



UNIVERSITÀ
DEGLI STUDI
DI PADOVA

Università degli Studi di Padova

Dipartimento di Studi Linguistici e Letterari

Corso di Laurea Triennale Interclasse in
Lingue, Letterature e Mediazione culturale (LTLLM)
Classe LT-12

Tesina di Laurea

La ballata del serpente nei canti narrativi tradizionali romeni

Relatore

Prof. Dan O. Cepraga

Anno Accademico 2023 / 2024

Laureando

Rebeca Filimon

INDICE:

Introdurre (introduzione i lingua)	Pag. 5
Capitolo I: introduzione al genere dei canti vecchi popolari romeni	Pag. 7
1.1 Quadro storico e oralità	Pag. 7
1.2 Le caratteristiche delle ballate popolari	Pag. 9
1.3 La figura del cantore	Pag. 12
Capitolo II: significato simbolico e culturale del serpente nella tradizione romena	Pag. 15
2.1 Tipi e motivi narrativi	Pag. 15
2.2 Sistema di classificazione Aarne-Thompson	Pag. 16
2.3 Frequenza dell'immagine del serpente	Pag. 17
2.4 Il serpente: un simbolo polivalente	Pag. 20
Capitolo III: il tipo narrativo del serpente: analisi e confronto delle varianti	Pag. 25
3.1 Blestemul / Cîntecul șarpelui	Pag. 25
3.2 Scorpia / La puțul porumbului	Pag. 29
3.3.1 Iovan Iorgovan	Pag. 37
3.3.2 Gruia	Pag. 44
Conclusione	Pag. 45
Bibliografia	Pag. 49
Riassunto	Pag. 53

INTRODUCERE

„Cântece populare, voi <<sicriu>> sfânt al credinței, ce legați timpurile cele mai vechi de cele nouă. În voi își depune o națiune trofeele eroilor săi, speranța cugetărilor și floarea simțirilor sale. Sicriu plin de sfințenie! Pe tine nici te atinge, nici te sfarmă vreo lovire, precât poporul tău chiar nu te-a profanat. O cântec poporan! Tu stai și păzești templul amintirilor naționale, tu ai aripi și glas ca de arhangheli, adesea ai și arme ca dâșii. Flacăra mistuiește lucrările pensulei, tâlharii jefuiesc comorile, dar cântecul scapă în veci cu viață și se strecoară printre oameni.”

-Adam Mickiewicz-

Subiectele abordate în această lucrare de licență au fost alese pe baza disciplinei de literatură română, oprindu-se asupra sferei folclorice atât dintr-un punct de vedere general, cât și specific al României.

Termenul "folclor" își are originile în două cuvinte distincte: "folk" și "lore". "Folk" provine din limba engleză veche și semnifică "popor" sau "oameni",¹ indicând astfel cultura și tradițiile transmise de la o generație la alta în cadrul unei comunități. Cuvântul "lore" provine tot din limba engleză și înseamnă "cunoaștere" sau "tradiție". Astfel, "folclorul" se referă la "știința poporului", acea colecție de povești, cântece, dansuri, superstiții și alte expresii culturale specifice unei comunități sau unui grup social. Prin "folclor", oamenii își transmit identitatea culturală și istoria, contribuind la conservarea și promovarea moștenirii lor culturale. Termenul a fost popularizat în secolul al XIX-lea de către folcloriști și etnografi, care au început să studieze și să documenteze aceste manifestări culturale ale popoarelor, contribuind astfel la conservarea și înțelegerea patrimoniului cultural al diferitelor comunități; a devenit apoi o denumire generică pentru studiul și colectarea acestor elemente culturale specifice comunităților tradiționale din întreaga lume.

Titlul acestei lucrări, "*Balada Șarpelui în cântecele narrative tradiționale românești*", subliniază importanța și adâncimea temei ce va fi abordată în cadrul acestei lucrări.

¹ O semnificație mai restrânsă poate fi chiar cea de "vulg" (VULGUS).

Această temă reprezintă o incursiune în bogata și fascinantă lume a cântecelor narative tradiționale românești, unde balada Șarpelui se erijează ca un element central și captivant.

Cântecele narative tradiționale reprezintă un veritabil tezaur cultural, transmise de-a lungul generațiilor și înrădăcinate în istoria și spiritualitatea românească. Printre aceste creații artistice, baladele ocupă un loc distinct, datorită abilității lor de a captiva ascultătorul prin povești fascinante și metafore profunde.

Balada Șarpelui, subiectul central al acestei lucrări, aduce în prim-plan o tematică bogată în simbolism și semnificații. Șarpele și toate formele acestuia, prezente în mitologia și folclorul multor culturi, au de-a lungul timpului reprezentat atât pericolele ascunse, cât și înțelepciunea și misterul. Această lucrare își propune să analizeze modul în care balada Șarpelui a fost conturată și reinterpretată în cadrul cântecelor narative românești, explorând sensurile adânci și diversitatea interpretărilor pe care această temă le-a cunoscut în folclorul românesc.

Prin intermediul acestei cercetări, vom explora nu doar conținutul și structura baladei, ci și modul în care aceasta reflectă și influențează identitatea culturală și imaginația colectivă a poporului român. Abordând diverse variante ale baladei Șarpelui, care provin din diferite regiuni ale țării, vom evidenția diversitatea și unitatea cântecelor narative românești.

Această lucrare încearcă să ofere o analiză detaliată a baladei Șarpelui în contextul cântecelor narative tradiționale românești, aducând la lumină valoarea culturală și estetică a acestei expresii artistice unice. Prin această cercetare, ne propunem să contribuim la valorificarea și conservarea patrimoniului cultural românesc, precum și la promovarea studiilor folclorice în cadrul domeniului academic.

CAPITOLO I

Introduzione ai canti vecchi popolari romeni

1.1 Quadro storico introduttivo e oralità

Il mondo del folclore è senza dubbio vasto e molto vario, caratteristiche per le quali riesce sempre a sorprendere gli studiosi e i lettori che vi si avvicinano. Per orientarsi in questa dimensione, forse a molti ancora estranea, e per avvicinarci alla zona che ci interessa per questo studio, abbiamo bisogno di alcuni punti di riferimento.

È opportuno partire da alcune informazioni di matrice storica e geografica per introdurre propriamente il genere del quale ci occuperemo, ovvero quello delle ballate tradizionali romene. Per chi ha avuto contatti con più realtà dell'Europa orientale avrà certamente notato molte somiglianze culturali tra i diversi paesi, come l'utilizzo di strumenti, ritmi e melodie simili nella musica, i costumi tradizionali, usi e costumi di tradizione antica, e via dicendo; queste somiglianze sono in gran parte dovute alla vicinanza geografica tra queste aree. L'insieme di tutti questi elementi culturali comuni è espresso al meglio nella sfera del folclore, dimensione che unisce le diverse realtà balcaniche in una sola. La principale fonte di ispirazione comune a tutti i paesi del Sud-est europeo è il periodo di dominio da parte dell'Impero ottomano e il peso che quest'ultimo ha avuto nello sviluppo successivo delle diverse realtà. Condividendo tutti questa pesante sorte e dovendo trovare una modalità per esprimerla, i paesi balcanici hanno fatto ricorso al folclore, che li ha aiutati a dare sfogo ai loro sentimenti più profondi; da qui alcuni elementi comuni nelle raccolte folcloriche dei Balcani e del Sud-Est europeo.

Ricordiamo che questo è un periodo di forte dualismo e distacco tra oriente e occidente: mentre l'occidente si evolve rapidamente seguendo verso una sempre più compiuta modernizzazione, nella zona balcanica stava a fatica nascendo una cultura patriarcale orale: altro elemento che accomuna tutti i paesi della zona. Forse a primo impatto viene da pensare che la produzione orale sia leggermente inferiore alla produzione scritta (soprattutto a quella letteraria), ma questo è dovuto al fatto che in tempi moderni si tende a non dare all'oralità la giusta importanza: ricordiamoci che l'*habitat naturale della lingua*² è il suono, l'oralità, e non la scrittura. Siamo così abituati ai testi scritti che ci

² Walter J. Ong, *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola*, il Mulino, 1986, pag. 26.

dimentichiamo delle grandissime capacità necessarie per eseguire una produzione orale (discuteremo più nel dettaglio verso la fine del capitolo dei metodi usati); l'oralità esiste da sempre, anche senza il bisogno di essere messa in scrittura, mentre quest'ultima non può esistere senza la produzione orale, ne è dipendente, solo un "contenitore" che non può esistere per conto proprio.

È a questo punto inevitabile richiamare il concetto di "oralità primaria", oralità di una cultura che non è a conoscenza di cosa siano la scrittura o la stampa, non avendole mai incontrate, e in cui l'unico modo di espressione conosciuto è quello orale (la definiamo "primaria" per definire il contrasto con quella "secondaria").³ Ad oggi immaginare una società ad oralità primaria ci risulta al quanto difficile dato l'enorme influsso della scrittura nella quotidianità moderna; anche se non riusciamo ad immaginarla completamente, sappiamo comunque che fin da sempre i popoli amano cantare le gesta dei loro eroi, raccontare storie importanti da tramandare di generazione in generazione per imprimere insegnamenti morali alle generazioni successive, cantare la gioia, l'amore, la sofferenza e tutti i più forti sentimenti umani.

Questa oralità porta alle creazioni folcloriche, le quali racchiudono dunque l'identità nazionale, la storia delle fatiche, dei dolori e dei traguardi di un popolo, le sue credenze più profonde; ritornando, dopo questa lunga parentesi, alla nostra area di interesse e agli elementi in comune tra le varie realtà della zona d'interesse per questo studio, possiamo quindi parlare di "folclore balcanico". Nonostante questi elementi comuni, ce ne sono anche alcuni specifici di ogni zona che ci aiutano a riscoprire lo specifico nazionale di ogni paese, il quale mette in luce il genio dell'individuo, ma allo stesso tempo permette l'omogeneizzazione nell'universale collettivo balcanico. In momenti di prova, come i secoli che queste zone hanno passato sotto il dominio delle grandi potenze del tempo, le ballate popolari sono state un mezzo fondamentale per sostenere l'unità nazionale e l'ideale dell'indipendenza. Nello specifico del nostro argomento, i contenuti delle ballate popolari romene sono sintetizzati molto bene da G. Dem. Teodorescu, il quale dice: *"baladele sînt povestiri poetice despre persoanele, acțiunile și momentele istorice"*, *"coprind legende despre forțele și lucrurile din natură"*, *"descrieri colorate despre întreprinderile vitejilor și haiducilor"*, *"zugrăvirea cu de-amănuntul a datinilor"*

³ Per ulteriori informazioni sull'argomento cfr. *Oralità e scrittura, le tecnologie della parola* di W. J. Ong, cap. 1 – L'oralità del linguaggio verbale.

practicate de strămoși, în viața lor publică și privată” (“le ballate sono racconti poetici sulle persone, azioni e momenti storici”, “racchiudono leggende sulle forze e le cose della natura”, “descrizioni colorate delle gesta dei potenti e dei fuorilegge”, “descrizione nel dettaglio delle tradizioni praticate dagli avi, nella loro vita pubblica e privata”).

Sempre G. Dem. Teodorescu raggruppa il genere in quattro cicli:

- 1) Ballate solari e superstiziose (*balade solare și superstițioase*), che è quello che ci interessa da vicino perché contiene il motivo narrativo delle nozze del sole e la luna, la maledizione parentale, la lotta degli eroi contro vari mostri (serpenti, draghi), leggende sulle stagioni, e così via;
- 2) Ballate storiche (*balade istorice*), che riguardano personaggi e fatti storici;
- 3) Ballate dei fuorilegge (*balade haiducești*), che contengono le lotte e le imprese dei briganti lungo il Danubio, nelle foreste o nelle valli dei Carpazi;
- 4) Ballate domestiche (*balade domestice*), dedicate ai vari momenti del ciclo della vita familiare (corteggiamento, nozze con gli stranieri, conflitti tra parenti, ecc.)

1.2 Le caratteristiche delle ballate popolari

A differenza di altri generi orali che sono affidati all'esecuzione individuale e a volte estemporanea, come le *doine*,⁴ le ballate comportano un'esibizione pubblica da parte di un esecutore professionista del canto, e come tali dovevano avere caratteristiche specifiche e mirate a catturare l'attenzione degli ascoltatori. Per dare inizio alla performance ed attirare le attenzioni dei presenti, i cantori iniziavano con una breve introduzione musicale chiamata *taxîm*,⁵ solitamente utilizzando strumenti a corda come il violino. Anche la ballata tradizionale antica è composta di formule iniziali, mediane e finali che hanno lo scopo di inquadrare la narrazione.

Oltre al *taxîm* citato precedentemente, un'altra strategia iniziale utile per attirare l'attenzione è quella della *captatio benevolentiae*, letteralmente dal latino “conquista della benevolenza”, che ha lo scopo, come dice l'espressione stessa, di far guadagnare al performer la benevolenza del pubblico con l'utilizzo di espedienti retorici (belle parole,

⁴ Specie della lirica popolare e del folklore musicale rumeno, che esprime un sentimento di nostalgia, di lutto, di rivolta, di amore, ecc., ripreso anche dalla poesia colta.

⁵ Etimologia: dal turco *taksim* – preludio.

blandizie, complimenti, etc.). Nelle ballate in cui la *captatio* non c'è, si inizia definendo lo spazio o il luogo in cui la vicenda narrata si svolge, con semplici versi in rima, o utilizzando versi interrogativi. Prendiamo come esempio i primi versi della ballata popolare “*Șarpele*” - *Il serpente*, della raccolta di Amzulescu:⁶

<i>Foai' verde trei granate,</i>	Foglia verde tre granelli,
<i>Departa, vere, departa,</i>	Lontano, cugino, lontano,
<i>Niji departi, nici aproape,</i>	Né lontano, né vicino,
<i>Tocmai calea jiumătate...</i>	Proprio a metà strada...
<i>La câmp, nene, la câmpie,</i>	Nel campo, amico, nel campo,
<i>Unde fir de iarbă nu ie [...]</i>	Dove non c'è filo d'erba [...]

Questo è un esempio di formula iniziale che descrive lo spazio nel quale si svolgerà la vicenda, formula che permette poi di inserire in questo spazio i personaggi della ballata. Una cosa che accomuna tutte queste formule iniziali è la tendenza a imporre delle coordinate reali anche al più fantastico dei racconti, barlume di realtà che continua poi anche nelle formule mediane del testo.

Le formule mediane hanno il principale compito di introdurre un nuovo avvenimento, un nuovo capitolo o un nuovo personaggio nella narrazione; la maggioranza sono dei brevi versi interrogativi, mentre un gruppo più ristretto è rappresentato da versi esclamativi. Prendiamo come esempio dei versi dallo stesso testo usato per le formule introduttive:

<i>La o parte să trăgea</i>	Da una parte si appartava
<i>Și-n gândul lui ce-m' zicea?</i>	E nella sua mente che diceva?
<i>”Sărăcuț de maica mea,</i>	“Povera la madre mia,
<i>Singur mi-am răpuz viața!”</i>	Da solo ho messo fine alla mia vita!”

⁶ Eseguita a Giurgiu da Marin Pînzaru, 1962.

In questo esempio, grazie all'utilizzo di un'interrogativa, si introduce il pensiero intimo di uno dei personaggi, portandoci nella dimensione della sua interiorità.

Questa è la sezione del testo in cui vengono raccontate tutte le vicende, gli incontri, le lotte degli eroi; è quindi anche la parte dedicata al dialogo, parte fondamentale della struttura delle ballate popolari. Grazie alla splendida maestria dei cantori, i personaggi compaiono davanti al lettore come se fossero vivi in carne ed ossa: lo spettatore riesce ad immaginarli, a sentirne le diverse voci, a vivere appieno la storia insieme al protagonista, tanta è la capacità dei cantori popolari.

La conclusione delle ballate popolari avviene solitamente attraverso l'utilizzo di formule conclusive, spesso umoristiche: che il finale sia "felice" o meno non è fondamentale, il cantore riesce comunque a concludere la ballata con un tono comico o di positività. È ricorrente anche l'utilizzo della *captatio benevolentiae* alla fine della ballata, che il cantore usa, attraverso versi colmi di simpatia, per invitare il pubblico a offrirgli da bere o da mangiare come riconoscimento per la performance; ne troviamo un esempio proprio alla conclusione del testo utilizzato per esporre tutti gli esempi di questa sezione dello studio:

<i>Mai daț' o oală dă vin</i>	Datemi un'altra brocca di vino
<i>Să vă fac altu, mai bun,</i>	Per rendervene uno, più buono,
<i>Că ăsta s-a dus, s-a terminat!</i>	Che questo è andato, è finito!

Oltre alle formule sopra esposte, ci sono molti altri mezzi stilistici utilizzati durante queste performance, tra i quali l'anafora,⁷ l'epifora,⁸ l'anadiplosi⁹ e la paronomasia,¹⁰ che sono le figure retoriche più utilizzate.

⁷ anàfora s. f. [dal lat. tardo *anaphōra*, gr. ἀναφορά «offerta» e «ripetizione»] – 2. Figura retorica che consiste nel ripetere, in principio di verso o di proposizione, una o più parole con cui ha inizio il verso o la proposizione precedente. (Vocabolario online Treccani).

⁸ epifora s. f. [dal lat. *epiphōra*, gr. ἐπιφορά «aggiunta», da ἐπιφέρω «apportare»]. – 1. Nella retorica classica, la ripetizione, detta anche epistrofe, delle [...] medesime parole alla fine di più versi o di più membri di un periodo. (Vocabolario online Treccani).

⁹ anadiplosi s. f. [dal lat. tardo *anadiplosis*, gr. ἀναδίπλωσις, der. di ἀναδιπλόω «raddoppiare»]. – Figura retorica che consiste nella ripresa di una parola per dare maggior efficacia all'espressione. (Vocabolario online Treccani).

¹⁰ paronomàsia (o paronomasìa) s. f. [dal lat. tardo *paronomasīa*, dal gr. παρονομασία, comp. di παρα- «para-²» e ὄνομασία «denominazione», der. di ὄνομα «nome»]. – Figura retorica per la quale si accostano

1.3 Il ruolo del cantore

Le performance di questo tipo non dipendono solamente dai mezzi stilistici utilizzati, gran parte della buona riuscita è responsabilità del cantore. Il cantore deve avere una grande maestria nel campo della retorica, deve saper intrattenere e divertire il pubblico, saper superare eventuali problemi con naturalezza e senza perdersi, insomma: deve avere il controllo completo della situazione. Un mestiere sicuramente non facile quello del cantore se, oltre ai virtuosismi artistici, prendiamo in considerazione anche la pazienza e il temperamento richiesti per affrontare le diverse esigenze del pubblico, spesso volubile e difficile. Ogni situazione richiede una specifica tipologia di ballata, a seconda che l'occasione sia un matrimonio, un festino, un funerale o altro; la capacità di adattamento e la memoria richiesti non sono da sottovalutare.

A questo punto viene naturale porsi delle domande inevitabili: come facevano a ricordare tutto? Memorizzavano davvero ogni cosa? La risposta è ovviamente negativa, è impossibile memorizzare quantità così ampie di materiale e ricordarle con esattezza. Per com'è fatta, la mente umana ricorda soltanto le cose essenziali, utili in funzione al presente e dimentica tutto il resto: *“la mentalità orale [...] fa sì che le parti scomode del passato vengano dimenticate, a causa delle esigenze del presente”*.¹¹ Questo dovrebbe farci riflettere su quanto siano importanti e meravigliose le creazioni folkloriche tramandate oralmente, dato che sono rimaste nella memoria culturale dei popoli nonostante il passare del tempo; era il modo di tramandare insegnamenti, di educare riguardo ad argomenti quotidiani e a come affrontare avvenimenti importanti della vita come corteggiamento, matrimonio, rapporti familiari, morte, etc.

Ricordiamoci che le parole hanno un grande potere, perché il suono implica una dinamicità e quindi un'azione, non è statico come le parole scritte: come dice anche Ong, *“il suono esiste solo nel momento in cui sta per svanire”*; il suono e la parola sono intrinsecamente legati all'individuo che li pronuncia. Emerge quindi una questione: come è possibile che gli ascoltatori riescano a preservare e trasformare in eredità culturale

due parole di suono simile o uguale, generalmente per mettere in risalto l'opposizione dei significati. (Vocabolario online Treccani).

¹¹ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, pag. 79 – citando David Patrick Henige, storico africanista americano.

qualcosa di così fugace, senza il supporto di mezzi duraturi come testi scritti? La risposta a questa interrogazione è relativamente semplice. Come menzionato prima, nelle culture fondate sull'oralità, la parola è azione: i narratori non si limitavano semplicemente a recitare a voce alta, piuttosto, il loro racconto costituiva un'azione, una performance che consentiva all'ascoltatore di "vivere" la storia, coinvolgendosi completamente nella narrazione. Questa esperienza-azione si fissava nella memoria grazie alla ripetizione, sia dell'evento narrato che del linguaggio utilizzato per comunicarlo. Da ciò deriva la necessità dell'utilizzo di formule espressive: il motivo per cui l'eroe non veniva definito solo come "eroe", ma come "eroe valoroso", o perché la principessa non veniva menzionata come "principessa", ma come "bella principessa". Queste formule, l'uso ricorrente e la ripetizione rappresentano strumenti tecnici essenziali sia per il narratore che per chi lo ascolta. Servono a creare situazioni facilmente identificabili che si trasformano in esperienza e conoscenza condivisa all'interno del gruppo. *“Sappiamo ciò che ricordiamo”*,¹² quindi non basta comunicare i propri pensieri ad altri affinché questi vengano ricordati, ma bisogna pensare pensieri memorabili se vogliamo che questi restino impressi nella memoria collettiva.

Per poter memorizzare le ballate, dunque, i cantori si aiutano con la ritmica (che non implica necessariamente l'utilizzo di versi o rime), fanno ricorso all'uso di formule ripetitive, strutture simmetriche che aiutano l'apprendimento, spesso usano frasi fatte, proverbi e indovinelli popolari della vita di tutti i giorni. Questi stratagemmi stilistici non aiutano soltanto la memoria, ma spesso “sfidano” il pubblico ad una battaglia intellettuale e verbale, richiedendo da parte sua la prontezza a rispondere correttamente agli indovinelli o alle domande presentate, rendendo così la performance attiva, e non solo un'esposizione passiva degli accadimenti. Le ballate non venivano imparate soltanto dai cantori, ma indirettamente anche dal pubblico: era un modo di partecipare alla vita sociale, di far parte della comunità ed integrarsi in maniera perfetta nella vita comunitaria. Grazie a queste ricorrenze artistiche, si arrivava alla creazione di un unico stato emozionale collettivo.

Dato il loro carattere orale, queste ballate non hanno dei versi fissi, prestabiliti, sempre uguali per tutte le esibizioni, ma cambiano di volta in volta. Sempre Walter J. Ong

¹² Walter J. Ong, *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, pag. 61.

sostiene, giustamente, che “*nella tradizione orale vi saranno tante varianti minori di un mito quante sono le volte che esso è stato ripetuto, e il numero delle ripetizioni può crescere all’infinito*”.¹³ I cantori partivano dal tipo narrativo che avevano scelto di performare e, grazie agli strumenti stilistici acquisiti, riuscivano a costruirci intorno l’intera ballata usando l’esperienza e l’improvvisazione; le informazioni base erano sempre quelle per ogni tipo narrativo, si sapevano: poi come il cantore decideva di svilupparlo dipendeva soltanto da lui. Questo, però, non significa che le performance manchino di originalità; l’originalità non sta, come spesso si pensa, nell’inventare ogni volta storie nuove, ma nella capacità di far reagire il pubblico, nel riuscire a renderlo attivamente partecipe e a mantenere alto il suo interesse. Questi fattori non escludono nemmeno l’innovazione: con il variare delle usanze, delle credenze, e a seconda del periodo storico vissuto e dei sovrani in carica, alle ballate e ai contenuti folclorici si aggiungevano di volta in volta nuovi contenuti e nuovi elementi. Le formule e le tematiche antiche non vengono, però, cancellate e sostituite completamente, ma queste accolgono i nuovi elementi creando così un insieme sempre aggiornato; il nuovo non esclude il vecchio, ma esiste tra essi un rapporto di integrazione. Da qui possiamo dedurre l’origine delle diverse varianti: le varianti derivano dalle molteplici diversità che si susseguono, come i limiti storici e sociali rappresentativi dello scorrere del tempo e i cambiamenti che questo implica, e quindi all’indiretta ed inevitabile creazione di varianti diverse che venivano adeguate in base alla situazione effettiva al momento dell’esposizione. Con le diverse varianti delle ballate popolari riusciamo a tracciare anche i cambiamenti nella coscienza di massa del popolo, essendone quest’ultime una rappresentazione.

¹³ Walter J. Ong, *Oralità e scrittura, Le tecnologie della parola*, pag. 71.

Capitolo II

Significato simbolico e culturale del serpente nella tradizione romena

2.1 Tipi e motivi narrativi

Prima di addentrarci nello specifico del nostro argomento, è necessario posizionarlo all'interno del vasto mondo folclorico, e per farlo partiamo introducendo nel nostro studio i concetti di “tipo” e “motivo” narrativo.

Per farlo, utilizziamo le definizioni di Stith Thompson:¹⁴

Un “tipo” è una fiaba tradizionale con un'esistenza indipendente. Può essere raccontata come narrazione completa ed avere un suo significato, indipendente da quello di qualsiasi altro racconto. Anche se a volte si presenta insieme con un'altra fiaba, il fatto che può comparire da sola conferma la sua indipendenza. Può consistere di un motivo solo o anche di più motivi. La maggior parte dei racconti di animali, sono tipi a motivo unico.”

Un “motivo” è il più piccolo elemento di un racconto capace di persistere nella tradizione. Per avere tale capacità, deve possedere in sé qualcosa d'inusitato e di sensazionale.

I motivi si suddividono in tre gruppi: il primo contiene i personaggi del racconto, il secondo contiene alcuni elementi presenti durante lo svolgimento del racconto, ed il terzo contiene i singoli episodi (qui ritroviamo la gran parte dei motivi e questo gruppo può esistere indipendentemente come tipo di racconto).

Anche se le definizioni sono espressamente riferite alle fiabe, questi parametri si possono utilizzare per tutte quelle che sono produzioni folcloriche o di derivazione orale. Nel contesto dell'analisi della narrativa tradizionale, in particolare all'interno di regioni di notevole ricchezza favolistica, emerge la necessità imperativa di sviluppare un indice dei tipi. Questo strumento riveste un ruolo fondamentale poiché la sua principale funzione è

¹⁴ S. Thompson, *La fiaba nella tradizione popolare*, il Saggiatore Economici, Milano, 1994, pag. 562.

quella di facilitare l'identificazione e la comparazione degli elementi narrativi condivisi, che presentino somiglianze o identità in contesti culturali diversi e geograficamente distanti, permettendo così una più agevole esplorazione e studio di tali elementi. Va notato che, a differenza di un indice dei motivi, la costituzione di un indice dei tipi richiede che tutte le varianti di un particolare tipo presentino una connessione genetica, mentre tale condizione non è obbligatoria per un indice dei motivi.

2.2 Sistema di classificazione Aarne-Thompson

In risposta alla necessità di sviluppare un indice, nasce il sistema di classificazione noto come il metodo analitico Aarne-Thompson, che costituisce un pilastro fondamentale per lo studio e la categorizzazione delle fiabe e dei racconti del folklore. La sua genesi si fa risalire all'opera pionieristica di Antti Amatus Aarne, il quale sviluppò questo sistema di classificazione. Questo approccio si basa sull'utilizzo di un indice dei "tipi" e un catalogo numerato di "motivi" ricorrenti all'interno delle narrazioni tradizionali. In virtù di questa metodologia, ciascuna fiaba può essere esaminata attraverso un insieme di numeri che corrispondono ai vari temi trattati.

Il sistema Aarne vide la luce per la prima volta nel 1910, ma il suo progressivo sviluppo e arricchimento furono frutto del lavoro dell'eminente folklorista statunitense Stith Thompson, noto soprattutto per la sua opera monumentale, il "Motif-Index," che documenta circa 2500 trame standard. Queste trame, a loro volta, costituiscono la base di un numero considerevolmente ampio di storie tradizionali di origini europee, del Vicino Oriente e di innumerevoli altre culture che si sono ispirate a tali narrativi. Una versione ampliata di questo catalogo fu pubblicata nel 1961 ed è generalmente conosciuta come il sistema numerico AT (o sistema AaTh).

Ulteriori contributi alla ricchezza e alla completezza del catalogo derivano dagli studi condotti da Hans-Jörg Uther, il quale, nel 2004, propose il sistema Aarne-Thompson-Uther (ATU). Tale versione rappresenta un aggiornamento completo del catalogo originario, offrendo una struttura più sofisticata e completa per la categorizzazione e l'analisi delle fiabe e dei racconti del folklore. In definitiva, il metodo Aarne-Thompson si configura come uno strumento di analisi di inestimabile valore per gli studiosi del folklore, consentendo una più approfondita comprensione delle similitudini e delle

variazioni presenti all'interno delle tradizioni narrative delle diverse culture a livello globale.

Nell'ambito dell'analisi letteraria e folkloristica, le ballate popolari rappresentano una fonte di studio di grande interesse, in quanto possono essere esaminate attraverso il prisma dei motivi narrativi rintracciabili all'interno delle stesse. Un tratto distintivo dei motivi narrativi risiede infatti proprio nella loro versatilità, poiché essi possono essere riscontrati in opere letterarie di genere assai diverso. Questo aspetto conferisce alle ballate popolari una rilevanza notevole nell'ambito delle analisi di folklore, e, con l'adeguata cautela, apre anche la porta all'indagine di testi letterari che potrebbero avere radici orali o folkloriche. Tale approccio offre un'opportunità affascinante per esplorare la trasversalità dei motivi narrativi e per studiare il dialogo interdisciplinare tra letteratura e folklore, rivelando connessioni inaspettate e arricchendo la nostra comprensione delle narrazioni presenti in queste diverse tradizioni culturali.

Sul tema del serpente, i cantori romeni hanno sviluppato tre tipi narrativi principali:

1. “La maledizione” o “Ballata del serpente”;
2. “*Scorpia*”¹⁵ o “Al pozzo del grano”;
3. “Iovan Iorgovan”.

Li analizzeremo più nel dettaglio nel terzo capitolo.

2.3 Frequenza dell'immagine del serpente

È stata dimostrata da molti folcloristi la frequente presenza nel nord Europa del serpente (nelle sue diverse forme); dai miti e dalle credenze su di esso, alle storie di vario genere fino ai riferimenti più vari, molti dei quali artistici. Data la grande produttività di quest'ultimo gruppo, analizziamone insieme alcuni elementi: primo fra tutti la scoperta archeologica della statuetta a forma di serpente, rappresentante la divinità chiamata Glykon (Glicone) a Costanța [Figura 1]. Il Glicone, che risale al tardo II secolo d. C., è il pezzo più importante della collezione del museo di storia nazionale e archeologia di

¹⁵ Reptil mare și veninos, un fel de balaur (în poveștile populare), dexonline.ro.

Costanța, perché è un pezzo unico nel mondo. La statuetta in questione raffigura una divinità asiatica con il corpo di un serpente che si attorciglia su sé stesso, la testa ovina,



[Figura 1] Glicone di Costanța, II sec. d.C.

orecchie e capelli umani, e la coda che finisce con un una ciocca di peli più lunghi, come quella di un leone. Si tratta di una rappresentazione unica al mondo, sia dal punto di vista artistico che, soprattutto, iconografico, fatto che attesta l'esistenza a Tomis (Costanța), più che altrove, del culto di questa divinità. Inoltre, una rappresentazione abbastanza simile appare sulle monete emesse sempre a Tomis nella prima metà del II secolo, essendo questa l'unica analogia con il tipo iconografico trovato a Costanza; il culto di Glicone non è dunque estraneo alle terre romene. Il serpente del deposito di sculture di

Costanza, con il suo sguardo severo e la sua maestosità, è considerato parte della categoria delle divinità benevole, custodi dei luoghi santi, imparentate con gli dèi autoctoni, essendo un Agatodemone¹⁶ o un Genius loci¹⁷ (l'opera risale alla fine del II sec. - inizio del III sec. d.C.). Tra le opere d'arte significative per il nostro studio, ricordiamo anche la Colonna Traiana a Roma [Figura 2], che ha

¹⁶ Genio buono, la cui effigie era un piccolo serpente con la testa coronata e la coda con un fiore di loto, oppure un giovane che reggeva la cornucopia in una mano e nell'altra un mazzo di spighe e papaveri. I greci tenevano la sua effigie nelle loro case come buon auspicio. (Dizionario Greco Antico – sez. Mitologia Greca).

¹⁷ personaggio che è una specie di simbolo del luogo nel quale vive. Etimologia: ← loc. lat.; propr. 'spiritello (*genius*) del luogo (*loci*)', con riferimento alle religioni del mondo antico che associavano ai luoghi e ai paesaggi naturali la presenza di una divinità minore che ne costituiva il nume tutelare. (Garzantilinguistica.it).

molteplici raffigurazioni (più di una ventina) dello stendardo¹⁸ con la testa di “*balaur*”,¹⁹ principalmente nelle scene di guerra o quelle che raffigurano Decebalò. Ricordiamo che lo stendardo dacico è una raffigurazione che ha la testa di lupo, con la bocca spalancata (animale simbolico e sacro per i geto-daci), e il corpo di serpente; è composto sia di parti metalliche (generalmente di bronzo o argento) che di parti tessili o di pelle, le quali, messe insieme, danno vita alla particolarità di tale stendardo [Figura 3]. La struttura è stata meticolosamente studiata e scelta, infatti quando il vento lo attraversa si producono dei suoni simili ad un ululato, che aveva originariamente la funzione di dare coraggio ai guerrieri daci, di far imbizzarrire i cavalli dei nemici (i quali non avevano familiarità con quel suono) e di incutere terrore tra le file nemiche. La presenza dell’elemento del serpente è dovuta, secondo molti storici, alla credenza del ruolo protettore di tali animali (approfondiremo questa caratteristica del serpente più avanti nel capitolo). Citiamo soltanto anche l’antica cattedrale di Alba-Iulia, sui quali muri ci sono raffigurati serpenti alati, richiamando lontanamente le mitologiche chimere.

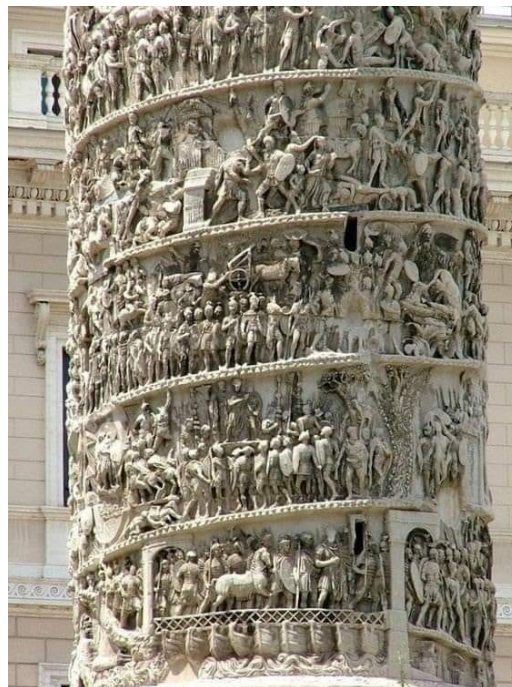


Figura 2 Colonna Traiana, Roma

Un altro elemento da prendere in considerazione in questo gruppo è quello architettonico: pensiamo per esempio ai cancelli di legno della zona del Maramureş, che vengono scolpiti a mano. Uno dei motivi di scultura ricorrente in questi cancelli è proprio quello del serpente, che viene rappresentato sia sui cancelli delle abitazioni, che su quelli di varie chiese della zona (spesso in queste sculture i serpenti vengono rappresentati sotto forma di corde o funi), come augurio di protezione e prosperità.

Si potrebbe certamente continuare con l’esemplificazione di altri elementi che richiamano questa figura che, come abbiamo appena dimostrato, è alquanto presente in molti ambiti

¹⁸ Lo stendardo viene chiamato “Draco” o “Dracon”.

¹⁹ Mostro che incarna il male, raffigurato come un enorme serpente con molte teste, spesso alato; drago.

della vita di questa popolazione, figura che non ha mai smesso di influenzare con la sua presenza nemmeno le generazioni successive.



[Figura 3] Draco, stendardo dei Daci

2.4 Il serpente: un simbolo polivalente

Il serpente è presente, se non in tutte, nella maggior parte delle culture del mondo e per ogni cultura ha un significato e un'importanza diversi. Pensiamo per esempio alla Verga di Esculapio,²⁰ che ci presenta il serpente come simbolo della medicina occidentale, indiretta metafora di fertilità e guarigione. È stato scelto come simbolo dopo l'osservazione del processo al quale questo animale si sottopone per cambiare pelle: la pelle vecchia e gli occhi della creatura diventano opachi, facendola sembrare quasi morta, per poi abbandonare la vecchia pelle e “risorgere” come nuova creatura, tornando in questo modo alla sua lucentezza originaria, come se tutto questo fosse il risultato di una guarigione miracolosa. Strettamente collegato alla Verga di Esculapio c'è il Caduceo di Ermete; nel panorama simbolico, il Caduceo emerge come un'icona intrigante, costituita da un'asta ornata da due serpenti intrecciati, con due piccole ali o un elmo alato nella parte superiore. La sua origine si trae dalle legendarie radici dell'antica mitologia greca, in

²⁰ Nome latino della divinità greca Asclepio, dio della medicina. Il suo culto come divinità guaritrice si estese rapidamente in tutto il mondo antico (a Roma si insediò nel 293 a.C. con il nome di E., nell'Isola Tiberina). L'attributo principale di E., il serpente, ne dimostra il carattere originariamente legato agli Inferi – Treccani, Dizionario online di Medicina.

particolare nella storia di Ermes (o Mercurio), il messaggero degli dèi. La leggenda narra che Mercurio ricevette un bastone da Apollo e, durante un suo passaggio ad Arcadia, si trovò di fronte a due serpenti in lotta tra loro. In un gesto di conciliazione, Mercurio gettò il bastone tra di loro, ponendo così fine alla loro contesa. Da questa affascinante narrazione, nasce il simbolo del Caduceo come icona di pace; tuttavia, ha una portata simbolica più ampia, rappresentando anche l'equilibrio morale e la condotta esemplare. Il bastone incarna il potere, i serpenti la sapienza,²¹ le ali la diligenza e l'elmo simboleggia i pensieri elevati. Questo simbolo, ricco di significato, continua a permeare la cultura e la storia, offrendo un'interpretazione affascinante della complessità umana e del desiderio di pace e armonia.

Un altro simbolo noto contenente la figura del serpente è l'*uroboro*, che nel contesto simbolico e mitologico raffigura un serpente o un drago che morde la propria coda, creando così un cerchio privo di inizio e fine. Questo simbolo, che si trova in diverse culture ed epoche, appare immobile, ma porta con sé una profonda rappresentazione dei poteri rigenerativo e autodistruttivo. Esso incarna l'idea di un'energia universale che costantemente si consuma e si rinnova, sottolineando la ciclicità della natura e il ripetersi degli eventi, che iniziano nuovamente dopo aver raggiunto il loro termine. In sintesi, l'*uroboro* simboleggia concetti quali la compresenza di bene e male, l'unità, la totalità del cosmo, l'infinito, l'eternità, il tempo ciclico, l'eterno ritorno, l'immortalità e la perfezione.

Nel contesto delle concezioni e delle rappresentazioni arcaiche dell'universo, il serpente emerge dunque come un simbolo archetipale di notevole importanza essendo, infatti, strettamente connesso ai quattro elementi fondamentali della natura: manifesta la sua presenza sia nella terra che nell'acqua, il suo veleno sembra possedere le qualità stesse del fuoco e la sua raffigurazione fantastica di serpente alato, noto anche come drago o dragone, lo lega all'elemento dell'aria. La simbologia del serpente supera così i limiti tradizionali tra materia e spirito; incarnando simultaneamente la materia primaria, la terra e l'acqua, nonché la fusione degli elementi naturali, questo simbolo riveste anche il ruolo di incarnazione della ragione sovrumana, rappresentando sia il Logos divino che

²¹ È interessante notare che presso la cultura greca antica, questa figura simbolica era oggetto di dedizione nei confronti di Atena, la dea della saggezza, la quale era leggendaria per essere nata dalla testa di Zeus. Atena era anche la patrona delle arti e dei mestieri, sottolineando ulteriormente il profondo significato e la versatilità di questo simbolo nell'ambito delle concezioni antiche dell'universo.

l'intelligenza satanica, un ruolo che assume chiaramente nel contesto mitico biblico del paradiso.

Il simbolo del serpente si rivela pervasivo all'interno di una vasta gamma di culture, rivestendo un ruolo di notevole importanza nell'interpretazione dell'etica umana. Esso rappresenta la doppia natura dell'umanità, fungendo da catalizzatore simbolico del dualismo tra bene e male, nonché delle capacità contrastanti di guarire e avvelenare. Nell'ambito della fede cristiana ortodossa, il serpente viene associato al Diavolo, essendo stato il principale artefice della tentazione che spinse Eva a peccare consumando il frutto proibito dell'albero della conoscenza. Questo simbolismo intrinseco alle rappresentazioni del serpente si riflette in modo profondo nella comprensione dell'umanità e della sua condizione morale, offrendo un'ampia base di analisi e riflessione.

La figura del serpente non ha un'unica connotazione nemmeno per il popolo romeno, ma è un simbolo che generalmente possiamo definire come “polivalente”; questo perché si passa dalla connotazione più negativa del serpente pericoloso, mostro feroce da evitare, a quella più positiva e venerata del serpente “domestico” (“*șarpele de casă*”), che è simbolo di protezione e buon augurio sin dal tempo dei daco-romeni, avendo gli attributi di uno *lar*²² *domesticus*. Questo serpente viene descritto come mansueto, di colore molto chiaro (sui toni del bianco) perché vive principalmente in posti ombreggiati, portatore di fortuna se trattato bene, ma fonte anche delle sventure più varie se viene ucciso o maltrattato.²³ Ancora oggi nella comunità romena c'è la credenza che il serpente domestico porti fortuna, e che quindi non vada ucciso o infastidito, pena sfortuna e calamità, prova inconfutabile delle abitudini e convinzioni arcaiche del popolo romeno, che si sono protratte ed hanno resistito fino ai giorni nostri.

Impossibile non ricordare anche San Giorgio²⁴ e il drago (*Sfântul Gheorghe și balaurul*) [Figura 4], un santo tuttora venerato e festeggiato in Romania ogni anno, il 23 aprile. Nel ricco repertorio iconografico della tradizione cristiana, emerge l'immagine di San Giorgio a cavallo, impavido nella sua lotta contro un drago, afferrando saldamente la lancia, come

²² Lār, Lāris, m.1. Lare, divinità protettrice della patria, del focolare domestico e della famiglia.

²³ Per ulteriori informazioni sull'argomento, consultare il libro *Mitologie românească* di Tudor Pamfile, editura ALLFA, 1997, pag. 76-77 („*Șarpele casii*”).

²⁴ Non si hanno molte informazioni di matrice storica a riguardo, solo che era un soldato originario della Cappadocia, diventato un martire sotto Diocleziano.



[Figura 4] Sfântul Gheorghe și balaurul

essendo il drago (nella realtà cristiana) simbolo del paganesimo e del male.

riporta anche Elena Niculiță-Voronca nel suo secondo volume,²⁵ " *Sf. Gheorghe are de lucru cu balaurii, după cum se vede pe icoană* " („San Giorgio ha a che fare con i draghi, come si vede nell'icona"). Questa rappresentazione iconica è intrisa di profondo significato e affonda le sue radici in una pia leggenda: secondo la narrazione, San Giorgio si distinse per il suo eroismo nel momento in cui affrontò un terrificante drago che minacciava la fortezza di Silena, situata nelle regioni della provincia della Libia. Questa affascinante immagine di San Giorgio si è tramandata attraverso le generazioni, divenendo un emblema di coraggio nella lotta contro le forze maligne e il male,

Prendendo in considerazione tutte le sfumature connotative attribuite alla figura del serpente, la quantità di materiale prodotta all'interno della sfera folclorica è veramente molto vasta; si sono prodotte storie brevi, leggende, canti eroici, favole, incantesimi, ognuna con il suo scopo nella vita della comunità e con il suo posto ben definito nella vita sociale.

È ora naturale chiedersi il perché di questa costante presenza del serpente tanto nelle ballate popolari, quanto nelle raffigurazioni artistiche: la risposta più probabile è che sia una figura importante, un elemento che faceva parte delle vite e della quotidianità di questi popoli fin dai tempi più remoti. Ricordiamo infatti che nel primo capitolo ci siamo soffermati su come restino in memoria soltanto i riferimenti delle cose importanti: questo significa che la rilevanza della figura del serpente è stata determinante in epoca antica, tanto da lasciare un'impronta profonda nella memoria collettiva dell'umanità.

²⁵ Datinele și credințele poporului român, vol 2, editura SAECULUM I. O., București, 1998, pag. 163.

Capitolo III

Il tipo narrativo del serpente: analisi e confronto delle varianti

Come precedentemente accennato, attorno al motivo del serpente si sono sviluppati nella tradizione orale dei canti vecchi romeni tre tipi narrativi principali. In questo capitolo analizzeremo una variante per tipo, proponendo a fronte una nostra traduzione dei testi.

3.1 Blestemul / Cîntecul șarpelui

Come espresso anche dal titolo di molte varianti contenute in questo primo motivo narrativo, un elemento fondamentale di tali ballate è la maledizione; più nello specifico si tratta della maledizione di una madre contro suo figlio appena nato, che non smette di piangere, portando così la madre alla disperazione. È proprio in queste ballate che riusciamo a cogliere appieno l'origine orale di questi componimenti: il modo di parlare quotidiano è racchiuso in questi testi, esprimendo sia le parole d'amore della madre, che quelle di sconforto, dette senza averci prima pensato troppo, o spesso senza l'intenzione di farlo. La verità è che nell'espressione orale, il più delle volte, non c'è una selezione delle parole, ma si esprime quello che si pensa senza imporsi troppi filtri.

Generalmente, le vicende principali e fisse in queste varianti sono due: la nascita del bambino seguita dalla maledizione, e la lotta del bambino, ormai diventato adolescente, con il serpente. Attorno a questi due elementi prefissati, ruotano una moltitudine di episodi, accadimenti, elementi più piccoli diversi tra loro, che rendono le varianti uniche e le differenziano l'una dall'altra. Come abbiamo già visto, ogni variante è un componimento sempre nuovo, e dipende dalle scelte del cantore, dal contesto in cui si trova, dalla zona di provenienza, e così via.

Un altro elemento molto presente, anche se non in tutte le varianti, è la descrizione del processo di crescita: il bambino e il serpente crescono insieme, di pari passo, fino ad arrivare all'età "adulta". Nella variante che proponiamo successivamente, questo elemento non è espresso; quindi, prendiamo come esempio la variante raccolta da Amzulescu, che invece descrive molto bene questo aspetto.

[...]

De cîn' mă-sa l-a făcutî

Și-n albie cîn' la pus,

Dîn picior l-a legănat,

/: Din gură l-a blestematî:

„Nani-nani, lulu-mi-te,

Pui de șearpe sugă-mi-te,

Pui de șearpe balaurî

Cu ochii ca de taurî,

/: Cu trei coade de aur!...”

Ieu așea mi-am auzit,

Sub talpa casii-am venitî,

Voinic crește, șarpe crește:

Cîn' voinicel dă trei luni,

/: Mă făcui de noo luni;

Cîn' voinicel în vîrtute,

Io mă făcui cît o bute

Și-aicea l-am întîlnit,

L-am întîlnit la colnic,

Iel voinic, și io voinic,

/: Făr' de băț, făr' de nimicî

[...]

[...]

Da quando sua madre l'ha fatto

E in fasce l'ha messo,

Con il piede lo cullava,

/: Con la bocca lo malediceva:

“Dormi-dormi, mi ti culli,

Il serpente mi ti succhi,

Cucciolo di serpente

Con gli occhi da toro

/: Con tre code d'oro!...”

Io così ho sentito,

Sotto la suola della casa son venuto,

Giovane cresce, serpente cresce:

Quando il giovincello ha tre mesi,

/: Mi feci di nove mesi;

Quando il giovincello si fa forte,

Io divenni quanto una botte

E qua io l'ho incontrato,

L'ho incontrato sul sentiero,

Lui forte ed io forte,

/: Senza bastone, senza niente

[...]

La ballata continua con il giovane che viene inghiottito dal serpente, ma solo per metà perché attorno alla vita ha un cinturone con un grande numero di armi, che impediscono al serpente di inghiottirlo completamente. Il giovane, ritrovandosi in quella situazione, inizia a gridare con tutta la voce che ha in corpo (“*ca din gură de șarpe*”²⁶) per cercare aiuto e salvarsi. A questo punto della storia, compare un altro personaggio: un giovane eroe/guerriero proveniente da lontano, in sella al suo cavallo. Un *moldovean*, *bîrlădean*, *ortoman*, la scelta dipende dalla zona in cui avviene la performance e anche dalla soggettività e preferenza personale del cantore.

Il giovane in pericolo viene salvato dal forestiero e viene portato in un ovile per essere lavato con il latte (o con l’acqua, anche qui il tutto dipende dal luogo di provenienza della variante), così da liberarsi del miscuglio di veleno e bava che lo ricopre.

Ci sono finali diversi a seconda della variante: in alcune il giovane maledetto non riesce a salvarsi, in altre si salva e diventa compagno di viaggio del forestiero, in altre ancora la ballata si conclude con una svolta non da poco, ovvero la madre viene punita per la maledizione che ha lanciato, essendo l’unica vera responsabile dell’accaduto.

BALAUURUL²⁷

La mijlocul drumului,
La puțul porumbului
Văzui floarea câmpului,
Dar nu-i floarea câmpului,
Și-i chiar ochiul șarpelui,
Șarpe lung cu solzii verzi,
Nici să-l vezi, nici să-l visezi.
Cel balaur din păcate

BALAUURUL

In mezzo alla via,
Al pozzo del granoturco
Vidi il fiore del campo,
Ma non è il fiore del campo,
Anzi è l’occhio del serpente,
Serpente lungo dalle squame verdi,
Né lo sogni, né lo vedi.
Quel drago per sfortuna

²⁶ Espressione popolare, ancora oggi usata, che significa letteralmente “*come dalla bocca di un serpente*”, e descrive appunto un grido intenso, disperato, a tutti polmoni.

²⁷ Variante presa da *Poezii populare ale românilor* di V. Alecsandri, editura Minerva, București – 1971 (ediție îngrijită de D. Murărașu).

Înghițise giumătate
Trup cu arme ferecate,
Trupușor de voinicel
Ce striga mereu din el:
„Sai, bădiță ortomane,
Că m-agiunge la ciolane!
Sai, bădiță, de mă scoate,
Că m-apuc' fiori de moarte!”
Iată-n lungul drumului
La puțul porumbului
Că venea, mări, venea
Pe balaur de-ntîlnea
Un viteaz de Ortoman
Pe-un cal negru dobrogean.
„Măi balaur! striga el,
Lasă trupul tinereț
Că te curm pe giumătate
Să-mi răscumpăr din păcate.”
Șarpele de zvîrcoale
Și cu șapte limbi grăia:
„Ortomane,
Hoțomane!
Bate-ți negrul
Pe de-ntregul
Și te du, și fugi de mine
Că nu-i bine nici de tine.
- Șerpuliță,
Dinți de criță,
Am un paloș de oțel,
Lasă trupul tinereț.
- Taie-mă, nu mă tăia,

Aveva inghiottito per metà
Un corpo d'armi ricoperto,
Corpicino di giovincello
Che gridava poverello:
” Aiuto, amico valoroso,
Tra un po' mi arriva alla mano!
Vieni, compagno, a tirarmi fuori,
Che mi vengono brividi di morte!
Ecco lungo il cammino
Al pozzo del granoturco
Che arrivava, amico, arrivava
E il drago incontrava
Un coraggioso eroe
Su un nero cavallo dobrogeano.
“Ehi dragone! grida lui,
Lascia il corpo giovincello
Che ti taglio in due parti
Per riscattarmi dai peccati.”
Il serpente si dimenava
E con sette lingue diceva:
“Valoroso,
Furfante!
Batti il nero
Per intero
E vai, scappa da me
Che non andrà bene neanche a te.
- Serpentello,
Dai denti affilati,
Ho uno spadone d'acciaio,
Lascia il corpo giovincello.
- Tagliami, non mi tagliare,

Nu mă las de prada mea,
Ist copil chiar din pruncie
Maica sa mi l-a dat mie,
Că ades îl blestema
Și-i zicea când îl culca:
Culcă-te, alină-te
Șarpele sugă-mi-te!”
Cel viteaz de ortoman
Izbea negrul dobrogean
Și cu pala lui cea nouă
Pe balaur tăia-n două
Apoi trupul înghițit,
Plin de rane, otrăvit,
El în cârcă-l rădica,
Sus, la stîină se urca
Și în lapte mi-l scălda,
De venin îl curăța
Și cu viața-l dăruia.
Apoi, mări, cât trăia,
Frați de cruce se prindea
Și-mpreună voinicea
Pe balauri de stîrpea!

La mia preda non lascio andare,
‘Sto bambino sin dall’infanzia
La madre a me l’ha dato,
Perché spesso lo malediceva
E quando lo coricava gli diceva:
Stenditi, calmati
Il serpente mi ti succhi!
Quell’eroe valoroso
Batteva il nero dobrogeano
E con la lama quella nuova
Il drago tagliava in due
Poi il corpo inghiottito,
Pieno di ferite, avvelenato,
In groppa alzava,
Su, all’ovile saliva
E nel latte lo immergeva,
Dal veleno lo puliva
E la vita gli donava.
Poi, amico, quanto vivevano,
Fratelli di sangue diventavano
E insieme facevano imprese eroiche
I draghi sterminavano!

3.2 Scorpia / La puțul porumbului

Questo motivo narrativo è quello che vede come protagonista il serpente nella sua forma di mostro acquatico.

Fingendo di essere malato, un giovane giace vicino ad un pozzo in mezzo ai campi. Con parole seducenti, devia dal loro percorso tre giovani, figli di un signore, o di un prete, andati a cacciare. Facendo finta di essere stato anch'esso come loro un tempo, e che gli

erano caduti tutti i beni nel pozzo, chiede loro di tirargli fuori le cose perdute, di rendergli i documenti importanti e tenere per sé tutte le monete d'oro, come ricompensa. Avidi, i fratelli più grandi scendono uno dopo l'altro nel pozzo, ma non tornano più; allora il più piccolo chiede al giovane malato dove sono i suoi fratelli, e questo gli risponde che i due scesi nel pozzo stanno tardando per via dell'avidità con la quale si stanno dividendo il denaro. Il terzo fratello, allora, si prepara per entrare anche lui nel pozzo, ma proprio in quel momento compare un forestiero coraggioso che gli dice di aver perso i suoi fratelli allo stesso modo: gli spiega che nel pozzo c'è *Scorpia*, che inghiotte i giovani ingannati dal malato bugiardo accasciato vicino al pozzo, il quale non è altri se non *Samodia*, figlio del mostro che vive all'interno del pozzo. Trasformandosi in serpente e provando a strisciare velocemente nel pozzo, *Samodia*, prima di venire ucciso, riesce ad avvertire la madre di quello che sta succedendo all'esterno. Quando *Scorpia* compare con la bocca spalancata per inghiottire i due, viene squartata dalla lama della spada che i due coraggiosi tenevano sull'apertura del pozzo. Dal grembo del mostro, ormai morto, vengono liberati i fratelli che erano stati inghiottiti.

SCORPIA²⁸

Foaie verde trei foi late,
 Departe, vere, departe,
 Dar nici tomn-așa departe,
 Pe câmpul Talimului
 Și p-al Rusalimului,
 În inima câmpului,
 Unde-i floarea finului
 Și-i e sete murgului
 De-i e păs voinicului...
 La puțul porumbului,
 Între furcă și-ntre puț

SCORPIA

Foglia verde, tre foglie larghe,
 Lontano, amico, lontano,
 Ma nemmeno così lontano,
 Sul campo del Talim
 E del Gerusalemme,
 Nel cuore del campo,
 Dov'è il fiore del fieno
 E il morello è assetato
 Ed è triste il valoroso...
 Al pozzo del frumento,
 Tra la forca e il pozzo

²⁸ Versione presa da *Balade populare românești I* di Al. I. Amzulescu, editura pentru literatură, București – 1964.

Zace-un tinerel voinic,
Cu capul la răsărit,
Cu picioarele la vînt;
Ficații i-au putrezit,
Rinichii i-au mucezit.
Că zace pe paie ude,
Zace voinic, nu s-aude...
Dar voinicul ce-mi făcea?
El deoparte se uita
Pe cel drum cam vechiuleț,
Vechiuleț și de demult,
Cu troscot verde-nvelit,
Cu negar-acoperit,
Și el, vere, că-mi vedea,
Tare-mi vine, tare-mi, dragă,
Trei coconi,
Feciori de domn,
Și-s îmbrăcați ca un domn,
Dar nu au minte de om!
Ei pe lîngă puț treceau,
Și la puț nu se-abăteau,
Dar voinicul le zicea:
- Trei coconi,
Feciori de domn,
Din oaste mare-ați scăpat,
Pe la cest puț nu mi-ați dat.
Că și eu am fost ca voi,

Giace un prode giovane,
Con la testa a levante,
Con le gambe al vento;
I fegati gli son marciti,
I reni si sono ammuffiti.
'Chè giace su paglia bagnata,
Giace il prode, non si ode...
Ma il prode che mi faceva?
Lo sguardo mi distoglieva
Su quella via un po' vecchiotta,
Vecchiotta e di tempo fa,
Di verde correggiola²⁹ avvolta,
E di stipa³⁰ ricoperta,
E lui, amico, vedeva,
Arrivare in forza, caro,
Tre giovanotti,
Figli di un signore,
E son vestiti da signori,
Ma non hanno mente d'uomo!
Vicino al pozzo passavano,
E al pozzo non si fermavano,
Ma il prode gli diceva:
- Tre giovani,
Figli di un signore,
Ad un grande esercito siete sfuggiti,
A questo pozzo non vi siete avvicinati.
Che anch'io fui come voi,

²⁹ Erba annua o perenne detta anche *correggiola*: ha fusto ramosissimo, con nodi ben evidenti, spesso prostrato, foglie piccole, ellittiche o lanceolate, fiori minuti, ascellari; è comunissima nei campi e nei luoghi incolti, e in alcuni paesi viene usata nella medicina popolare.

³⁰ Genere di piante della famiglia Graminacee, caratterizzato dai fiori con le glumette convoluto-cilindriche e fusiformi, prolungate alla base in uno stipite acutissimo setoloso e all'apice munite di una sola resta.

Din oaste mare-am scăpat,
Pe la cest puț că mi-am dat,
Cal de ghizduri mi-am legat,
Și calul s-a scuturat,
Desagii-n puț mi-au picat:
Desagii
Cu galbenii,
Ghiozdanul cu cărțile,
Cu toate ristoavele,
C-alea-mi sînt averile,
Să-mi scot datoriile.
Cine, vere, s-o afla
Și-n puț, frate, d-o intra,
Toți galbenii să și-i ia,
Doar ghiozdanul să mi-l dea;
Ghiozdanul cu cărțile,
Cu toate ristoavele,
Să-mi scot datoriile.
Ăl mai mare
Minte n-are,
Cînd așa că-mi auzea,
La frații lui că venea
Și din gură le zicea:
- Fraților, ascultați încoa',
Așa mult n-am trepădat,
Peste bun cîștig am dat!
Ăl mai mare ce-mi făcea?
De haine se dezbrăca
Și-n găleată s-așeza,
Drumu-n puț, frate, că-și da,
Și scorpia l-înghițea

Da un grande esercito sfuggito,
A questo pozzo mi son avvicinato,
Il cavallo alla vera ho legato,
E il cavallo si è agitato,
Le bisacce nel pozzo son cadute:
Le bisacce
Coi zecchini,
Lo zaino coi libricini,
Con tutte le carte,
Che quelli sono i miei beni,
Per saldare i miei debiti.
Chi, amico, capiterà
E nel pozzo entrerà,
Tutti gli zecchini si prenda,
Solo lo zaino mi dia;
Lo zaino coi libricini,
Con tutte le carte,
Per saldare i debiti.
Il più grande
Senza cervello,
Quando la cosa sentì,
Dai fratelli suoi veniva
E dalla bocca gli diceva:
-Fratelli, sentite qua,
Tanto non ho esitato,
Un buon affare ho trovato!
E il più grande che faceva?
Dei vestiti si spogliava
E nel secchio si metteva,
E nel pozzo poi scendeva,
E la *Scorpia* lo inghiottiva

Nevătămat cum era!
Din trei, doi că rămînea.
Mijlociul ce făcea?
La voinicel se ducea
Și din gură-așa-i zicea:
- Măi voinice,-ascultă-ncoaò',
frate-meu, de nu mai vine,
Ori în puț că s-a-necat,
Sau cineva l-a mîncat?
Dar voinicu-așa-i zicea:
- Nici în puț nu s-a-necat,
Nimenea nu l-a mîncat.
El peste desagi a dat
Și desagii mei
Sînt grei,
Nu poate ieși cu ei!
Mijlociu-așa-auzea,
De haine se dezbrăca
Și-n găleată s-așeza
Drumu-n puț, frate, că-și da,
Și scorpia l-înghițea
Nevătămat cum era!
Din trei, unu rămînea.
Și rămînea ăl mai mic,
Că e mititel de chip,
Dar e spornic la cuvînt.
Aștepta
Cît aștepta,
Frații lui nu mai ieșea.
La voinicel se ducea
Și din gură-așa-i zicea:

Intero, così com'era!
Di tre, due ne rimaneva.
Quello di mezzo che faceva?
Dal giovane prode andava
E dalla bocca gli diceva:
-Ehi, prode, senti a me,
Mio fratello, dato che non torna,
O nel pozzo è annegato,
O qualcuno l'ha mangiato?
Ma il prode rispondeva:
- Né nel pozzo è annegato,
Né nessuno l'ha mangiato.
Le bisacce ha trovato
E le mie bisacce
Son pesanti,
Non può uscire con loro!
Il fratello di mezzo sentiva,
Dei vestiti si spogliava
E nel secchio si metteva
E nel pozzo poi scendeva,
E la *Scorpia* lo inghiottiva
Intero, così com'era!
Di tre, uno rimaneva.
E rimaneva il minore,
Che è piccolo di suo,
Ma abbondante di parole.
Aspettava
E aspettava,
Ma i fratelli non vedeva.
Dal prode allora andava
E dalla bocca gli diceva:

- Măi voinice, ascultă-n coa',
Frații mei, de nu mai vin,
Ori în puț s-au înecat,
Sau cineva i-a mâncat,
Singurel de m-au lăsat!
Dar voinicul ce-i zicea?
- Nici în puț nu s-a-necat,
Nimenea nu i-a mâncat,
Peste bun câștig au dat
Și-mi numără, socotește,
Parte ție nu-ți găsește,
Pe tine te oropsește,
Silește
De mi-ți sosește!
Băiatul, când mi-auzea,
Foarte rău se necăjea,
Fuga la puț că mi-și da.
De necăjit ce era,
Nici haine nu lepăda
Și pe ghizduri se suia,
găleata cu stînga-o lua,
cruce la piept că-și făcea;
Într-o parte se uita,
Și el, vere, că-mi vedea
Tot pe Mircea ciobănaș,
Fața lui, bulgăr de caș,
Cu cămașa ca tina,
Cu pielea ca hîrtia,
C-o căciulă necroită,
Din șapte hîrșii făcută,
C-o măciucă nestrujită,

- Ehi, prode, senti a me,
I miei fratelli, che non tornano,
O nel pozzo sono annegati,
O qualcuno li ha mangiati,
Se qua solo m'han lasciato!
Ma il prode che diceva?
- Nel pozzo non sono annegati,
E nessuno li ha mangiati,
Un buon affare hanno trovato
Hanno contato, calcolato,
Parte a te non ti hanno lasciato,
A te t' abbandonano,
Fai uno sforzo
E vacci anche tu!
Il ragazzo, quando sentiva,
Molto si amareggiava,
Di corsa al pozzo si lanciava.
Amareggiato com'era,
I vestiti non toglieva
Sulle vere poi saliva,
Il secchio con la sinistra prendeva,
Una croce si faceva;
Da un lato guardava,
E, amico, lui vedeva
Sempre Mircea il pastorello,
Il suo viso, pezzo di formaggio,
La camicia come argilla,
La pelle come cartina,
Un berretto non cucito,
Con lana d'agnello fatto,
Con una mazza non levigata,

Cu lancea la suptioară,
Cu cârligul la spinare,
Și venea în fuga mare
Și striga-n gurița tare:
- Ia stai, vere, nu intra,
Că-n puț este Scorpia,
Afară, Samodia,
De cinci ani mă bat cu ea!
Că și noi am fost nouă frați,
Pe câte nouă ne-a tras.
Ia stai să sosesc și eu,
C-o vrea bunul Dumnezeu
Ca s-o batem amîndoi!
Și Mircea s-apropia,
Dar voincul ce-mi făcea,
Care bolnav că-mi era?
D-un șarpe mare se făcea
Și pe furcă se suia,
Pe giușinare se lăsa;
Da el, Mircea ce făcea?
Măciuchița-o repezea
Drept în țeasta capului,
Unde-i pasă șarpelui.
Și șarpele ce-mi făcea?
Ș-in puț, frate, se lăsa,
Tot la mă-sa, Scorpia,
Și din gură-așa-i spunea:
- Aoleo, măicuța mea,
Ne-a sosit, zău, pieirea:
Savai, Mircea ciobănaș,
Fața lui, bulgăr de caș,

La lancia sotto l'ascella,
Il gancio dietro la schiena,
E veniva in gran corsa
E gridava con forza:
- Fermo, amico, non entrare,
Che nel pozzo c'è la Scorpia,
Fuori invece Samodia,
Da cinque anni la combatto via!
Anche noi eravam nove fratelli,
Tutti e nove ci ha ingannati.
Aspetta che ti raggiunga,
E se il buon Dio lo vorrà
Insieme la batteremo!
E Mircea s'avvicinava,
Ma il prode che faceva,
Che malato si fingeva?
Un gran serpente diventava
E sulla forca saliva,
Sul palo del pozzo s'appoggiava;
E Mircea che faceva?
La mazzetta scagliava
Dritta in cima alla testa,
Dove fa male al serpente.
E il serpente che faceva?
Nel pozzo, amico, si lanciava,
Da sua madre, Scorpia,
E dalla bocca diceva:
- Aiuto, mamma mia,
La nostra ora è vicina:
Sai, Mircea il pastorello,
Il suo viso, pezzo di formaggio,

Cu cămașa ca tina,
Cu pielea ca hîrtia,
C-o măciucă nestrujită,
C-o căciulă necroită.
Din șapte hîrșii făcută,
Cu lancea la suptioară,
Cu cîrligul la spinare,
Ne-a prăpădit, frățioare!
Și Scorpia mi-auzea,
Apa-n puț borborosea,
Ghizdurile-n sus sășta
De necăjită ce era...
Dalei, Mircea ce făcea?
Paloș din teacă scotea
Și pe mischiu mi-l trăgea
Și pe ghizduri l-așeza,
Cu băiatul că-mi vorbea:
- Ține, vere, tu de vîrf,
Că Țiu și eu de mănunchi.
Că dac-o ieși Scorpia,
Multă lume o mînca,
Și noi, frate, n-om scăpa!
Dar Scorpia ce-mi făcea?
De necăjită ce era,
Drept în sus că s-azvîrlea,
Cu gura proțap ieșea
Ca să cuprinză lumea
Și s-apuce pe Mircea,
Pe el necaz că-mi avea...
Și prin paloș că trecea,
Pîn' la coadă se spârgea

La camicia come argilla,
La pelle come cartina,
Un berretto non cucito,
Con lana d'agnello fatto,
Con una mazza non levigata,
La lancia sotto l'ascella,
Il gancio dietro la schiena,
Ci ha rovinati, povero me!
E quando Scorpia lo udiva,
L'acqua nel pozzo gorgogliava,
Le vere all'aria buttava
Da quanto era infuriata...
E Mircea che faceva?
La spada sfoderava
E il ferro maneggiava
E sulle vere lo metteva,
Con il ragazzo parlava:
- Reggi, amico, dalla punta,
E io l'impugnatura.
Che se esce Scorpia,
Molta gente mangerà,
E nessuno scampo avrà!
Ma Scorpia che faceva?
Da quanto turbata era,
Su in alto si lanciava,
E la bocca spalancava
Come a inghiottire il mondo intero
Per acciuffare Mircea,
Chè con lui ce l'aveva...
La spada la trapassava,
Fino alla coda la squarciava

Și doi frățiori ieșeau
Nevătămați, cum erau:
- Uite-o, bat-o mamă-sa,
Ne-nghițise Scorpia,
Și deseară ne mânca!
Dalei, Mircea ce făcea?
După el, vere, mi-i lua
Și la stîină mi-i ducea,
În lapte dulce-i îmbăia,
Voinici că dezotrăvea,
Frați de cruce se prindea,
Precum este și-acuma,
Boieri, să se pomenească
Aci,-n sat, la dumneavoastră!...

E i due fratellini uscivano
Tutti interi com'erano:
- Ecco, che sia maledetta,
Scorpia ci ha inghiottiti,
Stasera ci avrebbe mangiati!
Ma poi, Mircea che faceva?
Con lui, amico, li prendeva
E all'ovile li portava,
Nel latte li immergeva,
E i giovani disavvelenava,
Fratelli di sangue diventavano,
E fino ad oggi lo restavano,
E arrivano, grandi signori,
qui nel vostro villaggio.

3.3.1 Iovan Iorgovan

Anche questo motivo narrativo ha alla base un mostro acquatico, fatto che dimostra non solo l'interesse del popolo romeno nei confronti di questa figura, ma anche l'importanza della geografia in cui una determinata variante si sviluppa. L'ambiente circostante ha favorito l'espandersi di alcuni o altri tipi narrativi a seconda di quello che offriva.

Le varianti di Iovan Iorgovan raccolte nel XIX secolo sono sorprendentemente artistiche, obiettivo che può essere raggiunto solo in seguito ad una ricca tradizione e circolazione orale. Questa ballata ha raggiunto un equilibrio compositivo ed un ritmo armonioso tali

da poter essere paragonato a componimenti come la *Miorița*³¹ e altre brillanti creazioni dell'epica romena.³²

Per parlare di questo motivo, possiamo concederci di usare la parola “epico”, e questo perché Iovan Iorgovan, pur essendo un contadino, viene presentato come un tipico eroe, un cavaliere medievale in sella al suo cavallo, che salva una fanciulla in difficoltà; leggendo il testo si nota che anche gli elementi narrativi ed il ritmo stesso hanno un'inequivocabile somiglianza con i generi epici della fiaba e della legenda.

Addentriamoci ora nella trama generica del motivo narrativo:

il coraggioso Iorgovan, in sella al suo cavallo e accompagnato dai suoi cani da caccia, è uscito a cacciare nella valle della Cerna. In molte varianti cerca la sorella smarrita o scappata da casa per via dei desideri incestuosi del fratello; in altre scopre che sono fratello e sorella solo dopo averla baciata, quando lei gli fa notare la stretta somiglianza tra loro. Alle volte è la Cerna stessa che lo conduce dalla ragazza, con la quale Iovan molto spesso dialoga, pregandola di far cessare il suo ruggito impetuoso per permettergli di sentire la voce della giovane. Grazie ai suoi cani da caccia, Iovan Iorgovan riesce finalmente a ritrovare la ragazza; solitamente sono due le situazioni possibili in cui la trova: o prigioniera di un drago terrificante o sepolta in mezzo alle rocce. Dato che non ascolta la giovane ragazza quando gli chiede di tenere a bada i suoi cani, che la stanno mordendo, questa lo maledice a trasformarsi lui stesso in un mucchio di rocce, cosa che poi, nel corso della narrazione, si avvererà. In altre varianti, soprattutto in quelle dell'Oltenia, Iorgovan uccide il drago, dalla testa del quale usciranno mosche velenose³³

³¹ “*L'agnellina*” è un canto tradizionale rumeno, con più di 1500 varianti diffuse in tutte le regioni della Romania. Si distingue come una creazione popolare specificamente romena, mancante di presenza nelle tradizioni di altre etnie. Successivamente, il brano è stato adattato in una ballata popolare nelle regioni meridionali e orientali del paese. In questa forma, è riconosciuto come un testo letterario compiuto dal punto di vista poetico e stilistico, suscitando l'attenzione e il commento dei principali protagonisti della cultura romena. Il *motivo mioritico* si è rivelato una fonte di ispirazione significativa per scrittori, compositori e artisti plastici sia romeni che stranieri, evidenziando il suo impatto trasversale nelle arti creative. *Miorița* ha superato i confini linguistici, essendo stata tradotta in oltre 20 lingue straniere. Questa diffusione internazionale attesta la sua posizione di rilievo e il suo contributo alla cultura romena, posizionandola come uno dei quattro miti fondamentali nella letteratura del paese.

³² *Balada populară română*, Gheorghe Vrăbîe, editura academiilor republicii socialiste românia, București, 1966, pag. 160.

³³ *Musca-columbăcă*: una delle sue prime e più complete presentazioni fu fatta dallo scienziato veneziano Francesco Grisellini, che visse a lungo nel Banato ed ebbe l'opportunità di studiare attentamente l'insetto in questione. Gli dedicò un intero capitolo, l'ultimo, della nota opera “*Încercare de istorie politică și naturală*”

che saranno per sempre il flagello della regione. Andando via assieme alla ragazza liberata, la maledizione di quest'ultima si avvera: Iovan si trasforma in un cumulo di pietra, che la credenza vuole sia ancora oggi visibile nei monti della Cerna. La ragazza solitamente si sposa, oppure muore anche lei nelle acque della Cerna, o si trasforma in un fiore.

IOVAN IORGOVAN³⁴

Verde di-un spanac,

Plecat, mi-a plecat,

Sus, pe Cerna-n sus,

Iovan Iorgovan,

Călare pe cal,

Ca un căpitan.

Ogarii-n plāvaz,

De mi-i de miraz:

Da' Vidra-nainte,

Că mai ține minte.

Cerna, zo,-mi urla,

Da' Iovan zicea:

- Înceată, Cernă,-nceată,

IOVAN IORGOVAN

Verde di uno spinacio,

Partito, mi è partito,

Sulla Cerna in su,

Iovan Iorgovan,

In groppa al cavallo,

Come un capitano.

I levrieri nell'erba,

Che è una meraviglia:

E la Vidra davanti,

Che ancora la ricordano.

Cerna davvero urlava,

Ma Iovan diceva:

- Smettila, Cerna, smettila,

a Banatului Timișoarei”, pubblicata nel 1780. Grisellini racconta anche la leggenda rumena secondo la quale queste mosche uscivano da un'unica grotta sulla riva del Danubio (quella chiamata Gaura cu Muscă vicino a Coronini). Proprio qui vicino San Giorgio avrebbe combattuto con il drago infernale, tagliandogli infine la testa e gettandolo nella grotta; un'altra leggenda è quella che riguarda Iovan Iorgovan nello stesso senso. Le mosche sarebbero quindi uscite dalla testa del mostro ormai senza vita. Grisellini le descrive così: sul capo avevano due piccole antenne, tra le quali c'era un piccolo ago, il dorso era nerastro e un po' peloso, il ventre era bianco, avevano sei zampe, due ali, sotto una piccola appendice grigia, e attaccati all'addome c'erano undici anelli di piombo. Appartenevano alla specie delle vespe, essendo tra gli insetti più dannosi in questa parte d'Europa. Questa vera piaga del Banato scomparve in gran parte solo dopo la costruzione della diga delle Porte di Ferro, quando il livello dell'acqua del Danubio si alzò e copri i luoghi della riva favorevoli alla riproduzione dell'insetto in questione. Fu uno degli effetti più favorevoli della costruzione di questa diga, che purtroppo portò anche alla scomparsa di molte vestigia storiche. Ma il fatto che il sud del Banato sia sfuggito alla maledizione della *musca-columbacă* ha segnato il progresso delle cose in questa regione in meglio.

³⁴ Versione presa da *Cîntece bătrînești și doine* di Cristea Sandu Timoc, editura pentru literatură, București – 1967 (cuvînt înainte de Tudor Arghezi).

Trec din piatră-n piatră:
Stai, nu mai urla,
Brazi nu legăna.
Că eu ție-ți dau,
La zi un cap de om,
Să te-apuce somn,
Naică, să te-ngrași,
Pe mine mă lași!
Cerna d-auzea,
Talazi înceta,
Sta, nu mai urla,
Ape domolea.
Ogarii-mi căta.
Jalnic fluiera
Fîntîna de piatră,
De șarpe-ncuiată.
Iovan de vedea,
După ogar se lua,
Fîntîna-mi găsa;
Da' la cea fîntînă
Cu apă puțină,
Plîngea fata Lină;
Că șarpe-i de vină.
Zo, mi-e premenită,
De moarte-i gătită.
Iovan îi zicea,
Din gură-i grăia:
- Fată dumneata,
Stai, nu mai plîngea,
Dă-te mai încoa,
Să-mi cați cîtăva.

Vo' di pietra in pietra:
Smettila di urlare,
Gli abeti non scrollare.
Che io a te do,
Al giorno una testa d'uomo,
Per farti addormentare,
Per farti ingrassare
E a me mi devi lasciare!
Quando Cerna udiva,
Le onde fermava,
Si fermava, più non urlava,
Le acque calmava.
I levrieri cercava.
Triste fischiava
Il pozzo di pietra,
Dal serpente sbarrato.
Quando Iovan vedeva,
Il levriero seguiva,
E il pozzo trovava;
Ma vicino al pozzo
Che poca acqua aveva,
La ragazza piangeva;
che è colpa del serpente.
La fanciulla è addobbata,
Per la morte è preparata.
Iovan le diceva,
Così le parlava:
- Tu ragazza,
Non piangere più,
Vieni più vicino,
Che mi cerchi qualcosa.

Fata de-auza,
De-acì se scula,
La Iovan mergea,
În cap îi căta;
Soare răsărea,
La prînz ajungea,
Da' Iovan durmea
Cu capul pe flori,
fără de flori.
Iacă, de la vale,
Balauru-n cale,
Vine, se grăbește,
La fată-o iuțește.
Fata de-mi vedea,
Lacrimi podidea
Și-mi plîngea cu foc
Că n-a avut noroc.
Lăcrămile curgeau,
Pe Iovan ardeau
De mi-l deșteptau.
Fata rău plîngea,
Lui Iovan grăia:
- Iovane, Iovane,
Măre, Iorgovane,
Șarpe mi-a ieșit,
La mine-a venit,
Că sînt de pierit!
Iovan de vedea,
Calu-ncăleca,
Pe dincolo da,
Și, zo,-mi alerga,

Quando lei udiva,
Da lì si alzava,
Da Iovan andava,
In testa gli cercava;
Il sole sorgeva,
L'ora di pranzo giungeva,
Ma Iovan dormiva
Con la testa sui fiori,
Senza alcun brivido.
Ecco, che da valle,
Il drago sale,
Viene, si affretta,
Come una saetta.
Quando la fanciulla lo vedeva,
A piangere iniziava
E piangeva con ardore
Che non ha avuto fortuna.
Le lacrime scendevano,
E Iovan tanto scottavano
Che me lo svegliavano.
Lei forte piangeva,
E a Iovan diceva:
- Iovan, Iovan,
Grande, Iorgovan,
Il serpente è spuntato,
Verso di me è venuto,
Morire è il mio fato!
Iovan lo vedeva,
A cavallo montava,
Da quella parte andava,
E, davvero, correva,

Cu nori se-ntrecea:
Sabia-mi trăgea,
El se pregătea.
Șarpili-mi ieșea,
Trei capete-avea.
Iovan s-avînta,
Două le tăia,
Cu unu uidea,
Foc și scrum vărsa:
Pământul ardea,
Codrii s-aprindea.
Șarpe că-mi scăpa,
Cu un cap fugea,
Rău se-ntărîta,
Da' fata-mi grăbea,
La Iovan striga:
- Iovane, Iovane,
Măre, Iorgovane,
Vino tu la mine
Să te învăț bine.
La groapa adîncă
Stau oasăli brîncă,
La valea cu tei,
Flori, iorgovenei,
Îmi este un stei
Cu puii de zmei;
Acolo de vrei,
Cel cap tu să-i iei.
Iovan de-auza,
Cu fata-mi pleca,
Drumu i-l tăia,

Con le nuvole gareggiava:
La spada sfoderava,
Lui si preparava.
Il serpente spuntava,
Tre teste aveva.
Iovan si lanciava,
Due ne tagliava,
Con una restava,
Fuoco e cenere sputava:
La terra bruciava,
I boschi infiammava.
La serpe scappava,
Con una testa fuggiva,
E si infuriava,
Ma la fanciulla veloce,
Gridava a gran voce:
- Iovan, Iovan,
Grande, Iorgovan,
Verso di me vieni
Così che t'insegni.
Nella profonda fossa
Stanno a terra le ossa,
Nella valle coi tigli,
Con fiori meravigliosi,
C'è una montagna
Con i piccoli del drago;
Laggiù se tu vuoi,
La testa prendergli puoi.
Iovan quando sentiva,
Con la fanciulla partiva,
La strada gli tagliava,

La steiul înalt,
De ceri alinat,
De vârful aplecat.
Balaur vedea,
Pământ dudăia,
Ogașe-mi gemea;
Văiuri răsuna,
Codrii tremura.
Da' Iovan grăbea,
Neam nu se temea,
Ca vîntu-mi zbură,
Pin nori s-ascundea,
O dată-l lovea,
Capul i-l tăia!
Da' șarpe-i grăia
Ș-așa-l blăstăma:
- Iovane, Iovane,
Cîne Iorgovane;
Zo, mă omorîși,
Pământ împruși.
C-am să mă răzbun!
Pe calul tău bun
Eu voi slobozi,
Și n-oi împlîzi,
Musca de-a mărunță,
Pestriță pe burtă,
Mijloc otrăvită,
Baș bună de vită.
Da' Iovan grăia,
Voinic nu temea:
- Măi cîine de șarpe,

Allo spuntone alto,
Dal cielo consolato,
Dalla punta piegato.
Il drago vedeva,
La terra smuoveva,
I rivoli gemevan;
Le valli risuonavano,
I boschi tremavano.
Iovan s'affrettava,
Paura no aveva,
Come il vento volava,
Tra le nubi si nascondeva.
Una volta colpiva,
La testa gli tagliava!
E il serpente gli diceva
E così malediceva:
- Iovan, Iovan,
Cane Iorgovan;
Mi hai davvero ucciso,
Di fetore la terra hai intriso,
Mi vendicherò!
Sul tuo buon cavallo
Io scaglierò,
Senza risparmiare,
Mosche piccoline,
Con la pancia a chiazze,
In mezzo avvelenate,
Al bestiame adatte.
Ma Iovan diceva,
Prode non temeva:
- Tu, cane di un serpente,

De-acu nu ai parte,
Măninci fete mari,
De-o mie de ani.
Musca de-oi vedea,
Pin sate oi pleca,
Lumea-oi învăța,
Vite or ungea,
Fumuri mari vor face,
De vite n-au parte.
Așa că-mi făcea,
Dunărea trecea,
Șerpe rămînea,
Verde de-o lămîie,
În partea la Nemție.
De s-o pomeni
Cît lumea o fi.

Da ora in poi, niente,
Mangi giovani grandi,
Da ormai mille anni.
Se mosche vedrò,
Per villaggi andrò,
Al mondo insegnerò,
Ad ungere il bestiame,
Fuochi grandi a fare,
Il bestiame a non toccare.
E così faceva,
Il Danubio attraversava,
Il serpente restava,
Di un verde limone,
Dalla parte tedesca.
E lo ricorderanno
Finchè vita avranno.

3.3.2 Novac Gruia și șarpele

Il motivo narrativo di Iovan Iorgovan è stato traslato su un altro eroe del folklore romeno, ovvero Gruia: eroe molto amato dalle masse, ha dato vita ad un'ulteriore variante che porta il nome di "*Gruia lui Novac și șarpele*" (Gruia di Novac e il serpente).

Di questa variante riporteremo brevemente la trama, senza soffermarci sul testo completo: Gruia promette di uccidere il drago in cambio della metà del regno offerto dall'imperatore. Spinto via dal drago, fugge dando fuoco al campo. Vedendosi sconfitto, il drago gli racconta di essere un figlio maledetto, che aveva mangiato molti uomini forti. Gruia, infine, gli taglia la testa e, cingendosi del corpo del drago - o chiedendo nove carri per caricarlo - va a ricevere la sua ricompensa. Ma Gruia non ha bisogno del seggio reale, si accontenta quindi di ciò che può prendere riempiendo i nove carri.³⁵

³⁵ Trama presa da *Balade populare romînești I* di Al. I. Amzulescu, editura pentru literatură, București, 1964, alla pagina 117.

Conclusione

Il presente capitolo conclusivo esplora brevemente il destino del folklore e delle ballate popolari, focalizzandosi sulla vitalità e sulla trasformazione di questa forma d'arte intrinsecamente legata alle radici culturali e storiche di una comunità. Come abbiamo visto, nel corso del tempo, il folklore ha svolto un ruolo significativo nella conservazione delle tradizioni orali, tramandando storie, leggende e melodie attraverso le generazioni. Tuttavia, il crescente impatto della globalizzazione, l'avanzamento tecnologico e le mutevoli dinamiche sociali pongono interrogativi cruciali sul futuro di queste espressioni culturali.

Un aspetto chiave di questa discussione riguarda la necessità di preservare il folklore e le ballate popolari come patrimonio culturale. La globalizzazione, se da un lato offre opportunità di condivisione e diffusione delle tradizioni, dall'altro comporta il rischio di omogeneizzazione e perdita delle caratteristiche distintive di ciascuna cultura. L'analisi delle strategie di preservazione, come la documentazione audiovisiva, i progetti di archiviazione digitale e le iniziative di educazione pubblica, rivela l'importanza di una presa di coscienza globale sull'urgenza di salvaguardare il ricco patrimonio del folklore.

Parallelamente alla conservazione, il capitolo esplora anche le dinamiche dell'evoluzione delle ballate popolari. La trasmissione di queste narrazioni tradizionali si adatta alle sfide dei tempi moderni, abbracciando nuovi media e linguaggi artistici. L'analisi di progetti contemporanei di reinterpretazione e rivisitazione delle ballate popolari mette in luce come gli artisti possano contribuire a mantenere viva questa forma d'arte, consentendo al folklore di adattarsi senza perdere la sua essenza.

In conclusione, queste pagine si propongono di offrire una panoramica approfondita sul destino del folklore e delle ballate popolari, riflettendo sulle sfide e sulle opportunità che caratterizzano il cammino di questa forma d'arte intramontabile. La preservazione e l'evoluzione del folklore non sono solo questioni culturali, ma anche un riflesso delle dinamiche sociali e tecnologiche in continua evoluzione, richiedendo un impegno consapevole e attivo per garantire la perpetuazione di questa ricca eredità.

La conservazione e la trasmissione delle ballate popolari rappresentano una sfida contemporanea che richiede un coinvolgimento attivo da parte di diversi interessati e l'adozione di nuove tecnologie emergenti.

Purtroppo, si stanno perdendo sempre più i contatti con questo meraviglioso mondo del folklore; gli unici posti in cui il folklore è ancora veramente vivo sono le zone rurali, i piccoli villaggi non ancora contaminati dalla civiltà e modernità che caratterizzano i nostri tempi. Ecco alcuni spunti di riflessione e proposte che potrebbero aiutare a mantenere quest'arte viva, in una forma o l'altra:

1. Collaborazione tra Istituzioni Culturali e Comunità Locali:

La collaborazione tra istituzioni culturali, come musei, archivi e università, e le comunità locali svolge un ruolo cruciale nella conservazione delle ballate popolari. Progetti congiunti che coinvolgono esperti accademici e membri della comunità possono portare a una comprensione più approfondita delle radici culturali e storiche delle ballate, contribuendo a preservare la loro autenticità. La partecipazione attiva delle comunità nel processo di archiviazione e documentazione può rafforzare il senso di appartenenza e responsabilità nei confronti del patrimonio culturale condiviso.

2. Iniziative di Educazione e Sensibilizzazione:

Programmi educativi dedicati alle scuole e alle comunità giocano un ruolo fondamentale nella trasmissione delle ballate popolari alle nuove generazioni. L'integrazione di queste espressioni culturali nei curricula scolastici, insieme a workshop e spettacoli interattivi, offre un approccio didattico dinamico. Sensibilizzare gli studenti e il pubblico sulla ricchezza culturale delle ballate popolari favorisce la loro conservazione a lungo termine, in quanto le nuove generazioni diventano custodi attivi della tradizione.

3. Tecnologie Digitali e Archiviazione Online:

L'adozione di tecnologie digitali per l'archiviazione e la condivisione delle ballate popolari è un passo fondamentale per garantirne l'accessibilità globale. La creazione di archivi online, contenenti registrazioni audio, video, testi e contestualizzazioni culturali, amplifica la portata delle ballate, superando i confini geografici e linguistici. Piattaforme

di streaming, podcast e progetti collaborativi online permettono una più ampia diffusione, coinvolgendo un pubblico diversificato e contribuendo alla perpetuazione delle ballate nel panorama digitale contemporaneo.

4. Coinvolgimento degli Artisti e Creatività Contemporanea:

Gli artisti svolgono un ruolo fondamentale nella trasmissione delle ballate popolari attraverso l'interpretazione e la creazione di nuove opere. L'approccio creativo degli artisti contemporanei, che rielaborano le ballate popolari attraverso la musica, il teatro, la letteratura e altre forme d'arte, offre un legame tra il passato e il presente. Queste reinterpretazioni stimolano l'interesse e la partecipazione del pubblico, trasmettendo la tradizione in nuovi modi e garantendone la rilevanza continua.

In conclusione, l'integrazione di sforzi multidimensionali, che coinvolgono istituzioni culturali, comunità locali, tecnologie digitali e creatività artistica, è essenziale per la conservazione e la trasmissione delle opere folkloriche. Questi contributi, combinati in un approccio sinergico, plasmano un futuro sostenibile per questo genere letterario, consentendo alle ballate di attraversare le epoche e di arricchire le esperienze culturali delle generazioni future.

Nel contesto della tradizione, ciascuna fase rappresenta per l'individuo contemporaneo un incontro immaginario con gli antenati, un'opportunità di ispirazione e uno stimolo alla riflessione sulla propria identità culturale. Le composizioni folkloristiche appaiono familiari, molte delle quali risuonano nell'eco dell'infanzia, ma al tempo stesso emanano un'aura enigmatica, proveniente da un'epoca remota. Ecco perché rimanere ancorati a questa sfera arcaica è così importante, perché contiene tutto quello che siamo, è parte integrante della nostra identità sia individuale, che come popolo. Con questa tesi si è voluta dimostrare la fondamentale correlazione tra la sfera folklorica-orale ed il concetto di identità, nozione non a tutti nota ed alquanto sottovalutata. I collegamenti tra i vari motivi e tipi narrativi sono innegabili, e per di più sono diffusi su tutto il globo, cosa che unisce e riporta tutti a delle origini comuni, che dimostra che il genere umano è uno solo, con pensieri, desideri, usanze comuni a tutti che stanno all'origine della vita. Il senso di appartenenza, comunità e fratellanza scaturito da questo studio è inequivocabile.

Concludiamo riassumendo un pensiero che Tache Papahagi condivide nel suo *Din Dicționar Folkloric*:

*"Folclorul este imaginea vie, oglinda fidelă a sufletului unui popor, oglinda în care se reflectă întreaga lume însuflețită sau neînsuflețită, reală sau închipuită, în mijlocul și sub influența căreia el trăiește"*³⁶

³⁶ Il folclore è l'immagine viva, lo specchio fedele dell'anima di un popolo, lo specchio in cui si riflette il mondo intero animato o inanimato, reale o immaginario, nel mezzo e sotto l'influenza del quale lui vive.

Bibliografia:

Alecsandri 1971

Alecsandri Vasile, *Poezii populare ale românilor*, editura Minerva, București, 1971

Alecsandri 1966

Alecsandri Vasile, *Poezii populare ale românilor*, editura pentru literatură, București, 1966

Amzulescu 1964

Amzulescu Al. I., *Balade populare românești*, București, 1964

Cepraga, Renzi, Sperandio 2004

Cepraga Dan Octavian, Renzi Lorenzo, Sperandio Renata, *Le nozze del sole - canti vecchi e colinde romene*, Carocci editore, Roma, 2004

Evseev 1994

Evseev Ivan, *Dicționar de simboluri și arhetipuri culturale*, editura AMARCORD, Timișoara, 1994

Niculiță-Voronca 1998

Niculiță-Voronca Elena, *Datinele și credințele poporului român, adunate și așezate în ordine mitologică*, vol. II, editura SAECULUM I. O., București, 1998

Ong 1986

Ong Walter J., *Oralità e scrittura*, le tecnologie della parola, il Mulino, Bologna, 1986

Pamfile 1997

Pamfile Tudor, *Mitologie românească*, editura ALLFA, București, 1997

Papahagi 1974

Papahagi Tache, *Din mic dicționar folkloric – spicuri folklorice și etnografice comparate*, atelierele grafice SOCEC & Co., București, 1974

Teodorescu, Păun 1967

Teodorescu Barbu, Păun Octavian, *Folclor literar românesc*, editura didactică și pedagogică, București 1967

Thompson 1994

Thompson S., *La fiaba nella tradizione popolare*, il Saggiatore Economici, Milano, 1994

Timoc 1967

Timoc Cristea Sandu, *Cîntece bătrînești și doine*, București, 1967

Vrabie 1966

Vrabie Gheorghe, *Balada populară română*, editura academiei republicii socialiste românia, București, 1966

Articoli:

Cepraga

Cepraga Dan Octavian, *Lo stile orale dei narratori popolari di fiabe*, Padova.

Turda 2014

Turda Antoaneta, *Posibile lecturi ale șarpelui*, postato il 12 marzo 2014 sul sito ebibliothecaseptentrionalis.wordpress.com nella sezione di civiltà/cultura, letteratura.

Sitografia:

<https://dexonline.ro/>

[ultima data di consultazione: regolarmente nei mesi di ottobre e novembre 2023]

<https://ebibliothecaseptentrionalis.wordpress.com/>

[ultima data di consultazione: 14/11/2023]

<https://www.foliamagazine.it/>

[ultima data di consultazione: 14/11/2023]

<https://historia.ro/>

[ultima data di consultazione: 11/10/2023]

<https://www.treccani.it/vocabolario>

[ultima data di consultazione: regolarmente nei mesi di ottobre e novembre 2023]

REZUMAT

Această lucrare de licență are ca obiect de studiu cântecul bătrânesc al șarpelui în cadrul narativei românești. Subiectul a fost ales pe baza disciplinei de literatură română I, acest curs tratând despre folclor și producția narativă cu bază orală.

Primul capitol se ocupă de cadrul istoric și de caracteristicile cântecelor bătrânești, pentru a trece apoi la figura cantorului și importanța sa pentru reușita a acestei forme de artă. Pentru cei care au avut contact cu mai multe realități ale Europei de Est, cu siguranță vor fi observat multe asemănări culturale între diferitele țări, cum ar fi utilizarea unor instrumente, ritmuri și melodii similare în muzică, portul tradițional, obiceiurile și tradițiile antice, și așa mai departe; aceste asemănări se datorează în mare măsură proximității geografice dintre aceste zone. Împărtășind toți aceeași soartă grea (ne referim în special la dominația Imperiului Otoman) și trebuind să găsească o modalitate de a o exprima, țările balcanice au recurs la folclor, care le-a ajutat să dea frâu liber sentimentelor cele mai profunde. Prin urmare, elementele comune în colecțiile folclorice din Balcani ne unesc și ne aduc mai aproape unii de alții; în momentele de încercare, baladele populare au fost deci un mijloc fundamental de exprimare și de susținere a unității naționale și a independenței.

Reamintim, tot în primul capitol, că aceasta este o perioadă de dualism puternic și detașare între est și vest: în timp ce vestul evolua foarte repede datorită construirii universităților și a unui mare boom cultural datorită tradiției de literatură scrisă, în zona balcanică era prezentă la acea vreme doar o cultură patriarhală orală: un alt element în comun țărilor din zona noastră de interes. Suntem atât de obișnuiți cu textele scrise încât uităm de marile abilități necesare pentru a realiza o producție orală; pe parcursul acestei lucrări o să încercăm să redăm dificultatea întâmpinată pentru a produce astfel de opere orale, pentru a înlătura, cel puțin parțial, mitul potrivit căruia producția scrisă este superioară producției orale.

În prezent, având în vedere influența enormă a scrisului în viața modernă de zi cu zi, ne este foarte dificil să imaginăm o societate cu oralitate primară; chiar dacă nu ne putem imagina astfel de societate, ce știm cu siguranță este că oamenii au iubit din totdeauna să cânte faptele eroilor lor, să spună tot felul de povești care să fie apoi transmise din

generație în generație, atât pentru a împărtăși învățături morale urmașilor, cât și pentru a cânta bucuria, iubirea, suferința și toate sentimentele umane mai puternice; aceasta este punctul de plecare al creațiilor folclorice, care cuprind, prin urmare, identitatea națională. În ciuda acestor elemente comune, există totuși și elemente specifice fiecărei țări care ne ajută să redescoperim specificul național al fiecărei, și care evidențiază în același timp și geniul individului.

În cel de al doilea capitol se dă o scurtă definiție de tip și motiv narativ, pentru a trece apoi la metodele de clasificare al acestora. În acest context atât de bogat de texte performate, apare necesitatea imperativă de a dezvolta un index al tipurilor. Ca răspuns la necesitatea de a dezvolta un index, se naște sistemul de clasificare cunoscut sub numele de metoda analitică Aarne-Thompson, care este un pilon fundamental pentru studiul și clasificarea basmelor și a materialelor folclorice. Acest instrument joacă un rol fundamental, deoarece funcția sa principală este de a facilita identificarea și compararea elementelor narrative comune permițând astfel explorarea și studierea mai ușoară a acestor elemente.

Sistemul Aarne-Thompson a văzut pentru prima dată lumina zilei în 1910, dar progresiva sa dezvoltare și îmbogățire a fost rezultatul muncii eminentului folclorist american Stith Thompson, cel mai bine cunoscut pentru lucrarea sa monumentală, "Motif-Index", care documentează aproximativ 2500 de motive narrative standard. Această versiune reprezintă o actualizare completă a catalogului original, oferind o structură mai sofisticată și mai completă pentru clasificarea și analiza basmelor și al elementelor folclorice. În cele din urmă, metoda Aarne-Thompson, împreună cu indexul de motive al lui Thompson, sunt configurate ca fiind instrumente analitice de neprețuit pentru cercetătorii folclorici, întrucât permit o înțelegere mai profundă a asemănarilor și variațiilor în cadrul tradițiilor narrative ale diferitelor culturi la nivel global.

În cadrul analizei literare și folclorice, baladele populare reprezintă o sursă interesantă de studiu, deoarece pot fi examinate prin prisma motivelor narrative care pot fi găsite în ele. Acest aspect conferă baladelor populare o relevanță considerabilă în domeniul analizei folclorice și, cu adecvata prudență, deschide și ușa cercetării textelor literare care ar putea avea rădăcini orale sau folclorice.

Tot în capitolul II este introdusă imaginea șarpelui în cadrul român și se discută asemenea și despre frecvența acesteia. A fost dovedită de mulți folcloriști prezența frecventă în nordul Europei a șarpelui (în diferitele sale forme); de la miturile și credințele despre acesta, la scurte povestiri, vrăji, descântece până la cele mai diversificate referiri în cele mai disparate contexte. O prezență atât de bogată al elementului șarpelui se datorează, potrivit multor istorici, credinței rolului protector al acestor animale; în România, spre exemplu, șarpele este reprezentat atât pe porțile caselor, cât și pe diferite biserici ca o dorință și o urare de protecție și prosperitate.

Șarpele nu este prezent doar în cultura română, ci în majoritatea culturilor întregii lumi, și pentru fiecare cultură are un înțeles și o importanță diferite. A se lua în considerare, de exemplu, Toiagul lui Esculap, care determină șarpele ca fiind simbolul medicinei occidentale, dându-i rolul al unei metafore indirecte pentru fertilitate și vindecare. Printre diferitele exemple, se menționează de asemenea și pe Sfântul Gheorghe și balaurul, cui i se dedică și în ziua de azi o sărbătoare în data de 23 aprilie. Precum aceste două, putem găsi multe alte exemple care demonstrează prezența șarpelui în diferitele culturi mondiale.

Capitolul III se concentrează pe fiecare dintre cele trei variante principale ale cântecului șarpelui. Pentru fiecare variantă sunt furnizate intriga și o scurtă descriere, urmate de textul original cu o traducere frontală în italiană (traducerea a fost făcută special pentru a facilita citirea textelor și de către cei care nu vorbesc limba română).

Prima variantă este cea numită ”Blestemul” sau ”Cântecul șarpelui”: așa cum este exprimat și prin titlu, elementul fundamental al unor astfel de balade este blestemul; mai exact, este blestemul unei mame împotriva fiului ei nou-născut, care nu se oprește din plâns, conducând-o astfel la disperare. Din cauza acestei stări, această mamă rostește următorul blestem: ”*Culcă-te, alină-te / Șarpele sugă-mi-te!*”. Când tânărul ajunge la vârsta adolescenței, acesta (după cum prezis în blestemul mamei) este înghițit de șarpe, care îl poate înghiți doar pe jumătate din pricina multelor arme pe care tânărul le poartă la brâu. Tânărul în pericol este salvat de un străin și este dus la o stână pentru a fi spălat cu lapte (sau cu apă, totul depinde de locul de origine al variantei), pentru a scăpa de otrava care-l acoperă. Există diferite finaluri în funcție de variantă: în unele, tânărul

blestemat nu se poate salva, în altele se salvează și devine tovarășul de călătorie al străinului, iar în puține cazuri balada se termină cu un punct de cotitură, adică mama este pedepsită pentru blestemul pe care l-a lansat, fiind singura responsabilă pentru toate cele întâmplate.

Cea de a doua variantă poartă titlu ”Scorpia” sau ”La puțul porumbului”, și este cea care vede șarpele ca protagonist în forma sa de monstru acvatic. Acest lucru demonstrează nu numai interesul poporului român față de această figură, ci și importanța geografiei și împrejurimilor în care se dezvoltă o anumită variantă.

Prefăcându-se bolnav, un tânăr șade lângă un puț; la un moment dat, trei voinici (feciori de Domn sau de Preot) trec pe acolo, și tânărul bolnav îi atrage la el cu cuvinte seducătoare. Le spune că toate bunurile lui au căzut în puț, și le cere să-i scoată lucrurile pierdute, să-i returneze documentele importante și să păstreze toate monedele de aur pentru ei, drept recompensă. Frații mai mari, conduși de lăcomie, coboară unul după altul în fântână, dar nu se mai întorc niciodată; atunci cel mai tânăr îl întreabă pe tânărul bolnav unde sunt frații săi, și acesta îi răspunde că cei doi sunt în fântână și că sunt ocupați să împartă răsplata între ei doi, fără să-l ia în considerare și pe el, fratele cel mai mic. Acesta, atunci, se pregătește să intre și el în fântână, dar chiar atunci apare un străin curajos care îi spune că și-a pierdut frații în același mod; îi explică că în fântână se află Scorpia, care înghite tinerii înșelați de bolnavul mincinos, care nu este altul decât Samodia, fiul monstrului care trăiește în fântână. Într-un final, scorpia și Samodia sunt uciși de voinicul curajos, și din burta scorpiei sunt eliberați cei doi frați mai mari.

Cea de a treia variantă este ”Iovan Iorgovan”, și are și aceasta ca element principal un monstru acvatic. Variantele lui Iovan Iorgovan colectate în secolul XIX sunt surprinzător de artistice, obiectiv care poate fi atins doar după o bogată tradiție și circulație orală. Pentru a vorbi despre acest motiv, ne putem permite folosirea cuvântului ”epic”, iar acest lucru se datorează faptului că Iovan Iorgovan, în ciuda faptului că este fermier, este înfățișat ca un erou, un cavaler medieval călare pe calul său, care salvează o fată în pericol. Citind textul se poate observa că atât elementele narrative cât și ritmul în sine au o asemănare cu genurile epice ale basmului și legendei.

Curajosul Iorgovan, călare pe cal, a plecat la vânătoare însoțit de câinii săi. În multe variante pleacă să o caute pe sora pierdută, sau fugită de acasă pentru a scăpa de dorințele incestuoase ale acestuia. În alte variante Iovan descoperă că ei doi sunt frați doar după ce o sărută, moment în care ea subliniază marea asemănare între ei. Uneori Cerna însăși, cu care Iovan dialoghează foarte des, îl conduce la fată. Datorită câinilor săi, Iovan Iorgovan reușește în cele din urmă să găsească fata; aici, există două situații posibile în care o găsește: fiind prizoniera unui dragon terifiant, sau îngropată în mijlocul pietrelor. Din moment ce Iovan nu ascultă tânăra când îi cere să-și țină câinii la distanță, care o mușcă, îl blestemă să se transforme într-o grămadă de pietre, fapt care pe parcursul narațiunii se va împlini. În alte variante, în special în cele ale Olteniei, Iovan Iorgovan ucide dragonul, din capul căruia vor ieși muște otrăvitoare care vor fi pentru totdeauna flagelul regiunii.

Motivul narativ al lui Iovan Iorgovan a fost transpus pe un alt erou al folclorului românesc, și anume Gruia: acest erou foarte iubit de masele populare, a dat naștere unei variante ulterioare care poartă numele de “Gruia lui Novac și șarpele”. În această variantă, Gruia promite că o să omoare dragonul dacă o să primească în schimb jumătate din regatul oferit de împărat. Eroul reușește să taie capul balaurului, și se întoarce la împărat pentru a-și lua recompensa; Gruia, totuși, nu cere scaunul regal, ci se mulțumește de bogățiile pe care le obține umplând nouă care.

Capitolul de încheiere explorează pe scurt soarta folclorului și a baladelor populare, concentrându-se pe transformarea acestei forme de artă, intrinsec legată de rădăcinile culturale și istorice ale unei comunități. După s-a putut observa, de-a lungul timpului, folclorul a jucat un rol semnificativ în păstrarea tradițiilor orale, transmițând povești, legende și cântece de-a lungul generațiilor. Analiza strategiilor de conservare, cum ar fi documentația audiovizuală, proiectele de arhivare digitală și inițiativele de educație publică, dezvăluie importanța unei conștientizări globale a urgenței protejării patrimoniului bogat al folclorului.

Conservarea și transmiterea baladelor populare reprezintă o provocare contemporană care necesită implicarea activă a diferitelor părți interesate și adoptarea de noi tehnologii emergente. Colaborarea dintre instituțiile culturale, cum ar fi muzeele, arhivele, universitățile, și comunitățile locale joacă un rol crucial în conservarea baladelor

populare; proiectele comune care implică experți academici și membri ai comunității pot duce la o înțelegere mai profundă a rădăcinilor culturale și istorice ale baladelor, contribuind la păstrarea autenticității acestora. Creșterea gradului de conștientizare în rândul studenților și a publicului cu privire la bogăția culturală a baladelor populare este de fundamentală importanță, deoarece promovează conservarea lor pe termen lung, pe măsură ce noile generații devin custozii activi ai tradiției. Chiar și artiștii joacă un rol esențial în transmiterea baladelor populare prin interpretarea a celor existente, și prin crearea de noi lucrări.

În concluzie, integrarea eforturilor multidimensionale, implicând instituții culturale, comunități locale, tehnologii digitale și creativitate artistică, este esențială pentru conservarea și transmiterea operelor folclorice.