'automutilazione del protagonista, costretto a tagliare prima la pelle del palmo su cui era appoggiata la botte, poi il dito che portava l'anello. Il

¹⁰ Justin Glenn, *op. cit.* Glenn analizza venticinque variabili confrontando il testo omerico con 125 altri racconti, dimostrando l'alta probabilità dell'ipotesi dell'indipendenza dei racconti folklorici dall'*Odissea*.

motivo del dito tagliato è largamente attestato sia in letteratura sia nel folklore, in più in questo caso esso viene gettato in un lago per far affogare il gigante che rincorre il fuggiasco.¹¹ Inconsueta è anche l'introduzione dello stratagemma del gettare noci per farsi aprire le dodici porte del palazzo, che integra ma non sostituisce il motivo K603, la fuga con la pelle di montone.

Lo stile genuinamente popolare traspare da molti elementi del testo originale, tra i quali il consistente ricorso alla forma dialogica, i frequenti ipocoristici, il turpiloquio e la presenza di elementi e schemi ripetuti di tipo formulistico, paraformulistico o *Migrationsformeln*. Tali caratteristiche sono riconducibili indirettamente alla richiesta di attenzione da parte del narratore in un contesto orale tradizionale. Contrariamente a quanto si immagina, i principali fruitori delle fiabe di magia nelle società tradizionali non erano i bambini, bensì gli adulti. In particolare, i contesti esecutivi erano legati soprattutto alle veglie funebri o ai momenti di lavoro collettivo, specialmente tra donne. Ciò spiega in parte la presenza del registro osceno (qui piuttosto insistito) alternato a quello comico e a quello pauroso.

4 - Il genere *cântec bătrânesc* e le *cântecele peșirii*

Nel panorama romeno, tra i molti tipi e versioni di *cântec bătrânesc* esiste un corrispettivo al racconto della fuga dall'orco accecato all'interno del sottogenere dei canti premaritali, le *cântecele peșirii*, che rimandano agli scenari mitico-rituali della *peșire* (la richiesta di matrimonio) e ai riti di passaggio alla maggiore età. Solitamente le *cântecele peșirii* hanno una struttura tipica in cui un *june* o *fecior* (giovane maschio non sposato) affronta prove di forza o di coraggio che coinvolgono un personaggio femminile.¹² Talvolta il pretendente esegue delle prove al fine di ottenere la sposa; oppure, altre volte la prova consiste direttamente nel tentare di conquistarla, magari attraverso un rapimento; infine, il pretendente può trovarsi a gareggiare addirittura contro la sposa stessa, finanche lottando con lei. Il motivo della lotta fisica con la sposa cela anche significati erotici,¹³ espliciti o non, ed è estremamente

¹¹ Lo stesso avviene anche in racconti delle Highlands (John Francis Campbell, *Popular Tales of the West Highlands*, vol. I, Paisley, London, 1890, p. 111-116) e delle Asturie (Constantino Cabal, *Los cuentos tradicionales asturianos*, Voluntad, Madrid, 1924 p. 156-160). Per approfondire i significati rituali e iniziatici del motivo del dito mozzato, cf. Vladimir J. Propp, *Le radici storiche dei racconti di magia*, Roma, Newton 2003, p. 185.

¹² Per i canti premaritali, cf. Sabina Ispas, *Cântecul epic eroic românesc în context Sud-Est European: cântecele peșirii*, Minerva, București, 1995.

¹³ Spesso si esplicita che il premio per il vincitore è il possesso sessuale dell'avversaria sconfitta.

arcaico.¹⁴ Delle tre modalità sopra esposte, proprio la struttura della lotta con la sposa¹⁵ è quella che entra in relazione con il tipo AT1137.

5 - Il tipo Amzulescu (2)

Esiste, tra le *cântecele pețirii*, un *cântec* che narra di Bogdan Dimian, giovane maschio non sposato, e Sila Samodiva, un essere mitologico di sesso femminile e dalle proporzioni gigantesche. Tra i due personaggi avviene una sfida con prove di forza e uno scontro che culmina nell'accecamento di Sila Samodiva. La struttura narrativa che si sviluppa attorno ai due personaggi presenta differenze ma soprattutto forti affinità con il tipo AT1137, il racconto della fuga dal gigante accecato, tanto che se ne rende necessaria una trattazione più approfondita.

Una sintesi dello sviluppo e una catalogazione della tipologia di Bogdan Dimian e Sila Samodiva nel contesto del folklore romeno è presente all'interno della raccolta di canti epici eroici di Amzulescu. Si tratta del tipo numero 2 (Alexandru Ion Amzulescu, *Cîntecul epic eroic, Tipologie și corpus de texte poetice*, vol.II, Editura Academiei Republicii Socialiste România, București, 1981, p. 60):¹⁶

Il giovane Dălea (Bogdan)-Dămian è minacciato di morte dalla spaventosa Sila-Samodiva. Fanno una scommessa per misurarsi nella corsa. Sila, col suo carro infernale, viaggia più rapidamente di quanto possa fare Dălea col suo cavallo. Avendo perso la scommessa, Dălea è sul punto di perdere anche la testa. Fingendo di voler guardare ancora una volta la bellissima fanciulla, Dălea uccide Sila con un attacco improvviso e le prende gli occhi, che illuminano la notte come il giorno.

Dunque il protagonista, chiamato Bogdan Dimian, affronta una gigantessa di nome Sila-Samodiva. La differenza più macroscopica dei canti romeni rispetto alle varianti europee è che il ruolo del gigante antagonista sia riservato ad un personaggio femminile. Sila Samodiva è diversa dal tipico gigante antropofago. È, invece, un essere dalla femminilità ipertrofica e potenza fisica schiacciante, dal carattere dominante e assassino e dalla forte volontà di autoaffermazione, che traspare sia nel suo lanciare sfide sia nel desiderio di mostrarsi. Il tratto di continuità, che legittima la contestualizzazione del canto nella tipologia AT1137, è il protagonista eroe dell'astuzia che sconfigge il gigante con uno

¹⁴ Solo in una fase più recente la sposa appare come una figura purificata e ingentilita, avendo proiettato fuori di sé la propria parte più oscura e inquietante. Così sono nati i convenzionali personaggi femminili negativi della fiaba (tra cui streghe, matrigne e fate malefiche) la cui sconfitta prelude all'*happy ending*. Invece, nel repertorio arcaico delle *cântecele pețirii* spesso la conclusione non arride al protagonista maschile e una *femme sauvage* dalle caratteristiche ctonie e semiferine, dalla femminilità portata all'eccesso, prevarica il maschio immaturo (iniziazione mancata). Cf. Dan Octavian Cepraga, *Le Nozze del Sole, canti vecchi e colinde romene*, a cura di Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi, Renata Sperandio, Carocci, Roma, 2004, in particolare *Gruja e la ragazza selvatica*, p. 94 e seguenti.

¹⁵ La sezione del *Motif-Index* H300-H499 è dedicata alle prove per il matrimonio, H331.6.1 è il motivo della lotta con la sposa.

¹⁶ Al. I. Amzulescu, *Cîntecul epic eroic, Tipologie și corpus de texte poetice*, Editura Academiei, București, 1981, p.60.

<p>Sta Bogdan de-i răspundea: -Maică Silă dumneata, Capul meu la mîna ta, Mi l-oi tăia cînd oai vrea; Dacă ieste vorba-aşa, La-ntreceri să ne luăm: Care din noi c-o ajunge La mormîntu sfîntului Şi el, mă, ca să-m' ia Cununa şi minuna, Toiagul de judecată, Pe loc îndără să-ntoarcă! Să vezi, Sila ce făcea? Bine vorba-i asculta; Cărucioara Siliei Coş mare de jidăvoaică, Căpăţîină de la roată, M-este cap de jidăvoaică; Obezile de la roată Sunt buze dă jidăvoaică Şi spiţele de roată Sunt deşte dă jidăvoaică Căluşelu lui Bogdanî, To'mai din sat, din Bîrlad, Săvai de la popa Brad; Frîuleţu lui Bogdan, Săvai doo năpîrcele, Din gură sînt înnodate, Din coadă sînt înceleştate, N mîna lui Bogdan sînt date... Pleca Sila sus, în vîntî, Iarăşi Bogdan pe pămînt, Aşa mergea d-amăritî! Căluşelu lui Bogdanî, Puişoru leului, De urechi m-este ciulit Şi de vine cam stîrcit, Făcut, frate, pe fugitî Mai nainte c-ajungea, Să vezi, Silia-Samodiva, Şi ea, mă, că mi-j' lua Cununa şi mununa, Toiagu de judecată, Pe loc îndără să-ntoarsă Şi cu Bogdan să-ntîlnea, Sta din gură de-i zicea: -Hai, Bogdane-Dimiene, Cin' te-a scos în ochii mei, Ț-a venit vremea să piei, Pleacă-ţi capu să ți-l tai! Sta Bogdan de-i răspundea: Maică Silă dumneata, Capul meu la mîna ta, Mi l-oi tăia cînd oi vrea; Dacă ieste vorba-aşa, Ridică-ţi obloanele Şi toate țohoanele Să văd şi eu ochii tăi, Şă ştiu dîn ce mîini să piei! Să vezi, Sila ce-m' făcea?</p>	<p>30</p> <p>35</p> <p>40</p> <p>45</p> <p>50</p> <p>55</p> <p>60</p> <p>65</p> <p>70</p> <p>75</p> <p>80</p> <p>85</p>	<p>Stava Bogdan e le rispondeva: -Madre Sila, signoria, la mia testa è nelle tue mani, me la taglierai quando vorrai se così stanno le cose. Dice: - Facciamo una gara, chi di noi arriverà al sepolcro del Santo, e chi di noi prenderà la ghirlanda e la coroncina, il bastone di giudizio, indietro subito se ne ritorni. Vedi, Sila che faceva? Per bene le sue parole ascoltava. Il carretto della Sila petto grande da gigantessa, perno della ruota, è testa di gigantessa, il cerchio della ruota, sono labbra di gigantessa, i raggi della ruota, sono dita di gigantessa. Il cavallino di Bogdan proprio dal villaggio di Bârlad, dal Prete Abete, la cintola di Bogdan, Due vipere, con le bocche annodate, con le code intrecciate, in mano a Bogdan sono date. Partiva Sila su nel vento e Bogdan sulla terra, se ne andava con tristezza il cavallino di Bogdan, cucciolo di leone, con le orecchie tagliate, viene tutto zoppicante, fatto, amico, in tutta fretta. Per prima arrivava, vedi, Sila Samodiva e lei mi prendeva la ghirlanda e la coroncina, il bastone del giudizio, subito indietro tornava, E con Bogdan si incontrava, con la bocca gli parlava: Ehi, Bogdan Dimian, chi ti ha messo davanti ai miei occhi, per te è giunta l'ora di morire, piega la testa che te la taglio. Stava Bogdan e le rispondeva: -Madre Sila, signoria, la mia testa è nelle tue mani, me la taglierai quando vorrai, se così stanno le cose. Alza le imposte e tutte le tende che veda anch'io i tuoi occhi, che sappia chi mi fa morire. Vedi Sila che faceva?</p>
--	---	---

Că femeia-i ca femeie, Poale lungi și minte scurtă, Femeie nepricepută, Toți calicii mi-o sărută... 'M-ridica obloanele Și toate țohoanele; Să vezi, Bogdan ce-m' făcea? Palma bici că mi-o făcea, Peste ochi că mi-o izbea, Ochii-n palmă-i țințuia, Umbla noaptea ca zîua, Sărăcuț dă maică-mea! Ochii-n palma țințuia, Umbla noaptea ca zîua, Să. vezi, Sila ce-m' făcea? Oarbă-buștean răminea; Așa, oarbă curn s-afla, Proptea de gard că-m' lua Și după Bogdan că da Și dacă, mă,-l ajungea, Îi scurta și lui viața! Și d-acuma-ncoace Sila e jurată: Cînd intră la om în casă, Ce găsaște, nu mai lasă...	90 95 100 105 110	Che la donna è sempre donna, gonne lunghe e mente corta, donna sconsiderata, tutti i poveretti se la baciano. Alzava le imposte e tutte le tende. Vedi, Bogdan che faceva? La mano come una frusta usava, sugli occhi la colpiva, gli occhi sul palmo li schiacciava, andava di giorno come di notte. Poverino della mamma mia! gli occhi sul palmo li schiacciava, andava di giorno come di notte. Vedi, Sila che faceva? Cieca come un legno rimaneva, così cieca com'era, un palo dello steccato prendeva, dietro a Bogdan lo gettava, e se lo avesse raggiunto gliela avrebbe accorciata la vita. E da quel momento in poi la Sila ha fatto giuramento: quando entra qualcuno in casa quel che trova non lo lascia più.
--	---	---

Dopo l'esordio che traccia un rispecchiamento tra i membri dell'uditorio e la situazione narrata, il cantore fa precedere al racconto alcuni elementi esornativi stereotipati alludenti al mondo vegetale. Poi, senza ulteriori presentazioni, vengono nominati i due personaggi del racconto. Senza alcun antecedente, *in medias res*, Sila apostrofa Bogdan perché si faccia tagliare la testa. La gara di corsa per conquistare i simboli sacri matrimoniali *cununa și mununa* (coroncina e ghirlanda) ha come traguardo la tomba del Santo, che rimanda al mondo dell'aldilà.¹⁹ Il carattere della gara non è dunque una prova di forza, bensì una competizione magica in cui gli avversari mettono in campo le proprie risorse. È assai complessa la descrizione del carro di Sila Samodiva, sottolineata stilisticamente dallo schema formulistico, che compara *ad vituperium* le componenti del carro con il corpo di Sila Samodiva.²⁰ Le immagini iperboliche e l'amplificazione enumerativa creano un effetto di comicità.

Nonostante nel folklore romeno il cavallo sia sovente un animale psicopompo dalla natura ignea e infernale, qui il cavallo di Bogdan è un malridotto ronzino zoppicante e con le orecchie tagliate.

¹⁹ Più difficilmente al contesto storico delle crociate, come propone Ispas, *op. cit.*, p. 87.

²⁰ Il termine *jidăvoaică*, tradotto con "gigantessa", è popolare. Il gigante normalmente è detto *uriaz*, mentre *jidov* significa giudeo. La confusione tra giudei e giganti probabilmente si deve alla fusione, nella mentalità popolare, della credenza che la terra fosse un tempo abitata dai giganti con l'idea biblica che gli ebrei siano il più antico popolo della terra. Il fraintendimento può essere partito da *Genesi VI* e dalla tradizione apocrifia del *Libro dei segreti di Enoch*, di cui esistono manoscritti slavo-antichi allestiti in Romania tra XVI e XVII secolo. Su questo tema cf. Lazăr Șăineanu, *Dicționar universal al limbei române*, ediția VI, s.l., Editura Scrisul Românesc, Craiova, 1929 e Andrei Oișteanu, *Il diluvio, il drago e il labirinto. Studi di magia e mitologia europea comparata*, a cura di Dan O. Cepraga e Maria Bulei, Fiorini, Verona, 2008.

L'immagine dei due serpenti che si mangiano la coda, presente nella cintura di Bogdan, è antichissima e suggerisce il dominio sulle forze ctonie. Malgrado ciò, è evidente la disparità tra il potenziale magico dell'uno e dell'altro personaggio, che si ripercuote nella capacità di svolgere il viaggio nell'oltretomba. Infatti, la prova avrà esito fallimentare per Bogdan. Si tratta di un caso di iniziazione mancata per cui, come conseguenza del fallimento, Sila esige nuovamente per Bogdan la decapitazione, forma di morte superlativa con categorico annullamento del principio vitale. In molte culture il possesso del capo mozzato garantisce potere sugli spiriti dell'aldilà ed evidentemente tale è lo scopo perseguito da Sila Samodiva, che tra l'altro insieme alla ghirlanda e alla coroncina prende dalla tomba del santo anche il *toiag de judecată*, bastone del giudizio, ovvero la bacchetta magica che contiene la forza vitale della pianta da cui è stata ricavata e può trasferirla a ciò che tocca.²¹ Nel contesto del *cântec peşirii*, probabilmente la forza vitale è un tutt'uno con la fecondità generativa che si voleva propiziare durante i riti matrimoniali che ne erano il contesto esecutivo.

Nel momento in cui Sila sta per stroncare la sua vittima nel corpo e nell'anima, Bogdan riesce però ad attivare la propria astuzia e presenza di spirito: chiede di alzare le imposte e le tende per poter vedere gli occhi di chi lo uccide. Il canto non specifica la natura del luogo chiuso in cui si trovano i personaggi, ma è possibile che si alluda alla capanna come luogo iniziatico dove i neofiti venivano rinchiusi.

Dunque, Sila Samodiva si lascia ingannare e viene accecata. Come Polifemo, però, non viene uccisa, ma come il ciclope aveva gettato dei massi contro le navi achee, anche lei scaglia un oggetto pesante, in questo caso un palo della recinzione,²² contro il suo avversario. Rimane però «cieca come un legno», v.101, immagine che ribalta quella del «bastone del giudizio» come strumento di fecondità: il legno cieco è morto, privo di vita e di potere generativo. La sconfitta di Sila Samodiva è dunque riportata all'ambito della femminilità, come sottolinea l'intervento del narratore nei versi 86-88: «che la donna è sempre donna, / gonne lunghe e mente corta, / donna sconsiderata». L'invettiva misogina rientra nel registro comico e basso.

La conclusione proverbiale «Când intră la om în casă / Ce găsaşte nu mai lasă», “Quando entra da qualcuno in casa / quel che trova non lo lascia più” (vv. 109-110) è di più difficile spiegazione. A livello di ipotesi, si potrebbe trattare di una sovrapposizione tra il nome proprio del mostro femminile e il sostantivo comune romeno *silă*, che significa “disgusto, repulsione” oppure “costrizione”.

Il canto evidentemente non è integro in tutti i suoi elementi, tanto che rimane ignota la ragione per

²¹ Vladimir J. Propp, *op. cit.*, p. 316.

²² Celebri le immagini, anche nella letteratura medievale, di capanne nel bosco con una recinzione di pali sulla cui sommità sono collocate le teste tagliate di coloro che hanno fallito la prova. Cf. Vladimir J. Propp, *op. cit.*, p. 234 e seguenti.

<p>Am o peatră nestimată, De plătește-o țară toată, De la munte pîn' la baltă. Intrați, frați, de mi-i scoteți, Gălbinașii să-i luați, Piatra mie să mi-o dați, Să mi-o duc și eu la frați. Dar fratele ăl mai mare, Că-i mai mare, minte n-are, Sus pe ghizduri se urca Și-n ciutură cînd intra, Sila-n gură-l sprijinea, La măsele-l clefetea, Jos la pui mi-l rinduia: Puii-n puț giricăiau, Ca frunza și ca iarba, Că ei nu se săturau. Fratele ăl mijlociu, Sus pe ghizduri se urca. Voinicul de sus striga: — Sai, voinice, de-i ajută, Că sînt, mări, disagii grei, Nu poate ieși cu ei; Și o să-mpărțiți cîte trei; Că sînt frățiorii tăi. Și ala-n puț mi se lăsa Sila-n gură-l sprijinea, La măsele-l clefetea, Jos la pui mi-l rinduia; Puii-n puț giricăia, Ca frunza și ca iarba, Căci ei nu se săturau. Dar fratele ăl mai mic, Că-i mai mic, e mai voinic, Sus pe ghizduri se urca Cu pumnii mi se bătea, Rău de frățiori plîngea; Jos în puț mi se uita, Apa neagră mi-o vedea, Apa neagră turburată, Cu sînge amestecată. Foicică și-o lalea, Dar voinicu ce-mi făcea? Pă drum la vale căta, Și vedea, mări, cum venea; Foae verde arțăraș, Venea Mircea ciobănaș, Tomna din tîrg de la Iași, P-un cal negru drăgălaș. El venea, mări, venea, Și din gură-așa striga: Stai, frate, -n puț nu intra, C-aci e peirea ta; C-acel voinic de pe puț, Ala nu-i voinic cu dor, Ci ala-i chiar dracu gol; Că nouă frați mi-am avut, Pe to-ți Sila i-a mîncat, Numai eu că mi-am scăpat, Voinicu îl asculta,</p>	<p>30 35 40 45 50 55 60 65 70 75 80 85</p>	<p>Ho una pietra preziosa Da comprarci un intero regno, Da monte fino a valle. Entrate, fratelli, per me cercate, Le monete prendetevi La pietra mia datela a me, Che me ne vada anch'io dai fratelli. Ma il fratello quello più grande, Che è più grande, <ma> cervello non ha, Su per le vere <del pozzo> sale E nel secchio quando entra Sila in bocca lo prendeva Con le mascelle lo sgranocchiava Giù ai piccoli me lo ripassava, I piccoli nel pozzo pigolavano Con le fronde e con le erbe, Che loro non si saziavano [mai]. Il fratello <il> mezzano, Su per le vere <del pozzo> sale E il bel giovane in alto grida: - Dai valoroso, aiutali, perché sono, oh, le bisacce pesanti, Non [si] può uscire con quelle; E le dividerete fra voi tre, Quanti sono i tuoi fratelli, E quello nel pozzo <mi> scendeva Sila in bocca lo prendeva Con le mascelle lo sgranocchiava Giù ai piccoli me lo ripassava, I piccoli nel pozzo pigolavano Con le fronde e con le erbe, Che loro non si saziavano [mai]. Ma il fratello più piccolo, Che è il più piccolo [ed] è più valoroso, Su per le vere <del pozzo> sale, Coi pugni <mi> si percuoteva, Triste per i fratelli piangeva: Giù nel pozzo <mi> guardava, L'acqua nera <mi> vedeva, Acqua nera agitata, Con sangue mescolata. Fogliolina e tulipano, Ma il valoroso che <mi> faceva? Sulla strada a valle guarda, E vedeva, oh, che veniva; Foglia verde, [foglia] d'acero, Veniva Mircea il pastore Proprio dalla fiera di Iași, Su un cavallo nero e aggraziato. Lui veniva, oh, veniva, E dalla bocca così grida: -Fermo, fratello, nel pozzo non entrare, Che li c'è la tua morte; Che quel bel giovane vicino al pozzo, Quello là non è un bel giovane con dolore, Ma quello là è proprio il diavolo in pelle e ossa. Che nove fratelli <mi> ho avuto, Tutti Sila se li è mangiati Tranne me che <mi> sono salvato. Il nostro valoroso lo ascolta,</p>
--	--	--

vengono uccise per far posto all'ordine umano. Il più tipico inghiottitore è il drago, figura non unitaria e fenomeno storico mutevole. Sila Samodiva ne condivide le funzioni e il legame con l'elemento acqueo. L'abitare in fondo al pozzo è una metafora del regno dei morti. Tradizionalmente, infatti, gli specchi d'acqua sono considerati vie d'accesso all'altro mondo.

Molti elementi collegano Sila Samodiva all'oltretomba, così che le implicazioni iniziatiche della versione dell'Oltrenia sono più esplicite.

L'avventura dei tre ragazzi ha il senso iniziatico di una catabasi. Alla soglia dell'oltremondo, una figura limitanea, qui il diavolo, li sottopone a una prova. L'oro è sempre un segnale di appartenenza all'altro mondo, dunque è chiara la missione di recuperare la borsa di monete e la pietra preziosa «da comprarci un intero regno»: si tratta di un viaggio al regno dei morti, o meglio, riportare la prova di esserci stati veramente. Una simile prova, nella fiaba, generalmente necessita di un aiutante magico per essere superata. Anzi, lo scopo reale della prova è appunto testare, con la presenza di tale aiutante, la forza magica dell'eroe.

A questo punto, in un normale racconto iniziatico ci si aspetterebbe il fallimento dei primi due fratelli e la riuscita del terzo, che dopo la morte temporanea e l'inghiottimento risorge come uomo nuovo. Invece, la variante oltrenia si discosta dal quadro consueto. Non solo la morte iniziatica dei due fratelli maggiori si traduce nella loro morte fisica, ma anche la prova delle monete d'oro è presentata come un inganno. Infatti, in fondo al pozzo non c'è nessuna borsa d'oro, ma una creatura pericolosissima pronta a uccidere a sangue freddo. Al terzo fratello, quello che nella fiaba è destinato a portare a termine il compito e sposare la principessa, accade un fatto diverso. Osserva l'acqua buia che si tinge del sangue dei suoi fratelli che non faranno ritorno, ma al contempo vede una nuova figura: il pastore Mircea (che pure viaggia a cavallo, animale legato alla dimensione oltremondana).

Il personaggio che sopraggiunge nel ruolo di aiutante porta un annuncio nuovo, che stride con la dimensione normale della fiaba. È lui ad affermare che nel pozzo attende la morte, che il presunto bel giovane in realtà è il diavolo e che il mostro acquatico ha già ucciso i suoi nove fratelli. Il pastore Mircea ha già vissuto la situazione in cui si trova il protagonista: detto altrimenti, è un iniziato più anziano in grado di svolgere il ruolo di guida, ciononostante la sua azione è in disaccordo col contesto rituale. Il personaggio di Mircea ha un atteggiamento negativo verso le istituzioni del passato, secondo le modalità di quello che Propp ha chiamato inversione del rito.²⁷ Secondo lo studioso sovietico, l'innovazione della struttura narrativa dipenderebbe dal cambio di mentalità conseguente alle evoluzioni storiche. Il protagonista non riporterà le monete d'oro dall'altro mondo, ma sconfiggerà le forze che lo governano e troverà nuove mete.

²⁷ *Ibidem*, cit., p. 147.

Solo con un significato invertito rispetto al consueto sfondo rituale delle fiabe si spiega la conflagrazione finale: il diavolo viene legato, bastonato e squartato, mentre Sila Samodiva muore nell'incendio. È coerente con l'interpretazione data finora il fatto che l'essere magico che deteneva il potere sulle acque divenga una figura negativa. In una prima fase esso viene sconfitto attraverso l'elemento contrario, il fuoco; poi esercita la vendetta secondo le proprie funzioni, erodendo terre e campi, rompendo le zolle (probabilmente facendole seccare), interrando sorgenti e avvelenando gli stagni utili all'uomo e alle attività agricole.

In questo *cântec* la questione della femminilità di Sila Samodiva si pone secondariamente, in quanto essa appare dissociata dai tradizionali simboli della vita coniugale e si esplica soltanto nel suo potere, che rimanda a uno stadio sociale matriarcale.²⁸ La sua sconfitta da parte del sodalizio maschile tra il pastore Mircea e il protagonista allude all'inizio del rapporto di dipendenza della donna dall'uomo. La donna-strega, tradizionale padrona della foresta e dominatrice degli animali, viene soppiantata dal potere della élite maschile.

Se ne conclude che il documento di Catanele è fortemente autonomo rispetto alle varianti europee del tipo AT1137, ma pare che i suoi motivi e contenuti siano altrettanto arcaici e forse ancor più riconoscibili nella loro conservatività. L'analisi e il confronto con i materiali romeni ha permesso di avanzare ipotesi interpretative fondate sulle radici mitiche di un repertorio antichissimo, mantenuto da una tradizione orale vivacissima. Oltre alla dimensione rituale e iniziatica, è importante la presenza del motivo dell'accecamento. Nonostante esso risulti ampiamente deformato e marginale, anche nell'ultimo testo compare l'allusione al v.106 «Gli occhi di Sila che mi colpivano», che mantiene il collegamento tra le *cânțece bătrânești* e l'*Odissea*. Ma se l'occhio di Polifemo è stato spento per sempre da Odisseo, eroe della μῆτις, grazie a Bogdan Dimian quelli di Sila Samodiva brillano ancora della luce del folklore.

²⁸ *Ibidem*, p. 196-197.