

# QUADERNI

*del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*

## LETTERATURA ALBANESE

A cura di Simona Cappellari

*Guest editor* Giuseppina Turano



*Associazione Giuseppe Acerbi  
Castel Goffredo*

---

*Quaderni del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
*Pubblicazione dell'Associazione Giuseppe Acerbi*  
numero 24 anno 2024

*Direttore scientifico*  
Simona Cappellari

*Direttore responsabile*  
Stefano Iori

*Consulente d'area*  
Giuseppina Turano

*Comitato di redazione*  
Paola Artioli  
Emanuel Ballasina  
Simona Cappellari  
Ola Catulini  
Paola Pasin  
Bianca Maria Telò  
Ester Varini

*Segreteria di redazione*  
Presso la Biblioteca comunale di Castel Goffredo  
Piazza Matteotti, 7  
46042 Castel Goffredo (MN)  
Tel. 0376 780161 - Fax 0376 777227  
e-mail: bibliocg@libero.it

*Associazione Giuseppe Acerbi*  
*Consiglio Direttivo*  
Simona Cappellari, Presidente  
Ola Catulini, Vice Presidente  
Paola Artioli  
Emanuel Ballasina  
Paola Pasin  
Bianca Maria Telò  
Ester Varini  
Stefano Scutteri, Rappresentante del Comune

*Segretario del Premio e dell'Associazione Giuseppe Acerbi*  
Annibale Vareschi

Autorizzazione del tribunale di Mantova  
n. 10 del 25/09/2005

*Edito da:* Besa Muci  
*ISBN:* 978-88-3629-478-7  
*Stampa:* Services4media srl

*In copertina:* Marco Fazzini, *Piccolo borgo di mare*, acquarello  
su carta, 2024, 10x15 cm

Premio Letterario Giuseppe Acerbi  
XXXII edizione - Letteratura Albanese

*Presidente del Premio Letterario Giuseppe Acerbi*  
Alfredo Posenato

*Giuria scientifica*  
Francesca Romana Paci, Università del Piemonte Orientale  
Antonio Castorina, Università Roma Tre  
Marco Fazzini, Università Ca' Foscari Venezia  
Edgarda Ferri, scrittrice  
Luigi Gaffuri, Università dell'Aquila  
Roberto Navarrini, Università di Udine  
Franco Paris, Università di Napoli L'Orinetale  
Luigi Tassoni, Università di Pécs

Le immagini libere da diritto d'autore sono tratte  
da Wikimedia Common.

**Premio Letterario Giuseppe Acerbi**  
Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli

*XXXII Edizione - 2024*

Letteratura Albanese





---

# Sommario

PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI  
XXXII EDIZIONE 2024  
LETTERATURA ALBANESE

## CASTEL GOFFREDO: GIUSEPPE ACERBI E IL PREMIO

|                                     |                   |    |
|-------------------------------------|-------------------|----|
| Saluto del Sindaco                  | Alfredo Posenato  | 8  |
| Saluto dell'Ambasciata Albanese     | Ledia Mirakaj     | 9  |
| Il Premio Acerbi incontra l'Albania | Simona Cappellari | 10 |

## LA LETTERATURA ALBANESE

|                                                                                                                                             |                      |     |
|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------|-----|
| La lingua albanese                                                                                                                          | Gjergj Fishta        | 18  |
| <i>Ogni giorno creo una nuova patria</i>                                                                                                    | Gëzim Hajdari        | 21  |
| La lingua albanese, simbolo di identità nazionale                                                                                           | Giuseppina Turano    | 22  |
| Tradurre Kadare in italiano: analisi della traduzione de <i>Il generale dell'armata morta</i>                                               | Anxhela Lepuri       | 26  |
| Scanderbeg a Venezia, nei secoli, nella storia e nel mito                                                                                   | Lucia Nadin          | 38  |
| Per un nuovo punto di vista sulla contemporaneità della narrativa albanese.                                                                 |                      |     |
| Scenari e riflessioni dopo la morte di Ismail Kadare                                                                                        | Fabio Massimo Rocchi | 42  |
| L'ennesimo episodio del dibattito postmoderno sulla Identità degli Albanesi                                                                 | Sokol Suparaku       | 55  |
| Il Ciclo dei Kreshnikë tra mitologia e tradizione orale.                                                                                    |                      |     |
| <i>I Canti di Muji e Halili</i>                                                                                                             | Anila Alhasa         | 61  |
| <i>Shoqa nga fshati – La compagna del villaggio</i>                                                                                         | Agim Kërçuku         | 65  |
| L'identità dell'emigrato nella fiaba                                                                                                        | Entela Tabaku        | 72  |
| I primi documenti scritti della letteratura antica albanese                                                                                 | Evalda Paci          | 77  |
| Legal Alien, uno straniero in patria. Cartoline di un viaggio sentimentale<br>«Circa delli maleficij come furti, homicidij, incendij etc.». | Julian Zhara         | 82  |
| Le consuetudini giuridiche albanesi tra XVII e inizi del XX secolo                                                                          | Donato Martucci      | 85  |
| Scutari dono luminoso                                                                                                                       | Ardian Ndreca        | 90  |
| Isolati, ma con la testa verso il Belpaese                                                                                                  | Arbër Agalliu        | 95  |
| “The Wild Albanian”: Birth of the Byronic Hero                                                                                              | Gregory Dowling      | 100 |
| “L'albanese selvaggio”: Nascita dell'eroe byronico, trad. it. F.R. Paci                                                                     |                      |     |
| Edward Lear alla scoperta dell'Albania                                                                                                      | Marco Fazzini        | 111 |

## GLI AUTORI SELEZIONATI

(a cura della redazione)

|                 |     |
|-----------------|-----|
| Tom Kuka        | 118 |
| Virgjil Muçi    | 119 |
| Anilda Ibrahimi | 120 |

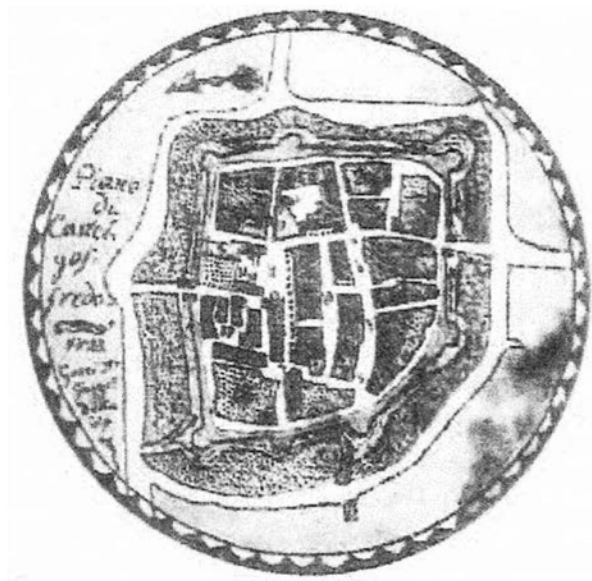
---

## MOTIVAZIONI DEL VOTO ALL'OPERA

|                                                      |                       |         |
|------------------------------------------------------|-----------------------|---------|
| <i>Flama</i> di Tom Kuka                             | Antonio Castorina     | 121     |
| <i>Flama</i> di Tom Kuka                             | Edgarda Ferri         | 122     |
| <i>La piramide degli spiriti</i> di Virgjil Muçi     | Luigi Gaffuri         | 122     |
| <i>Volevo essere Madame Bovary</i> di Anilda Ibrahim | Roberto Navarrini     | 125     |
| <i>La piramide degli spiriti</i> di Virgjil Muçi     | Francesca Romana Paci | 125     |
| <i>La piramide degli spiriti</i> di Virgjil Muçi     | Franco Paris          | 128     |
| <i>Volevo essere Madame Bovary</i> di Anilda Ibrahim | Luigi Tassoni         | 128     |
| <br>Il Premio Letterario Vittoria Samarelli          | <br>Ola Catulini      | <br>131 |
| <br>Albo d'oro del Premio Letterario Giuseppe Acerbi |                       | <br>133 |
| Albo d'oro del Premio Vittoria Samarelli             |                       | 136     |

# Castel Goffredo:

## Giuseppe Acerbi e il Premio



Pianta (1823) di Castel Goffredo, Comune Promotore del Premio, città natale di Giuseppe Acerbi

---

Alfredo Posenato

## Saluto del Sindaco

Nel 2024 il nostro Premio Acerbi ha fatto tappa in Albania, alla ricerca di autori ed opere di interesse e rilievo.

Va innanzitutto dedicato un ringraziamento alla Associazione Premio Acerbi che instancabilmente si prodiga per continuare il viaggio di conoscenza attraverso l'esplorazione delle letterature dei Paesi visitati: questa missione contribuisce a generare pensiero e visione in un momento storico dove talvolta pare si siano perduti.

Approcciare la letteratura di una Paese a noi così geograficamente vicino ma culturalmente tanto diverso, richiede uno sforzo particolare e il superamento di alcuni radicati pregiudizi. L'Albania ha una storia che si sovrappone a tratti con la nostra, come durante la seconda guerra mondiale, ed ha rappresentato un momento di storico cambiamento in occasione della migrazione di massa all'inizio degli anni '90, a seguito della caduta del regime filo comunista, tanto da divenire la prima comunità di stranieri nel nostro Paese: una ricerca di opportunità che sembra quasi premonitrice della silenziosa migrazione dei nostri giovani alla ricerca di sogni da realizzare altrove.

Come sempre accade, approfondendo la materia, non è comunque difficile trovare punti di contatto e sovrapposizioni che alimentano la reciproca confidenza: le storie si ripetono, magari su sfondi differenti e con personaggi apparentemente diversi, ma le matrici sono spesso sovrapponibili.

È stato anche quest'anno un viaggio appassionante e istruttivo, che ha favorito la reciproca conoscenza e comprensione, proprio come il Premio Acerbi contempla nella sua esplicita missione contempla.

Un caloroso benvenuto, quindi, agli amici Albanesi e un sentito ringraziamento agli autori e a tutti coloro che con dedizione costruiscono reciproca comprensione.



Stemma del Comune di Castel Goffredo

---

Ledia Mirakaj

## Saluto dell'Ambasciata Albanese

È per me una grande gioia che il Premio Letterario Giuseppe Acerbi abbia scelto di dedicare l'edizione 2024 alla letteratura albanese.

La letteratura rappresenta da sempre un ponte prezioso tra le culture, capace di avvicinare i popoli e costruire comprensione reciproca. Il dialogo culturale tra l'Albania e l'Italia è sempre stato, e in futuro lo sarà ancor di più, vivo e profondo, e questa iniziativa ne è una splendida testimonianza.

In tempi incerti come quelli che viviamo, la lettura ci offre una possibilità concreta di abbattere le distanze, di superare i confini geografici e mentali. Le storie, le parole e le immagini che gli scrittori ci offrono diventano strumenti per conoscere l'altro, per comprenderlo e per riconoscerci nelle sue emozioni.

La letteratura albanese, tradotta sempre più spesso anche in italiano, è un invito all'ascolto e alla scoperta. Tra le voci più importanti, Ismail Kadare è senza dubbio il nome che spicca: le sue opere, pubblicate in Italia da diversi decenni, hanno contribuito a far conoscere la storia, i miti e i drammi dell'Albania al pubblico internazionale.

Ma stanno sempre di più emergendo, nuovi autori e autrici che raccontano un paese in movimento, sospeso tra tradizione e modernità. E lo raccontano anche nell'altra lingua a noi cara, l'italiano, come la bravissima Anilda Ibrahimi.

Invito tutti voi a lasciarvi incuriosire da questa letteratura, a sfogliare le sue pagine e, a visitare l'Albania: un paese affascinante, ricco di storia, cultura e paesaggi mozzafiato.

La letteratura può essere il primo passo di un viaggio reale, che ci porta a scoprire un popolo accogliente e una terra ancora tutta da esplorare.

Che la parola scritta continui a essere il filo che ci unisce, la chiave per una società più aperta e solidale.

Consigliere, Affari Culturali



Stemmi dell'Albania

---

Simona Cappellari

## Il Premio Giuseppe Acerbi incontra l'Albania

Il Premio Letterario Giuseppe Acerbi – “Narrativa per conoscere e avvicinare i popoli” – è stato istituito nel 1993 ed è intitolato a uno dei cittadini più illustri di Castel Goffredo, Giuseppe Acerbi (Castel Goffredo 3 maggio 1773-25 agosto 1846), che, con una visione internazionale e pluralistica della cultura, ha esplorato paesi fino ad allora scarsamente conosciuti al suo mondo italiano ancora disunito. Giuseppe Acerbi è stato un grande esploratore, ma anche, e forse soprattutto, un intellettuale (direttore della «Biblioteca Italiana» dal 1816 al 1826), un diplomatico (addetto alla legazione della Repubblica Italiana a Parigi, Console Generale d'Austria in Egitto dal 1826 al 1834), nonché buon musicista e compositore, amante delle arti figurative e studioso di scienze naturali (in particolare è stato un botanico tuttora degno di nota). Compì molti viaggi in tutta l'Europa centrale, orientale e insulare. A partire dal 1796, quando aveva ventisei anni, visitò la Baviera, la Franconia, l'Assia, la Bassa Sassonia, l'Inghilterra e l'Irlanda, per poi dedicarsi ai paesi più settentrionali, Danimarca, Svezia, Norvegia e Finlandia, fino a raggiungere per primo via terra Capo Nord il 19 luglio 1799. I suoi viaggi ricordano per analogia il *Grand Tour*, il viaggio di formazione intrapreso da molti giovani aristocratici e ricchi borghesi europei tra il Settecento e Ottocento, per conoscere i luoghi principali della memoria classica, nei centri (primi fra tutti Roma, e tutta la Grecia) nei quali erano state gettate le basi della cultura occidentale; un viaggio verso i luoghi dai quali, a partire dalla tradizione classica greco-romana e poi da quella classicistica del Quattrocento e Cinquecento, la cultura si era irraggiata per tutta l'Europa. Acerbi, che ovviamente conosceva bene anche la tradizione e le lingue classiche, compì

qualcosa che si può vedere come un *Grand Tour* in senso inverso, in direzione del misterioso, per lui, Polo Nord – una spinta a suo modo romantica; e solo apparentemente paradossale considerando la sua profonda cultura illuminista.

Il Premio letterario intitolato a Giuseppe Acerbi intende dunque proporre idealmente ogni anno un viaggio di conoscenza e di incontro con altri paesi e popoli attraverso lo strumento della letteratura. Giuseppe Acerbi, appena ventitreenne, così teorizzava così le finalità dei suoi viaggi: «spogliarsi dei pregiudizi locali ed acquistare la capacità di guardare alle cose ed agli uomini con un occhio più acuto ed imparziale; comprendere il governo, le leggi ed i costumi di altre nazioni, imparare le lingue». E in un altro passo del suo Diario in Inghilterra afferma: «Viaggiai per amor del sapere; il viaggio ti aiuta a sciogliere la mente imprigionata dall'oppressione e non avvezza a pensare».

L'Istituzione del Premio non ha inteso solamente ricordare l'illustre concittadino, viaggiatore e studioso, ma soprattutto «realizzare iniziative per favorire l'integrazione e la conoscenza dei popoli» (dallo Statuto della Associazione Giuseppe Acerbi, a cui il Comune ha delegato con Convenzione la gestione del Premio stesso dal 2001).

Il Premio, strumento per «conoscere e avvicinare i popoli», interpreta uno spirito illuminista di conoscenza, cultura, rispetto dell'altro, consapevolezza del progressivo cammino dell'umanità verso un mondo in cui i popoli, le etnie, i credi religiosi, le tradizioni, possano essere vissuti in libertà – è uno strumento per favorire la conoscenza e la costruzione di sempre nuovi traguardi di democrazia, tolleranza e conoscenza di culture diverse.

Il Premio, ogni anno, compie un viaggio: un viaggio in un paese diverso, attraverso la letteratura certo, ma anche organizzando eventi di approfondimento della storia, della cultura e delle tradizioni della nazione “ospite”.

## Il Premio Letterario Giuseppe Acerbi e l'Albania

L'Albania è un paese che porta dentro di sé una storia millenaria, un intreccio di tradizioni e di culture che si riflette nel suo paesaggio e nella sua gente

(Ismail Kadare)

Molte altre bellissime frasi potrebbero essere usate per descrivere l'Albania, la sua bellezza naturale, la forza del suo popolo e il suo profondo legame con l'Europa. L'affermazione di Kadare riflette la complessità e la bellezza del Paese, visto attraverso gli occhi di chi lo vive o lo osserva da vicino. La XXXII edizione del Premio Letterario Giuseppe Acerbi è stata dedicata alla letteratura albanese. La scelta è caduta su questo Paese, strettamente legato all'Italia da motivi geografici, storici, culturali e linguistici sin dal tempo dell'Impero Romano, e anche prima, fino ad arrivare alle recenti trattative politico-economiche del nostro secolo. Dopo il crollo di una feroce dittatura durata più di mezzo secolo il Paese balcanico è uscito dall'isolamento guardando all'Europa e alla vicina Italia, con la quale si sono subito consolidati intensi scambi economici, sanciti da continue trattative commerciali tra i due Paesi. L'Italia è un partner importante per l'Albania, sostenendone il percorso europeo e mantenendo frequenti scambi tra i due governi. Anche il Comune di Castel Goffredo si è inserito in questo piano e ha deciso di approfondire la cultura albanese, per conoscere meglio anche la nutrita comunità albanese che vive nel nostro territorio. La nostra associazione, coadiuvata dalla prof.ssa Giuseppina Turano, docente di Lingua e Letteratura Albanese all'Università Ca' Foscari di Venezia, ha letto e selezionato molti romanzi contemporanei e ha proposto all'attenzione dei suoi numerosi lettori

tre autori finalisti: Anilda Ibrahimi, *Volevo essere Madame Bovary* (Einaudi 2022), Tom Kuka, *Flama* (Besa Muci 2022) e Virgijl Muçi, *La piramide degli spiriti* (Salento Books 2019). Durante un incontro, tenutosi il 6 aprile 2024, a Castel Goffredo con il pubblico dei lettori, la prof.ssa Turano ha illustrato le principali caratteristiche del panorama storico e culturale contemporaneo, concentrandosi in particolare sul periodo della dittatura, sulla grave speculazione finanziaria degli anni Novanta, quando nel giro di pochi anni il mercato finanziario albanese è stato monopolizzato da cinque società a piramide.



## Il Premio Speciale per la poesia a Gëzim Hajdari

Il 6 luglio 2024 si è tenuta la proclamazione del vincitore, a seguito delle votazioni della giuria popolare e della giuria scientifica. Il romanzo vincitore del premio letterario è risultato *Volevo essere madame Bovary* di Anilda Ibrahimi. Oltre alla presidente dell'Associazione Simona Cappellari e alla

prof.ssa Francesca Romana Paci, hanno partecipato all'incontro la prof.ssa Giuseppina Turano e il dott. Livio Muci, editore di riferimento di gran parte delle opere letterarie albanesi tradotte in italiano. Il pomeriggio è stato coronato dal conferimento del Premio speciale alla Poesia a Gëzim Hajdari, notissimo poeta di origine albanese. Hajdari è stato presentato dal prof. Marco Fazzini (Università Ca' Foscari di Venezia), profondo conoscitore dell'opera del poeta, che ha colto l'occasione per ricordare alcuni dei passaggi più significativi dei suoi componimenti. Hajdari è stato premiato per la totalità della sua produzione poetica, che si è snodata, dal 1976 a oggi, attraverso una sequenza di sillogi toccanti e concatenate che esprimono il dolore di un'esperienza unica all'interno della scrittura migrante in Italia e in Albania. Come ha spiegato il prof. Fazzini, i suoi componimenti, dalla prima silloge *Erbamara* fino al suo ultimo libro *Cresce dentro di me un uomo straniero*, passando per libri ormai storicizzati come *Poema dell'esilio*, *Evviva il canto del gallo nel villaggio comunista* e *I canti dei nizam*, mettono in scena una quotidianità in bilico, sempre pronta a scivolare in situazioni inattese e per lo più inquietanti. Ciò che Hajdari, afferma Fazzini, ha prodotto in quasi 50 anni di attività letteraria è un corpus che si è arricchito di rimandi interni, corrispondenze e approfondimenti personali, che diventano tragicamente universali. Il suo è un dibattito in poesia dove la storia personale, l'eredità mitica della sua terra e la scrittura d'impegno civile hanno dovuto fare i conti con la violenza di una dittatura, i sotterfugi del potere e i pregiudizi nei confronti dell'Altro, quando Altro significa un corpo e una mente che non vogliono conformarsi a uno *status quo*, a ideologie imposte e all'ingiustizia. La sua poesia è un tentativo di tramandare da una generazione all'altra valori etici e morali in cui tanti albanesi si sono ritrovati in nome di una autentica libertà, parola dietro la quale molti si sono mascherati per commettere atrocità e crimini inauditi.

Poi ha parlato lo stesso Hajdari, che ha presentato al pubblico un'appassionata relazione sulla storia del suo Paese, concentrandosi sul complesso ruolo del poeta nel tragico periodo di governo di Enver Hoxha: «L'Albania è un paese ferito, abbiamo

avuto migliaia di morti per opera di una oscura dittatura, molti intellettuali e scrittori sono stati costretti a fuggire e sono stati imprigionati. Questo Premio è anche un riconoscimento ai molti coraggiosi che hanno combattuto per la libertà e per la pace». Un concetto, questo, ribadito anche da Livio Muci, che ha ricordato gli anni difficili dell'esilio, quando per sopravvivere il poeta è stato costretto a svolgere anche lavori umilissimi in vari paesi d'Europa, pur di rimanere ribelle e lontano dalle lusinghe del potere.

Il giovanissimo Luca Gualtierotti ha letto una poesia di Hajdari in un'atmosfera di grande partecipazione. Hajdari, con evidente commozione, ha ringraziato calorosamente, esprimendo anche parole di apprezzamento per il nostro Premio, che ha avuto il coraggio di premiare un autore che è sempre rimasto fuori dalle luci della ribalta e vissuto umilmente in esilio.

Il Premio, rappresentato da una vela, simbolo della navigazione in mare aperto, è stato quindi consegnato dal Sindaco e dalla Presidente dell'Associazione Giuseppe Acerbi.



A destra il Sindaco Alfredo Posenato, Gezim Hajdari e Simona Cappellari

## Il viaggio in Albania

Per poter conoscere meglio il Paese ospite, i componenti dell'Associazione Acerbi, la presidente del comitato scientifico, la prof.ssa Francesca Romana Paci, e un nutrito gruppo di lettori si sono recati in Albania nel mese di luglio. I partecipanti hanno potuto apprezzare le bellezze storico-artistiche del Paese, in cui si uniscono città antichissime, una natura generosa e un paesaggio naturale e umano variopinto.

Due sono stati i principali incontri culturali organizzati: in primis l'incontro con Erion Veliaj, l'allora Sindaco della capitale albanese, che ha accolto la delegazione nell'elegante municipio della città, e si è dimostrato molto colpito dall'attenzione dimostrata dal Premio Letterario Acerbi nei confronti dell'Albania. Molte le tematiche affrontate con lui, come la cultura, i crescenti rapporti politico-economici con il nostro paese, la sicurezza e la sostenibilità. Il sindaco Veliaj, sin dal suo primo mandato nel 2015, si è distinto per le politiche a favore delle famiglie, costruendo nuove scuole in meno di tre anni e ha favorito un progetto dal titolo *la Foresta orbitale*: una cintura di due milioni di alberi che servirà per affrontare le tematiche ambientali della città entro il 2030.

La presidente dell'Associazione, Simona Cappellari, i componenti del Direttivo, tra cui il segretario Annibale Vareschi, la vicepresidente Ola Catulini e Paola Artioli, la presidente del comitato scientifico, Francesca Romana Paci, l'editore Livio Muci e alcuni industriali come Romeo Faganelli, e alcuni docenti dell'Istituto di Istruzione Superiore Giovanni Falcone di Asola hanno presentato le peculiarità del Premio letterario Giuseppe Acerbi e i tre autori selezionati dagli esperti del Premio Acerbi: Anilda Ibrahimi, *Volevo essere Madame Bovary*, Tom Kuka, *Flama* e Virgjl Muçi *La piramide degli spiriti*. I tre autori sono stati presentati anche in un altro incontro tenutosi a Tirana, nel Centro Nazionale per il Libro e la Lettura, la cui direttrice la dott.ssa Alda Bardhyli si è dimostrata entusiasta del Premio Acerbi ed ha, allora, espresso il desiderio di una sua possibile presenza a Castel Goffredo alla premiazione della vincitrice.

Terminati gli incontri ufficiali, i partecipanti hanno

potuto visitare la città di Tirana, una città in grande espansione con una forte crescita economica, nelle cui strade si incontrano i simboli delle diverse religioni, la Chiesa Cattolica di San Paolo, la Cattedrale Ortodossa della Resurrezione di Cristo e la settecentesca Moschea Et'hem Bey e la Moschea di Namazgah, conosciuta anche come Grande Moschea di Tirana, architettonicamente bellissima. Affiora anche il grande peso del passato più recente, basti pensare al Museo della Casa delle Foglie e ai bunker, segni materiali del forte e oppressivo controllo del regime, ora divenuti spazi museali in cui si respira ancora la sofferenza dei prigionieri.

Lasciata la capitale, il gruppo ha proseguito poi per l'anfiteatro di Durazzo, il castello di Berat, Argirocastro, una delle più antiche città albanesi, le acque cristalline di Saranda e per terminare i bellissimi siti archeologici di Butrinto e di Apollonia. Butrinto, che risale al secolo VIII a.C., offre un viaggio straordinario lungo le diverse epoche della storia. La nazione con il suo ricco patrimonio storico conserva una testimonianza unica di cultura e civiltà ellenistica, romana, bizantina, veneziana e ottomana, un frammento imprescindibile della storia del mondo mediterraneo.

## La premiazione e gli incontri con la scrittrice vincitrice Anilda Ibrahimi

Come tradizione, l'Associazione Giuseppe Acerbi propone una serie di incontri con i lettori, gli esperti d'area e moltissimi studenti delle scuole del territorio, che hanno letto con interesse il romanzo vincitore e preparato numerose domande da rivolgere alla scrittrice. Giovedì 5 dicembre 2024, alle ore 9:00, Anilda Ibrahimi ha incontrato i ragazzi della Scuola Secondaria di Primo Grado di Castel Goffredo, alle ore 11:00 quelli dell'IIS Giovanni Falcone di Asola e alle ore 15:30 gli ospiti della REMS di Castiglione delle Stiviere. Venerdì 6 dicembre, alle ore 9:00 ha potuto conoscere i ragazzi di quinta della scuola Primaria di Castel Goffredo e alle 11:30 gli studenti della scuola Isabella d'Este di Mantova per concludere con una visita alla città di Mantova e al Museo San Seba-

stiano della città. L'ultima mattina è stata dedicata all'incontro con i ragazzi del Liceo Don Milani di Montichiari.

Sabato 7 dicembre si è tenuta la cerimonia di premiazione in Comune, alla presenza di numerose autorità del territorio, del Sindaco, della Dirigente Caterina Mirasolo dell'IIS Falcone e dei componenti della Giuria Scientifica del Premio.



Anilda Ibrahimiti con la Presidente Cappellari

Nell'incontro si sono evidenziati gli stretti legami tra Italia e Albania e le peculiarità della letteratura albanese, che ha due anime e due ragioni di essere entrambe correlate, ma al tempo stesso distinte: la letteratura contemporanea prodotta in lingua albanese e la cospicua produzione in lingua italiana, protagonista del cosiddetto movimento italofono, di cui Ibrahimiti è una esponente. Nel suo romanzo *Volevo essere Madame Bovary* la protagonista, Hera, adulta, colta, intelligente, con alle spalle decenni di vita intensa, ripercorre il suo viaggio umano dalla nascita al momento della necessità di un bilancio. Necessità che è palesemente l'impulso stesso che la spinge a scrivere il romanzo.

Attraverso sia l'immaginazione sia un vero e proprio auto-regesto dei percorsi della sua protagonista, Ibrahimiti traccia l'evolversi di una vera e propria educazione sociale e sentimentale. Nata in un paese di socialismo reale, Hera trova aiuto contro un vissuto di repressione nella grande letteratura. Giovane donna irrequieta, nella sua ansia di vita, si identifica paradossalmente con eroine come Madame Bovary e Anna Karenina. Nel corso della narrazione, Ibrahimiti riesce a tenere sotto controllo l'evidente sostrato autobiografico e a bilanciare dati di realtà e desideri di interpretazione.

Hera, dalla sua immaginata e tempestosa nascita alle ultime vicende della sua maturità di donna, evolve in una rappresentazione esemplare di emancipazione e maturazione femminile. Hera ha superato l'aspirazione a un romanticismo di imitazione, ha superato esigenze di auto-affermazione, e prende coscienza di una integrità razionale che esige da lei scelte di una moralità intellettuale superiore.

L'Albania è un Paese in rapida evoluzione, proteso verso una modernità internazionale, che, se è vissuta da una buona parte della sua popolazione come recupero di tempo perduto, è nello stesso



Anilda Ibrahimiti con il Sindaco Posenato

tempo rivendicazione odierna delle proprie tradizioni e orgoglio delle proprie radici. I tre scrittori finalisti del Premio Acerbi, Anilda Ibrahimi, Tom Kuka, e Virgjl Muçi, lo dimostrano, ciascuno con le sue caratteristiche di stile e predilezioni di argomenti, perché tutti e tre sono narratori di parti significative di storia albanese.

Tutti e tre raccontano vicende del passato vicino e lontano, e mettono i loro personaggi in rapporto con la storia dell'Albania, con le tradizioni, con le oppressioni, le ideologie, le debolezze, le colpe, gli inganni e le speranze – speranze per qualcosa che deve arrivare e che, positivo o dubbio o non si sa ancora cosa, sta accadendo proprio oggi.



# Letteratura albanese

*XXXII Edizione - 2024*

---

Gjergj Fishta

## Gjuha Shqype

Gjergj Fishta è stato un padre francescano, insegnante, scrittore, traduttore, presidente della commissione per la stesura dell'alfabeto albanese al Congresso di Manastir (1908), membro della delegazione albanese alla Conferenza di Versailles (1919), vicepresidente della legislatura albanese (1921), patriota e attivista di spicco della Rinascita nazionale.

Porsi kanga e zogut t' verës,  
Qi vallzon n'blerim të Prillit;  
Porsi i amli fladi i eres,  
Qi Imnon gjit e drandofillit;  
Porsi vala e bregut t' detit,  
Porsi gjâma e rrfës zhgjetare,  
Porsi ushtima e nji termetit,  
Njashtë â gjûha e jonë shqyptare.

Ah! Po, â e amel fjala e sajë,  
Porsi gjumi m' nji kerthi,  
Porsi drita plot uzdajë,  
Porsi gazi i pá mashtrí;  
Edhë ndihet tue kumue,  
Porsi fleta e Kerubimit,  
Ka' i bjen qiellvet tu' flutruet  
N' t' zjartat valle t' ameshimit.

Prá, mallkue njaj bír Shqyptari,  
Qi ket gjûhë të Perendis,  
Trashigim, qi na la i Pari.  
Trashigim s' i a lén aj fmís;  
Edhë atij i u thaftë, po, goja,  
Qi e perbuzë ket gjûhë hynore;  
Qi n' gjûhë t' huej, kúr s' âsht nevoja,  
Flet e t' veten lèn mas dore.

Në gjûhë shqype nânat t' ona  
Shi prej djepit na kan thânun,  
Se âsht nji Zot, qi do t' a dona;  
Njat, qi jeten na ká dhânun;  
Edhë shqyp na thán se Zoti

*Qual canto dell'augel di primavera  
Che gorgheggi tra il verde dell'aprile;  
Quale una dolce brezza che, leggera,  
Le rose sfiori con bacio gentile;  
Come l'onda del mare che, sonante,  
A frangersi sul lido corsa sia  
Qual saetta o tremuoto rimbombante,  
Tale e la lingua nostra d'Albania.*

*Ah si, soave e mai questa favella  
Come soave e il sonno in un fanciullo,  
Come luce che da speme novella,  
Come letizia in cui non vi sia nullo  
Ascoso senso di malizia. Pare  
Nell'udirlo, sentire un cherubino  
Le ali lievi nei cieli dispiegare  
Per farsi ai santi cori più vicino.*

*Ah maledetto sia quell'Albanese  
Che questa lingua dataci da Dio  
Retaggio sacro del nostro Paese  
Lascia cader dei figli nell'oblio;  
E si possa la bocca disseccare  
A chi va tale lingua dileggiando  
A chi esotico idioma piace usare  
Senza motivo il proprio trascurando.*

*In albanese ci ebbero a insegnare  
Le nostre madri sino dalla cuna  
Ch'esiste un Dio che noi dobbiamo amare  
Che diè la vita a noi e ad ognuna  
Creatura umana, un Dio che l'Albania*

Per Shqyptarë Shqypnín e fali,  
Se sá t' ênden stina e moti,  
Do t' a gzojn k' ta djalë mbas djali.

Shqyp na vete, po pik' má para,  
N' agim t' jetes kur kemi shkue,  
Tue ndjeke flutra neper ara,  
Shqyp má s' pari kemi kndue:  
Kemi kndue, po armet besnike,  
Qi flakue kan n' dore t' shqyptarvet,  
Kah kan deke per bese jetike  
Kah kan deke k' ta per dhé t' Parvet.

Ne ket gjuhe edhe njaj Leka,  
Qi 'i rruzllim mbretnin s'i a xuni,  
Qi kah bijte aj, shkelte deka,  
Shekllit mbare ligje t'rande i vuni,  
Ne ket gjuhe edhe Kastrioti  
U pat fole njatyne ushtrive,  
Qi sa t'ndrise e diellit rrota,  
Kan me kene ndera e trimnive.

Pra, Shqyptare, çdo fës qi t' jini,  
Gege e Toske, malci e qyteta,  
Gjûhen t' uej kurr mos t'a lini,  
Mos t'a lini sa t'jete jeta,  
Por per té gjithmone punoni;  
Pse, sa t' mbani gjûhen t'uej,  
Fisi i juej, vendi e zakoni  
Kan me u mbajte larg kambet s' huej.

N'per gjûhe shqype bota mbare  
Ka me u njohte se ç' fis ju kini,  
Ka me u njohte jue per Shqyptare;  
Trima n'za, sikurse jini.  
Prandaj, pra, n' e doni fisin,  
Mali, bregu edhe Malcija  
Prej njaj goje sod t' brohrisim:  
Me gjûhe t' veten: rrnofte Shqypnija!

*Agli Albanesi in dono volle dare  
Perché gli anni s'avranno a avvicendare.*

*Ed anche noi nell'alba della vita  
Quando ancor le farfalle per i prati  
Inseguivamo, nella lingua avita  
Per la prima volta abbiám cantati  
I patrii canti: l'armi rievocando  
Che in mano agli albanesi fiammeggiarono  
E quegli uomini prodi celebrando  
Che alla Fede e alla Patria s'immolarono.*

*Tal lingua usò Alessandro per cui era  
Piccolo il mondo a contenerne il regno  
Lui, dal cui furor niun scampo v'era  
E che alla terra impose quale segno  
Della potenza sua leggi gravose;  
E in albanese pure alle sue prodi  
Schiere parlò Castrioti, alle famose  
Schiere che sempre avran messe di lode.*

*Dunque, albanesi, qualsivoglia sia  
La Fede che nel cuore voi onorate,  
Sia che in cittade o in monte il luogo stia  
Ove nascete – Gheghi o Toschi siate –  
Mai il vostro idioma trascurar dovete,  
A serbarlo badate: sin che i fieri  
Usi vostri e la Lingua serberete,  
Il pie terran lontano gli stranieri.*

*Da questa lingua il mondo intero poi  
Conoscerà la vostra stirpe forte  
E dei veri albanesi vedrà in voi,  
Prodi e sprezzanti pure della morte.  
Se dunque voi sinceramente amate  
I vostri monti e prati e la Malsia,  
Ad una sola voce oggi inneggiate:  
Con la sua lingua: Viva l'Albania!*

(Poesia tratta dalla raccolta *Pika voëset*, 1902, Zara)

(traduzione italiana di Jolanda Kodra)



---

Gëzim Hajdari

## Ogni giorno creo una nuova patria

Çdo ditë krijoj një atdhe të ri  
në të cilin vdes e rilind.  
Një atdhe pa harta e flamurë  
celebruar nga sytë e tu të thellë  
që më ndjekin gjatë gjithë kohës  
në udhën drejt qiejve të brishtë.  
Në të gjithë dherat unë fle i dashuruar,  
në gjitha vetëqendrimet zgjohem fëmi,  
çelësi im mund të hap çdo kufi  
dhe portat e çdo burgu të zi.  
Rikthime e nisje të përjetshme qenia ime  
nga zjarri në zjarr, nga uji në ujë,  
himni i atdherave të mi kënga e mëllenjës  
që unë e këndoj në çdo stinë me hënë të ngrëna  
lindur nga balli yt me errësirë e yje  
me dëshirën e përjetshme të zotit diell.

Ogni giorno creo una nuova patria  
in cui muoio e rinasco,  
una patria senza mappe, né bandiere  
celebrata dai tuoi occhi profondi  
che m'inseguono per tutto il tempo  
nel viaggio verso cieli fragili.  
In tutte le terre io dormo innamorato,  
in tutte le dimore mi sveglio bambino,  
la mia chiave può aprire ogni confine  
e le porte di ogni prigione nera.  
Ritorni e partenze eterne il mio essere  
da fuoco a fuoco, da acqua ad acqua.  
L'inno delle mie patrie: il canto del merlo  
che io canto in ogni stagione di luna calante,  
sorta dalla tua fronte di buio e di stelle  
con la volontà eterna del dio sole.

(tratto da *Poesie scelte. Poezi te zgjedhura* (1990-2020), edizione bilingue, BesaMuci, 2024, p. 153)

## La lingua albanese, simbolo di identità nazionale

### 1. *Lingua e identità*

È la metà del 1600 quando il filosofo tedesco WILHELM VON LEIBNIZ (1646-1716) si occupa, per primo, della lingua albanese. Al fine di stabilirne l'origine, analizza una serie di elementi lessicali che avrebbero dovuto, a suo parere, mostrare le corrispondenze tra l'albanese e le altre lingue europee.

È, però, il generale bavarese JOSEPH RITTER VON XYLANDER (1794-1854) che, nella sua opera *Die Sprache der Albaner oder Schkipetaren* (1835), attribuisce, per la prima volta, all'albanese un carattere indo-europeo. Carattere riconosciuto negli stessi anni dal linguista tedesco FRANZ BOPP (1791-1867) e ribadito un secolo più tardi dal glottologo HOLGER PEDERSEN (1867-1953). Il carattere indo-europeo dell'albanese è, oggi, un fatto accertato.

Altre linee di pensiero sono emerse ma si sono rivelate nel tempo errate. AUGUST SCHLEICHER (1821-1868) accomuna l'albanese al greco in un unico ramo indipendente all'interno della famiglia indo-europea. GUSTAV MEYER (1850-1900), esagerando il peso del latino, definisce l'albanese una lingua romanza.

Ipotizzata pure l'origine dell'albanese dal dacomismo (GEORGIEV 1960). Battuta anche l'ipotesi pelasgica risalente a AUGUST POTT (1802-1887) ma che non ha trovato alcun supporto scientifico, e pure la tesi dell'origine trace dell'albanese è stata abbandonata a favore di quella dell'autoctonia che vede gli albanesi discendenti degli antichi Illiri, stanziati sul mare Adriatico.

Tanto si è discusso dunque sull'origine di questa lingua con argomenti di ordine linguistico (ma vera è la scarsità di documenti, consistenti in sole alcune

decine di glosse) ed altri di tipo puramente geografico. Certo è che l'albanese si è formato nella Penisola Balcanica, in uno spazio un tempo abitato da genti diverse, come gli Illiri, i Traci, i Daci, i Mesi e invaso, nel corso dei secoli, da Celti, Germanici, Romani, Unni, Slavi, Turchi. È stato tuttavia supposto che, nell'antichità, gli Albanesi abbiano abitato nei Carpazi, perlomeno fino all'altezza dell'attuale Polonia, prima, e della Romania, poi. A testimonianza di ciò, una serie di concordanze che avvicinano l'albanese alle lontane lingue baltiche, al balto-slavo, al germanico e all'armeno.

Una rete di concordanze colloca, d'altro canto, l'albanese insieme alle altre lingue balcaniche in quella che è stata definita la 'lega linguistica balcanica'. Ne fanno parte due lingue indo-europee indipendenti quali, appunto, l'albanese e il neogreco; cinque lingue slave: il bulgaro, il croato, il macedone, il serbo, lo sloveno; una lingua romanza: il romeno; una lingua non indo-europea: il turco, benché questa non sia parlata nell'area balcanica. La diffusione di queste concordanze (di natura principalmente morfosintattica), che mette insieme lingue non geneticamente imparentate, è attribuibile alle relazioni multisecolari fra i popoli della Penisola Balcanica. A seconda del coefficiente di balcanicità linguistica, l'albanese sarebbe una lingua balcanica di primo grado giacché in esso sarebbero presenti tutti i tratti che caratterizzano la lega (BANFI 1985, DEMIRAJ 1997, PELLEGRINI 1998). A voler inquadrare dunque l'albanese sotto il profilo della sua appartenenza, possiamo dire che esso rappresenta un ramo indipendente della famiglia delle lingue indo-europee ed è la continuazione di una antica lingua parlata nei Balcani, l'illirico. Come sostiene AMBROSINI (1983), la posizione centrale che l'alba-

nese ha avuto nel quadro delle lingue indo-europee non può essere dissociata dalla sua posizione geografica, in seno ai Balcani.

L'albanese è oggi la lingua ufficiale dell'Albania e del Kosovo. È una delle due lingue ufficiali della Macedonia del Nord ed una delle lingue ufficiali del Montenegro.

La lingua albanese ha raggiunto lo status di lingua letteraria unificata solo nel 1952 giacché in precedenza non è esistita una norma ufficiale valida per tutto il territorio albanese. A onor del vero, il problema dell'unificazione della lingua si impose all'inizio del secolo scorso in una società i cui parlanti erano, per la maggior parte, analfabeti. Il processo di scolarizzazione, fino ad allora, era stato fortemente ancorato all'educazione religiosa, perciò tra i pochi dotti del paese, i musulmani imparavano il turco, gli ortodossi studiavano il greco nelle scuole greche mentre i cattolici studiavano l'italiano nelle scuole private di Scutari, dove gli ordini religiosi cattolici vantavano una lunga tradizione nell'istruzione scolastica. Il problema dell'unificazione della lingua era ulteriormente complicato dall'utilizzo dei tanti alfabeti praticati giacché questi riflettevano le manifestazioni dell'appartenenza religiosa, per cui i musulmani utilizzavano la scrittura turco-araba, gli ortodossi ricorrevano all'alfabeto greco e i cattolici utilizzavano i caratteri latini, ma erano pure in uso i caratteri cirillici.

Pioniere nell'elaborazione di un sistema di grafia per la lingua albanese fu NAUM VEQILHARXHI (1797-1846) che, col suo primo alfabeto, creato nel 1844, pose le basi della nascita della scrittura albanese. L'alfabeto da lui inventato escludeva intenzionalmente i caratteri latini, greci e arabi per il loro simbolismo con le tre religioni (cattolica, ortodossa e islamica) che frammentavano la popolazione e quindi erano ritenute pericolose all'unità nazionale. I nuovi caratteri da lui ideati, estranei a ogni riferimento religioso, e in contrapposizione a quelli delle lingue balcaniche vicine, fornivano al popolo albanese uno strumento culturale unitario che lo avrebbe distinto dalle culture che lo circondavano.

Ma travagliata è stata la storia della risoluzione dell'alfabeto, che si è conclusa solo nel 1908, quando i partecipanti al Congresso di Monastir

definirono l'alfabeto unico, costituito da lettere latine, con grafemi singoli e combinazioni di grafemi, in grado di rappresentare un totale di 36 suoni (è quello in uso ancora oggi),

Non meno travagliata è stata la questione linguistica, al centro del dibattito pubblico fin dalla fine dell'Ottocento.

L'importanza della lingua nel processo di nazionalizzazione della società albanese è stata avvertita fin dal tempo del Congresso di Berlino (1878). L'intellettuale STAVRO SKËNDI (1905-1989) sosteneva che l'elemento in grado di unificare gli albanesi era la lingua, il solo che poteva fare da anello di congiunzione fra i diversi gruppi regionali e religiosi.

La lingua diventa un tratto dell'identità etnica anche per SAMI FRASHËRI (1850-1904) che in essa vede un simbolo autoctono, identificativo, strettamente legato all'esistenza del suo popolo.

Che la lingua albanese rappresenti il simbolo più alto della nazione è un concetto rinnovato anche dagli intellettuali francescani di Scutari. E infatti, all'indomani della proclamazione dell'indipendenza dalla plurisecolare dominazione ottomana (1912), al sorgere dunque dello stato-nazione albanese, proprio la lingua viene scelta quale elemento centrale per la formazione della coscienza nazionale e dunque per il conseguimento dell'unità e dell'identità del popolo. La 'Commissione letteraria albanese', creata a tal fine nel 1916, convinta che quale espressione dell'etno-nazionalismo, la lingua rappresentasse una delle pietre miliari dell'identità albanese, aveva eletto il dialetto ghego di Elbasan a 'lingua comune statale'. Il problema non si era tuttavia risolto e infatti, tra le priorità emerse all'epoca del nazional-comunismo, impostosi dopo la Seconda guerra mondiale, vi è ancora quella di unificare la lingua quale presupposto per la realizzazione dell'unità del Paese. Il processo di unificazione della lingua si compirà nel 1972; bisognerà aspettare quell'anno per avere una lingua albanese standard e letteraria che si elevi sopra le varie forme dialettali servite fino ad allora per la scrittura. Sarà però il dialetto meridionale, il toscano, ad essere innalzato a lingua ufficiale della nazione con una decisione amministrativa dettata dalla classe dirigente. Molto tardi, dunque, si crea una lingua letteraria comune, frutto di una scelta che è esclusiva-

mente condizionata dall'imperativo politico.

Si è visto come la lingua, fin dai tempi antichi, è stata associata al senso collettivo di identità. Ha fatto da motore principale nello sviluppo dell'identità nazionale elevandosi al di là della comune origine/discendenza, al di là della frammentazione regionale o locale, al di là delle particolarità dialettali. La lingua albanese è stata di fondamento per la costruzione dell'identità del popolo perchè, mentre l'orientamento religioso rendeva difficilmente connotabile in termini unitari la popolazione, la lingua, oltre che internamente unitaria era un potente fattore di distinzione etnica all'esterno: faceva sentire gli albanesi diversi dai turchi e dai greci e dagli stanieri occupatori e questo contribuiva a rafforzare il sentimento di appartenenza ad una nazione.

La lingua è elemento chiave dell'identità albanese, basilare per dimostrare l'autoctonia identitaria e strumentale a questa giacché, senza la lingua, la trasmissione delle tradizioni, in una cultura prevalentemente di tipo orale, sarebbe stata impossibile.

Nella pratica quotidiana, gli albanesi hanno sempre utilizzato le due varianti dialettali: il ghego al nord, e il tosco al sud, una divisione dialettale segnata da un elemento naturale, il fiume Shkumbini.

La documentazione più antica consiste di scritti nella variante ghega dell'albanese.

Il primo testo apparso a stampa è il *Meshari* ('Il Messale') di GJON BUZUKU (1499-1577), pubblicato nella Repubblica di Venezia nel 1555. Come si evince dal titolo, l'opera è una traduzione (dal latino, dall'italiano e dal serbo-croato) di testi tratti dal Vecchio e dal Nuovo Testamento, liturgie e brani sacri. L'obiettivo della stesura di un tale testo è enunciato in modo esplicito dall'autore stesso nella Postfazione al libro: offrire alla comunità dei credenti albanesi, e più in generale al popolo, un testo in una 'lingua' accessibile, 'albanesizzando' il rito della chiesa latina per mantenere vivo il vincolo con l'antica tradizione cristiana, nel tentativo di arginare il pericolo dell'islamizzazione, in una terra già dominata dall'impero ottomano. La 'lingua' a cui fa riferimento l'autore è il dialetto ghego, parlato nel nord dell'Albania. Per due secoli (XVI° e XVII°), il ghego sarà la lingua della letteratura albanese, fra i cui rappresentanti, oltre al già citato Buzuku, occorre menzionare PJETËR BUDI

(1566-1622), FRANG BARDHI (1606-1643) e PJETËR BOGDANI (1630-1689).

È intorno alla metà del 1700 che comincia a svilupparsi una letteratura nell'altra variante dialettale dell'albanese: il tosco, parlato nel sud del paese. I due dialetti hanno avuto dunque un grande rilievo nella letteratura albanese giacché fino alla metà del Novecento troviamo solo opere letterarie che presentano spiccate caratteristiche dialettali.

## 2. Caratteristiche della lingua albanese

La lingua albanese ha caratteristiche, in parte ereditate dall'indoeuropeo, e in parte sviluppatesi nella sua sede attuale nel corso della sua evoluzione. Presenta due generi, il maschile e il femminile, con residui dell'antico genere neutro. Ha due numeri, il singolare e il plurale, mentre ha perso l'antico duale. Ha cinque casi morfologici: il nominativo, il genitivo, il dativo, l'accusativo e l'ablativo. Ha l'articolo determinato in posizione post-nominale e incorporato al nome e di conseguenza ha due diverse declinazioni dei nominali, quella determinata e quella indeterminata. Il caso genitivo è pre-articolato, così come lo è una classe di aggettivi, di pronomi e di nomi. Singolare è la classe dei possessivi che alterna forme pre-articolate a forme semplici e aggettivi in posizione post-nominale con altri in posizione pre-nominale.

Complesso è il suo sistema verbale comprendente otto tempi (che coincidono con quelli dell'italiano) e nove modi verbali: indicativo, congiuntivo, condizionale, ottativo (per esprimere l'augurio o la maledizione), ammirativo (per esprimere lo stupore o la meraviglia), imperativo, infinito, gerundio e participio. È un insieme di forme in parte sintetiche, con le desinenze direttamente aggiunte alla radice verbale, e in parte analitiche, ottenute con l'ausilio di particelle invariabili come *të* (che precede le forme del congiuntivo), *do* (col quale si forma il futuro e il condizionale), *duke* (usato per creare il gerundio), *për* (nell'infinito).

Forme ereditate ed altre sviluppatesi nel corso dei secoli caratterizzano anche la diatesi medio-riflessiva o altrimenti detta medio-passiva. Tale diatesi si realizza attraverso tre diverse strategie che tagliano tras-

versalmente i modi e i tempi verbali. La prima strategia è una forma di tipo flessivo, realizzata attraverso desinenze e suffissi speciali, marcati per numero e persona, che si uniscono alla radice verbale. Questa prima strategia caratterizza le forme verbali del presente, dell'imperfetto e del futuro del modo indicativo, e i tempi semplici del congiuntivo e del condizionale. La seconda strategia fa ricorso ad una particella pronominale indeclinabile, il clitico *u*, che si antepone alla forma attiva del verbo e che caratterizza l'aoristo, le forme semplici dell'ammirativo e dell'ottativo, l'imperativo, l'infinito e il gerundio. La terza strategia è quella che fa ricorso all'ausiliare *jam* 'essere'. Questo si utilizza con tutti i tempi composti, in opposizione all'ausiliare *kam* 'avere', presente in tutti i tempi composti di tutti i verbi nella loro forma attiva.

Complessa è la distribuzione dei pronomi clitici che appaiono in proclisi, ovvero nella posizione preverale, nelle frasi indicative, ammirative, ottative, congiuntive, condizionali, gerundive e infinitive. Nelle forme verbali analitiche comprendenti particelle modali, i clitici seguono sempre le particelle modali ma precedono la forma flessa del verbo, comparando quindi in proclisi. L'imperativo però sfugge a questa generalizzazione. L'imperativo impone una distinzione tra la persona singolare vs quella plurale del verbo ed una distinzione tra clitici di 1a e 2a persona da un lato e clitici di 3a persona dall'altro. Così, con la seconda persona singolare dell'imperativo, i clitici di 1a e 2a persona (sia singolari che plurali) possono realizzarsi sia in proclisi, precedere quindi il verbo, che in enclisi e perciò seguirlo. I pronomi di 3a persona sono invece obbligatoriamente in enclisi. Le

forme imperative plurali possono avere i pronomi di 1a e 2a persona sia in proclisi che in mesoclisi, cioè tra la radice verbale e le desinenze di accordo. I clitici di terza persona, invece, si realizzano sempre in mesoclisi, cioè all'interno della forma verbale, mentre proclisi ed enclisi sono escluse. Nelle forme imperative negative tutti i clitici compaiono in proclisi, quindi la presenza della negazione impone l'occorrenza preverale del clitico, indipendentemente dal tratto di persona del pronome o del verbo.

La posizione geografica e strategica dell'Albania che, fin dall'antichità, l'ha collocata al centro di grandi movimenti, battaglie e incursioni, ha lasciato riflessi anche sul suo patrimonio lessicale. Sul fondo lessicale ereditato dall'i.e. si sono innestati numerosi prestiti. Fra i più antichi si segnalano quelli dal latino, penetrati per effetto della conquista romana (avvenuta con la caduta dell'ultimo re, Genc, nel 68 a.C.) e del processo di romanizzazione della popolazione indigena; vi sono poi quelli veneziani (l'Albania è stata controllata dalla Repubblica di Venezia alla fine del 1300); i prestiti turchi sono gli ultimi in ordine temporale e sono il risultato di una dominazione iniziata alla metà del 1400 e terminata nel 1912. All'effetto del contatto geografico, perpetuatosi a lungo nel tempo, si devono invece i prestiti provenienti dal greco antico prima e dal neogreco poi, e quelli slavi. Elementi antichi che si sono stratificati nel tempo accanto alle innovazioni successive hanno toccato anche il campo della sintassi rendendo questa lingua articolata e complessa. Una lingua artefice della costruzione di un'identità che, da sociale, è divenuta poi nazionale.

Università Ca' Foscari Venezia

### Riferimenti bibliografici

- AMBROSINI RICCARDO (1983), *Elementi conservativi e innovativi nella struttura dell'albanese*, in Antonino Guzzetta (a cura di), *Etnia albanese e minoranze linguistiche in Italia*, Atti del IX Congresso Internazionale di Studi Albanesi (Palermo, 25-28 novembre 1981), pp. 159-170.
- BANFI EMANUELE (1985), *Linguistica balcanica*, Bologna, Zanichelli.
- BUZUKU GJON (1555), *Meshari*.
- DEMIRAJ SHABAN (1997), *La lingua albanese. Origine, storia, strutture*. Rende, CELUC.
- GEORGIEV VLADIMIR (1960), *Albanisch, Dakisch-Mysisch und Rumänisch*, «Linguistique Balkanique», II, pp. 1-15.
- PELLEGRINI GIOVAN BATTISTA (1998), *Avviamento alla linguistica albanese*. Rende, CELUC.
- XYLANDER JOSEPH RITTER VON (1835), *Die Sprache der Albaner oder Schkipetaren*. Frankfurt am Main, Andreäische buchhandlung.

---

Anxhela Lepuri

## Tradurre Kadare in italiano: analisi della traduzione de *Il generale dell'armata morta*

### Introduzione

A differenza di altre discipline albanologiche, che sin dal Romanticismo europeo sono state definite dagli studiosi occidentali come scienze con un chiaro oggetto di studio, l'attenzione verso la letteratura albanese si è manifestata molto più tardi. Ciò è dovuto al fatto che, sin dalla sua nascita, la letteratura albanese è stata sempre isolata e caratterizzata dalla mancanza di comunicazione. Storicamente scritta e pubblicata in isole culturali distaccate e senza reciproco contatto, solo intorno agli anni '20 e '30 del XX° secolo ha iniziato a stabilire normali rapporti comunicativi. Tuttavia, questa comunicazione appena avviata è stata interrotta dopo il 1945 dal sistema politico comunista, che ha costretto la letteratura albanese a tornare ad essere isolata in isole senza comunicazione reciproca (SHEHRI: 2013, 14). A parte i lavori letterari di autori come Jeronim De Rada, Fan Noli, Migjeni e Gjergj Fishta, pochissimi altri scrittori albanesi, sia precedenti che successivi a loro, hanno raggiunto una notevole rinomanza al di fuori del contesto linguistico albanese, suscitando un interesse significativo per lo studio all'estero. Fino a quel momento, l'albanologia tradizionale nel mondo si era concentrata principalmente sulla lingua albanese, sull'epopea eroica leggendaria e sulla tradizione etno-giuridica del *kanun*. A questi interessi consolidati si è aggiunta l'opera letteraria di Ismail Kadare, uno dei più eminenti scrittori della letteratura albanese, che ha ricevuto un'attenzione speciale da parte degli accademici stranieri.

Kadare è un autore dal talento poliedrico, dotato

di una creatività straordinaria che dà vita ai miti e alle leggende dell'antica Albania nei Balcani. Nelle sue opere, rievoca temi ancestrali come il sacrificio della costruzione, il mito della resurrezione, il conflitto tra i desideri individuali e le norme del *kanun*, il significato della vita, il costo della morte, il riscatto del sangue, il valore della besa, il complesso rapporto tra vita e morte ecc. Con uno stile ricco di metafore e profondamente simbolico, Kadare esplora i grandi drammi del passato e descrive l'ascesa e la caduta, la rovina e la speranza degli uomini del suo tempo. Tuttavia, nonostante sia uno scrittore ampiamente riconosciuto, le cui opere sono tradotte in molte lingue, Kadare non ha ricevuto molta attenzione dalla critica italiana. Questo rappresenta una lacuna significativa se si considera non solo l'importanza dell'autore stesso, ma anche il fatto che la sua opera è espressione di una cultura che ha avuto un rapporto storico profondo con l'Italia.

È singolare che in Italia, che storicamente è stata una roccaforte della letteratura albanese, le opere di Kadare siano tradotte dai testi in francese piuttosto che direttamente dall'albanese. Sebbene negli ultimi anni siano state pubblicate alcune edizioni dei suoi libri più recenti tradotti direttamente dall'albanese, le vecchie traduzioni delle sue opere più importanti rimangono principalmente di fonti secondarie senza avere nuove traduzioni, anche se sono passati decenni. Quando un'opera non viene tradotta direttamente dalla lingua originale, ma attraverso una lingua seconda, possono verificarsi alcuni cambiamenti nella traduzione. Il significato originale dell'opera potrebbe essere sfumato o alte-

rato a causa della traduzione quando questa arriva nella terza lingua (albanese-francese-italiano). Le sfumature culturali e linguistiche potrebbero non essere pienamente trasmesse. La scelta della lingua seconda può influenzare il modo in cui l'opera è interpretata e presentata. Ad esempio, alcune parole o concetti potrebbero essere tradotti in modo diverso a seconda della lingua intermedia utilizzata. In breve, il processo di traduzione diventa più complesso quando si aggiunge un passaggio attraverso una terza lingua. Per mantenere l'integrità del testo originale, è richiesta una maggiore attenzione. Pertanto, a questo punto, riteniamo che sia necessaria un'analisi critica e filologica della traduzione in italiano. Abbiamo preso in esame il romanzo *Il generale dell'armata morta*, considerato uno dei romanzi migliori di Kadare, tradotto in lingua italiana tramite il francese, cioè non dall'originale albanese.

### ***Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, trasformazioni e interludi**

È noto, nella storia della letteratura, che gli autori spesso si trovano in disaccordo con i pensieri e le riflessioni espresse in precedenza nei loro testi, e pertanto scelgono di riesaminare e riscrivere le proprie opere. Questo processo di riconsiderazione e riscrittura è essenziale nell'atto stesso della scrittura. Esso non solo testimonia la continua interazione dell'autore con il proprio lavoro, ma rappresenta anche un punto di riferimento fondamentale per i filologi, i critici genetici e i linguisti interessati a comprendere il laboratorio della scrittura dell'autore. Queste ricerche indagano le motivazioni che hanno spinto l'autore a rivedere e riscrivere i testi, fornendo testimonianza del possibile cambiamento della lingua letteraria nel corso del tempo, nonché delle scelte del discorso in diverse epoche.

Ismail Kadare non è solo romanziere e poeta, ma è anche innovatore nella storia del romanzo albanese e della novella. Fin da giovane, è stato naturalmente incline a scrivere in modi diversi, e dagli anni '60 ha cercato di unire sensibilità e potenziali tematici inesplorati. Per Kadare, il racconto rappresenta lo spazio dove nasce la curiosità fondamentale di uno

scrittore. È qui che vengono affrontati i dubbi sulla parola, le sfide della forma, e dove la libertà dell'arte e dell'autore è messa a dura prova.

*Il Generale dell'armata morta* è stato pubblicato per la prima volta nel numero 5 del maggio 1962, del mensile letterario-artistico-socio-politico *Nëndori* (successivamente noto come *Nëntori*) che fungeva da organo della Lega degli Scrittori e degli Artisti d'Albania a Tirana. Il testo era accompagnato da due disegni. Un mese dopo, il 30 giugno 1962, è stato ripubblicato su *Zëri i Rinisë*, senza però includere la storia del bordello, e di nuovo accompagnato da illustrazioni. Secondo lo studioso APOLLONI (2012, 86-87), questa storia di Kadare rappresenta un esempio del «genere» che, nell'ambito della letteratura albanese, raggiunse il suo apice nei decenni '30 e '40 del Novecento. Questo genere comprendeva storie di carattere sociale (Migjeni), politico (Konica), etnografico (Koliqi) e folcloristico (Kuteli), talvolta intrecciati da un sottile filo psicologico. *Il Generale* si presenta come una sintesi di tali modelli pregressi, incorporando la realtà sociale e politica ad elementi etnografici e folcloristici, ed enfatizzando anche il versante psicologico.

Questo racconto, centrato su un asse ideologico principale, con un personaggio principale e altri secondari, è strutturato in modo drammatico all'inizio, al centro e alla fine, illustrando i principi fondamentali del suo genere: effetto, contorno, selezione ed economia. Il racconto raggiunge il suo impatto grazie a un grande tema, una forma compatta e un climax drammatico. Inoltre, la storia incorpora i seguenti principi: creazione di un microcosmo, tonalità evocative, forte connessione tra eventi e personaggi, focalizzazione su uno o due personaggi principali, presenza di un'idea dominante e capacità di suscitare emozioni, evitando divagazioni e ripetizioni. Se questo racconto ha servito da impulso per il romanzo *Il generale dell'armata morta*, è interessante per il lettore comprendere quale elemento iniziale abbia catturato l'attenzione e l'emozione dell'autore durante la scrittura. Riconoscendo questo interesse, Kadare ha sempre discusso dell'origine delle sue opere. A proposito di questo specifico lavoro, ha affermato che:

La storia del Generale aveva un'origine complessa. Il suo nucleo originario era rappresentato dalla storia dell'apertura del bordello dei soldati ad Argirocastro, uno dei ricordi più indelebili della mia infanzia. Non esagero se dico che in quel periodo questa esperienza ha arricchito la mia immaginazione forse più di quanto abbiano fatto la biblioteca e il cinema della città. Ancora oggi rifletto con un certo timore sul fatto che senza questa storia, forse, il mio primo romanzo, quello che mi ha portato tanta fortuna, non sarebbe mai nato. (Petros Anteos gli aveva detto a Mosca: sei caduto sull'oro, non sprecarlo facilmente. L'episodio del bordello è stato inserito in diversi romanzi, ma poiché il suo fascino attirante era uguale in ciascuno, non apparteneva veramente a nessuno (KADARE: 2009, 66).

Ma questa non era l'unica storia che componeva la vicenda del romanzo. Kadare mostra che lo scheletro di un cavallo morto ha influenzato lo sviluppo di questa storia:

Vi ho raccontato dei resti di una prostituta, che hanno ispirato il romanzo *Il generale dell'armata morta*, ma ora che ci penso, mi rendo conto di aver avuto solo parzialmente ragione. Le ossa di quella prostituta furono certo parte integrante del libro, ma rappresentavano solo una fase successiva, un ulteriore congelamento di antichi torbidi. La vera genesi doveva essere più profonda: un cavallo, forse una spina dorsale scolorita, accanto a letame e detriti del campo dell'aeroporto, che avevo visto da bambino durante un picnic e che mi ha ossessionato per lungo tempo (KADARE: 2002, 31).

Il romanzo del 1963 e quelli successivi sono costantemente nutriti dalla storia del racconto; essi mantengono la stessa tecnica di descrizione e narrazione, con monologhi e riflessioni che seguono una linea simile. Il paesaggio, lo stato d'animo del generale e la sua opinione sulla terra albanese e la sua gente rimangono fedeli alla storia originale. Dal racconto al romanzo, la tecnica di mescolare la voce del narratore con quella del personaggio è stata mantenuta per rivelare la difficile situazione che essi vivono. La struttura e l'architettura del romanzo sono aperte a una varietà infinita di elementi strutturali, con un libero scambio di piani, continui salti e transizioni che arricchiscono le

tecniche narrative (ISUFAJ: 2011, 453). Kadare lavorò ininterrottamente a quest'opera, senza mai considerarla un processo chiuso, per via del fatto che questo testo non lo soddisfaceva mai completamente:

Forse ti sembrerà strano, ma voglio sempre tornare al mio primo romanzo, *Il generale dell'armata morta*, anche se l'ho già rielaborato più volte. Forse non ho ancora sfruttato tutte le possibilità (Faye: 2007, 45).

Nel suo saggio intitolato *L'origine dei generi*, TODOROV (2008) discute dei generi intermedi e dell'evoluzione della nozione di genere nel tempo. L'autore chiarisce che il genere non è scomparso, ma piuttosto che i generi del passato sono stati sostituiti da altri. Rispondendo alla domanda 'Da dove vengono i generi?', Todorov afferma che essi derivano da altri generi. Ogni nuovo genere rappresenta una trasformazione di generi precedenti, attraverso inversioni, spostamenti o combinazioni. Il fatto che un'opera 'tradisca' il suo genere non implica che il genere stesso non esista (*Ibi*, 318-319). Nel caso de *Il generale dell'armata morta*, la trasformazione del racconto in romanzo è stata un processo artistico essenziale che ha integrato la storia originale senza compromettere la vitalità del romanzo. Questo passaggio è stato non solo una necessità, ma anche un atto di arricchimento dell'opera stessa. La transizione da racconto a romanzo ha comportato un'espansione significativa, permettendo al testo di svilupparsi in modo più ampio e variegato. Cambiare genere ha consentito di esplorare e approfondire temi, personaggi e ambientazioni in maniera più dettagliata e complessa, offrendo al lettore una prospettiva più completa e coinvolgente dell'universo narrativo creato da Kadare.

### **Attraverso la lingua italiana: le opere di Ismail Kadare in traduzione**

Le prime traduzioni italiane e francesi di Kadare sono apparse alla fine degli anni '60 a Tirana presso la casa editrice "Naim Frashëri": *Poemi e poesie scelte* (1968), *Le Général de l'armée morte* (1968) e

*Il generale dell'esercito sepolto* (1974). Tuttavia, la traduzione italiana diretta dalla lingua originale de *Gjenerali i ushtrisë së vdekur* non è stata considerata ed è scomparsa dalla circolazione, senza avere un impatto duraturo o una diffusione significativa.

In Italia, il primo riconoscimento dell'opera di Ismail Kadare nei testi italiani risale al 1968, quando Umberto Bosco lo menziona nella *Enciclopedia Italiana del Lessico Universale*. Bosco lo descrive come "il massimo interprete dei miti nazionali e della storia del suo popolo" (SCARSELLA: 2012, 167). Questa citazione segna l'inizio della consapevolezza critica dell'opera di Kadare nel contesto culturale italiano. Un anno dopo, nel 1969, JOICE LUSSU (Gioconda Beatrice Salvador Paleotti), nota per la sua attività di traduttrice e promotrice della letteratura albanese in Italia, include le poesie di Kadare nell'antologia intitolata *Tre poeti dell'Albania di oggi*. Questa selezione non solo confermò l'interesse crescente per Kadare, ma lo posizionò accanto ad altri importanti poeti albanesi del tempo, come Migjeni e Siliqi. Questi eventi sono significativi perché evidenziano i primi passi della ricezione critica e della promozione dell'opera di Kadare in Italia.

Gli studi italiani su Kadare hanno mostrato un ritardo rispetto a quelli francesi, inglesi, spagnoli e russi. Inoltre, presentano una caratteristica unica: sono nati da contesti prescientifici e per lungo tempo sono stati dominati da una critica controversa. Il lavoro di Kadare in Italia è stato a lungo oggetto di discussione generale. Le questioni di polemica in questo contesto includono l'interpretazione italiana de *Il generale dell'armata morta*, la tensione tra verità storica e letteraria, l'interazione tra ideologia e letteratura, nonché le reazioni contrastanti e l'indifferenza dell'autore, il quale, quando gli viene chiesto delle traduzioni di seconda mano, risponde:

Gj. Marinaj: "Alcuni dei tuoi libri sono stati tradotti dall'albanese in francese, e poi dal francese in altre lingue. Come influenza questa "doppia traduzione" la qualità di un'opera letteraria?" I. Kadare: "Le principali traduzioni delle mie opere, quelle che rimangono le migliori fino ad oggi, sono state fatte direttamente dall'albanese in tedesco, francese e spagnolo. Tra quelle

tradotte in inglese, alcune sono state tradotte dagli originali albanesi e altre dal francese. Anche in altre lingue, meno della metà sono traduzioni dagli originali e metà da altre lingue, principalmente il francese" (MARINAJ: 2008).

Inoltre, alle ambigue dichiarazioni dell'autore si aggiunge l'immagine degli italiani nelle opere di Kadare, in particolare il soldato e il generale italiani della Seconda guerra mondiale, presentati come personaggi in *Il generale dell'armata morta* e *La città di pietra*. Questi personaggi non possono essere giudicati in modo neutrale. Le preoccupazioni riguardanti la presunta tendenza nella scelta degli antagonisti storici di Kadare sono emerse dai margini degli studi letterari italiani e continuano a essere rilevanti ancora oggi. Questi interessi sono emersi sin dall'inizio, influenzati dalla soggettività dei lettori e dalle opinioni sensibili italiane, che svolgono comunque un ruolo significativo nella ricezione dell'opera di Kadare. Questo conferma quanto affermato da JAUSS (2001, 38) riguardo alla ricezione dell'opera letteraria, la quale non è un oggetto statico che offre la stessa interpretazione ad ogni lettore in ogni tempo. Ogni lettore investe in un'opera letteraria secondo i propri gusti e le proprie prospettive del presente. Ciò che è unico e distintivo è il testo con il quale dialogano opere e lettori diversi, in contesti diversi.

### **L'adattamento internazionale delle opere di Ismail Kadare mediante la traduzione**

La lingua, come fenomeno sociale, si distingue per la sua funzione primaria di facilitare la comunicazione e promuovere l'accordo tra gli individui. Originariamente, è emersa come una delle prime forme di espressione umana, diventando nel corso dei secoli un elemento essenziale della vita individuale e collettiva. Nel contesto attuale, la lingua non è soltanto uno strumento di comunicazione quotidiana, ma anche un veicolo fondamentale per l'espressione artistica e culturale. Essa costituisce il fondamento su cui si basano creazioni letterarie di valore artistico. Il testo letterario raggiunge il suo effetto estetico attraverso il linguaggio, concretamente tramite la molte-

plicità di significato che è generata dalle relative strutture linguistiche, dalle diverse possibilità di ricezione. Queste permettono una varietà di interpretazioni non solo tra lettori diversi, ma anche nello stesso lettore in contesti e momenti differenti.

FERDINAND DE SAUSSURE (2005), nel suo *Corso di linguistica generale*, sottolinea che ogni testo letterario ha una fondamentale dipendenza dalla lingua di cui si avvale. Questo concetto echeggia particolarmente nell'opera di Ismail Kadare, noto per il suo continuo lavoro sulla lingua dei suoi romanzi e racconti. Kadare non solo ha adattato la lingua del romanzo per creare opere d'impatto, ma ha anche costantemente raffinato le sue scritture nel corso degli anni, intervenendo sul lessico, sullo stile e sulla struttura delle sue opere sia poetiche che narrative. Questo processo di revisione e modifica ha significativamente alterato le versioni originali delle sue opere. Le modifiche possono essere distinte in almeno tre categorie:

- a) modifiche ortografiche, in risposta alle nuove normative stabilite dal Congresso dell'Ortografia del 1972;
- b) adattamenti alle mutevoli vicende politiche albanesi, alle quali gli artisti erano tenuti a conformarsi;
- c) ripensamenti strutturali e formali di natura esclusivamente artistica e creativa.

Le prime due ragioni sono influenzate da fattori esterni, mentre la terza è principalmente determinata dalla libertà di sviluppo del pensiero e della visione creativa dell'autore.

Il racconto e le due versioni del romanzo di Kadare furono pubblicati prima della standardizzazione della lingua albanese; quindi, ne *Il generale dell'armata morta* si può osservare non solo il consolidamento linguistico e artistico di Kadare, ma anche l'evoluzione della lingua albanese in generale. Se il passaggio da un genere all'altro, da uno stile all'altro, costituisce una testimonianza letteraria, quest'opera nel suo insieme rappresenta anche una testimonianza culturale della scrittura albanese di quel periodo. A titolo esemplificativo, riportiamo il seguente frammento, che evidenzia alcune delle forme linguistiche albanesi prima e dopo la standardizzazione:

*Sonde ish e shtunë. Ai duhej të çlodhej, të dëfrente. Por ç'të bënte i vetëm me këtë prift të mrvrojtur e të heshtur*

*si një korb, përballë? Do t'i pëlqente përshëmbull sonde të danconte por nuk mundte (KADARE: 1962).*

*Sonte ish e shtunë. Ai duhej të çlodhej, të dëfrente. Por ç'të bënte i vetëm me këtë prift të vrenjtur e të heshtur si një korb, përballë? Do t'i pëlqente për shëmbull sonde të vallëzonte por nuk mundte (KADARE: 1962).*

[Stasera era sabato. Aveva bisogno di rilassarsi e di divertirsi, ma cosa avrebbe potuto fare da solo con quel prete, accigliato e silenzioso come un corvo, davanti a lui? Ad esempio, gli sarebbe piaciuto ballare, ma non poteva. Traduzione mia – A. L.]

A partire dagli anni '70 del XX° secolo, la lingua francese ha rappresentato il principale veicolo linguistico per l'opera di Ismail Kadare. Il francese è stato utilizzato come lingua di mediazione per tradurre in altre lingue, tra cui olandese, finlandese, svedese, portoghese, ecc. È stato anche cruciale per le traduzioni verso lingue geograficamente vicine all'albanese, come l'italiano e il greco. La lingua inglese ha inoltre svolto un ruolo di intermediario per numerose traduzioni in altre lingue. Tra i traduttori più noti delle opere di Kadare vi sono Jusuf Vrioni e Tedi Papavrami per il francese, David Bellos e John Hodgson per l'inglese, Francesco Bruno, Augusto Donaudy e Liljana Cuka Maksuti per l'italiano, Joachim Röhm per il tedesco, Roel Schuyt per l'olandese, Ramón Sánchez Lizarralde per lo spagnolo, Rami Saari per l'ebraico, Abdulatif Arnaut per l'arabo, e altri ancora.

Dopo il francese e l'inglese, l'italiano è la lingua con il maggior numero di pubblicazioni delle opere di Kadare, contando oltre settanta pubblicazioni che comprendono più di trenta titoli (KUÇUKU: 2005). Tra questi, le opere più tradotte finora sono: *Il generale dell'armata morta*, *Fortezza*, *I tamburi della pioggia*, *Chi ha riportato Doruntina?*, *La città di pietra*, *Il palazzo dei sogni*, *La piramide* etc.

Le traduzioni delle opere di Ismail Kadare hanno svolto un ruolo fondamentale nel diffondere la sua fama ben oltre i confini dell'Albania. Grazie a queste traduzioni, un pubblico internazionale ha avuto l'opportunità di immergersi nelle sue storie ricche di

significato e nelle profonde riflessioni sulla condizione umana.

Kadare, con la sua abilità di tessere narrativa e la sua sensibilità culturale, è riuscito a comunicare temi universali attraverso le sue opere, affrontando questioni complesse e intrecciando la storia, la politica e la psicologia umana in modo avvincente. Le traduzioni hanno quindi agito come ponte culturale, consentendo a lettori di diverse nazionalità di scoprire e apprezzare l'importanza e l'impatto della sua scrittura. Nel corso della storia umana, la traduzione ha sempre giocato un ruolo fondamentale nella formazione di una cultura universale, fungendo da ponte che collega tutte le lingue del mondo. Secondo NIDA (1964), eminente teorico della traduzione, il compito del traduttore è quello di cercare di creare il

“corrispettivo naturale più vicino” nella lingua di arrivo, un processo profondamente influenzato dai cambiamenti culturali e da altri fattori come la storia, la geografia, i costumi e le credenze religiose. Questi elementi rappresentano sfide che possono ostacolare una comprensione reciproca corretta tra le persone. Pertanto, la traduzione non si limita alla competenza linguistica del traduttore o interprete, ma richiede anche una continua interazione con le culture dei diversi paesi. In questo contesto, è cruciale sottolineare che la traduzione non è semplicemente il trasferimento di parole, frasi o articoli da una lingua all'altra, ma è piuttosto il mezzo attraverso il quale si trasmette e si diffonde la cultura da una lingua all'altra.

### Il passaggio al tradotto: studio filologico della traduzione di *Il generale dell'armata morta*

In questa sezione esamineremo attentamente il romanzo originale e la sua traduzione in italiano attraverso un'analisi filologica.

| Nr. | Variante finale albanese                                                                                                                               | Traduzione italiana del 1982 (ristampa 1997)                                                                                                           | Assenze nella traduzione italiana       | Aggiunte alla traduzione italiana |
|-----|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----------------------------------------|-----------------------------------|
| 1.  | <i>Merrini, jua solla! Ishte një truall i vështirë dhe vazhdimisht bënte mot i keq.</i>                                                                | Ecco, ve li ho riportati. Il terreno era aspro e il maltempo si è accanito contro di noi.                                                              |                                         | contro di noi                     |
| 2.  | <i>Sikur të mos ishte fillimi i vjeshtës, çdo njeriu tjetër, përveç gjeneralit të porsaardhur, do t'i dukej ky shi monoton një përkim i trishtuar.</i> | In qualsiasi altra stagione quella pioggia monotona sarebbe parsa a tutti una triste coincidenza. Ma il generale non era affatto sorpreso.             | <i>fillimi i vjeshtës</i>               |                                   |
| 3.  | <i>Ai po vinte në Shqipëri, nga një shtet i huaj, për tërheqjen e eshtrave të ushtarëve të vrarë këtu në luftën e fundit botërore.</i>                 | Veniva in Albania per assicurare il rimpatrio dei resti mortali dei suoi compatrioti caduti in ogni angolo del paese durante l'ultima guerra mondiale. | <i>nga një shtet i huaj</i>             | caduti in ogni angolo del paese   |
| 4.  | <i>Para se të nisej, kishte mësuar, midis të tjerash, edhe diçka për klimën e Shqipërisë.</i>                                                          | Prima di partire aveva provveduto a rendersi edotto del clima del paese.                                                                               | <i>e Shqipërisë</i>                     | del paese                         |
| 5.  | <i>Gjenerali e dinte që në Shqipëri vjeshta ishte e lagësht dhe me shi.</i>                                                                            | Dove quel periodo dell'anno era umido e piovoso.                                                                                                       | <i>Gjenerali e dinte që në Shqipëri</i> |                                   |
| 6.  | <i>Ai kishte marrë detyrën ta ngrinte nga balta këtë ushtri.</i>                                                                                       | Toccava a lui il compito di sollevarlo dal fango.                                                                                                      | <i>këtë ushtri</i>                      |                                   |

|     |                                                                                                                                                                                                   |                                                                                                                                                                                |                                                                                           |                                                                            |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|--------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------|
| 7.  | <i>Pasojat mund të ishin të papritura.</i>                                                                                                                                                        | Era una missione che recava in sé conseguenze imprevedibili.                                                                                                                   |                                                                                           | Era una missione                                                           |
| 8.  | <i>Mijëra nëna në vendin e tij prisnin eshtrat e bijve të tyre.</i>                                                                                                                               | Migliaia di madri attendevano le spoglie dei figli e sarebbe stato lui a portarle loro.                                                                                        | <i>në vendin e tij</i>                                                                    |                                                                            |
| 9.  | <i>Nuk do të kursente asgjë. Asnjë i vrarë nuk duhej të harrohej, asnjë të mos mbetej në dhë të huaj.</i>                                                                                         | Nessuno dei suoi compatrioti doveva essere dimenticato, nessuno doveva essere abbandonato in quella terra straniera.                                                           | <i>Nuk do të kursente asgjë.</i>                                                          |                                                                            |
| 10. | <i>Si një shpend krenar e i vetmuar, ti do të fluturosh mbi ato male tragjike [...]</i>                                                                                                           | Simile a un uccello superbo e solitario, lei volerà su quei monti silenziosi e tragici [...].                                                                                  |                                                                                           | silenziosi                                                                 |
| 11. | <i>Dritëzat e kuqe e ngjyrëmanushaqe po mënjanoreshin nga të dyja anët.</i>                                                                                                                       | Semafori rossi, poi verdi; poi di nuovo rossi, poi verdi.                                                                                                                      |                                                                                           |                                                                            |
| 12. | <i>Drurët pa gjethe, një ushtar me kapotë, një tjetër, më i ngrirë se i pari, gjithçka largohet si e frikësuar. Vetëm njerëzit që kishin dalë t'i prisnin po vinin grumbull drejt aeroplanit.</i> | Un soldato in cappotto. Un altro. Dall'edificio dell'aeroporto alcuni uomini in impermeabile muovevano verso l'aereo che terminava la sua corsa.                               | <i>Drurët pa gjethe;<br/>më i ngrirë se i pari;<br/>gjithçka largohet si e frikësuar;</i> | in impermeabile;<br>che terminava la sua corsa                             |
| 13. | <i>Gjenerali ktheu kokën nga prifti, që vështronte i heshtur përjashta. Fytyra e këtij ishte e nemitur dhe pa asnjë shprehje.</i>                                                                 | Il generale girò il capo verso il prete seduto al suo fianco, che, col viso privo di qualsiasi espressione, guardava in silenzio attraverso il cristallo della portiera [...]. |                                                                                           | attraverso il cristallo della portiera                                     |
| 14. | <i>Gjenerali u mundua të kuptonte nga do të kalonte treni, nga ana e tij apo nga ana e priftit.</i>                                                                                               | Poiché i binari erano nascosti da una scarpata, il generale si domandò da quale parte sarebbe passato il treno.                                                                | <i>nga ana e tij apo nga ana e priftit</i>                                                | Poiché i binari erano nascosti da una scarpata                             |
| 15. | <i>Treni kaloi nga ana e tij. Ai e ndoqi me sy gjerë u zhduk në mjegull.</i>                                                                                                                      | Vide sbucare il convoglio, lo vide superare lentamente in velocità l'automobile e lo seguì con gli occhi finché l'ultima vettura non fu scomparsa nella nebbia.                | <i>Treni kaloi nga ana e tij</i>                                                          | Vide sbucare il convoglio;<br>lentamente in velocità;<br>l'ultima vettura; |
| 16. | <i>Pastaj u kthye nga prifti [...]</i>                                                                                                                                                            | Tornò poi a girarsi verso il compagno [...]                                                                                                                                    | <i>Prifti</i>                                                                             | compagno                                                                   |
| 17. | <i>Madje, ai e kuptoi se nuk kishte asgjë për të menduar më.</i>                                                                                                                                  | Osservò tra sé e sé, d'altra parte, che non gli rimanevano oggetti di meditazione.                                                                                             |                                                                                           |                                                                            |
| 18. | <i>Ai donte t'i fliste priftit, sepse heshja e kishte mërëzitur, por nuk dinte ç't'i thoshte.</i>                                                                                                 | Avrebbe desiderato scambiare qualche impressione, poiché il silenzio cominciava a pesargli, ma non sapeva come fare per rompere il mutismo del compagno.                       | <i>Priftit</i>                                                                            | scambiare qualche impressione;<br>il mutismo del compagno;                 |

|     |                                                                                                                              |                                                                                                                                             |                               |                                                                  |
|-----|------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-------------------------------|------------------------------------------------------------------|
| 19. | <i>Nga krahun e tij pa një kishë, më tutje, një xhami.</i>                                                                   | Lungo il marciapiede, dalla sua parte, vide una chiesa, poi una moschea.                                                                    |                               | Lungo il marciapiede                                             |
| 20. | <i>Kjo do të thotë se vështirë t'i interesojë gjë tjetër, mendoj gjenerali.</i>                                              | Il generale ne concluse che nulla, per il momento, poteva sottrarlo alla sua apatia.                                                        |                               | poteva sottrarlo alla sua apatia                                 |
| 21. | <i>Tani sikur ndihej mirë, por s'kishte me kë të bisedonte.</i>                                                              | In quanto a lui, ora si sentiva d'umore più lieto, ma con chi poteva mai scambiare quattro chiacchiere?                                     |                               |                                                                  |
| 22. | <i>Ai shkoi në dhomën e tij dhe ndërroi uniformën. Pastaj zbriti në holl dhe porositi një bisedim telefonik me shtëpinë.</i> | Salì nella camera che gli avevano prenotato, si rase e cambiò uniforme. Poi chiese al centralino d'esser messo in comunicazione con i suoi. | <i>Pastaj zbriti në holl</i>  | che gli avevano prenotato, si rase                               |
| 23. | <i>U shmangeshin sidomos bisedave politike.</i>                                                                              | Ciascuno evitava di affrontare questioni politiche e sociali.                                                                               |                               | Sociali                                                          |
| 24. | <i>Gjenerali dha të kuptonte se ai ishte kryesori, ndonëse prifti fliste më pak.</i>                                         | Il generale fece capire d'esser lui il più importante dei due inviati, benché il riserbo del prete lasciasse qualche dubbio al riguardo.    |                               | benché il riserbo del prete lasciasse qualche dubbio al riguardo |
| 25. | <i>Ai foli për traditat e bukura që kishte krijuar njerëzimi në lidhje me varrimin e ushtarëve.</i>                          | Rievocò le belle tradizioni di cui l'umanità si inorgoglisce riguardo alle sepolture dei combattenti.                                       |                               | si inorgoglisce                                                  |
| 26. | <i>Ai kishte shumë besim në misionin e tij.</i>                                                                              | Il generale si mostrava quanto mai entusiasta dell'oggetto della sua missione.                                                              | <i>kishte shumë besim</i>     | si mostrava quanto mai entusiasta                                |
| 27. | <i>[...] por, sidoqoftë, edhe të vdekurit priten.</i>                                                                        | Ma non si può forse aspettare ugualmente dei morti?                                                                                         |                               |                                                                  |
| 28. | <i>Ai do t'u çonte nënave eshtrat e bijve të tyre [...].</i>                                                                 | Sarebbe stato lui a portare a quelle madri dolenti le ceneri dei figli [...].                                                               |                               | Dolenti                                                          |
| 29. | <i>Me hapa të gjatë shkoi në portinerinë e hotelit. Po aq madhështor u kthye. Shkëlqente i tëri.</i>                         | [...] disse, e si diresse con passo lungo e maestoso verso gli uffici dell'albergo. Ritornò col medesimo incedere altero.                   | <i>Shkëlqente i tëri.</i>     | Maestoso;<br>incedere altero                                     |
| 30. | <i>Gjenerali ishte i gëzuar. Shumë i gëzuar. As vetë nuk e dinte [...].</i>                                                  | Il generale, dunque, era raggiante. E non riusciva neppure lui [...].                                                                       | <i>Shumë i gëzuar.</i>        |                                                                  |
| 31. | <i>Ky ishte ngazëllimi i udhëtarit që gjen një strehë pas një udhe të rrezikshme në mot të keq.</i>                          | Era la gioia del viaggiatore che trova rifugio dopo un percorso burrascoso.                                                                 | <i>një udhe të rrezikshme</i> |                                                                  |

|     |                                                                                                                                                                                                                                 |                                                                                                                                                                           |                                                                                              |  |
|-----|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|---------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|----------------------------------------------------------------------------------------------|--|
| 32. | <i>Në punën e tij kishte diçka nga madhështia e grekëve dhe e trojanëve, diçka nga funeralet homerike. O, si do të mbeteshin me gojë hapur shqiptarët, që mbanin kaq shumë ombrella në duar. Gjenerali ktheu edhe një gotë.</i> | Nel compito cui si accingeva c'era qualcosa della maestosità dei Greci e dei Troiani, della solennità dei funerali omerici. Il generale bevve un altro bicchierino colmo. | <i>O, si do të mbeteshin me gojë hapur shqiptarët, që mbanin kaq shumë ombrella në duar.</i> |  |
| 33. | <i>[...] ai i bie kryq e tërthor tokës së huaj dhe kërkon. Kërkon, hap varre. Oh, punë të rëndë ka, [...].</i>                                                                                                                  | [...] lui percorre in lungo e in largo quella terra straniera per ritrovare i nostri figli. Oh, è un compito assai arduo il suo!                                          | <i>Kërkon, hap varre.</i>                                                                    |  |

Nel confrontare il testo originale in albanese con la sua traduzione in italiano, abbiamo notato questi risultati:

**1.** Nella versione originale del romanzo, l'espressione citata nell'introduzione è: *Merrini, jua solla! Ishte një truall i vështirë dhe vazhdimisht bënte mot i keq*, che in italiano si traduce come: "Ecco, ve li ho riportati. Il terreno era aspro e faceva sempre brutto tempo". Nella versione italiana, oltre alla difficoltà del terreno, si aggiunge anche il riferimento al maltempo, sottolineando che oltre alle persone e alle situazioni, anche il tempo è avverso a loro.

**2.** In questo caso, abbiamo una divisione della frase, ma lo spirito e l'idea dell'originale vengono trasmessi al meglio. La divisione della frase è necessaria per adattare lo stile del testo alla norma stilistica della lingua italiana e rendere il testo più gradevole e leggibile per il pubblico italiano.

**10.** In molti casi abbiamo delle aggiunte di attributi che il traduttore usa per intensificare il peso emotivo o drammatico della narrazione. Nella frase in questione, l'aggiunta dell'aggettivo migliora il flusso e la coesione del testo italiano, contribuendo all'equilibrio e al ritmo della frase.

**11.** In questo caso abbiamo una frase completamente diversa. È evidente una riduzione della complessità narrativa accompagnata da carenze lessicali e sintattiche. A nostro avviso questi elementi non solo compromettono la ricchezza espressiva del testo, ma influenzano anche la tensione artistica complessiva dell'opera. La diminuzione della varietà lessicale e la sintassi meno sofisticata possono portare a una narrazione meno vibrante e coinvolgente, minando così l'impatto emotivo ed estetico che l'autore intendeva

trasmettere.

**13.** Qui abbiamo una frase unita, una pratica che incontreremo frequentemente. L'unione delle frasi in questa traduzione mira a garantire coerenza, chiarezza e adattamento del testo alla lingua italiana. Questo approccio assicura che il messaggio e l'intento del testo siano comunicati in modo efficace e naturale nel contesto della nuova lingua, nel rispetto delle convenzioni linguistiche e stilistiche italiane.

**15.** Qui abbiamo una frase leggermente modificata, che, seppure un po' troncata rispetto all'originale, riesce comunque a rendere l'idea del paragrafo. In molti casi, le frasi dell'originale albanese sono state unite per formare frasi lunghe, oppure separate per creare frasi brevi, presumibilmente per aumentare l'intensità narrativa.

**17.** Abbiamo una frase leggermente modificata, il che indica un intervento editoriale volto a migliorare l'espressione per renderla più adatta alla lingua italiana. Questo tipo di modifica può essere necessario per garantire che il testo tradotto mantenga non solo l'accuratezza del significato originale, ma anche una fluidità e una chiarezza linguistica che risuonino naturali ai lettori italiani.

**21.** La frase è stata cambiata da affermativa a interrogativa, pur mantenendo l'idea principale. Il traduttore ha optato per la forma interrogativa per conservare l'effetto comunicativo, ritenendo che il tono interrogativo fosse più adatto per catturare l'attenzione e stimolare la riflessione del lettore.

**24.** In questa frase abbiamo un'aggiunta riguardante l'atteggiamento del prete, il che aumenta ulteriormente il mistero.

**32.** In questo caso notiamo la rimozione della frase:

*O, si do të mbeteshin me gojë hapur shqiptarët, që mbanin kaq shumë ombrella në duar* (Oh, come rimarrebbero a bocca aperta gli albanesi, che tenevano così tanti ombrelli in mano). Questa frase è carica di ironia e sottolinea la grandezza dell'opera del generale, che lascerà senza parole gli albanesi, un popolo che tiene in mano tanti ombrelli. La perdita di unità lessicali nella variante italiana segna una contrazione del livello espressivo e semantico, incidendo sulla riduzione della tensione artistica della narrazione.

Dal confronto della traduzione italiana de *Il generale dell'armata morta* di Ismail Kadare con l'originale, risulta evidente che il traduttore ha introdotto sottili modifiche al testo. Queste modifiche, se esaminate attentamente, sembrano essere più delle scelte editoriali che delle deviazioni significative che potrebbero influenzare in modo sostanziale la narrazione o l'integrità tematica dell'opera originale. Questi cambiamenti comprendono aggiustamenti sintattici, scelte di vocabolario o adattamenti stilistici, tutti finalizzati a migliorare l'esperienza di lettura nella lingua italiana senza compromettere l'integrità concettuale dell'opera originale. In alcuni casi si sono osservate anche delle diminuzioni nella varietà lessicale e una sintassi meno sofisticata, fenomeni che possono compromettere la vivacità e l'attrattiva della narrazione, minando così l'impatto emotivo ed estetico che il testo desiderava trasmettere.

Comunque, in generale, questa traduzione de *Il generale dell'armata morta* si distingue per la sua fluidità e chiarezza nella lingua italiana. L'adattamento di testi letterari è sempre una sfida, ma in questo caso la traduzione riesce a catturare fedelmente il ritmo e lo stile dell'originale albanese, anche se ha fatto uso del francese come lingua intermedia. Questo approccio ha permesso di mantenere intatta l'intensità emotiva e l'atmosfera evocativa che l'autore intendeva trasmettere. I lettori italiani possono quindi apprezzare pienamente il potente messaggio dell'opera attraverso questa versione italiana ben realizzata.

LAWRENCE VENUTI nel suo libro *The Translator's Invisibility* (2008) sottolinea che un testo tradotto, che sia prosa o poesia, narrativa o saggistica, viene generalmente giudicato accettabile da editori, revisori e lettori quando si legge fluentemente. L'assenza di peculiarità linguistiche o stilistiche lo rende tra-

sparente, dandogli l'impressione di riflettere la personalità o l'intenzione dello scrittore straniero o il significato essenziale del testo straniero - in altre parole, l'apparenza che la traduzione non sia in realtà una traduzione, ma l'"originale". Secondo Venuti, questa illusione della trasparenza deriva da una strategia di traduzione volta alla fluidità, che riflette l'intenzione del traduttore di garantire che il testo sia facilmente leggibile secondo le norme linguistiche attuali della lingua di destinazione, mantenendo una sintassi fluida e trasmettendo un significato chiaro e preciso (Ibi: 2008, 1). La fedeltà della traduzione enfatizza tradizionalmente la fedeltà al testo originale in termini di significato, stile e sfumature culturali. Tuttavia, consente anche una certa libertà interpretativa da parte del traduttore. Nel caso del romanzo di Kadare, sebbene nella versione italiana siano presenti esempi specifici di aggiustamenti linguistici o sintattici, queste modifiche non compromettono il nucleo narrativo o le basi narrative che Kadare intendeva trasmettere. Ad esempio, alcune frasi o riferimenti culturali potrebbero essere stati sottilmente adattati per risuonare in modo più efficace ai lettori italiani, una pratica comune nella traduzione mirata a mantenere il coinvolgimento del lettore senza alterare l'essenza della narrativa originale.

Da un punto di vista teorico, questo approccio è congruente con le prospettive contemporanee della teoria della traduzione che riconoscono il ruolo del traduttore come partecipante attivo nel processo creativo. Il concetto di equivalenza dinamica di EUGENE NIDA (1964), fondamentale nel campo della teoria della traduzione moderna, rappresenta un significativo contributo per comprendere come i traduttori possano trasmettere il significato e l'effetto emotivo di un testo da una lingua all'altra, considerando le differenze linguistiche, culturali e stilistiche tra le lingue coinvolte.

L'altro concetto introdotto da LAWRENCE VENUTI (2008) riguarda la difesa delle strategie di straniamento e addomesticamento nella traduzione. Venuti è un teorico della traduzione noto per aver sviluppato i concetti di 'straniamento' (*foreignization*) e 'addomesticamento' (*domestication*) come strategie per affrontare le sfide della traduzione.

Secondo VENUTI (2008, 19), la traduzione può

adottare due approcci principali: 1. Straniamento: questo approccio cerca di mantenere tracce della cultura e della lingua d'origine nel testo tradotto, rendendo evidenti le differenze culturali e linguistiche. Questo può includere l'uso di parole straniere, strutture linguistiche non convenzionali o riferimenti culturali specifici. 2. Addomesticamento: questo approccio mira a rendere il testo tradotto più familiare e accessibile al pubblico di destinazione, adattando il testo per rispecchiare le norme linguistiche e culturali della lingua di arrivo. Ciò può comportare la sostituzione di riferimenti culturali, l'uso di espressioni più comuni o la modifica di strutture linguistiche per renderle più familiari ai lettori.

VENUTI sostiene che entrambe le strategie hanno significative implicazioni etiche e politiche nella traduzione letteraria, influenzando la maniera in cui il testo originale viene interpretato e recepito nel contesto della cultura di arrivo. Queste teorie moderne sulla traduzione forniscono quadri teorici che legittimano la discrezionalità del traduttore nel trasformare un testo in un contesto linguistico e culturale diverso. In questa prospettiva, i sottili aggiustamenti del traduttore nella versione italiana del romanzo di Kadare possono essere visti come legittimi tentativi di colmare il divario linguistico e culturale tra il lettore di partenza e quello di arrivo, migliorando così l'accessibilità e l'accoglienza del lettore, e mantenendo allo stesso tempo l'essenza della narrativa originale.

In conclusione, sebbene la traduzione italiana di *Il generale dell'armata morta* mostri significative deviazioni dal testo originale a livello superficiale, tali alterazioni possono essere interpretate come scelte editoriali coscienti piuttosto che come compromettenti la fedeltà all'opera originale di Kadare. Questa prospettiva sottolinea la complessità della traduzione come atto dinamico e interpretativo, arricchendo la nostra comprensione del modo in cui i testi vengono mediati oltre i confini linguistici e culturali. Nella versione italiana, il traduttore Augusto Donaudy ha lavorato per rendere il testo fluido e leggibile secondo gli standard dell'italiano letterario, cercando di minimizzare le peculiarità linguistiche e culturali albanesi. Questo approccio ha contribuito a rendere la traduzione più accessibile ai lettori di lingua italiana, facendo in modo che il testo

sembrasse originariamente scritto in italiano e mettendo in evidenza la storia e le emozioni dei personaggi, anziché l'atto stesso della traduzione o l'influenza del traduttore. Il lavoro con un testo del genere, che è passato attraverso le mani di due traduttori, rende la situazione ancora più delicata, e quindi ogni scelta editoriale o di traduzione è messa in discussione e richiede un'attenta osservazione.

Gli esempi sopra riportati ci forniscono una chiara prova che non siamo di fronte a una traduzione lineare che riproduce meccanicamente il testo di partenza, ma piuttosto a un testo dinamico che cerca di interpretare il testo originale, adattandolo alla percezione del mondo del lettore del sistema ospite. Augusto Donaudy può essere considerato un traduttore-interprete che considera l'interpretazione come parte essenziale del processo traduttivo, senza il quale la ricezione dell'opera tradotta non sarebbe possibile nel contesto culturale di destinazione. Questo aspetto diventa cruciale soprattutto quando si trattano testi che non sono solo linguistici ma anche culturalmente radicati. Secondo ECO (2012), il concetto di fedeltà implica la convinzione che la traduzione sia una forma di interpretazione. La traduzione dovrebbe sempre mirare, partendo dalla sensibilità e dalla cultura del lettore, a recuperare non tanto l'intenzione specifica dell'autore, ma piuttosto l'intenzione del testo stesso: ciò che il testo esprime o suggerisce considerando la lingua in cui è scritto e il contesto culturale in cui è stato creato.

Dipartimento di Lingua Albanese,  
Università di Tirana

**Riferimenti bibliografici**

- APOLLONI AG (2005), *Gjeneza e "Gjeneralit"*, in *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, Prishtina, OM.
- DE SAUSSURE FERDINAND (2005), *Corso di linguistica generale*, Bari, Laterza.
- ECO UMBERTO (2012), *Dire quasi la stessa cosa: esperienze di traduzione*, Bologna, Bompiani.
- FAYE ÉRIC (2007), *Tri biseda me Kadarenë*, Tirana, Onufri.
- ISUFAJ VIOLA (2011), *Gjeneza dhe përkryerja e një vepre*, «Jeta e Re», 2.
- KADARE ISMAIL (1962), *Gjenerali i ushtrisë së vdekur*, Tirana, Nëndori.
- KADARE ISMAIL (2002), *Dialog me Alain Bosquet*, Tirana, Onufri.
- KADARE ISMAIL (2009), *Veptra 18, Ftesë në studio*, Tirana, Onufri.
- KUÇUKU BASHKIM (2005), *Kadare në gjuhët e botës*, Tirana, Onufri.
- MARINAJ GJEKE (2008), *An Interview with Ismail Kadare*, «Translation Review», 76/1, 11-16. DOI: 10.1080/07374836.2008.10523976.
- NIDA EUGENE ALBERT (1964), *Toward a science of translating: with special reference to principles and procedures involved in Bible translating*, Brill Archive.
- SCARSELLA ALESSANDRO (2012), *Formidabile e umbratile Kadare. Osservazioni sulla ricezione italiana*, in Alessandro Scarsella, Giuseppina Turano (a cura di), *La scrittura obliqua di Ismail Kadare*, Venezia, Granviale Editori, pp. 191-198.
- SHEHRI DHURATA (2013), *Come leggere la letteratura albanese*, Roma, Aracne Editrice.
- TODOROV TZVETAN (2008), *Origjina e zhanreve*, «Teori dhe kritikë moderne», Prishtina, Rozafa.
- VENUTI LAWRENCE (2008), *The translator's invisibility: A history of translation*. London, Routledge.

---

Lucia Nadin

## Scanderbeg a Venezia, nei secoli, nella storia e nel mito

Giorgio Castriota fu noto correntemente con l'appellativo di Scanderbeg, appellativo che prevalse nei secoli sullo stesso nome proprio: "Il Principe Alessandro", *Iskander Bey* in lingua turca, "Scanderbeg" in lingua italiana.

Il nuovo Alessandro dunque: è emblematico che ancora nel secolo XV ad un grande astro di strategia politica e di imprese militari sia stato dato il soprannome con cui essere presentato al mondo conosciuto, con preciso richiamo ad Alessandro III di Macedonia, più noto come Alessandro Magno, la cui icona si era diffusa nel mondo antico e medioevale, perché eccezionale stratega e uomo d'armi, conquistatore di terre e di immensi imperi, e aveva alimentato una sconfinata messe letteraria e figurativa testimoniata dalla strepitosa diffusione de *Il Romanzo di Alessandro*.

E dunque: Giorgio Castriota Principe di Epiro venne appellato come nuovo Principe Alessandro, facendo scattare quasi un cortocircuito tra l'Antico Alessandro e il Nuovo. Furono le sue strabilianti gesta a farlo rientrare di diritto nel novero dei più grandi uomini di tutti i tempi e lo fecero assurgere al rango dell'eroico e quasi del semidivino.

Bene riassume tutto ciò quanto scrisse a fine Cinquecento, a Venezia, il compilatore di una sua biografia, Giancarlo Saraceni:

Scanderbeg fu famosissimo Eroe paragonabile per coraggio e ardire, per forza di corpo e per prodezze militari al Tebano Ercole, al Tessalo Achille, al Troiano Ettore e al Romano Lucio Siccio Dentato (NADIN: 2021).

Ci penserà la stagione letteraria seicentesca a enfatizzare la dimensione eroica di Scanderbeg, arrivando a

creare, per esempio con un Giovanni Jacopo Ricci, proprio una disfida tra *l'Ercole di Tebe* e *l'Ercole di Epiro*, a porre tra le armi mitiche più famose la mazza di Ercole, l'asta di Achille, la Durlindana di Orlando, la Balisarda di Ruggero, la Fusberta di Rinaldo, la lancia di Astolfo, la spada dell'Epirota Alessandro.

Lo si ripete: fu strabiliante l'ascesa di quell'astro nello scenario del secolo XV, bruscamente interrotta al culmine della gloria dalla sua morte improvvisa, avvenuta ad Alessio nel 1468.

L'Albania perdeva la propria guida che mirava a costituirsi come nuova entità politica di Europa e l'Europa perdeva un baluardo, meglio il baluardo, all'avanzata turco ottomana.

Morto Scanderbeg gli Ottomani risalirono infatti verso il nord dell'Albania, la eredità di lui quale scudo all'occidente cristiano passava a Scutari ancora veneziana, che scrisse anch'essa pagine di eroismo resistendo a due terribili assedi, nel 1474 e nel 1478. Poi nel 1479 Venezia, stretta anche da nuovi ostili scenari politici in terraferma, con accordi a lei contrari tra Milano e Vienna, fu costretta a cedere la città per salvare gli interessi dei traffici sul mare.

Fu, quella pace, l'inizio di un indebolimento del protettorato veneziano sulla costa albanese con la perdita anche di Durazzo di lì a un ventennio.

Le azioni di Giorgio Castriota erano state dunque funzionali alla storia europea, all'occidente cristiano, ai progetti del Papato, agli interessi della Repubblica di Venezia e al suo Stato da Mar, oltre che a quelli del Regno di Napoli separato dall'Albania nelle terre pugliesi da sole ottanta miglia di mare.

Il ruolo politico-militare svolto da Scanderbeg era stato fondamentale negli interessi specifici di singoli

stati e il suo progetto di creare una unità albanese era entrato a far parte dello scacchiere politico internazionale del '400.

Ecco allora spiegato perché la figura del Castrioti sia entrata nella cultura europea attraverso centinaia e centinaia di opere prodotte nei secoli successivi, dal Cinquecento al Novecento: scritti di storia -da cronache a grandi compilazioni-, testi di letteratura -dall'epica alla commedia alla tragedia alla narrativa- trattati di arte militare, opere in musica, incisioni, stampe, pitture, monumenti.

Basta scorrere un repertorio bibliografico su di lui per averne una idea e vedere, almeno, alcuni luoghi di pubblicazione di opere che lo chiamano variamente in causa: Germania, Spagna, Francia, Inghilterra, Ungheria, Polonia, Croazia, Svezia, Italia – con Venezia, Padova, Brescia, Bologna, Modena, Roma, Verona, Pesaro, Napoli, Palermo. E l'elenco non è certo esauritivo.

Sarà sufficiente dare una scorsa ai musei e alle gallerie d'arte pubbliche e private che custodirono immagini del Castrioti e dell'Albania a lui legata, da Firenze a Vienna, da Parigi a Praga, da Londra a Boston. E anche in questo caso l'elenco è solo accennato.

Nell'Ottocento, nei decenni del Risorgimento e dell'unificazione dell'Italia, la figura del Castrioti poté nel Lombardo Veneto rappresentare, addirittura, lo spirito patriottico dei rivoluzionari: di contro al dominatore austriaco e alla censura che non permetteva ai dominati un linguaggio aperto, fu proprio Scanderbeg ad essere ripreso per simboleggiare *un qualunque o principe o capitano che avrebbe iniziato, diretta, condotta a compimento la riscossa italiana*. Così nel romanzo storico *Scanderbeg. Storia albanese del secolo XV* di Antonio Zoncada.

Nel Novecento Italia e Albania furono per alcuni anni un unico Regno, dopo l'intervento delle truppe italiane nell'aprile del 1939. A Roma, ancor oggi, in Piazza Scanderbeg il monumento bronzeo opera di Romano Romanelli ricorda appunto l'annessione dell'Albania al Regno d'Italia, sotto la corona di Vittorio Emanuele III.

Nel Sud Italia tutti conoscono Scanderbeg e lo onorano, perché esistono le comunità arbëreshe di Molise, Puglia, Basilicata, Campania, Calabria, Sicilia che, a seguito di migrazioni e trasferimenti tra sponde di mare, si sono mantenute nei secoli come "isole" che

hanno conservato lingua, cultura, costume di una parte dell'antica Albania (del sud, nel caso, ma i confini del Paese variarono nei secoli).

E anche nell'area Marchigiana è emersa negli ultimi decenni dettagliata e inedita documentazione su antichi insediamenti albanesi.

Nel nord Italia invece Scanderbeg è oggi ancora poco noto ai più, specialisti a parte.

È sbiadita la sua figura nello sfilacciarsi, spesso, della cultura storica generale. Così come si è scolorita la conoscenza dei legami tra Venezia e Albania che nei secoli furono stretti e continui e come la stessa toponomastica della città marciana ancora oggi testimonia con le tante scritte "Calle degli Albanesi", "Campiello degli Albanesi", "Ramo degli Albanesi" e al Lido con la "via Scutari".

A risarcirne la memoria, si dà qui qualche spunto per ripercorrere la fortuna del Personaggio nella storia secolare della Serenissima Repubblica di Venezia, in cui la presenza del Principe Epirota Giorgio Castrioti Scanderbeg è stata costante, divenendo figura mitica, utilizzata nella politica, alimentata dall'arte, trasferita in epopea popolare.

A Venezia dunque: ecco, già a metà Cinquecento, la bandiera castrioti, già descritta da Marino Barlezio quale stendardo rosso con aquila nera centrale svolazzante, comparire nel soffitto di una chiesa veneziana, quella di San Sebastiano entro uno splendido ciclo di affreschi opera di Paolo Caliari, detto il Veronese, lo stesso cui vent'anni dopo in Palazzo Ducale doveva essere affidata la personificazione di Scutari a corredo delle celebrazioni di Venezia e delle sue imprese anti ottomane.

L'intero ciclo voleva esaltare la Cristianità e la Fede, voleva celebrare San Sebastiano non tanto come santo taumaturgo contro le pestilenze, ma come "Soldato di Cristo" in lotta contro le persecuzioni di Diocleziano. Sul soffitto le storie bibliche di Mardocheo e di Ester dovevano raccontare la liberazione del popolo ebraico contro il perfido Amman; sulle ante dell'organo trionfava una larga esaltazione del Battesimo. Dunque una complessiva grande celebrazione della Fede, contro ogni suo avversario. Per Venezia poteva essere, anche, messaggio della propria opera di tutela della Cristianità in chiave anti ottomana (NADIN: 2013).

Un cinquantennio dopo, a seguire il grande evento della battaglia di Lepanto e una vasta fioritura di scritti

con revival, anche, delle azioni di Scanderbeg, si giunge al 1606: è l'anno in cui a Venezia si varava un nuovo Bucintoro, cioè l'imbarcazione simbolo della Città, con cui il Doge rinnovava ogni anno lo sponsalizio tra Venezia e il Mare, una cerimonia di antica origine, piena di significati simbolici per la metropoli marciana.

In prua c'era la statua della Giustizia, con spada e bilancia, il simbolo di Venezia e del suo Buon Governo.

Dietro ad essa, davanti alla zona coperta dal tetto riservata al doge e ai senatori, un'altra grande statua rappresentava una sorta di Marte, co difensore del mare Adriatico, di proporzioni gigantesche tanto che il popolo lo chiamò subito "Il Gigante"; con lunga asta, spada al fianco, corta armatura ricoperta di lamine d'argento, era raffigurato in posizione di attacco e incuteva sgomento e paura.

Quel nuovo Marte, documentano le cronache, voleva simboleggiare Giorgio Castriota Scanderbeg, collocato sul Bucintoro in anni nuovamente carichi di nubi per l'orizzonte adriatico. Era passato un trentennio dalla battaglia di Lepanto, tornava a pesare sull'Europa e sul Mediterraneo la minaccia ottomana. E a Roma il papa tornava a riproporre gli antichi progetti di crociata e a premere per l'intervento dei vari stati di Italia e di Europa.

Venezia rispondeva a Roma, più che con impegni concreti, con un diplomatico utilizzo di simboli: Scanderbeg era il guerriero a difesa di quell'Adriatico veneziano che voleva essere sempre anche confine e baluardo di fede, quella fede per cui Roma aveva definito il Principe di Albania il "Soldato di Cristo", il "Difensore della Cristianità". Così come per Venezia la *Salus Patriae* coincideva con la *Salus Christianitatis*. Il Gigante Scanderbeg posizionato alle spalle della statua di Venezia-Giustizia, doveva ricordare e illustrare a ogni visitatore che giungesse in Laguna antiche tappe di storia dello Stato da Mar, intrecciando il mito, di Scanderbeg nello specifico, al culto civico.

Quella del corredo di statue nel Bucintoro era storia da raccontare sull'acqua dunque, ma parallelamente la stessa presentata nel chiuso di importanti spazi, dell'Arsenale innanzi tutto.

L'Arsenale fu per secoli l'orgoglio dei Veneziani, un luogo glorioso che celebrava il lavoro di tutto un popolo essendo migliaia e migliaia gli uomini ivi impegnati nelle più diverse attività; dall'Arsenale usciva la flotta mercantile e guerresca artefice della for-

tuna e della grandezza della Repubblica. Occupava uno spazio enorme, tutto l'estremo lembo nord-est di Venezia, era circondato da alte mura e da torri quadre con l'insegna del Leone di San Marco.

Ebbene in quella che era vera e propria città nella città si andò creando tra il Cinquecento e il Seicento un Panteon delle glorie militari di uomini di tutti i secoli, e in particolare di quelli che avevano combattuto per la Serenissima. Quell'area museale veniva aperta agli illustri visitatori e agli ospiti.



Stampa anonima del secolo XVII: particolare della statua di Scanderbeg sul Bucintoro.

Racconta un viaggiatore francese che la visitò nel Seicento, Richard Lassels, di avervi visto anche l'armatura e la spada del Principe di Albania, Giorgio Castriota Scanderbeg. E riferisce di aver appreso dalla guida che lo accompagnava che a Venezia, nel Quattrocento, c'era in Arsenale proprio il "fabbro di Scanderbeg", addetto specializzato a costruire armi per il Principe Albanese (LASSELS: 1682).

I racconti delle guide turistiche in ogni tempo, si sa, ricorrono ad aneddoti e piacevolezze per soddisfare le attese dei visitatori, quindi anche sul fabbro personale di Scanderbeg si farà una tara. Ma si sa che Venezia, dopo gli iniziali scontri, ebbe effettivamente a inviare ripetutamente rinforzi armati al Castriota, per lo più tramite Scutari di suo protettorato.

I modelli dell'armatura di rappresentanza e delle sue

armi, la mitica spada innanzi tutto, furono dunque esposte nelle Sale delle Armi dell'Arsenale di Venezia e lì rimasero fino alla fine della Serenissima nel fatidico 1797.

E, ancora, la presenza di Scanderbeg a Venezia si estendeva tra Seicento e Settecento al mondo dell'arte. Nella città del teatro, proprio una voce di spicco, quella di Carlo Goldoni, ci ha lasciato testimonianza del successo teatrale di una pièce su Scanderbeg: Goldoni infatti dovette lagnarsi della concorrenza esercitata da certi canovacci teatrali, da sempre super amati e super seguiti dal pubblico, che sottraevano spettatori alle sue commedie; ne citava uno nello specifico dal titolo *Le glorie di Scanderbeg con la libertà della Patria sotto Amurat Imperatore di Costantinopoli*, uno spettacolo che faceva sempre il pieno in teatro da più di un secolo.

In esso, con inserzioni anche prese dal teatro spagnolo, Scanderbeg non solo era stato portato sulla scena a lottare contro giganti, a ricordare, anche, una tradizione epica relativa a Carlo Magno e Orlando a Venezia viva da vecchia data (dai cantari medioevali a Matteo Boiardo), non solo uno Scanderbeg/Orlando che atterrava un Tartaro Gigante, ma addirittura uno Scanderbeg/Daniele protetto da Dio che ammansiva feroci leoni.

Nell'atto secondo infatti si vedeva il sultano Amurat che progettava la morte di Scanderbeg gettandolo in un serraglio di leoni. Il pubblico si apprestava ad assistere alla fine del suo Eroe, mentre una voce fuori campo tuonava: *Guarda il leone, Albanese*. Ma niente di cruento avveniva perché nella gabbia *il leone accarezzava Scanderbeg leccandolo, Scanderbeg lo accarezzava!*

Le ovazioni del pubblico si intervallano ai suoni di trombe e tamburi che accompagnano tutta la rappresentazione, mentre una sagoma di *Albania con manto e Corona passava sulla scena e si raccomandava a*

*Scanderbeg*.

Il testo bene rispondeva ad una politica dello spettacolo in cui si concretizzava, con tutte le ovvie mistificazioni propagandistiche, la liturgia statale della lotta contro il Turco, e dell'appoggio già dato dal fidato fortissimo alleato Scanderbeg. Ciò, mentre proprio Goldoni con la sua commedia *La Dalmatina* rinverdiva le tradizionali azioni militari di schiavoni e stradioti a supporto della Serenissima.

A quasi tre secoli dalla morte, dunque, la tenuta e la vitalità del Personaggio Scanderbeg a Venezia si mantenevano intatte, ormai metabolizzate alle componenti del mito.

A tenerne viva e a riaccenderne la fama, d'altronde, aveva concorso a inizio Settecento anche la musica, quella del "prete rosso" veneziano, Antonio Vivaldi: appena trasferitosi a Mantova, in un ducato asburgico governato da Filippo d'Assia-Darmstadt -era il 1720-, aveva composto l'opera in musica *Scanderbeg*, rappresentata a Firenze sotto gli auspici del Gran Principe di Toscana. Si era da poco conclusa una ennesima, lunga guerra tra Europa e Impero Ottomano e ad Eugenio di Savoia Carignano che aveva condotto straordinarie imprese militari per l'Impero Asburgico era stato dato, tra vari appellativi, anche quello di "Scanderbeg redi-vivo".

Ancora nel corso dell'Ottocento a Venezia qualcuno rivendicava fili araldici che risalivano a Giorgio Castriota Scanderbeg e il commediografo Antonio Moro Lin costruiva una piacevole avventura di un gondoliere che reclamava appunto una sua ascendenza nobile addirittura col Castriota. E portava in giro nella stagione teatrale del 1872-73 in alta Italia, da Venezia a Milano a Genova, le curiose ambizioni del presunto nobile gondoliere (NADIN: 2016).

Come a dire quanto il Nuovo Principe Alessandro continuasse a vivere anche nelle fantasie e negli umori del popolo veneziano.

## Riferimenti bibliografici

LASSELS RICHARD (1682), *Voyage d'Italie*, Paris, Louis Billaine, vol. II.

NADIN LUCIA (2013), *La chiesa di San Sebastiano a Venezia, le implicazioni albanesi, una storia tutta da riscrivere*, «Ateneo Veneto», CC, III serie 12/II, pp. 9-70.

NADIN LUCIA (2016), *Ndikimi i mitit të Skënderbeut në teatrin venedikas të '700*, «Shëjzat», 3-4, pp. 6-39.

NADIN LUCIA (2021, A CURA DI), *Scanderbeg Una biografia ritrovata*, Nardò, Besa Muci.

N. B. Spiace dover citare se stessi, ma le tematiche qui presentate sono inedite e inesistente la bibliografia

---

Fabio Massimo Rocchi

## Per un nuovo punto di vista sulla contemporaneità della narrativa albanese. Scenari e riflessioni dopo la morte di Ismail Kadare

Quando nel 2024 sono venuto a conoscenza della scelta della letteratura albanese come argomento posto al centro delle attività della XXXII edizione del «Premio Letterario Giuseppe Acerbi», non ho potuto fare a meno di congratularmi idealmente con tutti gli addetti ai lavori che avevano optato per una tale decisione. Ancor più contento sono stato nel leggere i nomi che componevano la triade che si è contesa la vittoria: Anilda Ibrahimi con *Volevo essere Madame Bovary*, Tom Kuka (Enkel Demi) con *Flama* e Virgjin Muçi con *La piramide degli spiriti* rappresentano, per motivi differenti e complementari, una sintesi dalla quale partire per riflettere sistematicamente su cosa stia diventando la letteratura albanese oggi.

Un primo passo per fare chiarezza può essere rappresentato da una disamina che enuclei le influenze più dirette di quella letteratura, assieme alle sue legittime esigenze di affrancamento da un passato anche culturale divenuto sempre più ingombrante. Allo stesso modo, le evidenti differenze di impostazione relative agli stili e alle lingue utilizzate dalle tre opere selezionate per la finale del Premio lascia spazio ad alcune riflessioni che abbracciano le dominanti stilistiche, le correnti e, perché no, le aporie proprie di questa particolare fase che il movimento della letteratura albanese (o di provenienza albanese, distinzione su cui fare molta attenzione) sta attraversando. Mi era infatti sembrato allora – nell'estate del 2024 – straordinariamente significativo che la proclamazione del Premio fosse avvenuta nell'immediatezza (per la precisione, cin-

que giorni dopo) della scomparsa del monolite assoluto di quella letteratura, quell'Ismail Kadare che aveva rappresentato per decenni l'unico nome noto e spendibile in occidente, utilizzato per comprendere un tipo di narrativa che proveniva da un mondo rimasto avviluppato nei paradigmi del realismo ideologico di matrice gorkijana per quasi mezzo secolo. Vorrei pertanto, prendendo spunto da questa circostanza, tracciare alcune linee di demarcazione ripercorrendo la cronologia dei temi della contemporaneità della prosa albanese, consegnando al dibattito alcuni bilanci che, seppur provvisori, vogliono portare avanti un primo tentativo di razionalizzazione, seguendo un ordine classificatorio che mi sembra ancora essere troppo poco rappresentato nel dibattito critico. Pur ritenendo estremamente significativo il doveroso riconoscimento tributato dalla giuria del Premio Acerbi ai versi del poeta esule Gëzim Hajdari, perseguitato sotto la dittatura comunista, ritengo invece, seppur mio malgrado, opportuno non far rientrare in questo tentativo di sintesi la lirica, un genere che meriterebbe una trattazione e un approfondimento a sé stanti, circostanza che renderebbe troppo disomogeneo il mio discorso in questa sede.

### Una ricostruzione a ritroso. Diacronie e mappe tematiche della letteratura albanese contemporanea fino al 2020

Una breve premessa di natura storiografica: va ricordato che il percorso della letteratura albanese è

sempre stato contraddistinto dall'anomalia, da compressioni e accelerazioni, in quanto frutto di un processo molto più breve rispetto alla media europea, che ha invece consolidato l'approdo alla letteratura attraverso secoli e secoli di sviluppo. Lo osserva ad esempio Dhurata Shehri, quando ricostruisce molto bene il passaggio dall'oralità alla scrittura in ambito albanofono (SHEHRI: 2013, 9-12).

Non si può non riscontrare, come punto di partenza, una certa tendenza di buona parte degli scrittori contemporanei ad autolimitarsi in un esotismo nazionale che ripete sé stesso da decenni. Vanno però concesse delle attenuanti. È infatti vero che per comprendere i motivi di questo stallo devono essere ricostruiti i processi storici che hanno portato a una sorta di iterazione tematica. La generazione degli anni Trenta del Novecento, per capirci la generazione di Kadare e di Dritero Agolli, è quella che maggiormente è riuscita a trasferire un imprinting su argomenti che sono stati ritenuti ancora attuali agli inizi degli anni Duemila. Tra questi vanno annoverati la resistenza al nazi-fascismo, sovente inquadrata in un'ottica familiare, il filone cospicuo della narrativa di villaggio e la tendenza al romanzo storico. Per quest'ultimo c'è un esaustivo articolo di Arben Prendi (PRENDI: 2015b, 303-310) che testimonia la persistenza di un genere sicuramente fortunato in Albania, un genere che ha iterato senza porsi troppi interrogativi lo schema del novel secondo una parabola ancora oggi capace di produrre storie. La vitalità di quel tragitto è documentata per esempio da un'opera come *Otello, Arapi i Vlorës* di Ben Blushi (BLUSHI: 2009). Si trattava di archetipi sicuri, lontani dai rischi di una opposizione della censura che sotto il regime di Hoxha avrebbe certamente poi condotto ad un lungo periodo di rieducazione in sinistri luoghi di prigionia. Il romanzo in quel periodo si concentrò inevitabilmente, in una dimensione sempre più inerte, su temi funzionali alla retorica del Partito del Lavoro quali la celebrazione della collettività rurale e il rinvenimento, attraverso la ricerca erudita di natura storica, di casi in cui figure della lotta alla dominazione ottomana – Skanderbeg, Ali Pascià da Tepelenë – fossero in grado di esaltare il valore albanese e allo stesso tempo riuscissero a man-

tenere a distanza di sicurezza le narrazioni dalla coeva politica. Allo stesso modo, il racconto di un'Albania premoderna costituì per quella generazione una tra le opzioni più praticabili. La superstizione, il presagio, l'influenza del maligno e del soprannaturale, elementi ricavati dal filone della narrativa di villaggio tipico della letteratura russa della prima metà dell'Ottocento, furono temi a lungo frequentati, inaugurati dai racconti di Mitrush Kuteli. Oggi quelle atmosfere rivivono nelle ambientazioni dei romanzi di Tom Kuka (pseudonimo del giornalista e intellettuale Enkel Demi), in cui fondali naturali cupi e dominati dall'elemento irrazionale, uniti alla manifestazione del maligno attraverso gli animali – come la ricorrenza delle cornacchie gracchianti in *Ora e ligë* o l'invasione dei topi in *Flama* (KUKA: 2021 e 2022) – rivelano l'incombenza di forze oscure che minano l'ordine razionale della società, in un interessante gioco di rimandi allegorici che chiama in causa il presente.

Ancora diverso, e forse ancora più profondo e sostanziato di conoscenze grazie a un approccio sistematico, è, se vogliamo rimanere nell'ambito del Premio Acerbi, il caso di Virgjil Muçi (1956). Questo autore si è affermato da tempo, anche grazie alle traduzioni portate sul mercato italiano dalla casa editrice Besa, come figura poliedrica appartenente al panorama culturale albanese, distinguendosi come scrittore, critico, traduttore e studioso della tradizione orale nazionale. La sua produzione letteraria si articola su due assi principali: l'impegno nella salvaguardia e nella rielaborazione del patrimonio folclorico; e lo sviluppo di un messaggio dal forte impianto satirico-sociale, che adotta spesso elementi fantastici reiterando schemi tradizionali. Il suo contributo al folclore trova la massima espressione nella vasta raccolta *Përralla shqiptare 100 + 1 natë* (Fiabe albanesi), un'opera fondamentale in due volumi in cui sono raccolte moltissime delle leggende provenienti da regioni diverse. Sul fronte narrativo, Muçi impiega i filtri dell'ironia e del grottesco per analizzare le complesse realtà della transizione post-comunista. Ne è esempio il romanzo *Piramida e shpirtrave*, vincitore del Premio Kadare nel 2018, che affronta in chiave satirica il crollo delle piramidi finanziarie albanesi degli

anni Novanta. Altre opere significative, come il romanzo *Vejusha e dashuruar* (La vedova innamorata, 1989) e la raccolta di racconti fantastici *Faji është te gjuha* (La colpa è della lingua, 2021), consolidano la sua reputazione di autore che utilizza l'ibridazione di genere e il registro del soprannaturale per scandagliare in profondità le ansie, i traumi e le trasformazioni dell'Albania dei nostri giorni (MUÇI: 2005, 2011, 2019, 2021).

Tornando invece alla generazione successiva a quella degli anni Trenta, quella di Fatos Kongoli (1944) – sull'opera del quale una recente monografia ha inquadrato in maniera esemplare la cospicua produzione romanzesca – e Vera Bekteshi (1946), è interessante osservare come il distacco dai decaloghi diramati a più riprese dalla Lega degli Scrittori sia avvenuto in forme che non siano mai riuscite fino in fondo a rinnegare una salda impostazione realista. Qui – fatti salvi i temi già descritti, che continuarono a coesistere in un sostanziale equilibrio editoriale – l'elemento nuovo, una volta scomparso il compagno-timoniere Enver e una volta maturata la transizione epocale dell'anno 1991, fu quello di poter dare sfogo al trauma della dittatura attraverso i ricordi personali di molte esistenze devastate da espropri, fatti luttuosi e terribili detenizioni. La stessa tipologia di accorata reazione si riscontra nella generazione degli scrittori nati negli anni Cinquanta (Diana Çuli, 1951; Ylljet Aliçka, 1951; Visar Zhiti 1952; Besnik Mustafaj, 1958), una generazione che, seppur in qualche modo oscurata dall'ombra di Kadare, ha saputo esprimere in modalità originali la propria rinascita e la liberazione da un giogo di natura anche e soprattutto intellettuale. A questa reazione post-comunista in forma di racconto autobiografico e/o allegorico – che se si pensa bene è speculare alla «voglia di raccontare» descritta da Italo Calvino nell'introduzione al suo *Il sentiero dei nidi di ragno* del 1947<sup>1</sup> proprio nel momento in cui prende avvio la stagione Neorealista della letteratura italiana – è andata a sovrapporsi dopo la dissoluzione del sistema dittatoriale un'altra esigenza testimoniale: quella dell'esperienza migratoria. Qui, nella generazione dei nati a cavallo tra gli anni Sessanta e Settanta del Novecento, si è verificata una sorta di

rivoluzione destinata a lasciare una traccia cospicua: quella del passaggio ad altre lingue, unitamente a una evoluzione del punto di vista di chi racconta. Giovani dotati di una notevole intelligenza e animati da una legittima attrazione per un mondo diverso, nel quale trovare una collocazione, decisero di non scommettere sul futuro della propria terra dopo il crollo dell'ideologia comunista e di abbandonarla alla prima occasione, in cerca di fortuna all'estero. Sicuramente l'Italia rappresentò per un nutrito gruppo di essi l'approdo più a portata di mano (COMBERIATI: 2010). È in queste condizioni socio-culturali che, attorno al 2005, prese piede il fenomeno così detto italofono, ovvero la produzione di letteratura scritta da stranieri direttamente in una lingua acquisita, quella italiana<sup>2</sup>. Ho dedicato uno studio alla prima fase della migrazione anche e soprattutto linguistica proveniente dal contesto albanese, cercando di analizzare gli immaginari di tre tra le voci più consistenti di un movimento in realtà molto articolato e ancora in corso di trasformazione, pur avendo questo oltrepassato il suo picco di intensità creativa e di attualità storica. Attraverso le esperienze di Elvira Dones (1960), Ornella Vorpsi (1968) e Anilda Ibrahimi (1972) si delinea infatti – per la prima volta all'interno della letteratura italiana – un universo narrativo affascinante e molteplice, lontano dai postumi collettivi del regime e al contrario progressivamente inserito in una nuova attualità occidentale e globalizzata (ROCCHI: 2021). Si è trattato però solo di un primo momento di confronto narratologico, perché i casi meritevoli di studio sono senza dubbio più numerosi: le opere di Arben Dedja (1964), Artur Spanjolli (1970), Ron Kubati (1971) e Darien Levani (1982), fino ad arrivare alle seconde generazioni scolarizzate in Italia con il caso di Elvis Malaj (1990) hanno tutte dignità e originale valore letterario e in futuro ho intenzione di proseguire questi approfondimenti all'interno di una seconda trattazione organica.

In questo filone – entrato a far parte del canone della letteratura italiana degli ultimi venti anni secondo sviluppi che tengono nella dovuta considerazione la multiculturalità delle nuove società occidentali europee – due punti si distinguono

rispetto ad altri: la fusione di panorami evocativi assolutamente distinti, ovvero quello del paese di appartenenza e quello della nazione di arrivo; e una contaminazione linguistica che vede ampliare le possibilità espressive dell'italiano grazie ad apporti che, seppur tradotti, rendono inventiva e talvolta inedita la proiezione del pensiero sul significante. Nei casi migliori, dotati di un reale tasso di letterarietà, abbiamo non soltanto una semplice testimonianza che ripercorre una individuale storia di emigrazione, quanto una sovrapposizione del senso su più piani.

Mi sembra sia questo uno degli episodi a buon diritto più innovativi provenienti negli ultimi decenni dal contesto albanese, e non può essere taciuto. Con quelle voci, che giungevano da un altrove e che si insediavano in una realtà metropolitana e occidentalizzata, una letteratura così detta *nascente* (TADDEO: 2019) – se appunto se ne vanno ad esaminare con attenzione i temi – metteva di fronte il lettore a una diegesi che si saldava in maniera talvolta mediata e talvolta apertamente leggibile con la tradizione letteraria nazionale precedente. Si riportavano all'interno di storie dai connotati aggiornati elementi che invece erano già comparsi durante il realismo socialista o che avevano determinato la sua fase successiva. Mi si potrebbe a questo punto obiettare, con legittimità, che per quanto riguarda il movimento italofono non si può parlare tout court di letteratura albanese. Tecnicamente la distinzione è più che doverosa, anche se frutto però della disamina della sola lingua in cui questa letteratura è stata scritta. Se invece si guarda a una campionatura dell'impianto tematico, ci accorgiamo che queste storie hanno tutte un'aria di famiglia in grado di ricondurle sempre verso casa. Si tratta, molto spesso, di trame che non possono prescindere dalle loro radici, perché esse sussistono ancora con forza anche quando la narrazione si è spostata in un altrove geografico e temporale rispetto al paese di origine. La narrativa albanese ha, almeno fino agli anni Venti del Duemila, esibito due anime. L'una, probabilmente più conservatrice, che è stata scritta in lingua madre (non necessariamente in patria) e che ha mantenuto fermi i propri rapporti con la tradizione del

secondo Novecento. L'altra invece, dopo l'attraversamento del Postmodernismo, è stata scritta in un'altra lingua e ha fatto leva sul denominatore comune della migrazione dei destini, complice una moda editoriale che ha avuto il suo apice attorno agli anni Dieci del Duemila e che adesso sta terminando la fase più incisiva della sua parabola. Ma proprio quest'ultima, mentre tentava di affrancarsi dalla tutela di un canone ritenuto a ragione esaurito o stantio, ha finito poi per riaccoglierlo, quasi senza accorgersene, sotto forma di racconto di secondo livello ad esempio o come digressione storica che ricostruiva il passato del personaggio protagonista, o come bozzetto esotico che affondava nel mistero di un tempo arcaico, nel recupero di alcune pratiche dell'antico diritto consuetudinario delle montagne del nord o in una dimensione in cui l'epica sembrava predisposta a dominare sulla storia.

Questo fenomeno del resto non è riscontrabile soltanto nella lingua italiana, in cui si è manifestato quel particolare ibrido che ho appena descritto e in cui le opere che rispondono a questa impostazione sono, non soltanto numericamente ma anche qualitativamente, davvero cospicue. E' avvenuto anche in aree geografiche come gli Stati Uniti, con l'esperienza di migrazione verso la Grecia raccontata da Gazmend Kapllani (1967) nel 2006 in un fortunato libro, *A short border handbook*, che verrà subito tradotto in inglese e in molti altri paesi (KAPLLANI: 2016); in Germania, con *Vrasje në Rrugën e Veriut* di Anila Wilms (1971), tradotto in tedesco (*Das albanische Öl oder Mord auf der Straße des Nordens*) e in italiano (WILMS: 2016); e in Inghilterra, con il romanzo di Lea Ypi (1979), che con *Free. A child and a country at the end of history* (YPI: 2021) ha raccontato la problematica paternità putativa di due icone del passato prossimo albanese, quali Enver Hoxha e Stalin. Penso che sia evidente: non si tratta di letterature diverse, ma di autori che, seppur con preparazioni e stili differenti, afferiscono tutti ad un comune alveo tematico. Che poi la lingua in cui viene scritta l'opera sia una forte discriminante questo è pacifico. L'aggiunta di una categoria che ha mostrato meno crepe di altre – soprattutto perché non

discriminatoria – come «transculturale», assieme a una specifica del tipo «letteratura di provenienza albanese», possono rappresentare delle formazioni di compromesso teoriche funzionali e rispettose della reale natura di quelle opere.

In questo spaccato che dunque coinvolgerebbe due lati di una stessa medaglia spicca semmai la costante di una temporalità troppo spesso trascurata: il presente. Mancano cioè storie ambientate in un arco cronologico che sappia affrontare i momenti recenti dell'Albania post-comunista. Non sono tanto gli anni immediatamente successivi al Novanta a latitare, quanto gli ultimi due decenni del Duemila, un periodo che viene ancora rappresentato a fatica dai narratori, con ellissi storiche e reticenze di vario genere che spostano le lancette del contemporaneo più indietro rispetto al tempo di una effettiva coesistenza. È singolare notare come ci si arresti quasi sempre all'immediatezza del 1991, senza spingersi molto oltre. Sono davvero poche le opere che fanno riferimento a quel giro di anni, anche se, proprio nei giovani scrittori di lingua albanese che rimangono radicati in patria, questo fenomeno sta invertendo la sua tendenza. Se cioè *Aksidenti* di Kadare del 2008 è, con una trama noir costruita con l'ausilio degli stilemi del genere spy, uno dei pochissimi titoli (KADARE: 2010) che può essere citato in un contesto post 1991, la situazione non cambia in area italoфона, con forse soltanto l'ultimo romanzo di Anilda Ibrahimi, *Volevo essere Madame Bovary*, che cerca di tornare in patria e di derogare rispetto a questa strana regola non scritta, intessendo comunque un proficuo gioco di rimandi tra passato e presente e dunque limitando a pochi capitoli le impressioni della protagonista Hera su cosa sia nel frattempo diventata la capitale Tirana (IBRAHIMI: 2022). Prendiamo invece un ventenne di prospettiva come Andreas Dushi. È inequivocabile che nella sua produzione narrativa ci sia un cambio di passo notevole tra le ambientazioni di *Marrja e gjakut* (2018) e di *Pragu i braktisjes* (2019). Ad una delle tante storie imperniate sulla vendetta di sangue si sostituisce, già dal secondo romanzo, una riflessione sull'amore e sulle sue conseguenze ai tempi dei millennials. Il percorso di evoluzione appare poi completamente visibile nel terzo romanzo, *Në besë të tatuazhit tënd* (2022), in

cui la tematica di un io giovanile esasperato e ipersensibile prende il sopravvento, soverchiando in modalità molto interessanti e audaci l'asse dei connettori logici e cronologici del racconto (DUSHI: 2018, 2019 e 2022). Anche Loer Kume (Premio Kadare nel 2019 con i racconti contenuti in *Amigdala Mandala*) nel suo *Histori e shkurtër e rrëmujës* affronta, attraverso le divagazioni del visionario protagonista, un confronto più serrato con l'Albania di oggi (KUME: 2017 e 2023), portando il discorso su dispute utopistiche che fanno di questa narrazione uno dei pochi esempi di romanzo filosofico-esistenzialista scritto in area albanese dopo il caso sfortunato di *Pse?! di Sterjo Spasse* nel 1935<sup>4</sup>.

### **La situazione della letteratura albanese dopo il 1991 e a ridosso degli anni venti del duemila**

Il collasso della dittatura comunista nel 1991 ha rappresentato una frattura radicale non solo nella storia politica della nazione ma anche nella sua produzione letteraria. Il rapido passaggio da un regime fortemente censorio, in cui la letteratura era subordinata ai dettami del realismo socialista di stampo sovietico (ROSSI: 2016; LEKBELLO: 2024), verso una società caratterizzata invece da una vertiginosa propensione al tardo capitalismo di natura speculativa, ha aperto spazi di espressione tanto inesplorati quanto profondamente problematici. La letteratura albanese successiva al 1991 si configura dunque come una scrittura post-traumatica, costretta a ripensare non soltanto i temi, ma anche i propri strumenti, la propria funzione e il proprio pubblico. In una dimensione quasi agonistica con ciò che aveva prevalso in precedenza, in quella fase di transizione i temi che avevano preso spontaneamente campo si erano misurati, come abbiamo visto, con una serie ristretta di opzioni. La rievocazione di una Albania premoderna e dunque priva di colpe; una celebrazione della fase partigiana e della lotta contro il nazifascismo più che contro l'invasore italiano, seppur più cauta e non investita della retorica popolare cavalcata da Hoxha; l'esperienza dell'esilio e del doppio sradicamento affrontato con coraggio da chi se ne era andato, in cui a predominare era stata una nostalgia per un

altrove mai del tutto posseduto; e, soprattutto, la suggestione più forte avvertita dagli scrittori, quella cioè della ricostruzione del passato, spesso nella forma della denuncia o del revisionismo critico. La maggioranza degli autori finì ben presto per confrontarsi senza sosta con lo shock collettivo della dittatura, con i silenzi imposti, con lo smascheramento dell'ipocrisia ideologica, che portava alla luce senza sconti la frattura esistente tra verità storica e verità vissuta. Emersero opere che alternavano documento e finzione, autobiografia e allegoria, opere appetibili, specie in una prima fase, per il mercato occidentale, che mostrò una fame anche morbosa per storie di miseria, di soprusi e di disperazione che provenivano da un mondo per anni rimasto impenetrabile e chiuso su sé stesso. Si trattava di una letteratura che tentava di dare la parola a ciò che era stato prontamente rimosso, con l'intento di ricostruire una coscienza collettiva che fungesse in qualche modo anche da monito per le nuove generazioni.

Mi sembra di poter affermare che quella lunga quanto legittima fase, durata oltre trent'anni e sempre in bilico tra scritture storico-relistiche e testimoniali, sia adesso molto vicina alla sua eclissi definitiva, per motivazioni direi naturali. Diversi sono stati quelli che possono essere letti come veri e propri segni premonitori di un cambiamento in atto, sia nel decennio precedente, sotto forma di avvisaglia, sia in questi ultimissimi anni, nelle sembianze invece di evidenze nettamente tangibili, capaci di annunciare una svolta. Vorrei ripercorrere alcuni tra questi momenti che, assumendo una prospettiva storiografica, possono essere considerati significativi, prima citandoli sinteticamente e dedicando poi ad ognuno di loro un breve approfondimento. Vorrei ricordare dunque: il numero 22 della rivista «Crocevia», connesso all'edizione del 2018 del Salone Internazionale del Libro di Torino; una antologia, curata da Besa Editrice nel novembre del 2022, intitolata *La mamma e l'umidità* e contenente alcune giovani voci tradotte in italiano e appartenenti alla *new wave* della narrativa albanese contemporanea; la XXXV edizione del Salone Internazionale del Libro di Torino, in cui l'Albania, nel maggio del 2023, è stata Paese Ospite d'Onore;

e, infine, la seconda edizione del meeting letterario *FjalaFest*, svoltosi a Milano a fine settembre di questo 2025.

L'obiettivo principale del numero 22 di «Crocevia», rivista dedicata alle letterature emergenti e poco conosciute<sup>5</sup>, fu in quel frangente presentare al pubblico italiano una nuova generazione di scrittori e scrittrici albanesi (autori e autrici under 35), offrendo un segnale evidente di rinnovamento nel panorama letterario contemporaneo. La sezione monografica presentava infatti testi inediti (sia di poesia che di prosa) di quattro autori albanesi, tutti nati intorno agli anni Ottanta e Novanta: Elona Çuliq, Manjola Nasi, Belfjore Qose, Eris Rusi. Al di là del valore di quei testi, la piccola delegazione fu invitata dal Ministero della Cultura Albanese alla Fiera del Libro di Torino del 2018, in quanto finalisti del primo concorso nazionale per scrittori emergenti, circostanza che confermava una loro rappresentatività sulla scena letteraria. Quel numero di «Crocevia» risulta dunque importante perché, forse per la prima volta, nel dibattito culturale relativo all'Albania ci si poneva il problema di rappresentare il dopo Kadare e il dopo Agolli, spostando l'attenzione sulla produzione più recente, nata e cresciuta in un contesto post-dittatoriale.

Con l'antologia di autori contenuti invece in *La mamma e l'umidità* si intendeva, finalmente, esplorare con coraggio il trauma della transizione e la dimensione del presente albanese, colto sotto differenti prospettive<sup>6</sup>. Questioni come il ricordo del passato, la conservazione dell'identità, il legame con la famiglia d'origine si modificavano di continuo attraverso forme di commistione culturale presenti in alcuni di quei racconti o frammenti, sotto la pressione dell'esilio e delle trasformazioni sociali e culturali in atto. Vi facevano parte, tra gli altri, scrittori come Liridon Mulaj, Andreas Dushi, Loer Kume, Flogerta Krypi e Rigel Rizaj. Particolarmente importante fu che una nazione culturalmente solidale e vicina come l'Italia riuscì in quella occasione a fornire uno strumento in grado di incentivare non soltanto un senso di appartenenza, quanto la consapevolezza di una nuova modalità di narrazione. Questa persuasione fu ribadita pochi

mesi più tardi in occasione del Salone di Torino (18-22 maggio 2023), momento in cui un certo complesso di sudditanza psicologica avvertito nei confronti di letterature più blasonate e dotate di tradizione plurisecolare ha cominciato definitivamente a cadere, a sgretolarsi a partire dal presupposto di una centralità da assegnare allo sguardo di chi scriveva non più in quanto cittadino albanese, ma in quanto cittadino di un presente reso più esteso, aumentato se vogliamo dalla globalizzazione e dalle rivoluzioni digitali in atto.

La serie di queste evidenze termina, in questo mio breve resoconto, con la recentissima seconda edizione di *FjalaFest*, il Festival della letteratura albanese in Italia, ospitato a Milano dal 26 al 28 settembre 2025. Nata come kermesse aggregante ma tutto sommato eterogenea, la manifestazione, sotto la guida di Stefan Çapaliku e Besmir Rrjoli, ha mostrato importanti segnali di crescita, tali da proporsi come evento imprescindibile per riflettere sulla contemporaneità letteraria afferente a quel mondo. Le comunità intellettuali albanesi – quella residente in patria e quella delle numerose diaspore internazionali – hanno dialogato sul futuro della loro letteratura, di fronte ad un pubblico composto da lettori e da persone interessate a un movimento che è apparso in crescita. La letteratura albanese contemporanea, proposta in una visione aggiornata grazie ad una prospettiva che ha permesso di abbracciare territori di provenienza anche diversi rispetto ai confini nazionali, sembra giunta, per sua stessa volontà e consapevolezza, a un significativo momento di svolta. L'evento ha dunque reso esplicita la propria valenza non soltanto nel quadro del dialogo culturale italo-albanese, ma anche in una direzione critica, capace di offrire spunti di sintesi per alcune dominanti stilistiche e formali che sono già in essere e che probabilmente sembrano destinate a caratterizzare un certo tipo di sguardo conoscitivo e narrativo di qui in avanti. Notevole che questa seconda edizione abbia ad esempio prodotto un vero e proprio libro (in traduzione italiana) che si poneva l'obiettivo di antologizzare alcune scritture di prosa e poesia dell'estremo contemporaneo (ZINATO: 2020), accostandole a voci già consolidate nel panorama delle lettere albanesi – prima

tra tutte quella di Visar Zhiti<sup>7</sup>.

Il valore delle antologie – specie di quelle allestite con un criterio e una visione unificanti – consiste nel riuscire a catturare, anche attraverso pochi lacerti decontestualizzati, alcune dominanti stilistiche in via di farsi, trasversali a più voci e nello stesso tempo capaci di dare conto di una tendenza. Per questo alcuni degli autori inclusi sia nel volume del 2022, *La mamma e l'umidità* – frammento eponimo estrapolato dal bel romanzo di Liridon Mulaj *Provincia* (MULAJ: 2022) – sia nell'antologia curata da Stefan Çapaliku e relativa agli autori scelti per il dibattito scaturito in seno alla seconda edizione del *FjalaFest*, dimostrano in maniera tangibile come le generazioni più giovani (quelle a partire dai nati nella seconda metà degli anni Sessanta in poi) stia affrancando la narrativa albanese dai traumi del passato, orientandola verso una dimensione più intima, retroflessa verso la sfera individuale, universalmente contemporanea perché aperta a stimoli e esempi provenienti dallo scenario internazionale, circostanza che conferma anno dopo anno l'emergere di un canone che, seppur in minoranza numerica per opere e autori, appare comunque sempre più scisso dalle figure tutelari del secondo Novecento albanese.

Non a caso, una delle maggiori peculiarità di molti dei testi che compongono entrambe le antologie è quella che li vede accomunarsi – fatte salve le disparità dei differenti immaginari d'autore – attorno a un presupposto di natura non estetica o stilistica quanto tematica. Emerge un iper-realismo visionario che deforma volutamente il dato esperibile, reinterpretandolo alla luce di inedite volontà descrittive. Anche là dove, per così dire, si proietta uno sguardo retrospettivo sul passato, lo si fa con un tono e una impostazione stranianti, profondamente consapevoli della necessità di strumenti più dirompenti della semplice cronaca. Il risultato è una letteratura che mette in crisi, e dall'interno, il concetto stesso di appartenenza, ridefinendo i confini del canone nazionale ed esprimendo al contempo il passaggio in direzione di una dimensione critica direi più profonda: nel rinnegamento di un dolente e al tempo stesso compiuto rimestare

nella memoria troviamo una resistenza che esprime chiaramente un voler voltare pagina, un atto simbolico, esistenziale e politico, che imprime a questa scelta dimensioni autoriali finalmente dirompenti.

Queste raccolte non documentano semplicemente una pluralità culturale: mostrano una molteplicità di visioni e di genealogie che, pur nella diversità intrinseca al gesto individuale, condividono però il desiderio di un nuovo modo di abitare il presente letterario. Si tratta di un presente fortemente influenzato dalle tendenze della migliore narrativa internazionale degli ultimi decenni (Roberto Bolaño, Haruki Murakami, Emmanuel Carrère, Paolo Giordano, Judith Hermann, Christian Kracht e Mircea Cărtărescu, giusto per ricordare qualche nome), in cui, in una rappresentazione quasi allucinatoria del reale, sogno e realtà si fondono, sfumando i confini tra l'intimo e l'universale, tra il concreto e il fantastico. In un tempo in cui si discute di "letteratura contemporanea" come insieme aperto, non più centrato su una sola madrelingua o su un'unica tradizione, le due antologie testimoniano pertanto quanto una tale trasformazione stia diventando attuale anche in terra albanese.

### **Verso il futuro. La questione del postmodernismo e la dissoluzione delle identità nazionali**

Ci sono sostanzialmente due testi, in area accademica albanese, che aiutano a inquadrare la questione del presente letterario – o meglio, del passato prossimo – di questa nazione. Uno è *Letersia bashkëkohore shqiptare*, pubblicato da Albas nel 2001 e scritto da un gruppo di studiosi e intellettuali quali Ali Aliu, Shaban Sinani, Stefan Çapaliku e Tonin Çobani. Questa pubblicazione rappresenta uno dei primi tentativi organici di inquadrare la letteratura immediatamente successiva al crollo del regime e si concentra su testi prodotti in un periodo cruciale, quello del passaggio di millennio in concomitanza della fine del comunismo e dell'irruzione sulla scena del tardo capitalismo di natura edilizia e speculativa. Si tratta di uno studio dotato di una sua rilevanza, specie perché aiuta a

capire come la critica albanese abbia letto e interpretato la prima ondata di produzione creativa libera dopo gli sconvolgimenti successivi al 1991. Il volume offre una visione a più voci sulla prima transizione, analizzando come l'atto della scrittura sia riuscito a liberarsi dai vincoli ideologici e abbia saputo affrontare le nuove sfide estetiche e tematiche soprattutto andando incontro alla necessità del superamento del Realismo Socialista. Seppur inquadrata in queste premesse, la letteratura albanese in quella prima fase, come si diceva, seppe interpretare solo in parte il ritorno alle tendenze estetiche europee e l'introduzione di temi legati alla libertà individuale. Rimase troppo schiacciata sullo sfondo anche una matura analisi sull'improvvisa emersione di una società di passaggio, mentre il trauma della dittatura sembrò la via più semplice, seppure più dolorosa, per esprimersi e per trovare primi spazi di coesistenza con una attualità ancora mediata da una distanza (ALIU, SINANI, ÇAPALIKU, ÇOBANI: 2001).

L'altro testo è *Letërsi Shqipe Bashkëkohore*, scritto dallo studioso Arben Prendi nel 2015 e in grado di offrire una panoramica sulle questioni e gli autori della letteratura albanese successiva all'era comunista. Il volume si presenta come una raccolta di studi, articoli monografici e saggi che l'autore ha realizzato in diverse forme (comunicazioni durante convegni, articoli scientifici, presentazioni) e poi rielaborato, tentando una sintesi delle problematiche fondamentali della letteratura contemporanea albanese e analizzando autori considerati cruciali, tra cui Ismail Kadare, Dritëro Agolli, Ali Podrimja, Ridvan Dibra, Ben Blushi e Mira Meksi (PRENDI: 2015a).

Come si vede, non ci si trova in entrambi i casi di fronte alla declinazione di un paradigma contemporaneo *tout court*, perché il canone degli autori frequentati e discussi da quelle pagine si concentra di fatto su una fase che precede la contemporaneità effettiva del nuovo secolo. È, del resto, la solita contraddizione in termini di impostazione scolastica che la nozione del contemporaneo porta con sé. Con la terminologia "letteratura contemporanea" si è ancora soliti riferirsi infatti, in ambito manualistico, alla produzione letteraria successiva

alla Seconda Guerra Mondiale (convenzionalmente dall'anno 1945 alla fine del secolo), posta in netta opposizione ai canoni del Modernismo di inizio Novecento. La maturazione della crisi delle grandi ideologie si riflette sovente, negli autori presi in esame, in una radicale incertezza, alla quale fa seguito una problematica e spesso insondabile frammentazione della realtà. Secondo questo punto di vista, non ci si deve dunque stupire se in quelle trattazioni che ricordavo prima compaiono ancora i nomi altisonanti e fuori contesto cronologico di Kadare e Agolli, proprio così come alcuni ottimi testi del ciclo superiore e universitario annoverano ancora oggi come autori contemporanei della letteratura italiana Italo Calvino, Dacia Maraini, Luigi Malerba, Vincenzo Consolo e Gesualdo Bufalino.

Se vogliamo però adottare una prospettiva di maggiore attualità, una nozione di letteratura contemporanea più circoscritta alle ultime generazioni e più attinente ai fenomeni dell'ultima decade potremo trovarla in quei testi pubblicati dagli anni Dieci del Duemila in poi, in concomitanza con l'accelerazione della globalizzazione e l'avvento dell'era digitale. Caratterizzata da sovrapposizioni temporali iper-reali, assistiamo ad una narrativa che, anche senza occuparsi di tematiche strettamente connesse al mondo web, mima da vicino le modalità del digitale, con la viralità delle informazioni e la perdita dei confini tra pubblico e privato messi in primo piano. Un forte focus sulla soggettività, sull'autofiction, sull'io narrante ipertrofico e autoreferenziale, così come sull'esplorazione dell'identità liquida, spesso legata a traumi recenti, completano il quadro degli assiomi di riferimento, con la pervasività di un sentimento come l'amore che trova nel desiderio fisico e nella perversione erotica la sua ragion d'essere, anche contemplando forme trasgressive e di contestazione che proclamano una appartenenza a comunità allargate, lucidamente consapevoli di un mutamento di codice all'interno della vita sessuale dell'individuo. Per una tale narrativa la vicinanza temporale agli eventi narrati (ad esempio, le crisi economiche o ambientali) ne amplifica l'impatto e la rende strumento di critica sociale immediata. Questa visione è, come credo sia evidente, straordinariamente più

dinamica e si concentra su una letteratura in divenire, mostrando una tensione, se non una ossessione, fortemente influenzate dallo scenario del quotidiano, specie per come esso è trasferito e offerto allo spettatore della TV e all'utente di Internet dai media che detengono l'egemonia dell'informazione.

Due nozioni, entrambe valide, di letteratura contemporanea dunque. Una più legata ad un atteggiamento retroflesso verso il passato recente delle cose; l'altra strettamente imperniata su fenomeni sociali e sociologici in atto. Se si riflette, non è affatto sufficiente o proficuo da un punto di vista critico definire come contemporaneo un autore che è ancora in vita. Senza esprimere alcun giudizio di valore e senza sclerotizzarsi sul fattore dell'appartenenza alle varie generazioni, potremmo azzardare che – ancora una volta, seguendo la traccia lasciata dai temi letterari – la vera contemporaneità viene espressa quando le istanze di un presente ancora in fase di lettura da parte di una intera comunità si affacciano nell'opera, in una prosa che anche da un punto di vista formale tiene conto delle esigenze di una nuova fase della vita collettiva.

Come si connette il panorama della letteratura albanese a questo scenario che ho volutamente definito, sulla scia degli esempi offertici dalle voci migliori della coeva letteratura internazionale, liquido, autofictionale e autoreferenziale, oltre che iper-reale? Un passaggio fondamentale è rappresentato dall'attraversamento della fase postmodernista, in Albania durata molto poco e consumata con voracità da quegli autori che, consapevolmente, nell'esigenza di trovare una nuova strada di espressione, vi si sono avvicinati. Il concetto di Postmodernismo<sup>8</sup> in Albania, infatti, non si traduce in un movimento omogeneo e dichiarato come avvenuto in altre zone dell'occidente, ma piuttosto in un insieme di tendenze estetiche emerse, solo in parte, dopo la caduta del regime comunista, fungendo da reazione al Realismo Socialista e da ponte verso la letteratura globale. Questa fase, segnata da un interessante pluralismo tematico e stilistico, dall'ironia cinica e dal recupero delle avanguardie europee censurate per mezzo secolo, ha riguardato soltanto

le voci più ricettive delle tendenze letterarie internazionali. Una delle sue manifestazioni più significative è la de-centralizzazione del narratore e l'adozione di tecniche quali la metanarrazione, l'ibridazione dei generi e la destrutturazione della trama lineare, secondo quel meccanismo di sfaldamento delle «grandi narrazioni» di cui ha parlato con notevole preveggenza Lyotard (LYOTARD: 1985).

Il recupero del fantastico e del grottesco si trasformarono ben presto, in questa chiave, in una soluzione plausibile per elaborare il trauma della dittatura, senza per questo adottare la via di un'epica risentita, correndo inevitabilmente il rischio di risultare fuori dal tempo. In questo senso, autori come il già citato Virgjl Muçi utilizzano il registro del fantastico sociale, come nel romanzo satirico *Piramida e shpirtrave* (La piramide degli spiriti, 2018), per criticare la follia della transizione. L'ala che ha sperimentato maggiormente la dimensione narrativa attraverso una profonda modificazione del linguaggio include figure come Ridvan Dibra (1959), in particolare col suo romanzo *Legjenda e vetmisë* (La leggenda della solitudine) che usa la parodia e la metanarrazione per mettere in discussione quel mito nazionalista che fino a poco tempo prima era stato declinato a uso e consumo dell'ideologia hoxhista (DIBRA: 2012).

L'opera – drammaturgica, saggistica, narrativa – di Stefan Çapaliku (1965) esplora il significante come costruzione culturale e strumento di potere. Nel panorama albanese post-comunista questo autore è sicuramente da annoverare tra quelli che hanno saputo incarnare meglio, dislocandosi per altro su più generi, il periodo della post-transizione, spostando il focus verso una fertile sperimentazione postmodernista. Nella prosa, la sua esperienza autoriale è perfettamente calata nelle atmosfere di un'Albania post-comunista in costruzione. Le opere di Çapaliku tendono infatti a eludere una linea convenzionale e si distinguono per una sapiente ibridazione dei generi, mescolando il discorso narrativo al verso, al dramma, ad elementi saggistici, caratteristica che emerge in particolare nella trilogia *Secili çmendet simbas mënyrës së vet* (Ognuno

impazzisce a suo modo), in cui attraverso il filtro di una ricca e sovrapposta saga familiare vengono ripercorsi trent'anni di storia albanese (ÇAPALIKU: 2019). Gli impieghi dell'umorismo e del grottesco diventano una peculiarità stilistica distintiva – la stessa che riscontro nel genere in cui Çapaliku mi sembra eccellere, ovvero quello della short-story (ÇAPALIKU: 2020 e 2023a) – servendo da specchio per la tragedia del comunismo e del travagliato periodo ad esso successivo. L'interesse dell'autore si concentra sull'assurdità di molteplici situazioni umane ritenute paradigmatiche e funzionali al disvelamento del nonsense, spesso ambientando storie e microstorie nel contesto della sua città natale, Scutari, la quale costituisce un focus conoscitivo costante, epicentro narrativo anche nel romanzo *Një engjëll veshë me frak* (Un angelo in frak), in cui viene ripercorsa la talentuosa quanto sfortunata vicenda del compositore Prenk Jakova (ÇAPALIKU: 2023b). In una continua decostruzione di convenzioni formali e tematiche, Çapaliku sta dando libro dopo libro prova della capacità di un'indagine profonda e spesso caustica condotta sulla condizione umana successiva alla lunga parentesi dittatoriale.

Anche la traiettoria intellettuale di Durim Taçi (1964) è di grande interesse, seppur di problematica collocazione. Con Taçi siamo di fronte a un esempio di scrittore in prima battuta proveniente dalla diaspora albanese in Italia, la cui opera si posiziona all'intersezione tra tradizione letteraria balcanica e dinamiche culturali europee. La sua attività non può essere ridotta ad una mera produzione autoriale e fictionale, ma va analizzata attraverso il prisma della mediazione interlinguistica e della riflessione filosofica. In qualità di scrittore, l'opera di Taçi, prevalentemente narrativa, riflette una invidiabile condizione bilingue, proponendolo come interprete originale di una doppia formazione. Romanzi come *Extra time* (2020) o come *Una presenza che sfugge* (2021) utilizzano una prospettiva e una struttura che superano i confini della narrazione tradizionalmente accettata come funzionale alla produzione di una storia. La scelta di utilizzare la seconda persona singolare come interlocutore continuo, spesso scisso da una identità connessa a un personaggio riconoscibile, o l'intersezione tra

storia personale e Storia (spesso legata al periodo post-dittatoriale) introducono un fortissimo elemento di metanarrazione, trasformando l'esperienza biografica in una «mitobiografia». La sua narrativa si allontana dalla cronologia lineare per esplorare un «tempo extra», un tempo interiore, dilatato all'interno di complesse dinamiche esistenziali e di pensiero. La disinvoltata scrittura che abita due sponde e l'attenzione rivolta alla tematica dell'esilio e della memoria ne fanno una voce significativa per lo studio della letteratura transnazionale contemporanea di provenienza albanese. Ben attento a svincolarsi fin da subito dalla fissità di temi che all'inizio del fenomeno italofono interessavano il mercato, Taçi è stato ricettore di quella necessità di cambio di passo richiesta dall'incombere di tempi ulteriori alla narrativa albanese. Anche il fatto che le sue opere – spesso nate come primo gesto in italiano – siano comunque state sempre riscritte dallo stesso autore in lingua madre mostra una attitudine ad occupare spazi ibridi e spuri del contemporaneo, tale da renderlo un perfetto esempio di autore transculturale, del tutto deprivato nel suo percorso da elementi propriamente definibili come nazionali (TAÇI: 2020 e 2021).

Se autori più giovani, come discusso in precedenza, hanno frequentato solo di sfuggita la breve fase del Postmodernismo – desumendone qualche tratto stilistico ma non recependone il messaggio epistemologico e concentrandosi sulla rappresentazione della vita digitalizzata e metropolitana (Dushi, Mulaj) – alla narrativa di Loer Kume va invece riconosciuto il merito di aver saputo leggerne con intensità la lezione stilistica, elaborandone in modo più profondo il portato concettuale e le implicazioni formali, mettendo a punto intrecci complessi e descrivendo compiutamente la disillusione di una generazione che potremmo definire *del post*, che attraversava una problematica infanzia quando Enver Hoxha moriva e che fu costretta a maturare in gran fretta non appena il regime collassò su sé stesso. In Kume, il recupero dell'ironia diventa voluto e debordante eccesso mentre la fusione di alto e basso stride, in un gioco di consapevole infrazione della norma, in una costante interrogazione

sulla propria storia e identità attraverso strumenti narrativi che riflettono la percezione frammentata del mondo. Detto questo però, anche dando il debito spazio a queste eccezioni, mi appare pacifico come il periodo postmodernista in Albania, per altro appartenuto soltanto ad alcuni autori, sia stato consumato in fretta da una letteratura più che altro in cerca di una nuova dimensione, una letteratura che ha trovato in quella chiave, specialmente appoggiandosi ad alcuni suoi stilemi linguistici e di stile, una modalità per superare una serie di modelli ereditati e però divenuti incombenti fino al limite del fastidioso.

L'analisi delle tendenze e delle opere emerse nel nuovo millennio cristallizza una distinzione critica fondamentale: quella tra una contemporaneità anagrafica (il gruppo di tutti gli autori ancora in vita o morti di recente) e una contemporaneità estetica, che coincide con la generazione che va incontro al presente letterario contribuendo a plasmarlo, allo stesso tempo stesso decodificandolo e offrendo strumenti di comprensione preziosi per il lettore. La recente scomparsa di Ismail Kadare (1 luglio 2024), figura titanica e di riferimento universale, pur lasciando un vuoto evidente ha di fatto liberato spazi di espressione inediti per la letteratura albanese, permettendo alle voci più giovani di definire un canone autonomo, finalmente sgombro da confronti schiacciati. In questo contesto di ridefinizione, la narrativa ha mostrato di affrancarsi in modo irreversibile dalla lezione dei grandi maestri e, soprattutto, dalle ultime vestigia della temperie realistico-sovietica. La nuova cifra stilistica che, proprio in questi ultimi anni, ne deriva è dominata da un tratto iper-realista: un'attrazione cruda e immediata verso la realtà che, pur attingendo a certe libertà formali care al Postmodernismo, si configura primariamente come uno strumento diretto per decostruire il trauma e l'identità liquida del cittadino albanese nella intricata fase della post-transizione.

Ma è davvero *albanese* questo di cittadino? L'identità del personaggio delle nuove narrazioni di cui ho cercato di discutere è sempre più attratta da una dimensione europea in senso ampio. Scevro da

qualsiasi complesso di inferiorità, il prototipo del personaggio che vede – sia esso io narrante o affidato alla gestione di un narratore esterno di tipo più asettico e tradizionale – si proietta al contrario e in modalità disinibite verso una latitudine ulteriore, metabolizzando la crisi non solo come tema, ma come principio strutturale della narrazione

stessa. Soprattutto, non considerando più la propria terra e una identità nazionale ormai superata dagli eventi come l'unico tema degno di rilievo.

Università di Tirana,  
Dipartimento di Lettere della Facoltà  
di Storia e Filologia

### Opere citate

- BLUSHI BEN (2018), *Otello, il Moro di Valona*, Udine, Mimesis (*Otello, Arapi i Vlorës*, Tiranë, Toena 2009).
- ÇAPALIKU STEFAN (2019), *Ciascuno impazzisce a suo modo*, Bergamo, Lubrina Bramani (*Secili çmendet simbas mënyrës së vet*, Tiranë, Botimet Fishta 2022 - prima ed. 2016).
- ÇAPALIKU STEFAN (2020), *Një antologji e vogël e vdekjes*, Tiranë, Botimet Fishta.
- ÇAPALIKU STEFAN (2023a) *Tregimet e tranzicionit*, Tiranë, Botimet Fishta.
- ÇAPALIKU STEFAN (2023b), *Un angelo in frac*, Bergamo, Lubrina Bramani (*Një engjëll veshë me frak*, Tiranë, Botimet Fishta 2022).
- DIBRA RIDVAN (2012), *Legjenda e vetmisë*, Tiranë, Onufri.
- DUSHI ANDREAS (2018), *Marrja e gjakut*, Tiranë, Onufri.
- DUSHI ANDREAS (2019), *Pragu i braktisjes*, Tiranë, Albas.
- DUSHI ANDREAS (2023), *Ballata del tatuaggio*, Nardò Lecce, Besa (*Në besë të tatuazhit tënd*, Tiranë, Onufri 2022).
- IBRAHIMI ANILDA (2022), *Volevo essere Madame Bovary*, Torino, Einaudi.
- KADARE ISMAIL (2010), *L'incidente*, Milano, Longanesi (*Aksidenti*, Tiranë, Onufri 2008).
- KAPLLANI GAZMEND (2016) *Breve diario di frontiera*, Bracciano Roma, Del Vecchio Editore (*A short border handbook*, New Europe Books, prima ed. in lingua greca nel 2006).
- KUKA TOM (2021), *L'ora del male*, Nardò Lecce, Besa (*Ora e ligë*, Tiranë, Pegi 2019).
- KUKA TOM, *Flama*, Nardò Lecce, Besa (*Flama*, Tiranë, Pegi 2021).
- KUME LOER (2023), *Amigdala mandala*, Nardò Lecce, Besa.
- KUME LOER (2017), *Histori e shkurtër e rrëmujës*, Tiranë, Albas.
- MUÇI VIRGJIL (2005), *Fiabe albanesi*, Nardò Lecce, Besa.
- MUÇI VIRGJIL (2011), *Streghe*, Nardò Lecce, Besa.
- MUÇI VIRGJIL (2019), *La piramide degli spiriti*, Nardò Lecce, Besa.
- MUÇI VIRGJIL (2021), *La vedova innamorata*, Nardò Lecce, Besa.
- MULAJ LIRIDON (2022), *Provincia*, Tiranë, Onufri.
- TAÇI DURIM (2020), *Extra time. La tua seconda persona*, Milano, Mimesis.
- TAÇI DURIM (2021), *Una presenza che sfugge*, Bergamo, Lubrina Bramani.
- WILMS ANILA (2016), *La strada del nord*, Rovereto, Keller editore (*Vrasje në rrugën e veriut*, Tiranë, Onufri 2007).
- YPI LEA (2022), *Libera. Diventare grandi alla fine della storia*, Milano, Feltrinelli (*Free. A child and a country at the end of history*, New York, Norton & Company 2021).

## Riferimenti bibliografici

- ALIU ALI, SINANI SHABAN, ÇAPALIKU STEFAN, ÇOBANI TONIN (2001), *Letersia bashkëkohore shqiptare*, Tiranë, Albas.
- CESERANI REMO (1997), *Raccontare il postmoderno*, Torino, Bollati Boringhieri.
- COMBERIATI DANIELE (2010), *Scrivere nella lingua dell'altro. La letteratura degli immigrati in Italia (1989-2007)*, Bruxelles, Peter Lang, in particolare pp. 215-254.
- LEKBELLO KESIANA (2024), *Il realismo in Albania. La storia dimenticata (1890-1990)*, Viareggio, La Vela.
- LYOTARD JEAN-FRANÇOIS (1985), *La condizione postmoderna*, Milano, Feltrinelli (prima ed. 1979).
- LUPERINI ROMANO (2005), *La fine del postmoderno*, Napoli, Guida.
- PRENDI ARBEN (2015a), *Letërsi Shqipe Bashkëkohore*, Shkodër, Fiorentia.
- PRENDI ARBEN (2015b), *Albanian Contemporary Novel as an Artistic Transcription of Physical and Metaphysical Reality of Albanian Society of "The Transition"*, «Academic Journal of Interdisciplinary Studies», IV, 1, pp. 303-310.
- PRENDI ARBEN (2021), *Fatos Kongoli*, Pristina, BardBooks.
- ROCCHI FABIO MASSIMO (2021), *Le prime voci dell'italofonia albanese. Elvira Dones, Ornela Vorpsi e Anilda Ibrahimi*, Roma, Artemide.
- ROSSI DAVIDE (2016), *Letteratura albanese. Realismo socialista 1945-1990 — Shuteriqi, Kadare, Agolli*, Sesto San Giovanni, Pgreco Edizioni.
- SHEHRI DHURATA (2013), *Lettture e riletture della letteratura albanese*, in ID., *Come leggere la letteratura albanese*, Roma, Aracne.
- TADDEO RAFFAELE (2019), *Letteratura nascente*, Milano, Raccolto Edizioni (prima ed. 2006).
- ZINATO EMANUELE (2020) (a cura di), *L'estremo contemporaneo. Letteratura italiana 2000-2020*, Roma, Treccani.

## Note:

- 1 L'espressione, che diventerà celebre ed esemplificativa dell'intera corrente neorealista, appare nella prefazione alla successiva edizione del 1964.
- 2 Su questa fase della narrativa italoфона di provenienza albanese, contributi di rilievo sono rappresentati da: MAUCERI, Maria Cristina, *I nuovi scrittori italiani: vent'anni dopo*, in «El Ghibli, Rivista di Letteratura della Migrazione» n.32, 2011; ROMEO, Caterina, *Vent'anni di letteratura della migrazione e di letteratura postcoloniale in Italia: un excursus*, in «Bollettino di Italianistica», n.2, 2011, pp. 381-408; AA. VV., *Leggere il testo e il mondo. Vent'anni di scritture della migrazione in Italia*, a cura di PEZZAROSSA Fulvio e ROSSINI Ilaria, Clueb, Milano 2012; BROGI, Daniela, *Critica della letteratura della migrazione*, in «Il Fatto Quotidiano», 25.01.2012, <http://www.ilfattoquotidiano.it/2012/01/25/critica-della-letteratura-della-migrazione/186345> (ultimo accesso in data 24 settembre 2025).
- 3 Il caso di Elvis Malaj è esemplificativo di una delle tendenze più insistenti dell'editoria contemporanea, che sfrutta alcuni stereotipi e alcuni immaginari ai fini di una chiara collocazione dell'autore all'interno di un'offerta che deve essere sempre riconoscibile per il lettore. L'originalità dei primi racconti di Malaj, contenuti nella raccolta *Dal tuo terrazzo si vede casa mia* (2018) è in gran parte venuta meno nel romanzo *Il mare è rotondo* (2020).
- 4 SPASSE, Sterjo, *Pse?!*, Edlora, Tiranë 1935. Sulle sorti di questo romanzo mi permetto di rimandare al mio articolo *Le due occasioni mancate del romanzo albanese*, in «East Journal», 15 settembre 2021 [<https://www.eastjournal.net/archives/120280>].
- 5 *La giovane letteratura albanese contemporanea*, in «Crocevia», Scritture Straniere, Migranti e di Viaggio, numero 22, Besa Editrice, Nardò, 2020.
- 6 Si veda AA. VV., *La mamma e l'umidità. Narratori albanesi contemporanei*, Besa Editrice, Nardò 2022.
- 7 ÇAPALIKU, STEFAN (ed.), *FjalaFest. Antologia degli autori tradotti*, Botimet Fishta, Tiranë 2025 (trad. italiana a cura di Fabio M. e Kriselda Rocchi).
- 8 La Postmodernità si riferisce a una condizione storica delle società occidentali caratterizzata da profonde trasformazioni emerse a partire dagli anni Sessanta. In letteratura si parla del declino delle "grandi narrazioni" e della centralità delle informazioni e del virtuale. Il Postmodernismo, invece, descrive un insieme di stili, tendenze e discorsi che si manifestano nell'arte, nella letteratura e nella filosofia, caratterizzati dalla frammentazione, dall'ironia e dall'uso del paradosso per esprimere una nuova, spesso disagiata, condizione umana. Sintetizzando, al Postmodernismo spesso si associa l'abuso della dimensione ludica e citazionistica, così come la destituzione epistemologica dei valori della narrazione, divenuta d'un tratto inattendibile. Cfr. tra gli altri CESERANI, Remo, *Raccontare il postmoderno*, Bollati Boringhieri, Torino 1997 e LUPERINI, Romano, *La fine del Postmoderno*, Guida, Napoli 2005.

## L'ennesimo episodio del dibattito postmoderno sulla Identità degli Albanesi

Il dibattito sull'identità nazionale albanese e l'appartenenza etnica di alcuni personaggi storici è riemerso ancora una volta di questi tempi quando verso la metà del mese di maggio 2024 il Primo Ministro Edi Rama ha avuto un acclamato meeting con la comunità albanese in Grecia. In tutto quel che Rama ha detto durante un discorso durato circa un'ora non c'è stato alcun richiamo degno di nota e pare che la dichiarazione più importante abbia riguardato la figura di Laskarina Bubulina (patriota greca di origine arvanita) additata come esempio del contributo storico della popolazione albanese alla storia della Grecia. Un altro fattore importante che ha contribuito alla natura del dibattito è stata anche la reazione dei media greci in merito a queste dichiarazioni. La maggior parte dei media hanno bocciato il discorso di Rama come populistico (PROTOTHEMA.GR: 2024), o addirittura razzistico, etichettando il Ministro come un «provocatore incorreggibile» (TANEA.GR: 2024). Da quel momento in poi l'attenzione si è trasferita nella società albanese dove il dibattito ha preso una direzione in chiave nazionalistica, dirottato per lo più dalle accuse sopraccitate dei media greci. In seguito si è convertito in un vero dibattito degno di nota quando sono subentrati in scena gli analisti competenti in materia. Le parti rappresentanti di questo dibattito, che si sono affrontate con analisi consistenti, sono Ardian Vehbiu e Irakli Koçollari. Il dibattito tra i due non è stato svolto nei media visivi ma attraverso i canali della comunicazione scritta. Ovviamente, subito dopo, il caso è stato ripreso dai media visivi per diventare un dibattito televisivo e quindi sfruttato per scopi mediatici ed è così che l'eco ha finito per espandersi nella società

senza però che si sia discusso in modo del tutto oggettivo riguardo all'essenza e al contesto delle dichiarazioni di Rama o Vehbiu. Sembra che tutto sia scaturito dalla critica di Vehbiu a quei commentatori albanesi che si sono affrettati a considerare gli *Arvaniti* (più o meno equivalenti agli *Arbëreshë*) come esclusivamente appartenenti alla Nazione albanese e senza nessun legame con la Nazione greca. Vehbiu si ispira alla critica modernista e quindi va a criticare le opinioni degli albanesi che commentano le dichiarazioni di Rama nelle reti sociali seguendo un pensiero essenzialista, che vede la nazione albanese come una entità etnica primordiale ed immutata nel tempo. Questa posizione ha scatenato la rabbia non solo di persone inesperte in materia di cultura ma anche di persone appartenenti all'ambito accademico, uniti dalla professione della vecchia ideologia del nazionalismo. In seguito il dibattito si è trasformato coinvolgendo, da una parte, coloro che hanno una visione dell'identità albanese come parte di una cultura storica albanese ma con diversi sviluppi di significati e valori durante il suo percorso storico in materia di manifestazioni identitarie, e dall'altra parte, coloro che considerano la storia delle varie comunità albanesi sparsi nel tempo e nel territorio come manifestazione di un unico e immutato sentimento di appartenenza.

Riguardo ad un'analisi oggettiva sui concetti chiave di questo dibattito bisogna accettare che non si può bocciare la dichiarazione di Rama come meramente spinta da motivi politici, e quindi con implicazioni politiche, per il fatto che lui è un politico. Infatti, Rama è noto per essere anche un artista, vale a dire un uomo di cultura che nella sua carriera è stato

anche professore all'Accademia delle Belle Arti di Tirana. Quindi Rama non poteva pronunciare una dichiarazione dalle implicazioni culturali e politiche senza essere intellettualmente cosciente della distinzione tra valore politico e valore accademico/culturale. Sicuramente si può ipotizzare anche che la sua attuale posizione è influenzata dall'interesse politico più che da quello intellettuale, ma sarebbe un assoluto pregiudizio se si concludesse senza leggere il suo discorso. Quindi per avere un'idea oggettiva di cosa è realmente successo, e nel caso specifico come la società si comporta riguardo alle interpretazioni sull'identità albanese, dobbiamo riportare una sintesi in ordine cronologico delle dichiarazioni che hanno dato voce a questo dibattito.

Partiamo dalle dichiarazioni di Rama. Fin dall'inizio Rama cerca di attirare l'attenzione degli spettatori toccando il loro orgoglio nazionale su un punto molto dolente della storia recente della diaspora albanese e lo fa quando dichiara:

Alcuni qui in Grecia sono rimasti sorpresi, altri si sono arrabbiati, alcuni hanno persino detto che non dovevo venire a trovarvi, ma forse quando vedranno questa manifestazione di gioia familiare, si renderanno conto che non sono venuto per incontrare i loro ex servitori, ma sono venuto per incontrare dei padroni con diritti uguali in questa casa.

Sono venuto qui a parlare con dei cittadini eguali della Grecia democratica, in un'Europa democratica, dove gli Albanesi non sono più gli straccioni venuti dalle montagne o i barbari venuti dal mare, ma sono rappresentanti di un paese fiero quale la nostra Albania" (RAMA: 2024)

Si noti che la retorica di Rama non mira solo a coinvolgere le emozioni della diaspora albanese presente in sala, ma allo stesso tempo cerca di risollevare anche le responsabilità del paese ospite, la Grecia, al quale viene ricordato di essere *democratico* e parte di un'Europa democratica, nonostante che nel passato si è macchiato di aver creato l'immagine degli Albanesi come una specie di barbari da trattare col disprezzo, come *servitori* dai *padroni di casa*.

Comunque l'intenzione di Rama non sembra alzare accuse sulla Grecia e rivalsa o orgoglio etnico sugli albanesi. Questo si evince dal seguito della sua orazione:

Voi Albanesi della Grecia oggi siete un valore aggiunto della forza lavoro, dell'economia, dell'educazione e della cultura di questo paese beato dove esiste da 25 secoli la culla della filosofia e della democrazia e con il quale ci lega non solo la vicinanza, ma anche una storia millenaria. Durante questa storia i nostri destini, tradizioni, i sentieri della vita e i tragitti delle nostre famiglie, le guerre, danze, canzoni e racconti popolari, sono stati sempre molto più legati di quando sono apparsi o sono stati manipolati dalle nubi, le nebbie e le polveri alzate dalla Politica di entrambi i paesi. Ancora oggi, due decadi dopo l'esodo albanese dell'inizio del secolo, l'apparenza delle nostre relazioni dimostra molto meno della realtà l'intensità, l'intreccio delle nostre vite, l'incrocio dei nostri percorsi verso il futuro che sono inscindibilmente condivisi da Albanesi e Greci IBI.

Come si vede la retorica di Rama segue molte direzioni di significato, (tra l'altro c'è anche quella di un significato di autenticità letteraria personale, che necessiterebbe una traduzione molto più professionale di quando fa l'autore di queste righe). Rama parla agli albanesi in generale e parla alla società greca in generale mettendo in risalto come i problemi che caratterizzano l'ambito delle relazioni interetniche hanno meno peso di quello che entrambe le nazioni condividono, non solo nell'epoca post-moderna, ma durante tutta la loro storia. Le storie di Albania e Grecia sono veramente intrecciate come ci si può aspettare da due popoli che vivono attaccati sin dall'antichità, ma c'è anche da dire che le storie di tutte le nazioni vicine sono ugualmente intrecciate e complicate tra loro allo stesso grado.

C'è ancora un altro paragrafo dove Rama inizia con il problema di questo «apparente» conflitto che «emerge nella superficie della cultura scritta odierna, dove i canali d'informazione e i social network» danno voce e volto a politiche corte che danneggiano una relazione così antica, offrendo alle rispettive società il «brancio del nazionalismo populista» con lo scopo di attirare alcune categorie di elettori ma anche per distrarre le persone civili, così da creare l'idea che tra Albania e Grecia ci siano stati sempre e solamente problemi. Dopo questo paragrafo Rama comincia ad andare contro questa immagine offrendo dei dati che dimostrano una cre-

scita di scambi economici e sociali tra entrambe le Nazioni e anche la predisposizione dell'Albania per un rapporto di amicizia, così come la tolleranza dei governi albanesi nei confronti di qualsiasi scorrettezza politica proveniente dall'altra parte. Con quest'ultimo richiamo, Rama vuole ricordare l'ultimo contenzioso tra i due governi, che ebbe risultanze nelle rispettive società quando la polizia albanese arrestò il vincente sindaco di Himara, appartenente al partito della minoranza greca e con cittadinanza greca, con l'accusa di aver comprato i voti. Il governo greco protestò lungamente presso le autorità centrali europee facendo anche pressione sul governo albanese e mettendo in dubbio l'integrità della giovanissima Giustizia albanese, che però venne riformata sotto la tutela degli USA e la stessa Unione Europea. Questo sarebbe il motivo personale del perché Rama mette l'accento sulle bufere nazionalistiche che scoppiano di tanto in tanto, e che nello specifico sono la ragione della sua spettacolare visita in Grecia per tenere un discorso in uno stadio di Atene, il cui obiettivo principale era rivolgersi alla classe politica e alla società greca più che agli albanesi di Grecia.

Comunque sarebbe necessario mettere in chiaro il fatto importante che la stessa visita di Rama è di per sé segno di un cambiamento nei rapporti politici e culturali di entrambi i paesi. Infatti, almeno in Albania ha fatto scalpore che ad un politico albanese sia permesso organizzare un raduno così eclatante e tenere un discorso che prima avrebbe causato bufere nazionalistiche anche se dichiarati di fronte ad una cerchia chiusa di sostenitori. Rama non ha mancato neppure di riferire il fatto che il governo Mitsotakis, nonostante appartenga al centrodestra, si sia dimostrato molto più aperto dei governi precedenti, perfino di quello di centro sinistra di Tsipras.

Ma cosa è servito ai vari commentatori come pretesto per alzare bufere e dibattiti dopo questo discorso?

In Grecia i media hanno protestato contro i riferimenti storici di Rama considerandoli come inaccurati e tendenziosi (ha toccato anche fatti storici dolenti come le deportazioni degli albanesi dalla Ciamuria) senza che si allargassero in analisi accademiche. Mentre, in Albania si sono concentrati sull'appartenenza etnica di Laskarina Bubulina e

degli Arvaniti in generale visto che Rama aveva usato Laskarina come esempio di intreccio politico e culturale tra Albanesi e Greci dicendo che non esisterebbe esempio migliore di Lei: «nata in una prigione di Istanbul, di origine arvanita, combattente leggendaria dell'indipendenza greca», aggiungendo anche che nessuno dovrebbe impedire agli albanesi di essere fieri insieme ai greci di questo personaggio storico che contribuì alla storia della Grecia pur venendo da una famiglia albanofona. I commentatori albanesi (specie di combattenti da tastiera, per così dire) sono stati toccati nell'orgoglio nazionale da una sorta di negazionismo etnico o allergia nei confronti della loro etnia da parte dei giornali greci, il che ha fatto scatenare delle risposte basate su una mentalità che riprende dall'ideologia nazionalista l'idea che la nazione è unica ed esclusiva nei confronti delle altre nazioni, specialmente quelle vicine. Quindi, un grande numero di albanesi non esperti in materia va a manifestare una ideologia completamente diversa da quella espressa da Rama che seguiva il principio dell'intreccio culturale ed etnico tra Albanesi e Greci.

In questo caso bisogna specificare che non possiamo determinare esattamente quale sia la percentuale di albanesi che si professano nazionalisti, essenzialisti e revisionisti nei confronti dei vicini, dal momento che ormai sappiamo che questi rappresentano il fenomeno dei "combattenti da tastiera". Però è stata consolidata presso l'ambiente intellettuale l'opinione che considera questi "combattenti" come una minoranza molto esigua delle rispettive società.

Questo fenomeno ha suscitato l'intervento di Ardiar Vehbiu, noto intellettuale e studioso albanese, associato all'Accademia delle Scienze d'Albania, il quale è da sempre molto sensibile e competente anche in argomenti inerenti la storia socio-culturale albanese.

L'intenzione di Vehbiu era di criticare quella visione albanese che vede gli Arvaniti come esclusivamente antenati degli albanesi che contribuirono all'indipendenza greca e che quindi vedono questo atto politico del passato storico come azione del genio etnico albanese. Per Vehbiu bisogna separare l'identità etnica e culturale degli arvaniti dalla loro identità politica, in quanto sono due aspetti diversi dell'autodeterminazione delle nazioni (VEHBUI:

2024). Inoltre, gli albanesi di oggi, sono dal punto di vista politico, una realtà diversa da quella degli Arvaniti in quanto quest'ultimi sono attori sociali di avvenimenti accaduti all'inizio del XIX secolo e legati a principi politici diversi da quelli che muovono gli albanesi di oggi, che si attivano in movimenti di autodeterminazione politica a partire dall'inizio del XX secolo. Quindi dal punto di vista dell'identità politica non solo si tratta di un secolo, e quindi parliamo di una separazione nel tempo storico, ma anche una separazione nello spazio storico dove i sentimenti di gruppo hanno grandi differenze. Vehbiu ricorda agli albanesi che gli arvaniti combatterono chiaramente per l'indipendenza della Grecia ed erano spinti da un sentimento di appartenenza religiosa (la Cristianità Ortodossia) più che etnico, e quindi si sentivano più vicini ai Greci ortodossi che ai loro consanguinei musulmani. Invece, il sentimento di appartenenza etnica caratterizzerebbe il movimento di auto determinazione degli odierni albanesi. Inoltre, Vehbiu ricorda alla sua società che bisogna considerare anche i sentimenti degli *altri* e che *noi* non possiamo «insegnare ai Greci come considerare gli eroi Arvaniti della loro Rivoluzione - per loro, questi eroi sono allo stesso tempo Greci, Arvaniti e, soprattutto, cristiani ortodossi», visto che loro ereditano una mentalità etnicista che determina l'etnia partendo dall'affiliazione religiosa *IBI*.

Questa critica di Vehbiu ha suscitato l'intervento di Irakli Koçollari, il quale è un personaggio con una cospicua carriera nel Servizio della Intelligenza durante il regime comunista, ma anche un accademico che ha dedicato i suoi studi ad argomenti e personaggi storici che appartengono proprio al passato preso in considerazione. Una delle sue pubblicazioni si intitola proprio: *Gli Arvaniti: Storia degli antichi Albanesi in Grecia nei secoli XIII-XIX* (KOÇOLLARI: 2012,). Non è una sorpresa che un accademico della vecchia tradizione accademica non risentisse dell'approccio critico di Vehbiu nei confronti del suo pensiero essenzialista. La risposta di Koçollari è lunghissima, forse perché la sua retorica è appunto quella della vecchia scuola romantica, ma anche perché sembra irritato da un criticismo che mina le basi del suo pensiero essenzialista. Così Koçollari parte con un titolo: *Gli Arvaniti e i tentativi miserabili di escluderli dalla Storia* (KOÇOLLARI: 2024) e tra questi

tentativi ne menziona solo uno: proprio quello di Vehbiu. Poi già nel primo paragrafo dà una definizione forzata di quel che sarebbe un'interpretazione scientifica, lusingando da una parte gli «studiosi approfonditi e profilizzati della Storia che riescono ad individuare uno scritto che riporta l'odore dei documenti d'archivio» e minimizzando la qualità di «qualche giornalista che mischia insieme Politica, Pubblicità, Storia, Sociologia, correttezza scientifica e palesi errori scientifici» *IBI*. Stranamente Koçollari pensa che l'essenza della retorica di Vehbiu sia contro la posizione di Rama, e quindi lascia pensare che lui stesso sia dalla «parte» di Rama, o che Rama la pensi come lui. Però, come abbiamo già visto prima, Rama era per una visione condivisibile della Storia e quindi anche dell'identità. In seguito Koçollari considera la critica di Vehbiu, nei confronti dei commentatori albanesi che manifestano una mentalità *nazionalista* e *vecchia*, come sprezzante e che sarebbero lui ed altri ad atteggiarsi come *moderni* e *sapienti* senza però dimostrare alcuna consistenza filosofica e metodologica delle loro teorie *IBI*. Quindi il resto dello scritto di Koçollari si sofferma sul trattamento della Storia degli Arvaniti e quindi sulla Storia degli Albanesi, attraverso quel che lui considera un racconto con delle vere basi scientifiche. Partiamo in ordine seguendo i capitoli della risposta di Koçollari, che non sono altro che gli argomenti più eclatanti di Vehbiu. Il primo punto inaccettabile è che la lotta degli Arvaniti contro gli Ottomani non è stata determinata da principi di appartenenza religiosa ma da principi di liberazione nazionale. Però Koçollari non riesce a rendersi conto e interpretare con rigore scientifico il fatto che alla fine gli Arvaniti combatterono per liberare la Grecia, e non l'Albania. In seguito riporta la storia di Ali Pasha, di origine albanese, l'insurrezione del quale contro il Sultano è vista come un movimento precursore dell'indipendenza greca. Però ancora una volta Koçollari si dimentica (d'altronde tutte le Storie nazionali si dimenticano sempre alcuni fatti storici), del fatto che lo Stato che Ali Pasha aveva prospettato era composto e rappresentante di Albanesi e Greci, tanto che la lingua ufficiale dello Stato sarebbe stato il Greco (SUPARAKU: 2013, 157-158).

Riguardo poi alla dichiarazione di Vehbiu che «per i Greci, gli Arvaniti sono allo stesso tempo Greci,

Arvaniti e soprattutto cristiani ortodossi» Koçollari sembra addirittura scandalizzato, perché tale affermazione sarebbe per lui inconcepibile in quanto annullerebbe il principio esclusivista dell'identità nazionale albanese secondo il quale la nazione è determinata dall'appartenenza etnica. Per questa ragione, Koçollari espone le testimonianze storiche che confermano la loro identità di Arvaniti, o meglio l'equivalente albanese Arbër (l'endonymo nazionale usato prima dell'odierno etnonimo Shqiptar).

Ancora una volta Koçollari dimostra di polemizzare senza prima capire il messaggio dell'interlocutore e sembra influenzato da un'intolleranza ideologica, il che è anche sintomatico di una fetta della società albanese, nei confronti dell'idea di un'identità plurale. Infatti Vehbiu non aveva negato l'origine etnica degli Arvaniti/Arbër, piuttosto aveva semplicemente chiesto di rispettare anche le identità complesse dei vicini e, dal punto di vista accademico, di capire anche l'evoluzione della propria identità nazionale così da poter capire anche la differenza tra identità etnica ed identità politica. Quest'ultima mancanza concettuale sembra essere alla base della repulsione di qualsiasi interpretazione diversa dalla vecchia ideologia romantica che vede la nazione e l'etnia come equivalenti. Quando qualcuno come Vehbiu tira in ballo il concetto che la Nazione albanese, come evoluzione politica, è una creazione recente, quelli come Koçollari non esiteranno a scagliarsi contro e bocciarla come eresia nazionale o addirittura, in discorsi meno formali, come una posizione traditrice. Alla base di questa paranoia che, incredibilmente influenza ancora alcune posizioni accademiche, sta il fatto che l'idea della Nazione albanese come creazione recente farebbe comodo e rafforzerebbe, per dirla con Koçollari «i circoli nazionalisti estremisti serbi i quali cercano di sostenere che gli Albanesi sono arrivati tardi nelle loro terre e quindi sono una nazione tardiva» *IBI*.

La natura di quest'ultima dichiarazione serve anche come punto conclusivo di questa analisi, in quanto tradisce tutte le motivazioni nazionalistiche che stanno dietro le polemiche sull'identità albanese che scaturiscono non solo in seno alla stessa società, ma spesso si svolgono anche come scontri nazionalistici con i membri delle nazioni vicine. Su questo argomento basti una osservazione su *quora.com*, basti

svolgere per così dire uno *scraping* delle varie opinioni espresse sull'origine degli albanesi per scandalizzarsi della quantità di opinioni e delle fantasie che si propagano da profili di persone che possiedono ottime qualità retoriche ma che però le usano per scopi di revisionismo storico che sa di "genocidio" culturale nei confronti della Storia Albanese in generale. Qui bisogna ricordare anche la reazione di alcuni albanesi che reagiscono in modo analogo alle provocazioni, quasi a voler affermare un orgoglio nazionale, facendo uso del vecchio slogan del passato nazional-comunista "rispondendo al fuoco col fuoco". Se quest'ultima osservazione ci svela alcune narrazioni create da mentalità condizionate da pregiudizi nazionalisti e quindi non degne di alcuna considerazione seria, d'altra parte la constatazione che la vecchia tradizione accademica della Storia Nazionale, e quindi dell'identità nazionale, scaturisce dall'esigenza di contrapporsi a queste narrazioni offensive, ci obbliga a puntualizzare la sua carenza di presupposti scientifici e oggettivismo analitico che lo renderebbe abile a fornire una versione più illuministica dell'evoluzione della società albanese, dando a quest'ultima la possibilità di arricchire le proprie abilità cognitive riguardo alla sua identità e di essere immune allo stesso tempo nei confronti delle offese nazionalistiche di qualsiasi provenienza.

D'altra parte anche la nuova Critica Modernista, la quale è sempre più presente nei discorsi e nei dibattiti sulla Storia degli Albanesi, deve essere conscia di approfondirsi ancora di più in un approccio antropologico nel trattare l'argomento dell'identità e della Storia Albanese in generale.

Questo bisogno incalza per la peculiarità dell'argomento ma anche perché in questo modo offrirebbe una narrazione più argomentativa e inclusivista, trasformando i dibattiti in dialoghi dove sia il Romanticismo accademico di vecchia data sia quello popolare riuscirebbero a "digerire" e tenderanno ad essere più aperti alla dialogicità, o almeno potranno influenzarsi da questo esempio.

Purtroppo questa volta il discorso più inclusivo e più ricco di concetti antropologici, come l'intreccio e l'incrocio storico delle società vicine, è stato pronunciato da un politico, cioè Rama e quindi questo genere di messaggio sarebbe facilmente scartabile come discorso politico. Perciò bisogna che accade-

mici ed intellettuali siano più presenti nell'agorà politica perché' altrimenti i nazionalisti-combattenti-da-tastiera saranno più incisivi nelle dinamiche sociali di entrambi i paesi guadagnando un posto fisso non solo nei campi di battaglia delle varie piattaforme del Web ma anche nei ranghi dei propri governi.

Libero ricercatore

### Riferimenti bibliografici

- KOÇOLLARI IRAKLI (2012), *Arvanitët: histori e shqiptarëve të hershëm në Greqi në shekujt XIII-XIX: studim monografik*. Tirana, Naimi.
- KOÇOLLARI IRAKLI (2024), *Arvanitët dhe përpjekjet mjerane për përjashtimin e tyre nga historia*. <https://gazetadita.al>, 20 Maggio 2024, <https://gazetadita.al/arvanitet-dhe-perpjekjet-mjerane-per-perjashtimin-e-tyre-nga-historia/>
- RAMA EDI (2024), *Rama në Athinë: Fatet e shqiptarëve e grekëve janë të pandashme! Duam marrëdhënie reciproke miqësie e fqinjësie të mirë*. Shqiptarja.com, 12 Maggio 2024, <https://shqiptarja.com/lajm/fjalimi-i-plote-rama-ne-athine-presim-zgjidhje-te-ceshtjeve-te-mbetura-fatet-e-shqiptareve-dhe-grekeve-jane-te-pandashme>.
- SUPARAKU SOKOL (2013), *Albanità in ebollizione: studio delle dinamiche dell'identità e delle rappresentazioni sociali degli albanesi nella transizione tra epoca moderna e postmoderna*. Tesi di Dottorato. Università Ca' Foscari Venezia.
- VEHBIU ARDIAN (2024), *Arvanitët në Historinë e Greqisë*, «Peisazhe të Fjalës», 15 Maggio. <https://peizazhe.com/2024/05/15/arvanitet-ne-historine-e-greqise/>.
- PROTOHEMA.GR. Αλβανικές πονηριές Ράμα στην Αθήνα - Τι γύρευε ο «απρόσκλητος μουσαφίρης» στο Γαλάτσι. Protothema.gr, 12 May 2024, <https://www.protothema.gr/politics/article/1496823/alvanikes-poniries-rama-stin-athina/>.
- TANEA.GR. Αμετανόητα προκλητικός ο Ράμα - Ρατσιστικό κρεσέντο κατά της Ελλάδας με αναφορές σε Τσάμηδες - ΤΑ ΝΕΑ. tanea, 12 May 2024, <https://www.tanea.gr/2024/05/12/greece/ametanoita-proklitikos-o-rama-ratsistiko-kresento-kata-tis-elladas-me-anafores-sti-tsamouria/>.

## Il Ciclo dei *Kreshnikë* tra mitologia e tradizione orale. *I Canti di Muji e Halili*

“Il Ciclo dei *Kreshnikë*” è una raccolta di canti epici della tradizione orale albanese che raccontano le gesta eroiche dei *Kreshnikë*, guerrieri dotati di grande forza, coraggio e abilità, spesso chiamati ad affrontare sfide straordinarie per proteggere la loro comunità, la loro terra e il loro onore. Muji e Halili rappresentano due dei protagonisti più celebri di questi canti leggendari, che sono molto antichi, forse addirittura di origine illirica. Pur avendo subito diverse modifiche nel corso dei secoli, la loro essenza originaria è rimasta intatta. Fanno parte della tradizione epica della popolazione albanese delle montagne dell’Albania settentrionale, del Kosovo della Bosnia e del Montenegro.

I *kreshnikë* vivono in un mondo dove gli esseri umani convivono con creature mitologiche, spiriti della natura e possiedono poteri soprannaturali. Questo ciclo rappresenta uno dei fondamenti della vasta eredità culturale albanese, profondamente radicata in una tradizione orale che si tramanda da secoli. Le tracce di influenze cristiane o islamiche che appaiono in questi canti, soprattutto nei nomi dei protagonisti e dei loro avversari, sono semplici aggiunte fortuite, risultanti dalle contaminazioni avvenute lungo il lungo e variegato percorso storico di queste canzoni popolari. Come osserva l’albanologo Robert Elsie, i canti epici albanesi si distinguono in particolare da quelli balcanici perché appartengono a una tradizione ancora viva: i rapsodi albanesi sono, infatti, gli ultimi cantori tradizionali di versi epici in Europa, custodi di una tradizione orale che è rimasta ininterrotta nel corso dei secoli.

A differenza dei canti epici di altri popoli, che si diffusero nelle città e furono eseguite nelle grandi

sale dei palazzi nobiliari o nei cortili feudali, i canti dei *kreshnikë* non si svilupparono in contesti urbani. I rapsodi albanesi li cantavano durante i matrimoni, in famiglia durante le lunghe notti invernali, d’estate in montagna, e nelle feste tradizionali locali; sempre accompagnati dalla *lahutë*, un antico strumento tradizionale albanese, tra i più antichi e primitivi strumenti d’Europa.

Le performance dei rapsodi albanesi costituiscono un’arte complessa e multiforme che combina musica, narrazione, gestualità, voce, e spesso anche danza epica, creando così una forma di espressione culturale vivida e dinamica. La voce del cantore, accompagnata dalla *lahutë*, con il suo suono malinconico aiuta a creare un’atmosfera emotiva, sottolineando i momenti drammatici del racconto epico e sostenendo il ritmo della narrazione. Per gli albanesi, queste performance non sono solo forme di intrattenimento, ma anche mezzi per preservare la storia, la cultura e i valori tradizionali del popolo delle montagne del nord.

Le rapsodie sono costruite in modo impeccabile. La narrazione dei rapsodi, nei canti epici del ciclo dei *kreshnikë*, rappresenta un’arte raffinata e complessa, utilizza mezzi linguistici accurati basandosi su una tradizione orale profondamente radicata nell’intera cultura albanese. Il linguaggio è utilizzato con grande abilità, scelto con cura, varietà e precisione; testimonianza di un raffinato gusto artistico e anche di una lunga tradizione della lingua come strumento d’arte. Emerge il carattere descrittivo degli ambienti, della natura, dei personaggi e delle loro azioni. Il ricco simbolismo e le metafore rendono questi canti un’unità perfetta tra epica e lirica. La narrazione epica dei rapsodi utilizza spesso for-

mule, espressioni o frasi ripetute per sottolineare concetti chiave e per facilitare la memorizzazione del testo. Il cantore, fin dall'inizio, attraverso l'ambientazione naturale o un evento particolare, ci introduce agli eroi, attirandoci gradualmente nella vicenda che intende narrare.

I rapsodi utilizzano il dialetto locale. Questo non solo rende la performance più autentica e vicina al pubblico, ma arricchisce anche il testo di espressioni idiomatiche, proverbi e modi di dire locali. Questo uso del dialetto e della coloritura locale aiuta a mantenere la vivacità e la pertinenza culturale della narrazione. Molti studiosi hanno sottolineato l'importanza dello studio della lingua dell'epica eroica albanese per i veri valori artistici che essa rappresenta.

I "Canti di Muji e Halili" sono tra i più affascinanti all'interno di un ampio ciclo di canti epici. Ad oggi son arrivati in diverse versioni e tutte mettono in risalto le qualità coraggiose di questi due eroici guerrieri delle montagne, Muji e il fratello Halili. Le rapsodie del ciclo sono impregnate di figure fantastiche; tra queste spiccano le Zana, la cui presenza è particolarmente rilevante. Si tratta di creature mitologiche descritte come giovani donne o fanciulle di straordinaria bellezza, vestite con i tradizionali abiti da sposa. Non seguono un destino divino ma sono creature terrene che operano fianco a fianco con gli eroi, condividendo con loro esperienze e sentimenti umani. Accompagnano costantemente gli eroi, da luoghi specifici come Jutbina e Krajli, fino ai campi di battaglia, giocando un ruolo attivo e spesso decisivo nella loro vita. In modo soprannaturale e misterioso, proteggono e avvertono gli eroi, intervenendo con i loro poteri magici nelle battaglie per assisterli. Il loro potere, strettamente legato alla natura, le rende figure tanto venerate quanto temute dalla gente di montagna, riflettendo la forza selvaggia e imprevedibile della natura stessa. Diversamente dalle ninfe greche che sono considerate divinità minori, essendo spesso figlie di divinità maggiori (come Zeus), le Zana sono strettamente connesse alla natura e agli elementi naturali; traggono la loro forza da tre capre selvatiche dalle corna d'oro che vivono inaccessibili sulle vette delle montagne, impossibili da raggiungere per gli esseri umani. Interagiscono con gli

umani in modo positivo, giacché conferiscono forza e protezione ai guerrieri, ma al contempo le Zana possono essere vendicative e punire chiunque non rispetti il loro territorio o le loro regole.

Queste storie sono un mix di realtà storica, fantasia e simbolismo mitologico. Muji è la figura principale di questo ciclo nel quale si fondono gli elementi sovranaturali con quelli umani. Riceve la forza proprio dalle Zana, essendosi nutrito col loro latte quando era ancora un ragazzo e, in seguito, la usa per difendere la propria famiglia e la propria terra. Muji vive e agisce come un uomo normale all'interno del suo ambiente sociale; con i membri della famiglia si comporta secondo i costumi e le tradizioni del posto, rispettando il codice d'onore degli uomini della montagna. Il fratello, Halili, è al contempo compagno d'armi coraggioso e parte attiva nelle sue imprese.

Il Ciclo dei *Kreshnikë* rappresenta quindi molto più di una raccolta di canti epici; è un vero e proprio monumento della cultura albanese, che ha saputo conservare e trasmettere attraverso i secoli i valori e le tradizioni di un popolo. La vitalità di questi canti, ancora vivi grazie ai rapsodi che li eseguono, testimonia la forza e la resilienza della cultura albanese, capace di resistere alle influenze esterne e di mantenere viva la propria identità.

Qui di seguito si riportano i canti "La forza di Muji" e "Il matrimonio di Muji". L'adattamento in prosa e la traduzione in italiano sono stati realizzati dalla sottoscritta, sulla base delle versioni originali in lingua albanese "*Fuqija e Mujit*" e "*Martesa e Mujit*" contenute in *Folklor shqiptar II, Epika Legjendare (Cikli i kreshnikëve), Vëllimi i parë* (Tiranë, 1966).

### La forza di Muji

*Benedetti siamo, grazie all'Onnipotente!  
perché non c'eravamo e Dio ci creò.  
Quando Muji era piccolo, ancora fanciullo,  
Suo padre lo mandò a lavorare per un uomo ricco.*

L'uomo ricco lo impiegò come mandriano. Giorno dopo giorno, Muji vagava per i pascoli alti, beveva alle fontane e si riposava all'ombra. Non lasciò sen-

tiero inesplorato per condurre il suo gregge verso nuovi prati montani.

Una notte, però, Muji perse di vista il bestiame. Non potendo tornare a casa senza di esso, fu costretto a rifugiarsi ai piedi di una scogliera, dove si addormentò. Vicino a lui c'erano due culle, da cui provenivano dei lamenti. Muji si avvicinò per confortare i bambini, cullandoli e facendoli addormentare di nuovo.

Davanti a lui, come luci splendenti, apparvero due Zana. "Che cosa stai facendo qui?" gli chiesero. Muji spiegò che aveva perso il suo bestiame e, sentendo il pianto dei bambini, si era fermato per confortarli.

Le Zana, toccate dalla sua compassione, gli chiesero cosa desiderasse in cambio per aver cullato i loro piccoli. "Desideri forza, potenza in battaglia, ricchezze, o saggezza per parlare lingue straniere?" chiesero. Muji, volendo superare i pastori che lo deridevano, chiese forza.

Allora le Zana gli diedero da bere il latte dei loro seni, donandogli una forza straordinaria. Gli ordinarono di sollevare una roccia molto pesante. Dopo aver bevuto il latte, Muji riuscì a sollevare la roccia sempre più in alto. Parlarono con Muji sotto la luce della luna e gli chiesero di diventare loro fratello di sangue. Con il sorgere del giorno, Muji si svegliò e trovò il suo bestiame, e lo condusse a casa. Tornato alla Piana di Jutbina, affrontò i pastori che lo avevano deriso, mostrandosi molto più forte di loro. Da quel giorno, Muji lasciò il servizio presso il suo padrone e si recò a casa per far visita a sua madre.

*Lì, così si dice, Muji iniziò a lavorare,  
Lì, così si dice, Muji iniziò a combattere,  
E da ogni battaglia a cui Muji prese parte,  
Egli emerse sempre con onore.*

### Il matrimonio di Muji

*Benedetti siamo, grazie all'Onnipotente!  
perché non c'eravamo e Dio ci creò.  
La luce del giorno arrivò e il sole iniziò a splendere.  
Cosa fa Gjeto Basho Muji?*

Gjeto Basho Muji stava per sposarsi. La sua sposa

era la figlia del re di Krajli. A Jutbina, Muji radunò i trecento dasmorë, uomini scelti per formare il corteo nuziale, col compito di andare a prendere la sposa dalla casa dei suoi genitori e portarla alla casa dello sposo, per dare così inizio alla festa. Tutti i trecento erano vestiti in abiti dorati, con spade scintillanti e lance d'oro che rilucevano al sole. Erano tutti giovani, tranne un vecchio che li guidava, Dizdar Osman Aga. Muji, seguendo la tradizione, rimase a casa ma raccomandò ai *dasmorë*: "Ascoltate attentamente ciò che vi dico, oh *dasmorë*! Quando raggiungerete i pascoli di alta montagna, troverete tre vasti prati ombreggiati. Vi avverto, non fate festa lì, non intonate canzoni né riposare su quei prati, perché sono la dimora delle tre temibili Zana, che lì si riposano all'ombra tra le fresche brezze. Nessuno passerebbe di lì sano e salvo!"

All'alba, i *dasmorë* sellarono i loro cavalli cantando gioiosamente e, giunti ai pascoli di alta montagna, tacquero e trattennero il canto, guidando i cavalli con fermezza senza fermarsi. Nessuno osò bere dalle sorgenti o riposare all'ombra dei prati. Affrettarono il viaggio verso la dimora del re, che li accolse calorosamente, offrendo loro cibo e bevande. All'alba successiva, si prepararono per il viaggio di ritorno a Jutbina, con la sposa al loro fianco. Durante il ritorno, mantennero i canti e la gioia fino ai prati ombreggiati, dove il vecchio Osman Aga parlò: "Molte volte sono stato invitato a nozze, e ci siamo sempre fermati in questi prati per riposare, mettendo i cavalli al pascolo e intonando canzoni. Mai nessuno ha subito sventura!" Con queste parole, tutti scesero dai cavalli e si prepararono a fare festa. Mentre si divertivano, il cielo tuonò, il vento ululò tra i faggi, e in un istante apparvero le tre temibili Zana. Fiamme fuoriuscirono dalle loro bocche, e trasformarono in pietra tutti i *dasmorë*, mentre i loro cavalli divennero tronchi d'albero, lasciando solo la sposa illesa. Le Zana la presero con loro e la portarono nella loro grotta, dove fu costretta a cucinare e portare loro l'acqua.

Gjeto Basho Muji venne a sapere della sorte della sua sposa. Preso dalla rabbia, montò sul suo cavallo e si diresse immediatamente ai pascoli di alta montagna. Giunto ai prati, trovò i suoi trenta *dasmorë* trasformati in pietra e i cavalli in tronchi d'albero. Il dolore lo sopraffecce, ma senza indugio si mise in

viaggio, deciso a trovare le Zana. Cercò invano tra i prati e le sorgenti finché, in una foresta di faggi dove la luce non penetra mai, trovò una fonte d'acqua limpida come una lacrima. Muji si sedette vicino alla fonte, aspettando che le Zana venissero a prendere l'acqua. Dopo tre giorni di attesa, una giovane donna con una brocca si avvicinò alla fonte. Muji le chiese cosa stesse facendo in quel luogo solitario. In risposta, la donna gli raccontò di come lei e gli invitati alle nozze si fossero riposati in un luogo piacevole e dell'apparizione delle Zana che avevano trasformato tutti in pietra e preso lei come schiava (la tradizione voleva che la sposa e lo sposo si conoscessero solo il giorno delle nozze). Muji le chiese il nome del suo promesso sposo e, quando la donna lo pronunciò, egli rivelò la sua identità: "Sono io, Gjeto Basho Muji, e sono qui davanti a te. Ascolta ciò che ora ti dirò."

La donna giurò di seguire le sue istruzioni, e Muji le spiegò come scoprire il segreto del potere delle Zana. Le disse di tornare da loro e chiedere alle tre Zana di rivelare la fonte del loro potere. La donna obbedì e, quella sera, mentre le Zana cenavano, seguì le istruzioni di Muji. Con astuzia, chiese loro del loro potere, e le Zana, seppur riluttanti, alla fine rivelarono che il loro potere risiedeva in tre capre selvatiche dalle corna d'oro, che abitavano nelle Valli Gialle e che mai nessuno avrebbe potuto cat-

turare.

Il giorno seguente, la donna riferì tutto a Muji, che decise di agire. Ritornò a Jutbina e radunò trecento cacciatori con centinaia di cani. Conducendo la spedizione nelle Valli Verdi, catturarono i caproni selvatici e li portarono a Jutbina, dove li tennero in un recinto. A quel punto, le Zana persero i loro poteri e andarono da Muji, implorandolo di restituirglieli. Offrirono di restituire la sua sposa e di liberare i *dasmorë* trasformati in pietra. Muji, dopo aver ascoltato il loro giuramento di non opporsi mai più a lui, decise infine di restituire le tre capre selvatiche. Le Zana mantennero la promessa. Quando tutti furono riuniti a Jutbina, le montagne risuonarono di canti e danze, e le Zana proclamarono da una vetta all'altra il loro giuramento, riaffermando:

*Siamo Zana e Zana saremo!  
Besa\* è besa e parola è parola,  
Donna è donna e Zana è Zana,  
Donna è luna e Zana è sole.*

\*La besa è un concetto fondamentale per gli albanesi che rappresenta un codice d'onore e una promessa sacra di fiducia, lealtà e ospitalità.

Università Cà Foscari, Venezia

#### Riferimenti bibliografici

ARAPI FATOS (1986), *Këngë të moçme shqiptare*, Tiranë, Naim Frashëri.

ELSIE ROBERT (2014), *Why is Albanian Epic Verse So Neglected?*, paper presentato alla conferenza internazionale "The Albanian Epic of Legendary Songs in Five Balkan Countries", Prishtina, 8–9 agosto 2014, disponibile in: <https://www.robertelsie.com>.

ELSIE ROBERT; MATHIE-HECK JANICE (2004), *Songs of the Frontier Warriors: Këngë Kreshnikësh*, Wauconda (Illinois), Bolchazy-Carducci Publishers.

ISTITUTI I FOLKLORIT (1966), *Folklor shqiptar II: Epica legjendare (cikli i kreshnikëve)*, Tiranë, N.I.Sh. Shtypshkronjave "Mihal Duri".

KUTELI MITRUSH (2005), *Tregime të moçme shqiptare*, Tiranë, Mitrush Kuteli.

## Shoqa nga fshati – La compagna di viaggio

*La compagna del villaggio (Shoqa nga fshati)* è il sequel della commedia *La signora della città (Zogna nga qyteti)*. Entrambi i film, diretti da Piro Milkani, si svolgono nella regione rurale del sud-est dell'Albania durante gli anni Settanta. Narrano il viaggio che porta Teto Ollga, una viziata signora di città costretta a inseguire la figlia dalla capitale al remoto villaggio di Tushemisht nei dintorni di Pogradec. La figlia Meli, giovane medico, come accade per molti suoi coetanei spediti dal partito alla conquista degli angoli più remoti dell'Albania, viene assegnata a un ospedale contadino. Tushemisht come villaggio socialista è il risultato di un ampio processo di urbanizzazione delle campagne e rappresenta la materializzazione dell'ideologia socialista. Nei due film, Teto Ollga passa da un atteggiamento arrogante nei confronti dei contadini e del villaggio a diventare una compagna che lotta per le basi della modernizzazione e della cultura del villaggio. In questa coesistenza di basi sta una svolta fondamentale per capire che per l'ideologia del partito di Enver Hoxha, modernizzazione e villaggi vanno di pari passo. La riforma agraria, la collettivizzazione della terra e la creazione di nuovi villaggi sparsi sul territorio sono i pilastri dell'ideologia socialista dell'autosufficienza e della modernizzazione del Paese. Durante il comunismo, il territorio albanese è diventato un cantiere permanente. Ogni pezzo di terra disponibile è stato coltivato o urbanizzato e la campagna è diventata una costellazione diffusa di piccoli villaggi. Dal 1954 al 1992, numerosi film prodotti dal *Kinostudio Shqipëria e Re*, come quelli di Piro Milkani, sono stati film di propaganda sulla muscolare trasformazione spaziale e sociale dell'Albania. Questo set cinematografico presenta una forte narrazione del villaggio come spazio centrale della modernizzazione del

Paese e inquadra tre campi discorsivi che ricostruiscono uno specifico modo di narrare il villaggio come il luogo: della conquista, del pastorale e dell'emancipazione. Tuttavia, non si tratta di una rassegna o di una sintesi. Sebbene relativamente autonomi, i diversi campi indagati sono una sequenza di scene che restituiscono questioni intrecciate che non hanno pretesa di esaustività. La loro scelta è guidata dalla necessità di descrivere attraverso un ampio archivio di filmati le principali immagini culturali, narrazioni, trasformazioni e ideologie che il villaggio albanese come progetto moderno pone. Inoltre, osservando ciò che rimane oggi di alcuni degli spazi narrati, è possibile descriverli al di là della narrazione idilliaca socialista e tracciare le trasformazioni post-socialiste, ripristinando le principali discrasie, malintesi e zone d'ombra.

### Pionieri ed eredi

I due film di Piro Milkani lavorano entrambi sul tema di villaggio come luogo di conquista e progresso. In entrambi i film, il villaggio viene descritto come un'aspirazione per le giovani generazioni. A nulla valgono i tentativi di Teto Ollga di mobilitare la sua rete di conoscenze per rimanere in città. Meli è fermamente convinta di volere andare nel villaggio ed esercitare lì la sua professione. Nemmeno il goffo sforzo di farle sposare un giovane della città dà i suoi frutti. Meli alla fine si innamora di un insegnante che, come lei, dalla città si è trasferito nel villaggio e non ha nessuna intenzione di andarsene. Alla fine, la signora di città mostra un'evoluzione encomiabile diventando la cuoca della cooperativa e la paladina più agguerrita della scelta di andare in campagna.

Nel 1984, Besim Kurti gira il musical *Fejesa e Blertës* ('Il fidanzamento di Blerta'), dove il tema della conquista viene raccontato attraverso la storia della capitana della squadra locale di pallavolo. Il film è girato nel villaggio di *Krutje* localizzato vicino alla città di *Lushnje*. La scelta del villaggio ha un'importante valenza simbolica: a *Krutje* l'undici novembre 1948 è stata fondata la prima cooperativa agricola albanese. Inoltre, *Krutje* è stato anche nella realtà il villaggio di una delle squadre di pallavolo femminili più vincenti negli anni Ottanta. Anche in questo caso, nonostante il padre di Blerta provi, attraverso un matrimonio combinato, a trasferirsi in città con un'idea di upgrade sociale, Blerta è innamorata di Miri ed è felice di giocare per la squadra locale e vede nel villaggio il luogo del progress. Pertanto disobbedisce alla volontà del padre e rimane a lavorare, vivere e giocare nel villaggio, contribuendo alla sua affermazione.

Il cinema diventa dunque lo strumento immediato per ridare vita al nuovo uomo socialista che cerca la salvezza nel villaggio, attraverso le opere, il lavoro e la lotta morale. I film rivelano il villaggio quale luogo ideale in cui si cristallizza il senso pioniere di avventura e di conquista. Il villaggio diviene il luogo dell'ottimismo etico, dello spirito di euforia e della rottura dei vecchi tabù (BEJKO: 2012). Un processo di conquista collettivista che mira a ridurre le differenze tra città e campagna convogliandovi capitali, energie e aspirazioni della gioventù operosa. Una conquista che seguiva il principio della pianificazione sociale-rurale con insediamenti compatti, il cui centro rappresentava spazi socioculturali e di propaganda (POMPEJANO: 2023) costituiti dalle case della cultura, ambulatori, scuole, mense, centri direzionali e negozi. Il territorio viene considerato una tabula rasa su cui materializzare la visione socialista di futuro. Infrastrutture, impianti idroelettrici, elettrodotti, bonifiche, terrazzamenti, sono i simboli del paesaggio socialista. Nel 1987, il 76% delle aree agricole era gestito da 417 cooperative agricole con una superficie media di 1.205 ettari (RUGG: 1994). Il cinema diventa il luogo della fervida documentazione dei ritmi di vita quotidiana governati da questo programma di collettivizzazione agricola.

*Di fatto*, c'era un forte attrito tra realtà e propaganda. Essere un giovane medico come Meli, un ingegnere o

un insegnante ed essere mandati ad abitare i nuovi villaggi non era un'aspirazione, ma piuttosto una punizione per i dissidenti o per le persone con una biografia politica problematica. Alcuni dei villaggi erano luoghi di esilio e confino politico (REJMER: 2018): le cosiddette 'università' nel comune linguaggio allusivo in cui si 'laureavano' e diventavano 'insegnanti' numerosi albanesi durante gli anni della feroce dittatura (YPI: 2021). La conquista dei villaggi era legata da stringenti regole di migrazione interna e da un autoritario processo di modernizzazione. La mobilità interna nazionale era vietata e permessa solo attraverso trasferimenti autorizzati dai comitati centrali. Una politica migratoria interna con regole così stringenti rendeva l'Albania un caso eccezionale, in cui il 70% della popolazione abitava nei villaggi. Inoltre, il programma di collettivizzazione dell'agricoltura era guidato più che altro dalla volontà di alterare lo stato della proprietà, aumentare la capacità di controllo sulla popolazione, estrarre tutto il surplus possibile dall'agricoltura, trasformare i contadini in proletari rustici dipendenti dallo Stato per la distribuzione delle risorse (BAUERKAMPER E IORDACHI: 2014). Infatti, la vita rurale quotidiana nel periodo comunista era guidata dal razionamento del cibo e da una gerarchia istituzionalizzata di accesso (KING E VULLNETARI: 2016).

Il socialismo come realtà politica si è disintegrato nel 1991, ma ha lasciato in eredità una mappa di piani familiari, oggetti e riferimenti condivisi (MËHILLI: 2017). A *Tushemisht* e *Krutje*, la traumatica *de-collectivisation* ribalta le norme, i diritti e questa eredità. La memoria culturale collettiva è rinnegata e il variegato patrimonio socialista tangibile e intangibile viene depotenziato. Il paesaggio socialista, il lascito del muscolare processo di conquista viene privatizzato e frammentato. I luoghi della vita collettiva, se non sono abbandonati, sono stati progressivamente colonizzati e cannibalizzati.

### Grandeur bucolica e bellezza agreste

Nel 1957, Hysen Hakani gira il cortometraggio, *Toka jonë* ('La nostra terra'), in cui racconta, con enorme lirismo, la storia epica del progresso nei villaggi montani. Accanto al tema del progresso scienti-

fico, viene introdotto il secondo campo interpretativo, quello del villaggio come luogo dell'idilliaca vita a contatto con la natura. Le scene del film sono una celebrazione del villaggio quale luogo della *grandeur* bucolica e della bellezza agreste. Ci troviamo in un villaggio del nord nei primi anni della collettivizzazione della vita rurale e ci vengono raccontati i conflitti e le tensioni, le aspettative e le speranze, la vita pubblica a contatto con la natura.

*Melodi e pandërprerë* ('Melodia non-stop') di Fehmi Hoshafi racconta la storia di Jani, un pastore nel villaggio costiero di *Qeparo* nel sud dell'Albania. Il film, girato nel 1985, descrive il rapporto tra Jani e le capre a lui affidate dalla cooperativa, racconta il tenero dialogo che ne ha stabilito, la passione e la dedizione. Il film rappresenta il reciproco contaminarsi tra uomo e natura: il gregge di pecore abita gli spazi domestici della famiglia di Jani, mentre il paesaggio rurale diventa il palcoscenico della vita pubblica contadina. I film si trasformano quindi in un pretesto per la celebrazione della grande ornamentalità lussureggiante della natura. Acque, foreste, montagne, terrazzamenti, filari, frutteti, praterie e orizzonti puri sconfinati si trasformano in immagini meravigliose e possenti che accolgono le passioni e la volontà dell'uomo; in breve, accolgono l'ideale della vita socialista all'aria aperta, giovanile, fanciullesca, virile, in maniche di camicia. La celebrazione della natura buona e dei buoni contadini è la tesi organica, funzionale ed univoca che governa la coerenza dei film. Una tesi ovviamente essenzialmente propagandistica, sociale. Sostenuto anche dall'iscrizione di slogan politici con pesanti pietre esposte sulle colline. I film mostrano come la visione autoritaria della modernizzazione si traduceva in una 'ingegnerizzazione' e 'disciplinizzazione' della società e della natura. Estesi processi di meccanizzazione dell'agricoltura e di modellazione del suolo attraverso terrazzamenti, bonifiche, drenaggi, canali di irrigazione, serbatoi, grandi campi monoculturali intensamente fertilizzati, dominano il paesaggio socialista.

La vita nei villaggi non era né idilliaca, né eroica. La vita nelle campagne era complessa: la trasformazione spaziale e sociale dell'Albania è stata il risultato di molte perdite. Intrisa dell'ideologia socialista, profondamente controllata e brutalmente repressa, condizionata dall'arretratezza tecnologica e dalla scarsità,

piena di doveri e di privazioni; persone assoggettate e socializzate alla logica dei salari, delle discipline temporali e delle norme lavorative (LELAJ E BARDHOSHI: 2021). Peggiorata perfino negli ultimi anni di regime, quando l'isolamento politico ed economico diventa totale e le politiche di autosufficienza estremizzate ma insufficienti.

Questo paesaggio socialista è oggi profondamente trasformato, così come il rapporto tra contadini e natura. La riforma agraria avviata nel 1991 smantella le grandi cooperative agricole e redistribuisce la terra ai privati, parcellizzando gli ampi appezzamenti di terreno agricolo tra mezzo milione di aziende agricole private, con una dimensione media di 1 ettaro, e frammentandoli in più di 1,9 milioni di appezzamenti (HOXHA: 2023), indebolendo la sua capacità produttiva e di gestione. Nei villaggi descritti, oggi i processi di privatizzazione, liberalizzazione e frammentazione hanno generato un processo di abbandono, disinvestimento, incuria e di ritirata dentro il mito della proprietà privata, di edifici pluripiani spesso incompleti (HYSKA: 2021), di recinti sempre più opachi, negando il rapporto con gli spazi aperti. La natura è considerata un residuo della vita pubblica rurale, la cui manutenzione e cura non è un'impresa collettiva come in *Shoqa nga fshati*, dove tutti i contadini si mobilitano quando c'è la piena nelle cisterne, oppure in *Toka jonë* nella quotidiana manutenzione dei terrazzamenti.

### La nuova donna socialista

*Tana* di Kristaq Dharmo del 1958 è il primo film prodotto dalla Kinostudio. Nel film viene mostrato il primo bacio della cinematografia albanese e che ha subito in seguito una forte censura. Siamo negli anni Cinquanta in un villaggio collinare nel nord. Tana rappresenta il modello di giovane ragazza operosa, indipendente e progressista. Rappresenta una fanciulla in rivolta contro il padre conservatore e si sposa per amore. In Tana viene anticipato il tema dell'emancipazione femminile all'interno della società rurale albanese. Infatti, Tinka Kurti, l'attrice che interpreta Tana, è una maschera capace di documentare come il cinema abbia collettivizzato il ruolo femminile. Ogni donna albanese che va al cinema osservando Tana si trova di

fronte ad un catalogo di pratiche e atteggiamenti che rappresentano la massima perfezione della donna socialista ideale.

*Kapedani* ('Il capitano'), diretto da Muharrem Fejzo e Fehmi Hoshafi, del 1972, è una commedia ambientata in un villaggio in cui, a capo della cooperativa, c'è una donna. Xha Sulos, il protagonista, mal digerisce l'avanzamento sociale delle donne. Il suo disappunto è tale che arriva a lamentarsi fino a Tirana. Eppure, scena dopo scena assistiamo alla pacificazione di Xha Sulos con il mondo di donne socialiste che stanno assumendo nuovi ruoli nella società.

I film raccontano di un'idealizzazione della donna, che rappresenta il tipo della madre, fiera, operosa (WILLIAMS: 2015), incontaminata, ardita e capace di ogni abnegazione. In questa politica di ingegneria sociale, la donna viene chiamata a recitare le parti maschili, le viene chiesto di rappresentare la stessa cameratesca, sportiva e proletaria disinvoltura degli uomini. E il villaggio diventa il luogo in cui la donna è compagna, uguale all'uomo nel lavoro e nell'amore. È un'emancipazione che viene raccontata in continuità con il depotenziamento del ruolo della religione. Infatti, se in Tana il contesto religioso è ancora presente, nei film girati dopo il 1967, anno in cui l'Albania si proclama primo stato ateo al mondo (LUBONJA: 2002), viene raccontato l'affrancamento della società dalle religioni attraverso lo smantellamento dei luoghi e delle usanze religiose con l'emancipazione della donna.

Tuttavia, la celebrata uguaglianza era solo la facciata di un mondo altamente diseguale. L'emancipazione della donna è stata solo parziale, mirata e fortemente strumentale alla causa socialista. Era una forma di emancipazione limitata perché la società albanese era indiscussamente patriarcale e le donne alla fine erano costrette al doppio lavoro, dentro e fuori casa. Inoltre, l'ammissione alla sfera pubblica è stata accompagnata da un'assenza di rappresentanza nelle alte cariche manageriali. In Kinostudio, ad esempio, c'era solo una regista donna: Xhanfise Keko. Musine Kokalari, membro fondatore e tra le poche donne ai vertici del Partito, è stata esiliata in seguito proprio in uno dei villaggi per il suo approccio troppo progressista (VULLNETARI: 2012).

La terapia shock con privatizzazione del settore economico, l'apertura al mercato globale e il depotenziamento dell'intervento statale, scarsamente o per nulla

regolamentati, hanno avuto rilevanti conseguenze sul tessuto sociale (DE WAAL: 2005). 700.000 albanesi sono emigrati all'estero solo negli anni Novanta, con una migrazione senza precedenti all'interno del Paese (MEÇE: 2015). In questo scenario radicale, i villaggi si spopolano e si radicalizzano non solo le asimmetrie tra urbano e rurale ma soprattutto tra i generi e tra le generazioni. Nei villaggi di Tana, Blerta e Xha Sulo, è possibile assistere ad un processo di svalutazione dei compiti assegnati alle donne, alla loro maggiore sorveglianza da parte dei parenti maschi e all'erosione della vita sociale delle donne al di fuori del nucleo familiare (BROOKS E MEÇE: 2023). Sono trasformazioni socio-economiche che hanno scatenato la rinascita delle religioni, trasformando il paese in un campo di battaglia per le religioni (ABRAHAMS: 2016). A Tushemisht, il centro di cultura è stato trasformato in una chiesa ortodossa e negli altri villaggi, lì dove c'erano i luoghi della collettività, vengono innalzati minareti e campanili. Un revival religioso finanziato da fondi di paesi arabi che si oppongono al governo greco (VICKERS E PETTIFER: 1997) ha modificato il paesaggio sociale e spaziale albanese spesso trasformando radicalmente il ruolo della donna nelle comunità.

### Il villaggio recita

Raccontare il villaggio socialista albanese attraverso la cinematografia può sembrare forzato: dopotutto i film di Kinostudio sono considerati una forma di propaganda che allestisce spazi, persone ed esperienze di vita quotidiana entro una cornice ideologica. Eppure, qualcosa questi film riescono a raccontarci. Proprio il loro essere consapevolmente frutto di una invenzione e manipolazione, le loro ambiguità e contraddizioni più o meno avvertite ci permettono di fare un'incursione in un mondo che ha tuttora un impatto forte sull'immaginario nazionale albanese. Basti guardare il Padiglione Albanese al 17° *International Architecture Exhibition* (La Biennale di Venezia) oppure il lavoro dell'artista Leonard Qylafi (MUELLER E DRAKE: 2017) che usa le scene del patrimonio visivo cinematografico per scavare nel passato e raccontare la complessa e articolata coscienza collettiva. La storia del cinema albanese di regime è stata relativamente breve rispetto ad altri contesti e alquanto esplosiva. Diventa perfino

popolare durante la rivoluzione culturale in Cina (GRGIĆ: 2021), spianando la strada a una nuova cultura nazionale (HOXHA: 2002). La sua storia è sfaccettata e la sua ideologia è più complessa e contraddittoria di come uno potrebbe immaginare (WILLIAMS: 2012). In questo senso, osservare come il cinema di regime ha raccontato il villaggio ci permette di approfondire, in particolare, le diverse rappresentazioni e interpretazioni del villaggio, del suo sistema stringente di eventi, spazi, e norme per interrogarsi anche sull'evoluzione di tali raffigurazioni, che costituiscono l'espressione più immediata di quell'immaginario collettivo e delle proiezioni identitarie che esse stesse contribuiscono a formare. Il cinema è diventato un testo complesso, denso di significati, da cui intercettare tracce e indizi di un ampio discorso che va a toccare altri oltre sé stesso. Questo scritto fa un'incursione provando a dire qualcosa sui tempi, atmosfere e linguaggi, sulle privazioni, enfasi e banalità di un mondo imprevedibile. La narrativa della società socialista era impregnata dalla grammatica filmica e le vicende che si consumavano dentro i set avevano l'ambizione di diventare riti sociali. Interrogare direttamente il cinema prodotto da Kinostudio<sup>1</sup> nell'arco temporale 1954-1992 ci permette di comprendere l'impianto estetico, narrativo e spaziale di un processo di invenzione. Il cinema è fenomeno culturale ed este-

tico, economico e sociale. È proprio questa capacità del cinema di trovarsi un posto tutto suo nel mondo socialista, una posizione definita gli ha permesso di operare una riflessione sulle immagini e sulla formazione culturale di intere generazioni. Infatti, i film scelti nel loro parossismo e al netto della loro irrealtà, rendono perfettamente chiara però l'idea di cosa voleva essere il villaggio socialista albanese. Ne emerge uno specifico modo di narrare il villaggio nella cinematografia socialista albanese, un timbro con un taglio, una precisa gerarchia e un peso specifico dedicato a temi, persone, e soprattutto spazi. Il cinema ha portato al massimo dell'evidenza il ruolo del villaggio nella modernizzazione e nella costruzione di un'identità nazionale socialista. Le narrazioni ufficiali trasmesse attraverso i film raccontano di intensi processi di conquista, di una vita idilliaca di villaggio, di emancipazione, uguaglianza e libertà dei suoi abitanti. La cinematografia realizzata durante gli anni del socialismo ci permette di ricostruire gli spazi, le pratiche, le aspettative e le contraddizioni di questo processo di modernizzazione autoritaria.

Politecnico di Milano – DASTU

## Nota

Il presente testo è un estratto di un contributo "The village performs. Representations and realities of the villages of socialist Albania" pubblicato nella rivista *OASE* all'interno del numero 117 del 2024.



Il villaggio di Krutje 2023. © Agim Kërçuku



Il villaggio di Tushemisht 2023. © Agim Kërçuku



Il villaggio di Gurras 2023. © Agim Kërçuku

## Riferimenti bibliografici

- ABRAHAMS FRED C. (2016), *Modern Albania: From Dictatorship to Democracy in Europe*, New York, New York University Press.
- BAUERKAMPER ARND e IORDACHI CONSTANTIN (2014), *The Collectivization of Agriculture in Communist Eastern Europe: Comparison and Entanglements*, Budapest-New York, Central European University Press.
- BEJKO JULIAN (2012), *Shoqëria e Kinemasë I*, Tirana, Edlora.
- BROOKS SALLY e MEÇE MERITA H. (2023), *The impact of rural emptiness on gender relations in postsocialist Albania*, «Sociologia Ruralis», 63, pp. 268-286.
- DE Waal Clarissa (2005), *Albania Today: a Portrait of Post-communist Turbulence*, London, I. B. Tauris.
- GRGIĆ ANA (2021), *Building a new socialist art: a short history of Albanian cinema*, «Studies in Eastern European Cinema», 12, 3 pp. 276-292.
- HOXHA ABAZ (2002), *100 Vjet Kinema ne Trojet Shqiptare*, Tirana, Marin Barleti.
- HOXHA ARTAN R. (2023), *Sugarland: The Transformation of the Countryside in Communist Albania*, Budapest - New York, Central European University Press.
- HYSKA DRITAN (2021), *Housing*, Tirana, Pararoja.
- KING RUSSELL e VULLNETARI JULIE (2016), *From shortage economy to second economy: An historical ethnography of rural life in communist Albania*, «Journal of Rural Studies», 44, pp. 198-207.
- LELAJ OLSI e BARDHOSHI NEBI (2021), *The Albanian Village and Modernity: An Outline of a Relation*, «Antropologji», 4, 1, pp. 13-30.
- LUBONJA FATOS (2002), *Between the glory of a virtual world and the misery of a real world*, in: SCHWANDNER-SIEVERS STEPHANIE e FISCHER BERND J. (a cura di), *Albanian identities: Myth and history*, London, Hurst, pp. 91-103.
- MEÇE MERITA H. (2015), *Population aging in Albanian post-socialist society: implications for care and family life*, «SEEU Review», 11, 2, pp. 127-152.
- MËHILLI ELIDOR (2017), *From Stalin to Mao. Albania and the socialist world*, Ithaca-London, Cornell University Press.
- MUELLER VANESSA JOAN e DRAKE CATHRYN (2017), *Leonard Qylafi: Occurrence in Present Tense-Ndodhi në kohën e tashme*, Berlin, Sternberg Press.
- POMPEJANO FEDERICA (2023), *Të bëjmë fshatin si qytet! L'urbanizzazione delle aree rurali nell'Albania socialista*, «FAMagazine» 62-63, pp. 101-113.
- REJMER MARGO (2018), *Mud Sweeter than Honey: Voices of Communist Albania*, New York, Restless Books.
- RUGG DEAN S. (1994), *Communist Legacies in the Albanian Landscape*, «Geographical Review» 84, 1, pp. 59-73.
- VICKERS MIRANDA e PETTIFER JAMES (1997), *Albania: From Anarchy to a Balkan Identity*, London, Hurst.
- VULLNETARI JULIE (2012), *Women and Migration in Albania: A View from the Village*, «International Migration» 50, 5, pp. 169-188.
- WILLIAMS BRUCE (2012), *Red Shift. New Albanian Cinema and Its Dialogue with the Old*, in: ANIKÓ IMRE (a cura di), *A Companion to Eastern European Cinemas*, Hoboken, Wiley-Blackwell, pp. 224-243.
- WILLIAMS BRUCE (2015), *It's a wonderful job: women at work in the cinema of communist Albania*, Studies, «Eastern European Cinema» 6, 1, pp. 4-20.
- YPI LEA (2021), *Free: Coming of Age at the End of History*, London, Penguin.

## Note

- 1 Per fare questo si è deciso di esaminare i 270 film artistici presenti all'interno dell'Archivio Centrale Statale Cinematografico (*Arkivi Qendror Shtetëror i Filmit* (AQSHF)), prodotti durante il regime comunista dalla Kinostudio Shqipëria e Re.

## L'identità dell'emigrato nella fiaba

### Partire

C'era una volta un uomo molto povero, ma di anima buona, il quale viveva male a causa della povertà. Un giorno, decise di lasciare il villaggio e di andare in qualche paese straniero con i 50 grosh che si era guadagnato nella vita e si mise in viaggio<sup>1</sup>.

Così comincia 'Il povero' (*I varfëri*), la prima di cinque fiabe albanesi raccolte dal poeta albanese Spiro Dine nel volume *Le onde del mare* (*Valët e detit*), pubblicato nel 1908 a Sofia. Il titolo della raccolta, come scrive l'autore nella prefazione, si riferisce all'esistenza in balia delle onde che ha dovuto vivere il popolo albanese, notando che nelle vecchie canzoni e nelle vecchie fiabe, un popolo preserva le proprie tradizioni, la lingua e la storia.

Il romanticismo europeo ottocentesco si caratterizzò per un grande interesse nei confronti delle tradizioni folcloristiche e della letteratura orale. La prima raccolta di letteratura orale albanese 'Studi albanesi' (*Albanesische Studien*) venne pubblicata in Germania dal console austriaco Johann Georg von Hahn nel 1853. Un'altra raccolta di canzoni popolari e di favole albanesi, 'Notti Pelasgiche' (*Noctes Pelasgicae*), fu pubblicata dal medico di bordo tedesco Karl Heinrich Theodor Reinhold nel 1855. Nel 1881, il linguista ceco Jan Urban Jarník pubblicò una collezione di fiabe e proverbi della regione di Scutari nel suo 'Sulla lingua albanese' (*Zur Albanischen Sprachkunde*). Gustav Meyer, professore dell'Università di Graz, pubblicò nel 1884 quattordici fiabe albanesi con il titolo 'Fiabe albanesi' (*Albanische Märchen*).

Mentre gli studiosi stranieri erano interessati a far conoscere il folclore albanese al lettore europeo, gli

studiosi albanesi – come Dine – erano concentrati sul pubblico interno. Nella seconda metà dell'Ottocento, infatti, gli intellettuali albanesi dettero vita ad un movimento politico e culturale che diverrà in seguito noto come la 'Rinascita Nazionale' (*Rilindja Kombëtare*). Il risveglio letterario e culturale si manifestava non solo sotto forma di pubblicazioni letterarie e giornalistiche e con l'apertura di scuole in albanese, ma anche nella ricerca delle radici culturali. L'identità nazionale, come scrive ELSIE (2007), giaceva dormiente nel folclore del paese, pronta ad essere usata dagli ideologi della Rinascita per dare un senso di tradizione e di identità al risveglio nazionale.

Tra i primi albanesi a pubblicare una raccolta di folclore vi è Zef Jubani, conosciuto come Giuseppe Jubany, che oggi viene ricordato per l'opera *Raccolta di canti popolari e rapsodie di poemi albanesi*, pubblicata a Trieste nel 1871, con materiale proveniente per lo più dalle regioni albanesi del Nord. Un altro nome importante è quello del folclorista Thimi Mitko, emigrato in Egitto, il quale nel 1878 pubblicò ad Alessandria la raccolta 'L'ape albanese' (*Albanikë melissa/Bëlietta shqipëtare*), contenente materiale per lo più ascrivibile alle regioni albanesi del Sud. È proprio il lavoro di Mitko a dare a Spiro Dine – anche lui emigrato in Egitto nello stesso periodo – l'ispirazione per dedicarsi alla raccolta del folclore albanese e pubblicare il volume sopraccitato 'Le onde del mare' (*Valët e detit*). Al tempo della sua pubblicazione, la raccolta figurava il libro più lungo mai pubblicato in albanese.

La prima parte del volume è costituita da poesie dello stesso autore e di altri connazionali contemporanei. La seconda parte contiene invece materiale folcloristico sia del Nord, sia del Sud del paese: si

tratta di canzoni liriche e storiche, di rituali, proverbi, indovinelli e di cinque fiabe. La fiaba 'Il povero' (*I varfëri*) fa parte del quindicesimo capitolo, intitolato 'Fiabe, credenze, mitologia' (*Përralla, besime, mitologji*).

## Viaggiare

Dopo sei ore di viaggio, vide da lontano una città. Avvicinandosi notò una grande folla, andò a vedere cosa fosse e scoprì che in mezzo giaceva un uomo morto, la sepoltura del quale veniva impedita da un altro uomo a cui doveva dei soldi. Nonostante il grande numero di curiosi intorno, nessuno era pronto a pagare il debito per poter mettere sotto terra il povero morto. Il ragazzo, il viaggiatore, trovandosi davanti a questa situazione terribile, in cui il creditore impediva la sepoltura di un morto, chiese: "Quanti soldi gli deve questo povero?" La folla rispose che avrebbe dovuto pagare 50 *grosh*.

Il viaggiatore disse loro: "Se è così, basta che ognuno di noi paghi un *grosh* al creditore e sotterriamo il morto". La folla era grande ma nessuno aprì la bocca per dire 'va bene', nessuno tirò fuori un *grosh*, rimasero invece tutti in silenzio. Quando il viaggiatore capì che non avrebbe ricavato niente da loro e che il morto sarebbe così rimasto scoperto, tirò fuori dal petto i 50 *grosh* che si era portato con sé per il viaggio e li diede al creditore, così l'affare fu considerato chiuso, il morto si poté seppellire, e il viaggiatore si rimise in viaggio.

Come afferma CALVINO (1988, 19), le fiabe sono una spiegazione generale della vita, ovvero un catalogo dei destini soprattutto per la parte di vita che appunto è il farsi d'un destino. Infatti, la fiaba non racconta soltanto una storia, ma raccoglie in sé elementi presi dalla realtà che sono stati trasformati in simboli.

Lo studio sistematico del genere fiabesco ebbe un notevole sviluppo nel secolo scorso per merito delle ricerche condotte sul genere della fiaba da PROPP, il quale ideò un sistema di classificazione che permette di stabilire che cos'è una fiaba. PROPP (1966) scoprì che, pur avendo contenuti assolutamente diversi, tutti i racconti presentano una struttura tipica: le azioni – definite *funzioni* – che costituiscono la base morfologica di tutte le fiabe, sono ele-

menti costanti, mentre la nomenclatura (re, principi, principesse, ecc.) e gli attributi dei personaggi (caratteristiche esteriori e psicologiche) variano. Secondo Propp, la fiaba ha uno schema di base invariabile, costituito dalla mancanza, dalla funzione intermedia e dallo scioglimento o risoluzione. Queste funzioni narrative della fiaba tradizionale si presentano in numero limitato e definito. Il primo elemento proppiano che può identificare nella fiaba 'Il povero', oltretutto l'elemento che dà il via alla fiaba, è la *mancanza*. La povertà, il mancato benessere costringono l'uomo povero a prendere una decisione disperata: quella di lasciare il proprio villaggio. La mancanza causa la perdita di qualcosa, la quale a sua volta crea una situazione dannosa e porta ad una rottura con il passato.

Il secondo elemento è la *partenza*. L'eroe della fiaba parte per riparare alla mancanza:

Camminando camminando, arrivò ad una montagna; avvicinandosi si fece notte e mentre guardava intorno in cerca di un posto dove dormire, si trovò davanti un uomo di aspetto bello, buono e potente, il quale lo salutò e gli chiese: "Dove stai andando, ragazzo, cosa ti preoccupa?"

"Non mi preoccupa niente, amico; sono partito per un paese straniero (in emigrazione) ed adesso che si è fatta notte non so dove dormire", disse il viaggiatore all'amico.

"Anch'io sto facendo la strada dell'emigrazione e la notte mi ha trovato in montagna, ma siccome Dio ci ha fatti incontrare, dormiamo qui in questa montagna così non ci perdiamo, e domani, sia fatto il volere di Dio, partiamo insieme di prima mattina". Questa idea piacque a tutti e due i viaggiatori e chiacchierando, l'amico disse al ragazzo: "Facciamo che diventiamo fratelli di sangue, così andiamo insieme e non ci separiamo mai."

Il ragazzo fu d'accordo e così si promisero e diventarono fratelli.

Con l'apparizione del compagno viaggiatore, compare nella fiaba l'elemento denominato da Propp come *Donatore*. È tipico delle fiabe che l'eroe incontra nel proprio cammino un personaggio che gli offre dei doni. I doni elargiti al ragazzo sono in questo caso di due tipi: in primo luogo si tratta di fratellanza e amicizia, ma, come vedremo più

avanti, il Donatore ha in serbo anche altri doni.

La prima notte del viaggio non finisce con il sonno degli eroi, anzi: per magia quella notte sarà infatti lunga e piena di eventi straordinari. Così, mentre il ragazzo dorme, l'amico ucciderà quaranta banditi e salverà la figlia del re da un serpente terribile, lasciandolo inchiodato alla parete della camera da letto della principessa, per poi tornare dal fratello e riprendere con lui la strada. Il re, intanto, pieno di gratitudine, cerca il salvatore in cielo e in terra.

Poi lo svegliò e gli disse: "Alzati che si è fatto giorno e dobbiamo andare" e si rimisero tutti e due per strada; dopo qualche giorno arrivarono ad una città e trovarono lavoro...

### Ritornare

Passarono quattro anni senza niente di particolare da notare. I due fratelli viaggiatori, dopo aver lavorato quattro anni, decisero di tornare ognuno nel proprio paese, in patria...

Nel viaggio di ritorno, accade che il re riconosce nel fratello maggiore il salvatore della figlia: per ringraziarlo gliela dà in moglie, insieme ad altri doni preziosi. I fratelli ripartono, adesso carichi di ricchezze, e arrivano alla città dove il ragazzo aveva pagato cinquanta grosh per poter seppellire un morto. Il fratello maggiore si ferma presso la tomba del povero, dà al fratello minore tutti i regali del re, inclusa la moglie, dicendogli:

Vai nella tua patria e sii felice tra tutti i beni; io sono stato il tuo fratello di sangue, ma non sono altro che lo spirito di quell'uomo che hai sotterrato in questa tomba!". Lo salutò e sparì davanti ai suoi occhi.

Gli albanesi hanno avuto a lungo una storia di migrazione che ha lasciato impronte nel folclore del Paese. Le prime grandi ondate di migrazione risalgono al XV° secolo, con l'avvento dell'occupazione turca. Il fenomeno continuò anche nei cinquecento anni che seguirono, fino al 1912, anno dell'Indipendenza dell'Albania da quell'impero ottomano che sin dal 1775 aveva proibito per legge l'uso della lingua alba-

nese, imponendo per un secolo e mezzo la lingua turca come idioma ufficiale in Albania. L'eco di questa *piaga*, come la definirono gli intellettuali della Rinascita nazionale, si sente soprattutto nei cosiddetti *canti dell'emigrazione*, recentemente tradotti anche in italiano da HAJDARI (2023). Si tratta di canti che, come scrive il traduttore nella prefazione, raccontano di separazioni, lamenti, struggimenti, viaggi, attraversamenti, fatiche, dolori, sofferenze, nostalgie, pianti, attese infinite, gemiti e lutto. Raccontano di giovani contadini provenienti da poveri villaggi e costretti ad abbandonare la propria terra e gli affetti per andare all'estero in cerca di fortuna.

A differenza del corpus di canti della migrazione, che è grande e consolidato, le fiabe raccontano del fenomeno in maniera solo tangenziale, trattando perlopiù altri argomenti. È questo il caso della fiaba "Il povero", nota come la fiaba del 'chi fa del bene, riceve del bene'. Come puntualizza SANFILIPPO (2016), questo tipo di fiabe inserisce nel contesto migratorio la figura del viaggiatore, mescolando elementi fiabeschi con elementi realistici: «L'emigrante è assimilato al viaggiatore del racconto-tipo e il narratore incide sulla povertà iniziale (quella situazione di carenza che, come Propp insegna, è una delle funzioni tipiche della fiaba» (SANFILIPPO: 2016, 261). I riferimenti all'emigrazione sono collocati all'inizio della fiaba – quando si parla della partenza – e alla sua conclusione, quando si viene narrato il ritorno in patria. SANFILIPPO vede in questa struttura un tratto caratteristico di questo tipo di narrazione e nota che questa collocazione non è affatto casuale, né sminuisce l'importanza degli stessi, visto che si tratta dei momenti liminali in cui si manifestano nel modo più esplicito.

Le mete degli emigranti albanesi erano paesi dell'impero ottomano come la Turchia, la Grecia, la Bulgaria, la Romania, l'Egitto e lo Yemen, ma migranti albanesi giunsero persino nel continente americano. Nella fiaba "Il povero", comunque, non troviamo riferimenti concreti al paese straniero in cui lavorano i due fratelli. In questo modo, il paese straniero è uno per tutti. Come scrive DELITALIA (2015, 176), la fiaba è «un prodotto internazionale, che di volta in volta però si adatta all'ambiente in cui vive».

## Rileggere

La chiusura della fiaba 'Il povero' (*I varfëri*) con 'Chi fa del bene, riceve del bene' è sempre stata la chiave che ha caratterizzato la sua lettura. È tuttavia impossibile non notare anche una linea che va parallela all'universalismo della morale del 'far bene' delle favole. Una linea che si scorge quando si guardano da vicino i due eroi della fiaba: da un lato il povero, dall'altro l'uomo incontrato in montagna, che alla fine si rivelerà essere lo spirito del morto. La fiaba usa le stesse parole per denominare i due personaggi. Nella prima pagina, il pover'uomo che parte viene chiamato 'ragazzo' o 'viaggiatore' (*djali, udhëtari*), nella seconda il 'viaggiatore' (*udhëtari*) è il nuovo personaggio che va alla ricerca della luce. Tuttavia, quando il re annuncia di volergli dare la figlia in moglie, lo spirito viene chiamato 'ragazzo' (*djali*). Il lettore ha un po' il dubbio su chi sia a ricevere i regali, ovvero su chi dei due sia il 'ragazzo' iniziale. Quando parlano con l'albergatore, il 'ragazzo' è l'eroe iniziale, mentre il 'viaggiatore' è l'uomo incontrato in montagna. È solo il filo logico a tenere assieme la storia: il secondo personaggio è colui che diventa fratello maggiore, ovvero quello che ha il dono magico della forza, ed è quindi lui che viene ricompensato dal re con le ricchezze e la figlia.

Tuttavia, se letta in un'altra chiave, oltre a quella suggerita dalla morale della fiaba, si può anche vedere come queste denominazioni invitino ad un'altra interpretazione in chiave migratoria. In altre parole, i due personaggi sono la stessa persona «se tu stai bene, sarò bene anch'io».

Il partire per l'emigrazione non è solo una partenza per riempire e completare una mancanza, ma anche una chiusura, un abbandono del passato, una morte. Quando si parla di identità in contesto migratorio è facile pensare all'identità nazionale, un'identità che viene a raddoppiarsi man mano che l'emigrante si integra nella nuova nazione. Tuttavia, l'identità interna si sdoppia, si divide a metà: da un lato avremo così quella della vecchia vita, dall'altro quella della vita nuova. Adottando questa chiave di lettura capiamo che la vecchia identità del povero muore, ma che lo spirito lo segue e lo aiuta a raggiungere il sogno di ricchezza. Una ricchezza che

non sarà vera finché non ritornerà in patria «Perché l'uomo in terra straniera anche se diventa re, sarà sempre uno straniero, mentre nel tuo paese si rallegrano di te persino le pietre e gli alberi».

Il dolore del distacco dalla propria terra è comune per tutti gli emigrati, ma va vissuto individualmente da ognuno di essi. È per questo che il pover'uomo è solo nella folla che circonda il povero morto. Ed è per questo che è solo lui a pagare perché il morto venga sotterrato. È proprio qui che nasce la doppia identità dell'emigrante.

Questa chiave di lettura è agevolata anche dalle caratteristiche particolari del 'donatore' nella fiaba. Il donatore è di solito la figura che offre dei regali magici all'eroe, spesso in cambio di un gesto di generosità da parte di quest'ultimo. Infatti, egli offre protezione al ragazzo, per compensarlo per la prima generosità. Ma questo donatore diventa a sua volta un ricevente, perché è lui che compirà atti generosi che spingeranno il re a volerlo ricompensare. Si potrebbe dire che entro la cornice esterna della fiaba, in cui il povero parte per l'emigrazione, paga la sepoltura di un altro povero, incontra un compagno di strada che, oltre alla fratellanza, gli offrirà alla fine tutto ciò che ha guadagnato come ricompensa per la generosità dimostratagli, rivelando alla fine di essere lo spirito del morto; il ragazzo torna ricco in patria e vive felice e contento. Chi fa bene, riceve bene.

Entro questa cornice, c'è la storia dello stesso donatore: muore povero, viene seppellito grazie al benefattore, lo spirito segue il benefattore, va in giro la prima notte ed è protagonista di situazioni magiche. Diventa anche lui benefattore. Il re lo ricompensa. In questo modo lo spirito può ricompensare il proprio benefattore. Lo spirito torna tranquillo nella propria tomba.

La fiaba in questo senso ha grande significato personale per l'eroe emigrante e il modo in cui cresce come persona. Lo spirito che lo accompagna nell'emigrazione dimostra la propria onestà rifiutando di accordarsi con i banditi per il rapimento della principessa; dimostra di essere sveglio quando riesce a uccidere da solo quaranta malviventi; dimostra di essere forte quando uccide il mostro manovrando un'ascia che nessuno riesce più a smuovere dal muro. Ma, soprattutto, dimostra di non dimen-

ticare quale sia la propria principale ragione d'essere: quella di fare da guardia all'amico, fargli compagnia e essergli fratello 'Fratelli di sangue' diventa così una bellissima metafora del sentimento di dualità dell'emigrante.

Uppsala Universitet

### Riferimenti bibliografici

CALVINO ITALO (1988), *Sulla fiaba*, Torino, Einaudi.

DELITALIA ENRICA (2015), *Come e perché ricercare le fiabe popolari*, «Lares», Vol. 81, N. 1, pp. 175-180.

DINE SPIRO RISTO (1962), *Valët e detit*. In Instituti i Folklorit (a cura di), *Mbledhës të hershëm të folklorit shqiptar* III, pp. 7-281.

ELSIE ROBERT (2007), *The Rediscovery of Folk Literature in Albania*, In MARCEL CORNIS, POPE MARCEL e NEUBAUER JOHN (a cura di), *History of the literary cultures of East-Central Europe: junctures and disjunctures in the 19th and 20th centuries. The making and remaking of literary institutions*, Amsterdam, John Benjamins, Vol. 3, pp. 335-338.

HAJDARI GËZIM (2023), *I canti del Kurbèt*, Lecce, Besa Muci Editore.

PROPP VLADIMIR (1966), *Morfologia della fiaba*, Torino, Einaudi.

SANFILIPPO MARINA (2016), *Memoria ed echi di emigrazione nella narrativa popolare italiana*, «Cuadernos de filología italiana» vol. 23, pp. 257—276.

### Note

1 Le traduzioni sono a cura dell'autrice dell'articolo.

## I primi documenti scritti della letteratura antica albanese

La storia della letteratura scritta in lingua albanese viene segnata da alcuni inizi molto significativi comprendenti opere legate ad un periodo importante per lo sviluppo della cultura libraria e della propagazione del libro stampato in Europa<sup>1</sup>. Non a caso, in diversi centri urbani in cui la tecnologia della stampa trovò modo di inserirsi e anche di progredire, troviamo indizi che parlano chiaramente di contatti già esistenti con le popolazioni albanesi che in diverse ondate si erano dirette verso le sponde italiane, per trovare rifugio e per poter iniziare una nuova vita<sup>2</sup>. Specialmente Venezia, di cui si parla molto negli annali e nei diari dei cronisti del Cinquecento, rimane al centro delle ricerche degli studiosi che hanno anche individuato editori e tipografi che nelle proprie officine seguivano la preparazione alle stampe di opere molto importanti, tra cui anche quelle di destinazione religiosa e liturgica<sup>3</sup>.

Nel ripercorrere la storia dei titoli più importanti e allo stesso tempo più rappresentativi della tradizione di studi sulla letteratura scritta albanese, proprio le denominazioni che riguardano opere speciali e che hanno segnato l'orientamento delle ricerche su quest'ultima, tornano di nuovo alla nostra attenzione, assieme all'identificazione di alcuni editori, sostenitori di diversi autori che hanno scritto opere importanti sulla storia dell'Albania.

Per quanto riguarda la prima opera stampata sino ad oggi conosciuta, il *Messale* (1555) di Gjon Buzuku (1499-1577), reperita in condizioni di vetustà, giacché non proprio conservata in modo perfetto, le denominazioni hanno tenuto conto non solo del contenuto ma anche del periodo in cui l'opera è stata stampata (PACI: 2014, 2018, 2021). Probabilmente,

al Monsignor Gjon Nikollë Kazazi (1702-1752), compilatore di un manuale dottrinario nel 1743 stampato dalla Tipografia della Congregazione di Propaganda Fide, già nel reperire ed analizzare questo primo testo in lingua albanese era sembrato appropriato definirlo come *Messale*. Questa definizione, anche se talvolta discussa con argomenti assai validi, è sopravvissuta nei secoli<sup>4</sup>.

Tra i primi studiosi, il filologo francese MARIO ROQUES (1932, 10-19) aveva messo in evidenza alcuni elementi che appartenevano all'Ufficio della Madonna, ma anche parti del Rituale e del Breviario, nonché del "Messale" di rito latino, spesso congiunto ad altri libri della prassi liturgica nel periodo che precede la conclusione del molto rinomato Concilio di Trento (1545-1563), decisivo per molti aspetti anche per quanto riguarda l'influsso concreto nell'uso dei manuali liturgici e dottrinari che, stampati anche in lingua albanese, sono molto meno complessi dal punto di vista del contenuto se confrontati con il *Messale* del 1555, definito non poche volte anche come "livre d'heures et missel", tenendo conto proprio di ciò che la stessa opera rifletteva in diverse sue parti. Non è consueto comunque riuscire a rintracciare, anche nel corso del Cinquecento, libri simili al *Messale* del Buzuku, anche se spesso "il libro delle Ore" era considerato di funzione adiutoria rispetto agli altri destinati alla prassi quotidiana della liturgia cristiana in ambiti di comunità compatte, come quella che avrebbe fatto uso di un libro come il nostro.

Il *Messale* merita pur sempre una grande attenzione, sia da parte degli studiosi che si occupano di storia della letteratura scritta albanese, sia da parte di chi si

occupa di storia del libro stampato in Europa, considerata anche l'influenza di movimenti molto importanti tra cui la Riforma e la Controriforma, che hanno avuto i propri riflessi in una apposita produzione libraria dell'epoca. Non è proprio facile riuscire ad identificare il modello preciso su cui questo libro importantissimo per molte ragioni sia stato compilato. È pur certo che il compilatore stesso, menzionato spesso come autore del libro, sia stato a conoscenza di una tradizione preesistente di usi specifici, sintagmi, espressioni anche di origine popolare, testi di canti dedicatori molto noti anche oggi nella parte settentrionale dell'Albania, dove l'influsso della latinità occidentale è molto presente ed anche documentata per diversi secoli tramite volumi di atti, studi specialmente di carattere storiografico, ma anche saggi in cui questa presenza viene trattata mediante esempi tratti da opere scritte nei secoli precedenti.

Il discorso sull'appartenenza del *Messale* dal punto di vista del modello è collegato in modo inseparabile con l'influsso latino qui sopra menzionato, così come viene approfondito anche da CAMAJ (1960) nell'opuscolo dedicato a quest'opera del 1555. Questo lavoro monumentale contiene considerazioni molto importanti sulla storia dello stesso libro, incluso il luogo in cui è stato pubblicato e stampato ed anche altre componenti che rispecchiano come fosse essenziale per gli studiosi comprendere anche perché all'opera mancano le prime pagine, compreso il frontespizio e ad altri indizi necessari per identificarlo meglio<sup>5</sup>.

Comunque, inserire la stessa storia del libro di Buzuku nelle ricerche sui libri proibiti, elencati in diversi volumi pubblicati dopo la conclusione dei lavori del Concilio Tridentino rimane un orientamento ancora da seguire con cautela, essendo gli stessi indici non pochi e muniti di diverse precauzioni riguardo opere ed autori. Riprendendo il discorso sopra iniziato, non avendo neanche a disposizione le prime pagine dell'opera del Buzuku, non è molto chiaro come si debba andare avanti con le ricerche sul libro in questi indici, tranne che cercare col nome dell'autore, di cui i lettori e gli studiosi dispongono: il nome proprio e quello del padre, dall'autore stesso citati nel colophon inserito nelle ultime pagine. Il fatto che sia stato scritto in lingua

albanese, complementato in diversi passaggi con delle espressioni o testi brevi in latino, non ci porta a dedurre subito che sia stato inserito tra i libri proibiti, anche se diversi testi compilati in albanese risultano contraddittori oppure non proprio compiuti adeguatamente<sup>6</sup>.

Lo stesso colophon, con spiegazioni che riguardano il lavoro del Buzuku come compilatore dovrebbe contenere elementi indispensabili per chi si occupa della storia del libro. Confrontandolo con altri testi simili, dobbiamo ammettere che, benché si tratti di un testo accurato, non troviamo tuttavia le risposte che da molto tempo riecheggiano in ogni trattamento su quest'opera e sulle circostanze (tra cui anche il luogo, la tipografia) in cui venne dato alle stampe.

Tra le ipotesi più convincenti vi è quella che considera Venezia il luogo in cui il libro possa essere stato stampato, per diverse ragioni, ma anche per motivi che sono collegati alla presenza di popolazione di origine albanese in questo areale, obbligata a rifugiarsi lì a causa del pericolo ottomano, sempre più persistente nelle terre d'Albania del 1500.

Il discorso sul luogo preciso della stampa continua a persistere e sicuramente si sta avvicinando ad un dato molto concreto, che probabilmente è legato a Venezia come capitale culturale ben nota della cultura del libro stampato in Italia, anche dei libri scritti in lingua volgare, fatto che orienta lo stesso discorso ad altri confronti con opere molto simili dal punto di vista della struttura e della destinazione a cui erano predeterminate<sup>7</sup>.

Gli studiosi che seguono le orme degli editori più importanti dell'epoca e che appartengono proprio all'area veneziana hanno analizzato anche l'apparato figurativo dell'opera, considerandola una linea importante per riuscire ad individuare chi fosse stato lo stampatore<sup>8</sup>.

Saranno decenni segnati da diversi cambiamenti quelli che seguono la conclusione dei lavori del Concilio Tridentino, divenuto un evento referenziale sotto molti aspetti e influente anche per chi negli anni successivi si doveva orientare nel mondo dell'editoria e della tipografia, non solo di quella collegata a libri di destinazione liturgica. La promulgazione degli indici dei libri proibiti o di quelli che comunque dovevano subire delle prassi di revisione

rimane un aspetto veramente caratteristico di questo periodo e proprio in questo clima sono nati eventuali enti di tipografia che erano muniti anche di norme e decreti appositi nei riguardi delle opere da stampare<sup>9</sup>. Tornando ancora alla letteratura ecclesiastica albanese, si può notare che nei primi anni del secolo XVII<sup>o</sup>, questa viene rappresentata dalle compilazioni di Pietro Budi (1566-1622), un prelado che copriva incarichi importanti nelle diocesi albanesi<sup>10</sup> dell'epoca, il quale intraprende un viaggio per niente facile per assistere da vicino alla stampa della sua versione dottrinale, che segue quella di Roberto Bellarmino (1542-1621), un teologo e sacerdote gesuita, che, tra l'altro, conosceva molto bene le questioni dottrinali collegate alle discussioni nate proprio durante i lavori e le sedute del Concilio di Trento<sup>11</sup>.

Le pubblicazioni delle opere compilate in lingua albanese nel corso del Seicento riportano l'impronta dei decreti del Concilio di Trento (1545-1563), ma appaiono meno complesse dal punto di vista del contenuto, riflettendo sia sul frontespizio, che in altri elementi introduttivi, la presenza delle autorità ecclesiastiche, in questo caso munite anche di un incarico revisorio e critico per quanto concerne la stesura dei testi e l'integrità della composizione<sup>12</sup>. In questo periodo, si può notare la figura del censore, menzionato da testi appositi introdotti tramite paragrafi precisi, in cui si può riconoscere proprio chi seguiva la preparazione dell'opera alle stampe, e acconsentiva che quest'ultima ottenesse l'imprimatur.

Tra le versioni dottrinarie di Pietro Budi e il *Messale* di Buzuku c'è una netta differenziazione negli elementi della stesura del contenuto, ma la vera differenza sta proprio negli indizi di cui si dispone anche riguardo alla biografia di questo autore del Seicento, di cui si parla in diversi volumi di documenti sulla storia della chiesa in Albania, specialmente nel periodo collegato all'occupazione ottomana<sup>13</sup>. Di lui si legge qualcosa anche nelle sue note biografiche, in cui descrive le difficoltà nel riuscire a portare a termine il suo lavoro, così come anche ad ottenere il permesso di stamparlo. La sua prima versione dottrinale, che viene pubblicata nel 1618, infatti esce da una tipografia privata (Bartolomeo Zannetti, Roma), mentre le edizioni successive, avvenute dopo la morte dell'autore, sono realizzate dalla Tipografia della Congregazione di Propaganda Fide. La *Dot-*

*trina Cristiana* di Roberto Bellarmino, tradotta (ma anche adattata) da Pietro Budi è testimone di un passo importante che non solo giustifica l'uso della lingua vernacolare (in questo caso dell'albanese) nella prassi liturgica, ma ne esalta anche il pregio, visto che il testo in albanese è dominante in tutto il contenuto, benché l'autore abbia conservato non pochi sintagmi in lingua latina.

Sia l'opera di Buzuku che le versioni di Pietro Budi, pubblicate e riprese anche post mortem con delle correzioni e revisioni testimoniano che in questo periodo posttridentino, anche se si discuteva ancora del permesso di adoperare testi liturgici (tra cui anche le preghiere basilari e i testi biblici appositi che accompagnavano la messa quotidiana) in lingua vernacolare, l'attenzione della Santa Sede verso le culture confinanti e specialmente verso quelle balcaniche continuava a persistere<sup>14</sup>. La letteratura ecclesiastica in lingua albanese, rappresentata anche da compilazioni che seguono nei secoli successivi, rimane una tradizione che riflette la latinità cristiana sia nei contenuti, che negli usi specifici che vengono evidenziati facilmente già nei testi introduttivi, oppure anche in quelli che compilati per presentare meglio la stesura del lavoro fatto, vengono inseriti nelle ultime pagine delle opere. Tra queste, sicuramente il libro di Gjon Buzuku, definito come *Messale* dalla maggior parte degli studiosi, ha meritato in continuità una grande attenzione, rimanendo ancora oggi un argomento su cui sia chi si occupa di ricerche su libri e opere proibite dalla censura ecclesiastica durante il XVI<sup>o</sup> secolo, sia chi tende a ricostruire un percorso che parte da quest'opera ad altre successive, ha ancora non poco da dire.

Anche le compilazioni di Budi, realizzate nei primi decenni del Seicento, rappresentano una fonte di risorse preziosissime per quel che riguarda il lessico, la fraseologia genuina albanese, ma anche per quel che riguarda il linguaggio della liturgia, che nelle versioni successive, compilate da altri autori, si presenta conservativo, per alcuni aspetti, e innovativo in ragione dei cambiamenti avvenuti nei secoli successivi. Dal 1555 (anno di stampa del *Messale*) al 1618, l'anno in cui per la prima volta la *Dottrina* di Bellarmino venne pubblicata con alcune modificazioni in albanese, grazie al lavoro esemplare di Pietro Budi, non pochi sviluppi e cambiamenti si rifletterono

anche nel mondo della cultura del libro stampato, fatto che si rispecchierà anche nelle pubblicazioni successive in lingua albanese; basti citare il *Dictionarium latino-epiroticum* del 1635, compilato da Frang Bardhi (1606-1643), prima opera uscita dalla Tipografia della Congregazione di Propaganda Fide.

Venezia e Roma rimangono così due centri di influenza significativa anche nei riguardi della cultura del libro scritto e stampato in lingua albanese, questo grazie anche alla presenza dei coltivatori della tradizione della propagazione libraria e letteraria nella nostra lingua.

Sia queste opere, che segnano l'inizio di una documentazione scritta della cultura liturgica e letteraria in lingua albanese, sia le successive, che sono anche destinate ad un uso di consultazione sulla lingua albanese, la sua fraseologia e i proverbi<sup>15</sup>, hanno avuto una continuità particolare evidenziata in manuali pubblicati specialmente nel XIX secolo,

ai quali poi hanno seguito altri opuscoli e libretti, sempre della stessa destinazione. Sono stati conservati non pochi sintagmi ed usi e questa continuità può essere documentata anche in opere simili, sempre appartenenti alla stessa tradizione letteraria e culturale.

Anche se non proprio condivisa in tutti i trattamenti o studi approfonditi sui primi due secoli della documentazione scritta della lingua albanese e dei suoi testi di destinazione liturgica, ma anche densi di valore letterario, la definizione di "letteratura ecclesiastica albanese" dovrebbe avere una maggior estensione ed una maggiore ricezione.

Istituto di Studi Linguistici e Letterari,  
Accademia delle Scienze d'Albania

## Riferimenti bibliografici

- BUDI PJETËR (1618), *Veptra I: Dottrina christiana/Doktrina e krishterë*, revisione, redazione e traduzione a cura di DEMIRAJ BARDHYL, OMARI ANILA, KAPIA ENKELEJDA, Akademia e Shkencave e Shqipërisë, Tiranë.
- CAMAJ MARTIN (1960), *Il "Messale" di Gjon Buzuku, contributi linguistici allo studio della genesi*, «Shëjzat».
- ÇABEJ EQREM (2017), *Ngulimet shqiptare në Itali dhe gjuha e tyre*, in «Në Botën e arbëreshëve të Italisë», Tirana, Botime Çabej.
- DEMIRAJ BARDHYL (2015), *Studi filologjici arbëreshë*, «Albanistica» 5.
- DEMIRAJ BARDHYL (2017), *Areali kulturor i Veriut në shek. XVI-XIX*, Tirana, Onufri.
- FRAGNITO GIGLIOLA (2015), *La Bibbia al rogo: La censura ecclesiastica e i volgarizzamenti della Scrittura*, Bologna, Il Mulino.
- MANDALÀ MATTEO (2018), *La più grande gioia è sempre all'altra riva (On the Albanian migration in Italy: XIV-XVIII centuries)*, «Studia Albanica», 2.
- NADIN LUCIA (2008), *Migrazioni e integrazione: il caso degli albanesi a Venezia (1479-1552)*, Roma, Bulzoni.
- NADIN LUCIA (2012), *Albania ritrovata. Recupero di presenze albanesi nella cultura e nell'arte del Cinquecento veneto, traduzione di Pëllumb Xhufi*, Tirana, Onufri.
- NADIN LUCIA (2015) *Ancora sul Meshari di Gjon Buzuku: nuovi dati e nuovi scenari*, «Hylli i Dritës», 1-2.
- PACI EVALDA (2014), *Cenni ed osservazioni linguistiche sul primo libro scritto in lingua albanese (1555)*, «Studia Albanica», 1-2.
- PACI EVALDA (2017), *La Dottrina Cristiana del Bellarmino in una versione del gesuita Giuseppe Guagliata*, in Ardian Ndreca (a cura di), *L'Albania nell'Archivio di Propaganda Fide*, Roma, Urbaniana University Press.
- PACI EVALDA (2018), *Variante të hershme doktrinare në një kontekst të historisë së letërsisë së shkruar shqipe*, «Studime Filologjike», 1-2.
- PACI EVALDA (2021), *Rreth historisë së librit shqip dhe kulturës së njohjes së tij në një kontekst zhvillimesh evropiane (shekujt XVI-XVII)*, «Studime Filologjike», 1-2.
- ROQUES MARIO (1932), *Recherches sur les anciens textes albanais*, Paris, Librairie orientaliste Paul Geuthner.
- ZAMPUTI INJAC (1958), *Shënime mbi rrethanat e vdekjes së Pjetër Budit*, «Buletin shkencor i Universitetit Shtetëror të Tiranës», 2.

## Note

- 1 Qui ci occuperemo solo di alcune opere, importanti sia per la storia della letteratura scritta albanese, che per la storia complessa del libro stampato in Europa. La storia a cui si accenna all'inizio di questo lavoro è segnata da testi frammentari, compilati all'interno di altri documenti, scritti anche a mano, e precedenti al Messale del 1555. Di tutto ciò, non tratteremo nella nostra presentazione.
- 2 ÇABEJ (1968/2017, 2006), NADIN (2012), MANDALÀ (2018).
- 3 NADIN (2008).
- 4 Vedi in particolare DEMIRAJ (2015, 2017).
- 5 L'influsso latino nei testi del *Messale* di Gjon Buzuku è trattato in modo dettagliato da CAMAJ (1960, p. 54): *L'opera del Buzuku, eccetto qualche parte del Rituale e il colophon in fondo, è precipuamente traduzione dal latino. Però anche prima del Buzuku, giudicando dalla forma albanesizzata di alcuni vocaboli, questa lingua aveva già mutuato dal latino quasi tutta la terminologia liturgica, come p.es., meshë=missa, hostja=hostia, sakramend=sacramentum, peendohem=pœnitentia, shëlbues= salvator ecc.*
- 6 Ci poniamo qui la domanda: A quale indice bisogna veramente collegare "la proibizione" (sempre se sia avvenuta) del libro di Buzuku? Gli indici dei libri proibiti che risultano essere degli elenchi bibliografici molto interessanti, poiché evidenziano una grandissima quantità di opere, opuscoli, traduzioni bibliche, traduzioni di salmi e di canti liturgici, compilazioni adattate di libri biblici pubblicati separatamente, rimangono pur sempre un'opportunità da tenere in considerazione anche per quanto riguarda i libri complessi dal punto di vista del contenuto, come lo è anche il libro di Gjon Buzuku.
- 7 Vedi in particolare l'articolo di NADIN (2015, 43-66). Il cerchio si stringe intorno a dati precisi che riguardano editori e tipografi dell'areale veneziano, i quali appaiono anche negli elementi essenziali della pubblicazione di una delle biografie più celebri dell'eroe nazionale albanese Giorgio Castriota —Scanderbeg, compilata da Marino Barlezio, sacerdote di origini scutarine, la cui opera poi venne menzionata in tante altre monografie sullo stesso argomento.
- 8 NADIN (2015, 43): La ricerca condotta attorno al *Meshari* si è appuntata sul suo apparato figurativo, presto rilevatasi importante pista per individuarne lo stampatore; due immagini hanno potuto essere ricollegate all'officina tipografica di Bernardino Benali; di altre due immagini provenienti dall'officina di Bernardino Bindoni si dà notizia qui, sulla base di alcuni nuovi dati di recente emersi.
- 9 Vedi anche FRAGNITO (2015, 65-80).
- 10 Pjetër Budi viene menzionato come vescovo di Sapa e di Sarda e come compilatore di alcuni manuali di destinazione liturgica in lingua albanese, tra cui *La Dottrina cristiana* (Roma, 1618) e lo *Speculum confessionis* (*Pasëqyra e t'Refyemit*, 1621) che venne confrontato da Gunnar Svane (1927-2012) con dei modelli referenziali in lingua italiana e latina. Le circostanze della morte di Budi sono state inoltre indagate a lungo dalla gerarchia ecclesiastica dell'epoca, ma anche divenute oggetto di diversi articoli scritti anche più tardi, specialmente nel corso delle ricerche approfondite sulla letteratura ecclesiastica in lingua albanese. Vedi in particolare ZAMPUTI (1958). Sarà proprio lo *Speculum confessionis in Epyroticam linguam a Pietro Budi translatum*, Romæ, apud Hæredem Bartholomæi, 1621 a darci un esempio di come veniva menzionata la lingua albanese in testi compilati in lingua latina. Il compilatore stesso già nella prefazione del suo opuscolo tradotto dal latino usa l'aggettivo "Arbenesce", per indicare la sua lingua materna, l'albanese. Da qui il confronto può andare avanti con le menzioni molto precise nel *Dictionarium latino-epyroticum* del 1635 pubblicato a Roma per opera di Frang Bardhi (Franciscus Blancus), un altro celebre prelato della Chiesa albanese del Seicento, il cui nome appare anche nelle permissioni rilasciate per ripubblicare le versioni dottrinarie di Pietro Budi, probabilmente dopo la sua morte.
- 11 Roberto Bellarmino è noto soprattutto per l'opera intitolata *Disputationes de controversiis Christianae fidei adversus huius temporis haereticos* (Ingolstadt, D. Sartorius, 1586-1593); ottenne delle cattedre universitarie molto prestigiose in cui ebbe modo di discutere le sue opinioni sulla Riforma e l'ortodossia tridentina (PACI 2017).
- 12 Vedi anche la dichiarazione in lingua latina rilasciata da Simon Giecus Theologus nelle prime pagine della *Dottrina* (Roma, 1618, p. 3), il quale nell'argomentare l'Imprimatur dell'opera di Budi (1618) si riferisce non solo alla fedeltà della traduzione da parte del compilatore, ma anche all'autorità a lui conferita dal Magister Sacri Palatii, fatto che sottolinea la presenza delle autorità ecclesiastiche anche in merito a questa pubblicazione, comunque avvenuta tramite un ente tipografico privato.
- 13 Vedi in particolare anche il volume *Illyricum Sacrum: Ecclesia Diocletiana, Antibarensis, Dyrrhachiensis et Sirmiensis, cum eis suffraganeis, auctore Daniele Farlato*, Tomus septimus, Venetiis, MDCCCXVII, p.124.
- 14 I testi di queste prime opere stampate in lingua albanese rievocano chiaramente i brani della *Vulgata Latina*, della quale si è tanto discusso anche nel corso dei lavori del Concilio di Trento. Specialmente in alcune parti del libro di Buzuku (eccetto alcuni testi che riportano chiaramente la sua impronta come autore) si può rintracciare l'influsso latino.
- 15 *Dictionarium latino-epyroticum una cum nonnullis usitatoribus loquendi formulis per F.Blanchum*, Typ. Sac. Congr. de Propaganda Fide, Romæ, 1635.

---

Julian Zhara

## Legal Alien, uno straniero in patria Cartoline di un viaggio sentimentale

*#nome #julian #zhara #julianzhara*

Ho due patrie, due cittadinanze, due identità riconosciute. In Italia sono Julian Zhara, *džulian džàra*. In albanese sono sempre Julian Zhara, ma quando mi pronunciano sono un'altra persona: *iuliàn ziàra*. Il viaggio che percorre la pronuncia del mio nome, quella congiunzione tra *iuliàn ziàra* e *džulian džàra*, è una storia di immigrazione – la mia versione. La Storia è una matrisoka che conserva piccole storie. Nella parte centrale, ci vedo la mia, poi quella della mia famiglia, della mia città, della mia nazione, delle mie nazioni. Io è un pronome spersonalizzato: prima persona plurale. Mio è un aggettivo di appartenenza, non possessivo.

*#albania #shqipëria*

Chiamare qualcosa è darle un posto nel mondo. Chiamare Albania uno stato che si definisce *Shqipëria* è provocarle una nevrosi: la percezione di sé – anche linguistica – vs. la percezione che il mondo ne ha. Nessun altro paese si riferisce all'Albania come l'Albania si riferisce a se stessa, col nome che evoca l'aquila – *shqipe* in albanese, significa proprio quello: aquila. Di mio, ammetto che non ho mai visto un'aquila in Albania. Forse perché, a pensarci adesso, mentre stendo queste righe, guardo poco il cielo. Il corpo si espone come cabaret dell'inconscio.

*#paradiselost*

Un paradiso abitato da diavoli – una frase che mira a descrivere altro (chi vuole, può googlare per scoprirne l'origine) ma che può calzare perfettamente il rapporto paesaggio/uomo in Albania.

I diavoli poi, come ben sappiamo, non sono entità inattive. Agiscono – e i diavoli albanesi, i *dreq*, gli *shejtàn*, traducono il paesaggio circostante, un testo in lingua originale, con un alfabeto di cemento e una lingua dove l'armonia, l'eleganza, non si trova a proprio agio. Il *mondotesto* originale, quel paesaggio albanese che senza nessuna remora iperbolica si può definire *paradiso*, riporta le pupille allo stato di Adamo. L'incanto è un aggiornamento dei filtri fotografici.

*#words #albania #speakeasy*

Il mio accento albanese è imbastardito dalla cantilena veneziana. Ricordo – quando arrivato in Italia, ventuno anni fa, seconda media, l'accento italiano era imbastardito dalla cantilena albanese; bastardo è bastardo, questo accento, la mia parlata, la mia lingua, lingua come terra, terra costiera, dove crescono prodotti non autoctoni, terra dove coltivo piantagioni diverse, e il gusto meticcio si sente, di questa lingua, che continua sempre a pormi in un confine tra -. *Due mondi – e io vengo dall'altro*, scriveva Cristina Campo. Pare il sottotitolo alla mia identità, alle mie (due?) identità.

*#l'infanzia di Julian*

Penso sempre di essere solo mentre picchietto i polpastrelli nella tastiera del pc. Mi accorgo, adesso, di non esserlo. Ho un bambino che mi tiene la mano e quel bambino è identico alle foto che mi ritraggono da piccolo. La faccia corruciata dai dubbi e gli occhi sempre tristi e sognanti. Sorride. Nessuno lo vede. Pensavo di essere solo in questo viaggio ma, a pensarci bene, c'è sempre stato lui vicino, soprat-

tutto quando chiudevo gli occhi. Mi guarda e indica la collina. Capisco che devo portarlo dove mi chiede di andare da tempo. L'infanzia è il luogo mitico per eccellenza. Fellini, Malick, Tarkovskij le hanno dato delle coordinate comuni. L'infanzia è un barattolo messo dai genitori nello scaffale più alto. Come una marmellata da scucchiare ogni tanto, devo raggiungere quello scaffale e stenderla sul pane che sono. Vado ad addomesticare la tristezza negli occhi di quel bambino. Lo prendo per mano – devo. A fine viaggio dovrò addormentarlo per sempre, seppellirlo qui.

#### #passato #nostalgia

Il passato torna a visitarmi da sorgenti multiformi. Il passato ha una forma tentacolare, fatto di piccole ventose, velenose, non mortali. Il veleno lascia cicatrici sulla parte del cervello deputata alle emozioni. Assunto in piccole dosi intossica, funziona come un allucinogeno, reale e irreale, realtà e finzione combaciano. La nostalgia è una forma di lotta – capisco; il rimpianto: un tribunale. Avvocato d'accusa, avvocato difensore, giudice: sempre un pronome, prima persona singolare: io (minuscolo). Ovunque io vada, non sono altro che / un pezzo di paesaggio del posto a cui appartengo – scriveva Fatos Arapi in *Addio*.

#### #contrasti #albania #bellezza

Vive di contrasti, l'Albania, di tinte espressioniste. Pasolini, nella *Guinea*, parlava di *colori senza ironia* e immerso tra gli ulivi, nella strada che va da Lushnje a Berat, pensavo che – sempre Pasolini; sempre *La Guinea* – è vero: *la bellezza è bellezza e non mente* e qui ti arriva inaspettata, come una carezza mentre piangi, come una vincita al lotto. La dolcezza è ruvida; l'eleganza polposa; la bellezza femminile si riconosce nelle sopracciglia arcuate, e quella maschile nella forza prorompente. Se ci si sofferma per strada, spesso si vede l'ultimo modello di un Suv accanto a una signora anziana con il panno in testa, che vende pannocchie a pochi lek. In autunno inoltrato o nell'abbozzare della primavera, in Albania, l'insonnia delle zanzare è un mistero aperto.

#### #albania #europa #triathlon

L'Albania corre verso l'Europa con sneakers di bitume e cemento. Nuota in direzione Occidente nei grandi centri urbani e pedala verso Oriente nelle periferie e province. La performance muscolare punta sull'efficacia e non sulla pulizia dei movimenti, sulla grazia. Piccola e tozza, cambia casacca per ogni disciplina.

#### #sud #eroi #famiglia #patria

Non ci sono santi in questo sud ma eroi – e nessuno combatte per amore: o per la famiglia o per la patria. Ma la famiglia è sempre il luogo del trauma, dell'indissolubile, dei ruoli predefiniti – un villaggio in miniatura. Il cognome è il passaporto perché il nome giri. Reputazione era la parola preferita prima del Novanta. Ora è business. Quanto a patria, è un termine tendenzioso, conveniente, una fontana prosciugata dell'antica emotività.

#### #albania #losingmyreligion #laboratorio #convivenza

Sarebbe da prendere la società albanese come format perfetto di convivenza religiosa e applicarlo a ogni nazione. Nel '67 l'Albania si proclama primo stato ateo al mondo; nel '77 le religioni vengono abolite e l'anno dopo – perseguitato, incarcerato, chi le professava. Una barbarie di stato ma che ha creato generazioni e generazioni di donne e uomini atei; quasi due decenni dopo, e dopo il rientro delle religioni nella sfera pubblica, rimane inconcepibile vestire la fede (e islamica e cristiana) come identità personale o familiare contrapposta. Non deve stupire che nella marcia di pace del 2015, a Parigi, per commemorare le vittime di Charlie Hebdo, il primo ministro Rama sfilasse a braccetto con i quattro rappresentanti delle religioni più diffuse in Albania: sufi-bektashi, sunniti, ortodossa, cattolica.

#### #autoritratto #amore

Mi sono innamorato di una donna albanese. In albanese si dice: *kam rënë në dashuri* che, tradotto letteralmente, significa “sono caduto in amore”. Amore come buco, voragine, come distesa d'acqua

dove si cade, precipita, si perde l'equilibrio. Parlare d'amore, per me: paesaggio linguistico italiano, nella mia lingua madre, con un dizionario restato colloquiale ai miei tredici anni quando sono venuto in Italia, necessita di nuovi codici, altri pozzi da cui attingere. La parola, anzi le parole, in successione più o meno efficace, non vengono in soccorso come vorrei. Vivo nella paura dell'errore, nell'inadeguatezza, ritorno straniero nella lingua dell'inconscio che comunica ma non ha un alfabeto, solo segni ostili da decifrare. Cerco di orientarmi accendendo

una luce tricolore dove il buio diventa rosso. Come un atleta abituato alla maratona, devo reinventarmi nella corsa ad ostacoli, nelle continue barriere architettoniche: dall'atletica al parkour. Cadere in amore, sbucciarsi le ginocchia, senza la possibilità di soccorso. Sapersi alzare mordendosi le labbra. In fondo crescere è sempre stato questo. Forse anche amare.

Poeta



## «Circa delli maleficij come furti, homicidij, incendij etc.» Le consuetudini giuridiche albanesi tra XVII e inizi del XX secolo

Le norme consuetudinarie albanesi, raccolte sistematicamente dalla viva voce degli anziani delle montagne dell'Albania del nord agli inizi del Novecento da padre Shtjefën Kostantin Gjeçovi, e da lui chiamate *Kanun di Lek Dukagjini* [GJEÇOVI: 1933], hanno origini di molto precedenti alla meritoria opera di raccolta del succitato francescano [MARTUCCI: 2009]. Tuttavia, essendo norme che si tramandavano esclusivamente in modo orale di generazione in generazione, non si è mai avuto modo di determinarne l'antichità e i mutamenti avuti nel corso nel tempo, se non confrontando le norme novecentesche con più antiche raccolte scritte di leggi estranee alle montagne albanesi [MARTUCCI: 2010] o tentandone un'analisi linguistica per dedurre l'antichità di concetti e pratiche [MARTUCCI-LAFE: 2024, 139-153]. Tracce delle norme consuetudinarie albanesi operanti nei secoli passati le abbiamo avute dalla pubblicazione delle relazioni dei missionari cattolici che, durante il lungo periodo dell'occupazione ottomana, si recavano in Albania per offrire un conforto religioso alle genti cattoliche che resistevano strenuamente all'islamizzazione. Di recente, è stata pubblicata una fondamentale opera compilata da padre Giacinto Sicardi da Sospello nel 1652 che ricostruisce, in ordine cronologico, tutte le vicissitudini che occorsero a un gruppo di frati che nel 1634 furono inviati dalla Sacra Congregazione di Propaganda fide a erigere delle missioni in Albania e in Serbia: *Relatione Universale dell'origine, e successo della Missione Apostolica de Frati Minori Osservanti Riformati del Serafico Padre S. Francesco nel Regno d'Albania* [MARTUCCI: 2023]. La *Relatione* racconta dei difficili rapporti dei frati con la popolazione, con le loro con-

suetudini, con la loro ostica lingua e con le autorità musulmane. Il primo periodo delle missioni, raccontato da padre Giacinto, si conclude nel 1650, con un fallimentare tentativo di rivolta contro i turchi e con la conseguente repressione che portò al martirio di diversi religiosi.

Questo documento, conservato presso la Biblioteca Civica "Romolo Spezioli" di Fermo, oltre ad offrire una ricostruzione dei fatti accaduti alla missione, ci restituisce anche un interessantissimo affresco degli usi e dei costumi degli abitanti dell'Albania settentrionale (le descrizioni riguardano anche territori che non sono compresi nell'attuale stato albanese). Confrontando quanto riportato nel manoscritto con la raccolta di Gjeçovi, ma anche con la successiva raccolta di don Frano Illia (*Kanuni i Skanderbegut*)<sup>1</sup> [ILLIA: 1993], possiamo comprendere come alcune norme abbiano agito durante i secoli permanendo sostanzialmente identiche. È, quindi, particolarmente interessante analizzare come operassero nel Seicento queste consuetudini.

È necessario premettere che nella *Relatione* non compare mai il termine Kanun per indicare le consuetudini giuridiche, questo conferma l'ipotesi che l'identificazione del termine specifico con le norme consuetudinarie sia soltanto un'acquisizione posteriore [MARTUCCI: 2013, 9 e sgg.].

In ossequio al principio della solidarietà del gruppo parentale al sangue tramandato per via patrilineare e quindi alla discendenza per via maschile, nell'opera di padre Giacinto viene affermata, in più punti, la responsabilità collettiva dei crimini più gravi, quale l'omicidio: in questi casi, non si cercava il colpevole,

ma si riprendeva il proprio sangue versato uccidendo un uomo qualsiasi della Villa dell'uccisore:

era questo costume, che quando uno d'una Villa amazzava un'altro d'un'altra Villa, non si cercava il malfattore, ma si uccideva chi si fusse di quella Villa dell'homicidiale, onde alle volte si moltiplicavano questi sangui / per un certo modo di dire / in infinito [MARTUCCI: 2023, 317].

Questo aspetto è ben esplicitato nelle raccolte di Gjeçovi e Illia: il KS, ad esempio elenca tutti i soggetti che avevano diritto diretto di vendicarsi:

Hanno diritto diretto di prendere sangue: 1) Tutti i maschi della casa dell'ucciso (non gli estranei che vivono in quella casa); 2) Tutti i maschi del *fis*; 3) Tutte le figlie della casa e del *fis*, anche se il Kanun non richiede che la donna uccida, sia pure per prendere sangue; 4) Lo zio materno per il nipote e il nipote per lo zio materno fino a tre generazioni; 5) La madre per suo figlio e sua figlia e il figlio e la figlia per la madre; 6) La zia materna (sorella della madre) per il nipote e la nipote, e il nipote e la nipote per la zia materna; 7) I genitori e il *fis* per la figlia maritata; 8) Il compagno di viaggio per il compagno di viaggio durante la zuffa; 9) Il marito per sua moglie e la moglie per suo marito (KS § 2863).

Inoltre:

Tutti coloro che hanno diritto diretto di prendere il sangue, hanno pure il diritto di chiamare i *simahor* (complici). Questi *simahor* sono considerati della famiglia dell'ucciso (KS § 2870);

È fatto *simahor*: il compagno per il compagno, l'amico per l'amico, il fratello di sangue per il fratello di sangue (*birazzer*), colui che è considerato amico dell'ucciso e altri (KS § 2866).

Quanto scritto nelle *Relatione* di Giacinto sembra smentire quanto asserito da Gjeçovi nel KLD e cioè che il soggetto passivo della *gjakmarrja* è mutato nel tempo: egli sostiene che «l'antico Codice delle Montagne albanesi prescriveva che soltanto l'omicida cadeva nella vendetta del sangue, cioè solo quello che con il fucile e con qualunque altra arma uccideva una persona» (KLD § 898); solo il Codice posteriore avrebbe abbracciato nella legge della vendetta o del

taglione «tutti i maschi della famiglia dell'omicida» (KLD § 900). Quindi si sarebbe passati dal principio per cui «il sangue va per dito» a quello per cui «il sangue va per famiglia». Questa affermazione, che avevamo già messo in discussione con argomentazioni teoriche [MARTUCCI: 2010, 82], viene ora confutata attraverso le fonti dirette del XVII secolo.

Un altro aspetto della responsabilità collettiva del gruppo parentale riportato nella *Relatione* è la rappresentanza durante le assemblee (*kuvend*) «un uomo per casa», oppure, come accade agli abitanti cattolici di Bettuccio (Bytyçi), che per non pagare i tributi si fanno turchi, rinnegano uno per casa.

Stessa cosa accadeva ancora all'epoca delle raccolte di Gjeçovi e Illia:

«il padrone di casa deve partecipare al convegno del *fis* o della Bandiera quando vi sia l'ordine d'intervento di un rappresentante per casa» (KLD § 27);

«L'assemblea generale è la riunione dell'intero popolo, un uomo per ogni casa o anche la riunione di tutti i primi vegliardi dell'unità territoriale, dei vegliardi di tutti i villaggi con vegliardi e saggi dei *fis* designati da ogni villaggio per le proprie assemblee generali: un uomo per casa» (KS § 22).

La questione delle vendette di sangue, soprattutto tra ville (villaggi), è un argomento spesso trattato nella *Relatione*, così quelli di Bulgari erano in sangue con quelli di Trossano (Troshan), oppure quelli di Gruda con i Clementi (Kelmendi) ecc.; i missionari cercavano spesso di mediare per farli pacificare, o di propria iniziativa o su richiesta delle parti:

Gli Padri missionarij di Gassi, scorgendo esser molte nemicizie, et inveterati odij tra la Villa di Gassi, et altra a loro vicina, gli persuasero di riconciliarsi, e così determinarono una volta di far la pace delli sangui, et homicidij passati tra loro [...] volendo dunque conchiudere queste paci, misero per mezzani li missionarij, e congregaronsi poi doi esserciti, uno sopra d'un monte, e l'altro sopra d'un'altro molto ben armati, come se volessero combattere; uscirono gli frati, e portavano le parole dagl'uni agl'altri, concorsero ancora molti ss.ri Turchi [MARTUCCI: 2023, 316-317].

I padri, dunque, come «mediatori del sangue». Si legga nelle raccolte:

«Mediatore del sangue» si chiama colui che si sforza di indurre la famiglia dell'ucciso a riconciliarsi con quella dell'uccisore (KLD § 965);

Dopo un anno dall'uccisione si può intervenire per la pacificazione: religiosi, amici e benevolenti (KS § 3063);

Gli amici e i benevolenti che vanno a chiedere il perdono del sangue, o lo fanno spontaneamente o dietro richiesta della famiglia dell'uccisore (KS § 3064).

Riveste particolare valore la descrizione della pacificazione:

quando fù conclusa la pace, per stabilimento di quella portarono certi bambini nella culla, e posti nel mezzo, con quelli si facevano compadri di San Giovanni, dove che doppo una Villa teneva per compadri tutti quelli di quell'altra, et all'hora s'astenevano di far sangue [MARTUCCI: 2023, 316-317].

Tuttavia, la presenza dei frati non era neutra, anzi, in alcuni casi sono stati causa di sincretismi tra i riti tradizionali e usi alieni al territorio, ad esempio, nella pacificazione di cui stiamo trattando,

Gli frati per stabilimento di quella pace portato havevano la lettera grande / come dicono loro / che era un Tomo del Bonacina, et all'hora li ss.<sup>ri</sup> veduto questo gran libro dissero, stabiliamo questa pace non con culle, e putti, ma cosa questa lettera, e così piantarono quattro legni, sopra de quali fù posto il libro, e passando di sotto quello diceva ogn'uno, s'io non osserverò la pace, questa lettera di Dio m'amazzi, in questo modo fecero tutti sino alli Turchi, e poi dissero, non più putti, ma questa lettera grande, che credo amazzerà tutti quelli, che mancaranno della promessa; Queste genti stimano assai il giuramento, massime quando lo fanno sopra libri grandi, che però ogni giorno poco meno erano da frati, per chiamar libri grandi nei suoi negotij, o contratti, sino al Cadì de Turchi, potendo havere il nostro Evangelio, o Breviario, o rituale, lo teneva oltra la sua lettera, perchè con la sua dava il giuramento alli Turchi, e con l'altra alli Christiani [Ibi].

La cerimonia della pacificazione con i bambini in culla è sopravvissuta fino agli inizi del Novecento, giacché così la descrive Giuseppe Castelletti:

si forma un corteo, precede un prete con il crocifisso,

seguono i parenti dell'omicida con i neonati delle famiglie recati nelle culle, e infine viene il colpevole stesso con gli occhi bendati, le mani legate dietro il dorso, vegliato dagli intermediari che devono impedire che i parenti dell'ucciso lo assalgano per trarne vendetta. Entrato il corteo nella casa della famiglia offesa mentre le culle vengono deposte per terra, i bimbi nelle culle vengono messi con la testa verso oriente e i piedi a ponente, l'uccisore va verso il focolare dove sono raccolti i principali membri della famiglia offesa e s'inginocchia in silenzio e a capo chino davanti a loro. Il capo di famiglia dopo essersi appartato in un angolo della stanza per un ultimo consiglio con i suoi congiunti, si avvicina al colpevole, scioglie le corde che lo avvincono e lo rialza abbracciandolo, mentre i suoi famigliari rimettono i bambini nella culla con la testa a ponente e i piedi a levante [CASTELLETTI: 1933-34, 114].

Oltre a queste paci che chiudevano definitivamente la contesa con il legame di comparaggio, vi erano delle tregue brevi alle vendette di sangue, ad esempio in caso di guerra contro un comune nemico o durante le feste più importanti delle Ville, come quella di S. Giovanni Battista in Mirdita sulla montagna di S. Alessandro (ad esempio, il KS al § 3034 «[...] La tregua a tempo indefinito è concessa in casi particolari, come l'alleanza (*itifakë*) o decisione del *bajrak* in tempo di guerra, ecc»).

Il comparatico di S. Giovanni, che legava le parti in sangue, era lo stesso che si faceva durante il battesimo:

La compaternità detta di sopra di S. Giovanni altro non è, salvo quella affinità, che si contrahe nel battesimo, la qual compaternità è tanto impressa nelle menti di quelle genti, che facendosi uno d'una Villa compadre di S. Gio: con un'altro d'una'altra Villa, si teneva tutte quelle due Ville compadri, di modo che non volevano poi contrahere matrimonio fra loro [MARTUCCI: 2023, 317-318].

Lo stesso concetto espresso nel KDL: «La parentela spirituale che si stringe col tenere a battesimo impedisce il matrimonio di generazione in generazione, non solo tra il battezzato, i suoi genitori e il padrino, ma fra tutti i membri di ambo le famiglie e di tutti i membri divisi di esse» (KLD § 707).

Questo modo di legarsi a tante altre persone, era un modo di estendere la propria parentela per evitare di cadere in sangue, era una sorta di protezione che i mis-

sionari non comprendevano, legati come erano ai propri principi religiosi:

erano sì pertinaci nella loro ignorante opinione, che non volevano esser capaci, dicendo, che li frati li davano licenza di far sangue fra loro, poiché per causa di questa parentella di S. Gio: si guardavano da molti sangui [*Ibi*].

Un altro modo di legarsi spiritualmente con altri individui, riportato nella *Relatione*, era il comparatico per il primo taglio dei capelli, anche questo, nei Kanun raccolti nel Novecento (KLD §§ 709-734; KS §§ 86-97), detto di S. Giovanni:

Hanno di più consuetudine, di tagliar la prima volta li capelli alli putti, e quelli, che li tagliano sono tenuti per parenti [*Ibi*].

Per una comparazione diacronica, molto interessante è anche il procedimento giuridico messo in atto per accusare qualcuno o per scagionarlo:

Circa delli maleficij come furti, homicidij, incendij etc. in tutti li monti, e buona parte delle pianure procedono nel seguente modo; Venendo rubbato cosa veruna, trovandosi qualche inditio, senza però testimonio, si rimette al giuramento dell'incolpato semplicemente senza pagamento veruno, ma essendovi testimonio, ancorchè manchino altre condizioni giuridiche, senza dar altro giuramento, si dà fede al detto di quel solo; essendo poi fatto un furto, o altro danno, del qual non si trova inditio dell'autore per scuoprirlo, quello, che ha havuto il danno si fa intendere, che chi mostrerà questa robba, o che haverà fatto tal danno, li sarà dato tanto / il che da loro si chiama capuzzo / All'ora venendo uno dal dannificato, che li dica, il tale è quello, che t'ha fatto il tal danno, di che ti quereli, e che cerchi di saper il mal fattore, e gli dà gl'inditij, e contrasegni, ma però non vuole comparire inanti il Giudice, né giurare, né meno vuole esser saputo, ma vuole star segreto; il danneggiato all'ora li dà la promessa, e poi travaglia l'accusato da questo, che se egli giura di non esser delinquente, e non possi esser convinto, se ne parte libero, e quello poi, che l'accusò, venendosi a sapere paga la pena di Talione; Quando poi uno è accusato d'haver fatto un furto, o incendio etc. se gli inditij non sono sufficienti, né vi sono testimonij, che ciò testifichino, essendo caso grave, per purgarsi, non accettano semplicemente il giuramento, ma bisogna trovi 24 Vecchi,

che giurino lui non haver fatto tal delitto, altramente è giudicato colpevole; Quei Vecchi poi prima che giurino, dicono all'incolpato giura tu, che non hai fatto questo delitto, che poi giuraremo noi sopra il tuo giuramento, il che fatto se ne va libero, e fa un convito a tutti quelli; Questa lege, o abuso è stato introdotto dal Despot della Servia schismatico; se vi entra qualche Prete per testimonio, è tenuto quel tale, e stimato per 12 testimonij, sì che due Preti testificanti vagliono per 24 [MARTUCCI: 2023, 318-319].

Come è possibile verificare, molte di queste consuetudini si sono mantenute quasi inalterate per circa trecento anni, giacché le ritroviamo molto simili nelle raccolte di consuetudini del Novecento. Il numero di 24 giurati per le cause più importanti, ad esempio, è identico sia nel KDL (§§ 1044 e sgg.) che nel KS (§ 2616); queste raccolte, tuttavia, indicano che il prete, in caso venga indicato come giurato, vale per 24 persone e non per 12 (KDL § 1048; § 1222; KS § 3503), così come riportato nella *Relatione*. 12 giurati però, nei Kanun, vale il giuramento dei capi del *Bajrak* (KDL § 1049; KS § 1823).

Un altro istituto descritto nella *Relatione* che si è mantenuto nei Kanun è quello della garanzia. In molti casi leggiamo nei resoconti dei frati che i cristiani o i preti e il Vescovo si fanno garanti, danno *sigurtà*, per la liberazione dei frati quando cadono nelle mani della giustizia turca. Garantiscono, cioè, con i loro beni, le loro vite e quelle dei propri familiari che le condizioni della liberazione verranno rispettate (si vedano KLD §§ 683-694; KS §§ 2186-2201).

Un'ultima annotazione, gli albanesi descritti nei *Kanun* sono uomini per cui l'onore e la parola data sono più importanti della vita stessa, nella realtà descritta dei francescani del Seicento, queste virtù appaiono più sfumate, è il tradimento di alcuni cristiani a far perdere la vita ai padri Salvatore da Offida e Paolo da Mantova [cfr. MARTUCCI: 2023, 67-73], ed è la rottura di un giuramento e il conseguente tradimento di un cristiano a far scoprire i piani per la presa di Scutari e di Alessio (Lezhë), che porta al martirio di diversi religiosi.

Nel complesso, possiamo concludere che la *Relatione Universale* di padre Giacinto Sicardi da Sospello, oltre ad essere un testo di capitale importanza per ricostruire la storia delle prime missioni francescane inviate in

Albania dalla Sacra Congregazione di Propaganda fide nel 1634, è anche una utilissima fonte di informazioni sulla cultura e l'organizzazione sociale degli albanesi nel XVII secolo.

Accademia di Belle Arti di Lecce /  
Università del Salento

### Riferimenti bibliografici

- CASTELLETTI GIUSEPPE (1933-34), *Consuetudini e vita sociale nelle montagne albanesi secondo il Kanun i Lek Dukagjinit*, in «Studi Albanesi», voll. III-IV, Istituto per l'Europa Orientale — Sezione Albanese, Roma, pp. 61-163.
- GJEÇOVI SHTJEFËN KOSTANTIN (1933), *Kanuni i Lekë Dukagjinit*, Shkodër, Shtypshkroja Françeskane.
- ILLIA FRANO (1993), *Kanuni i Skanderbegut*, Milot, Editrice La Rosa.
- MARTUCCI DONATO, a cura di (2009), *Il Kanun di Lek Dukagjini. Le basi morali e giuridiche della società albanese*, Nardò (LE), Besa Editrice.
- MARTUCCI DONATO (2010), *I Kanun delle montagne albanesi. Fonti, fondamenti e mutazioni del diritto tradizionale albanese*, Bari, Edizioni di Pagina.
- (2013), *Die Gewohnheitsrechte der albanischen Berge: Die Kanune. Mit einem unedierten Manuskript über den Kanun der Mirdita*, Hamburg, Verlag Dr. Kovač.
- (2023), *Albania serafica. Ricerche storico-antropologiche sulle prime missioni dei frati minori osservanti riformati in Albania (1634-1650). Con la trascrizione integrale della Relatione Universale dell'origine, e successo della Missione Apostolica de Frati Minori Osservanti Riformati del Serafico Padre S. Francesco nel Regno d'Albania di P. fra Giacinto da Sospello*, Nardò (LE), Besa Muci editore.
- MARTUCCI DONATO, LAFFÈ GENÇ (2024), *Il Kanun di Skanderbeg. Con la traduzione integrale del Kanuni i Skanderbegut di Frano Illia*, Nardò (LE), Besa Muci editore.

### Note

- 1 Per comodità di esposizione quando verranno citati articoli dalla raccolta di F. Illia, *Kanuni i Skanderbegut*, o la raccolta stessa, si abbrevierà KS, quando verranno citati dalla raccolta di Gjeçovi, *Kanuni i Lekë Dukagjinit*, o la raccolta stessa, si abbrevierà KLD.

---

Ardian Ndreca

## Scutari dono luminoso

Entrare a Scutari in una notte di maggio di fine Ottocento è come entrare in una fotografia. Percorrere i suoi vicoli, tra alti muri in pietre rotonde prese dal greto del fiume Kiri, respirare l'aria che profuma di glicini in fiore. Tra le strade deserte non si ode che il verso dell'alocco, mentre qualche lanterna balugina in lontananza. Le cime delle alte montagne a nord-est della città sono coperte dal buio fitto. Verso ovest sul monte Tarabosh un pallido chiarore trafigge il cielo. Qualche ombra si scorge sul selciato, qualcuno rincasa camminando come se stesse schivando pozzanghere invisibili.

Scutari, la mia città, terra di confine tra due civiltà, avamposto d'Oriente e oasi di un Occidente che avanza trasformando per sempre un mondo che ha dormito per secoli.

La mia città è un dono di luce perché un rivoluzionario piacentino, esule nei territori della Sublime Porta, Pietro Marubbi, vi approdò nel 1856 portando con sé l'arte della fotografia. Da allora la sua dinastia di fotografi ha scritto con la luce tutto ciò che si può descrivere dell'anima di una città.

Non so se la felicità sia contenuta nel potere di rimettere insieme tutto ciò che ci manca, il passato e il modo in cui abbiamo sognato il presente, ma, attraverso le decine di migliaia di negativi che Marubbi ci ha lasciato, possiamo oltrepassare il lacerante silenzio del tempo e raggiungere la verità.

La mia Scutari è dispersa e raccolta in quelle foto dove un mondo che non c'è più fa sfoggio abilmente della propria opulenza, cultura, tradizioni, architettura, costumi, religione...

Fotografare Scutari significa immaginare una conca che vede spuntare il sole dalle vette maestose e tetre delle Alpi, abitate da gente fiera che fino a mezzo secolo fa viveva isolata dal mondo. Una conca per

metà ottomana e per metà veneziana, bagnata a nord-ovest dal più grande lago dei Balcani che viene solcato da barche veloci di abili pescatori che vogano con ritmica leggerezza. La conca scutarina è lambita anche dai suoi fiumi: il Kiri, che scende impetuoso dalle rupi scoscese delle montagne di Dukagini e che può inondare in poche ore interi quartieri a levante dell'abitato. Poi il fiume Drini che alla metà dell'Ottocento ha deciso di cambiare alveo e di avvicinarsi pericolosamente dal sud alla città, e per ultimo Boiana, il tranquillo emissario colore smeraldo del lago, che si unisce ai primi due e procede non sempre mansueto verso l'Adriatico.

Un grande bazaar orientale apre la strada per la città. Dopo mezzo miglio si incontrano le prime case antiche e ogni tanto anche dei palazzi moderni di due o tre piani in stile occidentale. E poi da sinistra a destra, divise da una strada ampia e dritta, si scorgono moschee con minareti eleganti e chiese cattoliche che insistono ad affermare l'appartenenza di quella gente all'Occidente.

Mi immergo in quelle foto, ognuna costituisce un passaggio per entrare in un mondo dissolto che esibisce ancora se stesso. Non avevo pensato prima di un possibile legame tra la fotografia e l'archeologia!

Vedo etnie diverse, svariati uniformi militari, abiti tradizionali, occidentali, turchi, slavi. Scutari è una città grande, centro di un *vilayet*, unità amministrativa dell'Impero ottomano, e vi sono raccolti oltre ai musulmani e i cattolici anche ortodossi. Vi abitano slavi montenegrini, poche famiglie di mercanti greci, maestranze italiane, rifugiati politici scappati dai Borboni nel 1848 e altri dal Regno Lombardo-Veneto, qualche socialista ateo austriaco, dalmatini, alcune famiglie armene ed

ebree, qualche discendente di ex schiavi subsahariani dalla pelle nerissima e lucida, trascinati da quelle parti dagli spregiudicati marinai di Dulcigno per essere venduti ai notabili musulmani del luogo. Ci si rende conto che nella Scutari di fine Ottocento si poteva incontrare tutto il mondo, fintantoché agli stessi scutarini non sfiorasse l'idea di andare per il mondo.

Passando da una foto all'altra entro nel quartiere cattolico che si trova nella parte orientale della città. Mi infilo in uno di quei robusti portoni in legno di pino, retto da pilastri in pietra calcarea e sormontato da un'ampia tettoia. Ne ho attraversati tanti nella mia fanciullezza. Il picchiotto di bronzo crea una sensazione strana, è sempre freddo anche se ha la forma della mano umana. Dietro quei battenti pesanti ci sono le spranghe che servono a serrare in modo sicuro l'entrata principale dell'abitazione. Il portone è ampio, tanto da far passare una carrozza grande, e appena lo superi ti trovi in un cortile dove per prima cosa noti la vera di un pozzo scolpita con motivi floreali, mentre nei quattro angoli superiori lo scalpellatore ha tratteggiato un po' grossolanamente figure di animali fantastici. Le nonne, per tenere lontani i bambini dai pozzi, raccontavano favole con creature dai capelli neri lunghissimi e occhi penetranti che abitavano sott'acqua e potevano rapire i bambini che osavano sporgersi su quei bordi scanalati dalla corda. Vicino si trova un grande lavatoio in pietra, levigato dall'uso e accanto ad esso la mastella, che qui, grazie ai rapporti con la Serenissima, ha mantenuto lo stesso nome italiano. Nel dialetto scutarino sopravvivono ancora diverse parole provenienti dal veneto come *pirun*, *marangon*, *karrige* (*carega*), *parangall* (*parangale*), *fugaca* (*fugassa*), *bucilaja* (*bussolà*) ecc.

Oltre il cortile ombroso dove si erge un grande tiglio che riempie del suo aroma tutta la casa, si vede il giardino con alberi da frutta dove primeggiano i favolosi melograni scutarini, grandi e dolcissimi, e poi i fichi antibarensi, le prugne carnose, qualche melangolo, una vite dalle bacche color rosa, che profuma leggermente di viola, che si chiama "reseghi".

La casa ha un piano terreno che non è abitato ma serve da magazzino, una volta vi si metteva anche

l'animale da soma. La parete ovest è coperta dal glicine, che da queste parti è simbolo di amore e di attaccamento. Scale di pietra che si alzano formando un arco nella parte sottostante, portano alla veranda, una sorta di atrio che precede l'entrata vera e propria della casa. Si tratta di uno spazio tagliato all'interno della stessa pianta della casa e coperto dal medesimo tetto, sporgente e smussato agli angoli. La veranda serve nelle sere d'estate per godere la frescura notturna e per sorvegliare l'acquavite refrigerata dentro al pozzo di casa. Il padrone di casa usava adagiarsi sul canapè e fumare la pipa riempita con il tabacco color oro di Sheldia, che una volta era tanto ricercato da essere venduto in tutto l'Oriente ottomano fino allo Yemen.

Nelle sere silenziose di maggio si sentono le note languide della *jarja*, una specie di aria orientaleggiante. L'umidità della sera porta suoni armoniosi e tristi modulazioni di voci che provengono dai giardini adiacenti. Cantano di amori impossibili di cuori divisi da muri ben più alti, quelli di casta, di posizione sociale o di appartenenza religiosa. Dalla strada si ode il rumore del passo di qualche contadino che torna in ritardo dal bazar per andare in uno di quei piccoli villaggi che ornano di verde la città. Lo vedo da lontano mentre si asciuga il sudore e rincorre l'animale che va trotterellando su quella strada che ha percorso centinaia di volte.

Due occhi neri spuntano dietro i vasi dei garofani rossi sul davanzale di una finestra in legno. È la Scutari misteriosa dei sorrisi enigmatici e del linguaggio dei profumi. Scutari dei pomeriggi infuocati d'estate quando vige l'armistizio della siesta postprandiale, ma anche quella gelata d'inverno, con i ghiaccioli che pendono dai tetti e le spire di fumo che segnano da lontano l'esistenza di vita in quelle case grandi e fredde.

\* \* \*

Nelle foto di Marubbi mi fermo a osservare soprattutto i volti. Volti tristi di donne dalla pelle di porcellana, nei cui occhi si può scorgere la fatica di dover portare il futuro di quel mondo e anche i suoi scarti. E poi alcune foto di bambini rapiti dalla tremenda serietà dei giochi, qualcuno di loro non ha resistito alla lunga esposizione davanti alla mac-

china fotografica e il sorriso infantile si è spalmato intorno al viso rendendo la scena molto divertente. Osservo il ritratto di un vecchio decrepito dal viso rugoso dove è passato l'aratro degli anni. In una delle dita ingiallite dal tabacco porta un grosso anello mentre guarda sornione l'apparecchio fotografico come se stesse fissando la cerniera della sua esistenza.

Osservo gli occhi distanti e indaffarati dei ricchi mercanti cattolici e poi i visi corrugati di giovani musulmani in costume nazionale, armati di tutto punto. E poi ci sono le foto di donne cattoliche e musulmane coperte dalla testa ai piedi. Dalle vesti si intuisce il rango sociale. Mi colpisce particolarmente la foto di una ragazza musulmana coperta che lascia intravedere soltanto due languidi occhi neri, quanto basta per farsi uccidere per lei. E poi si vedono i montanari della Grande Montagna sopra-scutarina in abito festivo, con fucili a retrocarica pronti. Nei loro occhi si scorgono i presagi oscuri, forse le filatrici che presiedono il destino hanno già deciso la loro sorte. Per un montanaro morire dal piombo è normale, perché loro nascono e vivono vicinissimi alla tomba. Il loro mondo è legato all'onore, alla parola data, alla guerra perpetua, alle vendette di sangue, per questo si sposano giovanissimi e sperano che Dio doni a loro tanti figli maschi in modo da affrontare tranquilli la sorte che li attende. Un passo indietro stanno in piedi donne alte come querce, dai tratti armonici e decisi. Una mano è poggiata sulla spalla del marito seduto mentre l'altra rimane aperta all'altezza del cuore. Ogni gesto è simbolico in quelle foto. Sembrano attratte dall'obiettivo che fissano irrigidite. Sfoggiano abiti di lana dai colori magnifici mentre il loro petto è coperto di monili d'oro e d'argento, segno di ricchezza della casata cui appartengono. E poi le foto dei sacerdoti cattolici dai baffi lunghi da moschettieri, infatti, per essere all'altezza della loro missione in quelle terre sono necessarie financo le virtù dei moschettieri. Vado oltre e vedo i muezzin dai volti smunti, con barbe grigie finemente curate, vestono la tipica tonaca nera e il turbante bianco in testa. E ancora passo in rassegna ufficiali turchi dell'Anatolia in uniformi da campo, *chasseurs* francesi, fucilieri di Sua Maestà britannica, ufficiali di marina italiani, cacciatori imperiali austro-ungarici. Scutari

è stata un crocevia di eserciti a causa del conflitto turco-montenegrino, delle Guerre Balcaniche e poi della Grande Guerra.

Di fronte alla macchina fotografica di Marubbi si sono seduti in comode sedie di paglia di Vienna anche i vari consoli delle potenze europee residenti a Scutari, insieme alle loro signore che posano con i loro vestiti sontuosi creati dai migliori sarti di Parigi, Vienna, San Pietroburgo. Dietro di loro, stanno ritti i *kavass* albanesi, le guardie armate con il basso copricapo nero dove risalta lo stemma della bandiera del consolato che servono. Ho davanti agli occhi le foto degli orefici e dei cesellatori, e poi gli armaioli, i coltivatori di seta, i sarti di abiti tradizionali, i negozianti dei pellami, gli stracciaioli, i fornai, i pazzi.

Si può notare subito che in quelle foto non si ride mai, non perché la fotografia renda il mondo più serio, ma all'epoca per motivi tecnici era necessario trattenere il respiro e aspettare il segnale del fotografo che esclamava sorridente: *me shëndet* (alla salute)!

Quel gesto elementare di trattenere il respiro ferma anche il mondo. È così che si catturano i desideri, il tempo, l'innocenza, le paure, l'orgoglio, ma anche l'immane bellezza che passa e scompare per sempre. Scutari ha avuto la sua prima banda musicale nel 1870, fondata da un napoletano chiamato Giovanni Canale; da allora la passione per la musica bandistica ha portato ad avere anche tre bande cittadine contemporaneamente. Osservo le tante foto delle bande musicali e delle fanfare cittadine dalla fine dell'Ottocento agli anni '40 del secolo XX. Mi colpisce particolarmente una degli anni '20. È la banda di una associazione culturale importante per il tempo. Sulla grancassa c'è scritto il nome e l'anno di inizio dell'attività. Tutti gli elementi della banda, nella loro impeccabile uniforme, sembrano dei cadetti militari: hanno un contegno serio e sembrano presi dal loro compito.

Passo oltre e guardo le foto dei pescatori che, con le loro barche veloci senza chiglia, solcano da sud a nord il lago. Le foto sono state fatte al molo della dogana. L'apparecchio è stato fissato in alto, di mattina presto e con il sole alle spalle, mentre sotto, pescatori e commercianti all'ingrosso s'intrattengono fumando. Tra quei visi sorridenti e bruciati

dal sole credo di riconoscere qualche prozio di mia madre. Sembrano felici mentre scaricano al molo il prezioso muggine d'estate dal quale viene tratta l'ambrata bottarga di Scutari.

Guardo le foto-ricordo degli spettacoli teatrali, quasi tutti allestiti nel teatro dei Padri gesuiti. Attori dilettanti, rigorosamente di sesso maschile. Talvolta dalle locandine che tengono in bella mostra si evince che si tratta di *pièces* teatrali famose adattate per il pubblico scutarino.

Mi piace scrutare gli sguardi infervorati dei giovani rivoluzionari dell'inizio del Novecento, sono vestiti in eleganti abiti occidentali alla moda e posano dietro tavoli carichi di libri, mentre alle loro spalle si vedono appese carte geografiche. Sembrano intenti a smembrare regni e principati, come si addice talvolta ai giovani un po' presuntuosi di provincia. Non mancano le foto di viaggiatori stranieri: italiani, francesi, tedeschi, inglesi. E ancora giovinette scutarine davanti a cassapanche ornate di motivi floreali che all'epoca si usavano per la dote delle spose.

Tra le tante foto mi colpiscono quelle dei bambini morti, adagiati su cuscini di seta in stanze semibuie con accanto donne inginocchiate con il rosario in mano. La scena è nota, al centro c'è la madre affranta dall'immenso dolore, con la testa piegata in segno di rassegnazione, e poi le donne più mature e infine le vecchie, abituate ormai a salutare la morte degli altri. Sembra che affrontino il lampo della polvere di magnesio con la stessa naturalezza con cui qualche minuto prima hanno assistito alla benedizione della salma da parte del prete.

Tutto passa alla fine, il mondo in quelle foto sembra rasserenato e libero dalla contingenza. Mi tornano in mente le pagine di scrittori di avventure e viaggiatori che hanno incrociato quel mondo, da Karl May, Amalie von Godin, Edith Durham, Rose Wilder Lane fino ai *reportages* di fine anni '30 di un giovanissimo Indro Montanelli. Sono storie e descrizioni accomunate dall'ammirazione per la forza ascensionale che esercitava l'immagine di quella gente nella fantasia degli europei. Era successo anche nel Rinascimento, quando scrittori di poemi e romanzi cavallereschi raccontavano le gesta dei coraggiosi albanesi che combattevano contro i turchi.

Esco dall'archivio del Museo Nazionale di Fotografia Marubbi. Fuori è una mite serata di maggio e si sente il profumo delle acacie e dei pitosfori. Passeggio nel corso principale e mi sembra di incontrare le stesse facce che ho visto nelle foto, stranamente anche i turisti stranieri si assomigliano a quegli che visitavano Scutari un secolo fa. Per quanto il mondo sia cambiato non si è persa la prossimità umana.

\* \* \*

In quel dono luminoso di sequenze di vita c'è la perfetta visibilità del mondo, o forse la parziale epifania della nostra transitorietà, di fronte alla quale cadono i *clichés* degli scrittori e dei poeti.

Di quel mondo raccontato da Marubbi non è rimasto più nulla, la vita ha attraversato l'obiettivo della macchina fotografica e ha lasciato un segno, il resto dei problemi è stato risolto dal tempo.

Quel che impressiona è la distanza tra noi e quel mondo. Come per magia quella distanza non può aumentare più, non possiamo essere più lontani di così, però ci possiamo sempre avvicinare, anche entrando in quel museo.

C'è una luce che seduce in quelle foto, ed è diversa dalle geometrie fredde dei raggi che s'incrociano nell'obiettivo digitale. Quelle immagini del passato ci interrogano e improvvisamente ci sentiamo inadeguati a cotanta bellezza. Marubbi ha culturalizzato la luce, rendendola dono capace di coinvolgere ognuno di noi in un meraviglioso viaggio di cui i singoli scatti sono le stazioni dove si fermano e poi ripartono i nostri ottativi, l'innocenza, la costruzione del senso, la provvisorietà del male di cui siamo capaci, la sottomissione al fato, le insidie e i dubbi.

In quella camera oscura del Marubbi è stata scritta l'autobiografia della mia città, quel nitrato d'argento, la gelatina, le lastre hanno determinato la sottile alchimia che trasforma l'immagine ottica e rende possibile la sua percezione, e poi determina il formarsi dell'immagine mentale e infine di quella verbale che veicola un senso ridimensionato. Alla fine la forza dell'immagine si scontra con la povertà delle parole! Ma quando si conciliano, confluiscono in un logos travolgente che funge da cura per

il mondo.

Non mi allontano mai dalla dimensione sensibile, sono curioso di indagare la causa dei sorrisi, ma anche il tarlo delle tristezze, mi piace dissacrare la serietà delle composizioni fotografiche, disunire ciò che è stato posto insieme provvisoriamente, e infine ammirare lo sguardo cortese del vecchio Pietro Marubbi di Piacenza, fotografo scutarino.

Non è naturale che una cosa viva come un'immagine sia intensamente contenuta in dei vetri! Sicuramente c'è qualcosa di magico in quel dono.

Mi sento anch'io un'immagine viva, mi bagno della stessa luce aspettando di significare qualcosa per qualcuno.

Le fotografie che vengono manipolate oggi attraverso l'intelligenza artificiale mi sembrano dei burattini che balbettano. Portiamo sulle spalle per il mondo le pietre di Babele! Io invece amo di più il silenzio di quelle foto, perché racconta il mio presente.

E vien da pensare che siamo dei dettagli, superstiti,

di quella realtà che Marubbi ci ha tramandato. Ma come saremmo sembrati noi oggi a loro? Forse ci avrebbero visto con un giustificabile sgomento, giacché tutte le loro coordinate sono cambiate, mentre noi spesso ignoriamo le nostre!

Credo però che non ci avrebbero rinnegato, perché infine noi siamo la loro verità.

C'è una dimensione ontologica in quelle foto di Marubbi: il tempo e lo spazio sono sospesi nella loro idealità trascendentale. La camera oscura del fotografo è la vera caverna di Platone, i suoi limiti sono incisivi mentre ciò che ne scaturisce non conosce limiti.

L'immagine vera, quel dono luminoso che arricchisce mentre decodifica il mondo, è un insieme di pure sensazioni che per un attimo mi portano a credere di poter disporre del passato come di me stesso.

Pontificia Università Urbaniana



Scutari 1876, Photo by Pietro Marubbi, © The National Museum of Photography 'Marubi' — Shkodër.

## Isolata, ma con la testa verso il Belpaese

Come i mezzi di comunicazione locali e le tv private nazionali hanno contribuito al cambiamento e alla democratizzazione dell'Albania e l'italianizzazione dei media albanesi

L'evoluzione dei media e della televisione di stato albanese appariva, fino a pochissimi anni fa, strettamente legata ad un involontario tentativo di "soft power" culturale compiuto della Radiotelevisione italiana (SARACINO: 2021, 20). Nella chiusura paranoica dell'Albania al mondo esterno, i "miraggi" della televisione italiana rappresentano le uniche immagini dirette del mondo occidentale. La curiosità verso i costumi occidentali spinge i telespettatori a violare di nascosto i forti divieti da parte del governo di seguire influenze culturali straniere, definite dal regime come "manifestazioni aliene" (FEVZIU:: 1916, 205), rischiando condanne pesanti con conseguenze gravi come la carcerazione o il confino (SARACINO: 2021, 55).

Nonostante i forti divieti da parte del regime di Enver Hoxha di seguire influenze culturali straniere, definite "manifestazioni aliene", i contenuti delle trasmissioni italiane vengono puntualmente ritrasmessi e, in alcuni casi, clonati dalla televisione di stato albanese. Una fase di clandestinità svanita negli anni Novanta quando è iniziata la cosiddetta fase di "italianizzazione sottile", durante la quale non solo vengono utilizzati format e linguaggi in voga nella tv italiana - pubblica e privata - ma molte emittenti albanesi si propongono come una vera e propria clonazione di Rai e Mediaset (CENTORRINO: 2006, p. 68).

La comunicazione di massa, dopo l'implosione del blocco socialista, raggiunge in maniera fulminea un vasto e nuovo pubblico che non ha pratica della "lettura visiva" e spesso né il tempo né il denaro

necessario. Tale tempesta di suoni e immagini sommerge gli albanesi in piena crisi economica, ma viene compresa dall'establishment, rappresentato dal successore di Hoxha, Ramiz Alia, il quale sceglie di cavalcare l'onda della trasformazione pluralista servendosi in maniera massiccia dello strumento televisivo. Il nuovo presidente apre alle frequenze televisive straniere, comprendendo come ormai queste rappresentino il centro della vita sociale e psicologica per i cittadini.

Contemporaneamente, la televisione di stato si trasforma, smettendo di essere una semplice ripetitrice di slogan. Durante la presidenza di Alia (1985-1992) si dibatte, per la prima volta, della gestione politica del mezzo televisivo; una questione di cui si interessa particolarmente anche l'oppositore Sali Berisha. Quest'ultimo, una volta raggiunto il potere, ha proseguito l'opera del predecessore, riservando molto spazio alla televisione e alla sua forza di divulgazione di messaggi. Si può affermare, quindi, che il settore radiotelevisivo segue il processo di riforma politica: fino alla metà degli anni '90 *Radio Tirana* (RT) e *Televisioni Shqiptar* (TVSH) - il regime radiotelevisivo statale - rimangono sotto il controllo diretto o indiretto del partito di governo.

Negli anni Ottanta, grazie all'avvento delle televisioni private, si stabilisce un nuovo rapporto con il pubblico, fondato su due elementi: da un lato c'è il successo popolare dei *talk show* e dei palinsesti mattutini, dall'altro, la larghissima offerta gratuita di *fiction*, quasi esclusivamente importata, fatta non

solo di prodotti seriali ma di una grande quantità di film pensati per il grande schermo e dunque contraddistinti da forme e intenzioni comunicative diverse da quelle televisive.

La trasformazione del sistema televisivo italiano ha delle conseguenze anche nell'evoluzione mediatica dei paesi oltre Adriatico, in primis l'Albania.

Il cambiamento del sistema televisivo albanese segue un iter leggermente diverso rispetto ad altri paesi appartenenti al cosiddetto ex blocco orientale e, infatti, potrebbe essere identificato come il più chiaro esempio di italianizzazione, poiché la sua evoluzione e trasformazione rivelano stretti lasciti e relazioni con l'Italia, mostrando quasi una forma di dipendenza da uno stile di vita italiano che nella prima fase degli anni Novanta conquista un ruolo importante nella nuova società albanese. La televisione subisce una profonda trasformazione, passando da un modello caratterizzato dal controllo del regime e dalla censura a un "doppio sistema" che ha dato il via ad una improvvisa proliferazione di emittenti private e commerciali vicine alla neonata imprenditoria albanese e attigua ai nuovi astri nascenti del panorama politico (CARELLI: 2014a, 79).

Nelle condizioni di arretratezza generale in cui versa l'Albania dei primi anni '90, i media italiani creano grandi speranze e, non a caso, uno dei primi acquisti fatti dai cittadini dopo la caduta del regime è stato quello di antenne paraboliche che permettono ancor di più la diffusione televisiva italiana (BELLU: 2017, 37). Un boom di acquisti di apparecchi televisivi figli di quell'esigenza spasmodica di informazione, intrattenimento e una nuova forma di socializzazione. Uno strumento che si trasforma in uno *status symbol* insieme all'automobile e alla lavatrice (DEVOLE: 1998, 89-94). Per questo, già nel 1993, l'Albania conta più impianti parabolici dell'Italia e le trasmissioni televisive italiane risultano sempre più seguite (MOROZZO DELLA ROCCA: 1997, 36). La maggior parte delle stazioni radio private e dei canali televisivi trasmettono in aree ristrette, a volte piccoli quartieri, in un progressivo processo di regionalizzazione dei media.

La tendenza al decentramento dei media ha prodotto un sistema radiofonico e televisivo che si basa proprio sulla circolazione e sul rafforzamento delle

emittenti televisive locali con copertura limitata a spese delle emittenti nazionali.

Inoltre la sempre maggiore presenza del sistema di trasmissione satellitare aumenta la tendenza all'estrofilia dei telespettatori (CENTORRINO: 2006, p. 45), insieme all'installazione in molte città di ripetitori di segnale che garantiscono la ricezione, dal 1995 ottimale, delle Reti Rai e Fininvest, oltre che di Antenne 2, della BBC, della RTL tedesca, di Eurosport, Euronews, CNN (VEHBIU e DEVOLE: 1996, 35).

Nel 1992, *Gazeta Shqiptare* torna a pubblicare, riprendendo il progetto avviato dall'ex fondatore de "La Gazzetta del Mezzogiorno", Raffaele Gorjux, prima dell'occupazione italiana in Albania. A coordinare il progetto editoriale c'è il giornalista salentino Carlo Bollino, in qualità di coordinatore di una redazione di giornalisti albanesi. Il primo numero esce il 22 aprile del 1993 (CAIAZZA: 2008, 189).

*Gazeta Shqiptare* si rivela una proposta unica e originale nel suo genere, visto che non si ricordano altre esperienze simili di giornali stranieri editi in Albania che mantengono il format di quotidiano.

Nel 1999, il gruppo appulo-schিপetaro *Gazeta Shqiptare* si apre ad altri mezzi di comunicazione: internet, con la creazione del portale *Balkanweb*; radio, con la nascita, nel 2000, di *Radio Rash*; televisione, con la creazione, nel 2002, dell'emittente di notizie h24 dal nome internazionale *News 24*.

*News 24*, successivamente *Report Tv*, insieme alla testata web *Shqiptarja.com*, rappresenta il gruppo imprenditoriale di cui il giornalista salentino d'Albania diventa proprietario dopo aver lasciato "La Gazzetta del Mezzogiorno". Di questo gruppo fanno parte anche *Bunk'Art 1 e 2*, che sono oggi i musei interattivi della memoria maggiormente visitati d'Albania (SARACINO: 2021, 268).

Fra le emittenti private a vocazione nazionale, in Albania si ricordano *TV Klan*, *TV Arberia* (CARELLI: 2014b, 743) ed anche l'emittente italo-albanese *Telenorba Shqiptare*, che insieme a *Shijak TV* viene considerata la prima televisione privata presente in Albania nel 1995, anche se solo l'anno successivo l'emittente pugliese riceverà l'autorizzazione ufficiale a tramettere nella repubblica delle Aquile dando vita anche al canale albanese.

L'arrivo del Gruppo Norba in terra schipetara non appare casuale ma è la conseguenza di una chiara e lungimirante scommessa aziendale, unica nel suo genere in Italia. Inoltre l'emittente regionale pugliese risulta nota ai telespettatori albanesi per differenti motivi, quali la vicinanza geografica, la potenza del segnale e, secondo l'immaginario collettivo riportato da Aldo Grasso, per aver portato sugli schermi d'Oltre Adriatico lo spettacolo per adulti "Colpo Grosso" (GRASSO: 2006, 28).

Ma a parte questa semplificazione della percezione di Telenorba, bisogna sottolineare come l'emittente di Conversano riesca a raggiungere e fidelizzare i telespettatori albanesi fin dalla metà degli anni Ottanta. Soprattutto, essa si rende conto di come l'audience risulti in netta crescita e comprende che l'orizzonte balcanico può diventare uno spazio mediatico interessante per un tentativo di espansione televisione italiana.

Nella seconda metà degli anni Novanta, Telenorba prosegue la propria ascesa in Albania grazie ad alcuni semplici ma lungimiranti ed efficaci accorgimenti come l'inserimento dei sottotitoli in lingua albanese, la ritrasmissione di interessanti spettacoli italiani e grande interesse suscitano le soap opera, incluse alcune importate dall'America Latina e doppiate in italiano, lingua ritenuta più comprensibile dai telespettatori schipetari.

L'evoluzione del sistema televisivo appare molto rapida. Nel 1997, il satellite digitale *Hot Bird 2* di Eutelsat consente all'area del Mediterraneo di ricevere centinaia di canali, anche internazionali (MENDUNI: 2018, p. 216).

Nonostante la concorrenza, la posizione dell'emittente televisiva pugliese ne esce rafforzata, grazie soprattutto all'impegno in una sfida tecnologica per il miglioramento continuo del broadcasting, utilizzando collegamenti satellitari verso altre reti estere ed impiegando questi nuovi canali di trasmissione anche per l'interconnessione con altre emittenti locali in Italia. Il Gruppo Norba, fra Italia e Albania continua ad investire importanti risorse nel campo della innovazione tecnologica, riuscendo fino ai primi anni del duemila a competere nei Bal-

cani con emittenti importanti come Rai ed Euro News (POLOVINA: 2002, 236) e risultando nel 1999 uno dei maggiori competitor privati per tecnologia sul suolo albanese insieme a TV Klan e Alba TV.

La trasformazione dell'emittente regionale pugliese Telenorba nell'emittente nazionale albanese *Telenorba Shqiptare* appare quindi come un mix di intenzioni: la prima, consolidare la propria posizione acquisita nel mercato albanese con la creazione di studios a Tirana, la formazione e l'assunzione di personale locale; e la seconda, uniformarsi alla nuova normativa televisiva in vigore in Albania che prevede la predilezione verso le imprese nazionali.

Con la nuova legge del 1998 vi è la liberalizzazione del sistema mediatico: oltre all'emittente statale RTSH, nel 1999, si censiscono già 31 stazioni televisive. La nuova legge prevede l'obbligo dell'uso della lingua albanese nelle trasmissioni che talvolta non viene rispettato (GRITTI: 2001, 110). Un provvedimento legislativo che segna l'inizio della fine dell'appeal delle televisioni italiane in Albania sia perché Rai e Mediaset non concludono accordi con il governo albanese per la ritrasmissione delle emittenti e sia perché il mercato albanese si riempie di nuovi concorrenti, visto il proliferare di emittenti commerciali con forti investimenti di imprenditori intenzionati a

condizionare l'opinione pubblica per fini politici, con l'obbligo, a volte non rispettato, dell'uso della lingua albanese.

I talk show svolgono, in questa nuova fase, un compito molto importante per la ridefinizione del sé, favorendo l'autostima dei soggetti e il mutamento del proprio status sociale: la televisione viene vista come un riscatto per entrare nei canoni della società (CASETTI E DI CHIO: 1997, 274).

*Telenorba Shqiptare*, grazie alla creazione di un palinsesto originale in lingua albanese con trasmissioni che coprono l'intera giornata che non sono solo copie dei format italiani, riesce a sopravvivere fra alti e bassi fino al 2007 quando l'emittente viene ceduta al gruppo ABC News (CARELLI: 2014).

Share televisivo Albania 2002<sup>1</sup>

| Televisione         | Audience |
|---------------------|----------|
| Tv Klan             | 21,5 %   |
| TVSH                | 17,1%    |
| Top Channel         | 11,9%    |
| Telenorba Shqiptare | 11,3%    |
| Tv Arberia          | 8,2%     |
| Vizion +            | 3,4%     |
| Telesport           | 3,2%     |
| TV Shjiak           | 2,7%     |
| TV Teuta            | 2,2%     |
| Gjeli Vizion        | 1,3%     |

Dopo la caduta del regime comunista, oltre a trattare con sempre più costanza la situazione albanese, il mondo della carta stampata europea inizia a tentare lo “sbarco” nel mondo vergine della stampa d’oltre Adriatico. Nel 1992, *Le Figaro* progetta di costruire in Albania un centro stampa e, contemporaneamente, l’editore sardo Nicola Grauso tenta di acquistare un giornale di Lezhë e gli spazi pubblicitari di Radio Tirana per 15 anni. L’iniziativa di maggior successo che sarà approfondita è quella de “La Gazzetta del Mezzogiorno” che, partendo da alcune pagine in lingua albanese dedicate ai migranti e contenenti informazioni, comunicati delle autorità e appelli di genitori che cercano i figli nei giorni degli sbarchi, diventa in poco tempo un giornale vero e proprio.

Il telegiornale di Telenorba, che prendeva spunto dal modello di informazione occidentale, diventa un modello poi replicato anche dalle emittenti rivali e per diversi anni la televisione italo-albanese si è rivelata una fucina di talenti per giornalisti e maestranze tecniche, riuscendo a formare una generazione di professionisti della televisione che poi si è espressa ai massimi livelli in altre emittenti non solo in Albania ma anche in altri paesi (SARACINO: 2021, 334).

Dal punto di vista della carta stampata, “La Gaz-

zetta del Mezzogiorno” e dei suoi epigoni in terra d’Albania, è un giornale che è stato un esempio di scuola giornalistica privata in un settore abituato ad una creazione del quotidiano di stampo politico, tipo dei regimi socialisti più legati a cronache ideologiche che a notizie commentate. Un’avventura partita da zero, con l’edizione di un quotidiano che, nel suo primo anno di vita, giunge in edicola con un giorno di ritardo, dato che viene stampato a Bari e quindi le notizie, come ricorda l’allora direttore Carlo Bollino, “devono rimanere fresche” per due giorni. Per mantenere questo perenne indice di attualità delle notizie, il giornale sceglie di puntare su argomenti pressoché assenti sulla stampa locale, cioè lo sport e la cronaca nera, temi sui quali verrà formata la nuova classe giornalistica albanese nel periodo 90- 2000.

L’esperimento ideato da Bollino e dal suo team risulta uno degli esperimenti più interessanti nell’area balcanica di “convergenza dei media” all’interno del quale si intersecano i differenti settori mediali precedentemente distinti (BALBI E MAGAUDDA: 2021, 17).

L’indipendenza editoriale in Albania risulta carente, sia nei media pubblici che privati, in parte a causa della mancanza di meccanismi di autoregolamentazione. Si potrebbe parlare, infatti, di “bolla televisiva”: spesso le emittenti non risultano attività sostenibili economicamente ma sopravvivono grazie al sostegno dell’establishment e del gotha imprenditoriale della repubblica balcanica. I proprietari delle emittenti hanno investito in altri settori, sfruttando i media solo come strumento per perseguire i propri interessi commerciali e amplificare la propria fama.

Giornalista e videomaker di Albanianews



### Riferimenti bibliografici

- BALBI GABRIELE E MAGAUDDA PAOLO (2021), *Media Digitali. La storia, i contesti sociali, le narrazioni*, Roma-Bari Laterza.
- BELLU GIOVANNI MARIA (2017), *I fantasmi di Portopalo*, Milano, Mondadori.
- CAIAZZA ANTONIO (2008), *In alto mare. Viaggio nell'Albania dal comunismo al futuro*, Torino, Instar.
- CARELLI PAOLO (2014a), *Italianization accomplished forms and structures of Albanian Television's dependency on Italian media and culture*, «VIEW. Journal of European Television History and Culture», vol. 3, p. 79.
- CARELLI PAOLO (2014b) *Forms and Structures of Albanian Television's Dependency on Italian Media and Culture*, «Journal of European Television History and Culture» Vol. 3, 5, 2014.
- CASETTI FRANCESCO E DI CHIO FEDERICO (1997), *Analisi della televisione*, Milano, Bompiani. CENTORRINO MARCO (2006), *La rivoluzione satellitare*, Milano, Franco Angeli.
- DEVOLE RANDO (1998), *Albania. Fenomeni sociali e rappresentazioni*, Roma, Agrilavoro.
- FEVZIU BLENDI (2016), *Enver Hoxha: The Iron Fist of Albania*, London-New York, Tauris Academic Studies.
- GRASSO ALDO (2006), *La tv del sommerso. Viaggio nell'Italia delle tv locali*, Milano, Mondadori.
- GRITTI ROBERTO (2001), *Postcomunismo e Media*, Sesto San Giovanni, Meltemi.
- MENDUNI ENRICO (2018), *Videostoria. L'Italia e la Tv (1975-2015)*, Milano, Bompiani.
- MOROZZO DELLA ROCCA ROBERTO (1997), *Albania. Le radici della crisi*, Roma, Guerini e Associati.
- POLOVINA YLLI (2002), *Rai & Albania. Una grande presenza nella storia di un popolo*, Roma, Rai Libri.
- SARACINO VITO (2021), *Ciao Shqipëria! La storia dei media albanesi e l'impronta culturale italiana*, Nardò, Besa.
- VEHBIU ARDIAN E DEVOLE RANDO (1996), *La scoperta dell'Albania. Gli albanesi secondo i mass media*, Milano, Edizioni Paoline.

### Note

- 1 AA.VV. *Television across Europe: More channels, less independence. EU Monitoring and Advocacy Program*, Open Society, Budapest 2008, pp. 50-71.

---

Gregory Dowling

## “The Wild Albanian”: Birth of the Byronic Hero

“L’albanese selvaggio”: Nascita dell’eroe byronico, trad. it. F.R. Paci



One of the most famous literary portraits of all time was first shown at London’s Somerset House in 1814 with the title *Portrait of a Nobleman in the Dress of an Albanian*.<sup>1</sup> The identity of this exotic figure was, of course, perfectly clear to everyone. It could only be Lord Byron, who had become instantly famous on the publication in 1812 of his narrative poem, *Childe Harold’s Pilgrimage*, which recounted his travels across the Mediterranean. Of all the countries he had visited, the one that seemed to have aroused the most curiosity was Albania, precisely because it was the least known. In the section of the poem about that land, appear these lines:

The wild Albanian kirtled to his knee  
With shawl-girt head and ornamental gun,  
And gold-embroider’d garments, fair to see.  
(Byron, *CHP*, II, 513-15)

Uno dei più famosi ritratti letterari di tutti i tempi apparve per la prima volta in una mostra alla Somerset House di Londra nel 1814 con il titolo *Portrait of a Nobleman in the Dress of an Albanian* (*Ritratto di nobiluomo in abbigliamento albanese*)<sup>1</sup>. L’identità di questo esotico personaggio ritratto era, ovviamente, perfettamente nota a tutti. Poteva solo essere Lord Byron, che era diventato istantaneamente famoso con la pubblicazione nel 1812 del suo poema narrativo, *Childe Harold’s Pilgrimage* (*Il pellegrinaggio del giovane Harold*), dove si raccontavano i viaggi del giovane nel Mediterraneo. Di tutti i paesi che aveva visitato, quello che sembrava suscitare la maggiore curiosità era l’Albania, proprio perché era il meno conosciuto. Nella sezione del poema su quella terra, compaiono questi versi:

L’albanese selvaggio la tunica al ginocchio,  
Il capo in un turbante e l’ornata arma da fuoco,  
E le vesti ricamate d’oro, bello allo sguardo.  
(Byron, *CHP*, II, 513-15)

Byron was presenting himself to the public as a «wild Albanian» – and the public was thrilled to see him as such. In the longest letter that he sent to his mother from his travels abroad he recounted how he had bought two «*magnifique*» Albanian dresses. In 1814, Byron's Eastern verse-tale, *The Giaour* (published shortly after *Childe Harold*, and equally successful), went into a new edition with illustrations; the artist<sup>2</sup> depicted the hero of the tale (the Giaour, or infidel, of the title) wearing a replica of the costume shown in the portrait of the poet (BOND, KENYON JONES 2020, 69). This became a general trend with illustrators over the years, including such famous artists as Eugène Delacroix, so that the heroes of his verse-tales were closely identified with the poet himself – and also with the most exotic land he had visited, Albania.

Byron's stay in Albania lasted only about a month but had a profound effect on him – and, indeed, on his poetry. He had left England with his college friend, John Cam Hobhouse, in July 1809, at the age of 21. He had been talking about his desire to leave the country for some months; in April he had written to his solicitor, John Hanson, saying that he had «no alternative» but to go abroad because of certain «circumstances» (*BLJ*, I, 200-1); no-one has yet found a clear explanation of what these circumstances were, although many more or less plausible suggestions have been put forward (most intriguingly in a play by Tom Stoppard, *Arcadia*, 1993). And so, despite the troubled state of the continent at the time, Byron set out on a Grand Tour.

The traditional destinations for a young aristocrat on such a tour, France and Italy, were excluded, on account of the war raging in mainland Europe, and so the two young men set sail for Portugal. After visiting Lisbon and Cintra, they travelled through southern Spain (Cadiz and Seville), and then proceeded from Gibraltar to Malta. Towards the end of August, during his stay on Malta, he wrote to Hanson, stating his intention to travel next to Constantinople; but just two weeks later, on September 15<sup>th</sup>, he declared in a letter to his mother: «I [...] embark tomorrow from Patras from whence I proceed to Yanina where Ali Pacha holds his court, so I shall soon be among the Mussulmen» (*Ibi*, 224).

Byron presentava se stesso al pubblico come un «wild Albanian» – e il pubblico era entusiasta di vederlo come tale. Nella più lunga delle lettere che mandò a sua madre durante i suoi viaggi racconta di essersi comprato due abiti albanesi «*magnifique*». Nel 1814, il racconto in versi orientale di Byron, *The Giaour* (*Il giaurro* – pubblicato poco dopo *Childe Harold*, e con successo pari nel 1813), uscì in una nuova edizione con illustrazioni; l'artista<sup>2</sup> rappresenta l'eroe del racconto (il giaurro, o l'infedele, del titolo) vestito di una replica del costume dipinto nel ritratto del poeta (BOND, KENYON JONES 2020, 69). Quel costume è diventato negli anni un trend generale per gli illustratori, inclusi artisti famosi come Eugène Delacroix, cosicché gli eroi dei racconti in versi sono stati strettamente identificati con il poeta stesso – e anche con la terra più esotica da lui visitata, l'Albania.

Il soggiorno di Byron in Albania fu solo di un mese circa, ma ebbe un effetto profondo su di lui – e, di fatto, sulla sua poesia. Era partito dall'Inghilterra con il suo compagno di college, John Cam Hobhouse, nel luglio del 1809, all'età di ventun anni. Parlava di un desiderio di lasciare il paese già da qualche mese; in aprile aveva scritto al suo avvocato, John Hanson, dicendo che non aveva «alcuna alternativa» se non andare all'estero a causa di certe «circostanze» (*BLJ*, I, 200-1); nessuno ha finora trovato una spiegazione chiara di quali fossero quelle circostanze, anche se sono stati avanzati molti suggerimenti più o meno plausibili (molto enigmatici quelli in un play di Tom Stoppard, *Arcadia*, del 1993). E così, nonostante lo stato burrascoso del continente in quel periodo, Byron nel 1809 partì per un Grand Tour.

Le destinazioni tradizionali del Tour per un giovane aristocratico, Francia e Italia, erano allora escluse, a causa della guerra che infuriava nell'Europa continentale, e così i due giovani fecero vela per il Portogallo. Dopo aver visitato Lisbona e Cintra, attraversarono la Spagna meridionale (Cadice e Siviglia), e poi da Gibilterra procedettero per Malta. Verso la fine di agosto, durante la sua permanenza a Malta, scrive a Hanson, affermando la sua intenzione di partire per Costantinopoli; ma solo due settimane dopo, il 15 settembre, dichiara in una lettera alla madre: «Mi [...] imbarco domani da Patrasso donde procederò per Giannina dove Ali Pacha tiene la sua corte, così sarò presto tra musulmani» (*Ibi*, 224).

There has been much speculation on what made him change his mind, and it has been suggested that he had been encouraged by naval and intelligence authorities on Malta to undertake a kind of charm offensive against Ali Pasha, who then ruled over Albania, in theory as Vizier for the Sultan. If the British «wanted to secure their route to Egypt and India, they needed [Ali] on their side, for their sea-route to India went through the Ionians, which he overlooked, and their land-route to India went through Albania, which he controlled» (COCHRAN 1995, 23-24). It is not clear whether Byron was fully aware of the semi-diplomatic role that had been thrust upon him; he certainly never mentions it in his letters or his poems.

In any case, Byron and Hobhouse landed at Patras on 26<sup>th</sup> September 1809, and then made their way to Prevesa, reaching the city on the 28<sup>th</sup>. They set off for Ioannina on 1st October, making their way through mountainous country, and arrived there on the 5th. As Hobhouse records in his Journal, their first sight of the city (now in Greece, but then Ali Pasha’s capital) was far from encouraging: «under a tree, hanging to a twig – an arm torn from the shoulder (this belonged to a priest executed for rebellion about five days [ago])» (quoted in BEATON 2013, 4). As Roderick Beaton puts it: «Byron can have had no illusions about the kind of man he had been sent here to meet, and to greet on behalf of His Britannic Majesty. As Hobhouse laconically recorded, “Lord Byron and myself a little sick.”» (*Ibi*, 4-5).

The British Resident in Ioannina, William Leake, had informed Ali Pasha of the arrival of these guests. Ali Pasha was not himself there, but had left word that he had been obliged to leave his city to finish a little war; he was besieging a local warlord in a castle to the north, but he gave instructions that the two young Englishmen should be treated with all regard in Ioannina and then join him in Tepeleni. Byron, as it appears from his letter to his mother, was greatly flattered by this attention. His account of his arrival in Tepaleen (as he calls it), after a nine-day journey through the mountains, brings out his delight at the exotic strangeness of the place. Interestingly, in seeking a point of comparison, he falls back upon the poetry of Walter

Si sono fatte molte congetture su cosa abbia fatto mutare intenzione a Byron, e si è suggerito che sia stato incoraggiato da autorità navali e di intelligence di Malta a sferrare una specie di assalto seduttivo nei confronti di Ali Pasha, che allora era al governo dell’Albania, in teoria come Visir del Sultano. Se i britannici «volevano assicurarsi una via per l’Egitto e l’India avevano bisogno di avere [Ali] dalla propria parte, perché la via mare per l’India passava per lo Ionio che lui sorvegliava, e la via di terra per l’India passava per l’Albania, che lui controllava» (COCHRAN 1995, 23-24). Non è chiaro se Byron fosse del tutto consapevole del ruolo semi-diplomatico che gli era caricato addosso; certamente, non ne fa mai menzione nelle sue lettere e nelle sue poesie.

Comunque, Byron e Hobhouse sbarcarono a Patrasso il 26 settembre 1809, e poi si diressero a Prevesa, raggiungendo la città il 28 settembre. Ripartirono diretti a Giannina il primo di ottobre, compiendo un percorso attraverso un territorio montagnoso, e arrivarono alla città il 5 di ottobre. Come Hobhouse registra nel suo *Diario* di viaggio, la loro prima immagine della città (ora in Grecia, ma allora capitale di Ali Pasha) fu ben lungi dall’incoraggiante: «sotto un albero, pendente da un ramo – un braccio strappato dalla spalla (che apparteneva a un prete giustiziato per ribellione da circa cinque giorni)» (citato in BEATON 2013, 4). Come Roderick Beaton dice: «Byron non poteva avere illusioni sul genere di uomo che lo avevano mandato a incontrare, e a salutare in nome di Sua Maestà Britannica. Come Hobhouse annota laconicamente, “Lord Byron e io ci sentivamo abbastanza nauseati.”» (*Ibi*, 4-5).

Il Funzionario Britannico Residente di Giannina, William Leake, aveva informato Ali Pasha dell’arrivo di quegli ospiti. Ali Pasha non era personalmente a Giannina, ma aveva lasciato il messaggio che era stato obbligato a lasciare la città per concludere una piccola guerra; stava assediando un signore della guerra locale in un castello al nord, ma aveva dato istruzioni che i due giovani inglesi fossero trattati con tutti i riguardi a Giannina, e poi lo raggiungessero a Tepeleni. Byron, come appare nella lettera a sua madre, era molto lusingato da quella prova di attenzione. Il suo resoconto dell’arrivo a Tepaleen (come lui la chiama), dopo un viaggio di nove giorni attraverso le montagne, rivela il suo piacere davanti alla esotica stranezza del luogo. È interessante che, cercando un paragone, la scelta cada sulla poesia di Walter Scott, del quale

Scott, whose narrative poem, *The Lay of the Last Minstrel* (1805), recounts the passing of the world of feudalism; Byron's own narrative poetry, drawing on these travels in the Eastern Mediterranean, would soon so thoroughly out-shine Scott's poetry that the latter would make the practical (and well-rewarded) decision to turn to prose narrative.

I shall never forget the singular scene on entering Tepaleen at five in the afternoon as the Sun was going down, it brought to my recollection (with some change of *dress* however) Scott's description of Branksome Castle in his lay, & the feudal system. – The Albanians in their dresses (the most magnificent in the world, consisting of a long white kilt, gold worked cloak, crimson velvet gold laced jacket & waistcoat, silver mounted pistols & daggers,) the Tartars with their high caps, the Turks in their vast pelises & turbans, the soldiers & black slaves with the horses, the former stretched in groupes in an immense open gallery in front of the palace, the latter placed in a kind of cloister below it, two hundred steeds ready caparisoned to move in a moment, couriers entering or passing out with dispatches, the kettle drums beating, boys calling the hour from the minaret of the mosque, altogether, with the singular appearance of the building itself, formed a new & delightful spectacle to a stranger. (*BLJ*, I, 227)

It is notable that the closest attention is paid to the details of the Albanian dresses, almost as if Byron were already envisaging the portrait that would be made of himself. These details are carried over into the verses (quoted at the beginning of this essay) of *Childe Harold's Pilgrimage*, the poem that he began writing at this very time (22<sup>nd</sup> October, according to Hobhouse, 31<sup>st</sup> October according to Byron himself). It is worth quoting this passage extensively:

The sun had sunk behind vast Tomerit,  
The Laos wide and fierce came roaring by;  
The shades of wonted night were gathering yet,  
When, down the steep banks winding wearily  
Childe Harold saw, like meteors in the sky,  
The glittering minarets of Tepalen,  
Whose walls o'erlook the stream; and drawing  
nigh,

il poema narrativo, *The Lay of the Last Minstrel* (1805 – *Il lamento dell'ultimo menestrello*), racconta la scomparsa del mondo feudale; la poesia narrativa di Byron, attingendo dai suoi viaggi nel Mediterraneo Orientale, avrebbe presto eclissato la poesia di Scott tanto che quest'ultimo avrebbe preso la decisione pratica (e ben ricompensata) di dedicarsi alla narrativa in prosa.

Non dimenticherò mai la scena singolare all'entrata di Tepaleen alle cinque del pomeriggio mentre calava il sole, che richiamò al mio ricordo (con qualche mutamento di *abbigliamento*) la descrizione di Scott del Castello di Branksome nel suo lamento, & il sistema feudale. – Gli albanesi nei loro costumi (i più magnifici del mondo, consistenti di un lungo kilt bianco, un mantello ricamato in oro, giacca di velluto scarlatto con allacciature in oro & giustacuore, pistole montate in argento & pugnali,) i tartari con i loro alti copricapi, i turchi nelle loro ampie pelisse & turbanti, i soldati & gli schiavi neri con i cavalli, i primi si stendevano in gruppi sparsi sotto un immenso porticato di fronte al palazzo, i secondi radunati in una specie di chiostro sotto il porticato, duecento destrieri bardati e pronti a muoversi in un momento, corrieri che entravano o partivano portando dispacci, il battere dei timpani, fanciulli che annunciavano l'ora dal minareto della moschea, tutto quanto, insieme all'aspetto singolare dell'edificio in sé, formava per lo straniero uno spettacolo nuovo & dilettevole. (*BLJ*, I, 227)

È da notare che ai dettagli dell'abbigliamento degli albanesi è prestata una grandissima attenzione, quasi come se Byron stesse già figurandosi il suo ritratto che sarebbe poi stato dipinto. Quei dettagli sono ripresi nei versi (citati all'inizio di questo saggio) del *Childe Harold's Pilgrimage*, il poema che Byron cominciò a scrivere proprio in quei giorni (il 22 ottobre, secondo Hobhouse, il 31 ottobre secondo lo stesso Byron). Vale la pena citare estesamente il passo del *Pilgrimage*:

Il sole calava dietro il grande Tomerit,  
Ruggiva il fiume Laos grande e feroce;  
Si adunavano già le consuete ombre notturne,  
Quando oltre il pigro torcersi di scoscese sponde  
Il giovane Harold vide, come meteore in cielo  
I minareti sfavillanti di Tepalen,  
Le cui mura sovrastano la corrente; e più vicino,

He heard the busy hum of warrior-men  
Swelling the breeze that sighed along the lengthening glen.

He passed the sacred harem's silent tower,  
And underneath the wide o'erarching gate  
Surveyed the dwelling of this chief of power  
Where all around proclaimed his high estate.  
Amidst no common pomp the despot sate,  
While busy preparation shook the court;  
Slaves, eunuchs, soldiers, guests, and santons  
wait;  
Within, a palace, and without a fort,  
Here men of every clime appear to make resort.

Richly caparisoned, a ready row  
Of armed horse, and many a warlike store,  
Circled the wide-extending court below;  
Above, strange groups adorned the corridor;  
And oft-times through the area's echoing door,  
Some high-capped Tartar spurred his steed away;  
The Turk, the Greek, the Albanian, and the  
Moor,  
Here mingled in their many-hued array,  
While the deep war-drum's sound announced the  
close of day.

The wild Albanian kirtled to his knee,  
With shawl-girt head and ornamented gun,  
And gold-embroidered garments, fair to see:  
The crimson-scarfed men of Macedon;  
The Delhi with his cap of terror on,  
And crooked glaive; the lively, supple Greek;  
And swarthy Nubia's mutilated son;  
The bearded Turk, that rarely deigns to speak,  
Master of all around, too potent to be meek,

Are mixed conspicuous: some recline in groups,  
Scanning the motley scene that varies round;  
There some grave Moslem to devotion stoops,  
And some that smoke, and some that play are  
found;  
Here the Albanian proudly treads the ground;  
Half-whispering there the Greek is heard to  
prate;  
Hark! from the mosque the nightly solemn  
sound,

Udi il brusio solerte di guerrieri  
Gonfiare la brezza spirante lungo l'estendersi della  
stretta valle.

Passò oltre la silente torre del sacro harem,  
E al di sotto del grande arco d'entrata  
Vide la dimora di quel signore del potere  
Dove tutto proclamava intorno il suo alto stato.  
In non comune pompa il despota sedeva,  
Mentre svelti preparativi agitavano la corte;  
Schiavi, eunuchi, soldati, ospiti, e santoni in  
attesa;  
Dentro, un palazzo, e fuori un fortilizio,  
Qui uomini da ogni clima sembra che facciano rotta.

Riccamente bardata pronta una schiera  
Di cavalli armati, e molte bellicose schiere  
Circondavano in basso l'ampia estesa corte;  
Sopra, strani gruppi adornavano il corridoio,  
E spesso dall'echeggiante porta di quel luogo,  
Un tartaro dal copricapo alto sprona il destriero;  
Il turco, il greco, l'albanese, e il  
moro,  
Qui si mescolano nelle loro vesti multicolori,  
Mentre il suono profondo di tamburi annuncia la  
fine del giorno.

L'albanese selvaggio la tunica al ginocchio,  
Il capo in un turbante e l'ornata arma da fuoco,  
E le vesti ricamate d'oro, bello allo sguardo;  
Uomini della Macedonia con le sciarpe scarlatte;  
Il delhi con indosso il cappuccio del terrore,  
E la lama ricurva; il greco vivido e flessuoso;  
Della Nubia lo scuro e mutilato figlio;  
Il turco barbuto, che raro si degna di parlare,  
Maestro di tutto intorno, troppo potente per essere benigno,

Sono un cospicuo misto: raccolti in gruppi alcuni  
Osservano la variopinta scena variare intorno;  
Là qualche grave musulmano si piega in preghiera,  
E qualcuno che fuma, e qualcuno che gioca si  
trova;  
Qui l'albanese calpesta il terreno con orgoglio  
Quasi in un susurro là si ode il greco  
parlottare;  
Ascolta! dalla moschea il suono solenne della  
notte,

The muezzin's call doth shake the minaret,  
 'There is no god but God!—to prayer—lo! God is  
 great!  
 (Byron, *CHP*, II, 487-531)

As the poet A. E. Stallings notes, in a commentary on this passage: «This exotic scene-setting it turns out is not a jumble of orientalist cliché, but a pretty direct versification of his own observations, fleshed out with more (or sometimes less) detail—the 200 caparison steeds are a richly caparison-ready row of armed horse (no number given), while the “boys calling the hour from the minaret” is elaborated, so that we are even given a translation of the call to prayer to sound the end of the stanza» (STALLINGS 2018, 121).

The narrator goes on to describe the encounter between Childe Harold (which is to say, Byron) and the despot, «a man of war and woes» (*CHP*, II, 554). In his letter to his mother, Byron says about Ali, «his manner is very kind & at the same time he possesses that dignity which I find universal amongst the Turks» (*BLJ*, I, 228); however, he goes on to say, «He has the appearance of any thing but his real character, for he is a remorseless tyrant, guilty of the most horrible cruelties, very brave & so good a general, that they call him the Mahometan Buonaparte» (*Ibi*, 228). That severed arm outside the city of Ioannina had not been forgotten. In *Childe Harold* this split between appearance and reality is characterised thus:

Yet in his lineaments ye cannot trace,  
 While Gentleness her milder radiance throws  
 Along that aged venerable face,  
 The deeds that lurk beneath, and stain him with  
 disgrace. (*CHP*, II, 555-558)

Byron is clearly fascinated by the ambiguity of the man, and this unsettling quality will become a feature of so many of the major characters of his verse-tales.

He is clearly intrigued by the way a man of evident cruelty can also be – or at least appear to be – affable and hospitable. Similarly (or perhaps conversely), he recognizes that the ferocity of the Albanians does not cancel out their nobler qualities:

Il richiamo del muezzin fa tremare il minareto,  
 'Non c'è dio ma Dio! – pregate – badate a voi! Dio  
 è grande!  
 (Byron, *CHP*, II, 487-531)

Come nota il poeta A. E. Stallings in un commento a questo passo: «Questa scenografia esotica si rivela non un'accozzaglia di cliché orientalisti, ma una versificazione piuttosto diretta della osservazione personale [del poeta], rimpolpata con più (e talvolta meno) dettagli – i duecento destrieri bardati sono una schiera pronta e riccamente bardata di cavalli armati (il numero non è specificato), mentre i “fanciulli che annunciano l'ora dal minareto” sono elaborati, cosicché a noi è perfino fornita una traduzione del richiamo alla preghiera che risuona alla fine della stanza» (STALLINGS 2018, 121).

Il narratore procede con la descrizione dell'incontro tra Childe Harold (il che vuol dire Byron) e il despota, «un uomo di guerra e sciagura» (*CHP*, II, 554). Nella lettera a sua madre, Byron dice di Ali, «i suoi modi sono molto gentili & nello stesso tempo possiede quella dignità che universalmente trovo nei turchi» (*BLJ*, I, 228); tuttavia, prosegue dicendo, «Non mostra all'apparenza nulla del suo vero carattere, perché è un tiranno senza rimorsi, colpevole delle più orribili crudeltà, un generale molto coraggioso & talmente bravo che lo chiamano il Bonaparte Maomettano» (*Ibi*, 228). Quel braccio strappato fuori dalla città di Giannina non era stato dimenticato. Nel *Childe Harold* questa scissione tra apparenza e realtà è caratterizzata come segue:

Pure nei lineamenti non si può tracciare,  
 Mentre la Gentilezza spande la più mite luce  
 Sopra quell'invicchiato venerabile volto  
 Le azioni che brulicano dentro, e lo macchiano di  
 vergogna. (*CHP*, II, 555-558)

Byron è chiaramente affascinato dall'ambiguità dell'uomo, e quella qualità inquietante diventerà un aspetto di molti dei personaggi maggiori dei suoi racconti in versi.

È chiaramente sconcertato da come un uomo di evidente crudeltà possa anche essere – o almeno apparire – affabile e ospitale. Similmente (o forse contrariamente), riconosce che la ferocia degli albanesi non cancella le loro qualità più nobili:

Fierce are Albania's children, yet they lack  
 Not virtues, were those virtues more mature,  
 Where is the foe that ever saw their back?  
 Who can so well the toil of war endure?  
 Their native fastnesses not more secure  
 Than they in doubtful time of troublous need:  
 Their wrath how deadly! but their friendship  
 sure,  
 When Gratitude or Valour bids them bleed,  
 Unshaken rushing on where'er their chief may lead.  
 (CHP, II, 577-585)

When Hobhouse and Byron left Tepelena, Ali Pasha gave them an escort so that they could return safely to Prevesa and there take a ship to Patras. However, a storm wrecked their ship and they came ashore at a wild place on the coast of Souli. This event would be in his mind when he composed the shipwreck episode in Canto II of his great masterpiece, *Don Juan*. It also aroused a great admiration in Byron for the Souliots, a mountain people who spoke Greek but dressed in the Albanian manner. They had been fighting against Ali Pasha for decades and Byron knew the legend of the women of Zalongo, who, after the men of their village had been slaughtered by Ali's troops, danced off a cliff to their deaths rather than submit (the story had been recounted to him while in Malta). There was no knowing what sort of welcome the inhabitants of the coast would give to the castaways. However, they were received hospitably, as the poet records in *Childe Harold's Pilgrimage*:

Vain fear! the Suliotes stretched the welcome hand,  
 Led them o'er rocks and past the dangerous swamp,  
 Kinder than polished slaves though not so bland,  
 And piled the hearth, and wrung their garments damp,  
 And filled the bowl, and trimmed the cheerful lamp,  
 And spread their fare; though homely, all they had:  
 Such conduct bears Philanthropy's rare stamp –  
 To rest the weary and to soothe the sad,  
 Doth lesson happier men, and shames at least the bad.  
 (CHP, II, 604-612)

Byron and Hobhouse decided not to take to the waves again but to make their way, still with their military escort, by land to Loutraki (which in *Chi-*

Feroci i figli di Albania, pure non sono privi  
 Di virtù, fossero più maturate quelle virtù,  
 Dov'è il nemico che ne vide mai le terga?  
 Chi sa reggere tanto la fatica della guerra?  
 La loro nativa forza mai più sicura  
 Che in tempi dubbi di turbolenta necessità:  
 Quanto mortale la loro ira! ma l'amicizia  
 certa,  
 Quando Gratitude o Valore chiedono sangue,  
 Incrollabili accorrono dovunque il loro comandante li  
 conduca. (CHP, II, 577-585)

Quando Hobhouse e Byron lasciarono Tepelena, Ali Pasha diede loro una scorta cosicché potessero ritornare sani e salvi a Prevesa e là imbarcarsi su una nave per Patrasso. Ma una tempesta fece naufragare la nave e i due giunsero a riva in un luogo selvaggio sulla costa di Souli. Questo incidente gli sarebbe ritornato in mente quando componeva l'episodio del naufragio nel Canto II del suo grande capolavoro, *Don Juan*. L'evento, inoltre, suscitò in Byron una grande ammirazione per i sulioti, un popolo di montagna che parlava greco, ma vestiva in foggia albanese. Avevano combattuto contro Ali Pasha per decenni e Byron conosceva la leggenda delle donne di Zalongo, che, quando gli uomini del loro villaggio erano stati tutti trucidati dalle truppe di Ali, si gettarono danzando da una rupe per morire piuttosto che sottomettersi (la storia era stata raccontata a Byron quando era a Malta). Non c'era modo di sapere quale sorta di benvenuto gli abitanti della costa avrebbero dato ai naufraghi. Comunque, furono accolti in modo ospitale, come il poeta scrive nel *Childe Harold's Pilgrimage*:

Paura vana! i sulioti porsero mani di benvenuto,  
 Li guidarono oltre gli scogli e oltre la palude infida,  
 Più gentili di schiavi raffinati pur non così soavi,  
 E caricarono il focolare, e asciugarono gli abiti bagnati,  
 E riempirono la coppa, e regolarono il lieto lume,  
 E apprestarono cibo; se rozzo, tutto quello che hanno:  
 Una condotta che porta di Filantropia il raro stampo –  
 Far riposare chi è stanco e consolare il triste,  
 Insegna a uomini più felici, e per lo meno svergogna  
 il cattivo. (CHP, II, 604-612)

Byron e Hobhouse decisero di non affidarsi più ai flutti, ma di compiere il viaggio, sempre con la loro scorta militare, via terra verso Loutraki (che nel *Childe*

*lde Harold* he calls Utraiky). Roderick Beaton recounts what happened there in the following words: «There, in the evening, round the soldiers' campfire, Byron had an experience which, taken together with his recent rescue by the Souliots, had as great an effect on his future life and poetry as any other single experience of these travels. While a goat was roasted whole on a spit, the escort began to sing and dance.» (COCHRAN 2013, 7) In *Childe Harold* Byron gives a translation of the song in vigorous anapaestic lines, which look forward to the thrilling rhythm of the better-known poem «The Destruction of Semnacherib» from *Hebrew Melodies*:

Tambourgi! Tambourgi! thy 'larum afar  
Gives hope to the valiant, and promise of war;  
All the sons of the mountains arise at the note,  
Chimariot, Illyrian, and dark Suliot!  
(CHP, II, 649-652)

The poem concludes by celebrating the military prowess of Ali Pasha and his conquest of Prevesa:

I talk not of mercy, I talk not of fear;  
He neither must know who would serve the Vizier:  
Since the days of our prophet the Crescent ne'er saw  
A chief ever glorious like Ali Pashaw.  
(CHP, II, 681-684)

In a footnote Byron declares: «These stanzas are partly taken from different Albinese songs, as far as I was able to make them out by the exposition of the Albinese [*sic*] in Romaic or Italian [...] As a specimen of the Albanian or Arnaout dialect of the Illyric, I here insert two of their most popular choral songs, which are generally chaunted in dancing by men or women indiscriminately.» (COCHRAN website). Peter Cochran, in his indispensable on-line edition of the poem, remarks: «No comment has been passed on this song and its translation since Gustav Meyer, *Die Albanischen Tanzlieder in Byrons Childe Harold*, Anglia XV (1893) pp. 1-8, which I have consulted» (*Ibi*). Not being able to read German, I have not been able to consult this essay myself, and so cannot say anything useful on the accuracy or not of Byron's

*Harold* Byron chiama Utraiky). Roderick Beaton racconta quello che là accadde con le seguenti parole: «Laggiù, una sera, intorno al fuoco da campo dei soldati, Byron ebbe una esperienza che unita al recente soccorso dei sulioti, ebbe sulla sua vita futura e sulla sua poesia un effetto tanto grande quanto qualsivoglia altra singola esperienza durante quei viaggi. Mentre una capra intera stava arrostando sullo spiedo, la scorta cominciò a cantare e a danzare.» (COCHRAN 2013, 7) In *Childe Harold* Byron propone una traduzione della canzone in vigorosi anapesti, che prefigurano il ritmo trascinate della poesia «The Destruction of Semnacherib», la più nota delle *Hebrew Melodies*:

Tamburo! Tamburo! il tuo all'armi da lontano  
Dona speranza al valoroso, e promessa di guerra;  
Tutti i figli dei monti si ergono al tuo suono,  
Cimarioti, illiri, e gli scuri sulioti!  
(CHP, II, 649-652)

Il canto della scorta si conclude con la celebrazione della prodezza militare di Ali Pasha e la sua conquista di Prevesa:

Non parlo di misericordia, non parlo di paura;  
Niuna delle due deve conoscere chi serve il Visir:  
Dai giorni del profeta la Mezzaluna mai vide  
Un capo tanto glorioso quanto Ali Pashaw.  
(CHP, II, 681-684)

In una nota a piè di pagina Byron dichiara: «Queste stanze sono in parte tratte da differenti canzoni albanesi [albanesi], nella misura in cui sono stato capace di metterle insieme dalla enunciazione albanese in romaico o italiano [...] Come specimen di dialetto albanese o arnaut dell'illirico, inserisco qui due delle loro più popolari canzoni corali, che sono generalmente cantate danzando da uomini o donne indiscriminatamente.» (COCHRAN website). Peter Cochran, nella sua indispensabile edizione on-line del poema, rileva: «Nessun commento ha circolato su questa canzone e la sua traduzione da Gustav Meyer, *Die Albanischen Tanzlieder in Byrons Childe Harold*, Anglia XV (1893) pp. 1-8, che ho consultato» (*Ibi*). Non avendo la competenza per leggere il tedesco, non ho avuto la possibilità di consultare il saggio personalmente, e non posso dire nulla di utile sull'accuratezza o meno della resa di Byron

rendition of the two songs he quotes. However, one curious point that is worth noting is that in Hobhouse’s prose account of the episode around the camp-fire, he states that the refrain of the song that the two men heard was actually in Greek. Roderick Beaton draws the conclusion that «it is evident that the songs and stories he and Byron heard that night were of the type now known in Greek as ‘kleftic’ songs or ‘songs of the klefts’» (BEATON 2013, 7). The Greek word *kleftis* literally means thief, but, as Beaton puts it, at that time it «referred to a phenomenon widespread in the Greek mainland, and known to modern anthropologists as ‘social banditry’» (*ibi*, 7). These armed bandits would later become the principal fighting force during the Greek Revolution, with which Byron, of course, would be gloriously but fatally involved fourteen years later. Beaton wonders whether it was «on that November night, on the shore of the Ambracian gulf, that the ‘byronic hero’ was born? [...] Or, to put it another way, did Byron, hearing those songs and these stories that November night, instinctively recognise something in himself?» (*ibi*, 8).

Both Albania and Greece were – particularly from the viewpoint of two British travellers – fairly lawless places at the time; boundaries were not clear and the populations were mixed – sometimes peacefully, but more often with many internal tensions that could lead to violence. Byron would spend the rest of his tour in mainland Greece, mostly in Athens, with just one excursion to Constantinople. We can therefore date the beginning of his active philhellenism from these years. From his letters and his poetry it is clear that, as with so many philhellenes from northern Europe, his love for Greece was closely bound up with his interest in classical culture and literature; this tendency would be further strengthened in later years by his close friendship with one of the most passionate English philhellenes, the poet Percy Bysshe Shelley.

However, it is also undeniably true that his interest in the romantic figure of the *kleftis*, who would become the staple for the heroes of his most popular poems, was first stimulated by his experiences in Albania, including but not limited to his encounter with the fascinating and troubling figure of Ali Pasha. Of course, part of the fascination lay in the fact that Albania was such an unknown quantity to

delle due canzoni che cita. Però, un punto curioso che vale la pena notare è che nel resoconto in prosa di Hobhouse circa l’episodio intorno al fuoco da campo, è detto che il ritornello della canzone che loro due ascoltarono era in greco. Roderick Beaton conclude che: «è evidente che le canzoni e le storie lui e Byron ascoltarono quella notte erano del tipo ora in greco conosciuto come *kleftic* o ‘canzoni dei *klefts*’» (BEATON 2013, 7). La parola greca *kleftis* letteralmente vuol dire ladro, ma, come dice Beaton, a quel tempo il termine «si riferiva a un fenomeno diffuso nell’entroterra greco, e conosciuto ai moderni antropologi come ‘banditismo sociale’» (*ibi*, 7). Quei banditi armati sarebbero diventati in seguito la principale forza combattente durante la Rivoluzione Greca, nella quale Byron, come si sa, sarebbe stato gloriosamente ma fatalmente coinvolto quattordici anni dopo. Beaton si chiede se «fu in quella notte di novembre, su quella sponda del golfo di Ambracia, che nacque il ‘byronic hero’? [...] O, per dirlo in altro modo, Byron, quella notte di novembre, ascoltando quelle canzoni e storie riconobbe intuitivamente qualcosa di sé?» (*ibi*, 8).

Albania e Grecia a quel tempo erano entrambe – in particolare dal punto di vista di due viaggiatori britannici – luoghi abbastanza senza legge; i confini non erano chiari e le popolazioni si mescolavano – qualche volta pacificamente, ma più spesso con molte tensioni interne che potevano degenerare in violenza. Byron avrebbe passato il resto del suo tour nella Grecia di terraferma, principalmente ad Atene, con solo una breve escursione a Costantinopoli. Possiamo quindi datare l’inizio del suo filoellenismo attivo da questi anni. Dalle sue lettere e dalla sua poesia emerge chiaramente che, come per molti filoelleni del nord Europa, il suo amore per la Grecia aveva uno stretto legame con il suo interesse per la cultura e la letteratura classica; questa tendenza si sarebbe rafforzata negli anni per la stretta amicizia con uno dei più appassionati dei filoelleni inglesi, il poeta Percy Bysshe Shelley.

Tuttavia, è anche innegabilmente vero che il suo interesse per la figura romantica del *kleftis*, che sarebbe diventato il modello di base per gli eroi delle sue poesie più popolari, fu suscitato la prima volta dalla sue esperienze in Albania, includendo, ma non limitandosi, al suo incontro con l’affascinante e sconcertante figura di Ali Pasha. Ovviamente, parte del fascino stava nel fatto che l’Albania era una incognita per molti dei suoi con-

so many of his fellow countrymen. In one of the footnotes to *Childe Harold* he states:

Of Albania Gibbon<sup>3</sup> remarks, that a country “within sight of Italy is less known than the interior of America.” Circumstances, of little consequence to mention, led Mr. Hobhouse and myself into that country before we visited any other part of the Ottoman dominions; and with the exception of Major Leake, then officially resident at Joannina, no other Englishmen have ever advanced beyond the capital into the interior, as that gentleman very lately assured me. (COCHRAN website)

In a letter to R. C. Dallas, his first literary agent, he describes it as «the wildest province in Europe» (June 23<sup>rd</sup> 1810), and the words «wild», «savage» and «ferocious» recur in the Albanian passages in *Childe Harold*. Byron’s public image after the publication of *Childe Harold*, as we have already seen, was closely associated with the awareness of him as one who had travelled to «wild» lands. Even such a discerning acquaintance as Shelley gave him (no doubt in part humorously) the nickname of Albé, after he had performed an Albanian song for his friends, which surprised them by its unmelodious – which is to say, its wild – quality. For all these reasons, it is no exaggeration to say that Byron’s brief stay in Albania, and the encounters he had there, exerted a huge influence on the poetry he wrote immediately afterwards. But perhaps it was not until some years later that he found a way to treat more effectively – and certainly with greater ironic detachment – «the political and historical irreconcilables of his Levantine experience» (COCHRAN website). In Canto III of his great comic epic, *Don Juan*, the figure of the pirate Lambro, «the mildest mannered man / That ever scuttled ship or cut a throat» (*DJ*, III, 322-3), is a far subtler – and hence even more unsettling – portrait of the bandit-chief than the dashing romantic heroes that appear in his more popular verse-tales. Perhaps it is best to remember, when looking at that famous *Portrait of a Nobleman in the Dress of an Albanian*, that, for all his vanity, there is always a saving touch of irony in Byron’s poses; he was posturing as an Albanian while

nazionali. In una nota di *Childe Harold* scrive:

Dell’Albania Gibbon<sup>3</sup> fa osservare che quel paese “in vista dall’Italia è meno conosciuto dell’interno dell’America.” Circostanze, di troppo poco peso per menzionarle, avevano condotto Mr. Hobhouse e me in quel paese prima che visitassimo alcuna altra parte dei domini ottomani; e con l’eccezione del Maggiore Leake, allora Residente Ufficiale di Giannina, nessun altro inglese si è mai spinto oltre la capitale nell’interno, come il Maggiore molto tempo dopo mi ha assicurato. (COCHRAN website)

In una lettera a R. C. Dallas, il suo primo agente letterario, Byron descrive l’Albania come «la più selvaggia delle province d’Europa» (June 23<sup>rd</sup> 1810), e le parole «wild», «savage» e «ferocious» ricorrono nei passi albanesi del *Childe Harold*. L’immagine pubblica di Byron dopo la pubblicazione di *Childe Harold*, come si è visto, era strettamente associata a una immagine di lui come persona che aveva viaggiato in terre selvagge. Perfino un sodale perspicace come Shelley gli aveva dato (in parte senza dubbio con umorismo) il soprannome di Albé, dopo che Byron aveva interpretato per i suoi amici una canzone albanese, che li aveva sorpresi per la mancanza di melodia – ovvero, per la sua qualità selvaggia.

Per tutte queste ragioni, non è una esagerazione dire che il breve soggiorno di Byron in Albania, e gli incontri che ebbe laggiù, esercitarono una enorme influenza sulla poesia che scrisse subito dopo. Ma forse non fu che in anni futuri che trovò un modo di trattare più efficacemente – e certamente con maggiore distacco ironico – «le irrimediabili politiche e storiche della sua esperienza levantina» (COCHRAN website). Nel Canto III del suo grande poema epico, *Don Juan*, la figura del pirata Lambro, «l’uomo dai modi più miti / Che mai abbia sommerso nave o tagliato una gola» (*DJ*, III, 322-3), è un ritratto del capo bandito molto più sottile – e quindi più inquietante – degli attraenti eroi romantici che compaiono nei suoi racconti in versi più popolari. Forse la cosa migliore è ricordare, quando si guarda il famoso *Portrait of a Nobleman in the Dress of an Albanian*, che, con tutta la sua vanità, c’è sempre un salvifico tocco di ironia nelle pose di Byron; si proponeva come albanese, ma restava del tutto consapevole del fatto che la terra che aveva visitato e resa famosa era

remaining fully aware that the land he had visited and made famous was far more complex than his popular early verse-tales might make it seem. The greatness of his later masterpiece *Don Juan* lies in the fact that in its wholly original mixture of comedy and tragedy, romance and irony, satire and seriousness, it never simplifies anything – and this includes the figure of the Albanian-inspired brigand, who, like Byron, «loved adventurous life's variety» (*Ibi*, 327).

molto più complessa di quanto i suoi popolari racconti in versi giovanili la presentassero. La grandezza del suo più tardo capolavoro *Don Juan* sta nel fatto che nella sua mescolanza del tutto originale di commedia e tragedia, romanticismo e ironia, satira e gravità, non semplifica mai niente – e questo include la figura del brigante di ispirazione albanese, che, come Byron, «amava la varietà di una vita avventurosa» (*Ibi*, 327).

Trad. it. F.R. Paci

#### Notes

- 1 The portrait is by the artist Thomas Phillips (1780-1845).
- 2 The illustrator is Thomas Stothard (1755-1834).
- 3 Edward Gibbon, author of *The Decline and Fall of the Roman Empire*, published 1776-78.

#### Note

- 1 Il ritratto è opera del pittore ritrattista Thomas Phillips (1770-1845).
- 2 L'illustratore di questa edizione del *Giaour* è Thomas Stothard (1755-1834).
- 3 Edward Gibbon, storico e politico inglese, autore della *Storia della decadenza e caduta dell'impero romano*, pubblicata nel 1776-78.

#### Riferimenti bibliografici

- BEATON RODERICK (2013), *Byron's War: Romantic Rebellion, Greek Revolution*, Cambridge, Cambridge UP.
- BOND GEOFFREY E KENYON-JONES CHRISTINE (2020), *Dangerous to Show: Byron and his Portraits*, London, Unicorn.
- COCHRAN PETER (1995), 'Nature's Gentler Errors': Byron, the Ionian Islands, and Ali Pacha, «The Byron Journal», pp. 22-35
- (2006), *Byron and Orientalism*, Cambridge, Cambridge Scholars Press.
- COCHRAN PETER, on-line edition of *Childe Harold's Pilgrimage*, <https://petercochran.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/03/chp123.pdf>
- MARCHAND LESLIE, a cura di, *In My Hot Youth, Byron's Letters and Journals*, Vol. 1, London, John Murray.
- STALLINGS A. E. (2019), *A Modern Don Juan: Some Thoughts on Byron and Writing the Modern Greek Crisis*, in Gregory Dowling (a cura di), *Prospettive su Byron: luoghi, storie, modernità*, Ravenna, Longo Editore.

---

Marco Fazzini

## Edward Lear alla scoperta dell'Albania

'I say, Dick, do you know who that fellow is who we were talking to last night?'

'No.'

'Why, he's something like a damned, dirty landscape painter.'

'Uno di quei derelitti, sporchi pittori di paesaggio.' È quanto Edward Lear origliò su sé stesso in una conversazione tra giovinastri dell'alta borghesia inglese, probabilmente a una serata di gala romana. La frase divenne parte di uno di quegli apologhi che amava citare ogni qualvolta, in modo canzonatorio, si voleva raccontare agli amici: un mentecatto della pittura figurativa, un amante dell'*en plein air* che viaggiava di luogo in luogo, tra difficoltà logistiche e sporcizia, in cerca della visuale giusta, della giusta luce, dei contrasti tonali che con sapienza fissava nei suoi taccuini, e poi magari anche su tela, una volta rientrato in studio.

Edward Lear (Londra 1812 - San Remo 1888) era stato, in realtà, maestro di disegno della Regina Vittoria (Levi 1995: 85-6) – questo avveniva nel 1846 quando Sua Maestà lo invitò a Osborne House, ancora in costruzione, dopo che divenne sua estimatrice per via dello splendido libro di viaggi che Lear aveva intitolato *Illustrated Excursions in Italy* (1846) –, e ricercato artista da collezionare da parte di una lunga serie di notabili borghesi e aristocratici inglesi che ne seppero apprezzare l'arte, e anche finanziare i viaggi. Eppure, era già un poeta affermato grazie ai suoi 'nonsense', del 1846, e a quel famoso volume sui pappagalli (*Parrots*, 1832) che ne aveva lanciato la carriera artistica. Ma

quando maturò in Lear il salto da pittore naturalista a pittore di paesaggio? Peter Levi ne ricostruisce la svolta, ricordandoci d'un viaggio fatto da Lear, nel 1836, al Distretto dei Laghi, noto per essere uno dei luoghi mitici dove poeti e artisti avevano vissuto o soggiornato a lungo. In una lettera a Gould, Lear scrive di come si sia goduto l'autunno nei Distretto dei Laghi, anche quando il tempo era insistentemente piovoso, e di quanto abbia dipinto nel Cumberland e nel Westmorland. Dipinse probabilmente lì Wastwater, Crummock, Brathay, Ambleside, Rydal Water e Windermere che, come dice Levi, contengono già tutta la luce che ritroveremo negli acquarelli della Grecia e dell'Albania. Da quell'anno, e dopo aver dipinto *Brathay near Ambleside* (11 luglio del 1836), Lear divenne un pittore di paesaggio. (Levi 1995: 50-1) Non fu strano, quindi, vederlo riversare in tutta la sua successiva produzione, una particolare poeticità anche nei disegni, negli acquarelli, e nelle stampe ricavate dai suoi viaggi, sempre programmati con minuziosa cura e con tutto l'occorrente per dipingere. Le sue traversate per mari e per monti sono abilmente ricostruite grazie alle biografie di Vivien Noakes (1968), Susan Chitty (1988), Peter Levi (1995), e Jenny Uglow (2017), libri in cui si svelano le peripezie esplorative di un instancabile curioso che

amava anche pavoneggiarsi di essere il primo, o tra i primi ad arrivare in qualche meta sconosciuta del nostro continente, e non solo.

Ma non si vuole qui ripercorrere la carriera poetica e tantomeno l'intera carriera artistica o di viaggiatore di Edward Lear, su cui peraltro esiste una nutrita bibliografia che riportiamo in coda a quest'articolo, ma segnalare come la sua fama di poeta, viaggiatore, disegnatore, artista, inventore del moderno 'limerick' e del 'nonsense', illustratore di testi di botanica e zoologia, e creatore di personaggi di fantasia come *Quangle Wangle* sia del tutto correlata a un modo ironico, sghembo, originale ma sommamente dotto e alto, perché sempre nutrito dalla passione di curiosare per il mondo, e di viaggiare in maniera interdisciplinare, come fece anche in Albania.

Da artista, tralasciava di cimentarsi, in genere, con paesaggi montagnosi – anche se esistono mirabili opere su carta e su tela che contemplano montagne – soprattutto per sfuggire al confronto che si sarebbe potuto fare con l'artista che, al tempo, ma ancora oggi, risulta in quelle insuperabile: William Turner. Questo non lo scoraggiò, quindi, dal fare sosta, e produrre diari, lettere, disegni e acquarelli sulla Calabria, la Puglia, Corfù, l'India, la Grecia, l'Egitto e l'Albania, luoghi dove la luce mediterranea la fa da padrona quando monti e colline vanno a cozzare, con dei netti contrasti cromatici, contro la forza cobalto o indaco del mare, o dei laghi, una presenza sempre visibile, e spesso protagonista nelle sue opere.

Una volta sbarcato a Corfù, è proprio il mare e le coste dell'Albania che lo attraggono. L'Albania in quella occasione è in parte una terra contemplata da lontano, in parte un mondo romanticamente vagheggiato e sconosciuto verso il quale slanciare le sue fantasie d'artista che contempla i verdi e i gialli della vegetazione, o i bianchi e rossi dei vestiti degli abitanti, in netto contrasto con le distanze degli sfondi violacei dell'Epiro:

Nothing can be more lovely than the views; I never saw any more enchanting. The extreme gardeny verdure – the fine olives, cypresses, almonds, and oranges, make the landscape so rich – and the Albanian mountains are wonderfully fine... Here and there you see an Albanian

all red and white – with a full white petticoat like a doll's, and a sheepskin over his shoulder. (Noakes 1988: 88)

Ma non sarà per volontà diretta che arriverà per la prima volta in Albania, nel 1848. Un passaggio da parte d'un vecchio amico conosciuto a Roma, Sir Stratford Canning, ambasciatore britannico per i turchi, lo portò prima, nel giugno del 1848, ad Atene, dove incontrò di nuovo Charles Church. Suo zio, Sir Richard Church, condusse i greci alla vittoria contro i turchi, ma assistette addirittura anche alla morte sia di Byron sia del capo albanese Ali Pasha. In quegli anni l'indipendenza della Grecia non aveva ancora risolto i problemi di villaggi devastati e pattugliati da soldati, e predati da briganti e banditi. Le strade erano malridotte, quasi inesistenti, e scarsa era la possibilità di trovare un cavallo, cibo, e ancor meno locande. Ma con Church passò dei momenti indimenticabili, viaggiando per l'Attica, nell'isola Eubea e poi di nuovo in continente nella Beozia. Una brutta febbre malarica costrinse Lear a fermarsi, e solo con l'aiuto di Lady Canning, si ristabilì sulle coste del Bosforo, a Tarabya. Dì lì, una volta rimessosi in forma, pensò di arrivare a Salonico, incontrarsi di nuovo con il suo amico Church, e visitare il Monte Athos. Ma sarà solo una circostanza inaspettata a permettergli di visitare e dipingere, spesso per la prima volta, luoghi e genti mai prima visitate da un europeo in Albania. Infatti, arrivato prima di Church a Salonico, Lear dovette subito fronteggiare una situazione drammatica, quella di una nuova ondata di colera:

The cholera, contrary to the intelligence received in Stamboul, which represented the disease as on the decline, had indeed broken out afresh, and was spreading, or – what is the same thing as no results, if a panic be once rife – was supposed to be spreading on all sides. The surrounding villages had taken alarm, and had drawn a strict "cordon sanitaire" between themselves and the enemy; and, worse than all, the monks of Mount Athos had utterly prohibited all communication between their peninsula and the infected city... (Lear 2008: 5)

Già l'11 settembre 1948, come da diario, Lear

decise che l'unica alternativa per non interrompere il viaggio fu quella di non aspettare il suo amico ma quella di organizzare un viaggio alternativo in Albania. Questo viaggio, intrapreso con la sola compagnia d'una guida-aiutante – un bulgaro di nome Giorgio Coggachio che riusciva a parlare turco, greco, bulgaro, arabo, italiano, francese e, in parte, anche albanese e inglese – si concluse il 12 novembre 1848, e toccò Monastir (Bitola, nella Macedonia del Nord), Kajan, Akhridha (Ocrida), Elbasan, Kruja (la città di Scanderbeg), Scodra (Scutari), Tirana, Berat, Valona, Durazzo, Vunó, Episkopi (Korçë), Santa Maura (Leucade). Fin dall'inizio, Lear percepì che questo viaggio gli avrebbe potuto dare la possibilità di accumulare un certo numero di vendite e bastanti disegni non solo per un nuovo portfolio ma per un vero e proprio libro. Per una visuale completa di questo viaggio, e del successivo del 1849, si consulti *Edward Lear in Albania. Journals of a Landscape Painter in the Balkans* (2008), il catalogo illustrato *Edward Lear in the Levant. Travels in Albania, Greece and Turkey in Europe, 1848-1849* (2008), e l'ancora attuale *Edward Lear 1812-1888* (1985). (Si veda mappa a pag. 20)

Quando Lear si mise in marcia da Salonicco, la Grecia nord-occidentale, come l'Albania, erano ancora sotto l'Impero Ottomano tanto che per viaggiare in quei luoghi era necessario fornirsi di diversi lasciapassare (*Boyourdis*) o di passaporti provinciali (*Teskere*) da esibire ai vari pasha locali. Lettere o mandati ufficiali da parte di Ottone, primo re della neo-indipendente Grecia, non valevano a nulla in questa circostanza. (Chitty 1988: 107) Lear alloggiò quasi sempre in quelli che venivano comunemente chiamati *khan*, una sorta di locande auto-gestite costruite in genere per il riposo di muli e cavalli.

Nell'aprile successivo, Lear intraprese un secondo viaggio in Albania, quindi in Tessaglia, per finire di nuovo a Corfù. In 14 mesi riuscì a visitare Costantinopoli, la Grecia classica, le isole Ionie, il territorio turco in Europa, l'Egitto e l'Albania. Dei vari progetti che aveva su questi territori, solo il diario albanese fu pubblicato in vita, e questo rappresenta, secondo Susan Hyman, uno dei resoconti più vividi dei viaggi nel Levante del secolo diciannovesimo e

l'indagine artistica più estesa mai tentata prima per l'Albania. (Lear 1988: 23) Di certo, Lear aveva studiato, e poi fatto riferimento ad altri resoconti simili, come quello di John Cam Hobhouse, *Journey through Albania and other provinces of Turkey* (1813) in cui si descrivevano i suoi viaggi con Byron; quello di Henry Holland, *Travels in the Ionian Isles, Albania, Thessaly and Macedonia* (1815); del reverendo T.S. Hughes, *Travels in Greece and Albania* (1820), una delle fonti più importanti su Ali Pasha; e quello di David Urquhart, *The Spirit of the East* (1838), che in parte sfruttava le ricerche di Arthur Lumley Davids sulla grammatica della lingua turca. (Lear 1988: 29) E sappiamo per certo, dai suoi stessi scritti, che si portava in tasca l'edizione, del 1842, di *Handbook for the Travellers in Greece*, di John Murray, anche se i suoi maggiori riferimenti erano due libri di Martin Leake: *Travels in Northern Greece* (1835) e *Travels in the Morea* (1846). (Si veda Chitty 1988: 4)

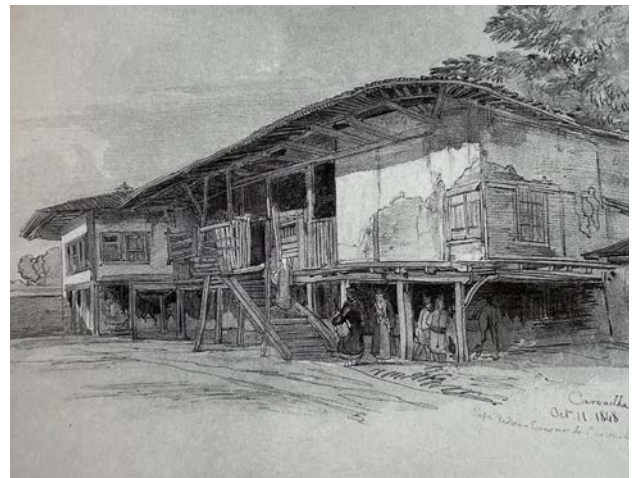


Figura 1. Rappresentazione acquarellata di un *khan*

Il *Journal of a Landscape Painter in Albania, etc.* fu pubblicato nel 1851 da Richard Bentley, il primo di tre volumi di Lear ad uscire in piccolo formato e il primo a essere commercializzato in maniera sistematica e secondo regole moderne di 'marketing', e non venduto solamente attraverso sottoscrizioni. Conteneva la mappa dei due viaggi, e venti tavole litografiche preparate dallo stesso Lear, stampate da Hullmandel & Walton. Fu questo il libro che ispirò

dei versi di plauso al poeta Tennyson:

Illyrian woodlands, echoing falls  
 Of water, sheets of summer glass,  
 The long divine Peneian pass,  
 The vast Akrokeraunian walls,  
 Tomohrit, Athos, all things fair,  
 With such a pencil, such a pen,  
 You shadow forth to distant men,  
 I read and felt that I was there...

Lo stile di questo libro e delle sue illustrazioni si differenziava radicalmente dall'*Illustrated Excursions in Italy* che tanto era piaciuto alla Regina Vittoria; faceva a meno delle lunghe digressioni su storia e geografia, degli approfondimenti dotti e delle tavole descrittive, per assumere un tono ironico, quasi umoristico, e al tempo stesso, al modo del *Childe Harold* di Byron, faceva leva sulla bellezza ancestrale d'un luogo che a tratti si poteva associare allo stereotipo del paradiso perduto, il *locus* 'selvaggio', 'melanconico' e 'sublime', dove la gente albanese assumeva gli attributi del 'buon selvaggio' a cui affibbiare note 'picaresche' e 'pittoresche'. (Lear 1988: 31)

Quello che impressionò maggiormente Lear in questo viaggio non furono solo i dettagli folclorici che descrisse con notazioni quasi comiche, soprattutto quando legati alla sporcizia dei *khan* ("A *khan* is a species of public-house rented by the keeper or *Khanji* from the government, and is open to all comers... your company is oftentimes not select; but of this, as of the kind of *khan* you stop at, you must take your chance"), al fastidio di mosche e zanzare, o all'assenza di sedie e tavoli che lo costrinsero, anche nelle situazioni più formali, a sforzi fisici non indifferenti, o alla difficoltà di disegnare e dipingere sotto gli occhi di chi gli gridava a squarciagola che rappresentare su carta una veduta o un edificio architettonico era opera del diavolo ("*Shaitán!*"). Ciò che lo colpì maggiormente fu, invece, al di là d'ogni nota umoristica che sapeva avrebbe reso più 'vendibile' il suo libro, la forza e la ricchezza di quel particolare scoppio cromatico nei vestiti delle donne albanesi, come anche il sudore e la fatica di quelle che lui osservò lavorare in condizioni quasi disumane, come servitrici o tra-

sportatrici, alla stregua di animali da soma. Si osservino i quattro disegni acquarellati in cui spicca la sontuosità dei vestiti albanesi presi in prestito e indossati da Calliope Bonatti, la secondogenita del console Bonatti a Scutari (Fig. 2-3), e si leggano le parole usate per descrivere quelle cromie: "No toilet can be more splendid; purple silk and velvet, elaborately embroidered in gold and silver, form the outer garment, the pattern worked by hand with the greatest taste; two or three undervests covered with embroidery, full purple trousers, innumerable chains of gold and silver coins and medals, with a long white veil, complete the costume, excepting several coloured silk handkerchiefs which are sewn inside the outer vest and have a tawdry and ill-arranged look when compared with the rest of the dress. This gay attire is only worn on great fête days, or on marked occasions, such as marriages and christenings." (6 October 1848)

E poi, ovviamente, nei paesaggi c'erano quei mirabili contrasti creati tra il blu cobalto e l'oltremare dei laghi, dei fiumi e del mare opposti ai verdi solari e d'oro degli olivi e della vegetazione locale, o gli ocri o i siena naturali sfumati che andavano a formare un primo piano su cui staccavano i viola o i grigi-bluastri delle alture o delle montagne dello sfondo, stesi con varie tonalità e velature per raggiungere non solo una prospettiva atmosferica ma una vera e propria pittura d'atmosfera. La sua introduzione al *Journals* è eloquente:

You have that which is found neither in Greece or in Italy, a profusion everywhere of the most magnificent foliage recalling greenness of our own island – clustering plane and chestnut, growth abundant of forest oak and beech, and dark tracts of pine. You have majestic cliff-girt shores; castle-crowned heights, and gloomy fortresses, palaces glittering with gilding and paint, mountain-passes such as you encounter in the snowy regions of Switzerland, deep bays, and blue seas with bright, cairn isles resting on the horizon, meadows and grassy knolls, convents and villages, olive-clothed slopes, and snow-capped mountains peaks – and with all this a crowded variety of costume and pictorial incidents such as bewilders and delights an artist at each step he takes. (Lear 2008: xiv)

Di recente, sia Jenny Uglow (Uglow 2017: 98) che Adam Phillips hanno notato come il dato topografico alfine diviene secondario nei disegni e nelle opere di Lear mentre gli enigmi creati dalle atmosfere paesaggistiche diventano evocative sia per noi che guardiamo sia per il pittore che li ha dipinti, facendoci vedere quello che ci succede nell'atto del guardare. (Lear 2022: 111) Sara Lodge osserva, in un capitolo intitolato "Landscape as Text", come Lear sperimenti la memoria quale montaggio di paesaggi, dove ciascun dettaglio assume un significato particolare, e attragga intense sensazioni, spesso una mistura di piacere e angoscia, e così procede: "In Lear's writing about memory, we glimpse an inner/outer landscape everywhere dotted with such markers – not 'spots of time' so much as heavily overscored nodes in the landscape where personal and cultural ley lines repeatedly cross." (Lodge 2019: 261) Così, al suggerimento che spesso Turner usava in classe alla Royal Academy of Arts con i suoi studenti quando voleva spronarli a guardare con attenzione le prospettive e i dettagli apparentemente insignificanti ("Suppose you look"), si può affiancare quello di Lear, che coniò il seguente motto: "Look, don't merely learn!".

Università Ca' Foscari Venezia



Fig. 2-3 Disegni acquarellati rappresentanti Calliope Bonatti in abiti tradizionali albanesi.

## Riferimenti bibliografici

### *Edizioni illustrate di Edward Lear*

- 1980. *Edward Lear's Birds*, edited by Susan Hyman, London, Weidenfeld and Nicolson.
- 1984. *The Cretan Journal*, edited by Rowena Fowler, Athens-Dedham, Denise Harvey & Company.
- 1988. *The Corfu Years*, edited and introduced by Philip Sherrard, Athens-Dedham, Denise Harvey & Company.
- 1988. *Edward Lear in the Levant. Travels in Albania, Greece, and Turkey in Europe, 1848-1849*, compiled and edited by Susan Hyman, London, John Murray.
- 1988. *Journals of a Landscape Painter in Greece & Albania*, introduction by Steven Runciman, London, Century.
- 2008. *Edward Lear in Albania. Journals of a Landscape Painter in the Balkans*, edited by Bejtullah Destani and Robert Elsie, London, I.B. Tauris.
- 2022. *Moment to Moment*, Birmingham, Ikon Gallery.

### *Biografie, Lettere & altri scritti essenziali su Edward Lear*

- CHITTY, SUSAN. 1988. *That Singular Person Called Edward Lear. A Biography*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- DEMATA, MASSIMILIANO. 2015. "From Caledonia to Albania: Byron, Galt and the Progress of Eastern Savage", *Scottish Literary Review*, vol. 7 no. 1, Spring/Summer (2015), pp. 61-76.
- LEVI, PETER. (1995) 2013. *Edward Lear: A Life*, London, Tauris.
- LODGE, SARA. 2019. *Inventing Edward Lear*. Cambridge, Mass, Harvard University Press.
- NOAKES, VIVIEN. 1968. *Edward Lear. The Life of a Wanderer*, London, Collins.
- NOAKES, VIVIEN. 1985. *Edward Lear 1812-1888*, London, Weidenfeld and Nicolson.
- NOAKES, VIVIEN. 1988. *Edward Lear. Selected Letters*, Oxford, Clarendon Press.
- UGLOW, JENNY. 2017. *Mr Lear. A Life of Art and Nonsense*, London, Faber and Faber.
- WILLIAMS, JAMES. 2018. *Edward Lear*, Liverpool, Liverpool University Press.

Gli autori  
selezionati

---

## Tom Kuka (Enkel Demi)



### Biografia

Tom Kuka, alias Enkel Demi, è un celebre giornalista e conduttore radiofonico albanese, oltre che scrittore pluripremiato. Ha all'attivo la pubblicazione di quattro libri tutti di successo e alcuni tradotti in altre lingue.

### Bibliografia

*L'Ora del male* (Besa Muci, 2021).

*Flama* (Besa Muci, 2022).

### Premi

Premio Nazionale per la Letteratura 2019 con *L'Ora del male*.

Premio dell'Unione Europea per la Letteratura 2021 con *Flama*.

---

# Virgjil Muçi



## Biografia

Virgjil Muçi è nato a Tirana nel 1956. Narratore, poeta, giornalista, critico letterario e cinematografico, ha dato un contributo significativo anche nel campo della traduzione, traducendo autori come Sontag, Lindgren, Bukowski, Albahari, Rothschild, Dickens e Christie. Per Besa ha già pubblicato: *Fiabe albanesi*, *Streghe*, *La vedova innamorata*, *La piramide degli spiriti*.

## Bibliografia

*Fiabe albanesi* (Besa Muci, 2020)  
*Streghe* (Besa Muci, 2023)  
*La vedova innamorata* (Besa Muci, 2021)  
*La piramide degli spiriti* (Besa Muci, 2024)

---

# Anilda Ibrahimi



## Biografia

Anilda Ibrahimi è nata a Valona nel 1972. Dopo aver studiato letteratura a Tirana, nel 1994 ha lasciato l'Albania, trasferendosi prima in Svizzera e poi, dal 1997, in Italia. Il suo primo romanzo *Rosso come una sposa* è uscito presso Einaudi nel 2008 e ha vinto i premi Edoardo Kihlgren – Città di Milano, Corrado Alvaro, Città di Penne, Giuseppe Antonio Arena. Per Einaudi ha pubblicato altri numerosi romanzi: *L'amore e gli stracci del tempo* (2009 e 2011, di cui sono stati opzionati i diritti cinematografici, premio Paraloup della Fondazione Nuto Revelli), *Non c'è dolcezza* (2012), *Il tuo nome è una promessa* (2017), vincitore del Premio Rapallo, e nel 2022 il suo ultimo romanzo *Volevo essere Madame Bovary*, vincitore del Premio Letterario Giuseppe Acerbi. I suoi romanzi sono tradotti in più di sei paesi.

In occasione del Festival delle Letterature 2022 di Lecce è stata nominata Direttrice Artistica.

## Bibliografia

*Rosso come una sposa* (Einaudi, 2008).  
*L'amore e gli stracci del tempo* (Einaudi, 2009).  
*Non c'è dolcezza* (Einaudi, 2012).  
*Il tuo nome è una promessa* (Einaudi, 2017).  
*Volevo essere Madame Bovary* (Einaudi, 2022).

## Premi

Edoardo Kihlgren - Città di Milano, Corrado Alvaro, Città di Penne, Giuseppe Antonio Arena (2008).  
Premio Paraloup della Fondazione Nuto Revelli (2010).  
Premio Rapallo (2017).  
Premio Letterario Giuseppe Acerbi (2024).

---

## Motivazioni del voto all'opera

### *Flama* di Tom Kuka

Anni '30 del secolo scorso. Tirana è colpita da una inspiegabile infezione che sta decimando la popolazione mentre la città è invasa dai topi e l'aria sembra irrespirabile. Tom Kuka, il becchino, mentre gira incessantemente per recuperare i cadaveri delle persone colpite dall'infezione, cosparge la città di polvere bianca, il commissario Di Hima indaga sull'omicidio di una veggente nana sgozzata nella sua baracca e il dottor Spiro Kuleshi, in un improvvisato studio medico allestito in un postribolo, fa di tutto per alleviare le sofferenze degli infettati.

*Flama* di Tom Kuka (pseudonimo dello scrittore e giornalista Enkel Demi) è un romanzo dal potente valore simbolico: scritto durante la pandemia, si colloca nel genere noir pur proponendo diversi piani di lettura. Da un lato un efferato delitto, conseguenza di una orrenda depravazione, che vuole la sua soluzione; dall'altro, un riferimento molto forte al decadimento morale delle società moderne che attraverso la piaga devono trovare la propria distruzione e la propria purificazione. La colpa collettiva viene, come in una moderna Sodoma, punita e purificata dalla *flama*, parola che in albanese ha il doppio significato di infezione e fiamma.

La forte componente simbolica del romanzo, oltre che con la *flama*, si manifesta con diverse suggestioni che contribuiscono alla crescita della tensione psicologica del racconto, come la costante presenza dei topi che, oltre a essere una minaccia di natura sanitaria, rappresentano il male strisciante che si insinua nella vita delle persone, entra nelle loro case portando la malattia e la corruzione morale; la polvere bianca che l'angelo della

morte sparge nella città, mentre suggerisce l'immagine di una città contaminata, di un luogo in cui è difficile e fastidioso anche il semplice respirare, evoca la cenere liturgica o la calce viva utilizzata nei riti di purificazione.

Durante l'ispezione della baracca della veggente uccisa, Di Hima rinviene una tazzina di caffè ancora calda utilizzata per la lettura dei fondi e, spaventatissima, una bambina di quattro anni. Il commissario, senza troppi indugi, decide di portarla a casa sua dove la bambina riceve dalla moglie e dai figli un'accoglienza calorosa. La tazzina di caffè utilizzata per predire il futuro o leggere il passato sottolinea un legame profondamente umano con il soprannaturale, mentre la bambina, innocenza figlia del peccato e sopravvissuta ad esso, rappresenta la speranza e la possibilità di salvezza.

Impossibile non collegare il romanzo nella sua complessità alla pandemia che abbiamo vissuto, con la sua pletora di teorie, ipotesi di cospirazione, riflessioni e suggestioni sul perché della tragedia, su cosa è stato sbagliato e su quello che bisognava fare. In tutto questo spicca una figura su tutte: quest'uomo di età indefinita che con la camicia gonfia ascolta le notizie portate dal vento. Il Ventiloquo, con le sue informazioni sullo stato di salute del Re, sui nuovi amori della Principessa che non è stata colpita dal male e amenità varie, rimanda la memoria alla angosciata attesa di novità che ci avrebbero liberato dall'incubo.

*Flama* è un romanzo molto godibile e al tempo stesso con una complessità che richiede al lettore la metabolizzazione dei caratteri e delle diverse suggestioni; una lettura che apre la strada a molte riflessioni.

ANTONIO CASTORINA  
Università di Roma Tre

## *Flama* di Tom Kuka

La bellezza di questo libro è il modo, lo stile, l'asciutta pietà con cui Tom Kuka racconta il caos di una città, Tirana fuori dal tempo ma non abbastanza per non farsene una ragione, decimata da un misterioso morbo e divorata dai topi. Una bambina senza nome e senza voce, una prostituta umana, un medico infelicissimo per un amore mai vissuto, un detective invaghito di una moglie dotata di grossi seni e infinita pazienza nel subire i suoi furibondi assalti erotici, una nana veggente, un monatto misericordioso, un uomo gigantesco e bestiale nel quale la città vede automaticamente il demonio, portatore del male. E poi lame, dappertutto lame affilate sulle guance degli uomini e sulla gola delle donne. E un'inquietante tazzina di caffè. E una natura morta, il sole oscurato, la luna ingiallita, gli alberi sfogliati, gli uccelli scomparsi, un "ventiloquo" (senza erre) che diffonde notizie di cronaca nella voce del vento, un nauseabondo pantano, la pioggia. Una pioggia grossa e battente che si confonde con le lacrime, le lacrime di un mondo primordiale, indifferente, violento, disperato. E infine, il miracolo. Individuato e sconfitto, il male scompare di colpo e di colpo sono tornati gli uccelli, sono sbocciati i fiori, le lame svaniscono nei raggi di sole che illuminano di nuovo le povere case e le miserande baracche gremite di stracci e bambini. I bambini sempre amatissimi, a partire dalla sconosciuta senza storia né voce, che finalmente sorridono. Metafora dei tempi nostri, il caos e l'inafferabile male assoluto, la natura morente, la scomparsa della speranza. Dove ci auguriamo, anche noi, che ogni lama, ogni violenza e terrore svaniscono in un raggio di sole (qualcuno, però, deve sconfiggere il male).

EDGARDA FERRI  
Scrittrice

## *La piramide degli spiriti* di Virgjl Muçi

*La piramide degli spiriti* di Virgjl Muçi è un romanzo che già dalla sua costruzione cattura la curiosità del lettore. L'immagine dell'Albania che emerge dalla narrazione, benché trasfigurata, rimane inquietante. Sebbene sublimata letterariamente, si capisce quanto la storia recente del paese ne abbia segnato la società e la cultura nella seconda parte del Novecento. La vicenda delle piramidi finanziarie esplosa in Albania negli anni Novanta, evocata satiricamente nel titolo del libro, riguarda un sistema innalzato dal capitalismo internazionale nel paesaggio postcomunista che ha accumulato un debito impossibile da estinguere, fino a trascinare la nazione nel baratro.

È in questo contesto di realtà che agisce il protagonista Mark Mara, imprenditore americano poco pulito, arricchitosi al punto da potersi permettere operazioni finanziariamente rischiose ma creative, che lo porteranno ad allestire, a sua volta, la propria piramide finanziaria in Albania; un'operazione venata da impulsi spirituali e non esclusivamente votata a quella "universale puttana" che è il dio denaro<sup>1</sup>. Il protagonista, però, è determinato a non legarsi «emotivamente a quel paese e alla sua gente» (p. 152). Sull'onda degli eventi di fine secolo, e imboccato da poco il terzo millennio, trascinare il racconto nelle dinamiche del mondo globale consente un ripiegamento sul contesto locale che diventa legittimo sotto il profilo narrativo perché è irrimediabilmente connesso a un altrove, gli Stati Uniti, e a una storia di emigrazione, anche se appena evocata. Viene accennato che nella patria del capitale e del neoliberismo il manager Mark Mara era riuscito a finire in carcere per aver avviato operazioni finanziarie in violazione della legge.

Il personaggio principale di *La piramide degli spiriti*, arrivato dall'America non necessariamente per metter mano a nuovi affari e con un sotterraneo slancio ideale verso la terra degli avi, deve però fare i conti con una geografia diversa da quella che aveva immaginato. La crisi finanziaria impazza e travolge la società albanese, precipitando il protagonista in un turbinio di eventi e

situazioni che rendono incalzante il racconto. Tuttavia, il territorio incorpora una storia che ha tempi di trasformazione più lunghi di quelli della politica e degli esseri umani, per cui, nella narrazione, si percepisce uno iato tra le intenzioni immaginarie o realistiche dei protagonisti e la possibilità di realizzarle in concreto. Mark Mara ha davanti a sé «una società sottosviluppata, fatta di esseri umani che non hanno superato lo stadio della barbarie; una società in cui vige una mentalità da mafia italo-americana che gli altri avevano imparato a conoscere attraverso i film che passavano nei cinema di New York, e che lui invece aveva sperimentato da vicino nel quartiere dov'era nato e cresciuto, Brooklyn» (pp. 113-114).

Il tessuto di relazioni che percorre il romanzo, nel quale Mark Mara si trova implicato, porta alla ribalta diversi protagonisti. Scorrendo le pagine vediamo apparire Robert Farka, Mark Ferretti, il sindaco della città di N, Dionisio, il principe Balsha, la sua Cara D, il Primo ministro, fino ad arrivare al Presidente della Repubblica. Se alcuni di essi risultano tragicomici, tutti sono avvolti da un alone di vago mistero e ognuno ha a che fare con la vischiosa resistenza che i luoghi frappongono al mutamento e ai programmi e agli obiettivi di ciascuno. Seguendo i percorsi d'azione dei personaggi nel coacervo di situazioni enigmatiche che si rincorrono anche in modi rocamboleschi, rimanendo perennemente sospese, il romanzo preserva il dono dell'ironia e del sarcasmo.

Mark Mara sbarca nel paese natio dei suoi genitori non avendovi mai messo piede prima d'allora: «figlio di migranti, riuscito dove molti altri erano scivolati, si erano rotti la testa e avevano fallito totalmente» (p. 153), lui ha un'idea particolare dell'Albania. Se la immagina da un lato afflitta dalla povertà e, dall'altro, immune dalla imperante bulimia consumistica innescata dalla globalizzazione, caratterizzata da merci che possono raggiungere i mercati di tutto il pianeta. Per un verso, il protagonista è nel giusto perché si tratta davvero di una delle nazioni più povere del continente europeo, anche se lui non lo sa. Per altro verso si sbaglia di grosso perché – e non sa neanche questo – il paese nel quale è arrivato sta cercando in tutti i modi di arricchirsi e di entrare

a far parte del mondo occidentale, peraltro adottandone maldestramente gli stereotipi più deteriori. Il protagonista del romanzo si renderà presto conto che il territorio al quale va incontro è abitato, come la prigionia americana nella quale era stato rinchiuso, da «ogni genere di belve feroci che non aspettano altro che di sbranarti» (p. 42).

In certi momenti cupi e fobici del suo soggiorno in Albania, più del disprezzo che Mark Mara provava per la malvagità degli «esseri bipedi», lo tormentava «l'amara delusione che gli lasciava quel paese, dov'era approdato con l'illusione un po' ingenua di trovare un mondo esotico in cui le persone, a lungo isolate a causa di un regime assurdo, se non credulone e innocenti quanto gli indigeni delle foreste tropicali dell'Amazzonia, di sicuro non dovevano essere contaminate dai virus dell'Occidente» (p. 178). Entrambe le ipotesi si riveleranno infondate, tanto quella che voleva credere nell'innocenza della gente del luogo, quanto quella di ritenere che gli albanesi non conoscessero e praticassero i vizi del mondo dal quale proveniva il protagonista.

Nel bel mezzo di una trama non lineare, alla fine si scopre che il protagonista tenterà di costruire la sua piramide, non finanziaria, ma in qualche modo spirituale – *mutatis mutandis* qualcosa di simile, nel meccanismo ma non negli intenti, a ciò che si era inventato il personaggio di Čičikov raccontato da Nikolaj Vasil'evič Gogol' nel suo romanzo *Le anime morte*. Mark Mara aveva saputo da Robert Farka – ex perseguitato politico ora vicedirettore dell'albergo presso cui alloggiava il manager e diventato suo confidente – che stava per fallire la missione di Mark Ferretti, pastore della Chiesa della Resurrezione del Terzo Giorno, il primo compatriota che l'uomo d'affari incontrò nel bar dell'hotel e con il quale intrattenne una conversazione etilica a base di alcuni bicchieri di scotch e di vino rosso. Dopo averlo conosciuto meglio, Mark Mara considerava Mark Ferretti un uomo «che non sembrava indossare dei vestiti come tutti gli altri, ma un velo di misteri dell'aldilà» (p. 76). Perso nei meandri del suo mondo, quasi sempre solo, pareva che «si dedicatesse più al cielo e all'anima e non avesse molto a che fare con questa terra o, per meglio dire, con i suoi

abitanti vivi» (ivi).

In quel primo incontro Mark Mara si domandava, e chiese in modo diretto al suo interlocutore, cosa cercasse un uomo di chiesa in un paese povero come l'Albania. Mark Ferretti avrebbe potuto rispondere canonicamente che «la missione della Chiesa e dei suoi servitori è trovarsi vicino ai poveri, ovunque essi siano», ma non usò questo facile e abusato stereotipo. Sostenne invece che lui cercava di arrivare alla stessa cosa che avrebbe tentato di fare un uomo d'affari, cioè investire, ma sulle anime delle persone anziché sui patrimoni economici e sulle rendite finanziarie. Fu lì probabilmente che il manager americano maturò la sua idea creativa, vale a dire far passare la fede attraverso il business. Sarebbe andato lui in soccorso di quello strano uomo votato al fallimento della sua impresa religiosa, perché le grandi sette confessionali del pianeta, un cartello di multinazionali dello spirito, avevano occupato tutto il mercato delle anime, disponendo di fonti finanziarie illimitate e di risorse umane inesauribili da impiegare nel ministero della fede.

Dalle cadenze della narrazione e dalle peripezie del protagonista si può arguire come funziona la piramide degli spiriti. L'esempio didascalico è quello dell'accerchiamento che Mark Mara pratica nei confronti del sindaco della città di N. Recatosi al municipio di quella contrada, espone al sindaco il suo piano dopo aver ricevuto gli onori che spettano a uno «straniero» che ha deciso di investire nella patria dei suoi avi «in qualità di potente uomo d'affari americano di origini albanesi» (p. 156). Si tratta di farsi rilasciare un elenco ufficiale, con il timbro del municipio e la firma dell'impiegato addetto al servizio, di tutte le persone che sono emigrate dal paese dopo gli anni Novanta del secolo scorso. Un elenco preciso di uomini, donne e bambini, giovani e anziani, completo di nomi e cognomi, date e luoghi di nascita. Per avere questo documento Mark Mara è disposto a pagare al sindaco, dopo una trattativa tra due sornioni navigati, un prezzo adeguato a un affare pulito e senza truffe. L'accordo è raggiunto al modico prezzo di trenta dollari per ogni adulto e venti per ciascun bambino. In onore alla cash economy, niente assegni,

carte di credito o bonifici bancari, ma soldi contanti direttamente nelle mani di chi reggeva il municipio.

Il senso di tutto ciò, del quale il sindaco doveva restare all'oscuro, era fornire l'elenco a Mark Ferretti che, dietro pagamento di un ragionevole compenso, avrebbe potuto così certificare 3.574 nuovi fedeli per la sua chiesa, fingendo un'adesione che sarebbe divenuta fittiziamente di massa, in parallelo col fenomeno migratorio reale, di cui nessuno avrebbe dubitato. Il modello, una volta replicato in tutti i Comuni, avrebbe dato risultati eclatanti. Senza attraversare l'intero paese per andare a bussare alle porte delle famiglie al fine di creare ulteriori neofiti, il pastore si sarebbe trovata infatti, servita su un piatto d'argento, «la chiave d'oro del proselitismo e, di conseguenza, dell'aumento delle file dei credenti della Chiesa della Resurrezione del Terzo Giorno» (p. 134).

Il romanzo è in fondo la cifra di un paese in trasformazione che, a più di un trentennio dal crollo del regime comunista, sta facendo i conti con sé stesso. Il fenomeno migratorio, apparentemente non centrale nella narrazione, lo diventa se solo si pensa che la corsa dell'Albania verso l'integrazione nell'UE è in qualche modo paradossale, dato che il paese è già di fatto europeo con la miriade di suoi cittadini trasferiti ormai da tempo in altre nazioni del continente e in particolare in Italia, dove per lungo tempo gli albanesi sono stati gli stranieri più numerosi. Se si pensa poi anche solo alla capitale Tirana, molti dei suoi luoghi simbolo hanno subito mutamenti significativi. È il caso della famosa Piramide che si staglia in pieno centro, attorniata da un traffico rumoroso e congestionato, eretta sul finire degli anni Ottanta per ricordare Enver Hoxha, il dittatore che, inseguendo una sorta di purezza comunista, aveva trascinato l'Albania in un completo isolamento dal mondo esterno. Quell'edificio è oggi diventato, tramite l'attrazione turistica e la frequentazione abituale, il simbolo per antonomasia del consumismo e del mondo sgangherato che il romanzo evoca, benché mediante una fiction, come interregno in transizione verso la piena adesione all'Occidente e al capitalismo neoliberale, ma anche ai suoi non del tutto consunti valori.

---

LUIGI GAFFURI  
Università dell'Aquila

## *Volevo essere Madame Bovary* di Anilda Ibrahimi

Hera, la protagonista e voce narrante del romanzo di Anilda Ibrahimi ripercorre, attraverso i ricordi, un percorso di emancipazione simile a quello seguito da tante donne nate in Albania negli anni '60/'70 del secolo scorso.

Nata in un paese del socialismo reale, l'unico modo che poteva aiutarla a sopportare un'esistenza grigia in una famiglia ricca di contraddizioni insieme progressista (il padre filosofo) e conservatrice (la madre greca), era di rifugiarsi nella lettura, per cui si divideva tra i romanzi di Tolstoj e Balzac identificandosi nelle loro eroine romantiche e la letteratura della propaganda di un regime dove la donna solo teoricamente ha raggiunto la parità con l'uomo.

Hera vorrebbe essere una femmina, Madame Bovary o Anna Karenina appunto e invece deve essere l'Uomo Nuovo, vestirsi come un maschio per costruire la nuova società con la sola prospettiva del matrimonio e del lavoro

Vinta una borsa di studio, parte per l'Italia dove ha modo di realizzarsi, si sposa e diventa importante.

Un viaggio nella sua terra natia, anni dopo essere andata via, la riporta indietro nel tempo. A ciò che non è più. Un viaggio con il suo amante Skerd. Già, lei donna sposata con famiglia ha un amante, anche lui albanese. Una seconda relazione vissuta con pienezza e soddisfazione. Senza sensi di colpa. Ma Hera si trova ingabbiata, invischiata nei ricordi, in un viaggio nel tempo, dal quale alla fine ancora una volta è costretta a fuggire.

ROBERTO NAVARRINI  
Università di Udine

## *La piramide degli spiriti* di Virgjl Muçi

Un romanzo non facile *La piramide degli spiriti*, un romanzo che sprigiona la sua energia poco a poco durante tutta la lettura per accrezione di elementi a prima vista disparati – elementi che si dimostrano poi, quasi di sorpresa, coordinati attentamente in un progetto unico. Muçi, infatti, riesce a combinare una sequenza di situazioni e avvenimenti, che all'inizio appaiono più o meno casuali, con una visione e una struttura entrambe studiate come insieme, e, inoltre, come un insieme aperto alla ripetizione. Il romanzo è una satira politica e sociale con forti aspetti di commedia implacabilmente aspra; è una dichiarata denuncia dei mali di un mondo contemporaneo fuori sesto; è una rivisitazione storica emblematica, e, nello stesso tempo, come spesso accade nella satira più appassionata, è anche una rappresentazione intrisa di sofferenza umana.

In un narrato apparentemente e intenzionalmente convenzionale, Muçi introduce i suoi indizi con un'abilità che si comprende solo ben avanti nel progredire delle vicende. Un primo ma fondamentale esempio è il libro dimenticato che il protagonista Mark Mara trova e raccoglie mentre sbarca all'aeroporto di Tirana. Quel libro sembra un dettaglio marginale, ma si scoprirà che non lo è affatto. Il realismo scorrevole della scena, la rilevanza data alle impressioni negative e deludenti di Mark Mara quando atterra a Tirana, mettono la sordina alla importanza del poema in prosa *Le anime morte* di Nikolaj Vasilevic Gogol, scrittore russofono, nato in Ucraina nel 1809, morto a Mosca nel 1852. Chi non conosce *Le anime morte* non può cogliere il significato dell'opera di Gogol in connessione con *La piramide degli spiriti*, ma anche chi conosce quel poema/romanzo non può ancora capire nel primo capitolo la funzione che Muçi gli attribuisce nel suo romanzo: una funzione che pur essendo quella di ipotesto, lo è, come del resto deve, concedendo senza sforzo al nuovo testo modificazioni attente al tempo storico e al luogo geografico. Il lettore capirà a poco a poco leggendo. Muçi, con abilità, fa leggere a Mark Mara il libro di Gogol, scrittore che non conosce neanche di nome, solo al Capitolo

VIII durante una giornata di pioggia – non è slancio, non interesse, non curiosità, ma il fastidio della pioggia che lo trattiene nella sua camera d'albergo. Non è possibile in questa sede riassumere *Le anime morte* di Gogol, ci si deve limitare a qualche accenno. Mark Mara ricorda, del tutto volutamente, Pavel Ivanovič Čičikov, il protagonista del racconto gogoliano. Entrambi sono truffatori, entrambi, a loro modo, intelligenti e creativi nell'inventare imbrogli, entrambi a loro modo sono rappresentazioni di picari, o meglio interpretazioni libere del modello spagnolo cinquecentesco – e, più tardi, inglese. Čičikov è un russo ottocentesco, Mara un albanese nato e diventato adulto negli Stati Uniti e quindi un americano, ma i due sono in sostanza affini. In entrambi i casi, la truffa consiste nel far sembrare che esista concretamente un capitale che non esiste. Le “anime morte” sono servi della gleba morti, ma non ancora ufficialmente registrati come tali, che Čičikov “compra” da possidenti, disonesti come lui, per apparire molto ricco e in tal modo ottenere benefici leciti e illeciti – in realtà, quindi, compra qualcosa che non c'è più, appunto “anime morte”. Mark Mara è un organizzatore di investimenti piramidali, qualcosa di strutturalmente simile alle catene di Sant'Antonio, dove di volta in volta i primi investitori ricevono interessi che sono non frutto di un capitale reale, ma sono il denaro che gli investitori successivi hanno depositato – il tutto diventa, appunto, una catena. Tanto Čičikov quanto Mark Mara incontrano a loro volta personaggi avidi e di scarsa onestà, che per cupidigia, invidia e scarsa intelligenza denunciano e fanno precipitare le truffe, i truffatori e anche se stessi. Muçi, che ha nel retroterra storico le note megatruffe delle piramidi finanziarie albanesi degli anni novanta del secolo scorso, crollate nel 1997, non ne parla mai esplicitamente, ma è abbastanza chiara anche la sua critica alle cosiddette ‘criptovalute’ contemporanee. Esempio abbastanza ovvio il bitcoin, che, per inciso, sembra che oggi piaccia a Trump.

Si deve ricordare che *La piramide degli spiriti* è ambientato appunto nel 1997, anche se Muçi ha scritto il romanzo molto più tardi e lo ha pubblicato nel 2018. Conoscere almeno per sommi capi la storia albanese degli ultimi decenni del

Novecento, dalla messa fuori legge del Partito Comunista Albanese, al crollo delle piramidi, ai violenti disordini del 1997, è, in effetti, fondamentale. Nel romanzo i disordini del 1997 compaiono nel Capitolo XXIX, *Il caos è bello da lontano* – l'ultimo capitolo. Muçi sceglie di fermarsi ai disordini; vale, comunque, la pena ricordare, per la storia, che nel novembre del 1997 è promulgata la “Costituzione della Repubblica di Albania”.

Muçi, di fatto, mette in opera una continua sottesa presenza delle notorie “piramidi finanziarie” albanesi degli anni novanta, la sopracitata enorme truffa che ha rovinato migliaia di piccoli, meno piccoli e grandi risparmiatori albanesi e non solo. Lo fa senza enfasi, il che per chi conosca quella tragedia, è ancora più efficace. Le vicende, notissime e pluricommentate in Italia (e in Grecia, e in molte parti del mondo), non sono ancora del tutto concluse, e anzi sembrano spesso risorgere pericolosamente dalle proprie rovine.

C'è molto altro da notare: *Le anime morte* è la prima parte di un progetto di Gogol di scrivere un'opera in tre volumi sul modello della *Divina Commedia* di Dante, *Inferno*, *Purgatorio* e *Paradiso*, per rappresentare così la Russia dei suoi tempi. La seconda e la terza parte del progetto, *Purgatorio* e *Paradiso*, non arrivarono mai a compimento. Anche Muçi riprende il modello dantesco della *Commedia*, con le sue opportune modificazioni. Gli anni di prigionia di Mark Mara negli Stati Uniti sono stati l'*Inferno*, il ritorno in Albania deve essere il *Purgatorio*, e alla fine del romanzo non si sa se il *Paradiso* mai verrà. Come Gogol, forse, Muçi si chiede se gli sarebbe possibile trovare persone e fatti per rappresentare un paradiso credibile.

Nel suo *Purgatorio* Mark Mara trova anche un suo Virgilio nella figura di Robert Farka, che a un certo punto lo chiama anche «figlio mio» (45). Farka, simpatico, quasi generoso, è un Virgilio dei suoi tempi, che Muçi rappresenta non idealizzato, ma integrato nel sistema, non un faccendiere ma un affaccendato mediatore – Farka sembra conoscere tutti e sapersi muovere in tutte le situazioni – o quasi. Muçi gli attribuisce una visione teatrale del mondo che lo circonda. A Mark Mara, mentre sono seduti e bevono uno «scotch» al bar dell'albergo, dice: «Chiudi gli occhi per un attimo e immagina

che il paese in cui ti trovi sia il palcoscenico di un teatro e le persone che lo riempiono siano i personaggi di un grande dramma [...] (45-46). Segue una caratterizzazione ampia e ironica delle persone in quel momento al bar. Difficile non vedere qui un ricordo, adattato ad hoc con cura, del famoso monologo del cortigiano cinico Jaques in *As You Like It* (*Come vi piace*) di Shakespeare: «Tutto il mondo è un palcoscenico [...]» (II, VII, 139).

I personaggi della *Piramide degli spiriti* sono piuttosto numerosi e nessuno di loro è casuale, anzi, tutti, anche i più marginali, sono costruiti come parti esemplari del sistema – guardie aeroportuali, impiegati, camerieri, funzionari, anonimi cittadini. Ciascuno rappresenta in qualche modo una categoria, ciascuno con le sue debolezze, le sue forze, le sue palesi o nascoste, piccole o grandi disonestà. Tutti eccetto «Cara D.», che non è proprio un personaggio, e, più ancora, eccetto il fanciullo delle ultime righe, il donatore di «una lampada»: lui, forse, un puro.

Almeno altri due personaggi meritano una menzione particolare. Il primo, Dionisio, il cui nome ovviamente richiama il dio Dioniso, è un alcolizzato, cordiale e facondo, che in situazione etilica diventa un filosofo – si potrebbe dire che lo diventa quando “è invasato dal nume”, e allora emette vaticini, pronuncia massime di saggezza e, da vivo e da morto, elargisce insegnamenti. Il secondo è Mark Ferretti, un americano, pastore della Chiesa della Resurrezione del Terzo Giorno, che Farka dice ormai ben albanesizzato. Anche lui non disdegna, purché con riservatezza, il vantaggio di possedere “anime morte”, *ad maiorem dei gloriam* (conceda il prestito la Compagnia di Gesù!) – e anche, chiaramente, *ad maiorem sui gloriam*.

Nel suo brillante non-epilogo Muçi, intervenendo direttamente come autore, schiva e conferma allo stesso tempo il fine politico e sociale del suo romanzo, «parafrasando» un passo dell'*Alessandro o il falso profeta* di Luciano di Samosata (nato nel 120 d. C.). Non è un preziosismo antiquario, ma una pagina che è un'abile mescolanza di paratesto e di una peculiare, *autofiction* dell'autore, perché l'intervento diretto dell'autore è, di fatto, parte integrante della *Piramide degli spiriti*. Così come vuole essere parte integrante della narrazione il passo da

uno scritto di Carl Sagan, citato in inglese, al quale Muçi assegna la funzione di epigrafe. Nel passo di Sagan si insiste sul concetto di “noi qui”, ovvero *hic et nunc*: «Earth might not seem of any particular interest. [...] but for us it's different. [...] That's here. That's home. That's us. » (9). Muçi è uno scrittore colto, che non subisce, ma conosce bene anche le teorie letterarie contemporanee – una certa simpatia per Gérard Genette trapela con discrezione proprio da alcune sue scelte come queste.

Si deve, dunque, riconoscere a Muçi perizia e inventiva nel lavorare ingegnosamente il materiale costituito sia dalla storia del suo paese sia dai suoi eminenti ipotesti. Ipotesti che per lui, oltretutto, sono già stati intrecciati fra loro da Gogol. Il rapporto con Gogol è notevole anche nello stile, almeno per quanto si può parlare di stile quando si leggono due opere entrambe in traduzione, e per giunta in traduzioni italiane provenienti da due lingue di partenza diverse. Però, anche solo leggendo e confrontando le prime pagine delle *Anime morte* e della *Piramide degli spiriti* ci si rende conto che i due scrittori aspirano analogamente a un loro proprio realismo autoriale, alla semplicità raffinata, a rallentare con arte la rappresentazione dei dettagli materiali e comportamentali, a mantenere continua l'ironia, la critica sociale e una inerente empatia – entrambi si fanno mettere nei panni di un altro.

I passi da segnalare sarebbero numerosi, perché i ventinove capitoli della *Piramide degli spiriti* sono ricchi di episodi; i personaggi, come si è detto, sono molti, la commedia non è mai solo commedia e la denuncia non è mai solo denuncia, dato che entrambe sono temperate da solida umanità. E molte, infine, sono le allusioni e le citazioni culturali e letterarie, che potrebbero aprire ulteriori sentieri.

Il cuore del romanzo e della critica al sistema che il romanzo si prefigge arriva molto avanti, al terzultimo capitolo – forse non il cuore, ma certo un momento paradossale e conturbante. Max Mara risponde a Mark Ferretti, che gli butta in faccia il suo essere stato Mister Crooklyn e che ha paura di essere in qualche modo coinvolto: «[...] Ma tu e i tuoi dimenticate, o, più precisamente, fate finta di dimenticare una cosa: io ho saldato il mio debito

con la giustizia e, ciò che è più importante, diversamente da molti altri, non devo un solo dollaro a nessuno, né in America né fuori. Gli azionisti del mio fondo, prima che il fondo fosse chiuso arbitrariamente, hanno dichiarato di loro spontanea volontà e sotto giuramento davanti alla giustizia che, grazie agli affari fatti con me, i loro capitali sono raddoppiati e anche triplicati. Se i funzionari del Dipartimento di Giustizia fremono per la caccia alle streghe e odiano il capitalismo, allora devono armarsi di coraggio e presentarsi davanti all'opinione pubblica per giudicare non Mark Mara ma il sistema» (187-188). Qualcosa in queste righe di Muçi ricorda (almeno a chi scrive) il discorso, o meglio sarebbe dire l'arringa finale del protagonista di un film di Charlie Chaplin, *Monsieur Verdoux* (1947) – una commedia nera, anti-nazista e anti-maccartista, scritta, diretta, interpretata e prodotta dallo stesso Chaplin, oltre che ispirata da e discussa con Orson Welles. Il protagonista, Monsieur Verdoux, che sta per affrontare la ghigliottina, fa notare pubblicamente a un giornalista che l'uccisione di una persona produce un assassino, quella di milioni di persone produce un eroe – il numero, dice Monsieur Verdoux, a quanto pare “santifica” la dittatura e lo sterminio.

FRANCESCA ROMANA PACI  
Università del Piemonte Orientale

Kafka e Sofocle, le principali fonti di ispirazione per Virgjil Muçi, permeano l'intero libro, in cui le atmosfere di costante disorientamento sono accompagnate da una serie interminabile di dubbi che si insinuano nella mente dell'uomo, dubbi su se stesso, sul paese che gli si sta rivelando, sugli avvenimenti che crede di controllare, ossia le piramidi finanziarie, ma che invece finiscono col travolgerlo. Il doloroso contrappunto tra l'immagine che il protagonista ha del paese dei suoi antenati e la realtà ben diversa con cui si confronta, sinistramente vicina alle oscure operazioni finanziarie del suo recente e travagliato passato americano, viene reso con un agile ritmo, dettato di volta in volta dalle riflessioni, di natura disparata, di Mark e dall'evolversi degli eventi, più o meno significativi. La coprotagonista dell'opera è senz'altro la stessa Albania. Più precisamente, al di là dei personaggi presentati, il tuttofare, il pastore, il sindaco, l'insegnante di musica, entra in scena soprattutto la memoria collettiva di un paese costretto suo malgrado a lottare di continuo, in frangenti sovente drammatici, con la povertà, con la corruzione dilagante, con un difficile, per non dire impossibile, desiderio di riscatto. Il linguaggio, minuzioso ed esuberante, a tratti pungente e istrionico, diventa di fatto uno dei tre viaggiatori del romanzo, affiancando il protagonista e la sua nazione.

FRANCO PARIS  
Università di Napoli L'Orientale

## *La piramide degli spiriti* di Virgjil Muçi

Scrivere un romanzo in chiave satirica, non di rado sarcastica o grottesca, su temi quali la moralità personale e collettiva, la colpa e la possibile redenzione e l'essenza della democrazia è impresa assai rischiosa, dato che si corre il pericolo di cadere ben presto nel banale, nell'effetto facile, se non addirittura nel farsesco. Non è il caso di questo romanzo, che verte sulle contraddizioni di un'Albania che, uscita da poco dal comunismo, insegue di fatto come emerge ben presto nel corso della narrazione un benessere di stampo prettamente occidentale.

## *Volevo essere Madame Bovary* di Anilda Ibrahimi

### *Ibrahimi tra passione e disincanto*

La protagonista del romanzo di Anilda Ibrahimi, *Volevo essere Madame Bovary* (Einaudi, 2022), dà voce a una storia sulla complessità del femminile, mantenendo in sé certe contraddizioni e certe aspirazioni che ne fanno una figura originale e imprevedibile: vorrebbe legare a sé la memoria del passato e sente i pericoli del ricordo, prova un forte legame

con la genealogia femminile della sua famiglia albanese e allo stesso tempo si allontana dalle sue origini, vorrebbe riassaporare il gusto del ritorno e comunque vive lontano e sente la gioia dell'assenza, e soprattutto sogna gli amori passionali alla Balzac, alla Flaubert e alla Tolstoj e si vincola ad amori forti, a uomini concentrati nel loro maschile e prevaricatori, decide persino di essere una amante per provarne la passione romanzesca e per paradosso è costretta ad ascoltare le fragilità della moglie del suo amante. Questo e altro contraddistinguono la parabola narrativa nella quale la nostra eroina, che si chiama Hera Mercury, si racconta di capitolo in capitolo.

Effettivamente Anilda Ibrahim ha creato un insieme narrativo dinamico con un movimento in avanti o all'indietro nel tempo, e in sequenze miste nelle quali sorprendiamo Hera madre e moglie a Roma, e poi bambina, e poi in dialogo con la donna della sua famiglia anche nell'adolescenza, e poi nella sua avventura di amante che incontra il suo uomo in un albergo di Tirana, e nuovamente vediamo scorrere il ritmo ondulatorio di questa sua prova al femminile con continue interruzioni, abbandoni, ritorni, sparizioni e ritrovamenti. E comunque è come se il senso della perdita appartenesse a questa donna moderna e al suo humus interiore e ancestrale, che le consente di imparare che le cose, e gli amori, e la vita stessa, hanno una fine che noi non possiamo non accettare. Ecco perché verso la conclusione del romanzo Hera confessa: «Volevo essere Madame Bovary, ma ho capito che la mia è un'altra storia. Non voglio più adagiarmi sul passato» (p. 217).

Quello del futuro è un altro elemento o obiettivo fantasma e problematico del romanzo. Hera infatti guarda ai due figli bambini, e prova, insieme al trasporto materno, il peso di una responsabilità per la quale non si sente adatta, così come non si vede legata al destino di moglie e di donna che non riesce a condividere fianco a fianco il destino dell'altro, ma che è sempre, continuamente, alla ricerca di spazi che le corrispondano. Non si sente in fondo a casa ormai da nessuna parte, così come, con un'espressione che la scrittrice mette in bocca al figlio bambino, ci dice che abita una lingua che non è la sua, l'italiano, mentre l'albanese costituisce per i

suoi figli la lingua altra e incomprensibile. Ecco, dunque, che la frase con la quale termina il romanzo è molto significativa. La frase è la seguente: «lascia il posto alla donna che respira libera sotto il cielo stinto di quel cielo straniero», che è il cielo di casa sua. Si tratta di un atto eloquente riguardo allo spaesamento di una donna in dialogo con se stessa, figlia di un'instabilità che le deriva dall'aver rimesso in discussione certe incrollabili sicurezze delle donne della sua terra, donne oggetto di possesso, di leggi stabilite sulla loro pelle, e caratteri che spingono dal basso perché con altrettanta forza le donne non vogliono rimanere silenziose.

Credo che a proposito della libertà, così tanto agognata dalla protagonista bambina e giovane donna, occorra riflettere un po'. Prima di tutto considerando le libertà di volta in volta da lei riconosciute nella trasgressione, nell'amore, nella scelta di sentirsi in potere di qualcuno, e nella fuga dai ritmi chiusi della vita domestica e dei ruoli prestabiliti, e finanche nella gioia di sentirsi un'eccezione rispetto alla norma. C'è un momento cruciale nel va e vieni di incontri ed esperienze della donna protagonista del romanzo, di Hera, ed è quello del dialogo con il padre sul letto di morte. Dice la figlia al padre: «Mi sono persa, papà, mi sento smarrita come una bambina in una stazione affollata, non so quale treno prendere. I treni della mia vita mi hanno sempre confusa: a volte sono passati in ritardo, a volte il viaggio era troppo lungo e io non ho avuto la pazienza di aspettare la fine della corsa» (p. 207)

Questa confessione descrive perfettamente il ritmo narrativo, di rimescolio della cronologia biografica, seguendo una traccia che va in avanti e all'indietro lungo l'asse temporale, come per sorprendere il lettore mettendolo di fronte a varie immagini diverse di Hera, lettrice e sognatrice, riflessiva e impulsiva, compita ascoltatrice di storie arcaiche e creatrice di immagini virtuali, divisa fra solide presenze e fantasmi da allontanare, fra il peso degli uomini della sua terra che giudicano le donne e il desiderio di non essere giudicata, fra l'obbligo di essere un donna forte e il diritto alla fragilità, e a considerare l'amore come qualcosa che ha una scadenza oltre che sue oscillazioni, specie se vissuto fuori dalla consuetudine, dall'abitudine, dal prevedibile. In fondo,

scrive Ibrahimi, «le sue eroine non stavano mica giorno e notte con i loro amati: si struggevano nell'attesa» (p. 142).

È come se la scrittrice si domandasse di continuo: come gestire il passato che preme dentro di noi, che pesa talvolta sulle nostre scelte e sulle decisioni? C'è una scena molto significativa nel romanzo, nella quale la nonna greca di Hera, che si chiama Athanasia, ascolta al grammofono le canzoni struggenti di amori appassionati e non sempre fortunati, le cosiddette amanes greche. Ebbene, quello è un ascolto vigile, in un atteggiamento che consente alla donna l'abbandono dell'immaginazione e la fa piangere di nostalgia, ma per inaspettata conseguenza la nonna Athanasia avverte la piccola Hera, cito alla lettera, «di tenere sempre a mente che i ricordi sono inutili e pericolosi come le sabbie mobili» (p. 211).

Ecco perché il femminile nel romanzo di Anilda Ibrahimi oscilla fra i pericoli del ricordo e i rischi del presente, fra tradizione e trasgressione, in una scrittura intransigente, attenta, e sensibile a variazione di toni, volutamente contraddittori, anticonformisti, aperti all'imprevisto, all'incoerenza e al desiderio.

LUIGI TASSONI  
Università di Pécs

#### Note

1 KARL MARX, *Manoscritti economico-filosofici del 1844*, Torino, Einaudi, 1968, p. 154. Come è noto Marx, per la sua riflessione sul denaro, prende ispirazione letteraria dal *Timone d'Atene* di William Shakespeare.

---

PREMIO LETTERARIO VITTORIA SAMARELLI  
un libro per conoscere, creare, crescere

Ola Catulini

## Il Premio per l'infanzia Vittoria Samarelli

Anche quest'anno l'appuntamento primaverile del Premio Samarelli nel Parco Samambaya è avvenuto con grande successo per la partecipazione di oltre 300 bambini delle classi seconde, terze e quarte delle scuole primarie di Castel Goffredo, i quali, alla fine dei giochi, hanno ricevuto in premio oltre ai libri, materiali scolastici utili allo svolgimento di attività didattiche artistiche.

Durante l'anno dedicato all'Albania sono stati proposti tre libri di fiabe scelti dal Direttivo del Premio. Una fiaba è dello scrittore Naim Frashëri, le altre due sono fiabe tradizionali riscritte dalla scrittrice Anila Alasha. I tre libri hanno il testo in lingua originale a fronte, ciò ha consentito ai piccoli lettori provenienti dall'Albania presenti nelle nostre scuole di ritrovare insieme ai genitori storie e tradizioni del loro Paese.

Dalle letture sono stati tratti spunti di riflessione sulla vita familiare, su eventi problematici che possono accadere nella vita quotidiana e sul rispetto della natura. I libri scelti sono:

*L'uccellino e il bambino*, di Naim Frashëri

*Il mezzogallo*, a cura di Anila Alasha

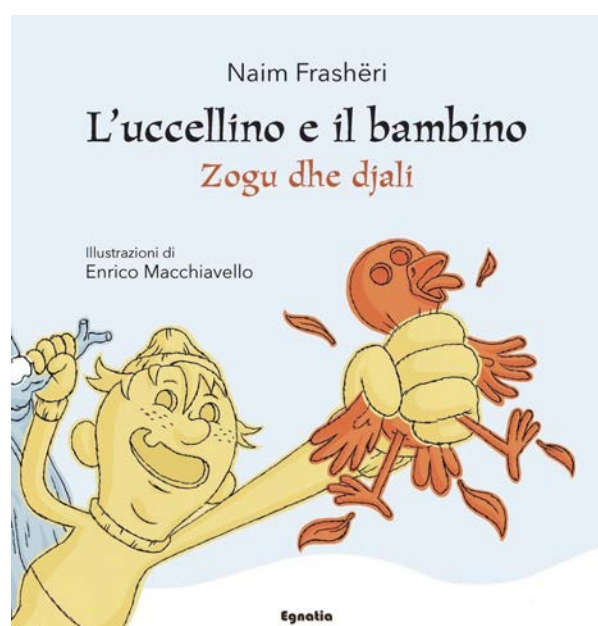
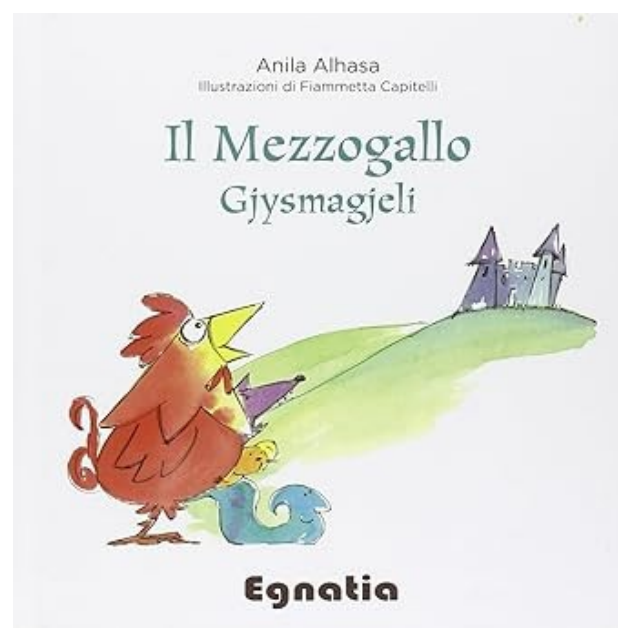
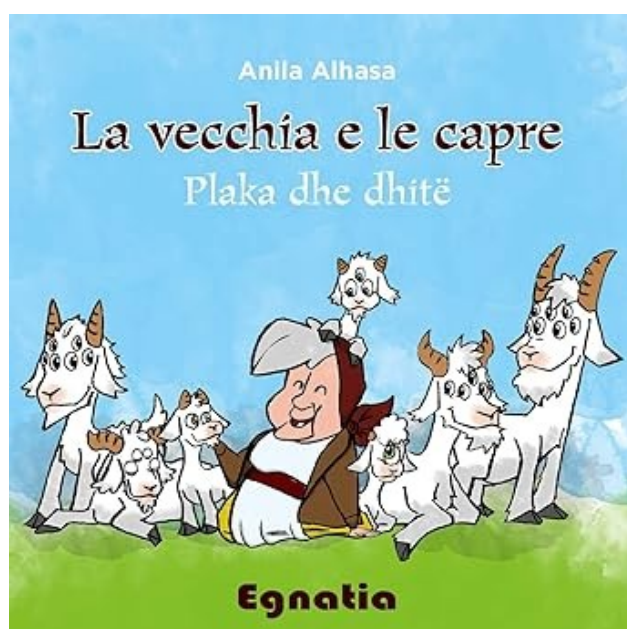
*La vecchia e le capre*, a cura di Anila Alasha.

Il progetto presentato è completamente gratuito per la scuola e sostenuto dall'Associazione Giuseppe Acerbi

Per il secondo anno consecutivo il Comitato Scientifico del Premio, che partecipa al bando delle Associazioni in rete di Castel Goffredo "Rigenerazioni sostenibili" e sostiene "Castel Goffredo città che legge", ha ritenuto opportuno focalizzare gli interventi con le classi sull'enigmistica per bambini che si sono svolti in forme diverse, a seconda dell'età dei partecipanti, nella prima metà di maggio nel parco Samambaya.

Queste attività sono state ritenute positive dagli insegnanti in quanto, oltre a divertire, hanno sviluppato negli alunni, attraverso parole crociate, frasi da ricostruire, piste cifrate ecc, riflessioni sulla lingua italiana e capacità logiche poco esplorate abitualmente.

L'Associazione Giuseppe Acerbi ha proposto il premio dedicato all'insegnante e scrittrice Vittoria Samarelli per la quattordicesima edizione, ponendo grande attenzione alla promozione della lettura nei più piccoli, ben sapendo che per sviluppare l'interesse degli adulti si deve partire da bambini. Con la speranza di essere di aiuto in questo compito, l'appuntamento per il prossimo anno scolastico sarà un piacere per tutti.



---

## ALBO D'ORO DEL PREMIO LETTERARIO GIUSEPPE ACERBI

**1993 - Nigeria: Wole Soyinka, *La morte e il cavaliere del Re***, Milano, Jaca book, 1993

**1994 - Finlandia: Arto Paasilinna, *L'anno della lepre***, Milano, Iperborea, 1994

**1995 - Brasile: Rubem Fonseca, *Vaste emozioni e pensieri imperfetti***, Roma, Biblioteca del vascello, 1994

**1996 - Austria: Marianne Gruber, *Calma di vento***, [Magreglio], Shakespeare e C., [1995]

**1997 - Slovenia: Alojz Rebula, *Nel vento della Sibilla***, [Trieste], Editoriale stampa triestina, 1992  
**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA**  
**Ciril Zlobec** per l'opera omnia

**1998 - Russia: Ljudmila Ulickaja, *Sonja***, [Roma], Edizioni E/O, 1997  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Jurij Karjakin** per il saggio *Dostoevskij e l'Apocalisse*

**1999 - Paesi del Nord Europa: Einar Mar Gudmundsson, *Angeli dell'Universo***, Milano, Iperborea, 1997  
**Kerstin Ekman, *Il buio scese sull'acqua***, Milano, Il Saggiatore, 1998  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Claudio Magris** per l'opera omnia

**2000 - Egitto: Baha Taher, *Zia Safia e il monastero***, Roma, Jouvence, 1993  
**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Antonello Zunino** per l'opera *L'insostenibile leggerezza dell'EURO*

**2001 - Canada: Anne Michaels, *In fuga***, Firenze, Giunti, 1998

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**  
**Will Kymlicka, *La cittadinanza multiculturale***

**2002 - Grecia: ex – aequo - Alki Zei, *La fidanzata di Achille***, Milano, Crocetti, 1998

**Pavlos Matesis, *Madre di cane***, Milano, Crocetti, 1998

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**

**Luigi De Anna, Lauri Lindgren, Eero**

**Saarenheimo** per la promozione degli studi che hanno valorizzato la figura e le opere di Giuseppe Acerbi.

**2003 - Irlanda: Jennifer Johnston, *Ombre sulla nostra pelle***, Roma, Fazi Editore, 2002  
**PREMIO SPECIALE GIUSEPPE ACERBI PER LA NUOVA LETTERATURA**

**Joseph O' Connor, *Desperados***, Parma, Ugo Guanda Editore, 2002

**PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA**

**Tommaso Padoa-Schioppa, *Europa, forza gentile***, Bologna, Il Mulino 2002

**2004 - Messico: Carlos Fuentes, *Gli anni con Laura Diaz***, Milano, Il Saggiatore, 2001

**PREMIO SPECIALE PER LA NUOVA LETTERATURA**

**Carlos Montemayor, *La danza del serpente***, Lecce, Manni Editore, 2003

**2005 - Romania: Mircea Cărtărescu, *Nostalgia***, Roma, Voland, 2004.

**PREMIO SPECIALE PER LA POESIA**

**Ana Blandiana, *Un tempo gli alberi avevano occhi***,

---

Roma, Donzelli Editori, 2005  
*PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE*  
**Marco Cugno**, per l'opera omnia

**2006 – Ungheria: Lajos Grendel**, *Le campane di Einstein*, Milano, Anfora, 2004  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
**Krisztina Toth**  
*PREMIO SPECIALE PER LA TRADUZIONE*  
**Tomaso Kemeny**

**2007 – Portogallo: Mario de Carvalho**, *Passeggia un dio nella brezza della sera*, Torino, Instar Libri, 2006  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
**Ana Luisa Amaral**  
*PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE*  
**Lidia Jorge**  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA*  
**Eduardo Lourenço**  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA ITALIANA SUL PORTOGALLO*  
**Giuseppe Papagno**

**2008 - Letteratura Italoamericana: Helen Barolini**, *Umbertina*, Roma, Avagliano editore, 2006  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
**Joseph Tusiani**  
*PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA FEMMINILE*  
**Louise DeSalvo**  
*PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA*  
**Giose Rimanelli**  
*PREMIO SPECIALE PER GLI STUDI E LA PROMOZIONE DELLA LETTERATURA ITALOAMERICANA*  
**Robert Viscusi**

**2009 - Argentina: Elsa Osorio**, *Lezione di tango*, Milano, Tea, 2008  
*PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA DI VIAGGIO*  
**Mempo Giardinelli**

**2010 - Scozia: Michel Faber**, *Il petalo cremisi e il bianco*, Torino, Einaudi, 2007  
*PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA*  
**Alexander McCall Smith**

**2011 - Polonia: Joanna Olczak-Ronikier**, *Nel giardino della memoria*, Udine, Casa Editrice Forum, 2009  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
**Julia Hartwig** per l'opera omnia

**2012 - Spagna - Lingua Castigliana: Ángeles Caso**, *Controvento*, Milano, MarcosyMarcos, 2010, ex aequo: **Ignacio Martínez de Pisón**, *Il fascista*, Parma, Guanda, 2010

**2013 – Lituania: Icchokas Meras**, *Scacco perpetuo*, Firenze, La Giuntina, 2007  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA*  
**Leonidas Donskis**

**2014 - Cina: Yu Hua**, *Vivere!*, Roma, Donzelli, 2008

**2015 - Cina: Dai Sijie**, *Balzac e la Piccola Sarta cinese*, Milano, Adelphi, 2001  
*PREMIO SPECIALE PER LA LETTERATURA GIOVANE*  
**Xiaolu Guo**, *La Cina sono io*, Milano, Metropoli d'Asia, 2014

**2016 - Paesi Bassi: Kader Abdolah**, *Il Corvo*, Milano, Iperborea, 2013  
ex aequo: **Jan Brokken**, *Nella casa del pianista*, Milano, Iperborea, 2015.  
*PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA*  
**Louise O. Fresco**

**2017 - Francia: Antoine Laurain**, *La donna dal taccuino rosso*, Torino, Einaudi, 2015.  
*PREMIO SPECIALE PER LA CARRIERA*  
**Jean-Christophe Rufin**

**2018 - Norvegia: Levi Henriksen**, *Norwegian Blues*, Milano, Iperborea, 2017.  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA*  
**Fabio Federici e Alessandro Meluzzi**, *Il se e il ma delle investigazioni*, Mantova, Oligo, 2017

---

**2019 - Danimarca: Ida Jessen, *Una Nuova Epoca*,  
Asti, Scritturapura, 2018.  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
Morten Søndergaard**

**2020- Svezia- Björn Larsson, *La lettera di  
Gertrud*, Iperborea, 2019**

**2021- Germania –Brigitte Riebe, *Una vita da  
ricostruire*, Roma, Fazi, 2021  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA*  
Antonio Polito**

**2022 - Belgio: Adeline Dieudonné, *La vita Vera*  
*PREMIO SPECIALE PER LA SAGGISTICA*  
Luigi Tassoni**

**2023 - Finlandia: Tommi Kinnunen,  
*All'incrocio delle quattro strade*, trad. Irene  
Sorrentino, Pisa, ETS, 2018**

**2024 – Albania: Anilda Ibrahimi, *Volevo essere  
Madame Bovary*, Einaudi, 2022  
*PREMIO SPECIALE PER LA POESIA*  
Gëzim Hajdari**



---

# ALBO D'ORO DEL PREMIO VITTORIA SAMARELLI

Un libro per conoscere, creare, crescere

**2011 - Polonia: Michał e Joanna Rusinek**

**2012 - Spagna: Txabi Arnal**

**2013 - Lituania: Kęstutis Kasparavičius**

**2014 - Finlandia: Mauri Kunnas**

**2015 - Italia: Isabella Christina Feline**

**2016 - Paesi Bassi: Simon van der Geest**

**2017 - Francia: Vincent Cuvellier**

**2018 - Norvegia: Maria Parr e Ashild Irgens**

**2019 - Italia: Mariangela Cappa**

**2020 - Svezia: Ulf Stark**

**2021 - Germania: I fratelli Grimm**

**2022 - Belgio: Thomas Lavachery**

**2023 - Finlandia: Jove Jansson**

**2024 - Albania: Naim Frashëri e Anila Alasha**

# Riconoscimenti

## *«Con l'adesione del Presidente della Repubblica»*

Edizione 2012 - Letteratura Spagnola in lingua Castigliana

Edizione 2013 - Letteratura Lituana

## *Targa d'Argento del Presidente della Repubblica*

Edizione 2004 - Letteratura Messicana

Edizione 2006 - Letteratura Ungherese

Edizione 2007 - Letteratura Portoghese

Edizione 2008 - Letteratura Italoamericana

Edizione 2009 - Letteratura Argentina

Edizione 2010 - Letteratura Scozzese

Edizione 2011 - Letteratura Polacca



Regione  
Lombardia

Premio per la pace 2004

Menzione speciale



---

## CON IL PATROCINIO



Stemmi dell'Albania



## CON IL PATROCINIO E IL CONTRIBUTO

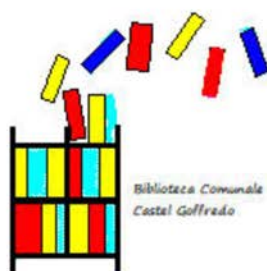


Comune di Castel Goffredo



---

CON LA COLLABORAZIONE E SPONSOR



---

Finito di stampare nel mese di novembre 2025  
per conto della  
*Associazione Giuseppe Acerbi*  
presso la  
Services4media srl  
di Bari