



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
DI PADOVA

**Università degli Studi di Padova**

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

**Corso di Laurea Specialistica in Letteratura e Filologia Medievale e  
Moderna  
Classe LM-14**

Tesi di Laurea

*«Nel racconto popolare vive l'indefinito, ma  
indistruttibile desiderio umano di giustizia»:  
mito e folclore nell'opera di Ivo Andrić*

Relatore

Prof.ssa Monica Fin

Correlatore

Prof. Dan Octavian Ceprega

Laureando

Edoardo Battaglion

n° matr. 1134128 / LMFIM

Anno Accademico 2017 / 2018



## INDICE

<b>INTRODUZIONE</b> .....	5
<b>CAPITOLO 1: IVO ANDRIĆ</b> .....	9
1.1. Gli anni giovanili .....	10
1.2. La prima guerra mondiale e la carriera diplomatica .....	13
1.3. La seconda guerra mondiale e i grandi romanzi .....	18
1.4. L'assegnazione del Nobel e gli ultimi anni .....	22
1.5. Andrić, il suo stile narrativo e il retaggio popolare .....	24
<b>CAPITOLO 2: LA LETTERATURA POPOLARE SERBA</b> .....	27
2.1. La Storia nella tradizione popolare serba .....	29
2.2. La riscoperta del folclore serbo e la nascita di una coscienza nazionale .....	35
2.3. La letteratura orale serba: forme e motivi .....	42
2.3.1. Forme e motivi dell'epica popolare .....	45
2.3.2. Forme e motivi della lirica popolare .....	50
2.3.3. Forme e motivi della prosa popolare .....	53
<b>CAPITOLO III: ASKA E IL LUPO</b> .....	59
3.1. Il lupo e il suo significato tanatologico .....	61
3.2. Il lupo tra <i>vukodlak</i> e vampirismo .....	65
3.3. Il lupo nella medicina rituale .....	70
3.4. Il lupo come animale di confine .....	72
3.5. I vučari .....	78
3.6. Il matrimonio rituale fra il bestiame e il lupo .....	80
<b>CAPITOLO IV: IL PONTE SULLA DRINA</b> .....	91
4.1. Il sacrificio di costruzione .....	93
4.1.1. L'antenato balcanico: <i>Zidanje Skadra</i> .....	95
4.1.2. La leggenda di Mastro Manole .....	98

4.1.3. Altri esempi di sacrificio rituale nell'Europa Orientale .....	102
4.2. Il ruolo del fanciullo fra mito e retroterra popolare.....	109
4.3. Il barcaiolo Jamak.....	115
4.4. La simbologia dell'acqua .....	118
4.5. La ninfa acquatica.....	123
4.6. La morte violenta di Radisav e l'influenza dell'epica serba .....	125
4.7. Il concetto di "Centro" .....	131
<b>CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE.....</b>	<b>137</b>
<b>BIBLIOGRAFIA .....</b>	<b>139</b>



## INTRODUZIONE

Il presente elaborato intende indagare l'importanza del mito e del folclore nelle opere dello scrittore jugoslavo Ivo Andrić (1892-1975), vincitore del Premio Nobel per la letteratura nel 1961.

Le motivazioni che mi hanno spinto ad approfondire questa tematica e a tentare di portare un ulteriore contributo alla vasta letteratura critica sullo scrittore jugoslavo sono molteplici. In prima istanza ho voluto mantenere, in parte, una linea di continuità con la mia tesina triennale, dedicata al poeta sloveno Srečko Kosovel, proseguendo le ricerche sulle letterature slavo-meridionali e sulla regione balcanica. Il mio vivido interesse per la letteratura prodotta in questi territori è stato affiancato da un forte trasporto verso la mitologia e la letteratura folclorica, sviluppatosi durante gli anni del corso di laurea magistrale.

La scelta di occuparmi della letteratura serba, rispetto ad altre tradizioni letterarie dei popoli slavi del sud, è stata dunque determinata dalla possibilità di far coincidere le due sfere d'interesse sopra citate in un unico contributo: com'è noto, la letteratura serba offre notevole materiale per quanto concerne il folclore e affonda le sue radici in un consistente apparato mitologico.

La decisione di concentrarmi sul Ivo Andrić, infine, è legata ad una serie di motivi: il primo, e altamente stringente, risiede nel fatto che l'opera dell'autore è stata tradotta in tutte le maggiori lingue europee, e quasi totalmente anche in italiano. Pur non padroneggiando la lingua serba, quindi, ho potuto confrontarmi con la letteratura critica in altre lingue a me più accessibili, quali l'inglese, il tedesco o il francese, oltre naturalmente all'italiano.

La seconda motivazione che mi ha portato ad analizzare la prosa di Andrić è legata alla volontà di mettere in evidenza l'influenza del retroterra folclorico e della mitologia sull'opera dell'autore: considerato da molti un'icona della tradizione letteraria degli Slavi meridionali, Andrić ha infatti attinto pienamente al retaggio popolare, sia per quanto riguarda le forme, che per i contenuti della sua narrativa.

Dal punto di vista strutturale il presente lavoro si suddivide in quattro capitoli.

Il primo capitolo ricostruisce, per quanto in maniera sintetica, la vicenda umana e professionale di Ivo Andrić, includendo alcuni estratti delle sue opere e alcune sue considerazioni personali sul “mestiere di scrivere”. Le opere biografiche sulla vita dell’autore sono copiose e molte di queste risultano assolutamente valide: nel ripercorrere le tappe principali della sua biografia ho attinto prevalentemente dalla monografia *Pisac i priča* (2012) di Žaneta Đurić Perišić per i riferimenti cronologici, mentre per la componente descrittiva mi sono appoggiato principalmente sui volumi *Ivo Andrić: a Bridge between East and West* (1984) di Celia Hawkesworth, *Invito alla lettura di Ivo Andrić* (1981) di Diego Zandel e Giacomo Scotti e, infine, sullo studio di Dunja Badnjević Orazi che apre il volume *Ivo Andrić. Romanzi e Racconti* (2011).

Nel secondo capitolo ho ritenuto opportuno includere una breve panoramica sulla letteratura popolare serba, in cui vengono inquadrati i principali generi e nuclei tematici che caratterizzano la composita tradizione folclorica della nazione serba. Questa parte del mio elaborato si basa principalmente sulle opere dello slavista Arturo Cronia, nello specifico i volumi *Poesia popolare serbo – croata* (1949) e *Storia della letteratura Serbo – Croata* (1954): sebbene alcune posizioni espresse da Cronia nei volumi citati possano apparire controverse e in parte superate, esse risultano imprescindibili per una storicizzazione del movimento letterario serbo in lingua italiana. Oltre ai lavori di Cronia, fondamentali sono risultati anche gli studi di Snežana Samardžija, Maja Boskovic-Stulli e Ljubinko Radenković, fra i maggiori studiosi esperti del settore. In ultimo, va necessariamente menzionato il manuale *Narodna književnost* (1967) di Vido Latković, che rappresenta tutt’oggi il punto di partenza riferimento per tutti gli studi sulla letteratura popolare serba.

Il terzo capitolo presenta l’analisi di *Aska i Vuk* (Aska e il Lupo), un racconto pubblicato da Ivo Andrić nel 1953, generalmente interpretato dalla critica come una celebrazione del trionfo della vita artistica sulla morte. Svincolandomi da questa lettura, ho cercato di evidenziare i tratti popolari e mitologici di questa breve opera. In particolare, mi sono concentrato sulla figura del lupo e sul suo significato nella tradizione letteraria serba, oltre che sul suo impatto nell’apparato culturale dei popoli balcanici. In chiusura al capitolo ho preso in considerazione il rapporto che intercorre fra il lupo e l’agnello nelle tradizioni degli slavi meridionali, al fine di fornire un quadro completo più completo sull’influenza della letteratura popolare nel racconto di Andrić. Per la mia analisi ho fatto riferimento

agli studi del linguista Pieter Plas, pubblicata sulle riviste *Die Welt der Slaven*, *Slavica Gandensia* e *Zeitschrift für Slawistik*.

Il quarto e ultimo capitolo è invece dedicato a *Il Ponte sulla Drina*, romanzo del 1945 che valse ad Andrić il conseguimento del Premio Nobel. La prima parte del capitolo propone una disamina sul tema del sacrificio di costruzione, centrale nel romanzo dell'autore jugoslavo, e sulla sua stratificazione presso i popoli dell'Europa Orientale. A seguire, vengono presi in considerazione altri nuclei tematici tipici del folclore serbo e croato di cui ritroviamo tracce evidenti anche ne *Il Ponte sulla Drina*: dal ruolo dell'acqua e della ninfa nell'immaginario popolare balcanico, ai motivi mitologici e alle credenze cosmogoniche, per finire con l'importanza del concetto di "centro", inteso come punto nevralgico e sacro di un determinato luogo. Punto di partenza fondamentale per la stesura di questo capitolo sono stati gli studi di Mircea Eliade – *Il sacro e il profano* (1956), *I riti del costruire. Commenti alla leggenda di Mastro Manole; La Mandragola e i miti della "Nascita miracolosa"; Le erbe sotto la croce* (pubblicato in Italia nel 1990), *Trattato di Storia delle religioni* (1946-1964) – nonché il volume *Le nozze del Sole. Canti vecchi e colinde romene* (2004), curato da Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi e Renata Sperandio, rivelatosi assai prezioso nel determinare l'influenza e l'importanza del sacrificio di costruzione in altri movimenti letterari. Oltre alle opere sopra citate, ho fatto riferimento a *Il ramo d'oro* (1890) di James Frazer per riferimenti alla magia e alla religione, oltre alle monografie di Francis Conte (1991) e Marcello Garzaniti (2014), fondamentali per approfondire la vicenda degli Slavi meridionali dal punto di vista storico e culturale.

Con il presente lavoro, quindi, mi auguro di portare un personale contributo alla lettura di Ivo Andrić, oltre ad una ulteriore testimonianza di come mito e folclore continuino ad agire come fonti d'ispirazione per gli autori dello spazio letterario ex jugoslavo.





## CAPITOLO 1

### Ivo Andrić

Ivo Andrić è considerato da molti il più rappresentativo fra gli autori jugoslavi, «l'Omero balcanico», «il primo poeta dal destino umano nella storia della Jugoslavia» (Eekman 1995: 47). Nel leggere i suoi racconti e romanzi non si può non rimanere affascinati dal suo stile armonioso, dal suo fine gusto per la narrazione. Lo stile di Ivo Andrić, divenuto pietra di paragone per tutti i narratori dello spazio ex-jugoslavo, è chiaramente influenzato dalla letteratura popolare e dal folclore balcanico. Nella concezione dell'autore, l'arte del narrare ha il ruolo di prolungare l'illusione della vita e sospendere l'ineluttabile: come Shahrazād ne *Le mille e una notte*, Andrić racconta per salvare l'esistenza propria e quella dei suoi lettori.

Lo stesso Andrić, durante la sua carriera, ha più volte sottolineato l'importanza della letteratura popolare e della tradizione folclorica come fonte di ispirazione per la sua opera. Nella raccolta di aforismi intitolata *Znakovi pored puta* (Segni lungo il cammino), ad esempio, si legge: «Non c'è niente di più bello, di più profondo e di più speranzoso della saggezza popolare degli antichi modi di dire e dei proverbi! È la crudele Fata Morgana della nostra coscienza<sup>1</sup>». Il riferimento alla “Fata Morgana” non è qui casuale: il racconto evocato tratta di un giovane che incide gli alberi di una foresta per non perdere il cammino. Questa immagine è cara ad Andrić e ben esprime la concezione che egli aveva del racconto popolare, visto come una sommessa luce di speranza e una sorta di guida per l'uomo. Così come la “Fata Morgana” rappresenta un'illusione, un'allucinazione di bellezza, un prodotto passeggero dello spirito umano all'interno del nostro mondo, il racconto popolare, al pari dei miti, delle leggende e delle credenze, è una delle forme attraverso cui l'uomo trasforma le proprie speranze e sofferenze.

---

<sup>1</sup> In mancanza di una traduzione integrale in lingua italiana di *Znakovi pored puta*, propongo qui una mia versione del passo sopracitato, tratto da uno studio di Svetozar Koljević (1982: 132); l'originale, in lingua inglese, recita: «There is nothing more beautiful, more profound or more hopeless than the folk wisdom of ancient sayings and verses! It is the cruel fata morgana of our conscience».

## 1.1. Gli anni giovanili

Ivan Andrić nasce nell'ottobre del 1892 a Dolac, un piccolo villaggio vicino a Travnik, vecchio centro dell'amministrazione ottomana in Bosnia<sup>2</sup>. La data e il luogo di nascita dell'intellettuale jugoslavo sono tuttora oggetto di controversia: il nome di Andrić compare nei registri delle nascite della chiesa di San Giovanni Battista di Travnik in data 9 ottobre, ma lo stesso intellettuale affermerà di essere nato il giorno seguente<sup>3</sup>. Anche il luogo della nascita è stato motivo di discussione: Andrić sosteneva di essere nato a Travnik, salvo poi essere corretto da alcuni giornalisti, i quali puntualizzarono che era in realtà nato "in un villaggio di quella città", prima che questo fosse fagocitato da Travnik stessa. Nel commentare l'accaduto, Andrić disse: «L'uomo deve pur nascere in qualche parte. È forse importante dove sia nato? Importante è saper vivere. Il resto è lavoro degli storici cercare» (Zandel, Scotti 1981: 19). Lo stesso nome Ivan venne rifiutato dall'autore jugoslavo, che preferiva il più semplice "Ivo", nome con cui firmò tutti suoi lavori.

Ivo Andrić era l'unico figlio di una famiglia cattolica formata dal padre, Ivan Antun, e dalla madre, Katarina Pejić. Poco dopo la sua nascita, fu costretto a trasferirsi a Sarajevo a causa del lavoro del padre, bidello in una scuola elementare. In realtà, Ivan Antun si era formato come *kujundžija*, ovvero da fabbro e artigiano, specializzato nella lavorazione dei metalli: una professione non molto remunerativa, che lo aveva spinto a trovare migliori fortuna in altri settori. Di questo periodo Andrić ricorda:

Ogni sabato mia madre bruciava bacche di ginepro e zucchero, incensando tutta la casa... A momenti si fermava e, non vista da nessuno, si faceva il segno della croce nella penombra dell'angolo più buio della casa, davanti a un crocifisso. Gli confessava tutte le pene che le in silenzio soffriva camminando nella vita (Zandel, Scotti 1981: 20).

---

<sup>2</sup> La bibliografia su Ivo Andrić e sulla sua opera è ricchissima, come testimoniato dal voluminoso volume *Bibliografija Ive Andrića*, pubblicato nel 2011 grazie allo sforzo congiunto della Fondazione Ivo Andrić (Zadužbina Ive Andrića), dell'Accademia delle Scienze e delle Arti serba (SANU) e della Biblioteca della Matica Srpska (Biblioteka Matice Srpske), con sede a Novi Sad; il volume è consultabile anche in rete all'indirizzo [http://www.ivoandric.org.rs/images/bibliografija/bai\\_sep2011.pdf](http://www.ivoandric.org.rs/images/bibliografija/bai_sep2011.pdf). Un'antologia in tre volumi, curata da Slavko Gordić e contenente le opere più importanti dello scrittore, è stata recentemente pubblicata da Matica Srpska come parte della collana *Deset vekova srpske književnosti*. Nella stesura del presente capitolo si è perlopiù fatto riferimento ai volumi monografici *Invito alla lettura di Ivo Andrić* (1981) di Diego Zandel e Giacomo Scotti, *Ivo Andrić: a Bridge between East and West* (1984) di Celia Hawkesworth e *Pisac i priča* (2012) di Žaneta Đurić Perišić. Per maggiori approfondimenti sulla vita dell'autore cfr. anche il sito della Zadužbina Ive Andrića (<http://www.ivoandric.org.rs/english/>).

<sup>3</sup> A tal proposito, durante un convegno degli scrittori jugoslavi tenutosi nell'ottobre del 1972, lo stesso Andrić disse: «È mai possibile che io non sappia con precisione nemmeno il giorno della mia nascita? Ecco, per tutta una vita mi sono trascinato dietro una data sbagliata» (Zandel, Scotti 1981: 19).

Il distacco dal lavoro di artigiano non riuscì comunque ad allontanare il padre di Andrić dalla tubercolosi, malattia all'epoca assai diffusa. Ivan Antun morì quando Ivo aveva solo due anni, lasciando soli la moglie e il figlioletto. Ben presto la madre Katarina decise di affidare il piccolo Ivo alla sorella, Ana, la quale viveva col resto della famiglia materna a Višegrad. Ana era sposata con un gendarme austro-ungarico di origine polacca, Ivan Matkovšik, e i due erano senza prole: accolsero Ivo nella propria casa e lo crebbero come fosse «figlio loro» (Hawkesworth 1984: 11).

Fin dalla nascita il piccolo Ivo evidenzia una costituzione fragile e una «timidezza quasi morbosa» (Andrić 2016: V), dimostrando per contro un'enorme sensibilità e capacità d'osservazione, malgrado l'iniziale impatto violento con Višegrad. Lo stesso Andrić descriverà le prime brucianti sensazioni del suo arrivo nella città di confine in nel 1940 in *Staze, lica, predeli*:

At the beginning of all paths and roads I know, at the root of the very thought of them, stands sharply and indelibly drawn the path along which I took my first steady steps. This was Višegrad, on its hard, uneven, well-trodden roads, where everything is dry and miserable, without beauty, without joy, without the hope of joy, without the right hope (Hawkesworth 1984: 11-12)<sup>4</sup>.

L'infanzia dello scrittore jugoslavo non trascorre in modo particolarmente allegro, segnata dalle sopracitate precarie e cagionevoli condizioni di salute che gli infondono una «costante ombra di tristezza nei suoi occhi» (Zandel, Scotti 1981: 21)<sup>5</sup>. Già in giovane età, comunque, Andrić trova un porto sicuro nella letteratura, soprattutto quella popolare: ama moltissimo i racconti dell'*Arabo Nero* ed è affascinato dalla figura eroica di Marko Kraljević.

A Višegrad comincia a frequentare la scuola elementare e a stringere le prime amicizie: di quel periodo Andrić ricorda in particolare i giochi tradizionali fra i ragazzini e le leggende che possiamo ritrovare nel *Ponte sulla Drina*. Le memorie d'infanzia si colorano del vivido rispetto provato per Ljubomir Popović, il maestro di scuola con cui Andrić

---

<sup>4</sup> Al fine di non appesantire la lettura, si è scelto di lasciare tutte le citazioni tratte dalla monografia di Celia Hawkesworth nell'originale inglese.

<sup>5</sup> Nel 1896 il piccolo Andrić fu testimone della massiccia inondazione che colpì la cittadina di Višegrad, un evento che gli permise di vedere uomini e donne di credo differente sostenersi e darsi man forte a vicenda.

rimarrà in contatto per tutta la vita, da cui impara che «bisogna portare rispetto a tutti, uomini, animali e piante» (Hawkesworth 1984: 11).

Nell'autunno del 1902, dopo aver terminato la scuola elementare con il massimo dei voti, Andrić si trasferisce a Sarajevo e si iscrive alla Prva gimnazija, la scuola superiore più rinomata e antica della Bosnia ed Erzegovina. A Sarajevo ritrova la madre, con la quale vive nella zona del rione di Bistrik, in un'abitazione che dà sul mercato della città. Si tratta di anni chiave per la formazione di Andrić, che mal vivrà il rapporto con il corpo insegnanti del Grande liceo, assai eterogeneo e sostenitore di una preparazione di stampo "monarchico". Andrić sviluppa così un vivido risentimento verso la cultura dominante e un forte senso di alienazione rispetto alla maggior parte degli insegnanti; anche il suo rendimento scolastico ne risente ed è piuttosto scarso.

Negli stessi anni Andrić è fra i fondatori della *Società della gioventù progressista serbocroata* di Bosnia, ispirata agli ideali mazziniani e affiliata all'organizzazione rivoluzionaria della Giovane Bosnia (Mlada Bosna). In questo periodo conosce e collabora con diversi giovani attivisti, cui si sente legato dai comuni interessi letterari: fra i componenti dell'organizzazione vi sono Miloš Vidaković e Borivoje Jevitić, come lui poeti alle prime armi. Un'altra figura del circolo particolarmente cara ad Andrić è quella di Isak Samokovlja, la cui famiglia (di origine ebraica) possedeva una vasta biblioteca privata: ad essa Andrić attinse spesso durante gli anni del liceo. Le riunioni dell'organizzazione, invece, si tenevano nel più grande segreto presso Miss Irby, una donna inglese che aveva formato una Cooperativa di beneficenza per le donne serbe.

Durante gli studi liceali Andrić affina la sua conoscenza del tedesco e cominciando a studiare italiano e francese per poter leggere in lingua originale le opere dei maggiori letterati europei: fra le letture da lui più amate figurano anche i *Versi incatenati* (*Okovani slogovi*) di Maksim Gor'kij (1868-1936), divenuti un costante rifugio ed una fonte di ispirazione. Andrić continua a frequentare gruppi letterari extra-scolastici e fa la conoscenza di Gavriilo Princip, futuro attentatore dell'arciduca Francesco Ferdinando; inoltre, sviluppa uno stretto rapporto con Tugomir Alaupović, professore di lettere dell'Università di Sarajevo di dieci anni più grande. Nel 1911 all'età di diciannove anni, pubblica i suoi primi testi sulla rivista *Bosanska vila* (La ninfa bosniaca).

Nel giugno del 1912 Andrić ottiene il diploma di maturità e nel medesimo anno si iscrive all'Università Francesco Giuseppe I di Zagabria, grazie ad una borsa di studio ottenuta

da un'associazione culturale di Sarajevo. Nell'attuale capitale della Croazia frequenta per due semestri i corsi di letterature slave e di storia. L'ambiente universitario zagabrese risulta, tuttavia, limitante e soffocante per Andrić che, grazie ad Alaupović, si trasferisce all'Università di Vienna nel 1913, dove frequenta i corsi di filologia slava. Ben presto, però, è costretto ad abbandonare anche la capitale austriaca per motivi di salute, e si trasferisce a Cracovia, sede della prestigiosa Università Jagellonica: presso l'ateneo polacco Andrić segue corsi di storia dell'arte, grammatica paleoslava, filosofia e persino di buddismo.

## 1.2. La Prima guerra mondiale e la carriera diplomatica

Il 1914 si apre con un periodo di fervente attività politica per Andrić, che comincia ad opporsi pubblicamente all'operato della classe dominante e del governo austroungarico. Il 28 giugno, mentre sul Ponte Latino di Sarajevo viene ucciso l'erede al trono austroungarico, Francesco Ferdinando, Andrić sta viaggiando verso Spalato assieme all'amico Vladimir Čerina, direttore della rivista giovanile *Vihor*; i due non sono minimamente al corrente dell'attentato. Arrivato a Fiume, da dove avrebbe dovuto prendere la nave per Spalato, Andrić perde di vista Čerina: questi lo contatterà solo al termine della Prima guerra mondiale, da un ospedale di Firenze.

Il giorno successivo all'attentato di Sarajevo, Andrić, membro della Giovane Bosnia, viene arrestato sul lungomare di Spalato con l'accusa di attività antigovernativa e rinchiuso nella prigione cittadina. Il giovane jugoslavo era da tempo sott'occhio della polizia austriaca che lo considerava uno dei massimi esponenti della corrente indipendentista nella Slavia meridionale. Andrić subirà una serie di spostamenti di carcere: da Spalato passa a Sebenico transitando per Fiume, per terminare infine a Maribor, dove rimarrà circa un anno.

Mentre Andrić entra nella prigione di Maribor, la «tomba dei vivi» (Zandel, Scotti 1981: 27) come lui stesso scrive, a Zagabria viene pubblicata l'antologia *Hrvatska mlada lirika*<sup>6</sup> (Giovane lirica croata), che accoglie sei testi lirici dell'intellettuale jugoslavo. Durante il

---

<sup>6</sup> L'antologia *Hrvatska mlada lirika* segnò un punto di svolta nella letteratura jugoslava del XX secolo. La raccolta, curata dal grande poeta croato Antun Gustav Matoš, contiene componimenti in versi di dodici giovani autori, diventati in seguito fra i massimi rappresentanti del Novecento jugoslavo: oltre al sopracitato Andrić, ricordiamo soprattutto i croati Janko Polić Kamov e Tin Ujević.

suo periodo di prigionia Andrić approfondisce la conoscenza del filosofo danese Søren Kierkegaard, di cui legge l'opera *Aut-aut*:

Ero arrivato a Spalato da Cracovia per riposarmi e curarmi. Avevo portato con me un libro di Kierkegaard che casualmente mi era capitato fra le mani. E con quel libro finii in prigione; quel libro mi fece compagnia in prigione. Molti miei critici e biografi hanno tratto la conclusione: Andrić era a quell'epoca esistenzialista. Invece no, esistenzialista non lo sono mai stato. Né lo divenni per essermi trovato un Kierkegaard in mano (Zandel, Scotti 1981: 28).

Il 20 marzo del 1915 viene rilasciato dalla prigione e internato nel villaggio di Ovčarevo, vicino a Travnik, sino all'amnistia del 1917. In questo periodo Andrić frequenta i frati francescani del monastero di Guča Gora, dai quali apprende il valore della riflessione e dell'autocontrollo. Successivamente, assieme ad altri giovani ex detenuti, viene trasferito a Zagabria: qui viene ricoverato nell'Ospedale delle Sorelle della Carità a causa delle precarie condizioni di salute. Nell'istituto ospedaliero Andrić fra la conoscenza di un altro grande esponente della letteratura jugoslava, Miloš Crnjanski<sup>7</sup> (1883-1977). Al termine del 1917, assieme ad altri giovani letterati, fonda la rivista *Književni jug* (Il sud letterario), dalle cui pagine continuerà a criticare aspramente il militarismo austro-ungarico: nel saggio *Naša književnost i rat* (La nostra letteratura e la guerra), apparso su *Književni jug* nel 1918, lo scrittore denuncia la preponderanza del tema bellico nella letteratura serbo-croata, esaltando per contro gli scrittori che hanno evitato di trattare questo tema. Ne riportiamo di seguito uno stralcio, in cui Andrić traccia un parallelo con l'italiano Gabriele D'Annunzio:

Prendiamo in mano questo libro per vedere che cosa ne dice della guerra Gabriele D'Annunzio, "l'uomo che ha voluto la guerra", che ritiene suo dovere non soltanto esprimere le intime sensazioni e la bellezza ma giustificare le vittime e lo scopo per cui hanno sacrificato la vita, giustificare le conseguenze della guerra, e le vie e le soluzioni. Qui la nostra delusione è totale [...] Se per caso uno dei sottufficiali che quella notte divisero lo sforzo e i pericoli con questo grande poeta, avesse annotato le proprie impressioni, io penso che in esse ci sarebbe più vita e umanità... Tutto il pittoresco e quel tintinnare di armi non possono incantarci e impedirci di vedere che qui, con frasi altisonanti, si servono falsi dei (Zandel, Scotti 1981: 29).

---

<sup>7</sup> Miloš Crnjanski è considerato uno dei principali scrittori della letteratura jugoslava: fra le sue opere più celebri figura il grande romanzo *Seobe* (Migrazioni), che tratta delle migrazioni dei serbi verso la Russia nel Settecento. L'opera è stata tradotta in italiano per Adelphi con il titolo *Migrazioni*.

Nel 1918 escono le prime “prose meditative” di Andrić, raccolte nel volume intitolato *Ex Ponto*. Dietro a questo titolo, di chiara matrice ovidiana, si celano riflessioni di notevole carica simbolica sulla vita e sulla morte. *Ex Ponto* risulterà essere un testo notevolmente apprezzato dallo stesso Miloš Crnjanski, oltre che dalla critica; Andrić, invece, definirà il libro «una vera catastrofe» (Badnjević Orazi 2011: XLV), a causa dei notevoli errori occorsi nel processo di stampatura.

Al termine della guerra mondiale Andrić si ritrova calato nel neonato Regno dei Serbi Croati e Sloveni con l’immagine di “martire” e “nazionalista jugoslavo”, etichette che gli andavano a dir poco strette. Come molti suoi giovani colleghi, anche Andrić era stato ispirato dagli ideali della rivoluzione socialista russa e, con la nascita del Regno dei Serbi Croati e Sloveni, venne incendiato dallo “jugoslavismo”: egli coltivava la speranza della cessazione degli antagonismi culturali e religiosi fra croati, serbi e sloveni, e più in generale fra cristiani e musulmani.

Malgrado la salute continui a tormentarlo, Andrić continua a scrivere: nel 1919, durante un soggiorno di cura sull’isola di Brač a Sutivan, porta a termine *Nemiri* (Inquietudini)<sup>8</sup>, la sua seconda raccolta di prosa poetica, che verrà pubblicata l’anno successivo e che, assieme al racconto *Put Alije Đerzeleza* (Il viaggio di Alija Đerzelez), uscito sulla prestigiosa rivista belgradese *Srpski književni glasnik* (Il messaggero letterario serbo), costituirà il trampolino di lancio per la carriera letteraria dell’autore. Il racconto *Il Viaggio di Alija Đerzelez*, in particolare, lega il sapere della tradizione popolare al mondo contemporaneo. Alija Đerzelez viene generalmente considerato come un simbolo di coraggio e generosità, di cui l’autore mette in evidenza il rispetto e l’ammirazione del popolo: lo stesso Andrić, del resto, lo definì “il suo eroe personale”. Il processo descrittivo messo in atto dall’autore evoca la tradizione popolare. L’eroe è un uomo che, durante il suo percorso individuale, incontra numerosi individui che lo sfruttano e lo mettono in difficoltà. Come scrive Tatjana Popović,

Andrić transmitted his own attitude toward the world, his feeling of personal isolation, suffering, pain, and fear – all so well from *Ex Ponto* – onto his Đerzelez. He showed how people who admired Đerzelez as a hero, once they met him, “began to lose their awe and, recovering their sense of equality, attempted to engage him in conversation” (Popović 1995: 178-179).

---

<sup>8</sup> Di *Nemiri*, Dunja Badnjević Orazi scrive: «[Nemiri] rappresenterà il vero anello di congiunzione fra l’Andrić poeta e l’Andrić narratore» (Badnjević Orazi 2011: XLVI).



Oltre che segnare i suoi primi successi letterari, il 1920 suggella l'inizio della carriera diplomatica di Ivo Andrić. Costretto a trovare un'occupazione stabile che gli permettesse di prendersi cura della madre e della zia, l'autore scrisse all'amico Alaupović, Ministro degli Affari religiosi, cercando un incarico politico al Ministero degli Esteri: «This is what will not permit me to go on living this impoverished, but free and fine style of life» (Hawkesworth 1984: 19). Alaupović, con enorme soddisfazione, gli trova un impiego come segretario e lo invia come diplomatico a Roma, presso il Regio consolato jugoslavo in Vaticano. Durante il suo periodo di permanenza nella capitale italiana, Andrić visita i musei di Roma e gira l'Italia con Miloš Crnjanski: i due visitano la Toscana e la città di Napoli. Nel medesimo anno esce la seconda edizione di *Ex Ponto* e sulla rivista *Srpski književni glasnik* viene pubblicato il racconto *Ćorkan i švabica* (Il Guercio e la tedesca).

Nell'ottobre del 1921 Andrić si fa trasferire a Bucarest, in Romania. La maggior parte delle lettere dell'epoca concerne la produzione letteraria; tuttavia, nel marzo del 1922 l'autore scrive all'amico Alaupović preoccupato per la questione economica e politica jugoslava, nonché dalla possibilità di una disgregazione politica del paese. Nel carteggio con Alaupović, il neosegretario lamenta inoltre una profonda solitudine e manifesta la sua intenzione di ritornare a Zagabria o a Belgrado. Nel novembre del 1922, infatti, Andrić lascia Bucarest, città con cui non ha mai intrattenuto un rapporto di simbiosi, e si trasferisce a Trieste, per lavorare presso il consolato. Già a gennaio dell'anno successivo, tuttavia, a causa del clima non favorevole alle sue precarie condizioni di salute, Andrić è costretto a lasciare Trieste per trasferirsi a Graz, dove lavorerà come viceconsole. Nello stesso anno viene pubblicato a Zagabria sulla rivista *Jugoslavenska njiva* (Campo jugoslavo) il saggio *Fašistička revolucija* (Rivoluzione fascista). Nello scritto, firmato con lo pseudonimo RES, Andrić suggerisce a Benito Mussolini di astrarsi dalla destra politica ed evidenziare la reale carica innovativa e riformatrice del fascismo.

Nel gennaio del 1924 Andrić è costretto ad abbandonare la carica di viceconsole: una nuova legge, infatti, prevedeva l'obbligo di aver conseguito la laurea per poter svolgere incarichi amministrativi e Andrić, che non aveva mai conseguito concluso gli studi universitari, viene sollevato dall'incarico, pur mantenendo ufficiosamente il posto di lavoro. A tal proposito dirà: «Tutto mi tradisce eccetto la proverbiale pazienza bosniaca»

(Badnjević Orazi 2011: XLVIII ): non a caso, forse, sarà proprio la Bosnia l'oggetto della tesi di dottorato di Andrić, intitolata *Die Entwicklung des geistlichen Lebens im Bosnien unter der turkischen Herrschaft*<sup>9</sup> (Lo sviluppo spirituale della Bosnia sotto la dominazione turca) e discussa nel giugno del 1924 presso l'Università di Graz.

Il 12 agosto del 1924 muore a Višegrad lo zio di Andrić, Ivan Matkovšik; qualche mese dopo lo scrittore ritorna a Belgrado, come collaboratore del Ministro degli Esteri. Non è sicuramente un periodo favorevole: nel dicembre del 1925, infatti, muore a Sarajevo anche la madre Katarina. L'anno successivo Andrić viene inviato dal ministro degli Esteri a Marsiglia come viceconsole. Nella città francese vivrà l'ennesimo periodo di straniamento e solitudine, acuito dal lutto della zia Ana, scomparsa nel gennaio del 1927<sup>10</sup>. A questo periodo di sconforto emotivo si aggiungono delle condizioni di salute prostranti: «I had 'flu and angina and just begun to recover when I heard that my aunt has died» (Hawkesworth 1984: 24). È in questi momenti, umanamente assai difficili, che Andrić comincia a dar vita alla serie di annotazioni che andranno a comporre la raccolta postuma *Znakovi pored puta* (Segni lungo il cammino), considerata dalla critica alla stregua di un testamento spirituale dell'autore.

Al termine del 1927 Andrić viene inviato a Parigi temporaneamente<sup>11</sup>. Durante il soggiorno in Francia scrive un saggio sul *Canzoniere* del Petrarca e comincia a dare vita al racconto *Anikina vremena* (I tempi di Anika): una bozza, non ancora terminata, viene inviata alla redazione della nota rivista *Letopis Matice srpske*. Nell'aprile dell'anno seguente Andrić è a Madrid, nelle vesti di viceconsole. Qui visita numerose volte il Museo del Prado e rimane incantato dai dipinti di Francisco Goya, cui dedica una serie di riflessioni: il saggio, intitolato dapprima *Goja* (Goya), verrà pubblicato come *Razgovori sa Gojom* (Conversazione con Goya) nel 1935. Nello scritto Andrić sottolinea il valore

---

<sup>9</sup> L'elaborato tratta precipuamente l'islamizzazione dei Balcani e la posizione della Chiesa Ortodossa, analizzando la condizione delle popolazioni non musulmane e l'attività dei frati francescani. Andrić offre una visione che punta ad evidenziare una commistione nella Bosnia fra fatalismo cristiano e panteismo orientale. La tesi è stata tradotta in serbo nel 1982 e pubblicata dalla Fondazione Ivo Andrić. Nel 1990 è stata tradotta anche in inglese ed edita con il titolo "The development of spiritual life in Bosnia under the influence of turkish rule".

<sup>10</sup> A proposito di questi eventi, Andrić disse: «Negli ultimi anni ho perso mio zio, mia madre e mia zia, tutto quello che avevo» (Badnjević Orazi 2011: XLIX).

<sup>11</sup> Nella capitale francese lo scrittore jugoslavo intraprende un'intensa corrispondenza con Pierre David, all'epoca console francese a Travnik, che diverrà il protagonista del grande romanzo *Travnička hronika* (La cronaca di Travnik).

della semplicità, cementando le sue convinzioni a favore di un'arte (e dunque anche di una letteratura) meno artificiale e più legata al retroterra letterario popolare:

Sissignore, gli ambienti semplici e modesti sono palcoscenici di grandi miracoli e di eventi insoliti. I templi e i palazzi, in tutta la loro grandezza e bellezza, in realtà rappresentano solo il lento consumarsi e la decadenza di ciò che è germogliato ed esploso nella semplicità e nella miseria. Il seme del futuro risiede nella semplicità, mentre nella bellezza e nello splendore ci sono già i segni certi del declino e della morte (Andrić 2011: 1187).

Il soggiorno spagnolo dello scrittore dura poco più di un anno, sino al trasferimento, nel giugno del 1929, a Bruxelles; da qui Andrić passerà a Ginevra, come segretario della delegazione permanente jugoslava presso la Lega delle Nazioni. Alla sua prima raccolta di racconti, intitolata semplicemente *Pripovetke* (Racconti) e uscita a Belgrado nel 1924, fa seguito nel 1931 una seconda silloge, *Pripovetke*, che contiene *Anikina vremena* (I tempi di Anika) e *Most na Žepi* (Il ponte sulla Žepa). Un terzo volume di racconti vedrà la luce nel 1934.

Nel marzo del 1933, all'indomani dell'ascensione di Adolf Hitler al potere, Andrić, all'epoca in Germania, viene richiamato in patria e ristabilito nel proprio ruolo presso il Ministero degli Esteri a Belgrado. Nel frattempo il quotidiano *Politika* pubblica il breve scritto *Mostovi* (I ponti), cardine narrativo per Andrić. Il critico zagabrese Mihovil Kombol chiede di poterlo inserire nell'*Antologija nove hrvatske lirike* (Antologia della nuova lirica croata), un invito che lo scrittore jugoslavo rifiuta, dicendo: «Non potrei mai partecipare a una pubblicazione che esclude per principio poeti a me vicini, per la sola ragione che appartengono a una religione o a un'etnia diversa» (Andrić 2011: LI).

### **1.3. La Seconda guerra mondiale e i grandi romanzi**

Nel novembre del 1937 Andrić viene nominato viceministro degli Esteri e il primo aprile del medesimo anno assume la carica di ambasciatore jugoslavo a Berlino. Dopo un iniziale periodo caratterizzato da buoni rapporti con i dirigenti tedeschi, lo scrittore sente l'ambiente divenire ostile nei propri confronti<sup>12</sup>. Si allontana sempre di più dal personale

---

<sup>12</sup> Di queste dinamiche Andrić scrive nelle sue *Sveske* (Quaderni). L'autore non era solito tenere un diario in maniera sistematica, ma utilizzava dei quaderni in cui annotava le sue impressioni e sensazioni, nella fattispecie durante periodi di tumulto e tensione. Questi taccuini sono ad oggi conservati presso l'Archivio dell'Accademia delle Scienze e delle Arti serba, a Belgrado.

dell'ambasciata, condividendo il proprio tempo libero con l'addetto stampa, Nenad Jovanović, e con la sua compagna, Milica Babić: quest'ultima sarebbe divenuta sua moglie nel secondo dopoguerra. Nel settembre del 1939 la Germania invade la Polonia: nel susseguirsi di eventi che caratterizza gli anni immediatamente successivi e che portano all'invasione della Jugoslavia e al bombardamento di Belgrado da parte delle potenze dell'Asse (aprile 1941), Andrić viene dapprima trasferito a Ginevra, scortato dalla Gestapo, e in seguito rimpatriato. Arriva a Belgrado in treno, nel giugno del 1941: alla stazione vi è la Gestapo ad attenderlo, ma lo rilascia. Dimissionato, rifiuta la pensione e si rifugia nel proprio appartamento di Belgrado, in via Prizrenka 9, in una condizione di totale immobilità e isolamento.

Durante la guerra, Andrić si immerge nel suo “mestiere di scrittore”, costretto a vivere in circostanze a tratti drammatiche: «Ora il sentimento di assoluta disperazione è divenuto un atteggiamento usuale del mio spirito [...] la morte è diventata il mio destino, il cimitero la mia patria» (Badnjević Orazi 2011: LVI)<sup>13</sup>. In questo periodo Andrić non frequenta i salotti della città, ma si limita alle passeggiate in tarda serata, prima del coprifuoco; la destinazione è sempre la stessa: le rive del Danubio. Lo scrittore manifesta ancor più vistosamente il suo carattere chiuso, che predilige la scrittura alla comunicazione verbale<sup>14</sup>. In questi anni termina la stesura dei suoi grandi romanzi, *La cronaca di Travnik*, *Na Drini Čuprija* (Il Ponte sulla Drina) e *Gospodjica* (La signorina). In queste opere, Andrić amplia il suo raggio d'azione: la sua immaginazione spazia liberamente lungo il tempo e lo spazio, attraversando il passato, anche remoto, del suo paese. Nei romanzi vengono rievocate la natura e le credenze dell'uomo, il retaggio popolare – canzoni epiche e liriche, leggende, ma anche forme “brevi” come incantesimi, proverbi e indovinelli – che per Andrić costituisce una forma di lettura esistenziale, si integra con il materiale narrativo, in linea col “credo” profondo dell'autore per cui in letteratura “è meno importante chi dice cosa e quando, rispetto a ciò che effettivamente è stato detto”.

---

<sup>13</sup> Nell'aprile del 1943, ad esempio, Andrić assiste ad un secondo bombardamento di Belgrado, questa volta da parte degli alleati, e annota nei suoi taccuini: «In exceptional and fateful events such as these air-raids, as in times of harsh political oppression, the behaviour of most people is similar. The cowardly and the selfish believe that everything that happens – every single incident – is directed against them personally» (Hawkesworth 1984: 27).

<sup>14</sup> Un amico dello stesso Andrić rivelerà una curiosa decisione di quei tempi, scrivendo che Andrić cessò di «seguire la vita privata degli uccelli, pensando di non averne il diritto; volare e cantare era una faccenda loro intima» (Zandel, Scotti 1981: 33-34).

Il 20 ottobre del 1944 i partigiani, assieme all'Armata rossa, liberano Belgrado e Tito viene nominato a capo del governo comunista. Qualche mese più tardi, nell'aprile del 1945, esce il *Ponte sulla Drina* e riscuote un enorme successo di critica<sup>15</sup>. Nei mesi successivi escono anche *La signorina* e *La cronaca di Travnik*, opera che evidenzia ulteriormente la predisposizione dell'autore jugoslavo a riflettere sulla Storia. In questo caso, egli affida le sue riflessioni sulla transitorietà delle cose alla voce dei *bey*, all'inizio del romanzo, e ai bambini protagonisti della fine dell'opera. La vitalità immaginativa di Andrić sfocia nella creazione di un mondo leggendario che ruota attorno alla moschea di Travnik, sorta sulle rovine di una chiesa cristiana e, più in profondità, di un tempio antico dedicato al re Mitra. Nel passaggio fra le diverse epoche rimane intatto l'impulso ancestrale e primordiale volto alla ricerca di un mondo diverso, una spinta che permane anche con la costruzione della moschea. Nel raccontare del tentativo continuo dell'uomo di costruire un rifugio per i propri sogni e per le proprie leggende, Andrić si riallaccia ancora una volta con la produzione letteraria popolare.

Nel secondo dopoguerra Ivo Andrić viene sempre più coinvolto nelle attività culturali del proprio paese: nel 1946, ad esempio, diventa membro dell'Accademia serba delle scienze e delle arti (SANU) e della Matica Srpska, la più antica istituzione culturale serba. Nello stesso anno riceve il premio per l'arte e la cultura della Repubblica federale grazie al *Ponte sulla Drina* e diviene primo presidente dell'Associazione degli scrittori. Viene inoltre incaricato dal Ministro della cultura di raccogliere materiale per la produzione di un lungometraggio sulla vita di Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), linguista e filologo che riformò la lingua serba nell'Ottocento, nonché il padre dell'etnologia serba. Nel 1948 Andrić dà alle stampe il volume *Nove pripovetke* (Nuovi racconti); nello stesso anno, com'è noto, Stalin e il partito comunista jugoslavo arrivano alla rottura: Andrić, scorgendo le volontà d'indipendenza di Tito, appoggerà il maresciallo. Le sue posizioni vengono confermate nel saggio *Za pravilno shvatanje odnosa medju narodima* (La giusta concezione dei rapporti tra i popoli), pubblicato nel 1950. Negli anni successivi Andrić continuerà a agire in maniera distaccata e totalmente indipendente dalla dirigenza politica comunista, pur mantenendo un atteggiamento d'accettazione e di lealtà. Nel dicembre del 1954 viene ammesso all'interno della cerchia del Partito, grazie anche alla mediazione

---

<sup>15</sup> Andrić invierà una copia del romanzo all'amico Alaupović, con una sentita dedica: «You are partly to blame for my thick books. You encouraged me as a boy to follow this path» (Hawkesworth 1984: 28).

dell'amico Aleksandar Vučo, esponente di punta del surrealismo letterario serbo, che così lo introduce: «Andrić si è comportato correttamente durante l'occupazione nazista evitando non solo la collaborazione con il regime, ma anche ogni contatto con l'occupante» (Badnjević Orazi 2011: LXI)<sup>16</sup>.

Nello stesso anno l'autore visita la Turchia, paese da cui rimane profondamente affascinato: da una visita al vecchio arsenale di Istanbul Andrić trae l'ambientazione per il romanzo breve *Prokleta avlija* (La corte del Diavolo). Del 1954 sono anche la raccolta *Nove pripovetke* (Nuovi racconti), che contiene racconti di spicco come *Priča o vezirovom slonu* (La storia dell'elefante del visir) e *Aska i vuk* (Aska e il lupo), oltre al saggio *Pismo iz 1920* (Lettere del 1920), che mette in luce la precaria e drammatica condizione della Bosnia.

Nel febbraio del 1957 muore a Ginevra il collega Nenad Jovanović. È allora che Andrić riprende i contatti con la vedova dell'amico, Milica Babić, costumista del Teatro nazionale di Belgrado. I due si sposeranno il 27 settembre del 1958<sup>17</sup>. Nello stesso periodo l'autore inizia a lavorare al romanzo *Omerpaša Latas*, opera rimasta inconclusa e pubblicata solo postuma, dopo un lungo lavoro di "ricostruzione" compiuto sulla base degli ultimi scritti dell'autore. Il romanzo, incentrato sulla figura di un funzionario ottomano, è fortemente influenzato dall'epica serba: lo stesso protagonista sogna di essere l'eroe di una ballata epica che racconta della conquista di una fortezza nemica, portata a termine attraverso un tradimento. Proprio il tema dell'infedeltà, tuttavia, una cifra lontana dall'iconografia classica dell'eroe dell'epica serbo-croata, testimonia la composita e complicata psicologia dei personaggi di *Omerpaša Latas*. Il fatto che l'eroe proietti le proprie aspirazioni all'interno di una canzone epica fra guadagnare a tutti i personaggi una certa "dignità epica", un elemento che stride ironicamente con la loro situazione reale. Al termine del romanzo, in un folle vaneggiare, l'eroe mescola preghiere, auspici, versi e formule popolari.

---

<sup>16</sup> Nel 1956 effettua un viaggio in Cina per conto del Partito. Qui rimane colpito favorevolmente dall'andamento della vita nella nazione cinese, nella fattispecie dal ritmo di vita scandito dai lavori nei campi e dalla posizione di rilievo che viene riservata alla figura paterna. Le impressioni raccolte durante il viaggio sono state trascritte sul quotidiano *Borba* (Lotta).

<sup>17</sup> Una sorta di timore avvolgeva Andrić nei confronti del matrimonio, confermata dalle impressioni della cara amica Maja Čulić, così come riprese da Celia (Hawkesworth 1984: 29): «He was perpetually persecuted by a kind of fear; it seemed as though he had been born afraid, and that is why he married so late».

#### 1.4. L'assegnazione del Nobel e gli ultimi anni

Gli anni Sessanta si aprono con una netta diminuzione dell'attività letteraria da parte di Andrić, a causa delle precarie condizioni di salute. Nel 1961, tuttavia, il quotidiano *Borba* anticipa la candidatura al premio Nobel di Ivo Andrić, assieme a Graham Greene, Alberto Moravia, John Steinbeck e Lawrence Durrell. Andrić ritira il premio il 13 dicembre del 1961: diviene il primo scrittore jugoslavo, e più in generale il primo autore balcanico, ad ottenere questa onorificenza<sup>18</sup>. Alla cerimonia pronuncia le seguenti parole:

All the questions I am being asked today can be reduced to three main groups: What do I feel? What do I think? and What am I going to do? The first question I can answer immediately and precisely. The main emotion that fills me at this moment is a sense of gratitude. I am grateful first of all to the Swedish Academy of Sciences; and then to the institutions and individuals in my country who proposed me for this award, to the institutions and individuals abroad who supported this proposal. I thank all those who ever helped me in my life and work, while I often did not manage to thank them even verbally. What do I think? I think that my country, through its literature, has received international recognition. What am I going to do? I shall answer this honestly too. I am going to wait patiently until all this excitement, around me, which I am not accustomed to, and all this holiday atmosphere is over, to get back once again to my ordinary, monotonous working day. And a working day is a celebration for me (Hawkesworth 1984: 29-30).

L'anno successivo alla consegna del Nobel Andrić effettua un viaggio in Grecia e successivamente in Egitto: lo scrittore continua però a soffrire di salute e dal Cairo viene riportato a Belgrado per essere operato. Nel giorno del suo sessantesimo compleanno viene insignito dal maresciallo Tito dell'Ordine della Repubblica e gli viene conferita la laurea *honoris causa* dall'Università di Sarajevo. Nel 1963 le case editrici di Prosveta (Belgrado) e Mladost (Zagabria), assieme a Svjetlost (Sarajevo) e Državna Založba (Lubiana), raccolgono le opere di Andrić in dieci volumi, pubblicati con il titolo *Sabrana dela* (Opere), a cura di Petar Džadžić e Muharem Pervić. Lo stesso Andrić seguì personalmente l'edizione, escludendo le sue opere giovanili (le raccolte *Ex Ponto* e *Nemiri*), da lui considerate troppo personali.

---

<sup>18</sup> Il conferimento del Nobel lo aveva colto di sorpresa: lo stesso Andrić aveva preferito candidare Miroslav Krleža (1893-1981), il più grande intellettuale croato del Novecento. Sulla vittoria del Premio Nobel da parte dello scrittore jugoslavo avranno parole di elogio Carlo Bo e Giorgio Zampa, rispettivamente sui quotidiani *La Stampa* e *Il Corriere della Sera*. Andrić donò metà della somma ricevuta alla Repubblica federale di Bosnia ed Erzegovina, affinché fosse investita nelle biblioteche della nazione. A questo proposito, dichiarò: «Come posso prendere quel denaro se non ho messo mai piede sul territorio della mia circoscrizione? Impiegate quei soldi per qualcosa di utile, acquistate libri per le biblioteche popolari» (Zandel, Scotti 1981: 34).

Negli ultimi anni di vita, Andrić continua a viaggiare e riceve numerosi riconoscimenti internazionali, incontrando personalità di spicco della letteratura mondiale. Lo scrittore jugoslavo vive questa notorietà non senza qualche difficoltà e diviene sempre più ossessionato dal preservare la propria sfera privata da occhi indiscreti. Nei momenti di ristoro dagli incontri istituzionali, si ritira nella sua casa di Herceg Novi, sulla costa montenegrina, dove trascorre molto tempo in compagnia della moglie. La critica gli rimprovera di non scrivere più con molta frequenza ed è lo stesso Andrić a testimoniarlo: «Sì, molto, molto poco [...] ma vedete, qui è tutto così bello [...] che non serve aggiungere altro» (Badnjević Orazi 2011: LXV)<sup>19</sup>.

Il 1968 è un anno molto doloroso per lo scrittore jugoslavo, che perde la moglie Milica a causa di un infarto. Andrić affronta il lutto senza l'ausilio della religione; in *Segni lungo il cammino* scriverà:

Le religioni morte ci appartengono come gli scheletri pietrificati di giganteschi animali preistorici; noi posiamo un dito sui denti dei dinosauri e mastodonti scomparsi, con curiosità e senza paura. Ma quanto alle religioni viventi e alle loro organizzazioni non dobbiamo far altro che fuggirne (Badnjević Orazi 2011: LXV-LXVI).

L'autore, ormai, sessantaseienne comincia a subire ancor di più il passare degli anni. Le precarie condizioni di salute gli precludono non solo il viaggiare, che si riduce alla Jugoslavia, ma rendono difficile anche la scrittura (sta perdendo la vista a causa di un glaucoma); a tale proposito, scrive: «È mattina. Sono seduto dinanzi al mio manoscritto, dovrei continuare quello che ho iniziato ieri e l'altro ieri. Con doloroso stupore constato di non esserne capace» (Badnjević Orazi 2011: LXVI). Continua comunque a lavorare su *Omerpaša Latas* e *Kuča na osami* (La casa sul promontorio), grazie anche all'aiuto di Vera Stojčić, sua collaboratrice, che revisiona le bozze.

Nel 1970 riceve il premio di scrittore più letto in Jugoslavia, mentre nel 1972 gli viene consegnato il premio Vuk Stefanović Karadžić. Nel dicembre del 1974 viene colpito da un'emorragia cerebrale: dopo tre mesi di lotta, Andrić muore il 13 marzo del 1975, all'età di ottantatré anni. Ai funerali partecipano una decina di migliaia di cittadini belgradesi. Andrić lascia l'enorme eredità di aver portato alla ribalta la letteratura jugoslava, nella

---

<sup>19</sup> L' amore per il mare lo accompagnò per tutta la vita, come testimonia la seguente nota, indirizzata all'amico Ljubo Jandrić: «Quando penso alla morte, mi prende la nostalgia del mare che sparirà per sempre dai miei occhi. I fiumi corrono al mare come le api al fiore. Nulla mi attira di più dell'infanzia lontana e del mare» (Zandel, Scotti 1981: 38).



fattispecie quella bosniaca. In tal senso, le parole del critico Dragan Jeremić descrivono sinteticamente la portata di uno dei maggiori intellettuali europei del Novecento:

Finally, a few words about the general impression Andrić made on me. Andrić behaved towards everyone, regardless of who he was or what work he did, with same kindness, patience and concern. He was kind and pleasant precisely up to the point that it never became familiarity. In his presence only those who tried to cross the barrier he put up for the sake of his peace, his work and his essential concentration, could feel uncomfortable. He did not easy abandon his plans and aims (Hawkesworth 1984: 31).

### **1.5. Andrić, il suo stile narrativo e il retaggio popolare**

Come abbiamo visto nei paragrafi precedenti, la produzione di Ivo Andrić è legata a doppio filo con il retroterra folclorico jugoslavo, verso il quale lo stesso autore manifestò a più riprese un sentito rispetto: egli stesso scrisse che «Nel racconto popolare vive l'indefinito, ma indistruttibile desiderio umano di giustizia, di una vita diversa e di tempi migliori» (Sućur 2000: XIX).

La prima istanza che Andrić ha tratto dalla letteratura popolare è il linguaggio. L'autore non si è solamente appropriato del lessico o della sintassi tipica della letteratura folclorica, assimilandone lemmi ed espressioni da riutilizzare, ma ha utilizzato questi spunti linguistici modulare il proprio stile in maniera raffinata, dando vita ad una prosa particolarmente armonioso, divenuta metro di paragone per tutti i narratori dello spazio ex-jugoslavo. Pur non disdegnando di utilizzare idiomi differenti come l'italiano o lo spagnolo nelle sue opere (ad esempio ne *La cronaca di Travnik*), Andrić basa la sua lingua sul ricco sostrato della letteratura folclorica della sua terra. Il forte radicamento che Andrić sente verso la lingua popolare rimane un tratto distintivo della sua unicità e autenticità come scrittore. Come rileva Koljević:

There is none of pretentious foreign bombast which the literary language exposes the moment it seeks to express it. For, after all, language has always been the time-honoured "home and receptacle of beauty and meaning" – above all in times when there is a general onslaught of lies (Koljević 1982: 132).

La lingua di Andrić è chiara e precisa, l'enunciato ha una struttura semplice e uniforme. La sua prosa ottiene così quella connotazione di canzone recitata che rievoca immediatamente lo stile dei cantori popolari. Andrić era molto scrupoloso nella ricerca

delle parole, studiava meticolosamente il lessico per trovare l'espressione corretta da utilizzare in uno specifico contesto:

In pursuing this objective, Andrić remained consistent throughout his literary work. He painstakingly tried to find the most appropriate idioms, and they satisfied him only if he was able to express his message with an economy of words (Popović 1995: 182).

Oltre che del linguaggio popolare, Andrić studiò a lungo le canzoni epiche e le leggende popolari, cercando i punti d'incontro fra questi generi. Il ruolo svolto dalle leggende come depositarie della storia popolare è di vitale rilevanza per l'Andrić narratore, che proprio sulla base di questi testi amplia i confini spaziali e temporali dei suoi lavori. Ecco allora che i suoi grandi romanzi – in particolare *Il ponte sulla Drina*, *La cronaca di Travnik*, *La corte del Diavolo* e *Omerpaša Latas* – abbracciano il destino dell'uomo ordinario, ma rivelano una chiave di lettura universale e densa di significato storico. A proposito delle sue opere, egli stesso afferma:

In the second half of my life I came to conclusion that is vain and mistaken to search for meaning in the senseless, but seemingly so important, events taking place around us, but that one should seek for it in the layers which the centuries built up around the few main legends of humanity (Koljević 1982: 135).

La vita contemporanea avversava la sua indole da Prometeo e «non offriva una sfida sufficiente alla sua visione dell'uomo» (cfr. Koljević 1982: 135). Nelle leggende e nelle fiabe, invece, Andrić ritrovò il vero significato della vita e del destino umano, ovvero dell'esperienza collettiva. L'uso di metafore, suggestioni e parole specifiche porta il lettore a convincersi di ciò che lo scrittore racconta: miti e leggende diventano così veritieri, solenni, fondamento della vita del popolo. Lo scrittore, del resto, si è sempre posto in maniera «religiosa» nei confronti della letteratura, dimostrando grande abnegazione e massima attenzione per quello che lui stesso chiamava «il mestiere di scrivere»<sup>20</sup>.

In sintesi, possiamo dire che Andrić si servì della letteratura folclorica e delle sue molteplici forme per alimentare la sua vena creativa e offrire una visione più ampia della

---

<sup>20</sup> Egli stesso dichiarava: «I approached my themes timidly and with fear, as to sacred things. Sometimes a detail as decisive in the determination and selection of the theme, an archival finding, an oral tradition or legend, often a piece of clothing» (Popović 1995: 183).

realtà. Il legame tra la sua prosa e la tradizione orale è evidente ed estremamente personalizzato. Nei suoi scritti viene rievocato lo spirito collettivo delle canzoni dei bardi dei Balcani, in un'unione di due mondi, quello dell'oralità e quello della lettera scritta, che possono talvolta apparire inconciliabili. Per riuscire nel suo intento, Andrić si prodigò nello studiare il retaggio popolare in tutte le sue stratificazioni, per poi integrarle nella propria produzione letteraria. Il modello narrativo di Andrić evidenzia così una parentela stretta con la letteratura folclorica, creando l'illusione di una prosa profondamente connessa con la saggezza popolare. Nel prossimo capitolo cercheremo di vedere quali furono i moduli ai quali attinse lo scrittore jugoslavo.

## CAPITOLO 2

### La letteratura popolare serba

Le origini della letteratura popolare degli slavi del sud si perdono nei meandri della preistoria. Come scrive il grande slavista Arturo Cronia: «Quando essa abbia cominciato a germogliare, nessuno può affermare con certezza, come nessuno sa esattamente quando e come un popolo abbia incominciato a parlare e pensare» (Cronia 1949: 4). Nel caso della tradizione serba, la letteratura popolare detiene un posto di prim'ordine fra le arti e si è raffinata col tempo. Attraverso le canzoni popolari (*narodne pesme*), il popolo serbo ha saputo dar voce al suo genio in una forma intima, ma allo stesso tempo capace di incontrare il gusto comune: «Folk minstrelry is Art itself, the highest Art that there is; the genuine root of healthful existence» (Kotur 1977: 31).

Sempre Cronia pone l'accento sul fatto che possa essere una caratteristica, non esclusiva, dei popoli slavi quella di formulare sin dai primi passi della propria civiltà delle forme di poesia: non sarebbe quindi un caso che le lingue slave presentino una voce comune, ossia *pesn*, per esprimere il concetto di “canto” e “poesia”. Similmente, non è un caso che l'arte dell'oralità costituisca (probabilmente) la componente più storicizzata fra quelle caratteristiche dei popoli slavi meridionali.

Secondo le primissime (e purtroppo scarse) fonti scritte, infatti, gli antenati degli Slavi meridionali avevano sviluppato una propria tradizione orale ben prima di lasciare la propria terra d'origine, ovvero la Polesia, un'area paludosa dell'attuale Ucraina che viene fatta solitamente coincidere con la regione abitata dai paleoslavi (Garzaniti 2014: 40)<sup>21</sup>. La prima testimonianza storica a supporto di questa tesi viene ascritta al sacerdote visigoto Ulfilas (311-388 d.c.), il quale usò il termine slavo *plin'sjan* per indicare il musicante o menestrello nella sua traduzione della Bibbia. Nel V secolo Prisco di Panion (420-471) evidenziava invece la presenza di musicanti sciti di origine slava alla corte di Attila l'Unno. Altre testimonianze sugli antesignani dei popoli slavi ci arrivano rispettivamente da Procopio di Cesarea (500-565), che descrive le relazioni spirituali e

---

<sup>21</sup> Un'altra tesi, quella “orientalista”, vuole che la prima civiltà slava fosse collocata in un'area fra i Carpazi, Dneestr e il Dnepr (Garzaniti 2014: 40).

tribali che intercorrevano fra gli slavi abitanti sulla riva sinistra del Danubio, e da Teofilatto Simocatta (VI-VII secolo), che nelle sue *Storie* descrive un gruppo di slavi fatti prigionieri che portarono con sé dei tamburi come unico bene in proprio possesso. Proprio gli strumenti musicali e le canzoni folcloriche permangono come le più evidenti testimonianze della mitologia e della religione pagana originaria. Questi strumenti, col tempo sottoposti ad una serie di mutamenti e trasformazioni, hanno sempre mantenuto una connessione con le diverse forme della letteratura folclorica, nella fattispecie con la poesia.

Dalla metà del VII secolo le popolazioni slave meridionali iniziarono a spostarsi verso i Balcani, attraversando i fiumi Sava e Danubio, e spingendosi sino al mare Adriatico, Ionio ed Egeo. La colonizzazione di queste regioni da parte dei popoli slavi ha portato ad un'assimilazione culturale con i popoli locali, ovvero Illiri, Traci e Greci. Questo fenomeno portò alla caduta dell'organizzazione tribale delle comunità slave, secondo un processo in parte ricostruito dal monaco Hrabar<sup>22</sup> (880-930) nel trattato *O pismeneh* (Sulle lettere), scritto fra IX e X secolo: stando all'autore, gli slavi, all'epoca ancora pagani, non disponevano di libri, ma utilizzavano tratti ed incisioni per organizzare la propria società.

Anche dopo il "battesimo", avvenuto per i popoli slavi del sud nel IX secolo, e il conseguente passaggio da un credo pagano a quello cristiano, continuano le testimonianze in merito alla letteratura popolare. L'introduzione di un canone linguistico nella liturgia ebbe infatti notevole importanza per lo sviluppo culturale in generale. L'imperatore bizantino Costantino VII Porfirogenito (905-959 d.c.) descrive nel *De administrando imperio* lo stile dei cantori slavi e le credenze tribali che questi popoli avevano portato con sé dalle loro terre d'origine (Samardžija 2011: 8). Queste usanze furono aspramente criticati dal presbitero bulgaro Cosma: oggetto della disputa erano le danze e le canzoni d'amore, ree di favorire un'atmosfera biasimevole in quanto accompagnate da musiche particolarmente ritmate e dalla *gusla*, lo strumento a corda singola tipico della tradizione slavo-balcanica (Samardžija 2011: 8).

---

<sup>22</sup> Černorizec Hrabar è stato un monaco e uno scrittore bulgaro attivo fra IX e il X secolo. Černorizec significa "monaco", mentre Hrabār è uno pseudonimo. Probabilmente il monaco Hrabar era un importante uomo politico e molti lo fanno coincidere con lo zar Simeone I "Il Grande", zar di Bulgaria durante il primo impero bulgaro.

Anche nel *Ljetopis popa Dukljanina* (Cronaca del Prete di Doclea), opera di un monaco cistercense risalente al XII secolo, sono rintracciabili elementi e temi frequentemente presenti nella tradizione folclorica<sup>23</sup>.

Se, dunque, la presenza di una sviluppata tradizione letteraria orale è attestata fin da tempi antichissimi, una delle caratteristiche più evidenti di questa tradizione è indubbiamente data dalla sua “oggettività”, ossia al suo forte legame con la storia e con il territorio in cui venne prodotta. Come vedremo nei prossimi paragrafi, i cantori slavi concentrarono la propria attenzione sul mondo che li circondava: proprio il legame con il mondo reale è uno dei fattori che stanno alla base della fortuna della letteratura popolare dei popoli slavi del sud.

## **2.1. La Storia nella tradizione popolare serba**

La storia del popolo serbo ha sempre trovato un diretto riscontro nella letteratura popolare: l’oralità ha infatti saputo raccontarne gli eventi chiave, trasformando il cammino delle genti serbe in letteratura. Risulta perciò imprescindibile fornire alcuni accenni in merito alle tappe fondamentali della storia serba, e vedere come essa sia stata trasposta nell’epica, nella lirica e nella prosa popolare.

La storia dello stato serbo ha inizio con la figura del *Veliki župan*<sup>24</sup> Stefan Nemanja (1132-1200), signore di Raška, il quale verso la fine del XII secolo riuscì ad ampliare notevolmente il proprio regno e la propria zona di influenza, unificando le genti serbe sotto il suo controllo e dando vita ad un primo apparato statale. Alla sua morte, la guida della Raška passò nelle mani del secondogenito Stefan, incoronato re dei serbi nel 1217 e generalmente conosciuto come “Prvovenčani“, ovvero (per l’appunto) il Primo Incoronato. Prima di morire, Stefan Nemanja aveva deciso di trascorrere gli ultimi anni della sua vita lontano dai centri del potere: per questo si era ritirato a vita monastica sul

---

<sup>23</sup> L’opera, scritta in slavo ecclesiastico antico e in latino, contiene infatti motivi ricorsivi della letteratura orale, come la morte del reggente durante la caccia, l’imprigionamento dei guerrieri e la loro liberazione, il conflitto fra individui non consci della relazione familiare o amorosa che li lega, la punizione per peccati commessi e le prove di coraggio da parte di una donna o fanciulla. Per approfondimenti cfr. Mošin 1950 e Banašević 1971.

<sup>24</sup> Il titolo nobiliare e amministrativo di *Veliki župan* venne usato in numerose regioni dell’Europa centrale e Orientale fra il VII e XXI secolo.

Monte Athos, assumendo il nome di Simeone<sup>25</sup>. Ad attenderlo presso l'Athos vi era il figlio minore, al secolo Rastko Nemanjić, più noto con il nome monastico di Sava. Proclamato primo arcivescovo della chiesa autocefala serba nel 1219, dopo la sua morte Sava venne canonizzato, divenendo uno dei più importanti simboli della cristianità ortodossa serba. Oltre ad essere tutt'oggi oggetto di un culto particolarmente vivo e sentito, San Sava (Sveti Sava) è anche il protagonista di numerose canzoni popolari serbe, in cui viene paragonato ad una sorta di dragone che salverà il popolo serbo. Un'altra figura che richiama l'aurea mitologica di San Sava è quella del pastore di lupi, presente soprattutto negli scritti del monaco atosino Teodosije (1246-1328), il quale dedicò dei pregevoli testi agiografici ed innografici alle figure di San Simeone e San Sava.

Nel XIV secolo i confini del Regno serbo vennero estesi verso sud, raggiungendo la massima estensione con lo zar Stefan Dušan (1308-1346 o 1355). La crescente potenza del regno feudale e il progresso nell'alfabetizzazione portarono ad un notevole sviluppo anche in ambito artistico e letterario: gli esponenti stessi della dinastia furono un punto di riferimento per gli autori e gli artisti medievali, in quanto simboli del potere e dei valori spirituali del regno serbo. Tali cambiamenti interessarono anche la letteratura folclorica, e in particolare l'epica popolare, in cui i Nemanjići rappresentano l'effigie del passato glorioso del popolo serbo.

La morte dello zar Dušan e quella di Uroš V detto *nejaki* (il debole) portarono tuttavia ad una rapida decadenza e infine alla caduta della dinastia dei Nemanjić, lasciando spazio all'inesorabile avanzata degli ottomani. I primi territori a cadere sotto la dominazione turca furono quelli amministrati dai fratelli Mrnjavčević, il re Vukašin e il despota Uglješa, entrambi uccisi nella battaglia di Marica del 1371, con cui inizia di fatto il declino del grande regno serbo medievale<sup>26</sup>. Il figlio di Vukašin, Marko Mrnjavčević (1335-1395), ereditò una porzione ridotta del regno e fu costretto ad accettare il vassallaggio all'Impero Ottomano. Come tale, Marko venne in seguito coinvolto in una spedizione contro il Duca valacco Ioan Mirča, a supporto dell'avanzata ottomana. La morte di Marko Mrnjavčević, ucciso in Valacchia nel 1395, è entrata nell'immaginario comune come una dipartita epica, dando vita ad una produzione letteraria marcatamente

---

<sup>25</sup> Simeone (Stefan Nemanja) venne canonizzato dopo la sua morte; viene celebrato il giorno 13 febbraio secondo il calendario serbo-ortodosso.

<sup>26</sup> Gli eventi di questo particolare, sofferto periodo della storia serba sono testimoniati dall'opera degli amanuensi medievali e dagli affreschi che adornano le pareti dei monasteri serbi (Samardžija 2011: 11).

mitica. Lo stesso Marko Mrnjavčević, più noto nella cultura popolare serba col nome di Marko Kraljević, è così diventato il protagonista di numerosi canti epici, che ne fanno una delle personalità più trattate nella letteratura orale serba.

Oltre a Stefan Nemanja, Sveti Sava e Marko Kraljević, l'altro protagonista indiscusso dell'epica medievale serba è il principe Lazar Hrebeljanović (1329-1389), l'eroe della Battaglia di Kosovo. Dopo aver raggiunto una certa stabilità all'interno del proprio regno anche grazie al matrimonio con Milica, esponente della dinastia dei Nemanijći, Lazar aveva organizzato la difesa dei territori serbi e condotto i propri uomini alla vittoria contro le truppe del Sultano in numerose battaglie. Lo scontro finale avvenne tuttavia nell'estate del 1389, quando il sultano Murad I (1326-1389) concentrò un gran numero di forze militari contro i serbi: tra il 15 e il 28 giugno l'armata serba e quella ottomana si scontrarono sulla piana di Kosovo (Kosovo polje), in una sanguinosa battaglia terminata con danni incalcolabili e la perdita definitiva dell'indipendenza per i serbi<sup>27</sup>. Nonostante si fosse conclusa con una sconfitta, la battaglia di Kosovo divenne immediatamente un simbolo di estremo eroismo e sofferenza per il popolo serbo: nella letteratura orale gli eventi di Kosovo Polje segnano il termine di un'era, tanto che la data del 28 giugno 1389 è considerata un vero e proprio «end of time» per i serbi (Samardžija 2011: 12). Kosovo Polje diviene così una tematica cardine della tradizione culturale e letteraria del popolo serbo.

La memoria e il sacrificio dei cavalieri caduti sulla Piana dei merli hanno oscurato in parte la memoria di Stefan Lazarević (1377-1427) e di suo nipote Đurađ Branković (1375-1456), con cui il despotato serbo riuscì ad inglobare Belgrado e a consolidare una certa stabilità, seppur come stato vassallo dell'Impero Ottomano e dell'Ungheria. Il fardello del vassallaggio è vividamente presente anche nell'epica che ha per protagonista la famiglia Branković, soprattutto nei canti dedicati all'ultimo despota, Đurađ Branković, alla moglie Irina e al figlio Vuk (1440-1485), detto “Zmaj Ognjeni”, ovvero “Il Dragone Ardente”. Le circostanze sociali e i tempi prostranti hanno altresì prodotto un immaginario demoniaco per quanto riguarda la moglie Irina: invisa al popolo per la sua mano di governo altamente repressiva, di lei è stato scritto che «Her evil deeds drove even the priests to renounce their faith» (Samardžija 2011: 12). In tutta onestà, tuttavia, va

---

<sup>27</sup> I serbi avrebbero riottenuto una parziale autonomia solo nel 1402 con la battaglia di Ankara, in seguito alla quale il Despotato serbo divenne uno stato vassallo della corona ungherese e dell'Impero del Sultano Mehmed I (1389-1421) (Samardžija 2011: 12).



detto che la biografia letteraria di Irina Branković è il risultato di una serie di circostanze storiche a dir poco funeste: dopo la caduta della capitale Smederevo nel 1459, la Serbia (o quel che ne restava) venne infatti completamente sottomessa all'Impero ottomano e divisa in sangiacati. Si apriva così il periodo più buio della storia (e della cultura) serba, tradizionalmente noto come “tamni vilajet” – la provincia oscura, che si sarebbe protratto fino alla fine del XVII secolo.

Proprio durante questo lungo periodo di declino della storia serba, paradossalmente, cominciò ad emergere il movimento ricco e alternativo delle tradizioni folcloriche e della letteratura orale. Di questo fermento si sono fatti testimoni numerosi rappresentanti del Rinascimento e del Barocco slavo-meridionale. Juraj Šižgorić (1445-1509), autore originario di Sebenico e suddito della Repubblica di Venezia, fa riferimento all'abbondanza e alla molteplicità di forme della letteratura orale degli slavi del sud nel suo *De situ Illyriae et civitate Sibenici* (1487), dove enumera proverbi, canzoni matrimoniali, canzoni d'amore, canzoni del lavoro e canti funebri. L'autore non trascrisse i canti, ma operò un'interessante comparazione fra questi approfondendone le tematiche e gettando per la prima volta una luce verso questa frangia della letteratura. Le conseguenze non tardarono a farsi vedere, tantoché proprio nel Cinquecento vennero trascritte le prime forme poetiche della letteratura orale degli slavi del sud. Fra le altre testimonianze di rilievo in merito alla ricchezza del folclore slavo-meridionale vanno ricordate l'opera *Planine* (Montagne) dello zaratino Petar Zoranić (1508-1569), oltre al dramma intitolato *Robinja* (Una schiava) di Hanibal Lucić (1485-1553), autore originario di Hvar (Lesina), e naturalmente alle commedie del raguseo Marin Držić (1508-1567), considerato da molti il padre della drammaturgia in lingua croata.

Passando invece ai serbi, va menzionata la figura del “falso despota” Đorđe Branković (1645-1711), il quale, a cavallo fra XVII e XVIII secolo, tracciò la storia del glorioso popolo serbo e della sua famiglia nelle monumentali *Slavenosrpske hronike* (Cronache slavo-serbe), scritte nella redazione serba dello slavo ecclesiastico e divise in cinque volumi, per un totale di più di 4000 fogli manoscritti<sup>28</sup>. Alla fine del XVII secolo va altresì

---

<sup>28</sup> Đorđe Branković era cresciuto in Transilvania assieme al fratello Sava, vescovo ortodosso, il quale l'aveva preparato per la carriera diplomatica. Nel 1683 Branković aveva iniziato ad operare per conto degli austriaci, che l'avevano supportato nelle sue bislacche dichiarazioni finché, presentandosi come Giorgio II, ultimo discendente della gloriosa dinastia medievale dei Branković, e chiamando i serbi ad unirsi a lui contro i turchi “per la liberazione”. La popolazione aveva risposto all'invito, eleggendolo *vojvoda* nel 1691. Tale successo, tuttavia, destò i sospetti di Vienna, tanto da portare all'ordine di far imprigionare il “falso

ricondata la *Priča o boju kosovskom* (La storia della battaglia di Kosovo), un'agiografia manoscritta degli eroi della battaglia di Kosovo. Entrambi i testi sopra citati nascono in un'epoca di forti cambiamenti per la storia, e in tal senso anche e soprattutto la storia culturale, del popolo serbo. Alla fine del Seicento, tre secoli di oppressione turca avevano portato ad una totale regressione della vita culturale: l'identità nazionale e, soprattutto, religiosa dei serbi era stata posta in seria minaccia dalla dominazione ottomana, tanto che non erano state rare le conversioni all'Islam, da un lato, e le migrazioni verso altre terre, dall'altro, nel tentativo di fuggire ai turchi. L'evento più noto, in questo senso, è sicuramente dato dalla *Velika seoba Srba*, la Grande migrazione, che nel 1690 segnò uno spostamento di massa delle genti serbe dalle zone sotto dominio ottomano ai territori meridionali della monarchia asburgica, sotto la guida del patriarca serbo Arsenije III Čarnojević (1633-1706)<sup>29</sup>.

Nei territori balcanici ancora in mano ai turchi la resistenza alla dominazione straniera rimase invece prerogativa degli aiducchi (*hajduci*)<sup>30</sup>, i briganti locali, e degli uscocchi (*uskoci*)<sup>31</sup>, come venivano invece detti i banditi del confine. È in queste complicate e delicate circostanze che la composizione orale trova linfa vitale e si sviluppa in tutte le sue forme, divenendo sostrato dell'identità nazionale. Nelle canzoni e nelle storie, tramandate di generazione in generazione, si riviveva il ricordo del florido regno serbo (ma anche di quello croato, o bulgaro), che per un certo periodo aveva resistito e combattuto ad armi pari con la minaccia turca.

La necessità di cantare e di ricordare le nobili gesta del passato portò alla necessaria ricostituzione di figure eroiche nel presente: la biografia epica del leggendario capo degli aiducchi Starina Novak (1530-1601), ascrivibile al XVIII secolo, è unica per la puntuale

---

despota": Branković fu così rinchiuso ad Eger, dove rimase fino alla morte. Fu durante la prigionia che Đorđe Branković redasse le *Slavenosrpske Hronike*, per le quali viene considerato l'antesignano della storiografia serba moderna. Su Branković e sulla sua vicenda si vedano Pavić 1970: 338-41 e Ređep 1991. I primi volumi delle *Hronike* sono stati editi dall'Accademia delle Scienze serba nel 2008.

<sup>29</sup> La bibliografia sulla *Velika Seoba* è sconfinata: per approfondimenti si rimanda in particolare a ISN 2000, III/1: 530-42 e alla monografia curata da Sava Vuković, *Episkop šumadijski*, nel 1997.

<sup>30</sup> Aiducco è un adattamento italiano del termine serbo-croato *hajduk* che indica i briganti di strada. Questi divennero protagonisti delle insurrezioni e delle guerriglie contro i Turchi, portando a far assumere ad *hajduk* anche il significato di patriota (<http://www.treccani.it/vocabolario/aiducco/>).

<sup>31</sup> Gli uscocchi sono popolazioni salve di fede cattolica che si sono rifugiate sulle coste dell'Adriatico dai Balcani per sfuggire al dominio turco. Stabilirono il loro quartiere generale a Segna, nella regione del Quarnero. Abilissimi marinai, gli uscocchi presero a dedicarsi alla pirateria, con assalti corsari rivolti soprattutto alle navi battenti bandiera veneziana: gli scontri fra le due parti sfociarono in una vera e propria guerra. Per maggiori approfondimenti si vedano Šmitran 2008 e Bracewell 2011, oltre alla voce dedicata nell'Enciclopedia Croata, consultabile al link <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?ID=63406>.

e completa trattazione delle sue gesta proposta dalla tradizione orale, ma non è la sola eredità letteraria di quel periodo. In questi testi, spesso composti da cantori del XVIII secolo, alla dimensione dell'eroe, già trattata precedentemente nell'oralità, si affianca una nuova condizione, quella del fuorilegge, di cui l'epica popolare ci fornisce una descrizione dettagliata (Samardžija 2011: 16). La letteratura orale diviene così una fonte attendibile della vita degli aiducchi, ultimo baluardo della resistenza serba, nonché dei loro usi e costumi. Un'ulteriore fonte per conoscere la cultura e le tradizioni degli uscocchi è costituita dagli scrupolosi scritti dei viaggiatori dell'epoca, oltre che dai documenti d'archivio rinvenuti nelle zone di Perast (Perasto), Kotur (Cattaro) e in tutta la Dalmazia veneta.

A queste va poi aggiunta l'opera del naturalista italiano Alberto Fortis (1741-1803), che nel suo scritto *Viaggio in Dalmazia* del 1774 fornì la prima traduzione italiana della nota canzone popolare intitolata *Hasaganica* (*La moglie di Hasan-aga*), oltre al testo originale<sup>32</sup>. La ballata fu tradotta anche in tedesco da parte di Clemens Werthes (1748-1817) appena un anno dopo la pubblicazione da parte del Fortis. Anche Goethe effettuò una doppia traduzione dell'opera: una prima anonima nel 1778, una seconda nel 1779. Negli anni seguenti l'*Hasaganica* venne tradotta nelle principali lingue d'Europa, risvegliando un notevole interesse nei confronti della letteratura serba<sup>33</sup>.

In ultimo, a chiusura di questo breve quadro, non possiamo non menzionare il rapporto privilegiato che legò la tradizione popolare balcanica e Dositej Obradović (1742-1811), intellettuale di punta dell'Illuminismo serbo e autore con cui inizia, di fatto, la storia della moderna letteratura serba. Malgrado la critica si sia soffermata maggiormente sulle fonti "erudite" dell'opera dositejana, in particolare sul suo rapporto con la tradizione classica, latina e greca, è innegabile che Dositej si sia dedicato anche alla raccolta di fiabe, racconti, aneddoti e proverbi appartenenti al retaggio popolare slavo meridionale, come parte integrante della sua instancabile attività divulgativa e pedagogica<sup>34</sup>. Fra le opere che

---

<sup>32</sup> Per un'edizione critica del testo cfr. Fortis 1987.

<sup>33</sup> L'opera del Fortis diede di fatto inizio al fenomeno del morlacchismo e agli studi sui popoli del vicino oriente slavo, visto come un mondo "esotico", eppure vicino e per questo facilmente raggiungibile, dagli intellettuali europei. Come scrive Marko Šarić (2007: 226), per i popoli del bacino adriatico la scoperta dell'Oriente slavo portò ad una revisione di alcuni paradigmi culturali e alla reinterpretazione della propria identità, definita secondo opposizioni binarie "tradizionali" (e.g. metropoli/provincia, città adriatica/villaggio dinarico, litorale marittimo/entroterra pastorale), che venne "rivista" secondo i nuovi canoni illuministici (civilizzato/selvaggio, cultura/natura, evolutivo/primitivo, Occidente/Oriente). Per maggiori approfondimenti cfr. Wolf 2001 e Šarić 2014.

<sup>34</sup> Per un approfondimento Stojanović (1971).

maggiormente risentono dell'influenza della tradizione orale ricordiamo la sua *Ižica*, raccolta di sermoni scritti durante i suoi numerosi soggiorni in Dalmazia, che conobbe un'edizione definitiva negli anni Sessanta dell'Ottocento, e soprattutto le *Basne* (Favole), pubblicate a Lipsia nel 1788<sup>35</sup>. L'attività di Dositej influenzò anche altri autori serbi appartenenti alla sua "cerchia": fra essi, ricordiamo Jovan Muškatirović (1743-1809), a sua volta esponente di spicco dell'Illuminismo serbo, il quale pubblicò una raccolta di proverbi popolari serbi dal titolo *Pričte iliti Po prostomu poslovice* (Detti, ovvero semplicemente proverbi) uscita in prima edizione a Vienna nel 1787, e in seguito ristampata a Buda nel 1807. In linea con le tendenze dell'epoca, nella Prefazione l'autore dichiara di aver concepito il volume come uno strumento atto ad educare i propri compatrioti.

In buona sostanza, abbiamo fin qui visto come la tradizione orale slavo-meridionale, i suoi personaggi e i suoi motivi principali, originatisi in epoca medievale, siano di fatto resistiti al tempo ed abbiano anzi saputo attraversare i lunghi secoli di sofferenza e di oppressione imposti dalla dominazione ottomana senza sostanzialmente perdere di forza, e anzi, arricchendosi di nuovi personaggi e motivi con l'andare del tempo. Nei prossimi paragrafi cercheremo di vedere come la letteratura orale dei popoli slavi meridionali si sia trasformata in una vera e propria disciplina di studio, che ha attratto alcuni fra i più importanti intellettuali europei del primo Ottocento. Non a caso, infatti, questa nuova tradizione scientifica muove i suoi primi passi in epoca romantica, quando anche fra i popoli slavi del sud (e fra i serbi in particolare) cominciò a formarsi una coscienza nazionale in senso moderno.

## **2.2. La riscoperta del folclore serbo e la nascita di una coscienza nazionale**

L'Ottocento serbo si apre con il *Prvi srpski ustanak*, la Prima rivolta serba (1804-1815), scoppiata sull'onda di un concreto e sempre meglio organizzato movimento di resistenza clandestino nei confronti della dominazione ottomana, che aveva imposto condizioni di vita insostenibili ai sudditi serbo-ortodossi. Gli insorti, capitanati da Karađorđe Petrović (1762-1817), furono impegnati nella loro lotta per la liberazione per quasi dieci anni; nel 1815 seguì una seconda rivolta, alla cui testa si trovava invece Miloš Obrenović (1760-

---

<sup>35</sup> Per un approfondimento su Dositej e la favola si veda Esposito (2010).

1843). Gli insorti riuscirono a liberare numerose città serbe e a costituirsi in un Pascialato, una forma di governo che garantiva una semi-autonomia dall'impero ottomano, con capoluogo a Belgrado. Obrenović, dal canto suo, ottenne il titolo di principe.

Le conseguenze della ritrovata autonomia da parte dei serbi furono visibili anche in ambito artistico e letterario: crebbe in maniera sensibile l'alfabetizzazione (fino a quel momento davvero limitata) e si intensificarono i tentativi di normare la lingua letteraria, che doveva essere intellegibile a tutto il popolo. Negli stessi anni si diffuse un nuovo interesse anche verso la letteratura folclorica. Gli eventi della "Rivoluzione Serba" avevano infatti contribuito in maniera sensibile a promuovere la formazione di una coscienza nazionale che, nel caso dei serbi, era fortemente basata sul ricordo del glorioso passato medievale. I caratteri fondamentali di questa "dimensione anteriore" erano quelli di una società patriarcale e agraria, la cui identità trovava le sue radici più profonde non solo in una precisa collocazione religiosa e linguistica, ma anche nella ricca letteratura orale, che ben ne rappresentava la tradizione.

La figura decisiva di questo movimento fu Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864), il grande "normatore" della lingua letteraria serba, che viene considerato (a ragione) anche il padre della folcloristica serba: a lui si deve infatti la pubblicazione, a partire dal 1814, delle prime raccolte di canzoni e racconti appartenenti al folclore serbo<sup>36</sup>. Dal punto di vista cronologico, l'attività di Vuk si inserisce nel più ampio movimento del Romanticismo europeo, che, com'è noto, espresse un profondo interesse per la letteratura popolare e folclorica, viste come componenti fondamentali dell'identità nazionale del popolo. La nazione tedesca, in particolare, produsse un notevole numero di folcloristi e studiosi di letteratura popolare: Lessing, Herder, i fratelli Schlegel, Arnim, Goethe, Jacob e Wilhelm Grimm. In un'ottica più ampia, dunque, possiamo dire che con l'opera di Vuk Karadžić la storia culturale serba si allinea definitivamente con quella dell'occidente

---

<sup>36</sup> Per una lista completa delle opere dell'autore serbo cfr. <http://vukova-zaduzbina.rs/o-nama/vuk-i-njegovo-delo/dela-vuka-karadzica/>. Un'antologia degli scritti dell'autore serbo è stata recentemente pubblicata da Matica Srpska (2017), come parte della collana *Deset vekova srpske književnosti*: il volume (n. 24) è stato curato da Marija Kleut, prof. Emeritus dell'Università di Novi Sad. La letteratura critica su Vuk Karadžić e sulla sua attività è ricchissima: lo stesso Ivo Andrić dedicò alcuni saggi al grande linguista serbo, raccolti nel volume *O Vuku* (Andrić 1977). Per maggiori approfondimenti critici si rimanda comunque al volume di studi *Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864-2014)*, edito dall'Accademia delle Scienze serba nel 2015 e curato da Nada Milošević-Đorđević (cfr. Bibliografia). Va inoltre menzionato il volume in lingua italiana *Vuk Stefanovic Karadžić: la Serbia e l'Europa*, a cura di Marco Dogo e Jože Pirjevec (1990). In ultimo, si segnala il sito della Fondazione Vuk Karadžić (cfr. <http://vukova-zaduzbina.rs/>), aperta nel 1987 e con sede a Belgrado, fautrice di numerose iniziative culturali volte a celebrare l'opera e l'eredità del grande linguista serbo.

europeo, superando il tradizionale scarto che caratterizza la periodizzazione culturale della letteratura serba.

A differenza di molti intellettuali europei suoi contemporanei, però, Vuk era nato in un piccolo villaggio nel profondo Ovest della Serbia, Tršić, ed aveva imparato a leggere e a scrivere dal *pope* del paese. Il suo interesse per la letteratura popolare non era legato ad un cosciente intento di analisi folclorica, ma a ragioni di contingenza e familiarità. Cresciuto in un clima rurale, dunque, Vuk era stato costretto a trasferirsi a Vienna con altri rifugiati serbi in seguito alla Prima rivolta serba. Nella capitale austriaca avvenne l'incontro decisivo con lo sloveno Jernej Kopitar<sup>37</sup> (1780-1814), che lo introdusse al rinnovato interesse da parte dell'Europa centrale nei confronti del folclore e lo istruì sul come costituire una raccolta della letteratura popolare. Grazie all'influenza e all'incitamento dello sloveno, Vuk diede vita alla sua prima raccolta, intitolata *Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* (Piccolo libro di canzoni folcloriche slavo-serbe) e pubblicata a Vienna nel 1814.

La raccolta tradisce l'influsso dell'ambiente rurale dove Vuk era cresciuto, ossia il piccolo villaggio di Tršić, nella Serbia occidentale (Šumadija): le otto canzoni eroiche contenute nel volume, da cantare con l'ausilio della tradizionale *gusla*, erano state trascritte a memoria dallo stesso Vuk, che aveva riportato ciò che il nonno Joskim, lo zio Toma, suo padre e persino alcuni briganti o viaggiatori cantavano alle fiere, davanti alla chiesa o fra una battaglia e l'altra. Per quanto riguarda invece il metodo adottato dallo studioso serbo, possiamo fare riferimento alle parole che lo stesso Vuk inserì nella sua prima raccolta di materiale popolare in prosa, intitolata *Narodne srpske pripovjetke* (Racconti popolari serbi) e uscita nel 1821, dove si legge:

Bisogna trascrivere in modo fedele, pulito e chiaro, tutto il tesoro letterario popolare, ma per (tra)scrivere i racconti bisogna pensare e accordare le parole tra loro, chiaramente, secondo i gusti della lingua popolare, così, senza esagerare, facendo in modo che un letterato possa leggere e una persona semplice possa ascoltare (Sućur 2000: XIX).

---

<sup>37</sup> Jernej Kopitar è stata una delle figure più eminenti della filologia e della linguistica nel a cavallo fra Settecento e Ottocento. Nel 1808 ha scritto *Grammatik der Slavischen Sprache in Krain, Kärnten und Steyermark* (Grammatica della lingua slava nella Carniola, nella Carinzia e nella Stiria); inoltre fu coinvolto nella *Črkarska pravda* (La guerra dell'alfabeto sloveno) per un riforma totale delle regole ortografiche dello sloveno. Kopitar lavorò anche a Vienna e divenne censore imperiale della letteratura slovena.

Leggendo queste righe non può non tornare alla mente il famoso motto *Piši kao što govoriš* (Scrivi come parli), secondo cui Vuk portò a termine la normazione della lingua letteraria serba. Similmente, i testi della tradizione popolare dovevano essere per prima cosa „semplici da ascoltare“, e dunque intellegibili anche al popolo semplice. A proposito del valore culturale di questi canti, lo stesso Vuk afferma: «Mi sembra che queste canzoni abbiano contenuto, e contengano ancora quest’oggi il popolo semplice, l’antica identità dei Serbi e il loro nome»<sup>38</sup>.

Nel 1815, a Vienna, Vuk diede alle stampe una seconda raccolta di poesia popolare, denominata semplicemente *Narodna srbska pjesnarica* (Libro di canti folclorici serbi): il volume contiene una serie di canti lirici ed epici, con una preponderanza dei secondi, che aveva sentito riprodotti da parte dei migliori cantori dell’epoca<sup>39</sup>. Questa seconda raccolta lascia altresì presagire la sua futura classificazione della letteratura popolare. Anche da questo punto di vista, del resto, l’opera di Vuk Stefanović Karadžić può dirsi pionieristica: nessuno prima di lui aveva dato il via a questo tipo di lavoro, e con un approccio altrettanto serio e ponderato; per la verità, nessuno si avvicinò ai risultati da lui ottenuti nemmeno successivamente. Di conseguenza, Vuk rappresenta un unicum per la ricerca e lo studio del folclore, nella fattispecie di quello serbo.

Nel complesso, lo studioso serbo pubblicò quattro volumi di *Srpske narodne pjesme* (Canzoni folcloriche serbe), i primi tre a Lipsia, il quarto a Vienna. A queste vanno aggiunte le due raccolte di *Narodne srpske pripovjetke* (Storie popolari serbe), edite a Vienna nel 1821 e nel 1851. Anche per i testi in prosa Vuk dichiara di essere intervenuto sulla lingua e sullo stile del materiale a sua disposizione<sup>40</sup>. Nella sua attività fu assistito dal collega Đuro Daničić (1825-1882), il quale aggiunse al materiale da lui raccolto venti racconti “femminili” e una quarantina di storie umoristiche, dando così origine ad un terzo volume di *Racconti popolari serbi*, pubblicato a Vienna nel 1870.

Il grande lavoro di raccolta del materiale popolare effettuato da Vuk non era fine a sé stesso, ma volto a creare un canone su cui basare la sua riforma linguistica. Oltre alle

---

<sup>38</sup> «It seems to me that these songs contained, and still contain simple folk today, the former identity of the Serbs and their name» (Samardžija 2011: 19). La traduzione in italiano è mia [E.B.].

<sup>39</sup> L’epica, apparentemente più incisiva e di miglior fattura, è stata trascritta a memoria da Vuk Karadžić, che raccolse le canzoni ascoltate da Filip Višnjić, dal vecchio Milja, dal vecchio Raško, da Stojan il Fuorilegge e da due cantori non vedenti, Jeca e Živaba.

<sup>40</sup> A tale proposito, e senza timore di esagerare si può dire che con la sua opera l’etnologo serbo abbia stabilito il canone ideale del racconto popolare serbo, «synonym of the folk tale of his nation» (Samardžija 2011: 19).

raccolte di prosa, poesia e proverbi popolari, tale canone comprendeva un manuale di ortografia (*Pismenica serbskoga jezika*, 1814), una grammatica (*Srpska gramatika*, 1814), un dizionario (*Srpski riječnik*, 1818)<sup>41</sup> e, da ultimo, la traduzione del Nuovo Testamento, pubblicata postuma nel 1868<sup>42</sup>.

Dopo la morte di Vuk la folcloristica serba registrò altri contributi di rilievo, che elencheremo qui velocemente. Nel 1878, ad esempio, il giurista, storico e linguista Valtazar Bogišić (1834-1908) pubblicò a Belgrado la raccolta intitolata *Narodne pjesme iz starijih, najviše primorskih zapisa* (Canzoni popolari da trascrizioni antiche della zona costiera). Il volume si basava in larga parte sul *Dubrovački rukopis* (Manoscritto raguseo), raccolta manoscritta di canti popolari redatto da un gruppo di notabili ragusei fra la fine del XVII e la prima metà del XVIII secolo<sup>43</sup>.

Una seconda, importantissima invece rinvenuta presso la Biblioteca dell'Università di Erlangen, in Germania, nel 1913, e pubblicata in edizione critica da Gerhard Gesemann (1888-1948) con il titolo *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama* (Il manoscritto di Erlangen dei vecchi canti folclorici serbo-croati) nel 1925<sup>44</sup>. Il ritrovamento del manoscritto di Erlangen ha permesso di evidenziare i rapporti e le differenze fra le molteplici stratificazioni della tradizione folclorica serbo-croata, grazie all'abbondanza di motivi, componimenti e forme metriche differenti in esso contenute. Ad esempio, si nota come la figura dell'eroe popolare sia stata trattata in maniera differente con il passare dei secoli: se infatti nella maggior parte delle canzoni contenute nel codice compare la figura dell'eroe epico tradizionale (e.g. Marko Kraljević/Marko Mrnjavčević e gli ultimi esponenti della famiglia dei Branković), ovvero dell'eroe bandito (e.g. l'aiducco Starina Novak), le canzoni più recenti narrano delle gesta di Sibirjanin Janko (al secolo János Hunyadi), di suo figlio Matija/Mátyás (più noto al

---

<sup>41</sup> Anche per il *Srpski rječnik* Vuk attinse a piene mani al materiale popolare: l'opera contiene infatti frammenti e varianti mutuati dalla tradizione orale, descrizioni del popolo serbo e dei suoi usi e costumi in relazione a determinate circostanze storiche.

<sup>42</sup> Vuk intendeva inoltre scrivere un'ampia opera di stampo etnografico, ma le risicate informazioni raccolte sulle tradizioni popolari lo costrinsero a lasciarla incompleta. Lo scritto venne comunque pubblicato nel 1867 con il titolo *Život i običaji naroda srpskog* (La vita e i costumi del popolo serbo).

<sup>43</sup> Il codice, noto anche come *Pojevke slovinske* (Canzoni slave), contiene quattordici testi in versi redatti da Đuro Matijašević (1675-1728) e otto *bugarštice* trascritte da Jozo Betondić (1709-1764). Un anonimo ha in seguito aggiunto altre sei *bugarštice* e quarantasei canzoni in decasillabi. Per approfondimenti cfr. <http://leksikon.muzej-marindrzic.eu/matijasevic-mattei-duro/>.

<sup>44</sup> Il manoscritto di Erlangen, redatto in cirillico e databile fra il 1716 e il 1733, contiene una delle raccolte di poesia epica serbo-croata più antiche e numerose, con 217 canzoni. L'autore, un anonimo, trascrisse il testo per conto del Principe Eugenio di Savoia, governatore asburgico in territorio serbo.



pubblico italiano come Mattia Corvino) e del nipote Lászlo, eroi della storia ungherese. Altro elemento che balza subito agli occhi è dato dallo stravolgimento della cronologia, con un frequente uso dell'anacronismo: ne è un esempio la seguente canzone, che racconta degli invitati al matrimonio di Ivan Crnojević:

He made Relja of Budim his best man – Picked Miloš Obilić as his guest of honor – Took Kraljević Marko as his brother-in-law – Kraljica Radonja as the standard-bearer – he invited Sekula and Janko – And another fifteen border raiders as his guests... Adding to them the two brothers Novaković – Both Novak and Radivoje, - And also Žegaranin Janko [...] (Samardžija 2011: 12).

Oltre alle ballate e alle storie d'amore, all'interno della raccolta di Erlangen figurano fiabe e frammenti agiografici, questi ultimi dedicati ad una serie di santi e di figure dotate di poteri sovranaturali<sup>45</sup>.

La messa per iscritto, la pubblicazione e la conseguente diffusione di canti, racconti, usi, costumi e credenze del popolo serbo portarono alla nascita di una vera e propria disciplina di studio, la folcloristica, oltre a fornire una nuova fonte di ispirazione a prosatori e poeti. In tal senso, è innegabile come nell'evoluzione della letteratura serba moderna siano evidenti due "spinte" apparentemente opposte, ed in realtà complementari: da un lato l'impulso a trovare un proprio spazio di sviluppo all'interno del contesto culturale europeo, dall'altro la necessità, del tutto istintiva, a mantenere una stretta connessione con la propria tradizione folclorica. Ecco allora che fra i seguaci più brillanti di Vuk Karadžić vanno necessariamente ricordati anche due intellettuali il cui nome è legato in modo indissolubile alla storia della cultura montenegrina: Sima Milutinović Sarajlija (1791-1847) e il vladika montenegrino Petar II Petrović-Njegoš.

Sima Milutinović (1791-1847), poeta storico e drammaturgo di origine bosniaca, si occupò di raccogliere e registrare canti folclorici durante la propria permanenza in Montenegro. Pubblicò queste canzoni in due edizioni: la prima, contenente trentuno canti, uscì a Buda nel 1833, mentre la seconda, con le sue centotrentaquattro liriche, fu edita a Lipsia nel 1837 con il titolo nome di *Pjevanja crnogorska i hercegovačka* (Il libro dei canti del Montenegro e dell'Erzegovina). Milutinović non sottopose il materiale raccolto

---

<sup>45</sup> Gesemann optò per la linea editoriale di non includere all'interno della propria raccolta una serie di frammenti di situazioni erotiche, umoristiche e lascive che erano contenuti nel manoscritto originale.

ad una vera e propria selezione, ragion per cui esso è rimasto intatto e riflette le particolarità delle singole aree di registrazione.

Il vladika montenegrino Petar II Petrović-Njegoš (1813-1851), allievo di Sima Milutinović, si dedicò invece alla stesura della raccolta *Ogledalo srpsko* (Lo specchio serbo), pubblicata a Belgrado nel 1846. L'opera comprende sessantuno canti, provenienti da vecchie pubblicazioni, da nuovo materiale o da *guslari* (cantori) sconosciuti. La tematica bellica è qui preponderante: oggetto dei canti sono infatti gli eventi della liberazione della Serbia e del Montenegro dal giogo turco. La raccolta, dedicata alla memoria del poeta russo Aleksandr S. Puškin, contiene anche un ritratto di Karađorđe Petrović, capo militare e figura di spicco della lotta per l'indipendenza serba.

A partire dalla seconda metà dell'Ottocento lo studio della letteratura folclorica serba, e più in generale dei popoli slavi meridionali, coinvolse anche numerosi intellettuali di altri paesi europei, attratti dalle terre "esotiche" della penisola balcanica e dalla letteratura orale di questi popoli, che venne registrata «from the warm lips of the people» (Samardžija 2011: 21). Un primo contributo di rilievo arrivò dalla mano di Jacob Grimm, il quale scrisse un'incoraggiante recensione alla *Mala prostonarodnja slaveno-serbska pjesnarica* di Vuk già nel 1815 e curò personalmente la traduzione in lingua tedesca di cinque liriche serbe. Qualche anno dopo, Therese Albertine Luise Robinson (1797-1870) pubblicò ad Halle due volumi di traduzioni di canzoni popolari serbe, divenuti in breve tempo dei "best seller" (1823 e 1853).

Le traduzioni in lingua tedesca, di fatto, ebbero il merito di ispirare alla traduzione della poesia popolare serba anche in altri centri europei e addirittura oltre oceano. Lo scrittore francese Prosper Mérimée (1803-1870), ad esempio, pubblicò nel 1827 il volume intitolato *La Guzla*, raccolta di canzoni popolare serbe. Anche lo statunitense John Browning (1792-1872) si cimentò nella traduzione di parte dei canti raccolti da Vuk Karadžić (Samardžija 2011: 21)<sup>46</sup>. Una raccolta di traduzioni in russo venne invece pubblicata nel 1876 da Stavritsky.

In conclusione a questa parte, possiamo dire che il lavoro di ricerca e trascrizione operato da Vuk Stefanović Karadžić fu decisivo per la sopravvivenza del folclore serbo e, nello specifico, per la sua introduzione nel canone della letteratura nazionale. Nondimeno, la

---

<sup>46</sup> Browning non fu il solo estimatore della letteratura popolare serba negli Stati Uniti: al principio del XX secolo, J.N. Rappel, professore di lingue slave dell'Università della California, e L. Bacon pubblicarono una voluminosa raccolta di canzoni folcloriche serbe (1913).

grande mole di materiale folclorico continua ad essere fonte d'ispirazione per gli studiosi del settore, il cui scopo finale rimane quello di rintracciare i diversi gradi di stratificazione all'interno della produzione orale, in modo da poter comprendere meglio la storia del popolo serbo, la sua cultura e lo sviluppo della sua identità nazionale.

### 2.3. La letteratura orale serba: forme e motivi

Ivo Andrić, la cui opera è oggetto del presente studio, è stato spesso accostato alla figura del menestrello cantastorie per la vicinanza del suo stile narrativo a quello della letteratura orale, tipico della Slavia meridionale. Per questo motivo risulta auspicabile elencare brevemente le forme e i motivi più caratteristici della letteratura orale in lingua serba.

La letteratura popolare serba si suddivide in tre generi principali: epica, lirica e prosa. Se, come abbiamo visto, la poesia popolare dei popoli slavi del sud è ben nota anche nel resto d'Europa, nella fattispecie in Italia grazie all'apporto di autori quali Nicolò Tommaseo<sup>47</sup> (1802-1874) e Arturo Cronia<sup>48</sup> (1896-1967), la prosa popolare, per contro, non ha avuto la medesima fortuna da parte di critica e pubblico, rimanendo spesso nell'ombra. Il motivo di questa disparità di trattamento va probabilmente cercato nei contenuti dei testi: la poesia – soprattutto quella epica – è infatti un prodotto nazionale, mentre i racconti popolari “tradiscono” spesso un'origine forestiera, accogliendo temi tipici di altre tradizioni europee. Le *pripovetke* che rispecchiano propriamente la cultura serba, ad esempio, sono davvero poche in proporzione all'ingente mole di materiale raccolto. Talvolta, inoltre, prosa e poesia si combinano per dare vita a forme ibride, in cui si mescolano epica e lirica. Infine, non vanno dimenticate le forme orali “brevi”, come aneddoti o proverbi, di cui la tradizione serba è altresì ricchissima<sup>49</sup>.

Per quanto riguarda nello specifico temi, stili e motivi della letteratura popolare degli slavi del sud, è naturale che essi mutino a seconda del cantore e del periodo storico. La

---

<sup>47</sup> Nicolò Tommaseo si dedicò allo studio scientifico della poesia popolare, anche dei Balcani, e nel 1842 fece uscire la raccolta dei *Canti popolari toscani, corsi, illirici e greci*.

<sup>48</sup> Arturo Cronia è considerato una delle maggiori individualità della slavistica italiana. Titolare della cattedra di Lingua e Letteratura Serbo-croata presso l'Università degli Studi di Padova a partire dal 1941, si dedicò soprattutto al rapporto culturale fra Italia e mondo slavo e si specializzò nella letteratura ragusea.

<sup>49</sup> Nella panoramica qui proposta non sono presenti le cosiddette “forme minori” della letteratura popolare serba: canzoni dei migranti e dei lavoratori, *bećarac* (canzone del rivelatore), maledizioni, proverbi, indovinelli, benedizioni e scioglilingua. Per un approfondimento su queste forme cfr. Samardžija 2011: 32-37.

trasposizione scritta di un dato canto lirico, epico o di un racconto in prosa rappresenta solo una delle infinite varianti prodotte sulla base dello stesso testo originale. La trascrizione si ritrova poi nell'impossibilità di ripristinare l'atmosfera e il contesto culturale in cui, solitamente, veniva riprodotto il testo: ad esempio, il testo scritto non può riproporre il "dialogo" fra il cantore e il pubblico, essenziale per larga parte della produzione orale. La stessa lunghezza del testo era determinata dal tempo messo a disposizione al cantore, mentre lo stile e l'originalità dipendevano dalla sua abilità nell'improvvisare, mandare a memoria e interpretare il materiale a sua disposizione. Per tutti questi motivi, la trasposizione scritta risulta irrimediabilmente incompleta o comunque solo parziale.

D'altro canto, la messa per iscritto del materiale popolare ha indubbiamente portato ad una serie di vantaggi per quanto riguarda lo studio della letteratura orale. Grazie alle raccolte, si sono potuti individuare gli elementi ricorsivi tipici della letteratura popolare, immagini, descrizioni, idee e caratteristiche fisse che si innestano su una struttura tradizionale. A tale proposito, Snežana Samardžija sottolinea come «The circling of ravens over the tower of the hero's castle, visions in dreams, the announcements of the fairy (*vila*), the behaviour of the heroes' horses always indicate a tragic turn or outcome» (Samardžija 2011: 22-23).

La performance orale deve attenersi ad una struttura ben delineata: gli episodi cardine, quali duelli, matrimoni, tradimenti, raduni etc., devono seguire un ordine ben preciso. Questo principio si applica tanto all'epica che alla lirica, soprattutto quella amorosa, che evoca altre macro tematiche, legate non solo alla sfera sentimentale, ma anche alla quotidianità, come celebrazioni religiose, creature mitologiche o mortali e motivi riguardante la natura e il raccolto. Le medesime strutture si stratificano anche nella prosa, dove gli snodi principali della trama – inizio, fine, punto di svolta – sono declinati secondo formule codificate, frutto di una consolidata tradizione narrativa.

Oltre alla stabilità, o ricorsività, delle tematiche trattate dalla letteratura popolare, studi recenti hanno rivelato i cambiamenti occorsi nelle strutture metriche utilizzate da cantori serbi. Secondo alcune ricostruzioni, l'ottonario rappresenta il verso più antico, seguito dalle *bugarištice* e, in ultima battuta, dal decasillabo (Samardžija 2011: 23)<sup>50</sup>.

---

<sup>50</sup> Dette anche *Pesme dugog stiha* (canzoni a verso lungo) in contrapposizione al decasillabo e all'ottonario, versi classici dell'epica serbo-croata, le *bugarštice* (o *bugarisćice*) sono composta da quindici o sedici sillabe, con una rigorosa cesura a livello dell'ottava sillaba. Le *bugarštice* venivano cantate con voce

Nell'Ottocento, epoca in cui compaiono le prime raccolte a stampa, l'epica veniva cantata in decasillabi con l'accompagnamento della *gusla*, strumento dalla forte valenza culturale strettamente legato alla figura del patriarca. Vuk Stefanović Karadžić scrive che nei villaggi dell'Erzegovina, sulle montagne serbe e nei borghi montenegrini ogni capofamiglia possedeva una *gusla*. Nei territori a nord della Sava e sulle rive del Danubio, invece, lo strumento veniva associato ai cantori itineranti ciechi (detti appunto *guslari*), veri e propri professionisti che si guadagnavano da vivere con le proprie performance.

I capifamiglia non erano i soli detentori di questo sapere: anche gli altri membri della comunità erano liberi di comporre delle varianti. Veniva così stimolata una continua produzione letteraria, in un susseguirsi di varianti sul medesimo tema. In caso di apprezzamento da parte del pubblico rispetto ad un determinato accorgimento stilistico, questo veniva mantenuto e tramandato ai posteri. Ogni comunità apprezzava ed elogiava i propri cantori, la cui fama si propagava anche oltre i confini del villaggio. Lo stesso Vuk, nella prefazione al primo volume di *Narodne srpske pjesme* del 1824, afferma a proposito del talento e dell'abilità dei cantori popolari di creare nuove composizioni: «It is easy for every man who knows fifty different songs (if sufficiently gifted for the job) to compose a new one» (Samardžija 2011: 24).

Oltre a raccogliere, trascrivere e pubblicare i testi della tradizione orale, Vuk divise il materiale popolare in due categorie principali, ovvero testi “femminili” e testi “maschili”. Nella prefazione alla seconda edizione delle *Srpske Narodne Pripovijetke* (Vienna 1853), lo studio serbo scrive:

Naše narodne priče ili pripovijetke gotovo se mogu razdijeliti na muške i na ženske, kao i pjesme. Ženske su pripovijetke one u kojima se pripovijedaju kojekakva čudesa što ne može biti (i po svoj prilici samo će za njih biti riječ *gatka*), a muške su one u kojima nema čudesa, nego ono što se pripovijeda rekao bi čovjek da je zaista moglo biti. Mnoge su muške pripovijetke smiješne i šaljive. Muške pripovijetke opet bi se mogle razdijeliti na dugačke i na kratke (Karadžić 1853: II)<sup>51</sup>.

---

luttuosa: il verbo *bugariti* significa infatti lamentarsi o cantare con voce sommessa. A livello contenutistico, le *bugarštice* trattano svariati temi: da quello eroico alle dinamiche della vita feudale. Lo stile narrativo è quello conciso, tipico delle ballate. Per approfondimenti sul sistema metrico della poesia popolare serba cfr. Ljubinković 1973, Boskovic-Stulli 1991 e Schmaus 2001, oltre alla voce della Hrvatska Enciklopedija <http://www.enciklopedija.hr/natuknica.aspx?id=10027>.

<sup>51</sup> I nostri racconti popolari si possono dividere in maschili e femminili, come le canzoni. I racconti femminili sono quelli in cui si narra qualsiasi tipo di prodigio che non può essere realmente accaduto (e solo per questi racconti può essere usato il termine *gatka*), mentre i racconti maschili sono quelli in cui non vi sono miracoli o prodigi, ma in cui ciò che viene narrato potrebbe essere ritenuto vero. Molti racconti

Secondo la distinzione proposta da Vuk, dunque, i racconti popolari serbi si dividono in base a due criteri, ovvero fantastico *vs* realistico e serio *vs* umoristico. I testi “femminili” raccontano una serie di avvenimenti miracolosi e impossibili, mentre quelli “maschili” narrano di eventi verosimili. Nel caso della poesia, possiamo ridurre la componente “maschile” all’epica e quella “femminile” alla lirica; vengono invece escluse le sopracitate *bugarštice*, canzoni epiche di verso lungo.

L’opposizione fra “maschile” e “femminile” tipica della terminologia proposta da Vuk risente dell’accezione assunta dai due termini all’epoca in cui visse ed operò lo studioso serbo, e tuttavia persiste anche in tutte le classificazioni successive. Ad esempio, una distinzione di questo genere è rintracciabile anche ne *Le origini delle leggende* di Arnold van Gennep (1873-1953), dove si distingue tra racconti di valore “estetico” e altri di valore “funzionale”. Un’opposizione simile viene proposta anche da Vladimir J. Propp (1895-1970), che pone le “fiabe di magia” in contrapposizione ad apologhi, novelle e aneddoti. Secondo Propp le figure “femminili” si limitano ad utilizzare magie o incantesimi, mentre i protagonisti “maschili” si pronunciano in azioni eroiche e sono dotati di vivide caratterizzazioni: «Narrarli significa prolungare la loro funzione attiva, che consiste nel trasmettere la morale – e in questo sta il loro “valore funzionale” secondo il concetto di van Gennep» (Sućur 2000: XX).

### **2.3.1. Forme e motivi dell’epica popolare**

Le origini dell’epica serba si perdono nei meandri dell’antichità: in maniera del tutto approssimativa, si fa risalire la sua nascita al XIV secolo. Il genere sopravvive tutt’oggi fra i serbi come componente culturale vivida della nazione, ballate e canzoni vengono ancora composte e cantate dal popolo. Non solo: l’epica continua a rappresentare un punto di riferimento e di ispirazione anche per gli autori “di professione”. Lo stesso Ivo Andrić, ad esempio, ha spesso manifestato un legame con i cicli epici dei Balcani, come del resto abbiamo ricordato nel Capitolo 1. Nei prossimi paragrafi cercheremo quindi di presentare i cicli epici più significativi della tradizione popolare serba, nello specifico quelli che presentano dei legami con la prosa dell’autore jugoslavo.

---

maschili sono comici e scherzosi. I racconti maschili si possono a loro volta dividere in lunghi e brevi [E.B.].

Secondo la classificazione proposta da Vuk, le canzoni epiche vengono dette “eroiche” o “maschili”. Nei volumi da lui curati, Vuk raccolse i testi di maggior successo e li arrangiò secondo l’ordine cronologico degli eventi in essi presentati. Secondo questa divisione, i canti dei tempi antichi hanno come argomento il periodo florido del regno medievale serbo sino alla sua disgregazione. Vi sono delle le canzoni, successive a quelle dei tempi antichi, che raccontano le gesta dei fuorilegge e dei briganti dei confini (aiducchi e uscocchi): questo tipo di epica ebbe un notevole successo, testimoniato dal grande numero di testi contenuti nel già citato *Manoscritto di Erlangen*. L’abbondanza di dettagli storici che caratterizza queste *pesme* lascia supporre che siano state composte dai cantori immediatamente dopo gli scontri sui campi di battaglia. Tuttavia, il rigido sistema poetico della letteratura orale ha sottoposto la realtà storica ad una inevitabile stilizzazione<sup>52</sup>. Vi è infine un terzo gruppo, cui appartengono le canzoni più recenti, che sviluppano il motivo della lotta per la liberazione della Serbia e del Montenegro dalla dominazione straniera. Vuk raggruppò le canzoni epiche per cicli tematici: le vicende legate alle dinastie dei Nemanjić e dei Mrnjavčević, la storia del principe Lazar, la battaglia di Kosovo e Marko Kraljević; a seguire, la storia delle famiglie dei Branković e degli Ugričić, dei fratelli Jakšić, della famiglia Crnojević; infine, le gesta degli aiducchi e degli uscocchi di Cattaro e Segna, la battaglia di Montenegro per la liberazione dal giogo turco e la Prima rivolta serba. La maggior parte delle canzoni epiche, dunque, celebra un soggetto marcatamente storico.

All’interno dei suddetti cicli si possono poi isolare tre nuclei fondamentali. Il primo tratta della costruzione delle mura di Skadar, l’attuale Scutari in Albania: delle *narodne pesme* appartenenti a questo primo gruppo e della loro influenza sull’opera di Ivo Andrić si dirà più approfonditamente nei prossimi capitoli.

Il secondo nucleo tematico è invece legato al cosiddetto “ciclo di Kosovo” e celebra l’omonima battaglia del giugno 1389. Questo ciclo è di gran lunga il più corposo per numero di testi nella tradizione orale serba: la battaglia di Kosovo ha agito come fonte d’ispirazione per generazioni di cantori e *guslari*, che hanno prodotto numerosi ritratti dei protagonisti della storica battaglia. Ritratti che, peraltro, non hanno alcuna solidità dal

---

<sup>52</sup> Ad esempio, vi sono numerose immagini e temi legati alla rivolta contro il giogo turco: fenomeni celesti, sogni premonitori, la chiamata della *vila*, corvi sanguinolenti, premonizioni e iperboli che servono ad evidenziare e sottolineare la dimensione cruenta dello scontro che, in ultima istanza, portò all’indipendenza serba ad inizio Ottocento (Samardžija 2011: 28).

punto di vista storico e documentario: come scrive Marija Mitrovič (2015: 63), «i poemi sulla battaglia di Kosovo sono sempre caratterizzati da forti emozioni, dall'alto senso di responsabilità dei cavalieri e dalle gesta eroiche dei propri protagonisti», e tuttavia non sono attendibili dal punto di vista storico. A tale proposito, è interessante notare come tutti i testi che fanno parte di questo ciclo, in cui di fatto si canta degli eventi che portarono alla perdita definitiva dell'indipendenza da parte del regno serbo, la battaglia venga presentata come un momento di rivalse e di consolidamento del sentimento nazionale: come scrive Cronia, «A Kosovo cadde lo Stato Serbo, non la nazione. Il suo spirito eroico sopravvisse all'immane ecatombe e trovo espressione in nuove forme di lotte, in nuove figure di combattenti» (Cronia 1949: 13). Col ciclo di Kosovo, dunque, nasce il mito della “vittoriosa sconfitta”, ancor oggi fra i più attivi nella cultura serba<sup>53</sup>.

Il terzo nucleo tematico ruota invece attorno alla figura eroica e alle gesta di Marko Mrnjavčević, o Marko Kraljević, l'ultimo legittimo erede alla corona dei Nemanijći. Si tratta di una figura particolare, una sorta di «Eroce serbo» (cfr. Samardžija 2011: 25) che viaggiava a bordo del suo portentoso cavallo<sup>54</sup>, l'unico cavaliere in grado di far tremare l'armata araba, la milizia turca e persino il Sultano. Secondo la tradizione popolare, Mrnjavčević è figlio di una *vila* (fata o ninfa) e ha ereditato la sua forza leggendaria dallo zio, il semidio Momčilo. Pur essendo costretto ad agire come vassallo del Sultano, Marko Kraljević è l'ultimo erede dei Nemanijć e come tale l'unico protettore della nazione serba. Egli non rappresenta solamente il campione forzuto, ma un eroe in grado di aiutare i deboli, promotore dei “giusti valori” e vendicatore dei cavalieri di Kosovo morti in battaglia. Marko Kraljević incarna inoltre i valori del *trickster*<sup>55</sup>: spesso vengono citati gli

---

<sup>53</sup> Le due figure principali del cosiddetto “ciclo di Kosovo” sono senza dubbio il cavaliere Miloš Obilić, l'eroe che uccise il sultano Murad, di cui si canta nelle *bugarštice*, e il principe-martire Lazar Hrebeljanović, cui sono dedicate perlopiù canzoni in decasillabi. Altrettanto popolari sono le *narodne pesme* che cantano del tragico destino della famiglia Jugović, i cui giovani furono chiamati a combattere e a partecipare così al sacrificio onorevole che coinvolse l'intero popolo serbo. Di questo gruppo fa parte il poema intitolato *Smrt maike Jugovića* (La morte della madre degli Jugović), uno dei testi più famosi del panorama popolare serbo, diffuso in numerose varianti lungo tutta la penisola balcanica in virtù del suo alto valore estetico e dell'intonazione pacata della narrazione, in cui il sentimentalismo prevale sul crudo eroismo. «Nella canzone *Smrt maike Jugovića*», scrive Vito Morpurgo (1965: 2), «non si ode il fragore delle armi, ma il solo ricordo della battaglia di Kosovo richiama il sacrificio del popolo che si batte per respingere l'invasore». Infine, va necessariamente menzionata la figura della vergine di Kosovo (*Kosovska devojka*), che combina elementi tipici dei rituali sponsali e funerari.

<sup>54</sup> Marko Mrnjavčević ottiene il suo cavallo in dono da una *vila* dopo aver superato una prova di forza (doveva lanciare un masso di dimensioni colossali).

<sup>55</sup> Nella mitologia e nella letteratura popolare il *trickster* è un individuo, talvolta di fattezze animali, in grado di stravolgere l'azione grazie alla sua scaltrezza e intelligenza.



episodi in cui egli si traveste (soprattutto da monaco o sacerdote), finge di essere malato o inganna e sottomette le *vile* con la propria astuzia.

Com'è prevedibile, la figura di Marko Kraljević ha subito diverse trattazioni nella sua caratterizzazione, dovuta anche alla diffusione capillare delle canzoni a lui dedicate in territorio slavo-meridionale.<sup>56</sup> I motivi della sua notevole fama sono infatti “trasversali”: Marko Kraljević si presenta come una sorta di “emulazione” del cavaliere di ventura occidentale, che passa suo malgrado sotto l’egida di un sovrano straniero ed infedele. La portata “universale” di Marko, osannato come “campione” dall’epica serba malgrado abbia combattuto con ardore fra le fila dei turchi, conferma il peso delle sue straordinarie qualità fisiche e psicologiche. L’ultimo elemento che ha favorito la celebrità di questa figura vede in Marko Kraljević una personificazione della Serbia al tempo in cui l’Impero ottomano si dimostrava tollerante, protettivo e ben disposto nei suoi confronti: in altre parole, Marko Kraljević rappresenta il valore della fedeltà al proprio padrone, a patto che questi sia benevolo nel suo governare.

Le medesime caratteristiche eroiche del ciclo di Marko Kraljević sono in parte ritrovabili anche nelle canzoni del “medio periodo”, dedicate ai briganti (*hajduci*) e ai fuorilegge: si tratta del cosiddetto “Ciclo dei banditi”, il cui nemico implacabile rimane il Turco. In questi testi gli *aiducchi*, la guerriglia non riconosciuta che si scontrava perennemente contro la mano turca («Only the fear of the Hayduci could restrain Turkish violence, lawlessness, and rapacity»; Kotur 1977: 20), assumono caratteristiche non del tutto negative, in quanto costituiscono l’unico elemento eversivo rispetto alla dominazione straniera. Come ricorda Cronia (1949: 15), «Il popolo li vide nella loro funzione storica e nel successivo traviamiento romanzesco», ne esaltò le azioni eroiche spinte dall’odio verso i turchi, ammirandoli e provando al contempo timore nei loro confronti. La loro tenacia e audacia nella lotta e la loro generosità, unita al rispetto del codice cavalleresco nei confronti dei vinti, sono vividamente presenti nella fattura di questo specifico ciclo<sup>57</sup>. La

---

<sup>56</sup> In un primo filone tematico Marko Kraljević muore dopo trecento anni per mano del «vecchio boia» (cfr. Samardžija 2011: 26), ovvero Dio. In un’altra versione Marko cade semplicemente in un sonno profondo e si risveglia in un altro tempo e luogo. Una tradizione successiva vuole che Marko abbandoni il mondo a causa dell’introduzione delle armi da fuoco: queste possono garantire abilità belliche a uomini non capaci nel combattimento corpo a corpo e ciò contrasta il codice dei cavalieri (Samardžija 2011: 26).

<sup>57</sup> Il “Ciclo dei banditi” tratta soprattutto di avventure guerresche e di duelli singoli. Durante il XVI e XVII secolo la nomea di alcuni capi fuorilegge (il già citato Starina Novak, Limun il Mercante, Bajo Pivljanin), o egualmente quella degli uscocchi (Todor di Zara, Ivo di Segna, Stojan Janković) divenne oggetto ricorrente della letteratura orale, in cui si narra non solo delle gesta eroiche, ma anche delle ragioni che

figura più particolare e di complessa lettura di questo ciclo è quella del già citato Starina Novak, il mitico capo degli *aiducchi*<sup>58</sup>, protagonista di canzoni largamente diffuse in tutta la penisola Balcanica, in cui si ripercorre la vita del celebre fuorilegge, fornendo al contempo un quadro storico dell'epoca della *Srpska despotovina* (1402-1459), il despotato serbo vassallo dei Turchi<sup>59</sup>.

Il ciclo epico più recente, come già anticipato, è quello inerente alle guerre di liberazione, incentrato sugli avvenimenti occorsi fra XVIII secolo e gli inizi del XIX. Si tratta di una nuova epoca eroica per la Serbia e il Montenegro, i cui eventi furono registrati in cronache e relazioni versificate. Cronia evidenzia la peculiarità di questo filone, decisamente più circoscritto rispetto ai cicli precedentemente trattati: «Sorgono così cronache [...] e si circoscrivono in singole regioni e come nascono, così muiono. È poesia regionale che esula dalla sfera della poesia nazionale» (Cronia 1949: 14).

In conclusione a questa sezione, risulta evidente (una volta di più) lo stretto rapporto che intercorre tra canti epici e la storia della nazione serba. La memoria del passato glorioso viene tramandata alle nuove generazioni anche e soprattutto grazie all'aiuto di un'epica che, pur preservando le proprie norme poetiche, ha saputo esaltare le gesta degli eroi nazionali e introdurre nuovi temi all'interno del proprio repertorio<sup>60</sup>. A livello contenutistico, va notato come una trama generalmente breve e diretta, focalizzata sulle emozioni e sui conflitti dell'eroe, poggi solitamente su un sostrato verosimile in cui abbondano elementi legati alla realtà familiare, che diventa una componente quasi imprescindibile della scena. Ad un livello ulteriore, questi argomenti narrativi si mischiano con elementi e temi fantastici ritrovabili in anche altre tradizioni europee: incomprensioni coniugali, morte dell'amato/a, fratricidio, infedeltà della madre o della sorella, ingratitudine dei figli, visioni ultraterrene etc..., si consolidano all'interno di

---

portarono questi individui a diventare dei fuorilegge, nonché delle relazioni fra le diverse bande, dei metodi di guerriglia, dei duelli, della morte e addirittura dei matrimoni di questi personaggi (Samardžija 2011: 27).

<sup>58</sup> La banda di fuorilegge guidata da Starina Novak era composta dai suoi fratelli e dai suoi due figli. In particolare Grujica Novaković, figlio di Starina Novak e di una *vila*, era dotato di una bellezza, coraggio e giovinezza impareggiabile (Samardžija 2011: 27).

<sup>59</sup> Nelle canzoni del "vecchio periodo", ad esempio, Starina Novak prende parte alla processione del matrimonio del despota Đurađ Branković, a Smederevo. Vuk, nel suo terzo volume de *Srpske narodne pjesme*, inserisce una prima canzone dove Starina Novak spiega come povertà e oppressione siano di fatto i motivi che lo hanno spinto a diventare un fuorilegge e a vagabondare sul Monte Romanja, situato nella Bosnia orientale. Tali motivazioni sono peraltro comuni anche agli altri eroi del "Ciclo dei banditi" (Samardžija 2011: 27).

<sup>60</sup> Ad esempio, vi è una speciale categoria di canti che contiene sia elementi epici che lirici, provenienti da ballate, storie d'amore e novelle, ed inseriti al fine di descrivere il destino dell'uomo ordinario.

leggende e fiabe, e si intrecciano nell'intelaiatura della storia culturale, sociale e di costume. Ne consegue che anche i cicli epici definiti da Vuk come "maschili" e caratterizzati dalla verosimiglianza risultano in effetti influenzati da una forte connotazione magica. Malgrado l'epica dei popoli slavi meridionali sia basata sulle corpose fondamenta della storia, dunque, la manifestazione dell'elemento irrazionale è non solo presente, ma sembra essere giustificata e regolata da le leggi "interne" del mondo: da qui la presenza di un destino ineluttabile, di spiriti, forze maligne e poteri misteriosi evocati dai protagonisti delle canzoni epiche.

### 2.3.2. Forme e motivi della lirica popolare

La letteratura orale serba ha prodotto elementi di qualità ed una tradizione straordinaria anche nell'ambito della poesia lirica: come riassume Snežana Samardžija (2011: 29), «The exceptional lyricism of the ballads and the emotional quality of their epic narration indicate the wealth of the Serbian lyrical poetry».

Nella sua classificazione, Vuk Karadžić distingue venti tipi di "canzoni femminili". La critica moderna, invece, le divide in canzoni rituali, canzoni mitologiche, canzoni familiari, canzoni ispirate dal lavoro o d'ispirazione per il lavoro, canzoni religiose, moralistiche o didattiche e, infine, e canzoni d'amore (Samardžija 2011: 29). In origine, tutte le *narodne pesme* di carattere lirico costituivano parte integrante di una performance che prevedeva la riproduzione di una particolare melodia e di una danza corale, denominata *kolo*<sup>61</sup>. Queste performance venivano messe in atto durante il lavoro, ovvero in occasione di festività e eventi importanti. La commistione di questi diversi elementi perdurò per moltissimi anni. Le canzoni femminili, perciò, hanno un'origine più antica e radicata rispetto alle canzoni epiche Samardžija 2011: 29).

Una componente importante della letteratura orale dei Balcani è data dai canti rituali, che hanno coinvolto lungamente le comunità degli slavi meridionali e hanno una forte valenza letteraria. Le *obredne pesme* (canzoni rituali e cerimoniali) celano tracce elementi ancestrali e combinano movimenti, danze, usanze, musica e versi, segno che erano parte

---

<sup>61</sup> Il *kolo* è una danza molto diffusa presso gli Slavi meridionali ed è effettuata in gruppo. Una dozzina o più di uomini e donne si stringono la mano e danzano, ricreando idealmente un cerchio. Il *kolo* non prevede nessun movimento sopra la vita, bensì richiede l'utilizzo dei soli arti inferiori che danno vita alla danza tramite dei passi sincopati.

di rituali o di manifestazioni magiche. La sfera poetica, infatti, è strettamente legata al culto; la lirica si forgia come parte della ritualità.

L'importanza storica e culturale delle *obredne pesme* è notevole: le canzoni sono infatti espressione diretta dell'ambiente da cui provengono e come tali presentano relitti ed elementi residuali di ritualità propiziatorie o deprecatorie, praticati dai popoli slavi fin dall'epoca preistorica, quando cioè abitavano nella regione della Polesia. L'enorme distanza temporale e "di pensiero" che ci separa da queste epoche lontanissime fa sì che i significati profondi dei testi risultino spesso oscuri e non facilmente leggibili. A livello strutturale, le *obredne pesme* sono caratterizzate da una struttura monostrofica e contraddistinte da ritornelli ricorsivi, oltre che dal naturale affiorare di elementi pagani.

Le canzoni popolari più antiche sono tuttavia quelle contraddistinte da temi mitologici, che pertanto prendono il nome di *mitološke pesme* (canzoni mitologiche). Si tratta di componimenti in cui abbondano gli elementi pagani e il cui significato può talvolta apparire poco chiaro, poiché è basato su una considerazione arcaica dell'elemento naturale: ad esempio, il nuovo anno e il Natale venivano festeggiati entrambi come giorno della rinascita del sole. I versi, ritornelli e modelli di queste canzoni preservano un ricordo delle antiche divinità, oppure le formule magiche per evocare la potenza dei quattro elementi naturali. Il movimento, la danza e la musica venivano utilizzati per evocare ed accedere all'ignoto, ovvero per attirare i favori delle divinità e delle forze della natura, in modo da garantirsi un raccolto florido, prosperità, benessere e salute. Protagonisti delle canzoni mitologiche sono molto spesso i corpi celesti (il Sole, la Luna e la Stella del Mattino), ovvero i fenomeni atmosferici (lampi e tuoni), ma anche creature mitologiche, *vile* e dragoni. Come ricorda la Samardžija, «Their relation to mortals, the choice of the bride, wedding feasts and gift-giving may be interpreted as miniature figurative counterparts of archaic cosmogonical myths» (Samardžija 2011: 31).

Dal punto di vista stilistico, le canzoni mitologiche hanno una tonalità solenne, un ritmo ordinario e un ritornello continuo e di facile memorizzazione, che spesso contiene il nome delle antiche divinità (ex. *koledo, lado, dodo e lejio*) (Samardžija 2011: 29). In questi testi sono inoltre rintracciabili immagini di eccellente grado estetico: ecco allora comparire eroi che corrono attraverso la foresta con gocce di pioggia nei propri occhi, un regno illuminato da tre soli, un cervo con corna d'oro che corre nella selva, tavoli in oro massiccio tricotanti di cibo e greggi di pecore dal manto di seta che pascolano per i prati.

Questi scenari da fiaba sono incastonati in una narrazione in cui dialoghi e monologhi tengono alto il *pathos* emozionale. In alcune varianti, riprodotte durante gli eventi più importanti, è facile scorgere, all'interno della danza o del coro, elementi legati alla vita collettiva e individuale che richiamo un sostrato psicologico:

We're singing and we're dancing  
Around the bride's chest;  
Let her call the bridegroom,  
To sprinkle it with silver (Samardžija 2011: 30).

In generale, è il ciclico movimento del sole a determinare la struttura dei rituali: l'alternarsi delle stagioni e il calendario agrario sanciscono gli eventi da celebrare, cui è strettamente legata la sopravvivenza della comunità<sup>62</sup>.

Un altro filone della lirica popolare particolarmente sviluppato in Serbia è quello legato al culto degli antenati e della famiglia. Le *narodne pesme* appartenenti a questo gruppo erano parte integrante della celebrazione del Santo Patrono della famiglia, nonché dei funerali di un membro del nucleo familiare. I canti di incoraggiamento al lavoro o ispirati da quest'ultimo sono considerati molto antichi, gli studiosi li collegano alle prime fasi della civilizzazione e alle prime forme di agricoltura. Va qui notato come le relazioni all'interno dell'estesa famiglia patriarcale non siano presenti solo nei canti familiari, in cui hanno un ruolo centrale, ma più in generale in tutte le forme della letteratura orale (epica, lirica e prosa). Queste canzoni raccontano la natura, le cause e le conseguenze dei conflitti all'interno della famiglia, e possono avere per argomento la forza dell'amore e l'armonia familiare. Questo ciclo tematico si sovrappone spesso a quello delle ballate, dei canti matrimoniali e delle canzoni d'amore<sup>63</sup>.

A conclusione di questo segmento, non possiamo non spendere qualche riga per le canzoni d'amore, le *narodne pesme* che hanno conosciuto la diffusione più ampia e la maggiore varietà di composizione, temi, emozioni, melodie e schemi metrici. Queste

---

<sup>62</sup> L'arrivo della primavera, ad esempio, veniva celebrato con una serie di canzoni riguardanti la fertilità, mentre durante l'estate veniva celebrato il portatore della croce. In occasione dei matrimoni, invece, i canti seguivano il divenire delle celebrazioni in tutte le sue fasi, mantenendo tuttavia un riguardo minore per il significato rituale dell'evento (Samardžija 2011: 30).

<sup>63</sup> Una forma meno sviluppata di canzone familiare, ma di assoluta validità dal punto di vista rituale, è quella delle canzoni per i neonati. Secondo Vuk, questi canti venivano pronunciati durante i sette giorni successivi alla nascita, quando i ben auguranti vengono a visitare la madre e il bambino in segno di buon auspicio. In aggiunta a questi canti, di natura "sociale" e comunitaria, vi sono poi le ninne-nanne, che venivano invece cantate in un'atmosfera più "intima" e che potevano contenere parole o formule magiche (Samardžija 2011: 31).

canzoni non sono circostanziate alla mera sfera amorosa, ma possono rievocare anche elementi degli antichi rituali legati alla fertilità, concetti mitologici o celebrazioni matrimoniali. Pur essendo contraddistinte da un tono più individuale, espressione dell'animo del singolo, le liriche amoroze presentano delle caratteristiche comuni, quali la bellezza idealizzata dell'uomo e della donna<sup>64</sup>. In generale è l'amore che attecchisce violentemente i sensi a dominare, un sentimento descritto attraverso una serie di forme, metri e toni diversi: «Si canta la veemenza della passione amorosa e con essa tutte le bramosie, le speranze, le gioie degli amanti [...]» (Cronia 1949: 20). Talvolta le canzoni d'amore possono celebrare, più o meno direttamente, anche l'armoniosa relazione fra l'uomo e l'elemento naturale, in vero e proprio dialogo fra l'individuo e la fauna e la flora. Infine, va notato come anche nelle poesie d'amore domini la visione del mondo tipica di una società patriarcale: a conseguenza di ciò, l'amore risulta pienamente coronato solo se viene rispettato da parte dei membri familiari. Ecco allora che se la giovane vede opporsi i genitori al suo percorso d'amore, ella sarà costretta a sottostare al loro volere e a rinchiudersi in un tragico dolore. Più in generale, ogni membro della comunità può immedesimarsi nei drammi personali raccontati in queste canzoni, dagli incontri segreti, alla conquista dell'amore, passando per i tradimenti,

### **2.3.3. Forme e motivi della prosa popolare**

La prosa di Ivo Andrić, oggetto di questo lavoro, è contraddistinta una forte componente cronachistica e storica, che conserva al suo interno le istanze del Realismo letterario del XIX secolo. Al contempo, le opere dello scrittore jugoslavo manifestano un continuo richiamo ad elementi favolistici e fiabeschi che rendono il suo stile narrativo per certi versi unico, basato su una compenetrazione possibile ed attendibile di storia e ed elemento magico, proprio come nelle leggende popolari. In questo ultimo segmento ci concentreremo dunque sulla prosa popolare serbo-croata, di cui fanno parte i racconti folclorici e le leggende così care allo stesso Andrić.

Vuk Stefanović Karadžić, come sottolineato più volte, ebbe il merito di registrare per primo i prodotti di questa particolare frangia letteraria. Egli suddivise i racconti popolari

---

<sup>64</sup> La descrizione della bellezza fisica è sempre connessa ad una serie di canoni e valori spirituali; in caso contrario non può essere veramente autentica: «Nature figures discretely in all aspects of existence» (Samardžija 2011: 32).

(*narodne propovetke*) in tre categorie, rispettivamente maschili, femminili, e racconti ibridi. La classificazione contemporanea tende piuttosto a suddividere il materiale popolare in favole, storie di animali, fiabe, novelle, storie comiche e credenze della tradizione; vi è poi una grande somiglianza fra le credenze e le leggende.

La favola, genere di origine marcatamente antica, si contraddistingue per la presenza della componente didattica e moraleggiante e di un non troppo celato significato allegorico. Essa si basa su un singolo episodio, ha una struttura semplice e un ridotto numero di personaggi, solitamente appartenenti al mondo animale. Più rari sono gli esponenti del mondo vegetale o gli oggetti inanimati con caratteristiche antropomorfe. Le sfaccettature dei protagonisti riflettono le debolezze e/o i punti di forza dell'essere umano, oltre agli aspetti negativi e/o positivi della società. Il tono giocoso o umoristico, invece, non è sempre presente, poiché l'intento primario della favola, nella sua forma orale, è quello di fornire un insegnamento: l'intento precettistico che muove la favola, peraltro, è lo stesso che caratterizza i proverbi.

Le storie d'animali, invece, differiscono dalle favole nella composizione e nella descrizione dei personaggi. In questi racconti gli animali si incontrano, si scontrano e si aiutano l'uno con l'altro, in determinate sequenze prestabilite. Inoltre, gli animali non sono "statici", ossia presentati solamente attraverso le loro caratteristiche o i tratti dominanti, ma dotati anche di una basilare forma di caratterizzazione psicologica, determinata dai conflitti che il personaggio vive all'interno dell'ambiente nel quale è calato. Nelle storie d'animali, a differenza delle favole, lo humour è una componente necessaria e parte integrante della narrazione, come fattore che determina confusione o conflitto in concomitanza con gli snodi principali della narrazione.

Passando alle fiabe popolari serbe, invece, possiamo dire che esse condividono tutte le caratteristiche più tipiche di questa forma. Gli eventi raccontati si collocano in un passato indefinito o molto lontano e in luogo molto remoto, solitamente in fondo al mare o ad un lago, in alto nei cieli o in una posizione non definibile. L'eroe della fiaba, che è sempre un essere umano, si sposta velocemente fra paesaggi proibiti o presunti tali, come foreste incantanti, grotte e castelli sorvegliati da draghi, corti popolate di pavoni o giganti, capanne di streghe o gli estremi dell'impero. L'eroe è chiamato a confrontarsi con rivali di fattezze mondane o anche sovranaturali, ottenendo in cambio delle sue fatiche degli oggetti o delle abilità magiche. Oltre all'eroe, nelle fiabe popolari serbe sono largamente

presenti le *vile* (fate o ninfe), coinvolte attivamente nelle vicende del protagonista<sup>65</sup>: come scrive Brückner, «sono le figure relativamente più vitali, con un contorno di particolari abbondantissimi, connesse con la vita degli eroi, ai quali sono benevole» (Brückner 2015: 177). Le *vile* vivono nell'acqua dall'autunno sino alla Pentecoste e solitamente spuntano fuori dai rami, specialmente dalle betulle.

La fiaba è, come è noto, determinata da un finale sempre positivo, a prescindere dalle peripezie vissute dai protagonisti. La struttura del racconto e i suoi elementi canonici enfatizzano la dimensione primaria di questo specifico genere, ovvero quella estetica. Tutti gli episodi sono strutturati secondo una polarizzazione semplicistica ed immediata, che ha per vertici le omnicomprehensive categorie del “buono” e del “cattivo”. I personaggi sono monodimensionali, sprovvisti di un vero scavo psicologico e di specifiche fattezze dal punto di vista fisico. Nonostante l'obbiettivo primario sia il puro intrattenimento, dunque, la fiaba può celare un messaggio moralistico nelle azioni dei suoi personaggi.

All'interno degli elementi codificati e, per così dire, monodimensionali e “internazionali” della fiaba serba vi sono anche tracce di ritualità, soprattutto per ciò che riguarda l'iniziazione. Nel descrivere il contenuto primario delle fiabe, Vuk scrive che in esse si racconta “una serie di cose straordinarie”, ma la sua è una lettura forzatamente “superficiale”. Fra le componenti tipiche delle fiabe popolari serbe ritroviamo infatti richiami puntuali, concreti, al contesto in cui sono ambientate, al punto che corpi celesti o creature mitiche sono confinati in una società di evidente stampo patriarcale. La fiaba serba evidenzia inoltre una mescolanza di elementi pagani e cristiani che testimoniano i cambiamenti all'interno della società e la sovrapposizione del credo cristiano alle forme della letteratura orale.

Se nella classificazione di Vuk le fiabe appartengono alla categoria dei “racconti femminili”, nella categoria dei “racconti maschili” vanno incluse diverse forme, fra cui le novelle. Il termine, solitamente utilizzato per la letteratura scritta, viene qui applicato anche per quella orale. La distinzione venne introdotta per la prima volta nella classificazione della letteratura folclorica serba proposta da Veselin Čajkanović (1881-

---

<sup>65</sup> Secondo la tradizione, le *vile* nascono dalla trasformazione delle anime dei bambini morti prima del battesimo: questa caratteristica, va detto, fa parte del retaggio cristiano e non del paganesimo slavo, tanto che non abbiamo traccia del culto dei morti inerente a queste creature (Brückner 2015: 176).



1946)<sup>66</sup>. A differenza della fiaba, la novella è strutturata su una sequenza più intrecciata di episodi, e presenta un'ambientazione più simile al mondo reale e, nello specifico, urbana («they do not contain any marvels»; cfr. Samardžija 2011: 34). I personaggi della novella non hanno alcun contatto col mondo sovrannaturale; al contrario, in questi racconti l'eroe si distingue per la sua saggezza, abilità, spirito di iniziativa, e spesso prevale grazie all'aiuto di un agente esterno.

Simili alle novelle, soprattutto per i personaggi che le popolano, sono poi le storie comiche, che tuttavia differiscono dalle prime nella fase di composizione. Esse si focalizzano infatti su un singolo episodio o su una circostanza e portano ad una sola conclusione: per questo si tratta tendenzialmente di testi molto brevi. Se, dunque, la struttura base della storia comica è semplice, l'umorismo che caratterizza queste forme può risultare complesso, poiché abbraccia una moltitudine di temi talvolta lontani dal tempo e dall'immaginario attuale. Il conflitto vissuto dal protagonista è basato sullo specifico ruolo che questi ricopre all'interno della società (prete, monaco, *mullah*<sup>67</sup> o *qadi*<sup>68</sup>, contadino o cittadino, proprietario terriero o uomo del popolo marito, moglie, suocera o figlio/a, etc...) e dalle relazioni dello stesso con il resto del mondo. Ogni luogo e territorio ha il proprio eroe che ne rappresenta appieno, e in modo decisamente macchiettistico, i valori e i costumi<sup>69</sup>.

La forma della storia comica è probabilmente quella più flessibile della letteratura orale serba: essa ha attraversato secoli di storia e cambiamenti, mutando verso una forma più simile alle battute, agli aneddoti, alle storie verosimili o ancora a nuove forme di folclore urbano. Nella fattispecie, lo *sketch* umoristico rappresenta una circostanza conflittuale riflessa in un'azione rapida o in un repentino scambio di battute. Non è una forma esente da stilizzazione: anche qui, infatti, i protagonisti rappresentano dei “modelli” di specifici costumi e tradizioni, e sono determinati dal loro ruolo nella società e dalla loro origine.

---

<sup>66</sup> Veselin Čajkanović è uno dei filologi e linguisti più importanti della storia serba. Ha operato a cavallo fra Ottocento e Novecento, specializzandosi sulla mitologia e il folclore dei Balcani. È tuttora considerato un punto di riferimento per i folcloristi e gli studiosi della tradizione popolare serba.

<sup>67</sup> Chierico islamico.

<sup>68</sup> Magistrato o giudice della Shari'ha, ovvero la legge islamica.

<sup>69</sup> Il ruolo di questi “campioni” di ogni nazione o regione varia a seconda del pubblico cui è rivolta la novella, poiché un esponente di un dato territorio sarà più o meno invisibile ad un corpo di uditori rispetto ad un altro di origine e cultura differente. Questo trionferà o soccomberà, apparirà sciocco o saggio, diventerà fautore o vittima di raggiri a seconda delle circostanze nelle quali è enunciata la novella (Samardžija 2011: 35).

A conclusione di questa panoramica troviamo le credenze popolari e le leggende, forme i cui confini, come già anticipato, sono spesso difficili da definire in maniera univoca. Vuk, ad esempio, distinse questo materiale in tre gruppi: credenze in cose che non esistono più, credenze legate alle origini delle cose e leggende a proposito degli eroi e dei cavalli (Samardžija 2011: 33). La classificazione odierna combacia quasi perfettamente con quella di Vuk, pur impiegando una terminologia differente. Le leggende rappresentano uno dei punti di riferimento più importanti per le opere di Ivo Andrić, che le considerava un punto di partenza e una colonna fondante della sua poetica.

In queste forme il mondo oltreumano, o divino, si pone in relazione diretta con quello umano, per sua natura triviale e passeggero. Il dialogo fra “fantastico” e reale si sviluppa secondo una serie di precetti etici: le credenze folcloriche si sforzano di dare una spiegazione a diversi fenomeni “fuori dal normale”, come le forme e i poteri dei demoni, l’origine e fine dell’universo (flora, fauna ed essere umano), la nascita delle città e la costituzione del territorio, la conquista e la perdita della forza o le peculiarità dell’eroe. La credibilità delle conoscenze riportate a proposito di queste tematiche è suffragata da citazioni di autorità celebri, spesso usando la prima persona nella narrazione, o presentando il presente come causa di quello che si è narrato a proposito del passato, ad esempio in merito alla costituzione del corpo celeste. È questa, per l’appunto, la caratteristica che distingue le storie basate sulle credenze popolari da quelle che diffondono il sapere di un data tradizione folclorica.

Le leggende, invece, offrono una chiave di lettura del mondo naturale così come veniva data dagli antichi: presso i popoli slavi, ad esempio, si crede che la rondine si sia originata da una donna ed è per questo che ha la coda divisa a metà, come le gambe di una persona; in aggiunta, la rondine è vista come un elemento avverso alle forze maligne e rappresenta un baluardo della casa contro il male e la magia (Radenković 1994: 21). Il significato di un dato avvenimento viene illustrato ricorrendo ad un acceso e preciso simbolismo, che definisce tale elemento in risposta al genio culturale di una data comunità:

In a patriarchal culture pragmatic knowledge is taken for granted, it is the condition for sustaining and reproducing life, it is handed down as a way of living with no alternative. But pragmatic knowledge itself is not an autonomous problem in his culture, the real problem in it so transcend the appearance of things and their material manifestation, to blind physical observations with the specifically human care for arranging and understanding life (Georgieva 1994: 61-62).

Le leggende hanno per protagonisti eroi come divinità o santi, divisi nettamente fra “giusti” e “peccaminosi”, a rivelare la forte connotazione didattica e moralistica di questa forma. La componente più importante delle leggende sta comunque nel ruolo rivestito dal fato e nel valore che la divinità dà alla vita di ogni individuo.

\*

In questo capitolo abbiamo tracciato un quadro d’insieme della ricca tradizione orale serba, prendendone in esame le forme e le tematiche principali. Abbiamo visto come la letteratura popolare serba abbia avuto la sua ribalta in epoca romantica, quanto «la poesia popolare, vista nell’ottica herderiana della “voce del popolo”, venne issata a bandiera della nuova coscienza risvegliata» (Mitrović 2015: 65). A partire dall’Ottocento, quindi, la tradizione popolare ha agito da fonte concreta di temi, motivi, simboli e stili per gli autori delle epoche successive: secondo il grande storico serbo Stojan Novaković (1842-1915), «new generations of writers and poets created modern Serbian literature within an autoctonous national process on the foundation of Serbian folk literature» (cfr. Samardžija 2011: 37). Nei prossimi capitoli vedremo nel dettaglio come l’elemento folclorico e mitico costituisca uno degli elementi più tipici della prosa di Ivo Andrić, analizzando due delle sue opere più famose: il racconto *Aska e il lupo* e il romanzo *Il ponte sulla Drina*.

## CAPITOLO 3

### Aska e il lupo

Ivo Andrić scrisse un grande numero di racconti durante la propria vita, ed *Aska e il lupo* è sicuramente uno fra quelli più conosciuti. Apparso per la prima volta in frammenti sul quotidiano belgradese *Politika* nel 1953 con il titolo *Aska e i vuk*, venne inserito nella raccolta *Odabrane pripovetke* (Racconti scelti) del 1954.

A livello contenutistico, *Aska e il lupo* appartiene al filone delle “opere del secondo dopoguerra” di Andrić, accomunate da un chiaro fondamento allegorico. Il racconto, che si ispira (in parte) alla favola di Esopo *Il lupo e l’agnello*<sup>70</sup>, vede un’agnellina sfuggire alle grinfie del lupo grazie alla sua abilità nel danzare. Vediamone nel dettaglio la trama. Una pecora, chiamata Aja, dà alla luce un’agnellina di nome Aska. L’animale, orfano di padre, dimostra sin dai primi istanti della propria vita un’indole vivace e intraprendente. Aska desta enorme preoccupazione nella madre a causa del suo carattere testardo e del suo scarso rendimento scolastico, fatta eccezione per la ginnastica, materia nella quale eccelle. Dopo un’iniziale resistenza, Aska riesce a convincere la madre a lasciarle frequentare delle lezioni di danza: non trovandovi nulla di disdicevole, Aja accetta il desiderio della figlia. Aska si diletta così nella danza quotidianamente, arrivando ad eccellere in questa disciplina.

Terminato il primo anno di danza, al principio dell’autunno, Aska si spinge nel profondo del bosco, ma, arrivata in una distesa verde, viene sorpresa dall’arrivo di un vecchio lupo. L’agnellina si accorge immediatamente del pericolo e avverte l’avvicinarsi della fine. Il vecchio lupo sembra in procinto di addentare la preda, ma Aska inizia a danzare, mettendo in pratica ciò che le era stato insegnato alla scuola di ballo. Il vecchio lupo, sorpreso dalla reazione dell’agnellina, rimane ad osservare la danza.

---

<sup>70</sup> Beveva il Lupo da capo un rivo, e vedendo un Agnello, che di sotto beveva disse, che gl’intorbidava l’acqua; l’Agnello tremava di paura, e pregava il Lupo, che gli perdonasse, come a persona innocente, e che egli aveva bevuto di sotto un buon spazio da lui, talchè non aveva potuto intorbidare il suo bere. Il Lupo tuttavia gridava: Tu non sai nulla scelerato sempre tu mi nuoci; il Padre tuo, e tua Madre sempre mi sono stati nimici, e tu patirai la pena di ogni cosa. Sentenza della favola. Il Proverbio antico: Facilmente si trova il bastone per far male al cane. Se un uomo potente ti vuol nuocere, facilmente troverà causa. Assai va errata quel, che non può resistere (Esopo 1805: 156-157).

La giovane creatura, terminati i passi imparati alla scuola di danza, si spinge in un ballo del tutto nuovo e colmo d'estasi, che provoca un tale incantamento e straniamento sul vecchio lupo da spingerlo a rinunciare momentaneamente ad attaccare la preda, in modo da poterne ammirare la sua danza. Sempre danzando, Aska riesce a spingersi verso casa, seguita dal lupo ammalato dal ballo. Arrivati ai bordi del bosco, la madre Aja – che ha ravvisato il pericolo – lancia l'allarme. Sopraggiungono allora due pastori ad aiutare Aska e, dopo essere rimasti a loro volta sorpresi dalle le movenze della creatura, sparano.

Aska cade, ma rimane illesa: il lupo, invece, viene colpito e ucciso dopo una breve fuga. L'agnellina, scampata a questa terrificata esperienza, non fa mai menzione di quello le è accaduto nel bosco. Solo dopo diversi anni Aska mette in scena uno spettacolo intitolato "La danza della morte" o, come preferisce chiamarlo, "La danza della vita", divenendo una danzatrice di fama mondiale.

Il racconto di Andrić vuole evidenziare in prima istanza il potere dell'arte sulla morte e la forza dell'impulso artistico, che ravviva l'uomo e lo spinge a rischiare tutto: «We do not even know how much strenght and how much potential are hidden inside every living being. And we cannot guess how much we are capable of» (Hawkesworth 1984: 108). Secondo l'autore, l'esistenza del singolo è insignificante se non si realizza in un motivo più alto: «Art and will to resist are victorious over all evil, and even death» (Mihailovich 1996: 175). Lo scrittore mette così in luce la forza vitale dell'istinto artistico umano: mentre la vita è soggetta a deterioramento, le opere dell'uomo trionfano sulla morte. L'artista, scegliendo l'arte, opta per la vita, in quanto si dedica alla creazione di un'opera di portata universale che, avrà un'esistenza per certi versi eterna e imperitura. Il tutto si risolve in un'ancestrale, dialettica opposizione fra la vita e la morte, dove l'agnellina Aska rappresenta l'arte, ovvero la luce e la vita, che supera l'ostacolo del lupo, simbolo della morte. L'arte, perciò, non diviene solo uno strumento di espressione, ma una sorta di scappatoia da un destino ineluttabile<sup>71</sup>.

Il racconto *Aska e il lupo* è stato spesso studiato in confronto a *La Chèvre de monsieur Seguin* (La capra di Monsieur Séguin) di Alphonse Daudet, racconto pubblicato nella raccolta di novelle del 1869 *Lettres de mon moulin* (Lettere dal mio mulino). Le due narrazioni sono accumulate dal fatto che le protagoniste sono entrambe attaccate da un

---

<sup>71</sup> In un suo studio sul racconto di Andrić, lo studioso serbo Dragoljub Nedeljković (1979) lo definisce una "parabola sul destino dell'artista".

lupo, seppur gli epiloghi siano diametralmente opposti<sup>72</sup>. Ambedue le creature rispondono al lupo con coraggio, senza abbandonarsi immediatamente alla morte.

Il racconto di Andrić è tuttora inserito nei programmi delle scuole serbe, nella fattispecie al livello della scuola primaria. *Aska* viene presentata agli studenti come simbolo di coraggio, in quanto riesce a far fronte ad un'insidia con un'azione impavida; allo stesso tempo, essa rappresenta la possibilità concreta di farsi sorprendere in circostanze pericolose, sottolineando un aspetto pedagogico che ha contribuito alla diffusione del racconto.

Il mio proposito, all'interno di questo capitolo, è di affrancarmi da questa serie di interpretazioni alle quali la *pripovetka* è stata soggetta per poterne invece evidenziare i tratti marcatamente popolari. Svincolandomi dalla lettura "canonica" di *Aska i Vuk* come celebrazione del trionfo della vita sulla morte, mi concentrerò sui protagonisti del racconto, ossia Aska e il lupo, e sul loro rapporto nella cultura popolare, dimostrando come questo racconto presenti continui rimandi al folclore serbo. Nel fare ciò, verrò riservata grande attenzione alla figura del lupo, soggetta ad una serie sterminata di simbolismi e interpretazioni presso gli Slavi meridionali. In seconda istanza verrà invece commentato il rapporto fra Aska e il lupo, rievocando così un retroterra folclorico di questa dialettica che, nel tempo, ha portato ad una varietà di radicate credenze popolari<sup>73</sup>.

### **3.1. Il lupo e il suo significato tanatologico**

Il vecchio lupo è l'evidente antagonista del racconto di Andrić, colui che rappresenta la minaccia e la morte all'interno della narrazione. Il significato tanatologico del lupo, nelle tradizioni degli Slavi meridionali e nella fattispecie dei serbi, è stato a lungo studiato dai

---

<sup>72</sup> La capra di Monsieur Séguin viene sbranata dal lupo al termine del racconto, dopo un'estenuante lotta.

<sup>73</sup> Un altro macrotema rintracciabile all'interno del racconto è quello della danza. Chiaramente, infatti, la danza compiuta da Aska ha un fondamento popolare e mitico che attinge al filone delle danze propiziatorie e apotropaiche, dal momento che porta al trionfo della vita sulla morte. Ciononostante, non si può dire che la danza sia l'elemento più marcatamente popolare fra quelli presenti nel testo di Andrić. In primo luogo, la danza di Aska è codificata solo a livello iniziale, mentre successivamente diventa una mera improvvisazione, così da scontrarsi con accurate istanze della ritualità. Dato che i movimenti compiuti dalla protagonista non vengono descritti in maniera dettagliata, approfondirne le caratteristiche sarebbe potuto risultare non solo ostico, ma anche poco produttivo; in altre parole si potrebbe rischiare di evocare motivi globali e non focalizzati sulla tradizione folclorica presa in considerazione. L'assenza dell'elemento performativo musicale, poi, non aiuta l'ermeneutica del testo. Più in generale, la danza di Aska è sprovvista della tradizionale coralità che caratterizza la maggior parte dei balli tribali: essa dà voce ad un'espressione individuale, piuttosto che porsi come rievocazione di un sapere collettivo.

mitologi e filologi, i quali si sono serviti dei lavori di folcloristi e etnografi per certificare le proprie idee.

Il lupo è un animale che ha un significato chiave nel simbolismo della tradizione culturale e folclorica dell'area balcanica: a conseguenza di ciò, la figura del lupo è ricorsiva nella cultura ed espressione letteraria degli Slavi meridionali. La ricerca etnolinguistica atta a decifrare il simbolismo della figura del lupo mutua l'aiuto dalla prospettiva etnopoetica, fondamentale per poter analizzare le produzioni letterarie popolari in una prospettiva poetica, linguistica e culturale. L'etnopoetica rivela molteplici espressioni che coinvolgono il lupo: credenze riguardanti il ciclo vitale, usanze e riti di protezione contro i lupi, rituali che coinvolgono il lupo in lotta contro i demoni, canti e usanze contro i *vučari* (lupi mannari), ovvero, infine funzioni del lupo in quanto animale "ibrido".

L'ipotesi più accreditata, a proposito della figura del lupo, è quella dello studioso Veselin Čajkanović, secondo cui il lupo riveste un ruolo principe nel culto della morte, incarnando gli antenati e gli avi illustri. Il lupo così assume la connotazione di animale totemico, rappresentando il pantheon delle divinità precristiane della morte e dell'aldilà nella loro forma primaria teriomorfa. Čajkanović struttura la sua teoria sulle narrazioni e credenze legate al culto di San Sava (Čajkanović 1941: 17-19, 32-3, 68, 98-9), spesso associato al lupo nella mitologia e agiografia serba. Lo studioso ritiene che queste credenze siano l'anello di congiunzione fra la Cristianità e le divinità ctonie indoeuropee.

Nel racconto di Andrić il lupo viene evocato nella sua dimensione di animale mortifero e mosso da intenzione malvagie, caratterizzato da connotati spaventosi e insidiosi:

Era un vecchio lupo, esperto ed arrogante, appena arrivato in quel luogo dove i suoi compagni non scendevano mai in quel periodo dell'anno. Il suo pelo rovinato, tra il verdastro e il marrone, gli permetteva di mimetizzarsi tra le foglie autunnali e l'erba ce in quel punto cominciava già ad appassire (Andrić 2011: 1284).

Andrić si sofferma su alcune caratteristiche particolarmente paurose dell'animale:

Davanti a lei c'era il lupo con la coda piegata, gli occhi di fuoco e i denti lunghi come in una smorfia di sorriso più terribile degli ammonimenti della madre messi insieme [...] La morte era davanti a lei invisibile ma unica e spaventosa, orribile e incredibile nel suo orrore (Andrić 2011: 1284).

Evidentemente l'autore vuole porre sotto la lente d'ingrandimento la carica altamente mortifera dell'animale, richiamandosi al sapere popolare degli Slavi meridionali: l'agnellina Aska, alla sola visione del vecchio lupo, è già conscia che il suo destino potrebbe essere giunto ad una tragica conclusione.

Il lupo è soggetto a variegati giudizi, sia negativi che positivi. In questa sede, analizzeremo il lato distruttivo e mortifero del lupo, ma non bisogna dimenticare che esiste anche visione positiva e benefica dell'animale. In prima istanza va presa in considerazione una concezione tanatologica del lupo. Le testimonianze che supportano questa teoria sono scarse e marginali, risultando spesso secondarie e non particolarmente fruttifere. A tal proposito lo studioso Aleksandr Gura (1968) ha lavorato a lungo sulla relazione fra il lupo e la morte, dimostrando come interno del retaggio popolare slavo il lupo diventi spesso un'esemplificazione della morte.<sup>74</sup>

In merito alla connessione fra morte e lupo, una narrazione risalente alla metà dell'Ottocento attribuisce al manifestarsi della morte connotazioni proprie del lupo. Il testo, ritrovato a Lonja in Croazia, descrive la morte dei peccatori in questo modo:

When a [sinful] man is dying, death rushes to him on dragon's wings; following it permanently are six dire hounds, hungry like the grey wolves in the woods [...]. When it arrives at the house, it sits down on the fence and gapes like a vainglorious wolf. [...]. The man gasps, his soul appears [from his mouth], the hounds grab it, and in the sack it goes - (Plas 2011: 3).

La citazione evidenzia, tra l'altro, un altro particolare affatto trascurabile: l'opposizione di due aldilà differenti, riconducibile ad un'influenza cristiana nelle credenze religiose popolari, sia ad una concezione ultraterrena che evoca un duplice mondo, destinato rispettivamente agli uomini retti e agli uomini malevoli<sup>75</sup>. Il lupo diviene così un animale psicopompo, ovvero un traghettatore di anime verso l'aldilà.

Le credenze popolari legano la morte dei peccatori a determinate manifestazioni atmosferiche, quali trombe d'aria o bufere di vento, che talvolta si associano alla presenza della figura del lupo. Nella mitologia e nella tradizione popolare slava l'elemento naturale segue di pari passo quello mitico: tale principio è rintracciabile nelle zone della Bosnia e

---

<sup>74</sup> L'opera "Simvolika životnych v slavjanskoj narodnoj tradicii" di Gura del 1997 rappresenta un contributo importante per l'interpretazione del lupo all'interno della tradizione popolare slava.

<sup>75</sup> A proposito di questo tema, una prospettiva storica della nascita dei mondi ultraterreni è descritta ne "La nascita del Purgatorio" di Jacques Le Goff 1982.



del Montenegro. In Serbia, invece, la sfera popolare e quella cristiana si compenetrano: si crede che l’Arcangelo Michele sia ostile verso il lupo e che possa, in qualche maniera, danneggiarlo e osteggiarlo. Non risulta dunque casuale che l’Arcangelo Michele venga festeggiato, secondo la liturgia ortodossa, l’otto novembre, ovvero nel pieno periodo dell’anno associato ai lupi. Questa parte dell’anno solare viene definita da Pieter Plas, etnologo e antropologo, come «wolf time» (Plas 2003: 83). Questo lasso di tempo è particolarmente legato ai lupi, poiché si credeva che questi attaccassero con maggiore incidenza la popolazione durante questo arco temporale. Celebrare l’Arcangelo per ottenere protezione dai lupi è una chiara declinazione popolare della festività religiosa cristiana. Nella Serbia orientale e meridionale, in particolare l’Arcangelo Michele viene detto *Dušovadnik* (estrattore di anime), poiché viene considerato una figura psicopompa che traghetta le anime al momento della morte: in questa specifica circostanza, quindi, l’Arcangelo Michele viene associato al lupo e non messo in antitesi. Nell’area dinarica e morava, infine, l’Arcangelo Michele viene considerato uno dei “Santi dei lupi” e festeggiato durante il periodo autunnale e invernale. Nelle festività di queste stagioni vengono messi in atto numerosi rituali in favore della sopravvivenza del lupo, quale ad esempio l’evitare di proteggere il bestiame.

Un’ulteriore testimonianza di quel *fil rouge* che lega a doppio nodo la morte e il lupo nelle tradizioni dei popoli slavi è data dai proverbi. Le massime popolari evidenziano maggiormente un’intercambiabilità di significato fra lupo e morte, andando ad assumere caratterizzazioni ambivalenti: tale principio è evidente se confrontiamo i proverbi «*Što vuk sobom ulovi i u čeljusti uhvati, (...) to se ne povrće* (Quello che il lupo cattura da solo e afferra con le fauci, non ritorna indietro)» e «*Što smrt ugrabi, to se više ne vraća* (Ciò che preso dalla morte non ritorna indietro)» (Plas 2011: 5).

Le fauci del lupo, in particolare, esprimono vividamente la visione tanatologica al quale l’animale è soggetto nelle culture della Slavia meridionale: all’interno di riti magici e celebrazioni funerarie le fauci del lupo sono strettamente collegate alla bocca del deceduto. In alcuni villaggi serbi del Kosovo, ad esempio, gli stracci - utilizzati per legare le mani e la bocca del defunto - vengono conservati come un amuleto contro i lupi per proteggere il bestiame, poiché come è serrata la bocca del deceduto, così lo saranno le fauci del lupo. Analogamente, in alcune regioni della Serbia occidentale la pezza - utilizzata per legare fra di loro mandibola e mascella del morto - viene apposta sul collare

dell'ariete che guida il gregge: la stoffa dovrebbe infatti bloccare le fauci del lupo per la motivazione sopracitata. Va qui notato come la pratica di bloccare il passaggio alla cavità orale del deceduto sia molto diffusa in tutta la Serbia: la bocca, in questa visione, rappresenta il crocevia dell'anima e ostruirne il passaggio, può significare salvarla da entità demoniache o persino dal vampirizzare il corpo esanime. Questo uso evoca i principi della magia omeopatica e della magia contagiosa che ritroviamo nella definizione di "magia simpatica" nel *Ramo d'Oro* di James G. Frazer (2014: 24-52). Nella medesima opera, peraltro, ritroviamo anche un'altra caratteristica maligna del lupo, presente nel contesto attiguo ai Balcani, che a sua volta mutua a piene mani dalla magia simpatica: «Nell'Antica Grecia [...] si credeva che se un cavallo avesse camminato sulle orme di un lupo sarebbe stato preso dai crampi [...]» (Frazer 2014: 60).

### **3.2. Il lupo tra vukodlak e vampirismo**

Da quanto detto finora possiamo affermare che il lupo è un animale legato alla morte e alla sua manifestazione. Risulta quindi inaspettato che all'interno delle *tuzbalice*, lamentazioni tradizionali funebri, la figura del lupo sia scarsamente presente: la ritroviamo infatti solo in alcuni testi propri della tradizione bosniaco-erzegovese e montenegrina. Questo particolare risulta ancor più sorprendente se consideriamo la contingenza della Romania: nelle regioni montuose dell'Oltenia, il lupo è un elemento ricorsivo delle lamentazioni funebri.

Nel culto funerario romeno il morto può essere soggetto ad una serie di accadimenti e trasformazioni, ad esempio può tramutarsi in un lupo mannaro. La licantropia è molto diffusa presso le popolazioni slave, comprese quelle dei Balcani, come testimoniato da Erodoto (485 a.c.–430 a.c.) nel IV libro delle Storie. Lo storico della Grecia Antica, riteneva che i Neuri, considerati gli antenati degli Slavi, potessero assumere le sembianze di lupo per un determinato periodo di tempo grazie alle loro abilità di stregoneria (Erodoto – “Storie” (Lib. IV c. 105)). I riti funebri coinvolgono la licantropia presso gli Slavi meridionali e gli accorgimenti da utilizzare per scacciare eventuali forme di licantropia o “non-morti”. Il corpo del defunto può tramutarsi in forme specifiche di animali per tormentare i vivi: «Nei Balcani si crede che questi uomini-lupi succhino il sangue; e quando muore un individuo sospetto di poter essere trasformato in lupo, gli si tagliano le

vene sotto il ginocchio per impedirgli di tornare» (Brückner 2015: 163). Le parole di Erodoto evidenziano una vivida presenza della licantropia e della sua manifestazione presso gli Slavi meridionali. Il lupo e la licantropia sono spesso associati alla cultura sciamanica:

Le credenze di certe società segrete cannibali e così pure, in generale, tutto ciò che è licantropia, implicano la trasformazione magica dell'affiliato in cane o in lupo. Anche gli sciamani possono trasformarsi in lupi, ma in un senso diverso di quello proprio alla licantropia (Eliade 1992: 496).

Sebbene vi siano tracce di cultura sciamanica presso gli slavi si ritiene che «un vero e proprio sciamanesimo non sia mai stato praticato» (Brückner 2015: 163). Una traccia dello sciamanesimo all'interno della cultura slava ci proviene dalla preistoria di questo popolo: gli slavi hanno sempre avuto contatti con le popolazioni asiatiche, dalle quali hanno assorbito in parte concetti e motivi dello sciamanesimo. Il continuo raffronto con le popolazioni asiatiche durante la storia degli slavi, fino ai nostri giorni, ha contribuito alla penetrazione di credenze sciamaniche presso gli slavi. Risulta determinante, in tal senso, il contatto avvenuto nel II secolo fra gli Sciti, transitati temporaneamente in Crimea, e Slavi: la popolazione nomade proveniente dall'Iran diede vita ad una «simbiosi irano-slava» (Conte 1991: 319) all'interno dell'Eurasia. Gli Anti, popolazione del IV-VII secolo stanziata fra il Dnepr e il Nistro, presentavano una componente slava e una iranica<sup>76</sup>. In questa direzione si può affermare che un'origine delle credenze sciamaniche presso gli slavi provenga dagli Sciti iranici, poiché queste popolazioni conservano una radicata cultura sciamanica nelle proprie credenze<sup>77</sup>.

Oltre alla contingenza fra sciamanesimo e licantropia, nell'area della Slavia meridionale è altresì rintracciabile una “morte dalla connotazione demoniaca”. Questa può essere caratterizzata da forme di vampirismo o licantropia (*vukodlak*); il vampirismo, come lo sciamanesimo, ha colpito gli slavi per la loro convivenza storica con altre popolazioni: in questo specifico caso la vicinanza con l'area magiara e romena, regioni nella quali il vampirismo è assolutamente consolidato. La divinità del pantheon slavo Stribog è associata al vampirismo: Stribog è il dio del vento, dell'aria e della tempesta: agenti

---

<sup>76</sup> Per un approfondimento si veda Conte 1991: 314-330.

<sup>77</sup> Per un approfondimento si veda Piras 2015: 155-182.

atmosferici associati alla manifestazione di vampiri e streghe. Vi era dunque l'uso di offrire sacrifici umani ai vampiri e alle streghe per poterselo ingraziare.

Come osserva Veselin Čajkanović, nei Balcani licantropia e il vampirismo divengono facce della medesima medaglia, si confondono: il vampiro, ovvero la creatura che si risveglia dalla tomba e assetata di sangue, viene spesso denominata *vukodlak* (Licantropo) fra gli slavi dei Balcani (Čajkanović 1941: 19-20). Nella fattispecie, in Montenegro ed Erzegovina, i vampiri vengono chiamati *vuk*, mentre nella regione di Kuči, nel Montenegro orientale, si crede che i vampiri possano assumere le sembianze di lupo per un lasso di tempo determinato. Una ragione alla base di questa somiglianza fra le due creature è dettata da processi di evoluzione linguistica ben delineati: nell'area štokava i termini *vampir* (vampiro) e *vukodlak* sono sinonimi. *Vukodlak* originariamente designava il lupo mannaro, ovvero un vivente in grado di trasformarsi temporaneamente in un lupo. Il termine è stato soggetto ad un cambiamento semantico ed associato alla figura del vampiro, in quanto individuo in grado di cambiare il proprio aspetto esteriore. Il termine *vukodlak* è in forte connessione con la stregoneria, poiché evoca poteri magici in grado di mutare le forme e le sembianze degli individui. Questo spiega perché in determinate aree della Slavia meridionale i vampiri vengono denominati *vještica/štrigun* (streghe). Il defunto diviene vampiro per una serie di ragioni disparate fra di loro: rituali funebri mal eseguiti, dispute fra il morto e i vivi ancora in atto, morte durante un periodo dell'anno solare non propizio e "morte peccaminosa": questo caso specifico di dipartita si collega alla visione del lupo sopraccitato, come animale traghettatore di anime ree nell'aldilà. Il vampiro può assumere molteplici forme animali, ma quella che possiede un'incidenza maggiore è rappresentata dal lupo<sup>78</sup>:

When it appears as an animal, people usually believe that it is that same animal that has leapt over the dead person on the bier; therefore the vampire most often appears as a dog, cat, chicken, mouse, or some other domestic animal. Also, it is believed that it can turn into a setting hen, a sow, a black ox, frog, goat, butterfly. Still, most of all it is believed that it assumes the form of a wolf (Plas 2011: 10).

Una correlazione di questa entità, sancisce, di fatto, un continuo dialogo fra il lupo e la morte. La credenza secondo cui il vampiro può assumere sembianze di lupo è rintracciabile nelle regioni di Kuči e nel villaggio serbo di Radanovci. In queste aree, la

---

<sup>78</sup> Per maggiori informazioni: cfr. Radin 1996.

licantropia risulta essere una componente della trasformazione del vampiro. In alcuni villaggi dell'Erzegovina, invece, le due figure non si distinguono, ma assumono tratti caratteristici l'una dell'altra: il vampiro, ad esempio, è coperto da un'ispida peluria, tipica del lupo mannaro. Nella Croazia settentrionale, sono piuttosto i bambini deceduti nel ventre della madre o prima del battesimo ad essere soggetti ad una particolare forma di vampirismo, caratterizzata da una trasformazione in un mastodontico lupo dal comportamento brutale e sanguinario. Un'ultima testimonianza, esplicabile nuovamente con i principi della magia omeopatica, proviene dalla Bosnia, dove numerose popolazioni credono che il sangue di una persona bevuto da un cane o da un lupo, può far trasformare quell'individuo in un lupo mannaro o in uno dei due animali.

Sempre dalla Bosnia ci giungono, seppur in numero esiguo, alcuni esempi di come i lupi e vampiri vengano a contatto. Una leggenda, registrata da Vuk Vrčević (1811-1882)<sup>79</sup>, vede i protagonisti scacciare la possibilità di avere un vampiro nella propria famiglia tramite formule magiche: «*Mini vuče, nečini nam zla, vije ć amo ti prvo mokro kumstvo što bude u kući!* (Vai via, lupo, non farci del male, ti concediamo il prossimo padrino in questa casa!)» (Plas 2011: 11). Il vampiro, che in questo caso si trova nel grembo della protagonista della leggenda, viene apostrofato come lupo ad ulteriore esemplificazione di un legame ferreo fra le due creature. Anche in Erzegovina e nel Montenegro vengono utilizzate contro i fenomeni atmosferici negativi (burrasche, trombe d'aria, bufere etc.) delle formule apotropaiche che hanno per soggetto il lupo: «*Mini, vuče, [s Bogom,] ne učini mi zla!* ("Vai via, lupo, [con Dio,] non farmi del male!")» (Plas 2011: 11). Questi accadimenti appaiono, nella cultura popolare, come le conseguenze dello scontro fra *vjedogonje* (stregoni), ovvero vampiri connotati dai tratti tipici della licantropia. L'associazione fra lupo e vampiro risulta anche in questo caso consolidata e certifica un dialogo imperterrito fra la morte e l'animale. Il manifestarsi di trombe d'aria e burrasche rievoca la morte dei peccatori, adducendo le medesime condizioni e la vivida presenza dell'animale psicopompo.

Presso gli Slavi meridionali il lupo e il vampiro non sono solamente associati, ma talvolta combattono fra di loro. Il lupo, o il cane, in questo specifico caso, possono essere considerati come dei cacciatori di vampiri, rappresentando un rimedio contro questi

---

<sup>79</sup> Vuk Vrčević fu un rinomato linguista e contribuì alla riforma della lingua letteraria serba. Collaborò a lungo con Vuk Karadžić.

ultimi. In Montenegro Vrčević registra una serie di formule e rituali magici riguardanti la nascita che vengono denominate da Pieter Plas: «wolf formulae» (Plas 2011: 12). Questi riti erano volti ad allontanare la possibilità che il nascituro potesse divenire un vampiro. Analogamente, nel sud-est della Serbia, in occasione di riti funebri, il morto veniva apostrofato e spaventato verbalmente tramite l'evocazione del lupo. Questo rituale veniva eseguito per prevenire un possibile "risveglio" del defunto come vampiro:

pratili ti zdravicu da ideš na svadbu u [...], a ti nemoj da ideš, kuća ti je nova i ubava. Ako pođeš, kuću će ti vuci rasturiv, postelju će ti iscepiv. Kuću novu da čuvaš (they've sent you an invitation to a wedding in (...), but you mustn't go, your house is new and nice. If you go, the wolves will destroy your house and tear up your bed. You must guard your new home) (Plas 2011: 12).

Una riflessione successiva sul binomio che vede protagonisti il lupo e il vampiro è spendibile sul fatto che il lupo, presentato in una visione psicopompa di, è un'animale di "confine".

Una creatura che agisce sul limite, quello umano e quello della natura selvatica, può facilmente essere associata a creature ibride che non riescono a completare il passaggio da un mondo rispetto ad un altro, come ad esempio il vampiro. Il lupo è per questo un animale associato alla dimensione sciamanica ed è spesso strettamente connesso al dialogo fra il mondo terreno ed ultraterreno. Nel vasto panorama della letteratura slava, il "Canto della di Igor"<sup>80</sup>, rievoca elementi dello sciamanesimo e delle trasformazioni sciamaniche. All'interno dell'opera, il protagonista riesce a scappare dalla prigionia alla quale è sottoposto grazie alla metamorfosi in diversi animali, fra cui il lupo:

188 E Igor' Svjatoslavič principe // ermellino / nel canneto balzò // nell'acqua /     anatra  
bianca  
189 Si gettò / sul veloce destriero // lupo scalzo /  
Ne balzò  
190 E alla riva / corse del Donèc // sotto le brume / falco volò / abbattendo oche e cigni / a  
colazione / a pranzo / a cena  
191 Se Igor' Svjatoslavič / falco volò // lupo allora / corse Vlur / da sé scuotendo / la fredda  
rugiada [...] (Saronne 2015: 372).

---

<sup>80</sup> Il "Canto della schiera di Igor" è un poema epico anonimo scritto in antico slavo orientale e approssimativamente risalente alla fine del XII secolo.

Il lupo scalzo, o lupo grigio, simboleggia nella tradizione popolare l'anima di un debitore. In linea generale, la figura del lupo nelle sue declinazioni sciamaniche ha un ruolo positivo: l'animale è d'aiuto nei confronti dell'uomo o lo sciamano è rappresentato propriamente da un lupo.

### 3.3. Il lupo nella medicina rituale

All'interno del racconto di Andrić, il lupo non possiede solamente un significato tanatologico, ma esercita un effetto immediato su Aska nella sua apparizione:

Davanti a lei c'era il lupo con la coda piegata, gli occhi di fuoco e i denti lunghi come in una smorfia di sorriso più terribile di tutti gli ammonimenti della madre messi insieme. Ad Aska si gelò il sangue nelle vene e le sue piccole zampe divennero di legno. Ricordando le raccomandazioni materne tentò di richiamare l'attenzione dei suoi, ma inutilmente aprì la bocca: non le uscì alcun belato (Andrić 2011: 1283).

Il vecchio lupo paralizza l'agnellina con il solo sguardo: seppur plausibile si tratti di un particolare plausibile, non è possibile confinare questa componente della narrazione alla mera immobilità indotta della paura, e questo perché nelle credenze dei Slavi meridionali il lupo ha una massiccia incidenza sulla salute dell'uomo. Il contatto visivo con il lupo e le sue conseguenze, in particolare, presentano una serie di riscontri consistenti: un caso molto particolare è determinato dal fatto che quando un lupo ha un contatto visivo con una donna incinta il nascituro, durante la sua vita, sarà soggetto a *strava* (attacchi di panico). Il solo passaggio del lupo può attirare delle calamità: nel villaggio di Kratovo, in Macedonia, si crede che l'arrivo di un lupo nel villaggio porti la diffusione di malattie (Radenković 1994: 23).

Il lupo ha quindi un ruolo attivo nella sintomatica di determinate malattie o rappresenta un rimedio medico all'interno della medicina rituale degli Slavi meridionali: grazie alla sua forza e brutalità, ad esempio, il lupo diviene un soccorso per l'uomo. Attraverso attività magiche, l'essere umano può infatti farsi forza delle caratteristiche del lupo ed erigerlo a custode del proprio nucleo familiare o villaggio: nei Balcani occidentali, ad esempio, si cerca di far assumere le peculiarità del lupo agli uomini, tramite associazioni metaforiche e metonimiche. I bambini vengono così chiamati con "nomi da lupo" da parte delle madri, ovvero con nomi associati agli animali: a tal proposito risulta interessante

ricordare la fiaba *La madre che tramutò nove figli in lupi* in cui nove fratelli vengono inavvertitamente trasformati in lupi dalla madre: «- Mangiate come dei lupi!? Diventiate lupi, allora!» (Sućur 2000: 134).

La medicina rituale nei Balcani utilizza componenti e elementi naturali, affinché vengano curate determinate patologie e malattie. I medicinali si basano sul sopracitato principio della magia simpatica e il lupo acquisisce un corposo ruolo in questi accorgimenti e rimedi, poiché la quasi totalità delle componenti del suo corpo vengono utilizzate.

Il morso di un lupo può determinare l'insorgere di *besnilo/bjesnilo* (rabbia), che viene trasmessa all'uomo tramite il principio della magia simpatica: l'essere umano acquisisce il focoso temperamento del lupo, che si manifesta secondo le sintomatiche della rabbia. Una corposa schiera di malattie ha poi una "denominazione popolare" che possiede la radice *vuk* (lupo): *vukojedina* (morso del lupo) è la tubercolosi della pelle, in Slavonia e Istria *vućac* (lupetto) è utilizzato per designare la cancrena, mentre in Croazia e Bosnia le ferite infette e le bolle cutanee vengono chiamate *vuk/vuk-rana* (lupo/ferita del lupo). Le usanze e la considerazione del lupo possono variare all'interno del composito territorio abitato dagli Slavi meridionali. Nella Bosnia settentrionale, nello specifico sulle montagne della catena montuosa del Borja, è proibito fra i serbi e mussulmani torturare il lupo. La convinzione è che colui che ha torturato il lupo cadrà dalla montagna: va però precisato come *padati s gore* (cadere dalla montagna) significa anche contrarre l'epilessia. Analogamente, il bestiame di chi ha torturato il lupo sarà soggetto ad una serie di persecuzioni da parte dei lupi. Anche questa credenza proviene da una favola che ha per protagonista un lupo: questi, soggiogato da una volpe e da un corvo, cade dalla montagna e perde una gamba. Si tratta di una credenza che persino i santi protettori della nazione serba tenevano in considerazione:

Saint Sava is requested by shepherds to christen (*krstiti*) a captured wolf that has killed their sheep, lest it cause more damage. Remarkably enough, a monk is ordered by the saint, before the christening, to read out a prayer against *goropadilo* 'falling sickness' (lit. 'mountain/wood falling') to the wolf (*molitva od goropadila*) (Plas 2004a: 261).

È interessante notare come le medesime componenti malevole possono essere utilizzate anche come rimedio per malattie o problematiche causati dai lupi, mantenendo così un'ambivalenza che è caratteristica fondante di questo animale.



La cancrena e la tubercolosi della pelle, ad esempio, vengono curata utilizzando della cenere ricavata dalle ossa di un animale ucciso da un lupo. Il morso del lupo viene trattato fasciando la ferita con del pelo di lupo, mentre la *strava* viene affrontata tramite un particolare processo: l'infante è sottoposto ad una fumigazione tramite il pelo del lupo incendiato. La medicina magica del lupo può essere perciò sia omeopatica che allopatrica<sup>81</sup>, in una continua corrispondenza e contingenza fra causa e rimedio della malattia.

### 3.4. Il lupo come animale di confine

Il racconto di *Aska e il lupo* è costruito su uno snodo principale, ovvero quando l'agnellina si spinge verso i prati celati dal bosco, in una zona ignota e ammaliante al medesimo tempo: «[...] si era avvicinata sempre più ai bordi di un bosco di pioppi e vi si era inoltrata [...] Nel silenzio assoluto sembrava di essere in un paesaggio incantato, dove le distanze e lo spazio erano infiniti, e anche il tempo perdeva di significato» (Andrić 2011: 1283). Quello descritto dall'autore jugoslavo è il “consueto” passo verso l'ignoto e l'indefinito, riscontrabile come motivo globale della letteratura mondiale, ma che all'interno della tradizione popolare balcanica connotati ben precisi per quanto riguarda la figura del lupo, che diviene una figura di confine e limite o, come nel caso del racconto di Andrić, un esponente di un mondo “alieno”:

Nel bosco c'era ancora una nebbia opalescente, che, come il residuo di uno strano gioco notturno, si ritirava davanti al sole, e tutto diveniva chiaro e sereno se pur con visibilità leggermente ridotta. Nel silenzio assoluto sembrava di essere in un paesaggio incantato, dove le distanze e lo spazio erano infiniti, e anche il tempo perdeva di significato (Andrić 2011: 1283).

Spesso il lupo occupa una posizione di inframezzo nella tradizione balcanica descritta da Plas (2003: 84) come: liminal, medial or 'mediatory' position of the wolf on semantic continua or dimensions such as own / familiar – other/unfamiliar, domestic – wild (nearby – far away) and human – demonic in the cultural 'quality space' of Western Balkan folk tradition». Il lupo, talvolta, può assumere le veci di un guardiano mitico e, come evidenzia

---

<sup>81</sup> L'allopatia, così denominata da S. Hahnemann e in contrapposizione all'omeopatia, sostiene che i “contrari si curano con i contrari”, in contrapposizione a “il simile si cura con il simile” principio della medicina omeopatica.

Vuk, questa figura è spesso assimilata a San Sava (Karadžić 1994: 23). All'interno di *Aska e il lupo* possiamo osservare come le specifiche zone di competenza del bestiame e dell'uomo, presente nella figura dei cacciatori, abbiano la specifica e medesima influenza per entrambe le componenti della vicenda. Aska rischia la vita spingendosi nelle tradizionali zone di competenza del lupo, ma analogamente è il lupo stesso a veder cessare la propria esistenza a causa di un avvicinamento verso l'habitat dell'uomo, determinato all'interno della narrazione dalla danza estatica di Aska. Il lupo diviene, perciò, vulnerabile ai bordi della radura del bosco, laddove i cacciatori possono sentire i belati dell'agnellina: è infatti in questo luogo che l'animale viene colpito a morte, che pongano termine alla sua vita.

Il lupo ha sfaccettature e caratterizzazioni differenti nei Balcani, è un animale che non rappresenta solo l'alterità, ma piuttosto l'"inframezzo" fra due mondi differenti: nello specifico, le fauci del lupo rappresentano un varco di passaggio o transizione nell'altro mondo non solo nei riti funebri, ma anche nella medicina popolare e nelle tradizioni matrimoniali (cfr. Plas 2011: 12). Simbolicamente nelle fauci dell'animale è custodito il suo potenziale distruttivo espresso tramite il mordere e sbranare e risulta in grado di contrastare ogni tipo di avversità demoniaca. Nella Serbia centrale è presente questo incantamento: «*U kurjaka četir' noge, dva uva, rep i zev./ U kurjaka strašan zev: boljku će zazenut!/ Ustupi i beži!* (The wolf has four legs, two ears, a tail, and jaws./ The wolf has terrible jaws: it will gulp down the disease!/ Back off, go away!)» (Plas 2004a:258). In Bosnia, invece, è frequente indossare una collana composta dalla pelle del lupo che si trova a livello dell'apertura della cavità orale: il suo significato omeopatico consiste nell'allontanare i demoni tramite il potere distruttivo delle fauci del lupo.

Il motivo di questa considerazione del lupo come animale di confine risiede nell'habitat in cui vive questo animale, ossia la montagna e la foresta. Nelle lingue degli slavi balcanici, nella fattispecie in Croazia e Serbia, *gòra* è il termine utilizzato per la montagna e la foresta: ambienti considerati come dimora di forze demoniache o eversive. La montagna è così elemento altamente negativo, sede del maligno e ignoto, e perciò il lupo, che vi abita, acquisisce la medesima caratterizzazione dell'habitat, divenendo selvaggio, oscuro, alieno e liminale:

*Onaj iz gore* 'that one from the mountains/woods' (in Hercegovina) and *šumnjak* (< *šuma*) 'the one from the woods' (in Kosovo), as well as in proverbs of the type *Krsti vuka*,

*a vuk u goru* ('A wolf, though christened, will still take to the mountains/woods') and *Ne pokazuj kurjaku puta u šumu* ('One need not show wolves the way to the woods') (Plas 2004a: 255).

Il passaggio in questi territori da parte dell'uomo risulta pericoloso e gli accadimenti spiacevoli che possono avvenire in questi specifici habitat sono soggetti a fraseologie e credenze indicative. L'attraversata dell'uomo di questi limiti e confini genera una reazione da parte dell'elemento naturale; il tutto in un'ottica di salita e discesa lungo un asse verticale che nelle tradizioni popolari globali rappresenta il passaggio da un mondo ad un altro. A tal proposito il binomio "alto" e "basso" è presentato nella dialettica fra lupo e agnello negli indovinelli popolari:

*Ispod puta šabalaba, izviš puta šiglemigle* ('Šabalaba [is] under the road/path, šiglemigle [is] above the road/path' [sheep and wolf]); and *Vijalice se ispod gore vijaju, rezendalo rezenda, ide pajdaš da vidi, ne da rezendalo ni gledati?* ('The little winders [f.] are winding under the mountain, the growler is growling, buddy wants to go and see, the growler doesn't even let him look?' [sheep, dog and wolf] (Plas 2004a: 262).

*Aska e il lupo* pone l'accento su questa connotazione specifica del lupo in numerosi passaggi, soprattutto nel momento della morte del lupo e la sua ultima azione:

Il lupo, colpito a morte, aveva avuto la forza di allontanarsi solo di un centinaio di metri, la sua ferita pulsava ancora. Poi di colpo stramazza in un cespuglio. La parte posteriore del suo corpo era paralizzata e con le zampe anteriori cercava ancora di scavare una buca nel terreno, dondolando la testa e digrignando i denti (Andrić 2011: 1290).

Il lupo effettua il vano tentativo di creare un solco nel terreno, ma non si può parlare di una forma raffazzonata e disperata nell'ultimo momento. In questo specifico frangente, l'intento appare differente: ritornare nel mondo che gli appartiene e compete. Il lupo è, come già stato esplicito più volte, animale di confine o dell'ignoto. Un ignoto che si può declinare secondo una caratterizzazione ctonia: il vecchio lupo mette in pratica l'ultima speranza di "tornare nella propria casa"<sup>82</sup>. Non solo l'atto di costruire una buca appare di rilievo, bensì la gestualità del lupo che accompagna l'azione: il dondolare la testa o digrignare i denti. Questi movimenti hanno i connotati di una trance sciamanica autoindotta per poter accedere ad un altro mondo tramite la morte oramai prossima: lo

---

<sup>82</sup> Seppur non sia una prospettiva indoeuropea, nel culto egizio i cani e i lupi sono custodi dei morti e dimorano nell'aldilà. La divinità degli inferi egizia, ovvero il dio Anubi, ha le sembianze di un cane/lupo.

sciamaano deve effettuare un passaggio da passione, morte e resurrezione. Il lupo è stato soggetto ad un agente narcotico o psicotropo, rappresentato dalla danza di Aska, necessario nei luoghi sub-artici:

Nelle regioni sub-artiche lo sciamaano, non essendo più vittima dell'oppressione cosmica, non giunge spontaneamente ad una transe effettiva e si trova costretto ad usare narcotici per provocare una semi-transe ovvero ad imitare con una pantomima il "viaggio" dell'anima (Eliade 1992: 43).

Il lupo si ritrova ad essere soggetto ad un'iniziazione sciamanica che è certificata dalla morte e da un ipotetico smembramento del corpo al quale il vecchio lupo sarà soggetto<sup>83</sup>. Molto interessante, a tal proposito, è il contrasto con la cultura sciamanica che sta all'origine dello sciamanesimo slavo: il zoroastrismo iranico condanna ogni condizione di furore distruttivo nei confronti del bestiame (messa in atto dal vecchio lupo nei confronti di Aska), allevatori e pascoli, in una direzione di depurazione dell'estasi, e mira piuttosto a valorizzare i prodotti della terra: «Rituali impropri e comportamenti bellici aggressivi, estasi poetiche eterodosse e estasi guerriere sono bandite nella parola di Zarathustra e in tutta una conseguente scolastica» (Saronne 2015: 165). Il lupo, nel culto di Zarathustra, ha una connotazione fortemente negativa determinata da un *hybris* distruttiva.

Il racconto di Ivo Andrić appare come un vero e proprio monito per i pastori in procinto di affrontare la montagna o il bosco, poiché questi andranno incontro alla possibilità di perdere il proprio bestiame. I pastori utilizzano l'espressione *planin odnila* (la montagna lo ha portato via) quando un lupo divora un elemento del gregge mentre questo è al pascolo nelle zone montuose. Nell'Erzegovina orientale è mal costume, perciò proibito, occuparsi del gregge e delle stalle di mercoledì e di venerdì, per paura che i lupi possano divorare il bestiame durante questi giorni poco propizi. Nella Serbia occidentale, in sineddoche, il pericolo rappresentato dalla montagna in toto viene indicato come insidia specifica del lupo:

*Vrati ovce od gore, devojko,/ Strašivo je od gore ovcama,/ Strašivo je i tebi devojko,/ Od kurjaka i mladih momaka!* (Return your sheep from the mountain, girl,/ There's danger from the mountain for the sheep,/ There's danger for you too, girl,/ From wolves and young men!) (Plas 2004a: 262).

---

<sup>83</sup> Lo smembramento del corpo è un tema centrale ricorsivo nell'iniziazione sciamanica.

Il lupo diviene un animale “catalizzatore”, presente nei momenti di transizione e passaggio della vita dell’individuo: la figura del lupo può dare vita ad uno strenuo parallelismo con il ciclo vitale dell’uomo. Nella Serbia orientale si crede che le vite talvolta si accavallino e coincidano: « [...] a man born on the same day as a wolf, must die when that wolf dies or is killed» (Plas 2011: 15-16). Le fauci del lupo rappresentano una “seconda” vulva per i cuccioli, tramite cui i cuccioli la quale rinascono e certificano il proprio stato di salute. Il lupo assume così un significato apotropaico, dai connotati materni e protettivi, inerenti alla fertilità. Una connotazione fondamentale, questa, se prendiamo in considerazione il ruolo della madre all’interno dei rituali della cura dell’infante. In Serbia e Kosovo si curava l’epilessia, secondo il sapere popolare, tramite l’avvicinamento della bocca del nascituro alla vagina della madre: «*Kad se ti vratio u mene, onda se vratila bolest u tebe* (When you would return into me, may then the disease return into you)» (Plas 2004a: 259). La rinascita viene messa in atto, in Serbia e in Bosnia, tramite la pelle della bocca del lupo, attraverso la quale viene fatto passare il neonato per assicurargli forza e imperitura salute.

Questa connotazione del lupo affonda nelle radici storiche del popolo serbo e, in senso più ampio, dei popoli dei Balcani. In quanto alterità il lupo, con le sue caratteristiche aliene all’uomo, è stato associato talvolta all’elemento mussulmano: in questo specifico caso l’animale viene connotato da risvolti demoniaci e sacrileghi. Un’indicazione interessante a tal proposito proviene dai racconti popolari e riguarda le *sudënice*<sup>84</sup>, ovvero entità femminili che rievocano le parche greche, impiegate nel decidere il destino e la durata dell’esistenza di un neonato. In un racconto popolare, registrato da Veselin Čajkanović, al protagonista viene preannunciato che morirà il giorno del suo matrimonio, all’età di diciotto anni. Il giovane si sposa e si corica con la consorte nel letto nuziale. La sposa tocca della cera e si trasforma in un lupo, che infine divorerà il giovane sposo. In un’altra versione dello stesso racconto la sposa modella un tozzo di pane a forma di lupo, oggetto che verrà poi utilizzato da un lupo per divorare lo sposo. Queste leggende e riferimenti si rifanno ad una narrativa d’occasione, che trova tuttavia le sue radici profonde questa ha radici in strutturate usanze dei popoli balcanici. Nella Serbia

---

<sup>84</sup> Le *sudënice* sono tre donne, dotate di poteri sovranaturali e divini, che accompagnano la divinità slava Rod e conoscono il destino degli uomini. Possono essere rappresentate come fate o divinità, solitamente si presentano ornate di cenci sul capo e gioielli d’oro e argento.

occidentale, ad esempio, le madri non danno da mangiare carne ai figli nel loro primo anno di età, per scongiurare il pericolo che i nascituri divengano ladri, muoiano il giorno del loro matrimonio o vengano divorati dai lupi.

Questa pratica popolare può essere paragonata a un'usanza legata al rito del matrimonio e registrata nella regione della Slavonia. In questo caso allo sposo non viene data da mangiare carne, affinché i lupi non divorino il bestiame della famiglia della sposa. La proibizione si è fondata sul fatto che lo sposo viene considerato estraneo, alla stregua del lupo, in virtù delle caratteristiche di animale "ibrido" sopraccitate. Questo tipo di ritualità abbraccia quindi la sfera del domestico ed è specifica della componente femminile della famiglia: il bestiame, oltre a servire alla mera alimentazione, offriva infatti il materiale necessario per il vestiario, nella fattispecie lana e cuoio, un ambito di piena competenza femminile. Per questo il rito è inesorabilmente "femminile" e le donne assumono maggior importanza dell'uomo al suo interno.

Come ricorda Francis Conte (Conte 1991: 192), in territorio serbo le attività di approvvigionamento, agricoltura e allevamento, mettevano la donna in una condizione di «relativo privilegio». La *domaćica* (padrona) ha un ruolo fondamentale nella cultura popolare serba: essa si occupa del nucleo familiare, dello svezzamento dei figli, della cura della casa e si siede alla destra del capofamiglia, oltre ad occuparsi dei riti per i defunti. È la responsabile dell'educazione religiosa dei giovani e conserva il retaggio culturale nazionale tramite la narrazione di racconti e novelle popolari. Le donne, inoltre, praticano riti attivi contro i lupi che non si limitano alla sola sfera verbale, ma costituiscono creati veri e propri confini o demarcazioni soggetti a ritualità magiche. Queste formule e accorgimenti seguivano anche un preciso calendario popolare: solo determinati periodo e circostanze temporali potevano dare un effetto attivo al rituale, per cui si parla di tempo del lupo "tempo del lupo". Non a caso in *Aska e il lupo*, l'agnellina viene insidiata dal vecchio lupo grigio agli esordi della stagione autunnale:

Aska aveva concluso il primo anno della scuola di danza con un "ottimo" e doveva iniziare il secondo. Era il principio di autunno, quando il sole è ancora forte ma comincia impercettibilmente a impallidire e, di tanto in tanto, è accompagnato da brevi e caldi piovvaschi che danno vita a un gioioso arcobaleno sul paesaggio umido e terso (Andrić 2011: 1283).

Una considerazione ulteriore si può effettuare a proposito del legame fra il lupo e le coltivazioni nelle regioni slave, ben rappresentata nel *Ramo d'oro* di Frazer: «quando il vento fa ondulare il grano, i contadini dicono spesso “Ecco che il lupo passa sul grano, o traverso il grano”, “il lupo della segale corre per il campo”» (Frazer 2014: 538). La figura del lupo veniva utilizzato per spaventare i bambini, affinché questi non si addentrassero nei campi, dove l'animale gli avrebbe divorati, strappandoli alle loro famiglie. Al di là del suo significato mortifero e tanatologico, risulta interessante analizzare il comportamento delle popolazioni slave quando un lupo attraversa un campo coltivato, in particolare la posizione della coda. L'animale con la coda abbassata era sintomo di buon raccolto e fertilità, mentre la coda eretta verso l'alto significava che il raccolto sarebbe stato poco proficuo e che i locali avrebbero dovuto cacciare l'animale. In questo frangente non è più la cavità orale del lupo a vestire un ruolo d'importanza, quanto piuttosto la coda che possiede un elevato potere fertilizzante.

La figura del lupo coinvolgeva anche altre attività domestiche, quali la tessitura e la filatura. Vi sono esempi dei periodi in cui la tessitura non è propizia ed è sconsigliata a causa di una possibile rivalsa da parte del lupo. La settimana prima dei festeggiamenti di San Sava, in Kosovo, le donne evitano di filare e tessere, poiché si ritiene che questa attività possa evocare e trascinare le belve fuori dalle foreste, facendole spuntare fra le pieghe del tessuto. Tutto ciò ha una motivazione: il movimento verso il basso della lana dalla conocchia al fuso, mentre viene filata, simboleggia il passaggio da uno spazio “selvaggio” ad uno “domestico”. Il passaggio verso il basso evocerebbe una dimensione nociva del lupo, in questo caso, a differenza del potere fertilizzante della coda sopracitata.

### **3.5. I vučari**

*Aska e il lupo* vede l'integrazione del cadavere del vecchio lupo nell'ambito “familiare”: «Al ritorno dei pastori il sole aveva appena superato la metà della volta celeste. Scendevano per i pascoli scuri, fra mandrie e greggi. Il più giovane aveva legato il lupo per le zampe anteriori e trascinava senza difficoltà il suo corpo lungo e insanguinato» (Andrić 2011: 1290). Questo accorgimento, non appare casuale, ed ha anzi una connotazione marcatamente simbolica, seppur appena accennata all'interno del racconto di Andrić. Il condurre il lupo richiama la tradizione della processione dei *vučari*:

un'usanza consolidata nei Balcani, viene messa in atto una processione durante la quale un lupo impagliato o imbalsamato viene portato all'interno del villaggio o in un centro abitato. Questa processione viene messa in atto con l'intento apotropaico di neutralizzare la potenza distruttrice del lupo e confinarlo nel suo "mondo", lontano dal contesto "familiare" del villaggio. I riti eseguiti dai *vučari* hanno una marcata dimensione verbale: la processione viene infatti accompagnata dalle *vučarske pesme* (canzoni dei lupi), ed eseguite tramite l'alternanza di voci gravi e acute. Il canto, durante la processione, viene eseguito con l'alternanza di voci gravi e acute. Le canzoni servivano per contrastare un eventuale arrivo dei lupi dalle montagne e dai boschi. Il testo varia a seconda del territorio: le canzoni più celebri provengono dalla Croazia, nella fattispecie dalla Lika e dal villaggio di Tenin in Dalmazia.

La processione dei *vučari* viene messa in atto solitamente in un periodo fra il Natale e la fine dell'anno, una circostanza temporale ricorsiva nel simbolismo del lupo, come è stato osservato, poiché gli attacchi dei lupi ai villaggi e alle zone abitate si intensificavano durante il periodo del primo inverno. Inoltre l'usanza ha una valenza di successo e buon auspicio per l'anno nuovo che avrà inizio a breve.

Il rito prevede che i *vučari* attraversino il villaggio con un lupo impalato e scorticato, all'interno del quale viene messa della paglia. L'animale, così preparato e ornato, viene trasportato grazie ad una struttura di legno, spesso costituita da un semplice bastone. Il lupo viene preso in spalla da uno dei *vučari*, mentre gli altri trasportano dei sacchi, utilizzati per ricevere i doni del villaggio. I *vučari* si presentano casa per casa, attendendo doni e leccornie da parte degli abitanti del villaggio: fra le offerte possono essere presenti generi alimentari, (fra i quali la *rakija*<sup>85</sup>). I *vučari* si schierano rigorosamente in gruppi di dieci individui ai quali, durante la processione, si unisce un altro elemento, detto *pridošlica* (colui che venne e si unì). Le donne portano doni come tessuti e manufatti che appoggiano sulla schiena del lupo; la componente fondamentale dell'offerta risiede nel fatto che il lupo si "accorga" dei tributi: «What is crucial, the wolf needs "to see" that it is given presents» (Satława 2013: 18). Il dono ha la funzione di compiacere il lupo, affinché questo non tormenti la famiglia e il bestiame. Dopo aver presentato il suo dono, dal capofamiglia, può tagliare una parte della pelliccia del lupo: il pelo ha la funzione

---

<sup>85</sup> La *rakija* è una bevanda alcolica, popolare nei Balcani e nell'Europa Orientale, ottenuta dalla distillazione o la fermentazione della frutta.



apotropaica di proteggere da forze demoniache e incantesimi. Le offerte vengono seguite da un canto di ringraziamento ed elogio per il capofamiglia, intonato dai *vučari*, che in seguito alla performance se ne vanno presso l'abitazione successiva.

Terminate le abitazioni da visitare, i *vučari* si dividono i doni tramite lo *žmirak* (luccicare). Un uomo si copre gli occhi con un cappello; un suo compagno prende in mano un dono e domanda all'uomo con il volto coperto a chi potrebbe essere destinato. In questo modo il bottino viene sparito in maniera equa e, idealmente, disinteressata. Altrettanto importante è aspettare che la carne venga ripartita in pezzi fra i *vučari* prima di essere consumata: nessuno fra i *vučari*, infatti, può mangiarla prima degli altri, bensì deve essere parte di un atto collettivo.

### **3.6. Il matrimonio rituale fra il bestiame e il lupo**

Nel racconto *Aska e il lupo*, come abbiamo visto, sono rintracciabili molteplici caratteristiche tipiche della figura del lupo e riconducibili alla cultura popolare jugoslava. A questo primo livello interpretativo va poi aggiunto, il rapporto del lupo con Aska, un agnellino di sesso femminile, di giovane età e nel fiore degli anni, come lascia intendere l'autore: «Aska aveva concluso il primo anno della scuola di danza [...]» (Andrić 2011: 1283). La dimensione sessuale, in particolare, aleggia nel racconto di Andrić: i due animali si incontrano in un'occasione fortemente metaforica e il lupo assume le sembianze di un predatore sessuale all'interno della vicenda, pronto ad abusare della agnellina indifesa.

Aska, dal canto suo, si fa cogliere impreparata e alla sprovvista, a causa della proverbiale poca accortezza della gioventù. Il lupo prova appetito nel vedere l'agnellina, un appetito che può definirsi erotico in quanto il lupo decide di prolungare il proprio piacere, dando per contro ad Aska modo e tempo di esprimere la sua danza:

Voglio prima guardare bene questo miracolo della natura. Così da questa strana creatura avrò non solo il sangue e la carne ma anche il piacere di una danza folle, intrigante, quale occhi di lupo non hanno mai visto. Il sangue e la carne mi aspettano comunque, posso sempre saltarle addosso e farla mia quando voglio (Andrić 2011: 1286-1287).

In una dialettica di sessi, nella quale Aska rappresenta la componente femminile e il vecchio lupo quella maschile, *Aska i Vuk* non può trascendere dalla relazione che si

instaura fra i due animali protagonisti della storia. La danza non evoca solamente un elemento temporeggiatore, utile all'autore dal punto di vista narrativo, e una celebrazione del valore dell'arte come trionfo della vita sulla morte, bensì presenta le istanze di una ritualità che coinvolge il matrimonio all'interno delle credenze popolari degli Slavi meridionali.

Nel racconto il vecchio lupo e la giovane Aska vengono posti in una relazione sponsale che, per le sue dinamiche, simboleggia come nella cultura popolare jugoslava il matrimonio enfatizzi l'opposizione fra sposo e sposa, come scontro fra due sfere opposte e in conflitto. La figura maschile viene, chiaramente, associata al lupo, mentre quella femminile rappresenta in questo senso il gregge o il bestiame. *Aska e il lupo*, perciò, non è solo un "racconto-monito" per i lettori, bensì una rievocazione di una configurazione popolare del rito delle nozze presso gli Slavi meridionali. Sebbene gli elementi tout court che rimandino al matrimonio non sono rintracciabili nel racconto dello scrittore jugoslavo, tuttavia non risulta trascurabile una ritualità che coinvolge gli animali e la loro relazione all'interno della narrazione.

Il matrimonio è una ritualità che è stata soggetta ad un gran numero di trasformazioni e stratificazioni, arricchiti da un vivido simbolismo in ogni componente del rituale matrimoniale<sup>86</sup>. Le nozze non esulano dal considerare la figura del lupo come fortemente connotata dal punto di vista simbolico: i riferimenti al lupo, all'interno della sfera del rito del matrimonio, attingono all'ampio spettro di possibilità che la tradizione popolare offre. Il suo consolidato significato metaforico si lega al contesto sociale nel quale il matrimonio è eseguito, ovvero un sistema fortemente influenzato da una "cultura patriarcale di allevatori". L'allevamento del bestiame è infatti la prima forma di sussistenza nei Balcani, soprattutto nell'area dinarica. Per questo nella vita di queste popolazioni si fa continuo riferimento alla sfera dell'allevamento, anche nelle espressioni gergali: spesso la prole sponsabile e in età per procreare viene spesso denominata con termini inerenti il bestiame. Il lupo, per parte sua, viene spesso associato alla figura del marito o del pretendente e alla consumazione del rapporto sessuale. La deflorazione e l'atto sessuale della prima notte di nozze è spesso associato ad una fraseologia che evoca l'attacco di un lupo ad un animale di sesso femminile posto in testa al gregge. La deflorazione è simboleggiata dallo sbranamento della preda da parte del lupo. L'animale possiede un forte appetito, innato,

---

<sup>86</sup> Per un approfondimento del matrimonio presso gli slavi, Conte 1991: 172-174.

che simboleggia l'appetito sessuale dello sposo. Ne consegue che, anche all'interno delle fiabe, lo sposo assume delle sembianze animali è un leitmotiv: nella fiaba femminile *Lo sposo serpente* (Sućur 2000: 82-85), ad esempio, il pretendente è un serpente che al termine della narrazione si spoglia delle proprie "vesti" animali e diviene un uomo. In linea generale, il filone dello "sposo animale"<sup>87</sup> viene utilizzato come escamotage per poter celare la sfera sessuale della narrazione e per sottolineare come solo l'amore della donna, in maggior parte delle fiabe, può convertire la situazione del futuro marito "imprigionato" in vesti animali:

Le molte storie che s'ispirano allo sposo-animale originarie di culture preletterate suggeriscono che la vita in comunione con la natura non riesca a mutare la concezione che il sesso è qualcosa di animalesco che soltanto l'amore può trasformare in una relazione umana. Né essa altera il fatto che il più delle volte il maschio è inconsciamente percepito come il partner più animalesco a motivo del suo ruolo più aggressivo nel sesso (Bettelheim 2014: 273).

Anche la figura della sposa, chiaramente, riveste un ruolo chiave nelle tradizioni dei popoli balcanici: essa rappresenta l'individualità che abbandona la casa del padre e rompe i legami con la propria famiglia d'origine, introducendosi nella casa del marito e approdando nella sua famiglia. Questo processo evoca la transitorietà della condizione della figlia data in matrimonio, la quale passando dall'essere una sconosciuta a divenire parte della famiglia del marito. Tale cambiamento di status viene sottolineato dalle espressioni usate per riferirsi alla sposa, detta *mlada/nevjesta*, cui prima del matrimonio si riferisce con il termine: *djevojka* (ragazza). In seguito al rito, la donna viene chiamata *snaha/snaša* (nuora). Diviene *žena* (donna) infine, solo dopo aver dato alla luce la prole. All'interno di *Aska e il lupo*, l'agnellina viene avvicinata dal lupo in una specifica maniera: «il lupo fece un mezzo giro intorno alla sua vittima paralizzata, con quel passo lento e morbido che precede il salto» (Andrić 2011: 1284), che evoca una ritualità nell'approccio dello sposo nei confronti della sposa.

Le formule secondo cui la famiglia dello sposo propone il matrimonio alla famiglia della sposa riprendono invece il campo semantico dell'allevamento. La tradizione slava vuole che il padre della sposa, o l'uomo più anziano della famiglia, ricevesse un dono da parte dello sposo, in forma di riparazione per la sottrazione di un elemento vitale nell'economia

---

<sup>87</sup> Un'analisi a proposito del motivo letterario de "Lo sposo-animale" è rintracciabile in Bettelheim 2014: 270-274.

familiare: come scrive (Conte 1991: 180), si trattava di «[...] una sorta di “riscatto”, un’indennità per la grave perdita di manodopera subita dalla famiglia patriarcale, un risarcimento per la “cessione dei diritti” sulla giovane a profitto di un altro gruppo familiare». L’usanza non mutò sotto l’egida della Chiesa ortodossa e cattolica, anzi lo stesso “riscatto” divenne oggetto di benedizione durante la cerimonia di nozze.

Nella Croazia settentrionale i pretendenti si riferiscono alla famiglia della sposa con questa formula:

*Izgubili smo ovc̃icu i c̃uli smo, da ste je nas̃li, pa z̃elimo da nam je vratite. – Mi imamo ovc̃icu, ali ne znamo, oc̃ete libiti zadovoljni!* (We have lost a little sheep [or: ewe lamb] and we’ve heard that you have found it, and we want you to give it back to us. – We do have a little sheep, but we don’t know if you’ll be satisfied!) (Plas 2004b: 281).

Nella regione di Jaice, in Bosnia, la famiglia dello sposo decide di accordo con il padre della sposa il valore della dote, mentre il fratello della sposa viene apostrofato come pastore. Nei villaggi di Janj la sposa viene chiamata *ovca* (pecora), quando questa è promessa al matrimonio. In Erzegovina i pretendenti, formati dallo sposo, suo padre e suo zio, si presentano alla famiglia della fanciulla come compratori di bestiame.

In Serbia le proposte di matrimonio, nella medesima regione territoriale, attingono a piene mani dal mondo agricolo: «*Ja imam vola, traz̃im njivu, da mi ore* (I have an ox, and I am looking for a field for him to plough)» (Plas 2004b: 280). Nella concezione strettamente inerente l’allevamento viene enunciata così «*Je li rogato ili s̃us̃ato?* (Is it horned or hornless?)» (Plas 2004b: 280). La ricerca della sposa evoca inoltre il mondo della caccia: la sposa diviene metaforicamente una sorta di premio per la compagnia dello sposo.

Altrettanto interessante è, infine, la formula di risposta che il padre della sposa può fornire al pretendente: se si tratta di risposta positiva viene definita “maschio”, se negativa “femmina”. Presso i Serbi e i Montenegrini si utilizza questa formula espressiva che evoca il regno animale, «*Ili si vuk ili si lisica?* (Are you a wolf [m.] or are you a fox [f.]?)» (Plas 2004b: 280-281).

La massima espressione dell’uso metaforico del bestiame avviene tuttavia in occasione delle nozze, durante le quali viene messa in scena una ricerca di una testa femminile del bestiame. Questo rituale è tipico della regione dinarica. I dialoghi rituali coinvolgono sia la famiglia della sposa e dello sposo: nella Bosnia-Erzegovina orientale, ad esempio, lo scambio di battute avviene fra la famiglia della sposa e il testimone dello sposo:

- *Suta vi traz'ite?*
- *Izgubili smo jednu ovcu, pa smo c'uli da je kod vas u kuc'i.*
- *Mibogme ne znamo koja je vas'a; a bili je vi poznali?*

(What are you [people] looking for? – We have lost a sheep, and we have heard that it is in yourhouse. – Really, we don't know which one is yours; but would you be able to recognise it?) (Plas 2004b: 281).

Gli *svatovi*, ovvero una serie di uomini che accompagnavano lo sposo al matrimonio, durante la cerimonia continuano la ricerca della pecora e chiedono un responso al pastore (il fratello della sposa):

- *Jesi li ti c'oban?*
- *Jesam.*
- *De je nas'a ovca?*
- *Nema je, ja je c'uvao, pa je vuk izio.*
- *Pa kamo glava, koz'a, noge? More biti da je nije vuk izio, bi li ti nju mogao potraz'iti?*
- *Ne mogu je traz'iti, ja sam go i bos, nisam imao rac'una ni c'uvati je do to doba*

(Are you the shepherd? – I am. – Where is our sheep? – It's gone, I tended it but the wolf has eaten it. – Then where's the head, the hide, the legs? Maybe the wolf has not eaten it after all, could you go and search for it [her]? – I cannot search for it, I am naked and barefoot, neither did I have the means to tend it for that long) (Plas 2004b: 280-281).

Nelle regioni della Lika e in Dalmazia ci si riferisce alla sposa con il termine *dvîze/dvîzica* (capra), mettendo in evidenza la sua possibilità di essere in età da matrimonio e fertile.

Il simbolismo erotico legato al matrimonio, nella fattispecie nella consumazione fisica della prima notte di nozze, determina e influenza il significato del rituale metaforico della transizione del bestiame: risulta nuovamente importante il lessico attinente l'alienazione e l'inclusione nel nucleo familiare che gioca un ruolo fondamentale all'interno del rituale, alla medesima maniera dei riferimenti alla figura del lupo. La comparazione e associazione fra lo sposo e l'animale nel rito delle nozze è espressa in prima istanza dalle canzoni intonate al suo arrivo presso la casa della sposa: in Dalmazia, la padrona di casa canta alla venuta del genero una serie di versi: «*Vidi zeta s'to se nakitio,/ iz gore bi vuka poplas'io* (Look at how the son-in-law is dressed up,/ he would frighten [even] the mountain wolf)» (Plas 2004b: 283). Non solo canzoni, ma anche ferree regole alimentari coinvolgono lo sposo e la famiglia della sposa. In Slavonia e nelle regioni di confine della Bosnia, durante la permanenza dello sposo e della sua compagnia di *svatovi*, lo sposo non

può cibarsi dei piatti di carne preparati per gli *svatovi*. Al pretendente vengono servite solo pietanze di latticini, per la paura che il lupo azzanni il bestiame della famiglia

Il ruolo dei padri, sia dello sposo che della sposa, ha forte valenza ed è rintracciabile nel racconto di *Aska e il lupo*. Il padre della sposa è rappresentato dal vecchio pastore che reintroduce l'agnello nel suo ambiente familiare, poiché di fatto è lui a detenerne la proprietà: «Il più anziano portava la bianca pecorella. L'aveva presa come fanno di solito i pastori mettendosela intorno al collo. La bella testolina di Aska pendeva come morta sopra la sua spalla sinistra» (Andrić 2011: 1290).

Il padre dello sposo poteva anche rivestire un ruolo di spicco nella procreazione: nei territori serbi si praticava la *snahačenje*, ovvero la pratica di figliazione fra la sposa e il padre dello sposo.

In Serbia come in Russia, una consuetudine di stampo patriarcale voleva che il suocero potesse provvedere alla perpetuazione della famiglia non garantita dal figlio [...] veniva spesso praticata non già per placare le voglie del genitore bensì in funzione dell' "interesse della casa" (Conte 1991: 175).

La poliandria presso gli Slavi meridionali era una pratica relativamente presente e dettata dal fatto che, molto spesso, i padri di famiglia e mariti erano costretti ad assentarsi dal proprio nucleo familiare per poter cercare fortuna o coinvolti in guerre.

L'associazione fra il lupo e lo sposo è effettivamente concreta, in quanto determinata dal fatto che entrambi sono componenti "alieni" che si inseriscono in un contesto familiare straniero alla loro natura. Lo sposo è considerato colui che trascinerà un componente del bestiame fuori dal gregge, alla stregua del lupo. Gli *svatovi*, in questo senso, possono essere paragonati all'intero branco di lupi: questo elemento evidente nel significato antitetico, assunto dal ritorno della compagnia presso la casa dello sposo, del testo sopracitato<sup>88</sup>. La sposa è considerata un bottino, una preda all'interno del contesto rituale, dove l'"adescamento" avviene in maniera illegittima e viene considerato come un furto di bestiame.

La questione della rapina rievoca la figura degli *haijduk*, presso i quali il rituale matrimoniale ha conservato queste caratteristiche specifiche. Questi fuorilegge e briganti, nella tradizione e cultura popolare, sono associati ai lupi, di cui condividono la medesima

---

<sup>88</sup> «Vidi zeta s'to se nakitio,/ iz gore bi vuka poplas'io (Look at how the son-in-law is dressed up,/ he would frighten [even] the mountain wolf)» (Plas 2004b: 283).

indole e l'habitat. Gli *haijduci* non agivano in maniera furtiva e il loro modo di far bottino era tutt'altro che sviluppato tramite inganni o piani specifici, ma da veri e propri predoni tramite la spada e il puro assalto. L'uso della forza bruta e del "branco" rievoca il lupo e diversi proverbi lo evidenziano: «*Vukne krade, no otima* (Wolves don't steal [furtively], wolves take [by force]), o ancora *Junak ne krade, no grabi* (Heroes don't steal, heroes grab)» (Plas 2004b: 283). Nei Balcani sono presenti numerose canzoni che giustificano l'adescamento da parte del pretendente alla famiglia della sposa e che fanno strenuo riferimento al lupo. Analogamente, vi sono copiose tracce di avvertimenti da parte del pastore, il fratello della sposa, in vista di una possibile insidia che si cela fra le montagne e il bosco, laddove la figura del futuro sposo e il lupo si assimilano.

La componente fondamentale all'interno del rituale è per certo quella inerente alla consumazione delle nozze. La transizione, elemento ricorsivo delle nozze, è suggellata e certificata dall'atto sessuale fra i due coniugi novelli. La consumazione del matrimonio è regolata da una serie di dettami e proibizioni, accompagnata da formule verbali e rituali. Questi sono messi in atto affinché la sposa e lo sposo possano godere di salute, felicità, ma allo stesso tempo per auspicare che la loro coppia sia prolifica e fertile, cosa determinata in prima istanza da un successo nella deflorazione<sup>89</sup>. All'interno del medesimo tema, risulta particolarmente interessante la formula utilizzata a Vrlika, nella Croazia meridionale, da parte dei *vukovi*. Questi sono esclusivamente una schiera di uomini celibi presenti al matrimonio e di pari età dello sposo, i quali non sono relazionati in alcun modo con gli sposi e non sono stati invitati al matrimonio, ma provengono dal medesimo villaggio o dai dintorni di questo. Il loro numero è variabile e il loro arrivo è determinato da comportamenti animaleschi o, in alcuni casi, da specifici travestimenti. Solitamente i *vukovi* si presentano quando gli sposi si coricano a letto, nel momento prossimo alla consumazione, ma questo può variare a seconda della regione presa in considerazione. Al momento dell'atto sessuale: «*Nedajte ljudi, udavi vuk Markovu junicu!* ('To the rescue, people, the wolf is strangling Marko's heifer!' [Marko being the father of the bride])» (Plas 2004b: 286). In questo particolare contesto e istante, la sposa viene chiamata giovenca e i riferimenti all'atto si fanno sempre più espliciti.

---

<sup>89</sup> A tal proposito, può rivelarsi interessante la concezione delle relazioni extra-coniugali presso i Serbi. Di fronte alla presunta non fecondità della donna, la fanciulla veniva accompagnata dal monaco o pope del paese, poiché si credeva che le forze maligne potessero essere allontanate dalla donna se questa avesse praticato l'atto sessuale praticato con lo stesso esponente del clero.

Vuk Karadžić evidenzia che in Croazia, quando i due sposi si coricano a letto, gli *svatovi* e, nello specifico il fratello sposo, cominciano ad ululare come lupi. In Erzegovina, a supporto di ciò, i cognati vengono definiti “lupi”. Il comportamento animalesco da parte degli *svatovi* è così spiegato nella duplice natura rituale del matrimonio: l’”acquisizione” della sposa e l’atto sessuale a completamento del matrimonio.

La figura assume particolare importanza dei cognati all’interno del contesto nuziale: questi rivestono un ruolo altamente simbolico fra i due poli dal punto di vista rituale e sociale. Il loro comportamento, che prende le mosse dal lupo, fa riferimento ai sopracitati *vukovi*.

La componente chiave dei *vukovi* è il loro arrivo improvviso, che emula l’agguato del lupo: nella regione di Šibenik l’arrivo inaspettato dei *vukovi* viene definito «*banuo kao vuk* (burst in like a *vuk*)» (Plas 2004b: 290). Questi si estraniavano dal venire alle nozze solo nella casistica che il matrimonio e il banchetto non li possa sfamare a sufficienza. Le azioni dei *vukovi* al matrimonio sono compositamente simboliche ed è difficile evincere la totalità dei significati delle loro azioni. Si possono tuttavia dividere una serie di temi principali: il primo motivo è determinato dalla demarcazione e messa in risalto dell’atto erotico, tramite associazioni e riferimenti osceni; il secondo nucleo tematico invece è costituito dall’irruzione nel matrimonio, in forma spesso di un attacco verso il nucleo familiare dello sposo e realizzato tramite, ancora una volta, dei riferimenti verbali e un comportamento che attinge al tema dell’osceno<sup>90</sup>. L’ultima componente dell’azione dei *vukovi* è costituita dalla richiesta di una ricompensa in vivande o denaro, o legittimata in virtù dell’utilità sociale dei loro atti.

Altra componente basilare del rituale messo in atto dai *vukovi* è il rumore. Il comportamento dei *vukovi* deve necessariamente creare suoni e baccano. Oltre a ricorrere alle urla e schiamazzi, dunque, essi utilizzano i degli strumenti a percussione e, talvolta, sparano dei colpi di arma da fuoco. Lo strumento musicale, come abbiamo visto nel caso della *gusla*, ha un’elevata importanza nella cultura popolare degli Slavi:

Come accadeva per le armi e gli utensili [...], gli Slavi credevano nella natura magica degli strumenti musicali. Lo strumento musicale era per loro vivo e poteva operare da solo. Il compito del musicista nel suonare era solo quello di farlo muovere e di rivelare la musica divina (Saronne 2015: 374).

---

<sup>90</sup> Ad esempio, i *vukovi* mischiano fra di loro gli invitati della sposa e dello sposo; prendono poi in ostaggio i componenti più illustri della famiglia dello sposo e chiedono un riscatto.



La componente sonora è talmente importante che in determinate regioni, come ad esempio la Lika, il nome *vukovi* può essere sostituito da *momci-bučari* (uomini rumorosi). Il rumore continuo ed incessante è di rilievo quando vengono presi d'assalto la casa dello sposo e il suo nucleo familiare. I *vukovi* terminano la loro apparizione quando vengono omaggiati di tributi e doni: solo allora essi, pongono fine al loro pasto. A tale proposito, in occasione dei matrimoni, venivano scelti precisi alimenti per scacciare il malocchio, aglio e cacio su tutti. Talvolta la ricompensa dei *vukovi* viene consegnata dagli stessi sposi attraverso la finestra della camera da letto. I *vukovi* possono quindi dare vita ad una processione, durante la quale vengono omaggiati di generi alimentari, fra i quali una *pita* (torta) particolare cucinata per l'occasione.

La peculiare usanza dei *vukovi* è stata interpretata secondo determinati motivi e temi. Il primo è l'importanza del lupo nel culto della morte e il suo significato tanatologico, oltre al suo valore ancestrale: la presenza del lupo ai matrimoni simbolizzerebbe, infatti, gli antenati. Questa visione ancestrale è suffragata dai noti studi di Veselin Čajkanović (Čajkanović 1941), secondo cui i *vukovi* rappresentano gli avi che si presentano nelle veci di lupo, antenato totemico che deve necessariamente essere presente in occasione del rito matrimoniale. In secondo luogo troviamo il valore apotropaico del lupo. Il rumore prodotto dai *vukovi* ha un significato ben delineato, cioè un rimedio alla possibilità che i coniugi siano oggetto di incantesimi da parte di streghe o di vessazioni per mano di entità malefiche. Il produrre rumore e grida è una pratica diffusa nella magia rituale, estremamente efficace nello scacciare le forze maligne. I *vukovi* rappresentano il lupo, connotato da quel significato altamente apotropaico impiegato nella medicina popolare e nella magia.

Non si può, infine, trascurare la tematica della sposa che simboleggia il bottino o la preda, strettamente collegata al simbolismo erotico del parallelo della relazione fra il lupo e il bestiame con il rapporto fra sposo e sposa. Questa componente è sottolineata da forme orali ripetute soventemente durante il matrimonio. Un'importante chiave di lettura delle allusioni sessuali è il loro valore apotropaico per lo sposo: queste, essendo componente di un rituale, stimolerebbero l'appetito sessuale dello sposo, la sua potenza e fertilità. Talvolta è presente, a favorire questa sfaccettatura del rituale, un elemento femminile fra i *vukovi*: la *vučica*. Questa si occupa anche della fertilità della sposa. Nella direzione di

favorire la produttività della coppia, è presente un vero e proprio culto fallico all'interno dei matrimoni slavi, come testimonia l'opera di Alexander Brückner, *Mitologia slava*: «E se presso uno di loro si celebrano le nozze, le festeggiano con tamburi e zufoli e con molte stravaganze diaboliche. Peggio è ancora che, plasmato un fallo e messolo nelle bigoncie e nei calici, bevono [...]» (Brückner 2015: 189) o «Durante le nozze gli slavi dopo aver messo entro le bigoncie il fallo e l'agio» (Brückner 2015: 190).

I *vukovi* rappresenterebbero una forma primordiale del matrimonio, ovvero quella del rapimento, ma non solo: questi possono divenire una sorta di iniziazione per lo sposo che intende prendere la mano della sposa. La concezione del rapimento in occasione del matrimonio è atavica ed è lo stesso slavista Francis Conte a sottolinearlo:

Nei riti nuziali popolari è sopravvissuta l'idea dell'inaccessibilità della fanciulla: necessario dunque meritarsela e saperne misurare il valore. In certe tribù infatti il matrimonio seguiva originariamente il ratto – non importa se reale o simulato – ovvero atto di compravendita (Conte 1991: 179).

L'uomo per poter convolare a nozze deve necessariamente affrontare la schiera di *vukovi*, che oltre a rievocare il lupo, incarnano gli *aiducchi*. Terminando la complessità dei significati dei *vukovi*: il bottino ha la funzione di compensare questa pratica altamente significativa dal punto di vista rituale, ma placare ogni tipo di velleità e desiderio da parte dei *vukovi*, che ricordiamo essere uomini non maritati, nei confronti della sposa.

\*

Nel racconto di Andrić *Aska i Vuk*, il lupo assume diverse connotazioni: in prima istanza è stata evidenziata la sua forte valenza nel culto degli avi e della sua associazione con il culto di San Sava. Inoltrandoci nello specifico del racconto, sono state sottolineate le caratteristiche tanatologiche del lupo e il suo stretto legame con la sfera della morte all'interno delle tradizioni degli Slavi meridionali: il lupo passa dall'essere un traghettatore di anime al momento del passaggio dell'aldilà fino a divenire metafora della morte stessa. Percorrendo questo nucleo tematico, è emersa l'associazione del lupo al vampirismo, fenomeno ampiamente diffuso nell'Europa orientale e nei Balcani.

Successivamente, abbiamo preso in considerazione la funzione del lupo nella medicina rituale e gli effettivi positivi o negativi connessi con queste pratiche, secondo le credenze popolari degli Slavi meridionali. Abbiamo inoltre analizzato la valenza del lupo come animale di confine, ovvero come creatura che agisce al limite fra un ambito “familiare”, abitato dall’uomo, e un territorio “alieno”, appartenente al mondo della naturale e le sue specifiche forze. Infine, abbiamo visto come in contesto slavo-meridionale la figura del lupo entri anche nei rituali matrimoniali, analizzando le coppie oppostive lupo-sposo e agnellina-sposa.

Nel seguente capitolo ci concentreremo invece sul romanzo *Il ponte sulla Drina* e sui suoi legami con il retaggio folclorico e popolare.

## CAPITOLO 4

### Il ponte sulla Drina

*Il ponte sulla Drina*, il romanzo d'esordio di Ivo Andrić, fu scritto fra il luglio del 1942 e il dicembre del 1943, in piena seconda guerra mondiale, e pubblicato nel 1945 dalla casa editrice belgradese Prosveta. Secondo la testimonianza dello stesso autore, l'ispirazione per quest'opera si fece strada durante un soggiorno presso le terme di Sokobanja, nella Serbia centrale. Il romanzo è impregnato di tradizione popolare e di un'accesa memoria storica, oltre ad attingere a piene mani al un vivido retroterra mitologico: Andrić stesso, del resto, afferma di aver utilizzato «leggende e racconti popolari dei vari periodi, così come opere storiche e diversi documenti scovati negli archivi» (Andrić 2011: 1494).

*Il ponte sulla Drina* ha come oggetto la cronaca di Višegrad, cittadina al confine orientale della Bosnia, in prossimità del confine con la Serbia. Il romanzo è suddiviso in ventiquattro capitoli che abbracciano un periodo di cinquecento anni, dal XVI secolo sino alla prima guerra mondiale. I primi quattro capitoli trattano della costruzione del ponte, fatto erigere dal gran visir Mehmed-pascià, con la collaborazione del malvagio e brutale consigliere Abidaga. Il quinto capitolo vede gli Ottomani lasciare il Regno d'Ungheria al termine del XVII secolo. I capitoli 6-16 si concentrano invece sull'Ottocento, dalle prime rivolte dei serbi contro gli ottomani sino all'introduzione all'interno del Regno Asburgico della Bosnia-Erzegovina. Gli ultimi sette capitoli, infine, hanno per argomento l'evoluzione di Višegrad dagli inizi del Novecento sino allo scoppio della prima guerra mondiale: in essi vengono evidenziati il potere dell'Austria sulla Bosnia, i primi movimenti studenteschi giovanili e la diffusione di ideologie nazionaliste e socialiste, per terminare con l'avvio del conflitto mondiale nel 1914, che irrompe nella città e muta la vita dei cittadini.

Come già ricordato, il romanzo garantì ad Andrić una notevole fama e venne ampiamente dalla critica, tanto da essere tradotto in un gran numero di lingue di lingue: già nel 1947, ad esempio, venne tradotto in ungherese, mentre nel 1954 uscì la prima edizione in tedesco dell'opera, a Zurigo. La prima edizione italiana è invece datata 1960 ed è stata

pubblicata da Mondadori con il titolo, per l'appunto, *Il ponte sulla Drina*, con traduzione dello slavista Bruno Meriggi.

Il romanzo capolavoro di Andrić è di vitale importanza per comprendere la storia dei territori dell'ex Jugoslavia e può essere considerato come un grande affresco di un territorio che è il punto di incontro fra il mondo occidentale e quello orientale all'interno del contesto europeo, oltre a costruire una zona travagliata e segnata da continui conflitti. *Il ponte sulla Drina* è stato lungamente analizzato dalla critica ed è tuttora considerato un caposaldo della letteratura del Novecento, oltre che il manifesto della poetica di Andrić. La vivida attenzione per il dettaglio e l'annullamento dell'io poetico all'interno dell'opera sono la cifra stilistica e anzi, addirittura una sorta di missione per lo scrittore jugoslavo, così come egli scrive in *Znakovi pored puta*, nella sezione denominata *Per lo scrittore*:

Riguardo all'arte bisogna comportarsi come un marinaio che, in mezzo all'oceano, cui è strettamente legato, è molto moderato nei giudizi e nelle previsioni. Chiedete a un marinaio sulla nave che tempo farà il giorno dopo e vedrete che vi risponderà senza arrossire della propria ignoranza, modesto ed esitante, con molte riserve. [...] Si esprime con cautela e prudenza, non si dà delle arie di chi si crede più importante e intelligente per non sembrare più insignificante e stupido di quanto non sia (Andrić 2011: 1453).

Il romanzo di Andrić è incentrato sulla figura del ponte Mehmed Paša Sokolović, che nelle parole dell'autore (Andrić 2016: X), viene descritto come «simbolo del dolore e della sofferenza» del popolo cristiano, soggetto al dominio ottomano e costretto a sacrificarsi per l'erezione del ponte sul fiume Drina.

Il tema dei ponti, va detto, è caratterizzante all'interno della produzione letteraria di Andrić. Il romanzo qui in esame non è la sola opera che ha come soggetto il ponte: ad esso, infatti, si aggiungono ricordiamo il racconto *Most na Žepi* (Il ponte sulla Žepa) e il saggio intitolato *Mostovi* (I ponti), scritto del 1963, in cui l'autore evidenzia il valore simbolico di queste strutture e spiega come essi abbiano influenzato la sua visione della realtà esterna, portandolo a nutrire un vivido rispetto per queste costruzioni. Nelle parole di Andrić:

Di tutto ciò che l'uomo, spinto dal suo istinto vitale, costruisce ed erige, nulla, secondo me, è più bello e più prezioso dei ponti. I ponti sono più importanti delle case, più sacri, perché più utili, dei templi. Appartengono a tutti e sono uguali per tutti, sempre costruiti sensatamente, nel punto in cui si incrocia la maggior parte delle necessità umane, più duraturi di ogni altra costruzione, mai asserviti a trame oscure o a poteri malvagi - (Andrić 2011: 1182).

A livello tematico, *Il Ponte sulla Drina* si presenta come un'opera complessa e stratificata, in cui sono rintracciabili innumerevoli influenze della letteratura popolare. Nei paragrafi seguenti verranno presi in considerazione i primi otto capitoli del romanzo, quelli cioè in cui si racconta della costruzione del ponte con l'intento di evidenziare l'influenza della tradizione folclorica sul romanzo principe di Ivo Andrić, anche in relazione all'apparato di credenze mitologiche che fa da struttura portante alla cultura popolare.

#### 4.1. Il sacrificio di costruzione

Il primo capitolo de *Il Ponte sulla Drina* lega la costruzione del ponte ad un duplice delitto, indispensabile per poter terminare la costruzione; è una creatura della tradizione fiabesca, una ninfa o *vila*, a richiederlo:

Sanno che la costruzione fu ostacolata dalla ninfa del fiume – come sempre e in ogni luogo qualcuno ostacola le costruzioni – la quale durante la notte distruggeva i lavori eseguiti di giorno. Finché “qualcosa” non aveva parlato dalla profondità delle acque, consigliando a Rade l'Architetto di trovare due bambini appena nati, due gemelli un fratello e una sorella, di nome Stoko e Ostoja, e di murarli nei pilastri centrali del ponte. [...] I bambini era stati murati, dato che non si poteva fare altrimenti [...] (Andrić 2016: 7).

Secondo la fonte oracolare che ha parlato all'architetto Rade, dunque, perché si possa completare la costruzione del ponte di Višegrad deve compiersi un omicidio.<sup>91</sup>

Ne *Il Ponte sulla Drina* incontriamo il tema del sacrificio come parte necessaria per la costruzione di un edificio, un binomio di cui lo studioso Svetozar Koljević(1930) scrive che «ever less faithfully reproduces the shape of the grain of truth around which it gathers» (Koljević 1982: 136). Questa leggenda ha una forte connessione con l'episodio biblico di Hiel il betelita, che costruì Gerico per il primogenito Abiram le fondamenta della città. Secondo Koljević (Koljević 1982: 137), questa versione rappresenterebbe un errore nella maggior parte delle traduzioni europee: nell'originale ebraico non vi sarebbe una testimonianza di passaggio di consegne, bensì si scrive che le fondamenta della città

---

<sup>91</sup> È da sottolineare, inoltre, che l'opera architettonica del ponte sulla Drina non fu celebrata dal solo romanzo di Andrić, ma abbiamo un poema celebrativo del XVIII secolo che prende il nome di *Tarih* (Matejic 1978: 351).

furono costruite “al costo di Abiram”. Questo spiega la causa di numerosi scheletri umani rinvenuti al livello delle fondamenta in numerose costruzioni ed edifici del Medio-Oriente: sarebbero infatti i segni di un sacrificio per completare la costruzione.

Nel caso de *Il ponte sulla Drina* l’uccisione dei due fratelli è legata alla medesima credenza della necessità di un sacrificio di costruzione per poter ultimare il ponte che lega la città di Višegrad a Rzav, innalzandosi sopra il fiume Drina. Secondo la credenza popolare il sacrificio di costruzione consiste nell’uccisione di una creatura vivente, che viene spesso immurata o sepolta nelle fondamenta stesse dell’edificio, al fine di poter ultimare un corpo architettonico che non potrebbe rimanere in piedi, senza essere “animato”. In tale direzione gli studi di Mircea Eliade risultano fondamentali per la comprensione delle origini del sacrificio di costruzione, delle sue dinamiche e delle varianti:

I sacrifici di costruzione hanno come scopo “animazione” dell’edificio o dell’oggetto costruito ma questa “animazione” non si fa comunque (cioè sacrificando puramente e semplicemente una creatura vivente) ma si fa in conformità con un modello divino, ripetendo l’atto iniziale della Creazione (Eliade 2017: 51).

L’intento di questi sacrifici, va detto, non è di “animare” una cosa tramite il sacrificio in un mero passaggio di “forze”, bensì di sacrificare un essere vivente perché si è fatto sempre così dall’inizio dei tempi, spesso trascurando il significato originale di questo processo. Quello che sembra legare il sacrificio di costruzione all’atto di edificazione è un vivido timore per l’avvenire, un’istanza che caratterizza i popoli arcaici: «Una cosa nuova può avere la forma della morte», scrive Mircea Eliade (2017: 50), un’affermazione spiegabile che si basa sul fatto che il sacrificio di costruzione emula il sacrificio primordiale al momento della genesi del cosmo. Il sacrificio umano è legato perciò costruzioni e ai prodotti dell’ingegno umano, dai vascelli alla metallurgia, concepita come vera attività creatrice, secondo una convinzione che riporta Eliade (2017: 53). Si è portati a credere che le cose costruite dall’uomo, ovvero il «mondo fabbricato» per dirla con Eliade (2017: 53), abbia necessità di animarsi e avere una durata per integrarsi all’esistenza dell’uomo e alla vita in generale.

Nella storia dell’evoluzione umana il sacrificio umano è stato sostituito da quello animale, elemento rintracciabile nei Balcani. Secondo queste credenze la costruzione ricava la vita dalle ossa degli uomini e degli animali, che contengono a loro interno una vera e propria

forza. L'origine di questa credenza e il suo significato sono stati studiati in maniera approfondita: ad esempio, alcune teorie sostengono che la vittima sacrificale possa divenire una sorta di entità o demone protettrice della costruzione.

Il sacrificio rituale, perciò, è fortemente legato ai miti d'origine, omologabili al mito cosmogonico: «Essendo la creazione del mondo la creazione per eccellenza, la cosmogonia diviene il modello esemplare per ogni specie di “creazione”» (Eliade 2007: 45). Il mito d'origine viene così utilizzato per raccontare e delineare una circostanza “nuova”, molte di queste credenze attingono ai miti cosmogonici, impoverendoli, arricchendoli e modificandoli, ma sempre tradendo un archetipo in essi:

La casa, come la città o il santuario, è sanificata in tutto o in parte, da un simbolismo o da un rituale cosmogonici. Perciò stabilirsi in un posto qualsiasi, costruire un villaggio o semplicemente una casa, rappresenta una decisione grave, dal momento che l'esistenza stessa dell'uomo vi è impegnata: si tratta insomma di creare il proprio “mondo”, di assumersi la responsabilità di mantenerlo e rinnovarlo (Eliade 2016: 41).

#### **4.1.1. L'antenato balcanico: Zidanje Skadra**

La tradizione popolare conserva antiche credenze e una vasta letteratura che ha come tema la ritualità nella costruzione di edifici, precipuamente luoghi di culto, ma anche roccaforti, castelli e ponti. Costruttori e mastri si sono dovuti confrontare con forze ctonie o divine e hanno operato per compiacerle e per ottenerne la benevolenza, secondo uno schema ricorsivo all'interno del processo di costruzione<sup>92</sup>. Una metodologia ricorsiva, come è stato detto, consiste nel sacrificio animale o umano, secondo un costume diffuso in tutto il globo che possiamo rintracciare anche presso gli Slavi meridionali, come testimonia il seguente frammento: «In Lubjana a skeleton of a cat, which was immured to protect the building and the people living in it from supernatural forces, was discovered in a wall of a house from the 17th century» (Kropej 2011: 61). Vi erano luoghi precisi laddove eseguire il sacrificio, poiché questo aveva luogo sulla soglia dell'edificio o nelle fondamenta, in quanto questi punti costituiscono le componenti principali della struttura

---

<sup>92</sup> Il folclorista statunitense Alan Dundes (1934-2005) divide i nuclei della costruzione all'interno delle storie popolari in sei parti: 1) la scelta del luogo dove verrà costruita la struttura, 2) distruzione di ogni cosa costruita durante il giorno quando cala la notte, 3) richiesta sovranaturale di un sacrificio per completare la costruzione, 4) immurazione della vittima sacrificale, 5) il sacrificio del muratore e 6) eziologia del sacrificio.



e quelle più soventemente sacralizzate: la porta d'entrata di un edificio, del resto, è spesso soggetta a riti apotropaici in quanto punto d'ingresso verso un altro mondo.

*Il ponte sulla Drina* non rappresenta un unicum letterario dei Balcani per ciò che concerne il sacrificio rituale. Approfondire la diffusione circa questa specifica credenza e le testimonianze letterarie ad essa legate ci permetterà di comprendere al meglio il testo di Andrić e di evidenziarne i suoi connotati mitici e sfaccettature popolari. Innanzitutto, non si può non ricordare come il sacrificio rituale sia presente in una delle ballate più famose dei Balcani, ovvero *Zidanje Skadra* (La costruzione di Scutari)<sup>93</sup>. La ballata è stata registrata da Vuk Karadžić nel 1804 e pubblicata nel 1814 all'interno della raccolta *Mala prstonarodnja slaveno-serbska pjesnarica*<sup>94</sup>. Grazie all'opera di Vuk il testo catturò l'attenzione di individualità di spicco del panorama europeo dell'epoca, come i fratelli Grimm e lo stesso Goethe. Considerato uno dei testi più eccezionali della tradizione orale balcanica, *Zidanje Skadra* è stato a lungo studiato dai folcloristi dal punto di vista diacronico al fine di analizzarne la diffusione e la sua origine. Successivamente il testo è stato oggetto di studi anche di tipo sincronico, volti ad evidenziarne la sua struttura, funzione e significato.

La ballata *Zidanje Skadra* racconta della costruzione di Scutari, città dell'Albania settentrionale che nel XIV secolo costituiva la residenza dello zar dei serbi Vukašin Mrnjavčević (1320-1371). Protagonisti sono i tre fratelli Mrnjavčević, Vukašin, Uglješa e Gojko, i quali, aiutati da trecento costruttori, sono intenti a costruire la città. Nonostante i lavori vadano avanti da tre anni non vi sono progressi, poiché quello che viene costruito di giorno viene distrutto durante la notte. Dopo quattro anni di fatiche, una *vila* suggerisce ai muratori di sacrificare nelle fondamenta della città i fratelli Stoja e Ostoja, rispettivamente sorella e fratello. I costruttori li cercano per quattro anni, senza però trovarli. Lo zar fa riprendere la costruzione della città, ma il tentativo risulta nuovamente vano. A questo punto si presenta nuovamente la *vila*, la quale chiede che sia immolata una fra le mogli dei tre fratelli in cambio della sua benevolenza:

---

<sup>93</sup> *Zidanje Skadra* è largamente diffusa nei Balcani e viene intonata come canto di Natale in Bulgaria, o durante le cerimonie di matrimonio.

<sup>94</sup> La raccolta rappresenta un'opera di importanza cruciale per la letteratura serba, poiché, per la prima volta, sono state collezionate all'interno di un unico testo un numero notevole di canti e racconti popolari della letteratura balcanica.

Tre i fratelli Mrljavčevići  
 ...  
 Tre anni sul fiume Bojana  
 Trecento uomini costruiscono le mura di Scutari  
 I manovali lavorano per tre lunghi anni.  
 Invano tentano di erigere le mura,  
 Invan tentano di costruire il forte:  
 Quello che i manovali erigono di notte,  
 La vila distrugge durante la notte  
 ...  
 Dalle alte montagne la vila chiama:  
 “Vukašin, ascoltami, devi stare a sentire,  
 la fine del tuo tormento, nessuno spreco di ricchezze.  
 Non puoi edificare le fondamenta, Re,  
 O innalzare le mura di Scutari.  
 Ci sono qui tre fratelli fedeli,  
 E ognuno ha una moglie devota:  
 Domani chiunque viene  
 a portare al proprio uomo il pasto giornaliero,  
 Immurala nella torre:  
 A quel punto le punto le fondamenta saranno solide,  
 A quel punto la città potrà crescere<sup>95</sup>.

I tre fratelli decidono di non dire nulla alle proprie mogli e lasciare scegliere al destino: la prima moglie a presentarsi sarebbe stata sacrificata. Tuttavia solo Gojko, il fratello minore, mantiene questa promessa. Con una scusa, le mogli dei due fratelli maggiori rimangono nelle proprie abitazioni, mentre la moglie di Gojko esce di casa per prendere l'acqua, necessaria per nutrire il figlio della coppia, Jovan, nato da poche settimane. La donna viene così catturata: inizialmente credendo che si tratti di uno scherzo, ma successivamente comprende il proprio triste destino. Chiede allora al fratello Rade di non immurarle il petto in modo da poter comunque allattare il figlio e di non coprirle un occhio per poter vedere Jovan quando sarà portato da lei. Il nome del fratello della vittima viene ripreso nel romanzo di Andrić: ne *Il ponte sulla Drina* Rade è infatti l'architetto del ponte voluto dal Visir. Il desiderio della donna viene mantenuto e per un anno ella riesce ad accudire il proprio figlioletto. Una fonte d'acqua si genera dalle aperture lasciate dai muratori:

---

<sup>95</sup> Mrljavčevići brothers three .../ Three years on River Bojana/ Three hundred men build Skadar's walls./ The workmen labor three long years./ In vain they try to raise the walls./ In vain they try to build the fort:/ What workmen raise throughout the day./ The vila razes in the night/ .../ From mountains high the vila calls:/ "Vukašin, listen, you must hear,/ your torment end,/ no treasure waste./ You cannot lay foundations, King,/ Or ever raise Fort Skadar's walls./ There are three royal brothers here,/ And each one has a faithful wife:/ Tomorrow whosoever comes To bring the men their daily meal,/ Immure her in the tower walls:/ At once the groundwork will be strong,/ At once the citadel can grow (Aleksić 2018: 1). La traduzione italiana è mia [E.B.].

Lontano possa vedere la mia dimora  
E quando mi porteranno il bambino  
E quando me lo porteranno a casa! (Eliade 2017: 25)

#### 4.1.2. La leggenda di Mastro Manole

Il folclore balcanico, come è stato già osservato, ha trasmesso un ingente numero di leggende riguardanti il sacrificio rituale, ma non è la sola zona del continente europeo a possedere una solida tradizione riguardante questo motivo mitologico e folclorico. In Europa centrale vi è infatti a sua volta un canto, inerente al sacrificio di costruzione e l'immurazione, che ha esercitato un'influenza spiccata presso gli slavi meridionali e che, più in generale, ha goduto di una notevole diffusione nel contesto dell'Europa Orientale. Si tratta della leggenda di *Mastro Manole*, ampiamente diffusa in Romania, dove è seconda per fama solamente alla *Miorița*<sup>96</sup>. *Mastro Manole*, nella sua variante romena, tratta la costruzione del monastero di Curtea de Argeș nella Muntenia, capitale del principato di Valacchia nel XIV secolo. Il canto vede il principe Negru-Vodă ordinare la costruzione di un magnifico monastero nei pressi del fiume Argeș. Il principe recluta nove muratori, capitanati da Mastro Manole, per dare inizio alla costruzione, ma tutto ciò che viene costruito durante il giorno e crolla con il calare della notte. Al più capace, ovvero Mastro Manole, viene suggerito in sogno di sacrificare una persona nelle fondamenta del monastero per poter proseguire i lavori. I mastri decidono allora di sacrificare la prima delle mogli che si fosse presentata l'indomani. Nonostante Mastro Manole preghi fortemente che la moglie Ana non lo raggiunga il mattino seguente, è proprio la consorte dell'eccelso costruttore ad arrivare per prima:

Manda, Signore, sulla terra  
Una pioggia scosciante, che venga giù a fiumi,  
che scorra a torrenti,  
che si gonfino le acque  
e fermino la mia amata,  
che la fermino nella valle,  
che ritorni sui suoi passi!”  
[...]

---

<sup>96</sup> La *Miorița* è un canto pastorale romeno, con centinaia di varianti, pubblicato sulla rivista “Bucovina” nel 1850 dal poeta Vasile Alecsandri.

Ma per quant'acqua cadeva,  
la sua amata non si fermava,  
ma andava sempre avanti  
e si avvicinava.  
Manole la vedeva,  
gli piangeva il cuore (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 87).

Nelle varianti di *Mastro Manole* il sacrificio può essere singolo o duplice: ad esempio, nella variante<sup>97</sup> riportata nella raccolta *Le nozze del Sole* a cura di Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi e Renata Sperandio la donna è incinta e grida: «mi stritola il bambino!» (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 89). In altre registrazioni del canto, invece, la moglie di Mastro Manole lascia il figlio neonato a casa. In seguito all'immurazione della donna, comunque, l'edificio viene completata ed è di fattezze splendide. Il principe Negru-Vodă, temendo che i muratori possano costruire un edificio ancor più bello, sottrae loro le scale per scendere dal tetto e decide lasciarli al loro destino, sulla sommità del monastero. I muratori provano a salvarsi con delle ali di legno costruite di propria mano, ma finiscono per schiantarsi al suolo. Anche Mastro Manole cade nel disperato tentativo di salvarsi, e proprio nel punto dove egli cade, sorge una fonte d'acqua:

Manole impazziva,  
gli occhi gli si velavano,  
il mondo si rovesciava,  
le nuvole ruotavano,  
e dalle travi,  
da sopra il tetto,  
ahimè, cadeva morto  
Là dov'è caduto,  
cosa si è formato  
Una fonte quieta,  
di poca acqua salata,  
di lacrima bagnata (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 92).

Il testo è stato ampiamente studiato da parte di Mircea Eliade, che vede in *Mastro Manole* il perpetuarsi di un atto cosmogonico. Secondo molte tradizioni popolari, infatti, l'universo si sia formato attraverso lo smembramento e l'atto sacrificale di un essere primordiale: «[...] quando l'essere è stato creato, come riportano numerosi miti di popoli diversi, attraverso il sacrificio cruento di un essere primordiale, un animale o un gigante,

---

<sup>97</sup> Alecsandri 1866: "Poezii populare ale românilor", p.186. Questa specifica variante, come segnala Cepraga, probabilmente proviene dalla regione della Muntenia.

il cui corpo spezzato dà origine, appunto, al mondo» (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 81).

La leggenda di *Mastro Manole* ha ricoperto un ruolo importante dal punto di vista ideologico nella Romania del primo Novecento, nella fattispecie a cavallo fra le due guerre, divenendo una sorta di manifesto del folclore romeno. Il testo di *Mastro Manole*, come del resto la *Miorița*, ha accumulato una progressiva fama, che l'ha portato essere incluso all'interno di manuali scolastici, giornali, riviste, e almanacchi popolari. Il testo che viene solitamente preso in considerazione è estremamente fedele al canto originario, pur presentando degli interventi da parte del poeta di origine moldava Vasile Alecsandri (1821-1890), uno dei pensatori più eminenti dell'Ottocento romeno. Pur mantenendo il valore poetico e simbolico del canto, mentre nella *colindă*<sup>98</sup> viene trascurata la figura del mastro e ci si concentra, invece, sulla figura del bambino: quest'ultimo, dopo essere rimasto orfano, in cresce nell'elemento naturale una «invulnerabile solitudine cosmica» (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 83). In alcune varianti il fanciullo è Gesù bambino. Citiamo a proposito *La colindă dei muratori*<sup>99</sup>:

Per il bene che mi avete voluto,  
che ho un figlio piccolino,  
e chi si prenderà cura di lui?  
Sulla testa chi lo laverà?  
- “La pioggia quando pioverà”  
- “La neve quando nevicherà”  
- “E chi lo cullerà?”  
- “Il vento quando soffierà” (Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 94).

L'origine sub-danubiana di *Mastro Manole* è stata attestata in maniera definitiva da Kurt Schladenbach nel 1894, all'interno dello studio *Die aromunische Balade von der Artabrückle*. Successivamente Dumitru Caracostea (1879-1964), nel suo *Material sud-est european* del 1942, ha stilato una sintesi delle varianti sud-orientali e magiari del testo. Petar Skok (1881-1956) si è occupato dello studio della diffusione della ballata nei Balcani, evidenziando la prossimità fra le versioni bulgare e quelle dacoromene, secondo lo studioso sono solo due caratteristiche in comune fra i due diversi filoni di testimoni:

---

<sup>98</sup> La *colindă* è un canto che viene pronunciato in occasioni dell'anno specifiche, come ad esempio il solstizio d'inverno o il Natale, e solitamente viene cantata fra Natale e l'Epifania. La *colindă* ha una funzione augurale.

<sup>99</sup> Il testo in traduzione italiana si appoggia sulla variante trasmessa da Talos 1997.

«le preghiere rivolte da Manole a Dio perché impedisca l'arrivo della moglie e il volo alla Icaro del mastro» (Eliade 2017: 21).

Skok attesta che la diffusione della ballata nei Balcani va ricondotta ai muratori arumeni<sup>100</sup> che conservano all'interno delle loro ballate due elementi fondanti: la superiorità dei mastri muratori, in quanto in stretta correlazione con la divinità e la necessità per i costruttori di sacrificare le proprie famiglie. Risulta perciò inevitabile ipotizzare che la leggenda si sia tramandata fra i *goge*, ovvero gli arumeni che abitavano nei Balcani: questi erano infatti fortemente associati al mestiere di muratore, al punto che lo stesso termine *goga* divenne sinonimo di muratore presso i serbi e gli albanesi. La leggenda ha avuto una diffusione nelle regioni sud-orientali dei Balcani, valicando il Danubio e arrivando in Bulgaria.

Michail Petrov Arnaudov (1878-1978) si interessò piuttosto al rapporto fra le varianti. Sulla base dei suoi studi, Caracostea riassume la filiazione fra le diverse versioni, seppur (come sostiene Eliade) essa non sia certificata: «dal tipo greco derivano le ballate albanesi, bulgare e arumene, da quello albanese e bulgaro proviene il tipo serbo; quello romeno deriva dai bulgari e quello magiaro dai romeni» (Eliade 2017: 22).

Risulta peraltro fondamentale evidenziare come il sacrificio rituale, motivo globalmente presente, abbia dato un esito a livello letterario solamente nel sud-est europeo: «Soltanto qui [le varianti] hanno acquisito autonomia che ha loro permesso di circolare come tale e di accrescere gradualmente il loro contenuto epico e drammatico» (Eliade 2017: 22).

Ripercorrendo la sintesi effettuata da Eliade all'interno del volume *I riti del costruire* (Bucarest 1943), va rivelato come le varianti di *Mastro Manole* presentino caratteristiche comuni a seconda della regione presa in considerazione. Ad esempio, risulta importante notare come in Serbia si faccia leva sul ruolo della donna presa dalla vergogna che, ormai prossima alla morte, è disperata perché costretta a lasciare il nucleo familiare e ad abbandonare il figlioletto. Le varianti bulgare sono piuttosto caratterizzate dalle lamentazioni della moglie, mentre le versioni ungheresi presentano un'assenza importante dell'elemento irrazionale, che risulta invece essere svoltante nelle altre registrazioni della leggenda. Le attestazioni della ballata romena possiedono delle differenze rispetto a quelle diffuse nelle altre regioni dell'Europa del sud-est: come

---

<sup>100</sup> L'arumeno è una lingua neolatina parlata nei Balcani meridionali ed è una delle quattro lingue appartenenti al gruppo delle lingue romene, assieme al dacoromeno, istroromeno e meglenoromeno. L'arumeno è diffuso principalmente in Serbia, Albania e Macedonia.

sostiene Caracostea, «nella ballata romena, la leggenda ha realizzato il proprio destino artistico» (Eliade 2017: 27). Ad esempio, le versioni romene contengono, nelle loro forme di ballata, il processo decisionale riguardo la scelta del luogo dove verrà eretto il monastero, con *Mastro Manole*, o il capomastro, al centro dell'intera vicenda. Il dramma, nella tradizione romena, ricade tutto sul Mastro, mentre nelle altre varianti balcaniche è la donna ad avere un ruolo fondamentale, a testimonianza di quanto la donna sia impattante nel nucleo familiare dei Balcani e nella fattispecie dei serbi. La sua posizione non risulta sostituibile e quando ella muore l'intera economia della famiglia si sgretola: il padre lascia il proprio nido per la vergogna e l'orfano diventa un "figlio della strada" o del mondo naturale, con tutti i richiami mitologici e religiosi del caso.

Nella variante romena la ballata mette invece in luce il destino tragico di *Mastro Manole*, malgrado «alcuni folcloristi abbiano ritenuto che questa continuazione sia inutile, in quanto il dramma si esaurisce con l'atto di murare la sposa» (Eliade 2017: 27). Nella sua complessità quindi la variante romena risulta più composita e ricca dal punto di vista simbolico rispetto alle altre, oltre ad essere più raffinata dal punto di vista letterario. All'interno del *Mastro Manole* romeno è centrale il mito cosmogonico nella sua totalità, di cui vengono enunciati tratti tipici e globali: la complessità e la densità tematica della ballata romena rappresenta dunque un unicum che non si è potuto trascurare in un'analisi del folclore e del mito, seppure si tratti di una leggenda originatasi nella regione dei Balcani sud-occidentali.

#### **4.1.3. Altri esempi di sacrificio rituale nell'Europa Orientale**

*Zidanje Skadra* e *Mastro Manole* non sono le sole testimonianze di sacrificio di costruzione nei Balcani e in Europa. A tal proposito citeremo ulteriori esempi, al fine di dimostrare come Andrić abbia attinto ad mito fortemente radicato nel contesto europeo.

In Slovenia, nella regione carsica della nazione, è presente attestato acconto che vede il figlio di un Mastro cadere da una chiesa, appena questa venne terminata dal padre (Kropej 2011: 65). Sempre in Slovenia, nella zona orientale del paese, racconti popolari narrano di bambini incastrati fra gli argini di un fiume per deviare e fermare il corso d'acqua. Il folclorista Lajos Vargjas (1914-2007) ha notato come il tema del sacrificio umano sia ampiamente diffuso anche in Europa centrale: in Ungheria le ballate spesso cantano di

Clement Mason intento a costruire la città di Deva accompagnato da dodici mastri che, però, lavorano invano (Kropej 2011: 65). Senza alcun “suggerimento sovranaturale”, Clement stesso pensa di effettuare un sacrificio e sceglie di immolare la propria moglie: «Accada quel che deve accadere se la vita con me è diventata un peso» (Eliade 2017: 26). All'interno di questa variante troviamo anche il tema del bambino orfano, ricorsivo nei sacrifici di costruzione che coinvolgono una madre. L'orfano verrà preso in custodia dagli elementi della natura, poiché, spesso, il padre sarà costretto ad abbandonarlo a causa della vergogna di aver ucciso la madre, o perché egli stesso avrà un tragico destino. Inoltre esistono varianti greche dove per erigere il ponte di Arta (Kropej 2011: 65) è necessario sacrificare la moglie del mastro. In una variante gli arcangeli invocano il sacrificio di un bambino perché l'opera possa durare. Nella variante albanese di *Zidanje Skadra* le mura vengono erette sulla collina di Rozafa/Rozaka (Kropej 2011: 65), luogo che prende il nome dai due fratelli, spesso gemelli, che subiscono il tragico destino dell'immurazione: «According to some variants the hill got its name after the name of the brother and sister who were walled-into the foundations of the fort – Roza and Fa» (Kropej 2011: 61).

Nei Balcani sono altrettanto importanti le leggende che trattano dei sacrifici presso i confini e delimitazioni dei territori: ne è un esempio la leggenda slovena di *Kravavi Kamen* (La pietra insanguinata) (Kropej 2011: 69), in cui si narra di una pietra che, rotolando dal monte Gorjanci a cavallo fra Slovenia e Serbia, si sia posizionata su un campo dove erano sepolti dei contrabbandieri, fra la chiesa di San Mitklavž e San Jera a segnare il confine fra *kranjci* (Carniolini-Sloveni) e *uskoci* (Uscocchi-Croati) della Vojna Krajina. Vi sono altre leggende riguardanti la pietra insanguinata: lo scrittore sloveno Janez Trdina (1830-1905) sostiene che il masso è insanguinato a causa di una guerra di confine fra *Kranjci* e gli abitanti del Žumberak, la catena montuosa che si erge nella Croazia Settentrionale, al confine con la Slovenia (Kropej 2011: 70). Un'altra leggenda racconta di come la determinazione dei confini fra popoli sloveni e croati, siano state tagliate le dita ad una fanciulla sulla roccia: questa mantenne per centinaia di anni un vivido colore rosso, poiché la fanciulla era una *vila*.

Il sacrificio umano risulta così fondante anche nell'ottica della costruzione di una nazione o nella determinazione di un “luogo familiare” dove vivere. Il confine, in quanto elemento di passaggio e delimitazione, deve essere necessariamente “onorato” da un atto di questo



tipo: ad esempio si crede che le mura di Novgorod, in Russia, sia stato edificato sacrificando una donna incinta nelle fondamenta.

L'elencazione delle diverse varianti che coinvolgono il sacrificio rituale pone la lente d'ingrandimento sul costruttore, il protagonista della narrazione: questi può avere caratteristiche mitiche e leggendarie, a metà fra l'essere umano e la divinità. Il mastro dalle sembianze divine è vividamente presente nelle tradizioni letterarie germaniche e scandinave<sup>101</sup> ed è analogamente rintracciabile presso gli Slavi meridionali. Ne è un esempio il racconto istriano che coinvolge l'arena di Pola, nell'Istria croata, costruita, secondo le credenze, dalle fate: «Fairies have built the arena in Pula. On their heads, they had been carrying funnels (grote) and spinles (prele). When a rooster crowed they could no longer continue, which is why the arena has no roof. Old people us to call it Divić» (Kropej 2011: 71).

La cultura popolare tende a far coincidere la costruzione di opere di notevole entità con l'intervento divino o sovranaturale, questo è rintracciabile anche nel mondo cristiano dove il “prodigio” di determinate costruzioni è spesso associato a forze demoniache o sovranaturali. Questo tema è rintracciabile nelle leggende *Hudičev Most* (Il ponte del diavolo) e *Vražja peč* (La rupe del diavolo) (Kropej 2011: 71). Quest'ultima è chiamata così poiché il diavolo non è riuscito a costruire in tempo il ponte sul fiume Drava: «The Devil was building very fast, but the bad storm and the drakness prevented him from building in time» (Kropej 2011: 72). Il diavolo, una volta ultimato il ponte, avrebbe ricevuto in premio un'anima, grazie alla quale avrebbe potuto accedere al Paradiso.

Un'altra leggenda rintracciabile in Carinzia, prende il nome di *Zlodjev most* (Il ponte del diavolo) (Kropej 2011: 72) e narra di un mugnaio che possedeva un mulino sulla sponda destra del fiume Drava e voleva costruire un ponte per trasportare il grano agli abitanti sull'altra riva. Il mugnaio sognò che ci fosse un ponte per unire le due rive e così apparse un diavolo che gli promise di costruirlo prima della campana del mattino, in cambio della sua anima. Il mugnaio accettò, ma alla fine fu costretto a chiedere al sagrestano di suonare la campana per evitare che la sua anima venisse rubata dall'entità malefica.

L'autore sloveno Jože Seražin (1914-1984) pubblicò nel 1941 una storia, a suo dire trasmessagli dal nonno, denominata *Zludjev Zid* (Il muro del diavolo), in cui il diavolo viene sconfitto dal prematuro rintocco delle campane del mattino. La presenza del

---

<sup>101</sup> Specialmente all'interno de “L'Edda in prosa” di Snorri Sturluson (1179 -1241) del XIII secolo.

diavolo, dunque, suggerisce un sacrificio: l'anima di un essere umano deve essere sacrificata affinché la costruzione venga completata.

Un altro motivo che ritorna è quello dell'alternanza giorno-notte che determina il ciclo di costruzione: negli ultimi casi sopracitati la costruzione avviene di notte, a differenza di *Zidanje Skadra* o de *Il ponte sulla Drina*. In tal senso, risulta determinante proprio il fatto che a preoccuparsi della costruzione sia proprio un diavolo, figura relegata nella sfera notturna, sede dell'ignoto e dell'alterità. Nelle testimonianze prese in considerazione, infatti, l'azione malevola si verifica con il calare della luce, sia che si tratti di questa una "costruzione" che di una "distruzione".

Analizzando le varianti della leggenda di *Zidanje Skadra*, non è possibile trascurare l'apporto della penisola Greca e delle sue isole. In una variante redatta nel dialetto dell'attuale Corfù, quarantacinque mastri e sessanta garzoni lavorano giorno e notte, invano, per tre anni alla costruzione di un ponte. Uno spirito suggerisce di murare la moglie del capomastro: questa intravede la morte imminente e decide di maledire la struttura. In seguito la donna ritira la iattura, ricordandosi che il fratello avrebbe potuto transitare sul ponte.

In una testimonianza di Trebisonda non è lo spirito a specificare la natura del sacrificio, ma è il mastro a scegliere: «non posso più avere un'altra mamma e una figlia ma una moglie sì, forse ne trovo una migliore» (Eliade 2017:23). Nelle varianti traciche, infine, è il mastro che spinge la moglie nelle fondamenta con il pretesto di cercare l'anello nunziale.

Ritornando presso gli Slavi meridionali, un'importante variante dell'Erzegovina vuole che l'edificazione del ponte sul Mostar sia stata occasione di un sacrificio di una zingara. Analogamente ad una componente ampiamente diffusa nelle varianti che abbiamo osservato, questa versione vuole che sia lasciata una fenditura nel muro per permettere alla zingara di allattare il proprio bambino: in questo specifico caso, tuttavia, il mastro si rifiuta ed è per questo che per diversi anni colano gocce dalle crepe del muro.

In Bulgaria è presente un testimone che vuole Mastro Manole impegnato nella costruzione di una fortezza per più di dieci anni, senza riuscire ad ultimarla. In maniera spontanea il capomastro invita i muratori a sacrificare la propria moglie per terminare la fortezza, ma solo egli tiene fede al giuramento. All'interno della variante è presente il

tema del “temporeggiare”<sup>102</sup>: la moglie è spinta, nella versione bulgara, ad effettuare una serie di faccende casalinghe, prima di presentarsi alla fortezza. Il capomastro costringe la donna ad entrare nelle fondamenta con la scusa di aver perso l’anello di matrimonio. La donna viene murata e Mastro Manole, affranto per la morte della moglie, non intende più ritornare a casa dai propri figli. Questa variante contiene il tema del lasciare il seno scoperto nell’immurazione per poter allattare il proprio bambino e il motivo della maledizione contro l’edificio eretto. In questa versione bulgara è presente il maleficio verbale ai danni del marito da parte della moglie, che gli grid: «che tu non goda di nessuna fortuna» (Eliade 2017: 23).

Un motivo, molto comune nei Balcani, è presente nel racconto popolare *The Sacrifice on the Bridge*, inserito nella classificazione di Aarne-Thompson (AaTh/ ATU 1991)<sup>103</sup>, e perciò d’interesse per la nostra analisi. In questo specifico caso è un animale, un cane per la precisione, ad essere dato come tributo al diavolo, in cambio dell’anima umana promessa. A tal proposito Janez Vajkard Valvasor<sup>104</sup> (1641-1683) pubblicò nel 1688 una nuova versione della leggenda e risulta inoltre interessante ricordare una variante del tema diffusa in territorio italiano: a Cividale del Friuli sorge infatti un ponte, denominato Ponte del diavolo, cui è legata una leggenda che narra di come il diavolo sia venuto in soccorso ai cividalesi per la costruzione del ponte. Secondo la credenza popolare, il diavolo strinse un patto con gli abitanti secondo cui avrebbe costruito il ponte in cambio dell’anima della prima creatura che l’avesse attraversato. I cividalesi ingannarono il diavolo facendo transitare sul ponte un animale, probabilmente un cane o un gatto, o persino un maiale. Il diavolo fu così costretto ad accontentarsi dell’anima dell’animale.

Questo tipo di leggende spesso si legano ad elementi cristiani. Un esempio di questo tipo è rintracciabile all’interno del racconto *Zidani Most*:

In order to save his soul, Tone had a statue built of St. John the Steadfast on one river bank and a chapel consecrated to St. Catherine on the other. Then he tied bells to the paws

---

<sup>102</sup> Nella ballata di Mastro Manole, l’uomo chiede aiuto agli agenti atmosferici per frenare la corsa della donna verso il monastero.

<sup>103</sup> L’indice di classificazione Aarne-Thompson è un’opera divisa in più volumi, elencante i motivi ricorrenti nel folklore. La prima stesura è di Antti Amatus Aarne, pubblicata nel volume *Verzeichnis der Märchentypen* nel 1910. In seguito, Stith Thompson (1885-1976) tradusse ed ampliò il lavoro, pubblicandolo prima nel 1928 e in seguito nel 1961.

<sup>104</sup> Janez Vajkard Valvasor, scienziato e scrittore, è considerato uno delle più eminenti intellettuali della Slovenia. La sua opera più importante, il trattato *Slava vojvodine Kranjske* (La gloria del ducato di Carniola), costituisce una preziosa fonte di informazioni sui costumi e sulle tradizioni slovene del tempo.

of a cat, urging it across the bridge. Afraid of the noise, the cat plunged across the bridge. The young man, who was really the devil, was furious (Kropej 2011: 75).

La leggenda evoca contro le forze del demonio una serie di santità dalla cristianità, mescolando il contenuto popolare con l'elemento religioso cristiano. Questo tipo di racconti sono sopravvissuti sino a noi, poiché hanno saputo accogliere al loro interno nuove e differenti tematiche: l'adattamento ai tempi e la generale verosimiglianza, data dal riferimento ad un elemento tangibile come può essere un ponte, ha permesso il perdurare delle leggende inerenti al rituale della costruzione

Un'altra leggenda che per protagonisti i santi e il diavolo è quella di San Wolfgang, molto comune in Slovenia e simile a quella del Ponte del diavolo di Cividale del Friuli. Il santo, nato nel X secolo, stipula un accordo con il diavolo per evitare che la chiesa venga distrutta ogni notte a patto che il diavolo possa prendere l'anima della prima anima che entra all'interno della chiesa. San Wolfgang riesce ad ingannare il diavolo introducendo un cane<sup>105</sup> con l'inganno all'interno della chiesa, così salvando l'anima di un pellegrino. Il racconto venne pubblicato per la prima volta dal monaco cappuccino Oče Rogerij (1677-1718) nell'opera *Palmarium* del 1714: all'interno della narrazione il monaco inserisce particolari quali la scelta del luogo dove erigere la chiesa e per chi è stata fatta erigere, ossia San Giovanni Battista e la Madonna. Lo scrittore sloveno Anton Kosi inserì una variante di questa leggenda, intitolata *Bolfenka na Pohorju* (La chiesa di San Bolfenk in Pohorje) nella raccolta del 1891 *Narodne legende za slovensko mladino* (Leggende nazionali per la gioventù slovena). Il racconto parla di San Bolfenk che, tenendo un bastone in una mano e un'ascia nell'altra, sceglie il luogo dove erigere la chiesa. Il santo, dopo aver trovato la sede dove costruire la chiesa, vede comparire il diavolo e quest'ultimo si offre di costruire la chiesa in cambio dell'anima del primo pellegrino che entrerà all'interno dell'edificio. Una voce dal paradiso intima al santo di accettare, poiché il primo pellegrino che entrerà non avrà anima. Terminata la chiesa, all'interno di questa entra un lupo, animale considerato senza anima, e il diavolo furente abbatte una parte del muro della chiesa. Un'altra versione, dedicata questa volta a San Volbenk, venne scritta da Anton Bonaventura Jeglič (1850-1937) e pubblicata da Karel Štrekelj (1859-1912). Questo racconto mantiene al suo interno gli elementi della leggenda di San Wolfgang e *Bolfenka na Pohorju*:

---

<sup>105</sup> Nei Balcani vi è la credenza che i cani non possiedano un'anima.

The Deuce seizes the wolf  
And behind the altar flies out of the church.  
There still remains a hole.  
Those who believe not  
Should see for themselves (Kropej 2011: 77).

Sempre a proposito di Volbenk, Venceslav Winkler (1907-1975) ha pubblicato una leggenda che vede il santo costringere il diavolo a restituire tre anime dall'inferno.

In una leggenda ucraina la costruzione di una chiesa è osteggiata da un diavolo che, durante la notte, sparpaglia le assi di legno per erigerla, allungando così il lavoro. Il monaco della chiesa, aiutato da Dio, obbliga il diavolo a trasportare le tavole di legno e a contribuire alla costruzione dell'edificio. La leggenda si conclude con lo stesso monaco che, sempre con l'ausilio di Dio, schianta il diavolo contro una quercia talmente forte da fargli versare il sangue a terra. Questo racconto possiede al suo interno due componenti particolari: la prima costituita dal sangue del diavolo che, in molte varianti, dà origine alla pianta del tabacco e per l'appunto che viene definita la "pianta del diavolo". A tale proposito, Eliade osserva che nelle testimonianze del mito «[...] da questi spruzzi cresce il tabacco [...]» (Eliade 2017: 29). In seconda istanza, è interessante sottolineare il ruolo della quercia, il cui il culto della quercia era diffuso in tutta Europa prima dell'avvento del cristianesimo ed è sopravvissuto con l'arrivo della nuova religione. Nel pantheon slavo, la quercia è l'albero sacro associato a Perun, il dio del tuono, tanto che il nome della divinità deriva dal termine protoslavo che designava la quercia (Brosse 2016: 81). Gli antichi slavi si prodigavano in sacrifici e offerte a Perun, che spesso coinvolgevano l'albero di quercia:

In suo onore veniva mantenuto un acceso un fuoco di legna di quercia; se per caso si spegneva, i responsabili del fuoco venivano messi a morte. A Pron, in Bielorussia, cresce un tempo un bosco e lì le querce consacrate a Perun si trovavano all'interno d'una specie di tempo all'aperto. Il popolo si radunavano intorno al recinto, che aveva in custodia il luogo e celebrava dei sacrifici, ma solo il sacerdote e i sacrificatori avevano accesso al santuario (Brosse 2016: 81-82).

Le leggende che abbiamo preso in considerazione, dai mastri mitologici alle ricompense per i diavoli, hanno in comune le tematiche e i motivi dei miti che prevedono l'immurazione e il sacrificio, rispecchiandone spesso la struttura narrativa. La differenza sostanziale rispetto alla antica credenza della necessità di un sacrificio di costruzione

soggiace nel fatto che difficilmente determinare il “grado di verità” queste leggende, malgrado rispecchino lo stesso grado di relazione fra elemento umano e elemento sovranaturale che richiede una ricompensa per ciò che è stato costruito. Come sintetizza Kropej (2011: 80): «[...] we can hardly believe that they were ever considered to be true, which means that at the time of their formation they were either myths, saint’s and sacral legends or aethiological legends».

#### **4.2. Il ruolo del fanciullo fra mito e retroterra popolare**

Il fanciullo lasciato al proprio destino o il bambino orfano è un elemento che ritroviamo all’interno de *Il ponte sulla Drina*, seppur declinato in maniera differente rispetto alla leggenda di *Mastro Manole*. Anche in questo caso, appare di rilievo sottolineare le somiglianze fra la tradizione folclorica e il romanzo di Andrić. La prima affinità è determinata dalla natura del sacrificio nella narrazione dello scrittore jugoslavo:

La ninfa del fiume che distruggeva il ponte aveva fatto sapere ad Abid-aga che non si sarebbe fermata fino a quando nelle fondamenta non fossero stati murati due gemelle, fratello e sorella, di nome Stoja e Ostoja (Andrić 2016: 35).

L’affinità fra il testo dello scrittore jugoslavo e le leggende inerenti la costruzione del ponte Arta, o ancora con il filone di credenze slovene che vuole il sacrificio di un fanciullo per deviare il corso del fiume, appare evidente. La nascita di queste leggende può fregiarsi di un grado di realtà, poiché, come sottolinea Eliade all’interno de *I riti del costruire*, è possibile rinvenire diversi scheletri di bambini nelle fondamenta di diverse chiese (Eliade 2017: 39).

Il fanciullo, o più fanciulli, vengono sacrificati perché rappresentano il nuovo e sono simbolicamente connotati come portatori di novità, di nuova vita, di perennità ed eternità. Il mastro è portato ad associare l’anima di un fanciullo alla propria costruzione per assicurarne la durata e la perennità. Questa perennità o “spinta magica” non è determinata da un effetto diretto del fanciullo sull’edificio, ma è determinabile in un’altra maniera estremamente più articolata. Il sacrificio del bambino è infatti diffuso come motivo globale e ha una connotazione più specifica: ad esempio fra i fenici veniva immolato il fanciullo primogenito per il dio della guerra, mentre nell’Oriente non è sporadico vedere

il capo di stato sacrificare il proprio figlio per liberare il popolo da una calamità (Eliade 2017: 44).

Trattandosi di un atto ricorsivo anche in molte leggende balcaniche, Andrić accoglie nel suo romanzo questo tipo di vittima sacrificale. Analizzando la scelta dello scrittore jugoslavo, non si può trascurare la vena patetica narrativa che “colora” la narrazione e il contesto temporale nel quale il romanzo è stato scritto: vengono sacrificati due figli del popolo slavo per poter permettere agli ottomani oppressori di completare la propria opera. La carica metaforica di questo sacrificio, allegoria di un popolo dominato per decenni dalla mano turca, appare tutt’altro che casuale nel romanzo dell’autore jugoslavo. La morte inflitta ai due fratelli ne *Il ponte sulla Drina* presenta inoltre un forte richiamo alla leggenda delle mura della collina di Rozafa, dove erano stati immolati due gemelli per completare la costruzione.

Come per gli altri miti legati alla costruzione, anche in questo caso il sacrificio non intende trasmettere una forza magica nella struttura, bensì ricreare il momento primigenio dell’«origine» attraverso l’immolazione del fanciullo (Eliade 2017: 45). L’atto sacrificale vuole fortemente ricreare un istante primordiale nel quale il re o la divinità si riconosceva nel massimo delle sue forze e del suo splendore. Il fanciullo, perciò, svolge un’attività «archetipica» (Eliade 2017: 45): si tratta di un voler ritornare all’origine del mondo, nell’integrità della natura e della collettività, per riparare in un contesto non soggetto a deterioramento o logorato.

Il movimento decisivo, in questo senso, è operato dal sacrificio del fanciullo verso l’attimo primordiale: sacrificare un bambino in momenti di siccità riporta la terra al momento della Creazione, quando flora e fauna erano floride e rigogliose. In circostanze belliche svantaggiose o poco propizie, immolare una giovane anima permetteva al Dio della guerra di ricostituirsi nella sua forza primaria: lo stesso accadeva quando un re era malato o in agonia. Secondo lo stesso principio, il sacrificio permette all’edificio di fare un balzo indietro nel tempo e di riconfigurarsi in una circostanza temporale primordiale, senza corruzione nella propria struttura. La via più sicura è il ritorno: «ripetendo il solo atto creaturale che conta» (Eliade 2017: 46) nel tentativo di “riparare” verso il passato. Si tratta di un motivo per nulla circostanziale:

Essa dimostra ancora una volta la sete di reale, di ontico, dell'uomo arcaico. Dimostra, soprattutto, la sete dell'uomo arcaico di rivivere l'intero, di ritornare a "quel tempo" cruciale, quando l'unità del reale è stata frantumata in miliardi di frammenti attraverso l'atto della Creazione. Infatti, da qualsiasi prospettiva ci collochiamo, dall'analisi di ogni rito o superstizione scopriamo la stessa vocazione metafisica dell'uomo e la stessa nostalgia del paradiso perduto (Eliade 2017: 46).

Questo tipo di uso del rituale è in stretta connessione con il rito cosmogonico e legato al mito dell'origine del medicamento. Quest'ultimo viene evocato quando si vuole rideterminare una condizione passata, priva di qualsiasi tipo di corruzione con l'evocare della cosmogonia: «In principio, quando tutto era indistinto, ecc.» (Eliade 2007: 51). L'efficacia della medicazione è attribuibile alla riattualizzazione del tempo mitico dell'origine. Il messaggio che traspare è che, per le società arcaiche, non esista una riparazione, ma solo una ricreazione di un tempo precedente e, soprattutto, mitico. Il mito cosmogonico è recitato anche in occasione della morte, in quanto è una situazione "nuova" ed è «necessario considerare la giusta luce per renderla creatrice» (Eliade 2007: 56).

*Il ponte sulla Drina* non si fregia solamente di questa componente del sacrificio del fanciullo, ma evoca una funzione del bambino nelle altre varianti inerenti l'immurazione o la morte sacrificale, laddove egli non è parte costitutiva dell'offerta. Come abbiamo visto, il tema della moglie incinta, o comunque madre, è ricorsivo nelle testimonianze narrative del sacrificio di costruzione, quali *Zidanje Skadra*, o *Mastro Manole*, che rappresentano una sorta di punto di riferimento per l'Europa orientale.

In queste leggende il bambino diviene orfano perché la madre è coinvolta nel sacrificio di costruzione. Questo motivo, oltre ad essere di spicco dal punto di vista del pathos narrativo, evoca una serie di credenze e di miti. La tematica del fanciullo orfano è stata ampiamente vagliata dalla mitologia, soprattutto quella greca, divenendo una "situazione costitutiva" del pantheon greco: il padre, ad esempio, è spesso il nemico, come testimonia la figura di Zeus costretto, in prima istanza, a fuggire dal genitore-titano Crono<sup>106</sup> grazie all'aiuto della madre Rea<sup>107</sup>. In seconda battuta Zeus fronteggia Crono, lo costringe a rigettare i fratelli divorati, e, nella celebre Titanomachia, rovescia il regno del padre e

---

<sup>106</sup> Crono ebbe diversi figli da Rea: Estia, Demetra, Era, Ade e Poseidone, ma li divorò tutti, poiché aveva saputo da Gea e Urano che uno di loro lo avrebbe spodestato dal suo trono.

<sup>107</sup> Rea è figlia di Urano e Gea.



degli altri titani. Un esempio *tout court* di orfano nella mitologia greca è delineato da Dioniso, figlio della tebana Semele e di Zeus:

Sono arrivato a Tebe! Io sono Dioniso, il figlio di Zeus. Mia madre Semele, figlia di Cadmo, mi ha partorito tra fuoco e fulmini. Mi sono trasformato: ho preso l'aspetto di un uomo, ma sono un dio. Ed ora eccomi alla fonte di Dirce, alle acque dell'Ismeno. Vicino alla reggia vedo la tomba di mia madre, morta folgorata (Euripide 2010: 45).

Il fanciullo diviene parte di un mondo primordiale e acquisisce familiarità con questo. La sua nutrice non è più la madre, scomparsa, o il padre, "incolpevole" carnefice.

L'elemento dell'orfano non è riscontrabile solamente nella mitologia greca, ma anche nelle fiabe e nelle favole popolari europee e asiatiche. Una favola dei Tartari della Foresta Nera recita si apre come segue:

Tanto tanto tempo addietro  
Creato da Dio  
Creato da Pajana<sup>108</sup>  
Viveva un orfanello.  
Senza cibo da mangiare,  
Senza veste da vestire:  
Così viveva.  
Nessuna donna che lo sposasse.  
Una volpe venne da lui; la volpe disse al fanciullo:  
Come diventerai tu un uomo?  
Così gli domandò.  
Il fanciullo le rispose:  
Come diventerò un uomo,  
Non lo so neppure io (Jung, Kerényi 2012: 53)

Il fanciullo, nella sua condizione di orfano, rappresenta un unicum: è il bambino primordiale connotato da una «solitudine cosmica» (Eliade 2017: 43). L'orfano dà vita al momento della creazione del cosmo, ossia ad una vita e ad un mondo nuovo. Il fanciullo determina, perciò, lo scoccare di un'era e di un tempo dal quale, rivivendo nella sua condizione solitaria il momento della genesi cosmica, ha inizio il cosmo. L'orfano ci conduce al primo momento cosmogonico: secondo Eliade (2017: 43) «È, potremmo dire, una ripetizione del momento mitico iniziale quando tutta l'umanità cresceva nel seno degli elementi cosmici».

---

<sup>108</sup> La divinità creatrice presso le popolazioni tartaro-siberiane.

Il bambino orfano può altresì suggerire, almeno metaforicamente, la pratica della *humi positio*, ovvero il parto sul suolo, altro motivo che è possibile ritenere globale. Questa usanza ha il proposito di simboleggiare la nascita della vita dalla terra: «di conseguenza la donna deve essere in contatto con la Grande Generatrice, per farsi guidare nel compiere quel grande mistero che è la nascita di una vita, per riceverne le forze necessarie e trovarvi materna protezione» (Eliade 2016: 91). Un'usanza altrettanto diffusa è quella di posare il neonato sulla terra per certificare un'alleanza fra il popolo che vive su quella terra e la Terra stessa. Il bambino viene così restituito alla sua “vera” madre e questa pratica rigenera e ha risvolti curativa. In una lettura mitica, il tema dell'orfano che ritroviamo in numerose varianti inerenti al sacrificio rituale si può leggere come un'un' iniziazione che prevede il sacrificio della madre, o dei genitori, per poter “restituire” l'infante alla Terra e, in questa maniera, “benedirlo”.

Ritornando al testo de *Il ponte sulla Drina*, notiamo come nel capitolo II la figura di Mehmed Pascià Sokolović rivesta entrambe le sfaccettature del fanciullo, in quanto vittima e orfano. Il funzionario ottomano, di origine bosniaca, è stato concepito come un'offerta o sacrificio:

Quel giorno di novembre, una lunga carovana di cavalli sulla riva sinistra del fiume dove si fermò a pernottare. Con la sua scorta armata l'aga dei giannizzeri rientrava ad Istanbul dopo aver raccolto nei villaggi della Bosnia orientale il numero di bambini cristiani previsti come “adžami-oglan”, tributo di sangue (Andrić 2016: 18).

Secondo la consuetudine, il governo ottomano prelevava giovani fra i dieci e quindici anni dai territori dominati (in questo caso si parla della Bosnia), come tassa da pagare nei confronti dei turchi. Questi bambini erano sottoposti ad un processo di islamizzazione e istruiti ad abbandonare la propria religione per divenire parte del corpo dei giannizzeri o membro del governo ottomano.

Mehmed Pascià Sokolović, esaurito il proprio “compito” sacrificale, è analizzabile anche dal punto di vista dell'orfano: egli viene infatti strappato alla madre ed è gettato in una condizione di solitudine, dal punto di vista affettivo e culturale. La rottura con la madre e con la propria terra è dolorosa alla pari del processo di separazione subiti dal figlio di Mastro Manole e di Gojko nella *Zidanje Skadra*. Nel romanzo di Andrić, le madri salutano affrante e dilaniate dal dolore i figli promessi ai padroni ottomani sulle rive della Drina, con una componente patetica che ricorda le sopracitate leggende:

Dinanzi al traghetto di Višegrad dovettero fermarsi anche le più ostinate: sul battello non le prendeva ed era impossibile attraversare il fiume in altro modo. Potevano solo sedersi sulle rive e piangere in pace: nessuno le aggrediva più. Aspettarono là come pietrificate, insensibili alla fame, al freddo e alla sete (Andrić 2016: 20).

L'infante, invece, alla lunga beneficia di questo "sacrificio", divenendo un personaggio di spicco della politica ottomana:

Durante quei sessanta e più anni fu al servizio dei tre sultani, provò, nel bene e nel male ciò che solo gli eletti riescono a provare, si elevò a livelli di forza e potere sconosciuti ai comuni mortali, livelli dove pochi giungono e riescono a rimanere (Andrić 2016: 20).

Mehmed Pascià Sokolović assume così tratti elettivi tipici del prediletto dall'elemento divino. Il meccanismo sul quale lavora lo scrittore jugoslavo, però, non si esaurisce nel ricreare questa condizione mitica, ma esercitare una sorta di movimento circolare all'interno della vicenda. Mehmed Pascià è costretto ad affrontare una turbolenta attraversata della Drina sul traghetto, unico mezzo per viaggiare sul fiume, per potersi spostare verso le terre ottomane:

Nella sua mente si impressero per sempre la riva pietrosa e coperta di salici radi, spogli e desolatamente grigi, il barcaiolo deforme e il fatiscante mulino ad acqua, pieno di ragnatele e correnti d'aria, in cui avevano pernottato prima di attraversare le acque agitate della Drina accompagnati dal gracchiare delle cornacchie (Andrić 2016: 21).

Il dolore provato da Mehmed Pascià gli rimarrà impresso durante tutto l'arco della sua esistenza e lo porterà a voler costruire il ponte sul fiume. Forte della sua posizione politica, egli fa erigere la costruzione per permettere i cittadini di Višegrad di legare le due sponde della città ed evitare che qualcun altro sia costretto a ricorrere al traghetto. Nel romanzo Andrić riprende una delle sue tematiche ricorrenti, ossia il macrotema della storia individuale che si intreccia ed è riflesso di quella universale in un movimento metaforico e, in questo specifico caso, ciclico. Anche in questo è la storia, nello specifico il passato del Visir ad influenzarlo nella costruzione del ponte, facendolo riavvicinare alla terra che è stato costretto a lasciare per volere delle potenze dominatrici, ma è proprio grazie al suo ruolo di funzionario del governo ottomano e al denaro di cui ormai dispone che può riavvicinarsi alla terra natia, divenendo un fattore positivo nei confronti di quest'ultima. Per la comunità di Višegrad, la costruzione del ponte, non è altro che la

chiusura di un movimento ciclico, che parte dall'esperienza individuale e termina in quella collettiva, e su cui ha un impatto concreto in questo particolare frangente:

Così fu lui il primo a vedere nello spazio di un secondo, dietro le palpebre chiuse, la linea armoniosa ed elegante del grande ponte di pietra che doveva sorgere un giorno in quel luogo. Già quello stesso anno ebbe inizio, per ordine del visir e a sue spese, la costruzione del grande ponte sulla Drina (Andrić 2016: 23).

Per questo motivo, la costruzione del ponte non è completamente scevra dal significato del sacrificio di costruzione: con essa, infatti, si vuole determinare nuovamente una condizione precedente e originaria. Mehmed Pascià costruisce il ponte per rimuovere il “dramma” della traversata della Drina, metafora del dolore che egli ha provato staccandosi dalla madre e dalla propria casa, per rideterminare un passato non corrotto, precario e, quindi, non straziante. La parabola del Visir si esaudisce così: sacrificata la propria cultura e la dimensione affettiva e attraversato il motivo del fanciullo-orfano, Mehmed Pascià ha restituito a Višegrad una condizione antecedente alla “corruzione”, facendo costruire il ponte.

#### **4.3. Il barcaiolo Jamak**

La traversata della Drina, prima della costruzione del ponte, era destinata ad essere effettuata tramite il traghetto. Questo, all'interno de *Il ponte sulla Drina*, è guidato dalla figura orrorifica del barcaiolo Jamak:

Era un vecchio traghetto nero guidato da un barcaiolo burbero e lento di nome Jamak, dal quale farsi sentire, anche quando era sveglio, era più difficile che da chiunque altro immerso in un sonno profondo (Andrić 2016: 23).

Il motivo del traghettatore di anime non nuovo nella mitologia e nella letteratura. Naturalmente direzione la figura del Caronte virgiliano nell'*Eneide*, traghettatore delle anime nell'Ade, a dominare l'immaginario collettivo del traghettatore psicopompo. Analogamente, seppur con tonalità e connotazioni differenti, il Caronte della *Divina Commedia* dantesca ha contribuito fortemente a formulare un immaginario collettivo del barcaiolo:

Quinci fuor quete le lanose gote  
al nocchier de la livida palude,  
che 'ntorno a li occhi avea di fiamme rote  
(Dante – “Divina Commedia”: Inferno III 97-99)

e:

Caron dimonio, con occhi di bragia  
loro accennando, tutte le raccoglie;  
batte col remo qualunque s'adagia  
(Dante – “Divina Commedia”: Inferno III 109-111)

La caratterizzazione demoniaca adottata da Andrić nel descrivere la figura di Jamak è evidentemente simile a quella dei classici della tradizione letteraria europea: il traghettatore mantiene le medesime caratteristiche demoniache di uomo consunto ed attanagliato dall'età avanzata. Jamak assume le sembianze di Caronte e diviene una figura altamente simbolica dal punto di vista tanatologico, assumendo tratti psicopompi. L'eco dantesco è ravvisabile in Jamak non solo nelle sue caratteristiche fisiche, ma anche nella sua condotta con le anime, richiamando peraltro un'altra figura altamente simbolica dal punto di vista della statura morale, ossia Catone l'Uticense, custode del Purgatorio dantesco: di Jamak Andrić scrive «la sua affidabilità e la sua dittatura morale erano famose» (Andrić 2016: 17).

Jamak appare come un prodotto della mitologia greca e della letteratura medievale, piuttosto che del folclore balcanico. In realtà, non è proprio così: addentrandoci nella cultura popolare degli Slavi meridionali, vediamo che il ruolo psicopompo è spesso associato all'Arcangelo Michele sopracitato in connessione con il lupo e il suo significato tanatologico (cfr. Capitolo 3); l'arcangelo è infatti un *dušovadnik* (un estrattore di anime), che guida lo “spirito” fuori dal corpo del defunto.

Nella tradizione popolare degli Slavi meridionali, l'Arcangelo Michele è riconosciuto come il primo fra gli angeli. Egli trascina l'anima fuori dal corpo del defunto, analizzandone le buone azioni e i peccati: eseguita questa analisi, l'Arcangelo sceglie di inviare l'anima all'Inferno o in Paradiso. Pertanto, a livello iconico, l'Arcangelo è rappresentato con una bilancia nella mano sinistra e la spada infuocata nella destra, simboli rispettivamente di giustizia e di imbattibilità. Dal punto di vista rituale, l'Arcangelo Michele è celebrato in autunno e la sua figura è legata ai malati, ai quali fa

visita per determinare se moriranno o meno: se al malato dolerà la testa, dopo la visita dell'Arcangelo, l'uomo vedrà risparmiata la sua vita, mentre nel caso di un dolore alle gambe, è condannato a morire nel giro di pochi giorni. Nella Serbia orientale, si crede che l'Arcangelo Michele sia il dio più bello e che sia "un santo vivente", che siede sulla luna e osserva ciò che fa la gente, scendendo ogni tanto fra i vivi. Infine la figura dell'Arcangelo Michele è spesso legato al bestiame e alla sua protezione.

Le celebrazioni dell'Arcangelo Michele, inoltre, hanno luogo anche in occasione della *slava*, festa caratteristica delle casate presso gli Slavi meridionali, il cui intento è quello di mantenere e rinvigorire i rapporti con gli esponenti della componente della famiglia dalla parte paterna e di coinvolgere nei festeggiamenti i compaesani:

Ogni casata ha la sua *slava* e i suoi aspetti religiosi e magici sono numerosi; Slobodan Zečević (1969) nota gli aspetti rituali legati ai frutti, al grano, al pane rituale, il ruolo del capo nel cerimoniale (che ricorda le funzioni del sacerdote) e gli elementi legati al culto dei morti (Stahl 1993: 167).

Nel folclore balcanico troviamo delle figure simili all'Arcangelo Michele nei tratti angelici, le *samodivi*<sup>109</sup>, rintracciabili precipuamente nel folclore bulgaro e sono delle creature contraddistinte da una bellezza angelica, strettamente legate all'elemento naturale. Le *samodivi* vivono nelle foreste e si dice che siano figlie della divinità tracica Bendis, legata alla Luna e alla caccia. Alla stregua dell'Arcangelo Michele, le *samodivi* hanno una forte connessione con la flora: sono infatti molto abili nel guarire il malato utilizzando erbe. A differenza dell'Arcangelo, invece, sono associate alla primavera, ma sembrano avere il medesimo ruolo di creatura psicopompa: si preoccupano di stare al capezzale dell'uomo in procinto di morire, cercando di mitigare il suo dolore. Una volta che l'individuo ha esalato l'ultimo respiro, le *samodivi* trasportano la sua anima nell'aldilà.

Forza opposte alle *samodivi* sono i *karakondjuli* (presenti nel folclore serbo con il nome di *karakondžula*), anch'esse creature della foresta, ma dotte di caratteristiche decisamente più spaventose. Nel folclore balcanico, nella fattispecie in Albania, Serbia e Bulgaria, i *karakondjuli* sono descritti come individui spaventosi, circondati da una folta peluria e contraddistinti da un'innata bruttezza, determinata da un corpo tozzo e di mole ingente.

---

<sup>109</sup> La traduzione letteraria è "solitario selvaggio": *sam* significa solo, mentre *div*, *divlji* selvaggio.

Risulta interessante notare come in Serbia i *karakondžula* si presentino alla fine di dicembre, nel medesimo periodo dei lupi, di cui conservano tratti simili. Nei territori serbi queste figure sono spesso associate alle punizioni degli adulteri, dei traditori e delle prostitute: i *karakondžula* si legano all'individuo e lo costringono a trasportarli dove vogliono. In Bulgaria queste creature sono più simili a licantropi sono spesso legate all'elemento animale: i *karakondjuli* sono descritti come uomini con una testa enorme dotata di un corno, una coda, una sola gamba e un solo occhio. Talvolta si presentano con una testa di cavallo. Queste caratteristiche le ritroviamo, in parte, anche nella descrizione che Andrić fa del traghettatore in Jamak:

Era un uomo di statura gigantesca e di forza non comune, ma malandato a cause delle molte guerre in cui si era distinto. Vedeva da un occhio, sentiva da un orecchio e aveva una gamba sola (l'altra era di legno) (Andrić 2016: 23).

La creatura di Andrić, di cui abbiamo evidenziato gli echi danteschi e classici, si discosta quindi dal modello del trasportatore di anime tipico nel folclore dei Balcani. Jamak non appare infatti simile all'Arcangelo Michele, né tantomeno alle *samodivi* che sono creature angeliche e femminili, dalle connotazioni di fata. Lo scrittore jugoslavo sembra piuttosto propendere per una rassomiglianza con i *karakondjuil* bulgari nei tratti somatici, e ciò malgrado i compiti di Jamak e di queste creature che popolano le credenze popolari siano differenti.

#### **4.8. La simbologia dell'acqua**

I miti e le leggende che abbiamo affrontato riguardo il sacrificio di costruzione trovano una componente comune e di grande rilevanza nel ruolo dell'acqua. Come già detto, nel *Mastro Manole*, lo schianto al suolo del capomastro provoca la nascita di una fontana:

Là dov'è caduto,  
cosa si è formato  
Una fonte quieta,  
di poca acqua,  
d'acqua salata,  
di lacrime bagnata!  
(Cepraga, Renzi, Sperandio 2004: 87)

In *Zidanje Skadra*, invece, il motivo dell'acqua è presentato in modo differente: una sorgente d'acqua si crea all'altezza del seno lasciato scoperto dai muratori, affinché la moglie di Gojko possa nutrire il figlio. Nel *Ponte sulla Drina*, Andrić mantiene questo tema, ma lo sviluppa in maniera differente, seppure con le medesime caratteristiche fondamentali:

Ma l'Architetto, si racconta, aveva avuto pietà di quella madre disgraziata e aveva lasciato nei pilastri due aperture affinché potesse allattare i suoi figli sacrificati. Ed è in queste finte finestre, squisitamente cesellate, strette come feritoie, che ora nidificano i colombi selvatici. In memoria di quell'evento, ormai da secoli, dalla muraglia cola il latte materno, quei rivoletti bianchi e sottili, che, in alcuni periodi dell'anno, gocciolano dalle giunture dei blocchi perfetti, lasciando sulla pietra tracce indelebili [...] Alcune persone cercano di grattare via queste tracce dalla pietra e ne fanno una polvere curativa che vendono alle puerpere senza latte (Andrić 2016: 7-8).

Nella narrazione dello scrittore jugoslavo la fenditura è stata lasciata per lo stesso motivo, ma con una dinamica opposta: è la madre, infatti, che si appresta a nutrire i figli murati, e non viceversa. Ne *Il ponte sulla Drina*, inoltre, il latte materno si mantiene tale e non si trasforma in acqua come invece accade nella *Zidanje Skadra*, inoltre il latte continua a sgorgare nel corso dei secoli, introducendo nell'episodio un'immagine altamente espressiva. Infine, il latte che sgorga dalla pietra del ponte, è evidentemente miracoloso, ha proprietà magiche che permettono, tramite i principi della magia simpatica, di stimolare la produzione del latte materno.

Le leggende prese in considerazione finora, sottolineano l'importanza dell'acqua o latte, seppur con declinazioni diverse, l'importanza dell'acqua o del latte che, nel caso de *Il ponte sulla Drina*, sgorga attraverso una sorgente mitica. L'acqua e il latte hanno un significato comune, in quanto costituiscono la «la matrice di tutte le possibilità di esistenza» (Eliade 1999: 169).

L'acqua, in particolare, ha un significato ben delineato, in quanto forza creatrice e principio primo della vita. L'elemento dell'acqua sta all'inizio e alla fine di ogni ciclo vitale, perciò le sorgenti o fonti d'acqua sono altamente indicative all'interno delle leggende prese in considerazione, precedendo e sostenendo ogni creazione. L'acqua è un elemento creatore nelle *hylogenie*, ovvero le credenze secondo le quali il genere umano è nato dalle acque: «al diluvio e all'immersione periodica dei continenti [...] corrisponde, a livello umano, la “seconda morte” dell'uomo [...] o la morte iniziatica per mezzo del



battesimo» (Eliade 2016: 84). L'acqua è germinativa: il contatto con essa garantisce nuova vita e rigenerazione, per cui si può sostenere che sia parte integrante del sacrificio di costruzione.

L'acqua, come l'atto sacrificale, riporta i protagonisti delle leggende al momento primigenio e incorrotto che questi auspicano, in modo inconscio, di ritrovare. Lo scorrere dell'acqua ha un'ulteriore valenza, come mezzo di una rinascita dopo la morte, essa disintegra e abolisce le forme, annullandone i "peccati". Vittime quali Mastro Manole, la moglie di Gojko o i fratelli de *Il ponte sulla Drina* continuano a vivere tramite l'elemento dell'acqua o del latte.

Al pari dell'acqua e del latte, anche il ruolo della donna è di vitale importanza all'interno di queste leggende. Come si è visto, e non a caso, l'acqua è soventemente affiancata alla donna; inoltre, nelle credenze popolari e nei miti le acque vengono spesso influenzate o sono in correlazione con i cicli lunari. Sin dalle rime civiltà e lingue arcaiche le acque sono simbolo di fecondità, sin a partire dalle prime civiltà e lingue arcaiche: «In sumero *a* significava "acqua", ma significava parimenti "sperma, concezione, generazione"» (Eliade 1999: 171). L'acqua dunque è un elemento germinativo e punto di partenza per la vita, e peraltro risulta implicata in diversi miti cosmogonici.

Un esempio di questo tipo ci è fornito dal poema della creazione *Enûma Eliš* del XII secolo a.c., appartenente alla tradizione religiosa babilonese:

Quando in alto i cieli non avevano ancora un nome,  
E in basso la terra non era chiamata con un nome,  
E il primordiale Apsû, che li generò,  
E Mummu, e Tiamat, madre di loro tutti,  
Confondevano le loro acque in un solo tutto... (Eliade 1999: 169).

Accantonato il ruolo nelle cosmogonie dell'acqua, le fontane create nelle leggende divengono sorgenti della cosiddetta "acqua viva", ovvero l'acqua intesa come sostanza magica e medicinale che guarisce, oltre a garantire la vita eterna. La vita, il vigore e l'eternità sono celate all'interno dell'"acqua viva", che, come le fontane di giovinezza o l'Elisir di lunga vita, costituisce una formula metafisica e religiosa. Questo tipo di fonti non sono alla portata di mano per qualsiasi individuo e per accedervi bisogna superare una serie di prove e fatiche.

L'acqua figura altresì fra gli ingredienti fondamentale nella medicina popolare. In India e presso gli ugrofinnici, ad esempio, si crede che l'acqua corrente abbia poteri curativi, mentre in diverse credenze folcloriche vi sono acque destinate in vasi ad uso non quotidiano, ma bensì medico. Si tratta di acque particolari, che richiamano le acque primordiali della "Creazione", e definite da Mircea Eliade «acqua non cominciata» (Eliade 1999: 175). Con esse si tenta di curare il malato tramite una rigenerazione magica, poiché l'acqua assorbe il male e lo dissolve.

In questa analisi non ci si può astrarre dal menzionare il valore dell'acqua nella liturgia cristiana che, in parte, ha influenzato anche le credenze popolari balcaniche. Il battesimo, primo sacramento del credo cristiano, vuole un'immersione nell'acqua del neonato che vada a lavare il peccato originale. L'acqua, ancora una volta, ha un ruolo di riconfigurazione, ovvero di una morte dell'uomo tramite l'immersione, per poi rinascere in un individuo rinnovato e purificato. In questo movimento dalla vita alla morte l'acqua è mezzo e componente fondamentale del rituale. Questo principio è ben ravvisabile nel Mastro Manole che muore e, divenendo fontana d'acqua, rivive. Nella *Zidanje Skadra* e nel *Ponte sulla Drina*, dove l'acqua non è presente, una funzione analoga viene attribuita al latte materno.

Le acque, in diversi riti funebri, «placano la sete del morto» (Eliade 1999: 179), uccidendolo in maniera definitiva, dissolvendolo affinché questi possa abbandonare la condizione umana e le sue spoglie. In numerose concezioni della morte l'individuo non muore mai definitivamente, ma regredisce ad uno stadio primario dove, nell'attesa di ritornare nel circuito cosmico, l'anima è in pena, una condizione che viene espressa e segnalata da una continua sete. In numerose credenze il morto che soffre la "sete" rappresen un elemento che ha una forte ricaduta sul mondo dei vivi: per questo il ruolo del luogo *refrigerium*, inteso come località di ristoro, ha avuto un notevole impatto nella geografia dell'aldilà cristiano<sup>110</sup>. Analogamente le vittime sacrificali de *Il ponte sulla Drina* necessitano di essere nutrite ed è per questo che la madre, con un accorgimento ricorsivo nella tradizione popolare dei Balcani e dell'Europa orientale, chiede che venga lasciata una fessura nel muro per continuare a nutrirli. L'ultimo vano tentativo della madre è quello di placare i due fratelli, sottratti anzitempo alla vita, e di mitigare la loro sofferenza.

---

<sup>110</sup> Un utile approfondimento è rappresentato da Le Goff 2014: 57-60.

Nel folclore slavo l'acqua è il luogo di tutte le potenzialità esistenziali, l'inizio e la fine di ogni cosa nell'universo. Tale concezione, secondo gli slavi, sta alla base dell'opposizione fra acqua e fuoco, elementi associati al Cielo e alla Terra, la cui unione è necessaria per la vita. L'acqua simboleggia l'umidità e la ciclicità della vita, in contrapposizione alla sterilità e la staticità del fuoco.

In Serbia la siccità viene contrastata tramite un'usanza che prevede lo spogliare completamente una bambina per poi ricoprirla interamente, volto compreso, con fiori ed erbe. La bambina così agghindata viene detta *Dodola* e viene fatta camminare per il villaggio con un seguito di altre bambine, le quali si fermano davanti ad ogni casa e, mentre la *Dodola* danza e intonano canzoni stringendosi in un cerchio. Il rito è completato dalla massaia di casa che versa un secchio d'acqua alla *Dodola*. Una delle canzoni della *Dodola* recita così:

Noi vaghiamo per villaggio  
e le nuvole pel cielo.  
Presto andiamo, ma più presto  
van le nubi; ci han passato:  
viti e frano han già inaffiato! (Frazer 2014: 90).

Come abbiamo visto, anche per gli slavi l'acqua rappresenta una fonte di rinascita. Lo stesso ruolo viene attribuito al sacramento del battesimo. L'immersione nelle acque rappresenta il tentativo invece della ricerca del segreto della vita, mentre camminare sull'acqua significa superare le condizioni del mondo fenomenico. *Tekuća* è detta l'acqua "di vita", o "acqua viva", mentre *Uzburkne* sono le acque che simboleggiano il cambiamento o le vanità rintracciabili nella vita.

L'acqua, come tutti i simboli, possiede un significato ambiguo e ambivalente: questa caratteristica è ravvisabile anche ne *Il ponte sulla Drina*, dove l'acqua, ovvero il latte materno, ha un ruolo benefico, ma al medesimo ricorda il sacrificio compiuto dai fratelli per poter erigere il ponte.

Alla cittadina di Opovo, nella Serbia centrale, è legata una leggenda in cui una bella ragazza di nome Pavo sta annegando nel fiume Tamiš. Suo padre, il principe del villaggio, intravede la ragazza e la chiama a sé, dicendo: "Oh, Pavo". Proprio da questo accadimento deriverebbe il nome del villaggio Opava, in seguito mutato nel moderno Opovo. Secondo la tradizione popolare degli Slavi meridionali, si crede che i fiumi forniscano, in cambio

di sacrifici, una serie di doni alle popolazioni dei villaggi. Spesso venivano annegati dei bambini per garantire loro l'immortalità. La ragazza, essendo una vergine, è una vittima sacrificale esemplare per la costituzione del villaggio e il suo consolidamento.

#### **4.9. La ninfa acquatica**

L'elemento più spiccatamente attinente alla cultura e tradizione popolare ne *Il ponte sulla Drina* è la ninfa, figura che nel folclore slavo si ritrova spesso e influenzano la vita degli uomini. Nel romanzo di Andrić, questa creatura si palesa per richiedere un sacrificio umano, affinché il ponte possa reggersi e venire ultimato:

I contadini che di notte ascoltavano il suonatore di gusle raccontavano questo: la ninfa del fiume che distruggeva il ponte aveva fatto sapere a Abid-aga che non si sarebbe fermata fino a quando nelle fondamenta non fossero stati murati due gemelli, fratello e sorella, di nome Stoja e Ostoja (Andrić 2016: 35)

Lo scrittore jugoslavo attinge a piene mani dal folclore slavo, inserendo questo elemento all'interno della propria narrazione. La costruzione del ponte sulla Drina, del resto, riprende le mosse e gli snodi narrativi di *Zidanje Skadra*, dove è una *vila* a richiedere il sacrificio. Entrambi i testi fanno riferimento a questa figura, dunque, anche se con una differenza. Le *vile* vengono solitamente descritte come delle fate, contraddistinte da un candore e da una bellezza fuori dal comune, che nella tradizione letteraria popolare slava sono messe in relazione con l'uomo. Nel caso de *Il ponte sulla Drina* o di *Zidanje Skadra*, tuttavia, la *vila* non è una fata, bensì una ninfa o uno spirito dell'acqua. Le *vile* un'origine particolare, poiché vengono dalle anime defunte:

le *wile*, il cui carattere poetico ci è noto dalla tradizione popolare, quanto alla origine loro non sono nient'altro che anime di bambini, ragazze e donne (specie le fidanzate) defunte, e che vanno vagando in riva ai corsi d'acqua o lungo le strade silvestri (Brückner 2015: 180).

Presso gli slavi vi è un vero e proprio culto delle ninfe acquatiche che si trovano nelle sorgenti, nei fiumi, nei laghi. Altrettanto venerate sono le ninfe silvestri e campestri, «sebbene queste ultime abbiano una fisionomia meno chiara, mentre sulle ninfe delle sorgenti abbiamo testimonianze numerose e sicure [...]» (Brückner 2015: 181).

Le prime testimonianze in merito all'esistenza delle *vile* compaiono negli scritti di Procopio di Cesarea, più precisamente nel *De Bello Gottorum*, laddove lo scrittore bizantino descrive le tribù slave e il loro culto nei confronti di creature simili alle ninfe greche<sup>111</sup>. Procopio segnala una serie di riti e offerte rivolte a queste creature legate all'elemento acquatico. Il folclore slavo si lega fortemente alla mitologia greca a proposito di questa specifica tematica: infatti, i Greci diedero un nome ed una forma alle creature che vivevano nelle profondità delle acque:

Sono state create dallo scorrere vivo dell'acqua, dalla sua magia, dalla forza emanata, dal mormorio delle acque. I Greci, al più, le hanno staccate dall'elemento con cui si confondevano. Una volta staccate, personificate, investite di tutti i prestigii acquatici, hanno acquisito una leggenda, sono intervenute nell'epopea, si sono lasciate tentare dalla drammaturgia (Eliade 1999: 185).

Le ninfe nella mitologia greca sono spesso associate alla maternità degli eroi, o sono comunque in parentela con questi: la più celebre è Teti, la più bella fra le Oceanine, che ha dato alla luce Achille in unione con Peleo. Altrettanto diffuse sono le ninfe in funzione di levatrici degli eroi greci, assieme ai centauri. Nondimeno lo svezzamento attuato da parte della ninfa viene percepito con paura e timore, poiché si crede che esse possano sottrarre alla famiglia la prole per crescerla e, talvolta, ucciderla per invidia. In ultimo le ninfe sono spesso associate all'acqua e alla fecondità:

Le altre ninfe sono in maggioranza divinità delle fonti. Ma abitano anche le caverne piene di umidità. La "grotta delle ninfe" era diventata un luogo comune nella letteratura ellenistica, la formula più "letteraria", quindi la più profana, la più lontana dal primitivo senso religioso del complesso Acqua – Caverna cosmica – beatitudine – fecondità – sapienza. [...] Sono divinità della nascita (acqua = fecondità) (Eliade 1999: 185-186).

La caratteristica comune fra le ninfe greche e le *vile* degli Slavi meridionali è il carattere ambiguo che esse presentano: il popolo guarda loro in un misto di ammirazione e sospetto, dal momento che questi spiriti non hanno un comportamento codificato nei confronti dell'uomo e si rivelano talvolta benevole, talaltra malevole.

Un'altra figura, prossima agli spiriti acquatici evocati da Andrić all'interno della sua opera letteraria è quella delle *rusalke*, creature a loro volta fortemente associate

---

<sup>111</sup> «Adorano però anche fiumi e ninfe e taluni altri numi ai quali tutti sacrificano, e da quei sacrifici traggono auguri» (Procopio di Cesarea 1896: 193).

all'elemento acquatico. Nello specifico, le *rusalke* appartengono al folclore russo e vengono celebrate durante le feste primaverili. Esse hanno fattezze di ragazze meravigliose dai capelli lunghi, che si presentano completamente nude, se non per una serie di ghirlande che ornano il capo. Vivono nel fondale dei fiumi sino alla rinascita primaverile, quando, dopo il lungo inverno, celebrano il risveglio della natura con i loro canti e balli, promuovendo la crescita delle messi e del raccolto. La loro attività continua fino allo scoppiare del primo temporale, quando ritornano nelle profondità delle acque. La tradizione vuole che le *rusalke*, come le *vile*, soggiornino in palazzi di cristalli posti nei fondali dei fiumi e dei laghi.

A proposito delle *rusalke* possiamo vedere come l'influenza del credo cristiano abbia influito sul nome associato a questi spiriti della natura, in una compenetrazione fra paganesimo e cristianità. Ecco allora che le *rusalke* prendono il nome dalla festa delle rose, ovvero la Pentecoste, denominata *Rosalia* o *Rusalia*, che ha sostituito la celebrazione pagana dell'arrivo della primavera. La nuova stagione veniva accolta con numerose ritualità e canti.

In conclusione, ritornando al romanzo, possiamo dire che la *vila* evocata da Andrić è certamente uno spirito dell'acqua che racchiude le caratteristiche delle ninfe sopracitate: essa ha un carattere ambiguo poiché richiede un sacrificio, affinché il ponte possa reggersi ed essere completato in favore della popolazione. Ne *Il ponte sulla Drina* viene testimoniato il carattere acquatico di questa creatura, benché non ne vengano delineate nel dettaglio le fattezze. La ninfa è in comunicazione con l'uomo, secondo un paradigma rintracciabile non solo nel folclore slavo, ma anche nella mitologia greca. Proprio dalla cultura ellenica, infine, possiamo ricondurre il sacrificio di due fratelli, poiché, come si è visto, nelle credenze elleniche le ninfe sono associate allo svezzamento e al rapimento della prole.

#### **4.6. La morte violenta di Radisav e l'influenza dell'epica serba**

Il rituale sacrificale, per essere completo, prevede una morte violenta della vittima immolata. Nel caso dei sacrifici di costruzione, le tradizioni arcaiche ci suggeriscono che la morte violenta è creatrice, poiché spinge l'anima di colui che è vittima del sacrificio all'interno del corpo architettonico in costruzione, "animandolo". Come scrive Eliade

(2017: 80), «L'animazione» di un edificio attraverso il sacrificio di una creatura presuppone, quindi, il passaggio dell'anima di quella creatura dal suo corpo di carne nel corpo di pietra dell'edificio». Nel caso de *Il ponte sulla Drina*, dunque, il ponte eretto da Mehmed Pascià viene "animato" perché l'anima delle vittime va a risiedere, ad incarnarsi, nella sua struttura. Considerazioni simili sono state sviluppate all'interno del volume *Comentarii la Legenda Meșterului Manole* di Mircea Eliade, pubblicato a Bucarest nel 1943 e dedicato alla leggenda di *Mastro Manole*, ma risultano egualmente "spendibili" anche per *Il ponte sulla Drina* di Ivo Andrić.

Il corpo fisico dei due fratelli Stoja e Ostoja verrà sostituito dal ponte stesso, le loro spoglie umane e la loro esistenza verrà inevitabilmente prolungata attraverso il ponte, poiché «niente può durare se non è "animato" attraverso il sacrificio di un essere vivente» (Eliade 2017: 81). Questa credenza affonderebbe le sue radici nel mito cosmogonico del Gigante Cosmico (Eliade 2017: 81), che venne smembrato affinché il mondo venisse creato. In altre parole, il gigante, creatura viva, venne sacrificato per infondere vita al globo. L'idea di trasformare i prodotti fabbricati dall'uomo corpi organici proviene da questa antica credenza e rievoca la necessità di un sacrificio per animarli. Il significato di una tale tradizione può risultare difficilmente comprensibile all'uomo contemporaneo, che per comprendere la portata di questo fenomeno deve tener conto dei valori assegnati alla vita nell'antichità, dove «la vita organica (non un semplice animismo) è identificabile in un numero notevole di livelli cosmici» (Eliade 2017: 82). Questo tipo di concezione vuole che non esista una semplice "vita", ma che l'esistenza sia composta da una serie di organismi che attraversano diverse fasi della vita biologica e spirituale. In uno di questi passaggi la "vita" può trovarsi all'interno di un corpo architettonico, uno snodo, questo, difficilmente comprensibile dal punto di vista concettuale se non si valuta il fatto che l'uomo arcaico valorizzava la propria esistenza di individuo in termini cosmici. L'immaginario dei popoli antichi era dominato da una visione antropocosmica secondo cui l'uomo, appartenente a questi popoli, poteva vivere ed esistere in più forme.

Anche la nozione di corpo, come sottolinea Eliade all'interno de *I riti del costruire*, è connotata da una forte polivalenza presso gli antichi:

Si è potuto parlare della Chiesa cristiana come del corpo mistico di Cristo, in quanto per la mentalità contemporanea, alle rime formulazioni teologiche, una tale espressione era non solo intellegibile ma anche familiare (sebbene non sotto la sua forma dialettica) (Eliade 2017: 83).

Tale nozione del corpo ha portato a credere e praticare l'”animazione” del corpo architettonico tramite il seppellimento di ossa, oro, perle e alimenti presso l’edificio, affinché questo beneficiasse di forza e di altre proprietà positive. Secondo questa corrente di pensiero la morte violenta, parte costitutiva del rituale, perde la sua sacralità: del resto, non è un caso che numerosi edifici sacri, nelle più diverse culture, si erigano sopra una tomba. Ad, esempio, lo *stupa*<sup>112</sup> indiano si erige sulle reliquie di santi o eroi; le *sharira* (reliquie buddhiste) talvolta vengono usate come ornamento allo *stupa* stesso. I santi “animano” il nuovo corpo comunicando con questo, mentre per l’eroe l'”animazione” è determinabile dalla morte violenta. Sia i santi che gli eroi valorizzano la struttura perché vanno oltre l’istinto sociale e biologico dell’uomo di conservarsi: il santo lotta contro sé stesso verso l’asceti, mentre l’eroe contro le forze del male; come sostiene Eliade (2017: 86) «entrambi imitano un modello archetipico».

Nella mitologia ellenica ritroviamo il culto della morte dell’eroe, basato strettamente sulle reliquie del caduto che, in quanto sacre, venivano seppellite in un tempio o in città, nonostante fosse vietato interrare gli abitanti nella città. Secondo la credenza popolare, le reliquie dell’eroe contribuivano attivamente alla longevità della città e/o dell’edificio: la morte violenta aveva posto una prematura fine all’esistenza dell’eroe, la cui vita si sarebbe consumata in maniera definitiva nel corpo architettonico. L’eroe ottiene così una “nuova vita” dopo la morte, attingendo al valore creativo della fine violenta che ha dovuto subire. La continuazione della sua esistenza è determinata in primo luogo dalla gloria che egli andrà a godere in seguito alla morte, e in secondo luogo dal perpetuarsi della sua vita in un “nuovo corpo”. La morte violenta accresce la vita e la fa perdurare rispetto alla morte naturale, considerata un fenomeno sprovvisto di qualsiasi tipo di sacralità.

Eliade evidenzia come la morte eroica non sia la sola via per costruirsi un proseguo esistenziale dopo la morte: un’altra maniera, infatti, è data dall’iniziazione, che rappresenta in parte una forma della morte rituale. Ad esempio, nel contesto indiano l’iniziazione porta gli asceti e gli *yogin*<sup>113</sup> ad essere sotterrati, invece che cremati: «Gli asceti, i santi e gli *yogin* indiani sono seppelliti seduti sui calcagni (la formula iconografica dell’autonomia, della durata, della forza) e sopra il loro sepolcro viene

---

<sup>112</sup> Lo *stupa* indiano è un monumento buddhista utilizzato per conservare le reliquie.

<sup>113</sup> Chi pratica lo yoga come tecnica ascetica.



consacrato un *līnga*<sup>114</sup> e sovente si edifica in un tempo» (Eliade 2017: 87). Analogamente, nel culto degli eroi ellenici, i corpi conservati e sepolti divengono reliquie<sup>115</sup>.

La morte violenta possiede un potere costitutivo nella costruzione del cosmo in larga parte delle credenze arcaiche: nei culti orfici, a noi più vicini rispetto alle leggende sudanesi o egiziane, così come alla più volte citata India, la morte violenta attanaglia un essere eccezionale, dal cui seme prenderà vita il mondo. L'antropologia orfica vuole che «i giganti nati dalla terra» abbiano fatto cadere dal cielo «l'orribile seme primitivo da cui è uscita la razza dei mortali che abitano per l'eternità la terra senza limite» (Eliade 2017: 157).

Spesso, inoltre, alla nascita o rinascita dell'uomo o della divinità viene associata una pianta dalle caratteristiche specifiche: in seguito alla sua dipartita, l'eroe si rigenera da una pianta o si trasforma in questa. Si noti che frequentemente è proprio una morte violenta a determinare la nascita del fiore:

Abbiamo visto in effetti che questi fiori non crescono su ogni tomba, ma soltanto là dove sono seppelliti degli eroi e delle eroine assassinati vigliaccamente, dei guerrieri caduti in battaglia, degli esseri semi-legendari che sono stati uccisi (Eliade 2017: 157).

È importante notare come la morte abbia funzione creatrice non solo in caso di dipartita di un essere straordinario, ma anche quando l'esistenza di un dato individuo è interrotta in maniera inaspettata e repentina, provocando così la nascita e la crescita di elementi vegetali. Come ricorda Eliade, un esempio di questo tipo è dato dalla letteratura francese medievale: «La vecchia cronaca di Pseudo-Turpin<sup>116</sup> ci dice che dai cadaveri dei cristiani nacquero delle rose profumate, del grano saraceno, delle rose canine» (Eliade 2017: 162); analogamente, nelle *Metamorfosi* di Ovidio ritroviamo un passaggio dedicato a Piramo e Tisbe<sup>117</sup>. L'elemento della morte violenta associata alla crescita di una pianta è rintracciabile anche ne *Il ponte sulla Drina*:

---

<sup>114</sup> Organo genitale maschile in marmo o pietra simbolo di fecondità.

<sup>115</sup> A tale proposito, risulta interessante la testimonianza trasmessa da Eliade ne *I riti del costruire* inerente la *domus aeternae*, secondo cui in Italia le urne funerarie avevano le sembianze di una casa, considerata la nuova abitazione del morto che vi sarebbe rimasto per l'eternità.

<sup>116</sup> Si tratta di un'agiografia romanzesca composta in Francia nella metà del XII secolo e attribuita dalla Chiesa a Turpino, arcivescovo cattolico del IX secolo.

<sup>117</sup> Ovidio, *Le metamorfosi* (Libro IV, vv. 55-156).

Sulla riva sinistra, un po' di lato, proprio sopra la strada, c'è un grosso tumulo di terra, di una terra compatta, grigia e pietrosa. Qui nulla cresce e fiorisce salvo un'erbetta rada, dura e spinosa come fil di ferro. Questo tumulo è la meta e il limite di tutti i giochi infantili intorno al ponte. Una volta si chiamava la Tomba di Radisav. Si racconta che costui fosse un eroe serbo, un uomo molto forte (Andrić 2016: 10).

Questo tipo di tema non è relazionabile al solo Andrić, bensì evidenziabile come elemento ricorsivo nella letteratura popolare degli slavi meridionali: in Serbia, ad esempio, esistono numerose ballate in cui la pianta della vite trae origine dalla tomba di una coppia innamorata. Si veda il testo seguente:

Vicino a Iva Jela fu sepolto  
Sottoterra le loro mani si unirono  
E una mela messa nelle loro  
Potrà mai qualcuno sapere quanto si amassero.  
Non è trascorso molto tempo,  
Dal ragazzo un pino crebbe,  
Dalla ragazza, una vite,  
Questa abbracciò i rami del pino  
Come la ragazza avrebbe voluto abbracciare il suo amato.<sup>118</sup>

Tralasciando il ruolo delle piante nel romanzo, proviamo a concentrarci sulla figura di Radisav e sulla sua morte violenta. Radisav di Unište, un contadino, aveva guidato la rivolta dei serbi contro la costruzione del ponte, divenendo così una figura altamente eversiva contro il potere ottomano. L'immagine degli aiducchi rivive nella personalità di Radisav, visto come ultimo baluardo contro l'impero. Il coraggio di Radisav e le sue gesta rievocano quelli dei briganti e la personalità di Stari Vujadin<sup>119</sup>; la sua morte rappresenta le torture alle quali gli aiducchi erano sottoposti per mano dei turchi. Radisav diviene così un evidente richiamo ai protagonisti del ciclo epico che narrava le gesta dei banditi.

Nel terzo capitolo, prima dell'episodio relativo alla morte di Radisav, troviamo un altro personaggio legato al folclore popolare, ossia il suonatore montenegrino:

E infatti il montenegrino, dopo aver più o meno accordato la sua voce al suono dello strumento, getta di colpo la testa all'indietro e assume un'aria fiera e decisa, facendo risaltare il pomo d'Adamo sul collo magro e il profilo aguzzo nella controluce del fuoco.

---

<sup>118</sup> Il testo originale recita: Поред Нве Ј епу укопаше. Кроз земљу нм руке саставнше. А у руке ружну јабуку— Нек се знаде да су драги били. Малено је врме постајало. Из момка је зелен бор ннкао. Из днвојке винова лознца. И фата се бору за огранке. Ка днвојка момку око врата (Karadžić 1845: No. 343). La traduzione italiana è mia [E.B.].

<sup>119</sup> Stari Vujadin era un coraggioso aiducco serbo protagonista della omonima canzone epica.

Poi emette un suono soffocato e prolungato, «Aaaa-aaaa!», e prosegue con voce chiara e penetrante (Andrić 2016: 32).

Si tratta di un passo molto importante per l'autore, il quale ne ricava una sorta di dichiarazione poetica evocando la figura del *guslar*, di cui in un certo senso riprende il ruolo raccontando le vicende del ponte e della città di Višegrad. Non a caso, infatti, la canzone cantata dal musicante montenegrino celebra la Battaglia di Kosovo, ricordando il valore degli avi serbi e sottolineando la forte connessione esistente fra la scrittura di Andrić e l'epica popolare serba:

Beve il vino, Stevan, lo zar serbo,  
a Prizren, città amena,  
insieme a lui i patriarchi anziani:  
sono quattro i patriarchi e in mezzo a loro  
ci sono nove vescovi,  
venti gran visir dai lunghi codini e, in fila secondo il rango, i nobili serbi.  
Versa il vino il coppiere Mijajlo e  
illumina tutto la sorella Kandosija  
con le pietre preziose del suo vestito (Andrić 2016: 32).

Ritornando alla figura di Radisav, notiamo come anche in questo caso l'eroe sia soggetto ad una morte estremamente violenta: l'esecuzione del contadino, che viene impalato senza scrupoli dai soldati di Abid-aga, rappresenta senza dubbio uno degli episodi più espressivi e cruenti del romanzo, impossibile da dimenticare per il lettore:

Radisav abbassò ulteriormente la testa [...] Nel fratello Merdžan piazzò il palo su due tondelli di legno cilindrici, in modo che la punta venisse a trovarsi tra le gambe del condannato. Poi si estrasse dalla cintola un coltello corto e lungo per tagliargli la tela dei pantaloni tra le gambe e per allargare l'apertura attraverso la quale il palo sarebbe stato conficcato nel suo corpo. [...] Il corpo del contadino con le gambe divaricate si contraeva meccanicamente; dopo ogni colpo della mazza la sua colonna vertebrale si inarcava e si curvava, ma le corde la tiravano e la raddrizzavano (Andrić 2016: 53).

In generale, le leggende popolari non si propongono di esplicitare il perché e la necessità della morte violenta. Pur acquisendo una certa distanza dai miti cosmogonici, esse vi risultano in qualche modo legate in quanto raccontano della necessità di un sacrificio per poter dare vita alla creazione. Il sacrificio dei due fratelli descritto ne *Il ponte sulla Drina* è dunque un chiaro prodotto del vasto ciclo di leggende cosmogoniche diffuse in tutto il mondo.

#### 4.7. Il concetto di “Centro”

Come già ricordato in apertura al presente capitolo, la figura architettonica del ponte ha occupato l’immaginario di Ivo Andrić lungo tutta la sua esistenza. A tale proposito, ecco un frammento dal già citato saggio intitolato *Mostovi*:

Sono tutti un unico ponte e tutti degni della nostra attenzione, perché indicano il posto in cui l’uomo ha incontrato un ostacolo e non si è fermato, ma lo ha superato e scavalcato come meglio ha potuto, secondo le sue idee, il suo gusto e le condizioni circostanti (Andrić 2011-1183).

Il concetto di “Centro” ha una forte valenza nella mitologia e rappresenta un tema rintracciabile anche nel romanzo dell’autore jugoslavo: tuttavia, il ponte voluto da Mehmed Pascià Sokolović, indiscusso protagonista de *Il ponte sulla Drina*, non è centrale dal punto di vista prettamente geografico, quanto piuttosto dal punto di vista culturale e sociale. Esso, infatti, rappresenta lo snodo fra due credi religiosi differenti:

Sul ponte e sulla sua kapija, intorno ad essi o ad essi strettamente collegata, si svolge, come avremo occasione di vedere, la vita degli abitanti di Višegrad. In tutti i racconti, personali, familiari o collettivi, si sentono sempre le parole “sul ponte”. E infatti, sul ponte della Drina avvengono le prime passeggiate e i primi giochi dei bambini. Quelli cristiani, nati sulla sponda sinistra della Drina, lo attraversano già a pochi giorni di vita quando, la prima domenica dopo la nascita, vengono portati in chiesa per essere battezzati. Ma anche gli altri bambini, quelli che nascono sulla sponda destra, o che sono musulmani, e non vengono affatto battezzati, trascorrono, come in passato i loro padri e i loro nonni, la parte più importante dell’infanzia accanto al ponte (Andrić 2016: 6).

Il simbolismo del centro nelle credenze popolari merita una trattazione più approfondita; anche in questo caso ci baseremo per lo più sugli studi di Mircea Eliade.

Le società arcaiche si sono evolute con la concezione di essere un microcosmo e al di fuori del quale vi sono l’ignoto e il non tracciabile, le insidie e i nemici della società. In questo microcosmo vi è un luogo sacro che viene considerato il “Centro”: a tale proposito, Eliade avverte che «non si deve tuttavia concepire questo simbolismo del Centro con le implicazioni geometriche proprie dello spirito scientifico occidentale» (Eliade 1991: 39). Le civiltà conoscono infatti un numero di “Centri” illimitati: si tratta di spazi sacri,

costruiti ritualmente su un luogo non profano, in un contesto geometrico mitico che trascende quello profano.

Nel mito, lo spazio sacro è reale e tangibile, materializzato secondo oggetti specifici (rappresentazioni della divinità o altro), oppure nei simboli iero-cosmici (l'Albero Cosmico, ad esempio). Sono molte le culture che evocano tre regioni cosmiche (Cielo, Terra, Inferno) e che costituiscono un'immagine piuttosto arcaica della divisione spaziale: lo spazio sacro di questa suddivisione è rappresentato dall'intersezione delle tre regioni<sup>120</sup>. L'inferno, il centro della terra e la porta verso il cielo si trovano sullo stesso asse, alludendo ad un diffuso tema mitico che vede un'antica facilità e immediatezza nella comunicazione fra l'uomo e la divinità. Un peccato rituale ha compromesso i rapporti con il divino, che vengono ristabiliti solo in maniera transitoria da sciamani, preti o eroi che riescono a stabilire un contatto fugace con il Cielo, poiché «Il mito di un paradiso primordiale perso in seguito a un errore qualsiasi è estremamente importante [...]» (Eliade 1991: 39).

Le tradizioni che si basano su un sistema spaziale tripartito sono particolarmente numerose, partendo dai Babilonesi sino ad arrivare alle credenze cinesi<sup>121</sup>. Il punto di incrocio delle tre regioni cosmiche corrisponde alla locazione di un preciso oggetto o edificio: alberi, templi, palazzi etc., considerati la porta per gli dei. Questi rievocano l'immagine arcaica di un pilastro che regge il mondo, talvolta raffigurato da un albero o da una montagna<sup>122</sup>.

Queste immagini sono estremamente diffuse ne sono un esempio il monte Gerzim o il monte Thabor in Palestina e il Golgota per i cristiani. Lo *ziqqurat* in Mesopotamia era considerato una montagna cosmica e raffigurava il cosmo con i suoi sette piani che corrispondono ai sette cieli planetari: salendoli, il prete (o il sacerdote?) ascendeva al cielo. Il medesimo principio sta alla base anche del tempio buddhista di Borobudur in Indonesia, la cui risalita corrispondeva ad un viaggio verso il Centro del Mondo. La montagna non rappresenta solamente il punto più alto del mondo, bensì il punto di origine di creazione della terra. L'uomo si è originato da lì, ovvero da quello che viene definito l'"ombelico della terra":

---

<sup>120</sup> Per approfondimenti cfr. Eliade 1991: 40.

<sup>121</sup> Per approfondimenti cfr. Eliade 1991: 41-42.

<sup>122</sup> Un particolare mito cinese vuole che sia una tartaruga di dimensioni cosmiche a reggere il mondo, questa credenza la ritroviamo anche nella vicina Mongolia.

Secondo il libro siriano *La Caverna dei Tesori*, Adamo è stato creato al centro della terra, proprio nel medesimo punto in cui doveva poi elevarsi la croce di Gesù. Le stesse tradizioni sono state conservate dal giudaismo. L'apocalisse giudaica e il *midrash*<sup>123</sup> precisano che Adamo fu creato in Gerusalemme. Poiché Adamo fu sepolto nel luogo stesso in cui fu creato, cioè al centro del mondo, sul Golgota, il sangue del Signore lo redimerà (Eliade 1991: 43).

Il simbolismo del Centro vede l'Albero Cosmico crescere al centro del mondo e reggere come un asse i Tre Mondi. Questa figura è presente nelle tradizioni dell'India vedica, dell'antica Cina e, in Europa, presso i Germani. Alcune religioni primitive credono che l'Albero Cosmico abbia delle radici che affondano negli inferi e rami che arrivano al cielo. La tradizione degli Alberi del Mondo è composita, ma quello che risulta importante sottolineare è la posizione centrale che essi coprono al Centro del Mondo: l'Albero del Mondo diviene così un asse che collega e mette in comunicazione Cielo e Terra, ovvero un asse (*axis mundi*<sup>124</sup>) che sostiene il Cielo e la Terra conficcandosi nell'Inferno. Esso rappresenta un ponte o una scala tra questi due mondi, a patto che l'Albero sia posto al Centro del Mondo. Dall'asse dell'albero, tutto intorno ad esso, si estende il mondo abitabile. Tutto ruota intorno all'albero in un «sistema del Mondo» (Eliade 2016: 53). In questo sistema abbiamo poi il luogo sacro, che costituisce il punto di rottura nell'omogeneità dello spazio e il passaggio da una regione cosmica all'altra.

Attraverso l'*axis mundi*, infine, si può comunicare con il cielo. Il Centro del Mondo assume così un ruolo fondamentale: su di esso vengono costruiti e innalzati templi o costruzioni sacre che permettono la comunicazione con la divinità o rievocano la creazione. Questo spazio sacro, però, può venire a sua volta costruito, ricalcando un processo cosmogonico. Il numero di «centri», perciò, aumenta, in risposta alla volontà dell'uomo di trovarsi sempre al «centro» del Mondo, di risiedere al centro della realtà e quindi della sacralità: come sintetizza Eliade (1991: 52), «l'uomo può vivere solo in uno spazio sacro, nel «Centro»». Il tentativo di costruire il «Centro» si incontra dunque nella quasi totalità delle tradizioni religiose, determinato da «la nostalgia del Paradiso» (Eliade 1991: 53).

In conclusione, non possiamo trascurare la valenza del ponte nel mito: il ponte rappresenta infatti l'idea del passaggio pericoloso e compare spesso nelle iniziazioni e nei

---

<sup>123</sup> Metodo ebraico di interpretazione e commento dei testi ebraici.

<sup>124</sup> L'asse dell'universo. Si tratta di un termine utilizzato in diverse religioni e mitologie.

riti funebri. Sempre secondo Eliade, «l’iniziazione, la morte, l’estasi mistica, la conoscenza assoluta, la fede [...], equivalgono a un passaggio da un modo di essere a un altro, operando un vero e proprio mutamento ontologico» (Eliade 2016: 115). Questo «passaggio paradossale» è espresso dalle varie tradizioni secondo una transizione difficoltosa, talvolta insuperabile. Ne *Li Chevaliers de la charrete* (Il cavaliere della carretta) di Chrétien de Troyes, ad esempio, Lancillotto è costretto ad affrontare un ponte invalicabile per poter ritrovare l’amata Ginevra:

Davvero mai fu così male  
Fatto ponte o plancia per niente:  
d’una spada bianca e lucente  
era il ponte sul freddo flutto,  
ma la spada era forte in tutto;  
due lance in lungo misurava.  
D’ambo i lati un gran tronco stava  
Dov’era confitta la spada (Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni 2004: 201).

Il ponte assume così il significato di una ricerca per coloro che mirano verso il “Centro” e durante il cammino devono superare delle prove iniziatiche per accedere a livelli di conoscenza superiore. Ciò vale anche per gli abitanti di Višegrad: tramite la costruzione del ponte sulla Drina la cittadina comprende, ad esempio, le leggende sulla *vila* ed evoca le proprie origini epiche, come nell’episodio di Radisav. L’iniziazione, inoltre, non prende in considerazione il solo sacrificio rituale dei due fratelli, ma un “sacrificio” collettivo in nome di un bene maggiore, ovvero il ponte e ciò che simboleggia:

Tutti i carri, i cavalli e i buoi lavoravano solo per il ponte. Tutto quel che poteva strisciare o rotolare veniva requisito e messo in opera, talvolta dietro compenso, talvolta per forza, come corvée. Circolavano più soldi di prima, ma il rincaro dei prezzi e la povertà aumentavano ancora più rapidamente: la gente non faceva in tempo a riceverli che se ne era già mangiati la metà. Ma, più dei prezzi e della miseria, alla popolazione del luogo pesava l’ansia, il disordine e l’incertezza di cui soffriva la città a causa del gran numero di operai giunti da ogni parte del mondo (Andrić 2016: 28).

Lo sforzo prodotto dalla popolazione ha portato alla costruzione di un ponte che è divenuto non solo motivo di autocoscienza e acquisizione di sapere, bensì un luogo sacro e un “Centro”: il ponte è il punto di riferimento culturale e spirituale per Višegrad e per i suoi cittadini. Ad un livello superiore, gli abitanti della cittadina diventano l’incarnazione di un popolo che, prima della costruzione, viveva in una sorta di ateismo ed era orfano di

un punto di riferimento. Con la costruzione del ponte il popolo trova la sua identità, la sua “chiesa”, il suo “centro”:

La genesi e la vita di ogni grande, utile e bella costruzione, il suo rapporto con l’ambiente nel quale è sorta, portano spesso con sé dramma complessi e storie misteriose. Una cosa comunque è certa: tra la vita degli abitanti della kasaba<sup>125</sup> e il ponte esiste da secoli un legame stretto. I loro destini sono intrecciati e non si possono né immaginare né spiegare separati (Andrić 2016: 15).

---

<sup>125</sup> Si tratta della componente centrale del ponte, dove gli abitanti di Višegrad si incontrano: è il punto nevralgico della socialità della cittadina.





## CONSIDERAZIONI CONCLUSIVE

Con il presente lavoro ho tentato di evidenziare i punti di contatto fra l'opera narrativa di Ivo Andrić e il retroterra folclorico balcanico, rintracciando altresì gli elementi mutuati dalla mitologia e dalle altre tradizioni popolari indoeuropee.

Sin dal primo capitolo si è cercato di dimostrare come l'esistenza dell'autore jugoslavo sia stata segnata da un costante dialogo con la cultura e la letteratura popolare, frutto di un interesse nato durante l'infanzia dello scrittore di Travnik e sviluppatosi negli anni della sua formazione adolescenziale. Come si è visto, l'impronta della letteratura popolare traspare in tutte le opere più importanti di Andrić, dalla *Cronaca di Travnik* al romanzo incompiuto *Omerpaša Latas*, a testimoniare come l'amore per il folclore abbia in effetti accompagnato lo scrittore jugoslavo per tutta la vita e, assieme alla Storia, sia stato una delle sue principali fonti di ispirazione.

La letteratura popolare serba, tanto cara ad Andrić, le sue forme e i suoi motivi più tipici, sono stati oggetto di trattazione del secondo capitolo, in cui abbiamo ritrovato tutti gli eventi e i protagonisti delle *narodne pesme* cantate dai *guslari*, figure con cui si identificava lo stesso scrittore jugoslavo. Come abbiamo visto, la messa per iscritto, la pubblicazione e la conseguente diffusione del retaggio popolare serbo portò non solo alla nascita di una vera e propria disciplina di studio, la folcloristica, entrata in voga in epoca romantica, ma fornì nuova linfa creativa anche per i prosatori ed i poeti dello spazio linguistico serbo e croato. È infatti innegabile la necessità, del tutto istintiva e continua, degli autori di lingua serba a mantenere una stretta connessione con la propria tradizione folclorica, indipendentemente dall'epoca in cui vissero; Andrić, probabilmente, è uno dei migliori e più noti esempi di questo fenomeno.

I due capitoli conclusivi, dedicati rispettivamente all'analisi del racconto *Aska e il Lupo* e del romanzo *Il ponte sulla Drina*, testimoniano in maniera concreta come il dialogo con il retroterra popolare balcanico costituisca un elemento fondante della poetica andrićiana. Come abbiamo visto, infatti, nel racconto *Aska e il Lupo* sono rintracciabili tutte le componenti tipiche della figura del lupo, così come esso viene rappresentato nel folclore balcanico: dalla sua valenza tanatologica al suo legame con il vampirismo, dal suo legame col culto di San Sava alla sua connessione con la figura dell'Arcangelo Michele. Ancora,

abbiamo visto come il corpo del lupo costituisca parte integrante della medicina rituale, e come alcune istanze legate a queste credenze siano ravvisabili anche nel racconto dell'autore jugoslavo. Infine, abbiamo ricordato come il lupo costituisca un classico “animale di confine” nella tradizione popolare balcanica, come del resto testimoniano, ancora una volta, alcuni passi di *Aska e il lupo*.

Nell'ultimo capitolo, dedicato al *Ponte sulla Drina*, ci siamo soffermati prevalentemente sul tema del sacrificio rituale di costruzione, tipico non solo del folclore serbo, ma più in generale di quello balcanico ed europeo-orientale, e decisamente centrale anche nell'economia del capolavoro di Andrić. Abbiamo quindi confrontato alcuni brani tratti dal romanzo dell'autore jugoslavo con due leggende cardine del folclore europeo, ovvero *Zidanje Skadra* e *Mastro Manole*. Oltre al sacrificio di costruzione, abbiamo rintracciato anche gli altri temi del romanzo che trovano un corrispettivo nella tradizione popolare, come la figura dell'orfano cosmico, quella del traghettatore e quella della ninfa, nonché il significato del concetto di “Centro”.

Oltre che per la presenza dei motivi e delle figure sopra elencate, il rapporto simbiotico che lega la prosa di Ivo Andrić e la letteratura popolare è testimoniato anche dalla forma scelta dall'autore per raccontare queste due storie: nel caso di *Aska e vuk* l'autore jugoslavo scelse la *pripovetka*, ossia il “metro” principe della prosa orale serba, mentre per *Il Ponte sulla Drina* costruì un romanzo-croanaca, composto da ventiquattro capitoli che si presentano come altrettante *pripovetke* perfettamente autonome, e al contempo legate dalla presenza del ponte, protagonista indiscusso dell'opera.

In conclusione, vorrei ribadire come il presente elaborato rappresenti una proposta di lettura e di analisi “alternativa” dell'opera dello scrittore jugoslavo. Per motivi di tempo e spazio, la mia ricerca è stata limitata a due sole opere, di cui ho cercato di mettere in evidenza le caratteristiche più evidenti. In tal senso, il mio lavoro potrebbe costituire il punto di partenza di un'analisi più estesa: risulterebbe infatti interessante, in una condizione futura, tentare di rintracciare le influenze del folclore e del mito nell'opera omnia di Andrić, soprattutto negli scritti che non sono stati completati come *Omerpaša Latas*. Proprio questo romanzo, che ancora attende una traduzione italiana, presenta infatti molteplici punti di dialogo con il mito e il folclore. Un'analisi di questo tipo, dunque, potrebbe non solo risultare interessante, ma aggiungere un ulteriore tassello all'interpretazione dell'opera del grande Ivo Andrić.

## BIBLIOGRAFIA

- Aleksić 2018:** Tatjana Aleksić, *The Sacrificed Body: Balkan Community Building and the Fear of Freedom*, University of Pittsburgh Press: Pittsburgh.
- Andrić 1977:** Ivo Andrić, *O Vuku*, a cura di Golub Dobrašinović, Beograd: Rad.
- Andrić 1990:** Ivo Andrić, *The Development of Spiritual Life in Bosnia under the Influence of Turkish Rule*, Durham and London: Duke University Press.
- Andrić 2011a:** Ivo Andrić, *Sul fascismo*, Portogruaro: Nuova dimensione.
- Andrić 2011b:** Ivo Andrić, *Romanzi e Racconti*, a cura di Dunja Badnjević Orazi, Milano: I Meridiani. Mondadori.
- Andrić 2016:** Ivo Andrić, *Il Ponte sulla Drina*, Milano: Mondadori.
- Banašević 1971:** a cura di Nikola Banašević, *Letopis Popa Dukljanina i narodna predanja*, Belgrado: 1971.
- Bettelheim 2014:** Bruno Bettelheim, *Il mondo incantato. Uso, importanza e significati psicoanalitici delle fiabe*, Milano: Giangiacomo Feltrinelli Editore.
- Bošković-Stulli 1991:** Maja Bošković-Stulli, “Balladic Forms of the Bugarštica and Epic Songs”, *Oral Tradition* (6/2-3), 225–238.
- Bracewell:** Catherine Wendy Bracewell, *The Uskoks of Senj. Piracy, Banditism and Holy War in the XVI Century Adriatic*, Cornell University Press, 2011.
- Brlenić-Vujić, Damjanović 2004:** Branka Brlenić-Vujić, Tamara Damjanović, “Sprepletenost kultura istoka i zapada u književnom kontekstu: orijentalno-islamska književnost - Dante – Andrić”, Sarajevo: Bosansko filološko društvo, Is. 2, 163-174.
- Brückner 2015:** Aleksander Brückner, *Mitologia slava*, San Donato (Mi): Edizioni PiZeta.
- Čajkanović 1941:** Veselin Čajkanović, *O srpskom vrhovnom bogu*, Belgrado: Srpska kraljevska akademija.
- Cepraga, Renzi, Sperandio 2004:** a cura di Dan Octavian Cepraga, Lorenzo Renzi, Renata Sperandio, *Le nozze del Sole. Canti vecchi e colinde romene*, Roma: Carocci editore.
- Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni 2004:** Chrétien de Troyes, Godefroi de Leigni, a cura di Pietro G. Beltrami, *Il cavaliere della carretta. (Lancillotto)*, Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Conte 1991:** Francis Conte, *Gli Slavi. Le civiltà dell’Europa centrale e Orientale*, Torino: Einaudi.
- Cronia 1949:** Arturo Cronia, *Poesia popolare serbo – croata*, Padova: CEDAM.

- Cronia 1956:** Arturo Cronia, *Storia della letteratura Serbo – Croata*, Milano: Nuova Accademia Editore.
- Dante 2015:** Dante Alighieri, *La Divina Commedia*, a cura di Giuseppe Vandelli, Milano: Hoepli.
- Dogo, Pirjevec 1990:** Marco Dogo e Jože Pirjevec (a cura di), *Vuk Stefanovic Karadžić: la Serbia e l'Europa*, Trieste: Stampa triestina.
- Đurić Perišić 2012:** Žaneta Đurić Perišić, *Pisac i priča. Stvaralačka biografija Ive Andrića*, Novi Sad: Akademska knjiga.
- Eekman 1995:** Thomas Eekman – “Ivo Andric's Short Stories in the Context of the South Slavic Prose Tradition” (47-61) in *Ivo Andric 'Revisited: The Bridge Still Stands* (47-61), 1995: California International University.
- Eliade 1981:** Mircea Eliade, *Immagini e Simboli*, Milano: Jaca Book.
- Eliade 1992:** Mircea Eliade, *Lo sciamanismo e le tecniche dell'estasi*, Roma: Edizioni Mediterranee.
- Eliade 1999:** Mircea Eliade, *Trattato di storia delle religioni*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Eliade 2007:** Mircea Eliade, *Mito e realtà*, Roma: Edizioni Borla.
- Eliade 2016:** Mircea Eliade, *Il sacro e il profano*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Eliade 2017:** Mircea Eliade, *I riti del costruire*, Milano: Editoriale Jaca Book.
- Esopo 1805:** Esopo, *Favole di Esopo*, traduzione di Giulio Landi, Napoli.
- Esposito 2010:** Matteo Esposito, “Dositelj e la favola”, *Ricerche Slavistiche* 8 (54): 5-17.
- Euripide 2010:** Euripide, a cura di D. Susanetti, *Baccanti*, Roma: Carocci Editore.
- Fortis 1987:** Alberto Fortis, *Viaggio in Dalmazia*, Venezia: Marsilio Editori.
- Frazer 2014:** James G. Frazer, *Il ramo d'oro. Studio sulla magia e la religione*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Garzaniti 2014:** Marcello Garzaniti, *Gli Slavi*, Roma: Carocci Editore.
- Gasparini 1973:** Evel Gasparini, *Il matriarcato slavo*, Firenze: Sansoni.
- Georgieva 1994:** Albena Georgieva, *Informativeness and Imagery of the Legend in The magical and aesthetic in the folklore of Balkan slavs*, Belgrado: Library Vuk Karadžić.
- Gesemann 1925:** Gerhard Gesemann, *Erlangenski rukopis starih srpskohrvatskih narodnih pesama* (12), Belgrado: Srpska kraljevska akademija.
- Gura 1997:** Aleksandr V. Gura, *Simvolika životnyh v slavjanskoj narodnoj tradicii*, Moscow: Indrik.
- Hawkesworth 1984:** Celia Hawkesworth, *Ivo Andrić: Bridge between East and West*, London and Dover: The Athlone Press

- ISN 2000:** "Srbi pod tuđinskom vlašću (1537-1699)", *Istorija Srpskog Naroda* (ISN) 3/1, a cura di Radovan Samardžić, Beograd: SKZ.
- Jakobson 1975:** Roman Jakobson, *Premesse di storia letteraria slava*, Milano: Il Saggiatore.
- Jung, Kerényi 2012:** Carl Gustav Jung, Károly Kerényi, *Prolegomeni allo studio scientifico della mitologia*, Torino: Bollati Boringhieri.
- Karadžić 1845:** Vuk Stefanović Karadžić, *Save Tekelije pisma visokopreosveštenome gospodinu Platonu Atanackoviću, pravoslavnome vladici budimskome o srpskome pravopisu, sa osobitijem dodacima o srpskom jeziku*, Beč: U Štampariji Jermenskoga manastira
- Karadžić 1953:** Vuk Stefanović Karadžić, *Srpske narodne pjesme*, Belgrado: Prosveta.
- Karadžić 1969:** Vuk Stefanović Karadžić, *Srpske narodne pripovjetke*, Belgrado: Nolit.
- Klevernčić, Mirić, Blašković, Ukropina, Kermeci 2011:** Ljiljana Klevernčić, Kata Mirić, Melanija Blašković, Vesna Ukropina, Daniela Kermeci, *Bibliografija Ive Andrića*, Beograd: Zadužbina Ive Andrića/SANU, Novi Sad: Biblioteka Matice srpske.
- Koljević 1982:** Svetozar Koljević, "Ivo Andric and folk literature", *Oxford Slavonic Papers* (15): 132-13.
- Kotur 1977:** Rev. Dr. Kristovoj Kotur, *The Serbian Folk Epic. Its Theology and Anthropology*, New York: Philological Library
- Kropej 2011:** Monika Kropej, "Folk Storytelling between Fiction and Tradition: The "Walled-Up Wife" and Other Construction Legend", *Studia mythologica Slavica* (14): 61-86.
- Le Goff 2014:** Jacques Le Goff, *La nascita del Purgatorio*, Torino: Einaudi.
- Ljubinković 1973:** Nenad Ljubinković, „Narodne pesme dugog stiha“, *Književna istorija*, 19, 453-479.
- Matejic 1978:** Mateja Matejic, "Elements of Folklore in Andrić's Na Drini ćuprija", *Canadian Slavonic Papers* 3 (20): 348-357.
- Mihailovich 1996:** Vasa D. Mihailovich, "The Basic World View in the Short Stories of Ivo Andrić", *The Slavic and East European Journal* 2 (10): 173-177.
- Miletich 1990:** John S Miletich, *The Bugarštica: a bilingual anthology of the earliest extant South Slavic folk narrative song*, Urbana: University of Illinois Press.
- Milošević-Dorđević 2015:** Nada Milošević-Dorđević (a cura di), *Vuk Stefanović Karadžić (1787-1864-2014)*, Beograd: SANU.
- Mitrovič, Mitrović 2015:** Bojan Mitrovič, Marija Mitrović, *Storia della cultura e della letteratura serba*, Lecce: Argo.
- Mora 1986:** Fabio Mora, *Religione e religioni nelle storie di Erodoto*, Milano: Jaca Book.

- Morpurgo 1965:** Vito Morpurgo, *La celebre poesia "Smrt maike Jugovića ed altre due canzoni popolari serbo-croate*, Firenze: Leo S. Olschki Editore.
- Mošin 1950:** a cura di Vladimir Mošin, *Ljetopis Popa Dukljanina: latinski tekst sa hrvatskim prijevodom i Hrvatska Kronika*, Zagreb: Sveučilišna knjižnica u Splitu.
- Nedeljković 1979:** Dragoljub Nedeljković, "Aska i vuk – Andrićeva parabola o sudbini umetnika: Ivo Andrić i Alford Dode", in *Zbornik radova o Ivi Andriću*, a cura di Antonije Isaković, Beograd: SANU, 637-656.
- Ovidio 2015:** Publio Ovidio Nasone, *Metamorfosi*, Torino: Einaudi.
- Pavić 1970:** Mirolad Pavić, *Istorija srpske književnosti baroknog doba (XVII i XVIII vek)*, Beograd: Nolit.
- Pešikan Ljuštanović 2015:** a cura di Ljiljana Pešikan Ljuštanović, *Epske narodne pesme, Antologijska edicija Deset vekova srpske književnosti*, (8), Novi Sad: Matica srpska.
- Piras 2015:** Andrea Piras, "Dialettiche dell'estasi. Sciamanesimo iranico e Zorastrismo", 155-182, in (a cura di Francesco Benozzo) *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei. Le origini sciamaniche della cultura europea*. Alessandria: Edizioni dell'Orso.
- Plas 2003:** Pieter Plas, "'Wolf texts" in Western Balkan Slavic folk tradition: outlines of an ethnolinguistic/ethnopoetic inquiry", *Slavica Gandensia* (30) 77-88.
- Plas 2004a:** Pieter Plas, "Falling Sickness, Descending Wolf: Some Notes on Popular Etymology, Symptomatology, and Predicate Synonymy in Western Balkan Slavic Folk Tradition": *Zeitschrift für Slawistik*, 3 (49): 253-272.
- Plas 2004b:** Pieter Plas, "The poetics of cattle and wolf in Western Balkan Slavic wedding traditions: metaphors, motivations, performances", *Die Welt der Slaven: internationale Halbjahresschrift für Slavistik*, 2 (49): 275-312.
- Plas 2011:** Pieter Plas, "Wolves and Death: An Assessment of Thanatological Wolf Symbolism in Western South Slavic Folk Tradition", (27): 1-30.
- Popović 1995:** Tatjana Popović, "Folk tradition in the storytelling of Ivo Andrić", *Berkeley: International and Area Studies, Research series*, (92): 173-186.
- Procopio di Cesarea 1896:** Procopio di Cesarea, a cura di Domenico Comparetti, *La guerra gotica*, Roma: Forzani e C. Tipografi del Senato.
- Propp 1977:** Vladimir J. Propp, *Morfologia della fiaba*, Roma: Newton Compton.
- Putilov 1994:** Boris N. Putilov, "Aesthetics of the Magical in South Slav Epos" (27-38) in *The magical and aesthetic in the folklore of Balkan slavs*, Belgrado: Library Vuk Karadžić.
- Radenković 1994:** Ljubinko Radenković "The Symbolical Status of Animals in Folk Magic" (21-26) in *The magical and aesthetic in the folklore of Balkan slavs*, Belgrado: Library Vuk Karadžić.
- Radenković 2012:** Ljubinko Radenković, "Zajedničko u slovenskom folkloru: zbornik radova", *Posebna izdanja, knj.* (117), Beograd: Balkanološki institut SANU.

- Radenković 2014:** Ljubinko Radenković, “Srpska narodna kultura između Istoka i Zapada: zbornik radova”, *Posebna izdanja, knj. (127)* Beograd: Balkanološki institut SANU.
- Radin 1996:** Ana Radin, *Motiv vampira u mitu i književnosti*, Belgrade: Prosveta.
- Ređep 1991:** Jelka Ređep, *Grof Đorđe Branković i usmeno predanje*, Novi Sad: Prometej et alia.
- Samardžija 2011:** Snežana Samardžija, “Serbian Oral Literature” (7-30) in *A short history of Serbian literature*, Belgrade: Serbian PEN.
- Schmaus 2011:** Alois Schmaus, *Studije o južnoslovenskoj narodnoj epici*, Beograd: Zavod za udžbenike- Novi Sad: Matica Srpska.
- Šarić 2007:** Marko Šarić, “Inter-confessional Relations and (In)tolerance among the Vlachs (16th-17th Centuries)”, in E. Ivetić e D. Roksandić (eds), *Tolerance and Intolerance on the Triplex Confinium. Approaching the “Other” on the Borderlands. Eastern Adriatic and beyond, 1500-1800*, 181-194. Padova: CLEUP.
- Šarić 2014:** Marko Šarić, “Dositejevo viđenje Dalmacije i fenomen morlakizma: prilog historijskoj imagologiji”, *Povijesni prilozi* (46): 223-256.
- Saronne 2015:** Edgardo Tito Saronne, “Sciamanismo e stregoneria nella cultura degli Slavi” (369-405) in (a cura di) Francesco Benozzo - *Quaderni di Studi Indo-Mediterranei. Le origini sciamaniche della cultura europea*. Alessandria: Edizioni dell’Orso.
- Satława 2013:** Katarzyna Satława, “Vučari – the Balkan wolf-men”, *Porta Balkanica*, 1(5): 17-20.
- Sava 1997:** a cura di Vuković Sava, *Patrijarh srpski Arsenije III Čarnojević i Velika Seoba Srba 1690. godine. Zbornik radova od tristagodišnjici Velike Seobe*. Beograd.
- Schmaus 2011:** Alois Schmaus, *Studije o južnoslovenskoj narodnoj epici*, Beograd: Zavod za udžbenike.
- Šmitran 2008:** Stevka Šmitran, *Gli uscocchi: pirati, ribelli, guerrieri tra gli imperi ottomano e asburgico e la Repubblica di Venezia*, Venezia: Marsilio.
- Stahl 1993:** Paul Henri Stahl - “Terra società miti nei Balcani”, Messina: Rubbettino Editore.
- Stojanović 1971:** Miodrag V. Stojanović, *Dositej i antika*, Belgrado: SKZ.
- Sučur 2000:** a cura di Aleksandra Sućur, *Fiabe dei Balcani*, Torino: Giulio Einaudi Editori.
- Taloş 1997:** Ion Taloş - “Mesterul Manole: contributie la studiul unei teme de folclor european”, *Grai si suflet-Cultura nationala*, 21 (2), Bucarest.



- Thompson 1958:** Stith Thompson, *Motif-Index of Folk-Literature: A Classification of Narrative Elements in Folktales, Ballads, Myths, Fables, Mediaeval Romances, Exempla, Fabliaux, Jest-Books, and Local Legends*, Bloomington, Indiana.
- Trogrančić 1959:** Franjo Trogrančić, *Racconti popolari serbi*, Roma: Centro editoriale internazionale.
- Van Gennep 1994:** Arnold van Gennep, *Le origini delle leggende*, Milano: Xenia.
- Vujnović 2012:** Tatjana Vujnović, “Serbian etiological belief folk tales about plants originating from excretions and body parts of supernatural being and humans” (69-77) in *Belief Narrative Genres*, Novi Sad: Filozofski fakultet, Odsek za srpsku književnost.
- Wolf 2001:** Larry Wolf, *Venice and the Slavs: the discovery of Dalmatia in the age of Enlightenment*, Stanford: Stanford University Press.
- Zandel, Scotti 1981:** Diego Zandel, Giacomo Scotti, *Invito alla lettura di Andrić*, Milano: Mursia.