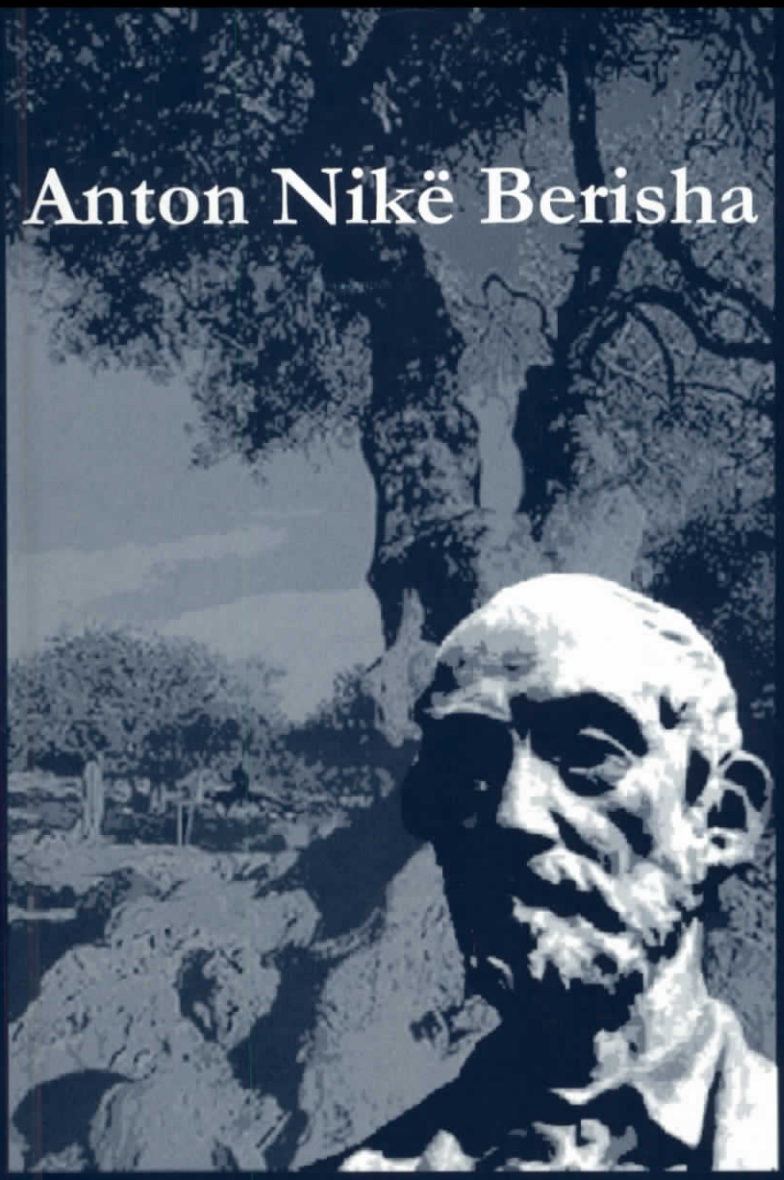
Anton Nikë Berisha



Su due opere di Girolamo De Rada

I Canti di Milosao
Skanderbeg sfortunato

Palermo 2004

Quaderni di BIBLOS

LETTERATURA 16/5

Anton Nikë Berisha

Su due opere di

Girolamo De Rada

I Canti di Milosao

Skanderbeg sfortunato

Palermo 2004

Pubblicazione a cura della
Biblioteca comunale «Giuseppe Schirò»
di Piana degli Albanesi (PA)

Botim i përgatitur nga
biblioteka bashkiake «Zef Skiro»
e Horës së Arbëreshëve

Traduzione
Giuseppe Schirò Di Modica

Si ringraziano: Giuseppe Schirò di Modica, Sara Cusenza e quant'altri (Vita Borgia, Giuseppina Ferrara, Santa Fusco, Anna M. Matranga, Franca Plescia, Francesco Guzzetta) hanno reso possibile questo "quaderno".

Indice

Pietro Manali, *Presentazione* p. 9

La moderna struttura poetica e i livelli interpretativi dei *Canti di Milosao* p. 13

Tragicità della vita e del destino umano davanti a Dio e all'ultraterreno in *Skanderbeg sfortunato* p. 41

Brevi note bio – bibliografiche su Anton N. Berisha p. 87

Ci vuole molto per fare un buon verso,
molto tempo.
Per comporre buone poesie non basta
una vita.

Lasgush Poradeci

Presentazione

La biblioteca comunale *G. Schirò* di Piana degli Albanesi, nei "Quaderni di Biblos", di A. N. Berisha ha già pubblicato nel 1997 i *Tre Saggi sull'Opera di Giuseppe Schirò*, contemporaneamente stampati anche in lingua albanese.[1] Nel 1998, sempre nelle collane di Biblos, di G. Schirò di Maggio veniva pubblicato, a cura dello stesso Berisha, il volume *Dow Antico dolore*[2].

Nello studio sullo Schirò, come in vari successivi lavori su alcuni autori arbëreshë contemporanei[3], su vari aspetti dell'arte della parola, sulle opere letterarie di altri scrittori[4] e specialmente nell'opera *Sulla letteratura degli albanesi d'Italia*,[5] Berisha ha mostrato in ogni occasione finezza e profondità di analisi tanto nella trattazione dei vari aspetti del testo letterario quanto nella capacità di cogliere il messaggio poetico.

Matteo Mandalà, nella Prefazione ai *Tre saggi sull'opera di G. Schirò* scrive, tra l'altro:

> Anton Berisha appartiene a quella generazione di studiosi formatisi nel Kosovo che con i loro studi hanno contribuito in modo determinante ad avviare una profonda trasformazione della critica letteraria albanese. Inserendosi nel solco delle metodologie formaliste e strutturaliste, le stesse che per lunghi anni sono state trascurate o, meglio, avversate dalla critica ufficiale d'Albania, e dopo essersi occupato, anche dal punto di vista teorico, dei rapporti fra la letteratura orale e quella scritta,

---

[1] A. N. BERISHA, *Mbi tri vepra poetike të Zef Skivoit*, Rilindja, Prishtinë 1997.

[2] G. SCHIRÒ DI MAGGIO, *Dow antico dolore*. Scelta, note e introduzione di A. N. Berisha. Palermo 1998.

[3] Per una più esauriente conoscenza della poesia arbëreshe contemporanea si vedano: A. N. BERISHA, *Antologia della poesia contemporanea italo-albanese*. Traduzione di Vincenzo Belmonte, Cosenza 1999; V. UJKO, *Gëmime në dhimbje*, a cura di Anton Nikë Berisha, Editrice Il Coscile, Cosenza 1998; Botimi i dytë, "Faik Konica", Prishtinë 2000; LUCA PERRONE, *Ujëvarë longjinë*, a cura di Anton Nikë Berisha, Cosenza 1999; 2ª ed. "Faik Konica", Prishtinë 2000; ENZA SCUTARI, *Hëngra fshihet prapa mulezë*, "Svinga", Prishtinë 2000.

[4] *Vepra letrare e Martin Camajt*. (L'opera letteraria di Martin Camaj). Quaderni di Zjarri, 18, Cosenza 1994; *Ernest Koliqi poet e prozator* (Ernest Koliqi poeta e scrittore). Quaderni di Zjarri, 21, Cosenza 1995; *Poezia për fëmijë e Mark Krasniqit*. Studim monografik *(La poesia per bambini di Mark Krasniqi)*, "Faik Konica", Prishtinë 2002; *Gjymtime dhe shëmtime të letërsisë së arbëneshëve të Italisë*. "Shpresa", Prishtinë 2001.

[5] *Mbi letërsinë e arbëneshëve të Italisë* I, "Mësonjëtorja e parë", Tiranë 2000.

negli ultimi anni Berisha si è occupato di letteratura albanese contemporanea, pubblicando alcune monografie fra le quali si segnalano quelle riservate alle opere di E. Koliqi e di M. Camaj. I suoi studi, ormai divenuti dei validi punti di riferimento della letteratura critica albanese, non solo rivelano il notevole sforzo teso a recuperare gli "aspetti artistici" dell'opera letteraria mediante un approccio sistematico di lettura che fa emergere le strutture profonde del testo e che, relativamente all'ambito albanologico, vantano l'indiscutibile pregio di aver contribuito in modo originale ed innovativo alla codificazione (in albanese) di una terminologia scientifica che di fatto ha rivoluzionato gli obsoleti formulari in voga negli ultimi quaranta anni della critica albanese, all'uopo sostituiti con un linguaggio tecnico che ha il profondo merito di essere chiaro, incisivo, conciso, insomma, funzionale al discorso scientifico. Di questa vocazione innovativa di Berisha i saggi qui raccolti dànno conferma, offrendo un'interpretazione rispettosa sia della complessità che della profondità del messaggio artistico e letterario dei testi presi in esame [...] [6].

A. N. Berisha, nei due studi pubblicati in questo quaderno, prende in esame due capolavori non solo del De Rada ma dell'intera letteratura arbëreshe e panalbanese.

I *Canti di Milosao* (1836) e *Skanderbeg sfortunato* (1872-1884), come struttura poetica, sono creazioni letterarie estremamente complesse che egli confronta e interpreta, in modo singolare e profondo, soffermandosi particolarmente sull'analisi delle varie forme testuali e del messaggio poetico. Così viene messa in forte risalto la potenza creativa del De Rada nell'ideazione e rappresentazione della realtà artistica mediante la struttura linguistico-poetica che da una parte si collega alla sua ricca immaginazione e dall'altra al mondo e alla realtà arbëreshe e panshqipetara.

Analizzando il testo e i suoi messaggi, lo studioso scopre che nell'opera il vero artistico è più importante e pregnante del vero oggettivo mettendo in evidenza in tal modo la modernità e l'intreccio di queste due opere del De Rada come *fabula* a più livelli interpretativi dove gli aspetti della realtà quotidiana, anche i sentimenti e le riflessioni, sono attraversati dalla ricca fantasia creativa della stessa realtà esistenziale.

Nello strato più profondo di questi scritti, il mondo interiore del poeta si salda prima con quello degli arbëreshë e poi con tutto il resto,

---

[6] ANTON N. BERISHA, *Tre saggi sull'opera di Giuseppe Schirò* Prefazione di Matteo Mandalà,. Quaderni di Biblos, Comune di Piana degli Albanesi, Palermo 1997, p. 6.

infatti mediante la trama linguistico-poetica si rappresenta il destino tragico di ogni uomo.

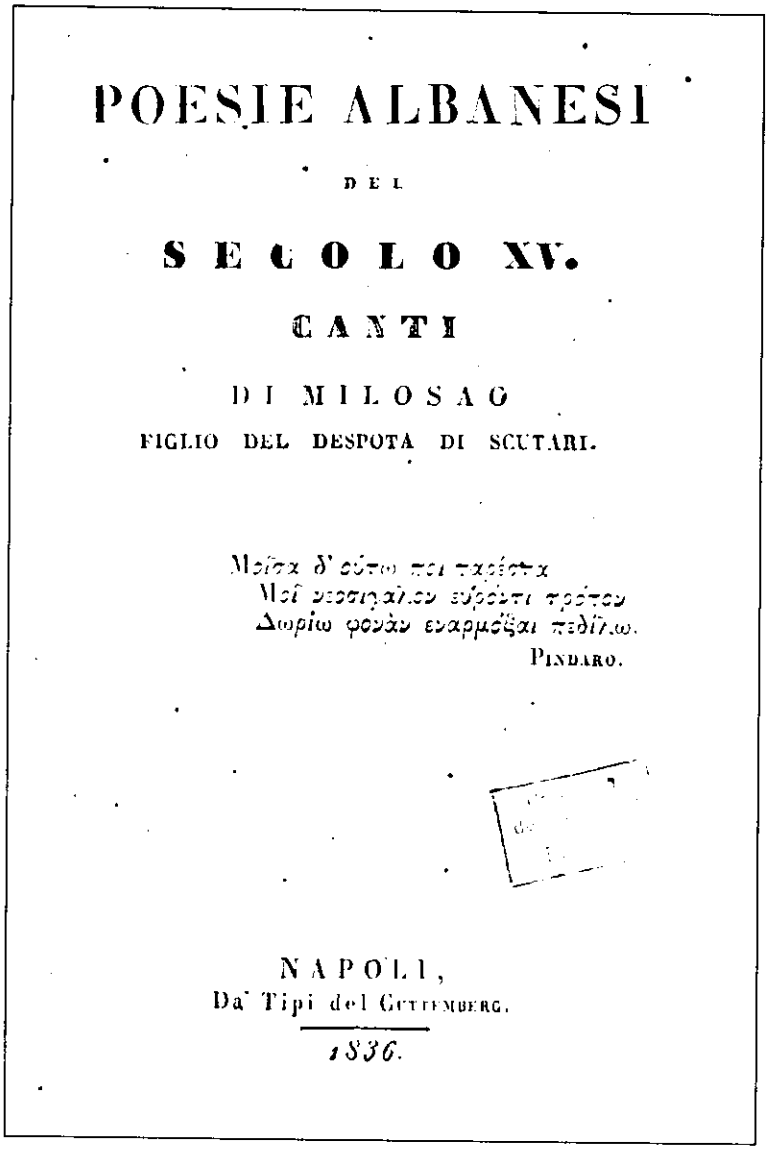
Proprio l'attenta struttura testuale del De Rada lascia ampio spazio al subtesto: i nessi, i confronti e i contrasti si realizzano contemporaneamente in vari modi e nei piani dove anche il tempo e lo spazio sono più soggettivi che reali. D'altra parte, in queste due opere per la prima volta nella letteratura albanese, come pone in risalto A. Berisha, per la trattazione dei fenomeni percepiti si creano strutture testuali poetiche nelle quali sono frequenti le trasposizioni degli eventi, delle situazioni e azioni usuali, cosa che solitamente non accade nelle opere letterarie classiche anche a struttura semplice.

Nei *Canti di Milosao* Berisha sottolinea l'importanza dei due piani interpretativi che De Rada rende (lettera del 1834) con due termini di natura poetica: *dolcezza* e *rimpianto* (il primo sottende l'amore, il secondo il dolore, la sofferenza o, richiamando il verso del poeta, il *Destino che mai ci lascia in pace*) mentre in *Skanderbeg sfortunato*, dai contesti, dai confronti, dai contrasti e specialmente dai parallelismi di vita reale dei personaggi analizza il senso e l'ampiezza dei fatti e delle azioni che non sono unificati dal racconto o dal personaggio principale, in un tempo e spazio precisi, ma dal loro infausto destino di mortali di fronte all'onnipotenza di Dio e alle rispettive credenze religiose.

Certamente in futuro questi due studi di Berisha faciliteranno la conoscenza più completa non solo delle opere del De Rada *(Canti di Milosao e Skanderbeg sfortunato)* ma offriranno anche un modello di lettura e di interpretazione di tutte le altre opere della letteratura arbëreshe e di quella albanese.

Pietro Manali
direttore della biblioteca
"Giuseppe Schirò"

LA MODERNA STRUTTURA POETICA E I LIVELLI INTERPRETATIVI DEI *CANTI DI MILOSAO* (1836)



POESIE ALBANESI

DEL

SECOLO XV.

CANTI

DI MILOSAO

FIGLIO DEL DESPOTA DI SCUTARI.

Μοῖσα δ' οὔτω τοι τοιόσδε
Μοῖ νεοσιγάλου εὑρόντι τρόπου
Δωρίῳ φωνὰν ἐναρμόξαι πεδίλῳ.

PINDARO.

NAPOLI,
Da' Tipi del GUTTEMBERG.

1836.

La copertina di *Canti di Milosao* (1836)

1. TRAVISAMENTI E DISARTICOLAZIONI

Negli ultimi 50 anni, tra tutte le opere della nostra letteratura, nessuna è stata degna di tanta attenzione da parte degli studiosi quanto i *Canti di Milosao*[7] di Girolamo De Rada, pubblicati per la prima volta nel 1836, e per nessun'altra, fin dalla pubblicazione, si sono espressi pareri così diversi e contrastanti. Non a caso, in un commento (22 luglio 1836) V. Torelli osserva che "l'opera è pervasa da un ancestrale senso di dolore e di amore"[8].

Dopo questo scritto del Torelli sono seguiti fino ai nostri giorni numerose altri studi e ricerche. In questo lavoro non intendo occuparmi però dei pareri e dei giudizi vari e contrastanti, pronunciati sull'opera del De Rada[9] perché nel caso nostro perseguo ben altro fine. Per inciso, qui mi piace ricordare un fatto di particolare importanza: i travisamenti e le disarticolazioni più frequenti nei lavori e nell'interpretazione dei *Canti di Milosao* sono riconducibili ad un errato approccio nella lettura di quest'opera a struttura testuale canonica senza averne colto però la modernità in piani ed elementi diversi relativi al suo contenuto. In quest'opera a struttura poetica moderna che rispecchia e traduce la complessità della vita e dei suoi aspetti, delle riflessioni e dei sentimenti, momento nel quale si realizza un solido legame tra la vita interiore del poeta e il mondo arbëresh in primo luogo e tutto il resto in seguito; opera dove si parla delle avversità e dell'infelice destino dell'individuo come essere e nella quale la struttura testuale, abbastanza elaborata, lascia ampio spazio al subtesto; dove i nessi, i confronti e i contrasti si intersecano contemporaneamente in vari modi e piani e dove il tempo e lo spazio sono più soggettivi che reali (storici), alcuni autori, specialmente contemporanei, hanno orientato la loro ricerca su elementi che, come tema, erano propri delle opere letterarie del tempo e che non

---

[7] Cfr. GIROLAMO DE RADA, *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao, figlio del despota di Scutari*, Da' Tipi del Guttemberg, Napoli 1836. Si veda anche: JERONIM DE RADA, *Poezi shqipe të shekullit XV Kënges e Milosaut, bir i sundimtarit të Shkodrës*, trascrizione di Francesco Altimari e prefazione di Anton Nikë Berisha, "Shpresa", Prishtinë 2001.

[8] Cit. in J. KASTRATI, *Jeronim De Rada*, Tiranë 1979, p. 43.

[9] *Kenges e Milosaut* sono stati pubblicati a Tirana diverse volte: nel 1954 in NËNTORI, 12; nel 1956 in *Poezi Shqipe të shekullit të XV. Kangë të Milosaut, bir i sundimtarit të Shkodrës* a cura di Jup Kastrati, Ndërmarrja shtetërore e botimeve, Tiranë 1956; nel 1964, adattata alla lingua albanese contemporanea, da Dhimitër Shuteriqi; nel 1974, adattata alla lingua albanese contemporanea, da Andrea Varfi.

avevano il contenuto dei *Canti di Milosao*[10]. In tal modo l'opera automaticamente fu collocata su un piano che non solo non le corrispondeva ma che fondamentalmente ne negava i pregi.

Proprio da tale approccio e da tale lettura nacquero i rilievi e le censure senza fondamento che si mossero a De Rada per l'assenza di chiarezza, per l'oscurità delle idee, per la disarticolazione dei Canti e per

---

[10] Si esagerò particolarmente sul valore di quest'opera considerata come patriottica. Varfi la valorizza in modo sorprendente quando afferma che «*Kënga të Milosaut* insieme con gli altri grandi meriti ha anche quello straordinario di essere *la prima fonte di incitamento all'unione degli albanesi nella lotta per la loro indipendenza nazionale* (p. 159 corsivo del curatore).

Anche Dh. Shuteriqi nei *Canti di Milosao* dell'anno 1976, quando l'opera del De Rada per la prima volta fu pubblicata interamente (a Tirana), rispetto la prima edizione del 1836, fece un apprezzamento che andava oltre quanto già detto. Parlando della prima versione inedita dei *Canti di Milosao* e della edizione del 1836, scrive: "...il poema guadagnò assai in contenuto (prima edizione del 1836) per la geniale idea patriottica che vi introdusse, e guadagnò tantissimo anche in valore artistico aggiunto...". Si sa bene che il contenuto non impreziosisce il valore artistico di una creazione letteraria. Il presunto patriottismo della prima edizione dei *Canti di Milosao* (1836) è un'invenzione degli studiosi e non è parte essenziale del suo significato poetico. In tal senso, se per un momento consentiamo di fare una piccola modifica al verso così tanto maltrattato e inteso in modo improprio - "*Dhe u dukën anijet e Arbërit*" – così per dire, con "*Dhe u dukën anijet e Italisë*" non cambia forse qualcosa di essenziale nei "*Canti di Milosao*"?. Certamente no. Si creerebbe in tal modo solo un subtesto poetico più ricco e più interessante in quella parte dell'opera. Dico così avendo presente il fatto che il poeta De Rada fin dal titolo di quest'opera scelse l'ambiente nel quale nasce "*Milosao bri i sundimtarit të Shkodrës*".

Questo riferimento preliminare bastò all'autore per indicare l'ambiente che lo aveva ispirato e in cui si svolgeva il poema. Il verso appena citato, anche se non presente, sarebbe stato facile intuirlo. Se eliminassimo i due versi a inizio del primo canto, i versi della colomba di Anacreonte o i due versi con i quali inizia l'ultimo canto dei *Canti di Milosao*, certamente sconvolgeremmo l'essenza dell'opera, elimineremmo due suoi punti fondamentali ma con lo sviluppo delle restanti componenti potremmo parlare ancora dell'opera di De Rada pubblicata per la prima volta nel 1836?

Le manipolazioni sono presenti anche nelle altre opere della letteratura arbëreshe in Italia, specialmente nell'adattamento a *Skanderbekut të pafán* di De Rada, curato da Jup Kastrati (J. De Rada, *Vepra 2*, Shtëpia botuese "N. Frashëri", Tiranë 1978) ed anche negli studi e nella stampa della poesia contemporanea arbëreshe, dove i più validi compositori figurano appena come poeti minori o popolari. Si vedano a questo proposito: A. N. BERISHA *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë*, "Mësonjëtorja e parë", Tiranë 2000, pp.71 – 74; 163; VOREA UJKO, *Gërmime në dhimbje*, a cura di A. N. Berisha, Editrice Il Coscile, Cosenza 1998, pp. 35-36; LUCA PERRONE, *Ujëzanë lotrgjinë*, a cura di A. N. Berisha, Quaderni Shkrimtarë arbëreshë, 1, Cosenza 1999, pp. 25-27. Specialemte nel mio libro *Gjymtime dhe shëmtime të letërsisë së arbëreshëve të Italisë*. "Shpresa", Prishtinë 2001..

altre simili argomentazioni che per sfortuna furono condivise e sostenute anche da autori successivi.

2. PRODROMI DELLE SUE CREAZIONI ARTISTICHE

Nato e cresciuto nel paesino di Macchia, De Rada gustò la poesia mediante le rapsodie in *arbëresh* tramandate oralmente, genere che aveva raggiunto un alto livello artistico e che era molto coltivato tanto nel luogo natìo quanto in altri centri della diaspora calabra.

Le tracce e l'influenza di questa preziosa produzione riapparranno e si materializzeranno in varie forme nei *Canti di Milosao*[11] e nelle restanti opere poetiche.

In collegio conobbe direttamente anche alcuni capolavori della letteratura greca, latina e italiana, in particolare quella romantica[12]. Si costruì così una sensibilità, insieme forte ed artistica,[13] che si disvelerà fin dalle sue prime creazioni poetiche. Chi conosce i suoi trascorsi letterari sa bene che i *Canti di Milosao* (1836), non furono la sua prima opera. Antecedentemente aveva pure ideato la traccia di un altro lavoro dando così prova di un talento creativo che anticipava alcuni temi artistici successivamente trattati nei *Canti di Milosao* ed anche nelle sue restanti opere (1836). Ciò è attestato proprio dai *Canti di Premilosao*.[14]

In un sonetto, che si considera come la sua prima creazione, composto a 15 anni, menzionato in una lettera del 21 giugno 1829 indirizzata al fratello Costantino[15], l'esordiente poeta fornisce già alcune anticipazioni che sono strettamente legate e presenti in alcuni passaggi dei *Canti di Milosao* (1836). Prima di pubblicare quest'opera De Rada

---

[11] A. N. BERISHA, *Poezia gojore arbëreshe dhe 'Kënga e Milosaos' të De Radës*, in "Përkime poetike", Rilindja, Prishtinë 1978, pp. 94 – 119.

[12] Cfr. in IDEM, *Tragjika e jetës dhe e fatit të njeriut përballë Hyjit dhe përshpirtshmërisë*. In *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë*, (*Sulla letteratura degli Albanesi d'Italia*), Mësonjëtorja e parë, Tirana 2000, pp. 106 - 163.

[13] V. GIROLAMO DE RADA, *Principii d'estetica*, Napoli 1861.

[14] V. inoltre in IDEM, *Canti Premilosaici*. Edizione critica e traduzione in lingua italiana a cura di Francesco Altimari con edizione ipertestuale su CD-Rom, realizzata in collaborazione con Francesco Iusi, Rubbettino, Soveria Mannelli (Catanzaro) 1998.

[15] V. pure *Hapat e para k'rijuese të Jeronim De Radës*. in KLARA KODRA, *La poesia di De Rada*, Akademia e Shkencave. Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë, Tiranë 1988, p. 21.

aveva scritto anche il poema *Odissea*[16], come già detto, la prima versione dei *Canti di Milosao*[17] e alcune prose.

Il sonetto di De Rada, menzionato nella lettera in questione, a parte tutto, è importante per due ragioni fondamentali:

1) fin dai primi componimenti De Rada si confrontava con i problemi complessi della vita e con il destino infausto dell'uomo visto dentro un alone fantastico e mitico;

2) anticipava elementi sull'elaborazione del suo programma poetico e sul modo di intendere l'arte letteraria, temi che riprenderà ed amplierà più tardi, tanto nelle opere poetiche quanto nella ricerca teorica ed estetica.

De Rada avvertì per tempo il peso della vita e la condizione infelice dell'uomo e li fece oggetto di trattazione artistica.

Questa decisione del poeta non è legata al caso. Il senso tragico della vita e del destino sono temi che lo interessarono fin da quando fu consapevole di sé e del suo destino e cominciò ad occuparsi di letteratura.

Troviamo tutto ciò fin dalla prima opera che ci è pervenuta dal mondo antico: l'*Epos di Ghilgamesh*[18]. In tale opera il personaggio, Ghilgamesh, noto re di Uruk per 2/3 divino e per 1/3 mortale, appena apprende che lo attende la morte, come già era capitato al suo compagno di imprese, Enchiduo, morto da poco, cerca in tutti i modi di sottrarsi alla morte inesorabile.

Naturalmente De Rada non indaga in proposito per eludere la morte ma non è indifferente all'evento e, già dai versi di questo sonetto, ci offre un saggio del suo estro:

Unë s'e përqell këngën time me lirë
që të mundë me t'ënbël melodi
të m'i japë shpirtit pakëz qetësi
andaj dhe e zymtë më mjedh kënga[19].

Il poeta di Macchia, dunque, non si prefigge di comporre poesie curate nella rima, munite di dolce melodia, che siano accompagnate dalla lira e che presentino la vita gioiosa e felice in cui lo spirito si

---

[16] IVI, p. 23.

[17] Cfr. D. SHUTERIQI in DRITA (7.10.1973, p. 12); STUDIME FILOLOGJIKE, 2, Tirana 1974.

[18] *Epi i Gilgameshit*, a cura di A. N. BERISHA, Prishtinë, 1984; 2ª ed., Tirana 1990.

[19] K. KODRA, op. cit., p. 21.

assopisce per un po' ma vuole comporre versi dolorosi per l'uomo perseguitato da un destino implacabile che mai lo lascia in pace.

Sa kohë frymëzimi gjallë të jetë
vargje të dhimbshme do këndoj,
mundimet me t'cilat Fati s'e lë rrjerinë
të qetë[20].

È difficile trovare nella nostra letteratura riscontri analoghi da parte di un poeta che fin dai primi passi enuclea in modo così chiaro e stringato il suo paradigma creativo e uno tra i problemi fondamentali per la comprensione delle sue opere future.

Nel sonetto troviamo anche figure dell'antica mitologia greca: Mercurio, signore del pensiero, Apollo, protettore delle arti ed Euterpe, musa della tragedia. Tutto può collegarsi con la colomba di Anacreonte (De Rada la chiamava diversamente) posta nel primo *Canti di Milosao* che costituisce un insolito prologo poetico rispetto a quanto si esplicita nello sviluppo dell'opera.

Nel poema *Odisseo* c'è pure un'atmosfera tragica sul destino dei personaggi, pervasa dal sentimento dell'amore, cosa che è presente anche nell'opera edita nel 1836. Anche nella lettera del 20 ottobre 1834, indirizzata a Raffaele Zagarese, e posta come introduzione ai *Canti di Milosao*[21], De Rada ci dà un indizio: il canto d'amore, che ascoltavo con Antonio e Angelo, di fronte le mura di Sant'Adriano: "*non dimenticare più, giovane, quella strada perché ti ho voluto tanto bene. Confido in te...* "[22] ricorda loro la precarietà dell'uomo rispetto all'eternità del creatore e della natura.

Il canto parla dell'amore ardente che nei *Canti di Milosao* è visto come un oggetto artistico fondamentale e un sentimento inestinguibile. Sempre in questa lettera De Rada, riferisce che nei *Canti di Milosao* "*Io ci misi molta soavità e melanconia*"[23], il che è una notazione essenziale per la conoscenza e la comprensione dell'opera.

---

[20] IBIDEM, p. 21.

[21] G. DE RADA, *A Raffaele Zagarese.* In *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao,* op. cit., pp. V – IX.

[22] Vedi Lettera "All'amico Raffaele Zagareze" in G. DE RADA, *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao,* op. cit., p. V; JERONIM DE RADA, *Poezi Shqipe të shekullit të XV. Kangë të Milosaut,* op. cit., Tirana 1956, p. 12.

[23] G. DE RADA, *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao,* op. cit. p. VIII.

Queste sono, dunque, soltanto alcune tra le anticipazioni che si saldano con parti significative dei *Canti di Milosao* e del suo ricco subtesto.

Il poeta ricavò e trattò questi temi per completare l'interlocuzione con le opere successive, naturalmente a un livello artistico più alto e nel contenuto più ricco e profondo in modo da ampliare l'orizzonte e la capacità di percezione dei fatti, dei nessi e delle loro molteplici relazioni, delle tecniche espressive e delle altre componenti connesse alla creazione artistico-letteraria.

3. ORIGINALITÀ E PERSONALITÀ DELLO STILE

Le prime creazioni poetiche di De Rada furono insieme proficue e assai stimolanti. Da una parte si convinse di possedere risorse e inventiva sufficienti per intraprendere iniziative più ardite e, dall'altra, comprese che per creare un'opera originale, un'opera capace di durare nel tempo, occorrevano molti sacrifici e tensione creativa.

In primo luogo bisognava trovare la forma espressiva adatta a esprimere le idee in modo efficace e intenso. La forma di cui si era servito nelle prime creazioni, nel sonetto e specialmente l'endecasillabo nel poema *Odisseo*, non lo soddisfaceva abbastanza e non corrispondeva ai suoi bisogni poetici, pertanto optò per altre forme, per uno stile che gli consentisse di esprimere senza remore sentimenti e idee, e di trattare dialogicamente problemi e aspetti vari e complessi della vita e della realtà umana, in modo da esprimere dunque a parole ciò che sognava e in sé avvertiva il bisogno di comunicare agli altri.

In altre parole, scelse qualcosa di originale, esattamente come ci riferisce nell'introduzione ai *Canti di Milosao*: "*né ho letto veruna cosa di quel genere*"[24].

Nel periodo in cui De Rada è impegnato nella stesura dell'opera e ha, senza alcun dubbio, tra le mani anche i *Canti di Milosao*, comincia a interessarsi contemporaneamente della poesia orale arbëreshe.

Il suo interesse fu mosso dalla sensibilità romantica, diffusa in tutta l'Europa, principiata in Germania con J. G. Herder[25] e ancora attiva.

---

[24] *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao*, cit., Napoli 1836, pp. VIII-IX.;V. anche J. DE RADA, *Poezi e shekullit të XV, Kungë të Milosaut*, op. cit., p. 13.

[25] JOHANN GOTTFRIED VON HERDER, *Stimmen der Völker in Liedern*, 1778-1779.

Proprio durante la stesura dei *Canti* e l'inserzione delle varianti più significative e valide sul piano artistico, egli si immerse nel loro mondo e si rese conto del loro straordinario valore. Questa era veramente una poesia forbita e irripetibile sotto molti aspetti. Si distingueva particolarmente per il suo contenuto classico, intriso di figure mitiche, con un lirismo variegato (anche nelle creazioni di altra natura), ma principalmente per lo stile curato, elevato e pregnante come per i tanti significati nascosti che i testi contenevano.

Per esprimere questi valori egli scelse la poesia che assunse come strumento anche per la composizione dei *Canti di Milosao* e per le restanti opere. Le poesie orali arbëreshe, altrimenti conosciute come rapsodie, presentano una lingua poetica e una struttura particolari, uno stilema forbito e stringato; il fatto è assunto e trattato in modo schematico, senza particolari; al racconto si alternano frequenti dialoghi con immagini artisticamente perfette e grandiose, a volte inconsuete e sorprendenti; al posto della vita materiale in ambito arbëresh, si rappresenta la vita spirituale[26], i sentimenti, le ansie - un mondo tanto concreto quanto fantastico e mitico. In una parola, con la loro ideazione, a volte originale e geniale insieme, si è eternato l'etnos, la saggezza e la coscienza storica e mitica degli arbëreshë.

De Rada era consapevole di tutto ciò ma si sarebbe mai limitato ad imitare soltanto questa realtà artistica e questo stile?

L'abilità e la fantasia creativa gli permettevano di più. Per questa ragione egli decise di assumere come modello quel mondo poetico e quello stile nella propria arte ricostruendoli e arricchendoli con gli elementi che avrebbero caratterizzato il suo stile particolare e personale. Così, sul piano superficiale cambiò molte cose, specialmente nel modo di percepire e rappresentare la realtà e i suoi aspetti secondo la poesia orale arbëreshe, altre però le trasferì nel profondo e dunque nella sua produzione poetica.

Come lo realizzò questo principio De Rada nel suo capolavoro, nei *Canti di Milosao*?

Il poeta stese l'opera con il criterio delle partizioni che non si legano tra loro in maniera lineare e continua, senza cioè rispettare il corso regolare degli eventi e del racconto lineare unidimensionale ma secondo modalità e piani diversi, a volte su basi analogiche, di associazione, confronto, opposizione o contrasto dei significati, talora

---

[26] Cfr. P. VINÇENC PRENUSHI, *Pozitja popullore e Goethes*, in PHOENIX, A. III, nn. 3-4, Scutari 1999, p. 261.

anche irriducibili. Ciò lo conferma in modo chiaro proprio il poeta nella Premessa al libro IV di *Skanderbeg sfortunato*

> ...per cui l'ordine artistico e l'armonia dell'insieme è da esigere pe' singoli quadri del modo ché in essi, assolutamente, sta la verosimiglianza e nobiltà della favola, la verità e idealità sanante de' caratteri e il simbolico senso delle cose[27].

Dove pertanto troviamo salti o interruzioni della situazione o dello sviluppo sincrono del racconto, bisogna che si cerchino altri nessi sempre facili da trovare in altri piani, specialmente nelle azioni, nei racconti, nei fatti e nel destino di ogni persona, infine nel subtesto della struttura linguistico-poetica. Naturalmente queste informazioni non si colgono con una lettura ordinaria per cui le cose collocate sul piano superficiale non sempre hanno il senso letterale proprio delle parole intese nella loro estemporaneità.

In quest'opera del De Rada accade l'opposto: l'inespresso c'è e coesiste negli strati profondi del testo e dei significati. Il poeta di Macchia non si propose di creare un'opera semplice, chiara e realista per parlare solo del quotidiano ma una grande opera d'arte nella cui fabula ci fossero messaggi poetici e pensieri profondi da interpretare. *Nei Canti di Milosao* De Rada trascura le minuzie e i particolari né ci fornisce dati e spiegazioni su quanto vuole raccontare, registra e spiega soltanto quello che costituisce il cuore dell'azione, della situazione e delle riflessioni che stimolano il processo di ogni pensiero, un processo creativo che nell'arte della parola ha una importanza notevole, caratteristica che impreziosisce anche la poesia orale arbrëshe dalla quale egli imparò molto.

Vediamo in breve come si realizza questo concetto in tre poesie orali. Nel testo della rapsodia arberëshe *Paolo Golemi* non c'è alcun riferimento all'antefatto del suo infortunio, alla battaglia, al luogo, al modo come fu ferito e a chi lo ferì. Non si ricordano neanche le sue ardimentose gesta ma tutte sono sottaciute. La struttura testuale della rapsodia contiene solo l'essenziale: l'appello del prode, Paolo Golemi, ai commilitoni. Gli indizi: la tomba larga e lunga, le armi, il cavallo... ci svelano la traccia, l'antefatto. Analogo è lo schema di un'altra rapsodia arberëshe: *Sulla sommità di un colle* (Rapsodie, 1886, libro I, canto VII) che è preceduta da una breve e suggestiva introduzione. Le streghe rapiscono (in piazza) e trattengono la ragazza mentre i demoni il

---

[27] G. DE RADA, *Scanderbeccu i pa faan*, Libro IV, Napoli 1877, pp. 8-9.

giovane (che segue l'uccello). Neanche una parola sui motivi di questo sequestro. C'è solo il verso: *Dopo tornò a casa..* Perché? Come fece ritorno? Neanche una parola! Dal testo che segue e che descrive l'incontro dei due giovani, prima in chiesa e poi al fiume, è però possibile ricostruire le sequenze relative al loro sequestro da parte delle streghe e dei demoni per due anni e nove giorni. Uno schema simile lo abbiamo pure nel canto dall'altra parte dell'Adriatico *N'drasë të vekit kush po kanë?* Non una parola per l'antefatto del pianto funebre tanto lancinante e demolitore da ostacolare perfino l'ingresso dell'estate poiché alberi ed erbe sulla montagna sono senza vita (metafora che si trova nel regno delle metafore). Chi era la ragazza? Chi era il giovane? Perché l'amato era morto? Lo avevano ucciso? Chi? Per quale colpa? Ma perché le aveva detto (forse aveva avuto qualche premonizione dell'uccisione?) che se avesse mai sentito la sua voce, sarebbe uscito dal sepolcro e si sarebbe liberato della bara e della terra in cui giaceva? Neanche di questo c'è traccia nel corpo della poesia. Nonostante tutto, chi legge o ascolta, giunge a ricostruire in parte i possibili moventi che hanno provocato quel pianto tanto amaro da lasciare sgomenti.

Con questa strategia, in questo modo singolare di percepire e rappresentare le azioni, i fatti e i sentimenti l'autore compone i *Canti di Milosao.* De Rada in persona ci fornisce spiegazioni al riguardo[28] dove volutamente ci sono tanti "Leerstellen eines literarischen Textes[29] (spazi vuoti del testo letterario)" che il lettore è in grado di colmare senza alcuna difficoltà. Gli "spazi vuoti" si trovano anche dentro un canto o tra i canti; questi sono parte costitutiva dello stilema di De Rada e basta una attenta lettura per scoprire le relazioni tra loro (in un canto o nei canti) su vari piani e in molti elementi. Tenere presente, per inciso, il collegamento parabolico, quasi geometrico, tra il primo canto e l'ultimo

---

[28] Cfr. G. DE RADA, *Poesie Albanesi del secolo XV. Canti di Milosao*, op. cit., p. VIII; J. DE RADA, *Pozi shqipe të shekullit të XV. Kangë të Milosaut*, op. cit., Tirana 1956, p. 13.; G. DE RADA, *Skanderbeu i pafàn*, Libro IV, Prefazione, Napoli, 1877; A. N. BERISHA, *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë*, "Mësonjëtorja e parë", Tirana 2000, pp. 124-125. A proposito De Rada scrive: "Mi provai a comporre qualcuna nella maniera di quelle, e non ci riuscii troppo male, mentre ad ognuna che nuova di sera si cantasse per le vie le donne si faceano ad udire alle finestre. Ne fui incoraggiato ed ideai il mio doppio romanzo lirico." De Rada, *Canti di Milosao*, 1836, op. cit., p. VIII.

[29] WOLFGANG ISER, *Die Appellstruktur:...* in R. Warning, "Rezeptionsästetik. Theorie und Praxis". München 1975, pp. 230 - 231. Iser dice: "Die leerstellen eines literarischen Textes sind nun keineswegs, wie man viellaeicht vermuten könnte, ein Manko, sodern bilden einen elementaren Ansatzpunkt für seine Wirkung." IBIDEM, pp. 235.

che non si realizza solo mediante le parole simboliche dell'introduzione: la quercia – la vita e il vento delle montagne – l'ombra della quercia ma anche con la persuasione che il corso della vita si evolve in modo tragico, cosa che è accaduta lungo i secoli e accadrà ancora nel futuro (il ferimento e la morte di Milosao) come anche il collegamento con il "risveglio del fuoco" in Milosao innamorato (canto I) e Rina (Il verso della Figlia di Calogrea, dopo il Canto IV), ecc.

Tali caratteristiche ed altre di cui parleremo più avanti decretano il valore e la modernità dell'opera del poeta di Macchia.

4. Le dimensioni della sacralità poetica

L'originalità, la modernità ed il pregio dei *Canti di Milosao* sono legittimati principalmente dalla forma del linguaggio e dal modo come strutturò la materia trattata, dal messaggio poetico, dalla creazione di maestose immagini e da molti altri geniali espedienti dell'estro artistico.

Nell'opera in questione le immagini e i messaggi poetici sono ideati secondo una struttura testuale singolare e assai forbita. C'è un significato letterale del testo e un altro che è espresso e si coglie dal nesso recondito delle parole e delle espressioni poetiche. Ciò non solo impreziosisce le singole parti ma i canti tutti come, per citarne alcuni, l'VIII, il X, il XIX.

In essi sono trascurate le descrizioni e sono trascurate pure le minuzie, non è possibile aggiungere o togliere niente, anche la modificazione più lieve, che si cerca di fare, altera l'immagine e il messaggio tanto da non esser più tali né più tali sono i rapporti espressivi e della comunicazione nei vari piani e modi, neanche il confronto e il contrasto sempre presenti e deputati a molteplici e ineludibili funzioni.

Tali immagini poetiche ci ricordano le maestose icone con la loro sacralità, la loro intangibilità per cui se ne modifichi un solo elemento, automaticamente ne alteri l'insieme. Non vi è dubbio che De Rada avesse appreso ciò dalla poesia orale arbëreshe, [30] ma egli va ben oltre,

---

[30] Proponiamo due esempi dalla poesia orale arbëreshe per evidenziare la struttura del messaggio poetico e la grandiosità delle immagini poetiche dalle quali trasse insegnamento De Rada. Primo esempio:

Fictat ín mordafsh të gjöllë,
me t'vëngërtë illet e natës,
e shjëta q' i fërnj mbënta,
ish míllë e limundí:
A tje vasha lodhëmj,
e bnë me rj'bír zati.

sishit, mok e fisnj trimi,
dritësoj ajna;
te qíshuot k'i pnari vasha,
lidëzoj kundulla;
e tërjótur qdhës,
ngágh e i shtú lílet e hîmbra. (L. I, canto II)

infatti questo genere lo arricchisce di nuovi contributi in tanti altri piani ed elementi. Cominciamo dall'esordio del Canto VIII:

Mriz e vérës bardhulóre
biu një ve monosáqe
për ndë mest gurrut:
kan gjure te shtrish'i ljumit.
Pa një ve mulji me bor
i buthótonet njerízet;
ata ljítërjën të korrat... [31]
(Kangjélji VIII)

Un'immagine artistica sublime, ovviamente tra le più ricche dei *Canti di Milosao* e non solo, una struttura testuale essenziale, un fraseggio nelle cui pieghe profonde ci sono confronti e contrasti di vario tipo, quasi inusuali ma artisticamente possibili e opportuni.

Elementi estremi in opposizione di un'immagine unitaria: nuvole di viole nate tra le pietre (in estate) con tanta voglia d'acqua (sentono solo il fluire dell'acqua del fiume), l'estate infuocata di fronte la montagna coperta di neve, i fiori tra le pietre e le preghiere dei paesani per la mietitura, la nuvola delle viole e la montagna (innevata) senza nuvole e tanti altri nessi allusivi.

In poche parole: creazioni artistiche con tutti gli attributi, capaci di sfidare il tempo.

(Da: *Rapsodie d'un poemu albanese*. Raccolte nelle colonie del Napoletano e tradotte da Girolamo De Rada e per cura di lui e di Noccolò Jeno de' Coronei, Tip. di Federigo Bencini, Firenze 1866, p. 17. La traslitterazione è di MARIA F. MACCHIONE, *Le "Rapsodie" Albanesi di Girolamo De Rada*, tesi di laurea, Cattedra di lingua e letteratura albanese presso la Facoltà di lettere e filodsofia dell'Università della Calabria. Secondo esempio:

Trimi e zú e më páthi,
e páthi ndë bríziet
e ndër dí faqezit.
Vasha gjith e dhúme
nd'ig vëriti faqien
e lajti të páthunt;
po m'rkîqi ìgthit.
Kîmu nka gjóni apashtaz
dúultin gjá të lâjin shqëndet,
mbór t'i zhardhëjin, nguqëshin
lîrjët kë atjé lâjin;
kopshtet çë poisëshin
lâjin fjetazit të kúqe;
zógët po çë pitin ig
buartin fërshëllîmzën
(*Rapsodie d'un poemu albanese*, 1866, op. cit., p. 20, L.1, canto VII)

[31] La trascrizione è di Francesco Altimari.

Un'immagine simile per maestria artistica e pregnanza di significati la troviamo a metà del canto X, che ha la funzione della ridda nella poesia orale arbëreshe ora connessa al rito del matrimonio ora al coro della tragedia greca se ci si riflette sopra:

Kúsh porsiti ren e maljit
mon me shi të ná kuljtónej?
Zonja e mudhe u anangás
jasht katundit të mé vej
ndë njé darsëm me kopiljet.
Kish ndër sit deitin(,)
kish mbë zënër hjen e shpis
kur na pa djaljin e saj
të përdorëm me njé kopilje.
Vajza ndieti nd'eshtérat
gázin të përshúatur;
si njé mamur me loghaz
riánej e përpara sivet
dhera i ujin e i ujin.

(Kangjélji X)

Qui l'inusuale e l'impossibile nella vita si fanno artisticamente usuale e possibile, si interrompe il corso della percezione normale dei fatti come sono nella realtà per lasciare il posto all'articolazione dei significati e alla colorazione mitica delle immagini. Sarebbe normale che per mezzo della nuvola sul monte si segnalasse l'imminenza della pioggia come indizio di un processo che può ed è necessario che si verifichi, anche sul piano simbolico, ma non che si ponesse la domanda fuori luogo su chi volle la nuvola per ricordarci (non che sarebbe piovuto) il tempo piovoso. Abbiamo, pertanto, una trasposizione nella strategia del racconto e della percezione reale, ma anche del codice socio-culturale ordinario nonché del corso normale del tempo e della lettura spontanea dei segni.

Il poeta intenzionalmente inverte il piano della realtà con quello voluto e da scoprire.

Non a caso De Rada scambia il dato sincronico con quello diacronico per cui il passato è nel presente: il tempo piovoso si lega al

passato e alle sue caratteristiche, specialmente ai ricordi tristi, ai rapporti patriarcali, alle ansie degli innamorati e al frutto del loro stesso amore.

Una gran parte del peso del passato, perpetuato attraverso le varie generazioni, grava pure sul tempo del poeta. Sembra quasi che ogni evento sia originato da quello che segue quando, ad esempio, la Grande Signora con il mare negli occhi, (metafora assai rara) vede sulle onde il ragazzo con una compagna che non si addiceva al loro "rango" e successivamente (in senso metaforico) la frana che provoca nell'anima della ragazza. L'immagine è tratta dall'introspezione nel cuore della Grande Signora e della Figlia di Calogrea.

Il terzo ed ultimo esempio che qui porto è l'immagine tratta dal canto XIV dove c'è una sequenza del sogno fatto dalla Figlia di Calogrea. La giovane è assai tesa non potendo incontrare l'amato, pertanto al sorgere del sole si sveglia e va a cercare il figlio del Signore ma presto torna a casa delusa. Lì non può stare e, dopo aver preso il sacco e la corda, va a raccogliere olive. Raccoglie e piange assai provata negli affetti. Al quinto ulivo si siede al sole e si addormenta.

Situazione un po' anomala: in quella tensione spirituale le piace dormire!

Fatto insolito ma possibile. Ciò infatti non accade per la stanchezza della ragazza o per altro ma per il fatto che il poeta ha bisogno del sogno.

La realtà non gli consentiva di disporre di quanto gli serviva in questo particolare snodo della trama narrativa: l'incontro della ragazza con l'innamorato per l'esternazione dei sentimenti più profondi.

Questo lo consente il sogno. Nel suo regno non occorre ragionare secondo logica e con i limiti che esistono nella vita reale; lì l'impossibile diventa possibile e reale, la lontananza, temporale o spaziale, è contigua all'azione, presentificata; se il bisogno lo richiede, in estate nevicherà e in inverno farà caldo o le due stagioni si fonderanno in una. Tutte queste cose e tante altre ancora sono possibili e normali sul versante onirico. Per questo motivo, nel sogno, il giovane appare nel fiume con le pianure circostanti piene di neve (la cosa non richiede l'inverno di necessità) e rimprovera la ragazza che in quel frangente lo aveva lasciato solo.

La ragazza non risponde. Muove appena le labbra al sorriso quasi a segnalare che l'ansia e il dolore in lei si erano affievoliti (è il caso di ricordare il passaggio del XV canto dove la gente riposa solo nel sonno) felice di essere corrisposta nell'amore. Proprio questo sorriso è soffuso di un alone magico: in quel momento si leva il vento e rimuove tutta la

neve della pianura; in verità alleggerisce il peso delle preoccupazioni nel cuore della ragazza, trasforma la neve in acqua, la fa azzurra come il mare (il confronto con il mare rende possibile e condiziona il secondo confronto più efficace) e la fa fluire giù verso le colline. Pertanto, nel sogno, la ragazza si libera del peso oneroso della realtà, la neve si scioglie (leggi: la neve, il gelo nel suo cuore) e lei guarda l'amato che si fa bianco come una farfalla nell'acqua del fiume o della neve disciolta. Un quadro poetico assai raro, una realtà artistica che si contrappone a quella quotidiana.

Vashés i vej buza mbë gaz:
porsi njota rij'er e kéqe
shkundi borén e físharet,
e përflushi si surralj,
e të kaljthër si një déit
posht rôhjewt e ghápi.
Vate tríni i nisurith:
ndë njé spart ajó e zën
prapa rúati e larg e pa
si një fjutur nd'ata uj
çë tundét e vende vende
zbardhën të képúturith.
Porsa u ngré vore-j'e ftóghët
çë m'i ngriti xerkëthin
e gjun e zbuljúarith;
m'i képúti gjuméthin.
(Kangjélji XIV)

Siffatte caratteristiche della struttura del messaggio poetico, con le sue immagini grandiose, sono frequenti ed essenziali nell'opera. Le vedremo in esempi che ricaveremo per altri scopi nella prosecuzione del presente lavoro.

5. L'AMORE COME SENTIMENTO ETERNO

L'ideazione e la struttura dell'opera in 35 canti sono state concepite in modo da rispettare la libertà del poeta e dei contenuti legandoli e integrandoli l'uno con l'altro. Una qualità che conservano anche quando si trovano in affinità di rapporti anche stretti o

inconciliabili e contrastanti. Ciò ha consentito a De Rada di elaborare anche un complesso sistema di idee o, per meglio dire, di creare distinti livelli di sensi coesi in un intero. Questi non si saldano tra loro e non vanno in una sola direzione o piano ma si ramificano contemporaneamente in più direzioni e si manifestano in piani diversi. Ovviamente essi non coesistono in un solo piano e dentro un preciso indirizzo secondo linee tradizionali. Se questo lo diciamo con le parole della linguistica strutturale, si vede che i livelli di senso si legano tra loro e convivono in modo paradigmatico e sintagmatico.

Nei *Canti di Milosao* sono importanti due livelli di senso che De Rada (nella lettera del 1834) designa con due parole del linguaggio poetico: soavità e malinconia. La prima è una metafora dell'amore, l'altra del dolore, della sofferenza o, richiamando il verso del poeta, del destino che non lascia l'uomo in pace.

I due livelli di senso di cui si parla sono le pagine di un solo foglio collegate e fuse con gli altri livelli. L'amore è posto nella pagina superiore, il destino tragico prevalentemente in quella inferiore.

La decisione da parte di De Rada di assumere l'amore come materia di trattazione artistica non è casuale. Mediante questo sentimento, intimo e soggettivo, cui siamo particolarmente sensibili per il suo magico richiamo, egli svela e descrive in profondità tratti del suo mondo spirituale, della gente e della realtà arbëreshe e, contemporaneamente, della vita e del suo significato, dell'uomo in modo particolare e del suo destino.

L'amore, ovviamente, non è visto come fatto, è fine a sé, come soddisfazione individuale o solo come conforto e godimento più o meno fugace e duraturo ma è il filo che annoda un insieme di idee e di altre cose sul significato della vita piatta e misera, da un lato, la morte, la vita eterna dall'altro. Per tale ragione diciamo che i *Canti di Milosao* sono lo specchio dei traumi e del dramma spirituale del poeta, un monologo e un dialogo artistico con se stesso, con il suo conscio e subconscio, con il mondo e con le credenze mitiche degli arbëreshë, con il proprio tempo ma più ancora con aspetti fondamentali della vita nel suo complesso e specialmente con il destino tragico dell'uomo sulla terra, legato e visto attraverso l'amore come momento che ci fa dimenticare le difficoltà del vivere quotidiano.

Fin dal primo canto (cosa che non è propria dell'opera a contenuto tradizionale della materia artistica) si parla dell'eternità dell'amore che tutto trascende. Non a caso, fin dall'inizio si raggiunge quasi l'apice: il mito si misura con la vita concreta e ne ha conferma, la

Colomba di Anacreonte (simbolo dell'amore) si posa sulla finestra della stanza di Milosao come simbolo di un sentimento che il tempo e le abitudini non hanno mai cambiato: solo la Colomba (cioè l'amore) non era stata indurita dal gelo né colpita dallo strale. Questo accostamento di significati genera l'atto concreto e riconferma: Milosao (stimolato dalla Colomba) esce dalla stanza all'aperto (qui in sostanza l'uscita è solo fittizia), vede le mietitrici intente al canto tra i covoni e l'amore si attiva con il suo potere magico:

Një gjare m'u rrodh te kurmi
si gjaréa mbrëmjes te shtrati,
kur vaiza e ngroghët
ndien për té párézën
sist çë m'i frigjien. (Kangjélji I)

Ecco la rara rappresentazione di un'immagine poetica fermata nel tempo: Milosao che è tornato da una terra straniera, è colpito dalla bellezza delle ragazze arbëreshe nel loro ambiente primigenio che era anche il suo.

Il fuoco ardente che gli attraversa il corpo giustifica il simbolo della Colomba, cosa che ci ricorda l'attrazione magica della donna nell'Epos di Ghilgamesh dove Enchiduo (fino a quel momento animale della steppa) riacquista vigore e torna tra gli uomini poiché gli nasce la passione e il desiderio per la donna dopo averla vista sollevare la camicia sul seno e mettere fuori le colline del piacere.[32]

Quanto accade nel primo canto fa da prodromo ai fatti che via via evoca con toni lirici: a) alla dolcezza dell'amore e alla natura dove ha modo di materializzarsi e b) alla malinconia, alla sofferenza, al tragico (senza argomentarlo, alcuni autori sostengono che il duplice lirismo sia in relazione con il patriottismo). Il continuo richiamo della natura nell'opera è fondamentalmente correlato all'estro del poeta: alla creazione della grande arte. In tutta l'opera l'amore ha sempre bisogno della natura, della bellezza, della semplicità, del suo sfondo e della sua quiete e, come sentimento intimo, dentro la natura, si esplica nella forma più piena. Per altri versi, trasversalmente, la natura è in antitesi con la realtà del contesto urbano convenzionale, con le regole e la mentalità che ivi esistono e interagiscono.

Il "fuoco" nel corpo di Milosao (dopo il richiamo della colomba alla finestra e dopo la vista delle mietitrici tra i covoni di grano) lo sente

---

[32] *Epi i Gilgameshit*, 2ª ed., Tirana 1990, pp. 45 -46.

anche Rina. Il "fuoco" lo sente, come capita pure allo stesso giovane, proprio dopo due precise circostanze. dopo l'incontro al pozzo con Milosao e dopo che gli lascia le mele nelle mani.

Mentre il giovane Milosao avverte il "fuoco" con lo sguardo, Rina ha bisogno della vicinanza e del "contatto" corporeo poiché non le basta l'incontro e la conversazione con lui. Solo quando avverte il calore delle mani del giovane nelle sue "mele", lei prova quello che ha già provato Milosao. La personalità fragile, il contesto, la passione e il vissuto intenso della ragazza sono descritti con una sensibilità e una intimità proprio singolari e a un livello artistico assai alto.

Ka m'erth te kurmi gjith këjó gbadhi ?
Si e pa fles u xhéshiem te shtrati,
e zégjónem e gbarépsur se u zégjoui,
si ajó çë digbet me një fat té bardh.

(Vjersh'i të biljës Kologhres)

Il poeta evidentemente attiva collegamenti su diversi piani e parallelismi precisi ed efficaci sull'esperienza amorosa di Milosao e Rina (alcuni studiosi il canto della figlia di Calogreca, appena proposto, lo esaltano fuori da ogni legame con gli altri canti!).

Il risveglio del trasporto amoroso, cioè del "fuoco" della ragazza e del giovane accende altri "fuochi", sia quando cominciano a presentarsi gli ostacoli per il suo buon fine, quando sono criticati e non approvati dalla gente del luogo, sia quando compaiono le navi o quando Milosao si impegna a lasciare il paese.

In una parola, la nascita dell'amore implica anche la nascita delle difficoltà e, in sostanza, la sua fine: nel sociale l'amore e la sua negazione sono in rapporto dialettico.

6. Piani soggettivizzati: la realtà, il tempo, lo spazio

De Rada non si era proposto di rappresentare la grama realtà arbëreshe mediante quest'opera né di raccontare la storia di una precisa relazione d'amore anche se tragica come fu quella di Milosao e Rina. Il suo intento, come già detto, era quello di trattare artisticamente un problema importante, il destino dell'uomo, e di creare una grande opera d'arte sul tema dell'amore dalla cui sorgente luminosa irradierà un flusso di pensieri sul mondo arbëresh, sulla realtà che diventa un impedimento (tra tante altre cose) ad un equilibrato corso della vita e dell'amore, per

le situazioni che ostacolano l' "acqua nuova nel mare", per la mentalità patriarcale che si era ereditata e che perdurava nell'ambiente, per il destino della persona nella società. D'altra parte la realtà dei *Canti di Milosao* è un mondo profondamente soggettivizzato. Così, anche se fino al canto V, in gran parte, il racconto si uniforma abbastanza alla realtà, il seguito assorbe vistosamente i colori dell'immaginario con la predilezione e la legittimazione del sogno. In quest'opera De Rada, tra la realtà concreta e quella fittizia crea e mantiene una straordinaria equidistanza sconosciuta alla nostra letteratura fino a quel tempo. La realtà arbëreshe, dove non sono presenti solamente i fatti sincronici ma dove con la saldatura di vari elementi e specialmente della cultura mitica, ci sono pure quelli diacronici, serve al poeta per creare lo sfondo del mondo che vuole rappresentare ed eternare con l'arte della parola. Non a caso, la realtà fittizia, immaginaria, profondamente soggettivizzata nell'opera, è proprio il filtro del mondo arbëresh, dell'etnos e di quel codice socioculturale che l'autore conosce bene.

Dal confronto e dalla contrapposizione, su piani e modi diversi di questa realtà, si crea un mondo complesso che, come tale, non esiste di fatto ma soltanto nell'opera. Per questa ragione tutte le volte in cui la realtà non si piega allo scopo da raggiungere e alla rappresentazione artistica di un fatto, sovviene il sogno e la fantasia dove le meditazioni, i desideri e le tensioni non sono soggetti ai processi logico-temporali ma si adeguano, si intrecciano ed operano uno sull'altro integrandosi in forme e piani diversi.

Per documentare questo aspetto importante dell'opera poetica, c'è tutta una serie di esempi ma ci limitiamo a due soltanto.

Nel canto VII sono poeticamente descritti due elementi che sono presenti e si riscontrano anche in altre parti dell'opera in molte e varie funzioni: l'amore per la vita e il sogno rispetto all'ultrasensibile. Poiché la vita dell'uomo è piena di guai e di tante sofferenze ed il suo destino è fondamentalmente funesto, l'amore cerca anche per un breve tempo, di compensarci con qualche piacere, cioè di stimolarci l'oblìo e di edulcorare pene e lutti. Così, quando il giorno terso, davanti al mare, fa gioire mentre le ragazze arbëreshe sono intente a ballare (quadro volutamente maestoso) ed esse vedono (dunque vedono soltanto) gli innamorati, il poeta si chiede: "*Ndë ktë jet çë kémi mi?*".

Ciò nonostante, c'è di meglio: il sogno. Anche nel suo ambito si esternano i sentimenti e si realizzano i desideri più intimi e più segreti, si compiono le azioni più inconsuete, si superano i limiti e le angustie della vita reale, del tempo e dello spazio, pertanto, come tale, esso

rappresenta il superamento di qualsiasi altra remora anche come semplice contrapposizione.

Kemi më të mirën ëndërr
ç'i qel trimit úizën.
Pra çë shpit m'u mbilétin
tek derá je émtëz.
A i e pret e më e úljën,
ajo gjápën prëghérin:
Va(jza): "Mirr, za, trim, di ljajthi"
(Kangjeli VII)

Nel canto XV c'è il confronto e la contrapposizione aspra tra due realtà: quella concreta e quella virtuale. Nuovamente il sogno, per le sue illimitate possibilità, è l'espediente migliore per perseguire uno scopo, percepire i fenomeni ed esprimere i sentimenti nella forma più articolata, cosa che in realtà, è il caso di dirlo, neanche con la favola sarebbe possibile ottenere in egual modo. Proprio per questo, il sogno supera la realtà. Alla donna non bastano le altre soddisfazioni, non le basta avere da mangiare, le serve l'amore. Tutto vale meno di tanto: solo l'uomo con la donna: *Vétëmith burri me gruan.* Tuttavia, come si è detto, l'amore induce anche al peccato, il suo atto concreto "genera" problemi non solo a quelli che si amano, ma anche al "frutto" che nasce dall'amore: chi nascerà avrà la stessa sorte. Proprio in questo canto ha luogo il confronto più aspro con la realtà, cioè con il destino dell'uomo. Milosao (nel sogno) incontra il fratello morto, Coniate, il quale gli dice di essere venuto a consolarlo per la vita nella "terra oscura" dove tutti vivono divisi e in lutto e dove ognuno oblìa la propria sorte solo quando dorme.

Kon(iati): "Dhemt émrët tek ti fjë
tundu dushqe e tundu déit
ka mot, vëla, çë dola.
Nári erdhá të të ljeurosinj.
Njerëzit rronjën te shpit
ndër të ndajtura e ndër ljípe
dieli i doli ka múlji,
gjum'i shtretewt i prën:

di kopilj çë dughien
stan e jetën së ndërrórjën.
(Kangjélji XV)

L'incontro con Coniate indica anche la possibilità di esistere dopo la morte, tema che sarà ripreso e trattato in altre parti dei *Canti di Milosao* ed anche nelle opere successive. La trama, l'unitarietà e la funzionalità delle due realtà nell'opera sono pure completate dalle categorie del tempo e dello spazio. De Rada è il primo della nostra letteratura ad aver usato, in un modo così efficace e ad un livello artistico così alto, il tempo interno nella struttura linguistico-artistica, il tempo soggettivo, che è diverso da quello fisico, storico.

Nei *Canti di Milosao* il tempo, in sé, è soggettivo, è una entità del tutto sintetica e spesso si colora di mitico. Cio nonostante, anche qui il poeta rispetta la misura del tempo reale per avere modo di fare confronti e contrapposizioni (come accade nella realtà).

Pertanto, i temi che tratta non bisogna riferirli solo a eventi precisi e sincronici ma li sviluppa in linea verticale, nel tempo mitico, sia quando i fatti e i pensieri sono legati al mondo arbëresh, quando cioè ritraggono atmosfere dell'intera nazione (il tempo antico, la città di Scodra, ecc.), sia quando hanno a che fare con l'uomo come persona e con la sua religiosità. Così fa anche con lo spazio, cosa che ci rivela la concezione moderna dei *Canti di Milosao* e l'articolazione della sua struttura testuale con i relativi significati.

I conflitti di cui si parla nell'opera non sono solo quelli dell'individuo nel suo contesto sociale e solo del piano sincronico. Fondamentalmente essi si verificano dentro l'individuo, lì sono più avvertiti e più forti e tendono a incunearsi anche, nel piano diacronico dell'essere e dei suoi dissidi interiori. Il poeta opera così convinto di cogliere l'insieme, l'universale nel singolo e nel particolare, così la vita di Milosao e di Rina sono messi in relazione con l'ambiente dove vivono e con la vita di ognuno in generale, il mondo arbëresh con tutta l'umanità.

I *Canti di Milosao* cominciano con il cosiddetto tempo mitico *Quercæ aveva mutato la terra*, che ci ricorda quello delle favole "C'era una volta" per passare via via al presente circostanziato. Il tempo è scandito principalmente dalle stagioni, dai giorni, dalle albe, dalle sere. Sovente, però, quelli usati nell'opera non hanno il significato letterale poiché anch'essi sono soggettivizzati ed hanno una diversa accezione.

Così, per esempio, nel Canto III, quando "era la sera di Santa Maria" che si festeggia il 21 ottobre, l'orzo ondeggiava al vento. Impossibile giustificare la pertinenza tra i due eventi: l'orzo qui è in relazione con la raggiunta maturità delle ragazze (nelle favole ciò sarebbe stato indicato, da notare, con un cappuccio rosso, con un vestito rosso o con scarpe rosse), infatti nei versi successivi il poeta dirà che le ragazze incontrate al pozzo «sembravano spighe mature». Non a caso abbiamo da fare con il tempo soggettivo che meglio si adegua all'argomento trattato, alla situazione, alla condizione psicologica del soggetto in azione o del quale si parla. Come stagione ordinariamente è presente l'autunno che evoca il rimpianto, la miseria di cui si è già fatto menzione nella lettera indirizzata a Raffaele Zagarese.

7. Tragicità della vita: il simbolismo sull'ombra della quercia abbattuta.

All'inizio del primo canto molte sono le sequenze che in punti fondamentali si saldano con quelle del XXX canto, ultimo dell'opera (il canto XXX è sostanzialmente costruito sul modello della rapsodia Pal Golemi). Questo legame a distanza è una inconfutabile prova dell'unitarietà dell'opera e, per i legami di vario livello di cui si è parlato, è una parabola funzionale a saldare e contenere solo la struttura testuale dell'opera ma non anche le numerose varianti del subtesto, delle riflessioni, dell'atto creativo che stimolano il lettore.

Nel corso del tempo molte cose erano cambiate (la quercia come simbolo: querce aveva mutato la terra), anche l'acqua nel mare (più corretto dire nei fiumi; quanto tempo occorre per cambiare l'acqua del mare?) ma l'amore come sentimento forte non era mutato, non era mutato neppure il destino fatale dell'uomo sulla terra.

In questo canto De Rada non si sofferma sul destino in modo diretto ma mediante simbolismi e metafore singolari.

Friti er'e máljeut
e mëzoj hjen e ljisit:
(Kangjélji XXX)

Nella normale percezione il vento delle montagne spianta la quercia ma il poeta in verità non si ferma al senso letterale della parola e della semplice informazione. Crea una grande arte e la struttura del testo poetico precisa e connota tutto, il simbolismo e la metafora creano legami su vari piani e un contesto molto ricco: si rimuove

l'ombra della quercia. Rendendo più intelligibile l'enunciato, c'è da intendere: la soppressione di una persona, la morte che conclude la vita di ogni mortale (il vento della montagna simboleggia anche la superiorità sull'uomo ombra in terra). Che questa "rimozione" dell'ombra della quercia nell'ultimo canto non sia casuale (come non lo sono i molteplici nessi con il primo canto e non solo con esso) è dimostrato anche da altri passaggi dell'opera. Solo per un breve periodo Milosao dimentica di essere incalzato da un tragico destino: "*Mi corico mu non ho voglia di dormire*" (è in occasione delle nozze). Appena però, come si suol dire, l'amore passa dal piano sentimentale al vivere quotidiano, si trasforma subito in tragedia: muore il bambino appena nato e sopraggiunge anche la morte di Rina per cui Milosao è costretto a patire ciò che è anche più pesante della morte: le pene e i veleni della vita. Ciò non capita solo a lui. Bisogna tenere presente qui il racconto del suo defunto fratello, Coniate, poi la donna scalza e in affanno che si trascina per i boschi cercando il marito (canto XVIII). In poche parole, la vita e il destino dell'uomo sono insicuri e immutabili: la ragazza, che ama il suo prode con passione e ardore, è irremovibile solo mentre sono insieme poiché è come il fiore (straordinario accostamento poetico) che:

ashtu ljulje e gjapurëz
rjë të gjën, pjono gjare
t'ërjëten bënet e bardh,
diu ndé pat të dielën.
(Kangjélji VIII)

Se questo messaggio artistico lo rendessimo con un aforisma della saggezza popolare, diremmo: "All'uomo è più prossima la morte che la camicia di cui si veste" oppure "l'uomo è fragile come il cristallo: c'è e non c'è più".

Quanto sia dura la vita, lo attestano pure i due versi iniziali del canto XI, noti anche alla poesia orale ("*Pazienta, cuore, pazienta, // quanto pazientò la montagna sotto la neve*") che qui sono usati e citati con grande pertinenza; bisogna resistere fino a quando non soffi il vento dei monti e non sia rimossa l'ombra della quercia. Solo il sonno, simboleggia l'oblìo e in fondo è quasi come la morte. Che il sonno sia così considerato, lo conferma il racconto fatto dal defunto fratello di Milosao, ma ciò è descritto con forza anche nel canto XVIII quando i bambini dormono e in quei momenti dimenticano la sfortunata madre

che di sé e del proprio futuro nulla sa ancora mentre vaga per i monti cercando il marito che non era tornato a casa. I dolori della vita e il tragico destino dell'uomo De Rada non li porta volutamente in superficie, li lascia infatti nelle pieghe del senso che si evince dal testo. Di queste tecniche espressive, tipiche dell'opera sua, egli ci ragguaglia anche con una lettera inviata al padre dove precisa: "E già ho finito in pochi dì (oltre alla leggenda di Huniade pel IV libro della epopea) le aggiunte al *Canto di Milosao* e appena v'è cosparta sul volto sereno della medesima *la mistizia del mio stato*."[33] Milosao ormai ha compreso a fondo com'è la vita ed è convinto della dolorosa fine che il destino gli riserva. Ormai ogni cambiamento di stagione lo spaventa (canto XXIX), teme l'estate che adorna montagne e pianure e che gli ricorda la via dell'angelo. Fortunatamente non vivono in ansia i giovani che ancora nulla sanno di preciso della vita "cagna" per la loro tenace voglia di amore e di affetto, ancora ignari delle ingannevoli insidie della vita.

Djaljéri që jetën bíshtër
nëng njoghu më té qéshën,
si shtjemít nuk burishtet.
(Kangjélji XXIX)

Anche l'ultimo verso dell'ultimo canto "*u m'i ljé si ëndërrëz*" (come sogno li ho abbandonati) legittima questo concetto che è presente in varie parti dell'opera e che permea anche le altre sue creazioni poetiche.

La vita segnata da sofferenze, dolori e il destino crudele di cui si parla nell'opera colpiscono molto il lettore, lo consolano e ne educano lo spirito. Nei *Principi di estetica*, infatti, il poeta precisa come "anche la tristezza, al pari della pallida luna, conferisce grazia allo spirito e alla figura dell'uomo."[34] Ciò si verifica specialmente quando la realtà si confronta con il sogno che la supera e nega insieme, cosa di cui si è già parlato.

7. Collegamento con la realtà celeste

Sarebbe una grossa lacuna di questo lavoro se non parlassi, anche brevemente, della fede in Dio, della realtà celeste e del rapporto spirito-materia che nell'opera i *Canti di Milosao* occupano uno spazio molto

---

[33] *Lettera a Michele De Rada* (20.9.1839), in J. De Rada, *Vepra letrare 3*, op. cit., p. 308.

[34] Ivi, p. 278.

importante[35]. I primi cenni di questa realtà li troviamo già nel I canto dove i fiori di lino schiusi in terra arbëreshe sono belli «come i fiori di cielo». Una comparazione simile si fa pure alla fine del canto IV: l'atmosfera di gioia nel paese, mentre le figlie delle matrone giocano mano per mano con i figli dei nobili di buon nome è esaltante ma una gioia maggiore la provano gli angeli in cielo che «separatamente fanno pure festa». Anche le preghiere rivolte in continuazione al Signore e alla Madonna per meritare la cura e la protezione da parte loro e per essere alleggeriti dalle sofferenze in terra, le incontriamo in tanti altri canti ancora come, per citarne alcuni, il XIII, il XV e il XXI. Dio è il creatore di Milosao, lo ama, ne ha cura e gli ha donato la bellezza giovanile: "il Signore mi ama" (canto XIII).

Il legame ed il confronto della vita terrena con quella celeste nell'opera sono più frequenti quando l'amore di Milosao e di Rina è contrastato da particolari difficoltà e da eventi tragici. Poiché il sogno non ha il potere di modificare la realtà fattuale (se non temporaneamente), allora la salvezza è cercata nell'ultrasensibile, nella benevolenza del Signore e nel Regno divino. Dopo la morte del figlio e della moglie, Milosao, provato spiritualmente, chiede:

O kur t'ikérjën këto dit!
U të gjirij ndër iljézit,
(Kangjélji XXIV)

L'invocazione è infruttuosa per Milosao e non gli alleggerisce il grave peso della vita che lo opprime sempre più, pertanto si rivolge al Signore e lo implora pietosamente affinché gli «sia reciso» il filo della vita sulla terra.

Zot'i dheraut e shum,
kët gjel të më képurij;
të mé dálj ka dor'e tij.
(Kangjélji XXV)

Questa non è alienazione né crisi spirituale; è l'estro del poeta con la profonda fede in Dio a fargli vedere e rappresentare le cose e i fatti come sono per eternare artisticamente il colloquio con loro e il monologo con se stesso, cosa che denota il suo bisogno di comunicazione, apertura e conoscenza di quanto serve alla persona.

---

[35] Cfr. A. N. BERISHA, *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë*, op. cit., pp. 106-163.

Ciò conferisce alla sua produzione un valore, un peso e una dimensione imperituri, così come egli stesso diceva nella lettera indirizzata al padre, nella quale gli scriveva che, quando non ci fosse stato più, sarebbero rimasti proprio i suoi canti (i *Canti di Milosao*):

Quale essa (l'opera – ndc) è addivenuta mi piace: come la mattina m'alzo veggendo un dì limpidissimo che passerà senza ch'io ne disponga, mi consolo con quei canti, unendogli al tempo che più non esisterò affatto in alcuna parte della terra[36].

Della fede in Dio, dello spirito e della vita eterna si parla anche nel canto XV dove Coniate, fratello defunto di Milosao, ricorda la sfortunata moglie, Luisa, la quale era stata costretta a separarsi da lui, a vivere e a sopportare cose terrificanti (Kangjélji XV).

Si ajó ç'iku món për tej
pas ürlékur, tha, na móni.

9. Invito a leggere l'opera

In chiusura, come abitualmente si fa, occorrerebbe compendiare in modo stringato il contenuto dell'opera di cui ci siamo occupati nel presente lavoro. Cosa estremamente ardua: ogni sua parte contiene e analizza caratteristiche e qualità che in quest'opera sono piene di spunti e significati per cui è da noi lontana la tentazione di esprimere pensieri e conclusioni definitive, limitandoci a prospettare soltanto una possibile chiave di lettura e di interpretazione.

In letteratura, a volte, anche un dato o un aspetto "trascurabile", dentro la microstruttura del testo poetico, nell'analisi e nell'interpretazione di esso hanno una grande e innegabile importanza. Al posto di una sintesi finale, però, diciamo che i *Canti di Milosao* (1836) di De Rada sono un'opera meritevole di essere letta e riletta.

Da essa si apprendono cose importanti per la vita di ognuno, più di quanto si apprende da decine e decine di opere in prosa, a carattere informativo e didattico proprio in forza della prestigiosa arte letteraria degnamente "trasfusa" nella struttura linguistico-poetica albanese.

---

[36] *Lettera a Michele De Rada* (20.9.1839), in J. De Rada, *Vepra letrare 3*, op. cit., p. 308.

96

ΚΑΤΓΈΛΙ XXX.

Friti eer e málevet
E ryζoi χeen e λissit:
Γχaccu im te λumi Voðit,
Gapni spyrvierin
5 Uɔtyrtoor, u tú mù ɔogh
Scutarin e t' imme mótyr
Te finestùra cuntrélχa.
Myy attié sy ζùγχoniem
Λúλevet cy tundyn era
10 Si suvaàλ e pa fyrnúam.
Mbjiðen ɔochùt mbrymanet
Ndù catúnd ndù vatyryt,
U mi λee si ùndyrrÿζ.

S' yy myy e Milosaat.

L'utimo canto dei *Canti di Milosao* (1836)

Tragicità della vita e del destino umano davanti a Dio e all'ultraterreno

(Skanderbeg sfortunato)

La poesia è un privilegio come la Profezia, non si compone secondo la volontà dell'uomo. L'anticipazione della volontà divina per la modificazione dei destini umani è un dono dei profeti, la preparazione per il mondo del sublime è dunque propria solo dei Poeti nati tali.
(De Rada, *Skanderbeu i pafan, 1870)*

1. UN'OPERA CHE LEGITTIMA LA GRANDEZZA POETICA DI DE RADA

L'opera di De Rada *Skanderbeu i pafan* (leggi. *i pafat*) in cinque libri, pubblicata tra gli anni 1872 – 1884,[37] presenta una estensione e una rara profondità poetico-espressiva, una larga banda di significati sulla vita e sul destino umano rispetto a Dio e all'ultraterreno e ci rivela in modo indubbio la genialità del poeta De Rada. Nell'opera in questione egli prese in esame vari aspetti della realtà albanese del sec. XV, il "*Gran tempo*", come lo definiscono gli arbëreshë d'Italia, che segna due estremità epocali nell'esistenza degli albanesi: da una parte la resistenza per la difesa dei beni materiali e spirituali, della libertà e delle loro terre, dall'altra la sottomissione agli ottomani, la perdita della libertà e di molte peculiarità etniche e spirituali.

I vari fatti ed eventi, gli amori, i drammi, le sofferenze e le tragedie che vivono i personaggi di quest'opera sono narrati con una particolare tecnica poetica di qualità, ideata ad elaborata con maestria. De Rada non riferisce storie né si basa su argomenti storici reali di un periodo preciso. La sua opera in primo luogo è racconto poetico, personale, storia dell'immaginazione e del messaggio lirico-poetico. In verità, egli non stravolge e nega la storia, ma ha davanti solo il riverbero o meglio, la verità potenziale, del passaggio storico del XV sec. Dai fatti e aspetti che tratta, il poeta cerca di ricavare fatti significativi, di mettere in luce quanto può arricchire l'esperienza dei coevi e dei posteri.

De Rada lo sapeva che la verità storica era importante per le future generazioni, ma nella sua opera artistico-letteraria preferì e creò

---

[37] Titolo originale delle *Poesie albanesi di Girolamo De Rada, Scanderbeu i pa faan. Storie del Secolo XV*. I primi tre libri furono pubblicati a Corigliano Calabro (1872-1873) mentre il quarto e il quinto a Napoli (1877-1884).

la verità possibile. Da ora, nella sua opera, volle e raggiunse quello che diceva Aristotile:

> Non è compito del poeta riferire gli eventi reali ma solo quanto poteva accadere o perché possibile o perché necessario.

Lo storico e il poeta, in verità, non si distinguono per il fatto che uno si esprime in versi e l'altro in prosa, poiché le opere di Erodoto potevano essere scritte in versi e sarebbero rimaste sempre opere di storia, senza considerare se sono in versi o in prosa, infatti la differenza è che lo storico parla di ciò che è accaduto mentre il poeta di quello che poteva accadere. Per tale ragione la poesia è più illuminata e più preziosa della storia perché la poesia, prima di tutto, rispecchia l'insieme, mentre lo storico riporta il particolare. Si rispecchia l'insieme quando si dice come le persone agiscono sul dato concreto o come possibile o come necessario: questa strada la segue il poeta anche perché i suoi personaggi li caratterizza con nomi singolari. Singolare è descrivere principalmente cosa fece Alcibiade (politico di Atene, visse nel sec.V a.C.) o principalmente cosa gli capitò[38].

Pertanto, nella sua opera il poeta crea l'impressione o l'illusione del possibile, del reale; lo storico vero cerca la notizia pura e semplice, la chiarezza dettagliata del messaggio, la documentazione più ricca di quanto riferisce; il poeta vero cerca il racconto poetico e, diciamo, l'argomentazione. Il primo manifesta una modesta articolazione della lingua di cui si serve, l'altro predilige la varietà e il simbolismo.

---

[38] V. ZDENKO ŠKREB, *Osnovni pojmovi poetike.* (U povijesnom slijedu) in UVOD U KNJIŽENOSTI, drugo dop. Izdanje, Znanje, Zagreb 1969, p. 227.

SCANDERBECCU I PA FAAN

STORIE

DEL SECOLO XV.

AJACE: O Figlio sii del padre più felice, nel resto lo somiglia, e sarai non tristo. Veramente di te ho anche or invidia; dacchè nulla tu senti di questi mali.

SOFOCLE

LIBRO II.

CORIGLIANO CALABRO

TIPOGRAFIA ALBANESE

1873

La copertina dello *Skanderbecu i pafaan*. Libri II (1873)

In questo solco De Rada dà un esempio tanto importante quanto raro nella nostra letteratura: sull'eco storica o sull'eco degli avvenimenti del tempo di G. Kastriota Skanderbeg, creò un'opera poeticamente eccelsa e ricca, importante nei significati e completa nelle sue parti costitutive. Con tali qualità essa entra nel ristretto ambito dei capolavori dell'arte letteraria mai scritti nella nostra lingua.

L'opera *Skanderbeau i pafan* (ma anche i *Canti di Milosao*, *Serafina Topia*, *Uno specchio di umano transito* e le altre sue opere) fu criticata da vari studiosi per le sue molteplici scollature, per le parti slegate, in modo particolare per la mancanza di unitarietà, per alcuni libri inseriti soltanto in un titolo (alcuni anzi dicono che essi non hanno nessun legame tra loro). Così gli studiosi lo hanno criticato perfino nel titolo dell'opera *Skanderbeau i pafan* (com'è possibile che un eroe che per 25 anni respinse gli attacchi degli osmanli difendendo la madrepatria, sia stato sfortunato?).[39] Trattandosi di un periodo illustre della storia albanese si aspettavano che De Rada titolasse l'opera, così per dire, "Skanderbeg immortale", "L'eroe leggendario nazionale", "Il cavaliere immortale" e simili, che Skanderbeg fosse presente in tutta l'opera e che fosse il personaggio principale. Naturalmente De Rada componeva secondo una sua precisa idea poetica e non secondo i gusti e le tendenze degli studiosi che, leggendone le opere, (ahinoi!) avrebbero voluto che fossero state scritte secondo i loro modelli e non difformi "dai canoni eterni" dei generi letterari classici! Il concetto giusto di De Rada sulla letteratura, sulla natura e sulle caratteristiche dell'opera d'arte, sulla sua importanza e sullo scopo, sulla lingua ed altro, lo spiegano più compiutamente le sue stesse opere, che, come direbbe Lotman, sono orami diventate documenti della realtà e non possono essere cambiate.

Anche negli scritti in prosa De Rada confermò e spiegò il suo concetto creativo sulla poesia, sia nell'insieme, sia su aspetti e opere singole. Ovviamente alcuni di questi pensieri sono fondamentali per comprendere il significato della sua arte poetica, conseguentemente anche di *Skanderbeg sfortunato*. Proprio per questo motivo, prima di soffermarci e di parlare più da vicino sui pregi di quest'opera, esaminiamo alcuni giudizi e valutazioni sopra il contenuto, lo specifico e

---

[39] V. MICHELE MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, Trani 1902 (Ristampa anastatica Forni 1979, p. 87); KLARA KODRA, *Poezia e De Radës*, Akademia e Shkencave, Tirana 1988, pp. 198-200.

la natura dell'arte della parola a sostegno del suo concetto poetico nella creazione e stesura di quest'opera[40].

2. L'ESTETICA DERADIANA

In vari scritti, sia nel suo trattato estetico-filosofico *Principi di estetica*[41], il primo di questo genere nella storia della nostra letteratura, nell'*Autobiologia*[42], sia nella prefazione o negli appunti che scrive a inizio delle proprie opere, De Rada esaminò problemi importanti sulla natura e la specificità dell'arte della parola, espresse pensieri sulla bellezza e «sul meraviglioso» in letteratura, infine sull'opera come totalità poetico-espressiva, sulla lingua e su altre importanti componenti.

Alcuni tra i pensieri e le valutazioni si riscontrano in varie parti, ciò implica che quelle erano convinzioni sue e non affermazioni non ponderate e casuali. De Rada ripetutamente ci informa che aveva una conoscenza profonda dell'arte della parola di cui si era appropriato attraverso la lettura delle opere letterarie classiche di ispirazione nazionale e specialmente della poesia orale arbëreshe, infine delle opere delle altre letterature e degli studi teorici ed estetici che si dedicavano alla letteratura e ai suoi vari aspetti. Di una continua e intensa applicazione nello studio delle più importanti opere letterarie ci parla in diverse occasioni. Così, nell'*Autobiologia* scrive:

> Soprammodo mi attraevano le tragedie di Sofocle e di Euripide e da esse, dopo avere bagnato di pianto i personaggi per gli affetti loro, mi ritirava purificato dall'amicizia, inconscio dello spirito divino ch'era in esse[43].

Con il tempo questo interesse e questa conoscenza furono da lui approfondite oltre misura:

---

[40] Cfr. A. N. BERISHA, *Mbi strukturimin modern poetik dhe mbi shtresat kuptimore të 'Këngëve të Milosaut' (1836) të De Radës* in ALBANICA, 9, Palermo, 1995, pp. 29-43, ora in IDEM, *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë*, op. cit., pp. 71-105.

[41] G. DE RADA, *Principii d'estetica*, Napoli 1861.

[42] IDEM, *Autobiologia*. Primo periodo. Tip. Municipale di F. Principe, Cosenza 1898; p. 11. V. IDEM, *Autobiologia*. Secondo periodo. Tip. F. Di Gennaro, Napoli, 1899; IDEM, *Autobiologia*. Terzo periodo. Napoli 1899; IDEM, Un periodo della sua *Autobiologia*. Napoli 1899; V. anche JERONIM DE RADA, *Autobiografia, 1898-1899*, in IDEM, *Vepra letrare 3*, a cura di Jup Kastrati, Klara Kodra e Perikli Jorgoni, "Naim Frashëri", Tirana 1987.

[43] IDEM, *Autobiologia*. Primo periodo. Cosenza 1898, p. 11.

Nelle ore vacue, nelle passeggiate all'ombra d'albero e di cespi, soletti leggevo alcun classico italiano o tradotto d'altre lingue; con curiosità *l'Orlando furioso*, con più traimento la *Corinna* di Madama Staël; e nell'anno appresso Cic. *De officiis*, il suo trattato de l'amicizia, e la vita scrittane da Midleton. In questi due anni io cercava formarmi lo stile, prendendo a modello Petrarca di cui la lingua pareami incantevole. Di quello studio non mi rimase, credo, che la impronta di oscurità che nocque poi spesso alle mie concezioni[44].

Il lavoro nella formazione e nel potenziamento del gusto per l'arte della parola De Rada lo continuò in vari modi anche memorizzando parti di opere importanti della letteratura mondiale:

Penso intanto avermi giovato l'imparare che io feci in quell'anno [1831 - ndc] a memoria tratti bellissimi di Tasso, d'Ariosto, dell'Iliade, tradotta dal Monti, un libro della Georgica, l'Olimpiadi del Metastasio, i Sepolcri di Foscolo ecc. L'anno appresso potei avere in mano il Corsaro di Byron che con Alfieri era portato alle stelle[45].

L'impegno nella lettura e nella conoscenza dei capolavori della letteratura come le prime esercitazioni nella ideazione di opere originali, spingono il De Rada con uno sforzo continuo verso la elaborazione dello stile letterario, verso l'elaborazione del bello e del maestoso mediante la lingua poetica, fattori in base ai quali si determina l'importanza e l'estro di ciascun autore:

Non capitava nel Convitto libro nuovo qualsiasi, della cui lettura non mi facesse dono ciascuna camerata; sempre io andando soprammodo e senza maestro dietro la formazione dello stile, imitando i più lodati confusamente, e domandando a Retori d'ogni paese l'essenza del bello che esssi non sapevano...[46]

La conoscenza della letteratura da parte di De Rada si approfondisce sempre più. Alla letteratura classica affianca quella moderna che così verrà fuori nella stesura delle sue opere e nella loro modernità, sia come ispirazione e sviluppo sia come sistema poetico-espressivo, gusto coerente con il concetto creativo dei romantici come osserva a ragione Alberto Cadioli:

---

[44] IDEM, *Autobiologia*. Primo periodo, p. 12 – 13.

[45] IBIDEM, p. 13.

[46] IBIDEM, p. 13. vedi anche G. DE RADA, *Principii d'estetica*, Napoli 1861; NASHO JORGAQI, *Antologjia e mendimit estetik shqiptar (1504 – 1944)*, Tirana 1979, ristampata in JERONIM DE RADA, *Vepra letrare 3*. op. cit. pp. 268 e 275.

È la testimonianza che, nonostante tutte le difficoltà a superare il linguaggio poetico del passato, i romantici avevano colto la richiesta dei lettori per una poesia nuova, nella quale si manifestavano sentimenti e accenti moderni: nell'esaltazione dell'amore e della passione, vuoi nel presente vuoi nel passato, negli ideali di un popolo in lotta, per la propria patria o per la conquista del Santo sepolcro.[47]

Ciò glielo permise, come egli dice, l'apprendimento della lingua francese:

Per ingolfarmi nella letteratura moderna mi diè la mano un pò di francese insegnatomi in due mesi di lezioni dal gentiluomo mio ospite. Lessi da prima Shakespeare, Schiller, la corrispondenza di costui con Goethe nella Rivista Germanica, Calderon dipintore di cavalieri impareggiabili, e 'l teatro francese. L'impressione che mi fece Shakespeare in quanto allo stile non mi uscì più di mente; le commozioni sì potenti sue parvemi ch'egli esponesse, quasi in lettere, dopo averle in sé digerite[48].

Altri modelli ancora li avrebbe sfruttati per scopi precisi come ci informa nel lavoro per la riedizione di *Serafina*, dove

Ripresi quindi la stampa della *Serafina* in cui deponevo le diverse frasi dalle immagini che lustravano i miei giorni e restavami là delle notti. Ma allo stile nudo, attivo di Milosao, sparso di immagini freschissime, subentrava nella *Serafina* rifatta, un'abbondanza di immagini e di pensieri che affogava azioni ed agenti. In fondo ad essa, in questo immenso mondo stava, come accennai, un desiderio languente e, come può essere in una vita captiva de' guardi, della voce e fin del silenzio d'una padrona - stavami pure a modello e, a ragione, la poesia francese di quel tempo, e la circostanza che accompagnavami nel comporre la eco del pianoforte, che lontano dalle camere constringevami a le monotone sue diversioni[49].

In modo particolare De Rada esaltò la lingua, anzi la parola poetica, che ne è la componente principale, per mezzo della quale si

---

[47] ALBERTO CADIOLI, *Romanticismo italiano*, Editrice Bibliografica, 6, Milano 1995, pp. 57;. Cadioli sottolinea "Anche il tema dei nuovi lettori si impone presto alla riflessione: la letteratura se vuole assumere il ruolo di forza morale e civile, deve superare i ristretti confini del pubblico tradizionale e, di conseguenza, modificare sia il rapporto di gerarchia dei generi, sia la loro struttura interna.", p. 26 v. anche *Mbi strukturimin modern poetik dhe mbi shtresat kuptimore të* Këngëve të Milosaut (1836) *të De Radës*.

[48] G. DE RADA, *Autobiografia*. Primo periodo, p.18.

[49] IDEM, *Autobiografia*. Secondo periodo, Napoli 1899, p.18 - 19.

esprimono i contenuti e si creano il bello e il sublime. Con la parola si conosce più a fondo la verità del mondo e dello spirito umano

> E per limitarci solo alla rappresentazione letteraria, la parola dell'uomo che contegna le forme e il candore della Rettitudine trae, quasi su dell'ali, gli animi appresso a sé. Di là ne commovono insuperabilmente le figure di Abramo ed Isaco che vanno al monte del sacrifizio, ed Antigone che la morte e 'l mondo nemico non posson rapire a'suoi. Che se poi la parola è uno specchio terso dell'animo... .[50]

Per creare grande arte, imperitura nel tempo, De Rada dedicò una grande attenzione al sublime estetico che troverà una legittimazione diffusa in quasi tutte le sue opere, specialmente in *Skanderbeu i pafàn*. Ciò fu possibile perché il sublime estetico, come il bello, generano la catarsi spirituale, la libertà e la pace dello spirito di fronte le preoccupazioni e gli affanni che procura la vita e l'attività quotidiana. In proposito egli nota:

> E pure comeché l'atterrisca, questo sublime estetico lo scioglie dalla piccolezza delle cure e purifica, al pari del Bello. Mentre dalle misere sollecitudini che si consumano esso ci scioglie e libera come la morte, la visione e fruizione del Bello ci è come una vittoria che empie di gioia. È Dio che apparisce nel profundere o nel ritirare i suoi doni[51].

A parte la grande e continua dedizione alla letteratura in De Rada nasce pure la curiosità per la scienza della matematica che, volenti o nolenti ad accettare, si esprimerà nelle sue opere letterarie, almeno con la precisione e, diciamo con le definizioni di questa scienza, con il suo geometrismo. Ricordiamo qui, è il caso di dirlo, soltanto il collegamento stupefacente, quasi geometrico, dell'inizio del primo canto dei *Canti di Milosao*, con l'inizio del XXX canto, del suo termine[52]. Egli scrive

> Quello che costituirà forse una singolarità del mio ingegno fu la passione sviluppatamisi per la matematica, non meno ardente che per le lettere. Costantemente per due anni le mie carte da un lato stavanmi vergate di versi, dall'altro coperte di figure geometriche, e cifre algebriche. Giunsi a estrarre con la mente la radice quadrata di 24 caratteri[53].

In una lettera a D. Camarda del 22 gennaio 1866, De Rada ci informa che aveva studiato la matematica per sei anni[54].

---

[50] IDEM, *Principii d'estetica*, p. 33.
[51] IDEM, *Principii d'estetica*, p.55.
[52] Vedi la parte prefinale dello studio sui *Canti di Milosao*.
[53] G. DE RADA, *Autobiologia*. Primo periodo, p. 14.
[54] Cfr. J. DE RADA, *Vepra letrare 3*, op. cit., p. 321.

3. UN'OPERA DI PARTICOLARE E RARA UNITÀ POETICA

Una tra le caratteristiche del principio creativo del De Rada, che si rinviene costantemente in tutte le sue opere poetiche e che ne costituisce un attributo fondamentale, anche in *Skanderbeg sfortunato*, è il modo come egli concepì e creò l'opera letteraria come totalità poetico-espressiva e di significato: la rappresentazione dei fatti e delle azioni, che sono unificati non dalla situazione o da un personaggio principale, in un tempo e spazio definiti, ma dai significati che li sostanziano, dai confronti, dai contrasti, e specialmente dai parallelismi di vita reale dei personaggi, dal loro destino tragico proprio come mortali di fronte all'onnipotenza di Dio e alla fede. E lo diciamo con piena convinzione che, se non conoscessimo questa posizione tanto importante quanto originale nel tempo in cui De Rada compose, almeno nella nostra letteratura, ogni accostamento e interpretazione di qualsiasi suo lavoro e più ancora di quello che abbiamo in esame, o sarebbe superficiale e senza valore o sarebbe un aborto. Dall'ignoranza di questo principio e dalla non approfondita strategia sulle modalità di percepire la realtà e i fatti trattati e di realizzare l'opera e anche dalla lettura di *Skanderbg sfortunato* come componimento tradizionale che richiedeva un tema da sviluppare, un protagonista centrale e che fosse costruito su un tempo storico preciso come imponevano i canoni e le caratteristiche del poema epico classico (come era possibile che *Skanderbg sfortunato* fosse un poema con intenti nazionali e che l'autore non rispettasse queste prescrizioni, sic!), traggono origine le critiche fuori luogo e le accuse infondate e non argomentate di tutti quelli che a torto gli hanno mosso rilievi per la sua confusione, per l'irregolarità e per la non unitarietà[55] a cominciare da Marchianò che nella quarta parte de "*Lo Skanderbeg*" del suo libro *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, pubblicato nel 1902,[56]

---

[55] Cfr. MICHELE MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, Trani 1902 (Ristampa anastatica, Arnaldo Forni Editore, 1979, p. 88 e 99); LORENZINA GALLO, Tesi di laurea, AA. [?], Università di Roma; ERNEST KOLIQI, *Il poema "Scanderbeccu i pa faun" di Girolamo De Rada*, in SHËJZAT, 9-10, Roma 1958, pp. 329-333; VITTORE G. GUALTIERI, *Girolamo De Rada poeta albanese*, Remo Sandron, Palermo 1930, p. 88; IDEM, *Milosao – Romanzo lirico albanese di Girolamo De Rada*, Lanciano 1917, cit. in G. PETROTTA, *Popolo, lingua e letteratura albanese*, 2ª ed. con aggiunte e correzioni, Palermo 1932, p. 208 e pp. 211-212; EQREM ÇABEJ, *Elemente të gjuhësisë e të literaturës shqipe*, Tirana 1936, p. 37; KLARA KODRA, *Poezia e De Radës*, op. cit., pp. 197-198.

[56] MICHELE MARCHIANÒ, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, op. cit., 1979, pp. 87-123.

da una parte attribuisce a De Rada[57] una grande importanza e dall'altra considera *Skanderbeg sfortunato* come un'opera varia e strana ed anche anomala e contraddittoria[58].

Una critica non diversa, naturalmente fuori luogo, fu mossa al poeta anche per le altre opere e persino ai *Canti di Milosao*, composti pure secondo lo stesso principio poetico-creativo. A causa delle critiche e delle osservazioni che gli mossero alcuni autori, De Rada fu costretto a dare dei chiarimenti su come aveva ideato e sviluppato le sue opere letterarie, ivi incluso *Skanderbeg sfortunato*, sia per evitare gli equivoci, sia per facilitarne la comprensione come strutture particolari per stilema e contenuto. Riferendosi al contenuto e alle forme di *Skanderbeg sfortunato*, in cinque libri che, come dice il poeta, ha scritto senza tener conto della mentalità del tempo, nel periodo dal 1836 al 1878 e pubblicato negli anni 1872-1884, nella prefazione al primo libro (1872, ripubblicato anche in *Uno specchio di umano transito*, Napoli, 1897), De Rada dice:

> Cominciai queste poesie nella mia prima giovinezza, l'anno 1836, ponendovi gli affetti del mio animo, quali nascevano in quel tempo e nacquero poi in Napoli (...) Il genere e la forma dell'opera si produssero appresso a queste condizioni dell'animo e del tempo. Nè offrono come l'epopea antica una favola simbolica contenente alcun alto pensiero e che narrata venga con chiarezza e verità d'uomini e di cose; ma fenomeni ed azioni che elevandosi han da qualunque verso rapito il mio cuore, affigurare alcun aspetto del mondo. In questo modo, e nata forse dallo stesso terreno, la tragedia atenese aveva già, in più vaste proporzioni, accolti e rappresentati gli alti momenti del vivere umano.[59]

Da questa idea fondamentale si arguisce che il poeta di Macchia non creava opere con una *fabula* (leggi: casi, eventi o contenuti) lineare tratta dalla realtà, che si sviluppava principalmente intorno un'idea o intorno un protagonista (in un tempo e circostanze correlati) in cui tutte

---

[57] IDEM, p. 10.

[58] IBIDEM, p. 87. Marchianò scrive "Un'esposizione continua del contenuto dell'opera è impossibile per l'assenza di ogni continuità e unità d'azione... " (Michele Marchianò, *L'Albania e l'opera di Girolamo De Rada*, p. 88.) "Pur troppo esse sono così stridenti e irreconciliabili che qualsiasi lettore, armato della più potente volontà, dovrebbe, o lasciarsi cadere di mano il libro o eliminare dalla mente l'idea che esso sia in presenza di un poema ... " (M. Marchainò, o. cit. p. 99.).

[59] G. DE RADA, *Prefazione*, in *Scanderbeccu i pa fatu. Storie del secolo XV*. Libro II, Corigliano Calabro 1872, p. 5; Cfr. G. DE RADA, *Prefazione*, in Poesie albanesi, II, Uno specchio di umano transito. Tip. Edit. F. Gennaro & A. Morano, Napoli 1897, p. 5.

le idee e gli altri personaggi sono riempitivi, tipici dei poemi e delle epopee classiche, che egli conosceva molto bene, ma che contenevano aspetti e azioni possibili nella vita di ognuno nonchè i valori positivi della gente.

De Rada si incamminò lungo la strada che per comporre richiedeva intelligenza, una particolare dedizione e varie competenze, una diversa capacità di rappresentazione del mondo, dei suoi aspetti e dell'anima umana non disgiunti dal contatto con la realtà. Pertanto al posto della *fabula* in senso proprio, l'opera, come struttura linguistica e sistema unitario espressivo e di significati, occorreva che inglobasse aspetti e azioni vari e dai significati che si ricavavano (dai nessi, confronti e contrasti) bisognava assumere la totalità dell'opera come messaggio artistico. Come tale essa avrebbe prodotto anche un effetto estetico più forte e prolungato. Poiché alcuni studiosi cercavano nelle sue opere, quindi anche nei primi tre libri di *Skanderbeg sfortunato*, quanto non c'era in loro, il poeta si impegnò di dare ulteriori chiarimenti sul modo di intendere la realtà in quest'opera e per tutti i libri e i loro canti, pertanto nella prefazione al libro IV precisa

> ...per cui l'ordine artistico e l'armonia dell'insieme è da esigere pe' singoli quadri: del modo che in essi, assolutamente, sta la verosimiglianza e nobiltà sanante de' caratteri e 'l simbolico senso delle cose[60].

Per essere più chiaro e anche più convincente nella presentazione e spiegazione del suo principio creativo, condiviso profondamente in *Skanderbeg sfortunato*, il poeta di Macchia distingue l'importanza del bello perfettibile (leggi: del grado più alto) e le modalità come si perviene al bello ideale e cita come esempio la tragedia greca, nella quale la vita si manifesta (dunque non si descrive né si imita, ma si manifesta - questa è pure una peculiarità di ciascuna opera poetica del De Rada) mediante la successione dei fatti e delle azioni, mediante i dialoghi e i monologhi.

Pare innanzi tutto che, se del bello l'Animo s'informa, fra le cose reputate belle e la succennata natura di esso, debba esservi quella omogeneità che fra cose utili costitutive della sanità corporea. Per andar diritto ad alcun bello perfetto ed anche appropriato a' nostri fini possiamo affissarci nella tragedia greca, reputata sovrana in quanto a bello ideale; e perché in quella, come la parte fondamentale è la vita degli uomini che si rivela per l'azione e i discorsi, rinvenir si dee il bello proprio dell'uomo[61].

---

[60] IDEM, *Scanderbeau i pa fuan*, Libro IV, Napoli 1877, p. 8 – 9.

[61] IDEM, *Principii di estetica*, p. 15.

De Rada illumina e chiarisce anche altre questioni, trattate nella sua opera, che sono importanti per capire il suo principio creativo e che insieme aiutano a scoprire la verità del vivere e dei suoi aspetti, quindi la realtà soggettiva creata con la parola rivelatrice del vero artistico.

> Poi durante il lavoro, perciò che oggi intendon sopratutto a scoprire da' fenomeni della vita alcun segno certo del Verbo profondo ch'essa contiene, io, data non so se poca o molta di cura all' eroico sentimento spirato dentro ne' quadri ed all'esterna lor connessione, ragguardava con maggior mente per che modo potessi conoscere e far trasparire nelle figure create e nell' ordinamento in cui le ponea, quella verità della Vita che, oltre a quanto si agita su la terra, tocca a fondo gli animi dell'uomo. Or avvisare e conoscere quella Parola augusta uom può solo dal suo poter leggere nel mondo[62].

L'autore di *Skanderbeg sfortunato* ci chiarisce inoltre come le aveva fuse e armonizzate, "si danno poscia alla mente per disporle ordinate al lume che dall'una soavemente armonizzando si rifletta nell'altra"[63] le integrazioni "o i libri" scritti in periodi diversi in un'opera, in una totalità, che esprime, come lui dice, "l'amore del mio spirito", processo che richiedeva competenze e dedizione straordinarie. Naturalmente dopo un lavoro eseguito in decine di anni egli assembla l'opera con una sistemazione decorosa come pensava che meglio convenisse alla sua completezza, bellezza ed arte:

> D'altronde ad ogni animo poetico creatore è noto che, in siffatte opere di lunga lena, finzioni vivaci ed effetive, ingenerate prima, si dànno poscia alla mente per disporle ordinate al lume che dall'una soavemente armonizzando si rifletta nell'altra; nè mai l'atto creativo ben segue l'artificioso preconcetto magistero della mente, o le ubbidisce. Nè contra ciò vale l'esempio dei poemi epici calcati sull'ordine Omerico: dacchè in essi o le figure non son dotate della pienezza della vita, o se vivaci e parlanti, esse staccansi e quasi educon sè fuori della tela che le contiene. Per cui l'ordine artistico e l'armonia dell'insieme è da esigere pe' singoli quadri.[64]

Pertanto, proprio attraverso le manifestazioni dell'essere, dell'azione umana e dello spirito, come dice De Rada, della dolce

---

[62] IDEM, *Prefazione*, in *Scanderbeccu i pa fann*, Libro II. Corigliano Calabro 1872, p. 6-7; Cfr. *Prefazione*, in IDEM, *Poesie albanesi*, II, *Uno specchio di umano transito*, Napoli 1897, pp. 5-6. Le Prefazioni dei due libri non sono identiche.

[63] IDEM, *Scanderbeccu i pa faan*. Libro IV, Napoli 1877, p. 8.

[64] IBIDEM, p. 8-9.

armonizzazione che è descritta nell'una e nell'altra parte, viene fuori e si svela l'essenza del mondo e il destino dell'uomo:

> È il Bello una condizione della vita dell'animo, o se vuolsi, una legge donata appresso a cui egli spiegandosi ha sua interezza. L'anima è però libera di edificarsi di quello o rimanere direi incoata (...) Questa parte spirituale sublunare, fu data a noi a reggere, e portarla a' fiori e a' frutti: la dea Nemesi fu statuita nel mezzo sopra un trono affinchè punisca i maleoperanti e i pervertenti nel grande edifizio. Buone e ree si presentano a noi le azioni che secondino od offendano gli onesti; e ciò è pietra fondamentale dell'umana vita. Indi questo adolescere nel bello si considera come una fattura indispensabile, superiore ad ogni opera d'arte, che ha troppo maggior peso pel bene e pel male sul destino dell'uomo[65].

Alla fine del V libro di *Skanderbeg sfortunato* De Rada pubblicò, non a caso, la lettera del francese G. C. Camet[66], scritta in francese il 19 luglio 1878 e pubblicata sul giornale "La Stampa" di Napoli il 14 agosto 1878, dove l'autore francese, dopo aver letto con attenzione alcune tra le opere di De Rada, gli scriveva qualcosa di importante specialmente sul tema del principio creativo che aveva seguito nella composizione della sua poesia. G. C. Camet aveva notato e scoperto proprio ciò che era fondamentale nelle opere di De Rada e che gli altri non avevano notato e consideravano anche come un difetto. Dopo aver ricordato che le opere gli avevano fatto una buona impressione, Camet scrive a De Rada

> Voi nel libro IV dite che vi accusano di "assenza d'arte nella selezione di parti che per loro sono prive di coesione" e sostenete pure di aver ben realizzato l'unità che avevate in mente di dare ai vari elementi del vostro bassorilievo. Ma anche il limite di cui vi accusano, non solo non è assenza d'arte ma per me è l'espressione più alta dell'arte che risiede proprio nel segreto della creazione e della finzione con la copertura della verità tutta da scoprire[67].

G. C. Camet nel prosieguo della sua lettera tocca una tra le questioni fondamentali del principio creativo ma anche della matematica nelle opere di De Rada

> L'unità tanto declamata dagli aristocratici della poesia antica e moderna può essere una necessità per il dramma che si svolge in un determinato

---

[65] G. DE RADA, *Principii di estetica*, op. cit.,, pp. 46-47.

[66] IDEM, *Scanderbeccu i pa fatu* Storie del sec. XV. Libro V, Napoli 1884, pp. 185-189 (Estratto da la LA STAMPA (Napoli 14 agosto 1878, lettera aperta).

[67] IDEM, *Scanderbeccu i pa fatu* Storie del sec. XV. Libro V p. 186.

frangente della vita, ma non anche nella storia, che racchiude tutta l'esistenza di una persona, come di un popolo, di un paese o di una nazione. E un poema del vostro genere è una storia e storia classica. La sola unità possibile in questo tipo di selezione è quella che voi avete operato – come appunto dite – per i vari gruppi del vostro bassorilievo dove tutti i pezzi si saldano così bene che, pur in vari punti e in vari gruppi, i personaggi si mostrano e si succedono uno dopo l'altro come se fossero raffigurati in una grande tela. E non ti accorgi che quel centro è la madrepatria del poeta, un'Albania fiera, l'Albania di Skanderbeg[68].

Ma il principio creativo applicato da De Rada in *Skanderbeg sfortunato*, nei *Canti di Milosao*, in *Serafina Topia* ed altrove non può essere compreso a fondo se non teniamo presente anche la sua posizione nei confronti della poesia orale arbëreshe: la sua natura, la strategia del racconto poetico, il processo generativo del testo, la lingua simbolica e le frequenti metafore, la trattazione libera dei vari avvenimenti, senza essere prigioniero di una rappresentazione pedissequa del mondo e dei suoi aspetti in modo da creare, con la lingua, un mondo libero e poeticamente stimolante nel quale il racconto, l'azione e l'ispirazione seguano l'un l'altro fino a fondersi insieme. De Rada, nella *Prefazione* al IV libro del *Skanderbeg sfortunato* (1877), lo dice chiaramente:

Dopo i pareri emessi in vario senso su i primi libri dello *Skanderbeg* conviemmi dare taluni brevi schiarimenti:
1. La forma de' canti io [la] presi semplicemente dalle rapsodie che portammo con noi dalla madrepatria; e le quali sono in sé parte del fondo comune popolare, da cui è surta ogni spontanea poesia eroica delle nazioni europee. La nota sua più appariscente è in ciò, che la narrazione, l'azione e l'ispirazione vi si succedono e fondono insieme come vedonsi nella vita. Le poesie omeriche (la cui ultima forma ordinata da Solone è rimasta grande modello all'epopea, ovunque tentata dopo), nacquero, giusta la tradizione, su lo stesso tema e su esse poterono sceverarsi e formularsi distintamente la tragedia ed anche la lirica degli Eleni. Anche ne' tradi tempi di Grecia, quando si volle tornare alla viva realtà, come nell'idillio siciliano, fu ricongiunta di nuovo nel Canto la narrazione con la rappresentazione drammatica.
2. In quanto al contenuto, volli nella forma che diemmi la patria mia ritrarre la vita secondo che fa e vuole nelle case di essa. E perchè in queste il reale non è confinato in pacifici asili al coverto da' mali, come Teocrito finse le campestri dimore; nè vi si è preoccupati sempre e

[68] IBIDEM.

solamente degli utili e degli affetti ed obblighi che derivar ne possono ma vi si è penetrati e messi in prove virili dalle fedi cristianite: la vita che è in esse, aspira le aure da ogni lato del mondo in cui siamo. Ciò che fa differente la rappresentazione della stessa si riconoscerà p. e. ove si confronti la storia del IV canto di questo Libro con alcuna ecloga di Teocrito, o col moderno *Arminio e Dorotea* di Goethe[69], nobile poeta realista[70].

Ciò perché De Rada apprezzava molto la poesia orale arbëreshe della quale diceva:

Rimanevo sempre incantato dalla semplicità dell'idea e della forma dei nostri canti popolari[71] e ciò che li *rende particolarmente preziosi* (le rapsodie arbëreshe - ndc) per noi è quello il monumento più antico della nostra lingua ed un grande modello di stile semplice puro e vigoroso.[72]

Proprio il forbito sistema poetico-espressivo delle rapsodie era uno dei punti forti cui De Rada si rifece nella loro composizione, pertanto scrive anche: "Se noi la consideriamo come un archetipo di vita, quella (la poesia degli arbëreshe d'Italia - ndc) nacque come un fiore tra i meli che trovò nella terra e con il passare del tempo crebbe e prese coscienza di sé e della propria natura e, pur essendo nata tra le gioie e i dolori, sembra una dea. Nessuna lingua creò immagini della vita tanto chiare, vive e complete come la nostra."[73]

De Rada sottolineava anche l'importanza delle rapsodie arbëreshe come filtro della ricchezza spirituale e dell'educazione degli arbëreshë,

---

[69] Vedi su questo fenomeno AT VINÇENC PRENNUSHI, *Poezija popullore e Goethe-s.*) Në: "Phoenix". E përkohshme kulture. Vj. III, n. 3 - 4, Shkodër 1999, f. 260, 261 Prennushi scrive: "Anche nella forma Goethe, nelle sue composizioni, segue proprio lo stile della poesia popolare tanto efficace da stimolare il cuore di tutti. In modo semplice e senza affettazioni, senza alcun pathos la poesia popolare (non riflessa) parla spontaneamente e riflette bene i luoghi. Non descrive soltanto, *ma lascia crudamente parlare le persone* (mia la sottolineatura). Nei fatti naturali (...) la poesia i sentimenti li sfiora appena, più attenta a parlare che a sentire dando così un forte sfogo alla fantasia e coinvolgendoci con essa. Questo obiettivo la poesia popolare lo persegue meglio in uno sviluppo di pensieri non lineari, secondo un percorso fuori da ogni rapporto logico lasciando che il lettore da solo colmi tutti i vuoti possibili (...)"Proprio Goethe dice che non sono le idee e i progetti che creano la poesia, infatti egli registrò le percezioni estemporanee seguendo l'istinto come in un sogno. La poesia traeva ispirazione dalla natura e Goethe era soltanto un tramite mediante il quale essa si esprimeva".

[70] G. DE RADA, *Scanderbeccu i pa faan.* Libro IV, pp. 5-7.

[71] J. KASTRATI, *Jeronim De Rada. Jeta dhe vepra.* Tiranë 1979, p. 31.

[72] G. DE RADA, *Principii di estetica.* Napoli 1861, p. 43.

[73] IDEM, *Rapsodità kombëtare*, in IDEM, *Vepra letrare* 3, op. cit., p. 287.

fatto di cui tenne conto quando creò le proprie opere, anche *Skanderbeg sfortunato* ovviamente.

> Qui in Italia, dove siamo ospiti, le nostre famiglie, che un tempo sono state felici e fiere, sono educate con questi canti lontane da ogni contatto con la città[74].

Le idee e le posizioni di De Rada, di cui si è già parlato, trovarono un'applicazione larga e profonda, per non dire matematico-geometrica, (tenere presente che le sue lettere un tempo erano piene di versi e di numeri) nella creazione dell'opera *Skanderbeg sfortunato* come unità espressiva e di contenuti alla cui stesura il poeta dedicò quasi mezzo secolo. Il taglio che a *Skanderbeg sfortunato* conferisce unità di opera letteraria è il modo di intendere e trattare la realtà albanese del XV sec. già dall'inzio dell'occupazione osmana dei territori albanesi: da una parte la grande resistenza e le numerose vittime, dall'altra le sofferenze e le tante tragedie che scuotono la mentalità e la vita della gente. Tale realtà non è descritta nella sua interezza, secondo un preciso corso storico né secondo uno sviluppo lineare e unico, ma con la rievocazione di eventi, destini, azioni, vissuti, sofferenze e delle tragedie dei personaggi. In verità, De Rada, mediante certi elementi del bassorilievo di quel mondo, cerca di rappresentarlo nella sua interezza. Volutamente si sofferma su un periodo di particolare importanza per gli albanesi ma il suo intento è più ambizioso: mediante alcuni aspetti della vita di quella gente, in sostanza egli cerca di parlarci della vita di ognuno e del suo destino senza tener conto del tempo. Ciò è dimostrato dal fatto che in quest'opera descrive il destino e i casi tragici di persone appartenenti tanto al mondo albanese che a quello osmano. Con questo genere di approccio, di esame e di rappresentazione di entrambe le realtà, di fenomeni e azioni in parallelo, di confronto e contrasto, egli vuole parlare del destino di tutti gli uomini e su questo piano l'opera è assai unitaria. A parte tutto, ciò che dà la misura tangibile di insieme e che costituisce l'unità dell'opera, è la realtà intessuta profondamente di sogno e fantasia, espressa in forma unitaria e con una strategia coerente e consapevole. In verità, è difficile dire cosa sia in quest'opera poetica vera realtà, cosa sia finzione e cosa sia sogno. Forse a questo punto bisogna anche capire il motivo per cui il poeta le sue opere le abbia raggruppate in 12 volumi con il titolo di *Poesie albanesi del sec. XV* delle quali ci dà notizia il Marchianò[75].

---

[74] IVI, pp. 284, 285 e 286.

[75] M. MARCHIANÒ, *Giovanni Uniade*, Foggia 1906, p. 8.

Con una tale visione della realtà da rappresentare, anche le sofferenze e il destino infausto dei personaggi nelle azioni e nel corso della loro vita sono qualcosa che completa l'unità dell'opera. De Rada ricerca e scopre, attraverso la narrazione poetica, il destino di ognuno nella vita terrena, l'asprezza, le pene, la miseria, la violenza che la vita ci procura.

Il destino tragico, dunque, si manifesta prima di tutto nella constatazione che l'uomo è condannato a soffrire in vita e infine a morire (nel canto I di *Serafina Topia – Uno specchio di umano transito*, in un dialogo tra Andrea e Serafina si sentenzia che il male della vita è comune a tutti). L'uomo, come dirà De Rada nell'ultimo dei *Canti di Milosao*, è dunque solo un'ombra che il vento fuga. Questo destino in *Skanderbeg sfortunato* è descritto e sperimentato da tante coppie di personaggi in contesti diversi (nei *Canti di Milosao* il dramma della vita e il destino tragico colpiscono principalmente Milosao, Rina e il loro figlio che muore e che, lì per lì, sembra un fatto tutto casuale occorso solo a loro). Qui il destino tragico è veramente emblematico, è un evento proprio inevitabile al quale nessuno può sottrarsi. Tutto ciò è dimostrato da quanto capita alle coppie Serafina – Bosdari, Vantisana – Monusco, Rosina – Skanderbeg, Viola Oderisi – Algasice, Itomea – al turco, etc..

Ciò che in *Skanderbeg sfortunato* unifica in modo particolare e profondo i significati è la presenza consolante di Dio con la sua onnipotenza, la fede e la prospettiva della vita ultraterrena. La diagonale fondamentale (rifacendoci nuovamente ai concetti di geometria), sulla quale si costruisce l'opera e riposano i fatti e le azioni che vi sono descritti, è la grandezza di Dio come onnipotente artefice del destino umano nella vita terrena e l'importanza della fede di cui si parlerà più estesamente nella parte dedicata al destino tragico dei mortali di fronte la grandezza di Dio e la fede.

Importante è la funzione che hanno le coppie (come soggetti uguali nella sorte) nelle rispettive realtà (albanese e osmana): Bosdari – Serafina, Gibraltario – Vantisana, come rappresentanti delle case principesche e reali, sono la chiara dimostrazione di un'opera concepita e scritta in modo unitario. Infatti il I libro di *Skanderbeg sfortunato* comincia con un prologo lirico di Bosdari e con l'anticipazione del matrimonio di Serafina con Nicola Dukagjin mentre, dopo la prima storia (leggi: canto) del IV libro, abbiamo il canto di Nicola Dukagjin rivolto alla figlia dei Topia, un omologo con l'inizio del I libro dove Bosdari degli Strez rivolge il suo canto a Serafina. Un nesso stretto – sul

piano umano dei personaggi e dei significati – con l'unità dell'opera, forse più significativo di altri, ce lo offre Vantisana. Con lei inizia il primo canto del I libro e con lei termina il V libro, anche l'opera dunque (il canto finale) che è una conclusione particolare, funzionale e meditata. Difficile trovare una conclusione più congrua e significativa che enuclei in modo così pieno uno tra i concetti principali dell'opera: l'essenza di Dio, del credo cristiano e della religiosità. De Rada, intenzionalmente, non colloca Vantisana al primo posto fin dall'inizio ma la sua corposa e continua presenza, l'agire e la dedizione, il conforto vitale che trova e sperimenta dopo il battesimo in chiesa e il sostegno della croce che la consola così tanto spiritualmente, dunque durante la totale dedizione al Figlio di Dio, e della chiesa, la fermezza a non mancare ai voti anche quando si trova davanti al sentimento più forte della vita – dell'amore verso Monusco – amore che non si estingue mai in lei – è la prova evidente dell'importanza che egli attribuisce all'opera fin dall'ispirazione.

Proprio dalle opere, poeticamente ben costruite, si evince che Vantisara all'amore fisico e ai fugaci piaceri mondani antepone la grandezza del sentimento dell'amore divino e spirituale[76]. Anche la natura con i suoi fenomeni, magistralmente in armonia con i vari simbolismi e significati dell'opera, costituisce una componente importante di tutta la realtà rappresentata (è presente anche in tutte le altre opere poetiche del De Rada). Essa (la natura) rappresenta l'eternità di fronte alla precarietà dell'uomo e del suo infausto destino e impreziosisce l'opera con il bello ed il grandioso. Ne consegue che, a ragione, dai drammi e dalle tragedie più sconvolgenti nascono le cose più belle, semplici e grandi. Ciò lo conferma lo stesso poeta nel suo trattato sui *Principi di estetica*, dove tra le altre cose precisa:

> Ma le creazioni artistiche hanno un'amplissima fonte di grandezza nella rappresentazione viva degli oggetti vasti e potenti della natura. Noi cennammo a ciò che l'aspetto del mondo sta quasi una scuola immensa d'ogni bello, egualmente ch'è fonte di terrena vita: standovi noi a quello come gli uccelli favolosi che si nutrivano delle parole della bella Blanchelleut. Né la grandezza di animo è sciolta dalla benefica influenza. Le montagne altissime o il mare sterminato a cui par ti

---

[76] Cfr. A. N. BERISHA, *Hyu dhe mbretëria hyjnore në poezinë shqipe* in IDEM, *Burim drite e dashurie. Antologji e poezisë së përshpirtshme shqipe, 1618 – 1998*, "Shpresa", Prishtinë 1999, pp. 5-18.

rimova dalla vita hanno la forza di rapirci alle cure transitorie e lasciarci pieni dell'idea che siam parte del mondo eternale.[77]

4. La realtà, il sogno e la fantasia

La base dell'ispirazione e della creazione poetica di *Skanderbeg sfortunato*, come già detto, è costituita da situazioni proprie della realtà albanese e della sua gente all'inizio del sec. XV che nell'opera si propongono come riverbero di quel preciso contesto o come sue verosimili rappresentazioni. Attraverso la narrazione poetica sotto vari aspetti, azioni e vicissitudini dei personaggi, che in questa sua creazione sono tanti, De Rada, come si è detto, vuole presentarci alcuni aspetti di quel mondo e della vita di ognuno. Ciò si nota sia nel corso della vita tranquilla che precede l'aggressione e l'occupazione dei Turchi osmanli, sia durante la resistenza per la difesa della libertà, della mentalità e dei territori. In altre parole, il poeta tratta, a suo dire, momenti alti (leggi importanti) della vita umana tipici anche della tragedia ateniese:

> In questo modo, e nata forse dallo stesso terreno, la tragedia ateniese aveva già, in più vaste proporzioni, accolto e rappresentato gli alti momenti del vivere umano[78].

Mediante la trattazione poetica dei fatti della vita, dalle varie azioni e dalle sorti dei personaggi come persone comuni o immaginarie, De Rada cerca di ricavare i significati che servono agli altri per comprendere meglio la realtà nella quale vivono e il loro destino. Per riuscire pienamente nell'intento, affinché dunque il messaggio dell'opera sia insieme poetico e, nei significati, ricco e intelligibile, il poeta crea una realtà tanto complicata quanto singolare e importante. Parte dalla realtà esistenziale possibile di un tempo remoto – il mondo albanese del XV secolo – ma la attraversa con il sogno e la fantasia che si trasformano in componenti fondamentali della realtà poetica della sua opera.

In altre parole, il poeta crea una realtà che riflette nella sua opera, crea situazioni, personaggi, vissuti e le loro sofferenze con l'intera realtà si convertono in segni e struttura linguistica, pertanto la realtà nella vita e quella nell'opera letteraria, (come in ogni opera letteraria) sono due cose completamente diverse, proprio come pensa Lotman:

---

[77] G. De Rada, *Principii di estetica*, pp. 54-55.

[78] Idem, *Prefazione*, in *Poesie albanesi*, II, *Uno specchio di umano transito*. Tip. Edit. F. Gennnaro & A. Morano, Napoli 1897, p. 5.

> Il mondo delle cose è reale, quello dei segni (simboli) e dei rapporti sociali sono nati da una falsa civiltà. Esiste solo ciò che è in sè, mentre tutto ciò che designa "riflette" il resto è finzione [...] Gli archetipi del simbolo, che inizialmente furono considerati come il primo atto della creazione divina, diventano così modelli dell'inganno[79].

Attraverso la lingua, il testo, il racconto, si creano, si descrivono, confrontano, contrappongono gli eventi umani e naturali, i caratteri dei personaggi, le azioni e le situazioni, le immagini e i pensieri. Proprio attraverso la narrazione poetica si descrive ed eterna qualsiasi cosa nel profondo e nel particolare: non c'è segreto che non sia manifesto né fatto palese (evidenza) nel quale non ci siano pieghe nascoste da scoprire. De Rada prende in esame il "*Gran Tempo*" per due ragioni principali, a parte ogni altra: da una parte per ricordare agli albanesi, non esclusi quelli della diaspora, che è importante difendere la madrepatria e la loro libertà, la dignità, il benessere, la semplicità, la ricchezza spirituale, la fede in Dio, nell'ultrasensibile, testimoniate dagli albanesi già nei primordi; dall'altra parte la descrizione di questa realtà mediante l'opera poetica, dei caratteri, delle virtù e delle qualità fondamentali che hanno valore parenetico nella vita. Il poeta era consapevole (ciò lo attestano anche i pensieri espressi nei *Principi di estetica*, alcuni dei quali li abbiamo già citati) che l'opera letteraria può esercitare una grande influenza sui lettori e che proprio attraverso l'arte è possibile finalizzare lo sforzo in modo da rendersi utile non solo alla generazione del proprio tempo ma anche a quella degli anni successivi.

Proprio per questa ragione De Rada descrive la realtà albanese di quel periodo nei suoi tratti fondamentali come anche la divina grazia e il regno celeste, l'amore spirituale, la bontà, il benessere e la dedizione come qualità morali e basilari nella vita di ognuno.

L'amor patrio in quest'opera è esternato in forme, casi e circostanze varie e si concretizza nei pensieri e nelle azioni dei personaggi. Sul versante nazionale la difesa del patrio suolo ovviamente rappresenta una tra le componenti principali dell'autoconservazione e del vivere. La disponibilità al sacrificio per la madrepatria è documentata dagli appartenenti dei vari strati sociali, dai pastori al re Gjon. In tal senso ha un particolare valore simbolico il matrimonio di

---

[79] JURIJ M. LOTMAN, *Ogledi iz tipologije kulture*, in Treći program Radio Beograda, Jesen 1974, p. 443; Cfr. A. N. BERISHA, *Realiteti në jetë dhe realiteti në upërën latinare*, in IDEM, *Veçanti ligjërimsh poetike*, Eurorilindja, Tiranë 1996, p. 8.

Serafina con Nicola Dukagjin che sostanzialmente simboleggia l'unione dei territori albanesi.

Un patriottismo senza limiti è presente al VII canto del I libro nelle parole di Radavan rivolte agli amici e ai commilitoni sollecitati a dimostrare, come sempre, ardimento e sacrificio per la patria in pericolo

Vëllézër e t'Arbërésh
ngâ zotërat e pár të dhés,
te zâlli te shuami
at grik zjarri me gjakët
e kuj té na përpariný. Ndë na
u frishim vrejtës të këtire
ç'erthëtin më na nxiérr shpiret,
tharós e i katúndit t'ën
trúmëria jón për món.
(Libro I, canto VII)

Anche nelle parole del Principe dei Mirditi (la quarta parte del IV canto, libro II) è presente in parte l'ardore per la liberazione della madrepatria dagli stranieri ottomani. Il principe presagisce la liberazione dei territori albanesi, l'imminenza della vittoria dopo la guerra, il ripristino dell'onore e del benessere che avevano nel passato.

... Ma të mos jét
çë zali mbë meth e maljet
një mbrëma flagash gharêje,
gharé e gjorëvet t'Arbresha
pa të gjuaj më, se i vrán,
të çeljen, u agëzuar
gíth motëra? E të mos jét,
kur ndêr t'anët i ljeruar
vet A të të zgjidhuren...
(Libro II, canto IV)

Un sentimento profondo per la patria è presente anche nelle parole di Itomea rivolte al marito turco. Per amore aveva sopportato a lungo ma dopo tanta pazienza non si trattiene più e gli rinfaccia quanto a tutti i costi era giusto dirgli: era stato proprio lui ad aiutare i

commilitoni a uccidere, occupare e sottomettere la chiesa, i connazionali e la patria, l'Arbëria.

Imotea: Ti doren
po i dhé mí A rbërin tím,
mbi katúnd e qishen e shëite;
ata të stershin zotëra.
(Libro III, Canto V)

Nel suo racconto poetico, De Rada mette in luce casi nei quali sono tanti a non curarsi della patria e a non sostenerla nel pericolo con la loro inerzia come chiaramente si evince dal canto IV del II libro. Ovviamente il poeta così critica e ricava un monito per i contemporanei e per le generazioni future: un siffatto comportamento è insieme dannoso, autolesionista e in contrasto con la fede e il volere del Signore, posizione che De Rada considerava decisiva nella vita di ciascuno:

> Anche l'amor patrio – sentenziava Antonio Arapi – è un ideale del cristianesimo [...] Esso per i cristiani è una virtù come la giustizia e l'amore[80].

Nell'opera *Skanderbeg sfortunato* il poeta ama parlare particolarmente della vita spirituale, la quale, secondo Poradeci

> Solo con la poesia, che ha per tema l'interiorità, è in grado di sopravvivere[81].

o come dice Ernest Koliqi

> A lui (a De Rada – ndc) interessa maggiormente la dimensione spirituale che la nazione albanese[82].

In verità De Rada la vita interiore dei personaggi, presenti nell'opera, la scruta e descrive ma contemporaneamente anche la crea. Ciò, inizialmente, sembra incomprensibile e paradossale ma egli così fa e ciò rientra nelle sue strategie poetico-creative; la vita interiore è quella che sostanzia la vita materiale, che aiuta la gente a riflettere su di sé e

---

[80] ANTON HARAPI, *Njësimi komtár dhe ideali komtár,* Opere scelte, a cura di A. N. BERISHA, Kuvendi françeskan, Gjakovë 1997, p. 280.

[81] PETRAQ KOLEVICA, *Lasgushi më ka thënë* [...]. Appunti dalle conversazioni con Lasgush Poradecin, 2ª ed. integrata, Toena, Tiranë 1999, p. 91.

[82] E. KOLIQI, *Fishta interpret i shpirtit shqiptar,* Kuvendi françeskan, Gjakovë 1977, p. 87.

sulla loro esistenza, a comprendere le cose nella loro essenza e ad affrontare le pene, le sofferenze e le tragedie.

In tal senso il canto del poeta, in altre parole l'opera poetica, per un verso funge da supporto spirituale (nella quarta storia del II libro di *Skanderbeg sfortunato* si dice che il canto III rassereni, allontani le preoccupazioni) e come espediente per esprimere, comprendere e far conoscere il vissuto dell'individuo che nell'opera letteraria costituisce la realtà e la verità artistica e che, per altro verso, rende e crea quella realtà. Per tale motivo in *Skanderbeg sfortunato* la realtà soggettiva, il sogno e la fantasia sono tutta la realtà. Anche quando il fatto si presenta con la concretezza della vita quotidiana, con i suoi fenomeni naturali, così presenti in tutte le creazioni del poeta, si salda e si fonde sempre in tanti modi con la fantasia e il sogno. Ciò accade perché così è in ciascuno: quando ti accorgi che nel quotidiano non ottieni gli esiti sperati, allora ripieghi sulla fantasia e sul sogno in modo da realizzare ciò che desideri e cerchi e che la vita ti nega. Una conferma di questa strategia si ha specialmente quando si descrive e svela l'anima femminile di fronte l'amore carnale, la religione e la patria. Così, è il caso di dirlo, Serafina si confronta con due situazioni concrete e casualmente con due realtà spirituali: da una parte è costretta ad accettare il fidanzamento con Nicola Dukagjin – matrimonio di grande prestigio, per la fine delle incomprensioni tra i capi albanesi e l'unificazione dei territori nord-sud – e, dall'altra, l'ineluttabilità da parte di Bosdari, che lei ama profondamente, di andare a combattere per la difesa della patria e per la libertà materiale e spirituale.

Le due realtà spirituali, con le quali si confronta Serafina, sono alternative: sacrificare l'amore per la patria e per il suo popolo (come rappresentante di famiglia nobile e principesca) o accettare la sottomissione della patria agli ottomani per l'amore verso Bosdari o seguire le ragioni del cuore – sposare l'amato e rifiutare ogni altra cosa. Il conflitto spirituale è rappresentato mediante la vita dei personaggi. Ciò è evidente anche nelle riflessioni del re Giovanni prima di morire, poi di Skanderbeg alla vigilia del suo rientro in patria o quando si confronta con l'amore di Frosina, di Bosdari, Astir, Goneta e di altri personaggi.

In ogni personaggio delle sue opere De Rada si compiace di evidenziare ciò che è particolare, importante e che manca nell'altro o che non è bene evidenziato negli atti, nella fantasia e nei sogni della vita terrena. Egli indaga nelle pieghe dell'anima femminile, sposate e nubili, albanesi o turche o delle coppie di entrambe le nazionalità e, più

frequentemente, anche nel cuore degli uomini: da un lato, di quelli che difendono la patria e, dall'altro, di quelli che cercano di invadere territori altrui e di sottometterli.

Questa è la strategia di insieme che gli ispira la creazione di un solo universo di tutta l'opera rappresentato con il racconto del destino infelice dei personaggi; ecco la realtà che crea il poeta mediante la narrazione e che costituisce quasi tutto il suo mondo poetico, anche di *Skanderbeg sfortunato* ovviamente. Il poeta lo sa che l'opera poetica, come struttura linguistico-espressiva e messaggio, non è solo rappresentazione e descrizione della vita, della realtà materiale: quando si pubblica anch'essa diventa parte della realtà, della cultura e la sua influenza sul comportamento delle persone è straordinaria, proprio come giustamente osserva Lotman:

> Da essa deriva anche una conseguenza importante: l'opera artistica è il riflesso della realtà ma, nel contempo, è parte integrante della cultura. Appena nasce, essa non è più astrazione ma fenomeno della realtà. L'ideazione artistica permea tutta la cultura materiale per cui l'opera letteraria che ne coglie i valori (come contenitore della realtà), è proprio espressione di quella realtà. Come fattore che incide sulla vita, essa assolve una duplice funzione, ideale e materiale[83].

L'aspetto tragico della vita e del destino umano di ogni giorno è documentato dalle meditazioni di Gonete, Astir, Imotea, Viola Oderisi e di altri; si evince pure, dalle parole del re Gjon il quale, prima di morire, esamina e riconsidera le decisioni prese in vita come guida del popolo e difensore della patria. Proprio il modo di raggruppare le persone secondo la loro indole ci dimostra il gusto di De Rada di svelarci, con l'arte della parola, i segreti materiali e spirituali di ognuno di fronte l'amore e gli imprevisti della vita, della libertà individuale e di quella collettiva, della difesa della patria e del prestigio personale.

5. Il destino tragico dei mortali

De Rada seleziona fatti e azioni che si distinguono, come egli stesso dice, per travaglio spirituale, quindi per i dolori che causano alle persone in vari casi della vita, specialmente quando sono collegati a fatti importanti o nascono dall'amore che è un sentimento profondo e fondamentale nella vita di ognuno.

---

[83] J. M. Lotman, *Predavanja iz strukturalne poetike.* Uvod, teorija stiha. ZIU, Sarajevo 1970, p. 46; Cfr. A. N. Berisha, *Realiteti në jetë dhe realiteti në veprën letrare*, in Idem, *Veçanti ligërimesh poetike*, op. cit. p. 9.

Parlando dei componimenti ad argomento religioso, come quelli del Variboba e di altri autori, di cui gli arbëreshë avevano conoscenza ma il cui genere non era stato coltivato a lungo, De Rada spiega le ragioni di tale indolenza:

> Ma dopo poco pur quelle poesie decaddero senza già ritrarre il popolo a Dio, come quelle che erano echi del *cimbalo sonante sacerdotale*, destituite di spirituale unzione[84].

Il radicamento nelle pieghe segrete dello spirito umano, il legame e l'intreccio della realtà con la fantasia e il sogno e l'estrapolazione dal loro nucleo dei significati importanti nella vita e per la sorte dell'uomo erano compito assai arduo e ciò lo poteva fare, come dice De Rada, solo un poeta nato, cioè ispirato da Dio. Ciò il poeta lo dice in modo chiaro nella *Prefazione* al I libro di *Skanderbeg sfortunato* (1872) che ripubblica in *Uno specchio di umano transito (1897)*:

> La poesia è un privilegio come la Profezia, non si compone secondo la volontà dell'uomo. L'anticipazione della volontà divina per la modificazione dei destini umani è un dono dei profeti, la preparazione per il mondo del sublime è dunque propria solo dei Poeti nati tali[85].

Per comporre poesie di alto livello, di prima qualità, è indispensabile dunque che il poeta-vate sia santificato nello spirito in modo da riuscire a realizzare con la parola componimenti che siano divini e di pregio poetico anche nei contenuti, proprio come diceva Lasgush Poradeci:

> La poesia è divina (celestiale). Quando si scrivono poesie, pertanto occorre avere l'anima pura. Ogni poesia deve essere un diamante e diamante deve essere ogni verso e ogni parola bisogna che sia diamante[86].

Quindi il genio, anche il poeta geniale, e le opere che crea, secondo De Rada sono divini; lì si radica e da lì discende ogni cosa:

> Ed ecco che la mia vita giovane è piagata in terra estranea e con essa son piagate le speranze tante ch'io m'ebbi, come già quei cavalieri. Ma non può più risanare la mano dell'Uomo, ma le aure che il Padre manda e prossime al cielo tutto rinnovano anno per anno, ma la letizia della tua benevolenza, a cui mi si dileguino gli affetti terreni. O Madre Immacolata, sola pietosa e potente – come n'è testimone la fede che

---

[84] G. DE RADA, *Autobiologia*. Terzo periodo, op. cit., p. 15.
[85] IDEM, *Poesie albanesi*, II, *Uno Specchio d'umano transito*, Napoli 1898, p. 6.
[86] Cfr. P. KOLEVICA, *Lasgushi më ka thënë* ... , op. cit., p. 89.

delusa cade, ma a te volta è sempre con preci nuovi ciascun giorno – deh tornami la sanità (Alla SS. Vergine Immacolata)[87]

oppure

O genio, primo dono di Dio, aiutami a cingere la fronte con la bella corona di questo tempo. Dopo la deporrò ai tuoi piedi e invocherò la morte[88].

È poesia vera quella che mediante la lingua artistica, il testo, dà sfogo alle tensioni spirituali e crea un mondo poetico così ricco e stimolante da arricchire anche lo spirito del lettore e da creare il miracolo proprio come diceva Novalis con straordinaria intuizione:

La lingua è come le regole della matematica: esse costituiscono una realtà a sé, si adeguano solo a quelle e non indicano nient'altro che la loro straordinaria natura; sono completamente convincenti proprio perché rendono palese il sorprendente gioco delle relazioni tra le cose[89].

Pertanto la poesia è anche rilassamento sia per lo stesso autore sia per il destinatario, per chi legge o ascolta, di fronte alle pene del vivere quotidiano.

La poesia in primo luogo è proiezione dello spirito e del pensiero del poeta, partecipe di un contesto e di una precisa società, che avverte più degli altri il peso della vita terrena, proprio come direbbe F. Kafka con la lingua dell'arte:

---

[87] G. De Rada, *Alla SS. Vergine Immacolata*, in "Poesie albanese vol. II Uno specchio di umano transito". Napoli 1897, p. 8. Nella nota di questa poesia – preghiera dedicata alla Immacolata, De Rada scrive: "Ad Ottobre del 1840 infermai di malattia agli uomini incurabile. A tosse con strie di sangue morto, nello sputo, seguiva in Novembre febbre e insonnia abbondante di sudori. Or la mattina dell'8 Dicembre levatomi al suono delle campane festive e delle zampogne vergai, in pianto, questa preghiera: Ed, in esso quel giorno, cessarono i segni del sague, e dopo qualche settimana e febbre e tosse andarono da sè in dileguo. L'aver quindi messo ai ginocchi della Madre dell'Uom Dio la musa dell'Albania disavventurata, non fu da vano contrasto al secolo di cui divido i difetti, ma la grata Fede e schietta." (Idem, p. 7.)

[88] J. DE RADA, *Meditazion Përsiatje*, in IDEM, *Vepra letrare I*, op. cit., p. 223.

[89] Cfr. CLAUDE SIMON, *Romanopisac u stvarnom svijetu*, in REPUBLIKA, 9-10, Rujan – listopad, Zagreb 1986, p. 1078.

Per lui (il poeta – ndc) la poesia è solo un modo di urlare. Per l'artista l'arte è la sofferenza con la quale si libera per affrontare una nuova sofferenza[90].

Questa liberazione, questa consolazione dalle sofferenze, questa catarsi spirituale passa attraverso la poesia intrisa di tristi ricordi poiché essa, come pensa De Rada, è capace di sublimare i sentimenti ed il bello e di esercitare un potere straordinario sul destinatario:

Ma perciò che mediante la parola ch'è suo istrumento la poesia disvela con maggior chiarezza e plenitudine il senso e l'ordine delle cose che rappresenta, soprastà essa alle altre arti rappresentative. La Parola spiegata nella voce completa il linguaggio, che contiene l'idea e mostra insieme fuori la ragione e la maniera propria dell'intelligenza, non che l'abito fatto all'intero uomo dal pensiero. La Parola armonizzata può riflettere sia le forme delle anime nelle azioni e ne' discorsi, sia la faccia augusta del mondo, da cui esse vivono... [91]

De Rada non è poeta incline a prendere in considerazione le gioie della vita, i piaceri del momento, le ricchezze materiali (le cose che si usurano, che finiscono e sono precarie come il denaro, la bellezza, il potere) o l'amore carnale. Al contrario: affronta il dramma e il destino tragico dell'uomo e il valore dell'amore spirituale e per il divino, come si legge anche nel libro della Genesi del Vecchio Testamento (capitolo 1-11), dove si parla del dramma e delle disgrazie dell'uomo.[92]

Questa precisazione e questo modo di esprimere il mondo e i suoi aspetti nella letteratura sono anticipati in un sonetto, scritto a 15 anni, trovato in una lettera del 21 giugno 1829, inviata al fratello Costantino dove, a parte altre cose, dice: "*Per quanto duri la mia ispirazione, / versi dolorosi canterò, la fatica / con i quali il destino non lascia l'uomo in pace*"[93].

Una simile strategia di rappresentazione del mondo è presente in quasi tutte le opere del poeta, cominciando dai *Canti di Milosao*, pubblicato nel 1836, e che in *Skanderbeg sfortunato* è diffusa e profonda e conferma la tesi del suo principio creativo.

Il poeta prende in esame l'inizio della dominazione ottomana nei territori albanesi perché proprio in quel periodo si acuiscono i problemi

---

[90] *Kafka gjeniu i heshtur*. Conversazione a Praga. Breve storia d'amicizia di Gustav Janouch, in "Rilindja demokratike", 6 marzo 1997, p. 5.

[91] G. DE RADA, *Principii di estetica*, p. 77.

[92] DON NOSH GJOLAJ, *Malitime për Trinimë e Shenjtë*, Shpresa, Pristina 1999, p. 67.

[93] K. KODRA, *Hapat e para krijuese të Jeronim De Radës*, in IDEM, *Poezia e De Radës*, cit., p. 21.

della vita privata sia delle persone semplici (pastori e contadini), sia di quelli che hanno il compito di difendere le sorti del popolo come giustamente compete al re Giovanni Kastriota, alle famiglie nobili dei Topia e dei Dukagjini, al principe turco Gibraltario, comandante dell'esercito ottomano, o anche allo stesso sultano Murat, potente conquistatore dell'impero ottomano, a sua moglie e a sua figlia Frosina.

In tali eventi gli piace scoprire l'importanza della vita e delle azioni umane confrontando e contrapponendo le situazioni e l'intimo dei protagonisti.

Un'attenzione particolare il poeta la dedica alla vita intima della donna. Senza alcun dubbio è difficile trovare, nella nostra letteratura, un'altra opera che abbia rispecchiato in maniera tanto profonda e articolata la sua vita, segnata da un dramma e da una tragedia di varia natura. Il drammatico e tragico il poeta li esamina per sua elezione, attraverso il sentimento dell'amore. L'amore sensuale è, come si dice, un sogno che inganna e che provoca piacere ma che in egual misura induce preoccupazioni e pene (Libro II, canto IV).

De Rada punta volutamente sull'introspezione spirituale dei personaggi, è un modo che gli consente di illuminare e trattare le questioni più importanti e vitali di ognuno che si manifestano attraverso i fatti tragici come la morte precoce del figlio della consorte del vescovo la quale era stata ingannata dall'amore durante la giovinezza:

A bîli se ajo zônja e jëma
e djâlit ísh faregjë
fare më se e përvëdêkëm
e gërjier mâllit ndër hërt!
(Libro I, Prologo)

Tale realtà De Rada la coglie e descrive mediante i cosiddetti quadretti intimi di precisi contesti di vita. Lo ha detto Tolstoi e lo ha approfondito Flaubert che i ricordi, i sentimenti e i pensieri si presentificano inaspettatamente ma qui (secondo Flaubert) abbiamo a che fare con "quadretti slegati", parti percepite in modo globale.[94] Questo principio è evidente anche nell'opera del nostro poeta. Mediante la lingua, il testo, come precisa Viktor Shkllovski, lo stimolo dell'ispirazione iniziale lo colloca nella sfera di un nuovo stimolo da rielaborare. Proprio dentro il sistema combinatorio "i quadretti slegati",

---

[94] CLAUDE SIMON, *Romanopisac u stravnnom svijetu*, Govor prilikom dodeljivanje Nobelove nagrade, 1985, in REPUBLIKA, cit., p. 1077.

innumerevoli in apparenza, si unificano creando così l'opera poetica straordinaria.[95] Con la percezione, la ricerca e la scoperta dell'intimo nella persona, De Rada in definitiva conferma ciò che, sul tema del romanzo inteso come forma fondamentale di arte letteraria, nota il premio nobel francese Claude Simon:

> Non più dunque per testimoniare ma per narrare, non più per riprodurre ma per creare, non più per descrivere ma per scoprire[96].

Proprio questo tipo di rapporto e di elaborazione caratterizza *Skanderbeg sfortunato* e come tale consente di conoscere più a fondo la vita e il destino dell'uomo e contemporaneamente di arricchire e modificare l'esistente.

Tante volte è stato detto che l'arte, per sua natura, con le sue risorse, con la sua forza e con il potere straordinario del suo influsso, è in grado di operare trasformazioni più profonde di qualsiasi altra forma di intervento che l'inventiva umana produce nella realtà.

Un dato che si ricava da molte sue opere poetiche e di cui De Rada parla anche negli scritti in prosa, come nella prefazione a *Skanderbeg sfortunato* (1872).

E già, se era stato nel 1836 da amore al patrio nome tratto a levarmi primo ed unico Albanese e mettermi nel chiaro giorno, ove oggi le varie schiatte, quasi in palestra comune, provansi la virtù natia: ora, finito il vasto poema che rialza la lingua e la tradizione nostra, non che pensare se io m'abbia raggiunto ogni scopo dell'arte, sentomi da quella Fede in Dio spirare dentro una gioia schietta. Perchè parmi ora, e stannomi da varie parti i certi segni, essere la mia opera destinata preparazione al ristoro della nostra cultura e della nostra fortuna[97].

Si tratta di una importante precisazione sulla sua opera poetica sul modo di comporla e sulle finalità che persegue. Ciò ci ricorda il pensiero del grande poeta tedesco Goethe che, nelle sue opere, mediante la lingua poetica, le espressioni, la fraseologia, le immagini e i pensieri, fece conoscere la cultura della sua nazione. De Rada trova uno stretto nesso tra il destino dell'uomo, la volontà divina e la fede in lui. Per la presenza di tale spirito nell'opera, sia quando è evidente nel testo, sia quando non lo è, c'è da dire che nella nostra letteratura non si trova un'opera di tanto pregio dove la realtà, i suoi fenomeni e l'anima umana

---

[95] IDEM, p. 1077.

[96] IBIDEM, p. 1078.

[97] G. DE RADA, *Prefazione*, in *Poesie albanesi*, II, *Uno specchio di umano transito*, cit., Napoli 1897, p. 6.

siano descritti in modo così profondo e magistrale fidando in Dio onnipotente e nel suo volere. L'atteggiamento di De Rada come credente è una importante traccia per la comprensione delle sue opere poetiche e della sua vita insieme. Ciò è testimoniato anche da alcuni pensieri espressi negli scritti in prosa[98] ed anche da alcune lettere inviate ai coetanei e al padre[99].

L'opinione del De Rada (già delineata) per cui la poesia è un privilegio come la profezia, per cui cioè si conosce in anticipo la volontà di Dio nella determinazione dei destini umani come dono dei profeti e di chi è dotato di genio e per cui dunque il vaticinio è dono del Signore, è una prova sufficiente a legittimare quanto sopra.

A parte tutto, mi pare opportuno ricordare ancora due, tre fatti rifacendomi proprio al testo di *Skanderbeg sfortunato* e alle modalità secondo le quali la fede e la religiosità lo permeano dall'inizio alla fine.

Parlando di arte poetica nella Prefazione a *Skanderbeg sfortunato* De Rada scrive:

> La rappresentazione di questo fatto eterno costituisce la dignità dell'arte poetica. La quale, oltre le ispirazioni che recepe della Natura e che sono un inno preghiera al Creatore, con le immagini degli Onesti offerte nel Dramma e nell'Epopea nutrica le anime; che vi bevono e crescono nelle fattezze di Figliuole a Dio. Altro Verbo che questo non ha la Vita sublunare[100].

Nel frammento poetico *Meditazioni*, De Rada si rivolge alla Vergine con queste parole che attestano una fede e una religiosità profonda e incondizionata:

> Se non avessi il timore di ferirti, o Divina, genuflesso ai tuoi piedi, non ti chiederei di concedermi qualcosa ma di leggere nel mio cuore la devozione senza limiti che hai suscitato in me e baciare la tua mano da cavaliere fedele e deciso e presto la fede che ho in te e nel Signore, ricevuta con il battesimo, per me sarebbe in ogni luogo, legge sovrana del mio cuore[101].

L'opera *Skanderbeg sfortunato* è tutta attraversata dal destino tragico dell'uomo secondo l'imperscrutabile disegno di Dio e della fede. Questo

---

[98] IDEM, *Antologia albanese*, Stab. Tipo-Ster. del Cav. A. Morano, Napoli 1896, pp. 19-22.

[99] *Letër Mikel De Radës* (20.9.1849), in J. DE RADA, *Vepra letrare 3*, op. cit., pp. 308-309.

[100] G. DE RADA, *Prefazione*, in *Poesie albanesi*, II, *Uno specchio di umano transito*, op. cit., p. 6.

[101] J. DE RADA, *Pësiatje*, in IDEM, *Vepra letrare 1*, op. cit., p. 222. V. anche in IDEM, *Alla SS. Vergine Immacolata*, in *Poesie albanesi*, II, *Uno specchio di umano transito*, op. cit., pp. 7-8.

lo troviamo anche in un canto attraverso la narrazione delle situazioni e delle varie azioni dei personaggi, sia quando si rivolgono al Signore per essere alleggeriti dalle sofferenze e dalla fatica, sia quando ciò scaturisce spontaneamente dai dolori e dalle tragedie nel corso della vita quotidiana dove è chiara l'impotenza da parte loro a modificare il corso del destino. All'inizio dell'opera, nel canto di Bosdari, dedicato alla sua amata, Serafina, si dice che la sua bellezza era nata nel paradiso: mentre a pagina due di questa introduzione lirica, artisticamente grandiosa, Bosdari manifesta la preoccupazione che gli estranei (leggi: gli invasori ottomani), volessero demolire le chiese dove riposavano i loro morti e la demolizione delle chiese significava un rischio per la fede in Dio e il rischio per la fede in Dio implicava la sofferenza, il rischio e la perdita della loro vita. Questo lo attestano anche le parole del vecchio Dukagjin che va a trovare la figlia dei Topia: gli si illuminava l'anima, gli si accendeva (avverte la pace spirituale) solo durante la messa santa.

Una tale precisazione si fonda sul fatto che solo il Signore, Creatore onnipotente e misericordioso, è immortale:

Vçë
mbjuan kupzat ato usha
shtuara, e gjâin porsa
me të pâvdekëm Zot
pjot të mír. (Libro I, canto V)

Il Signore è lo Spirito Santo, è creatore ed elargitore di vita: alle piante, agli animali e all'uomo « ... Allora il Signore plasmò l'uomo con la polvere e attraverso il naso gli trasmise il respiro della vita e l'uomo cominciò a esistere (Genesi 1, 2, 7) ... » pertanto egli decide del suo destino sia quando difende la madrepatria sia quando cerca con l'aggressione di occupare e schiavizzare gli altri. Ciò è evidente nel primo canto del I libro quando Vantisana è pronta a partire verso luoghi estranei dove il Signore la destina con il fratello Gibraltario. La sorte, per loro, è decisa da altri, nessuno la progetta e nessuno mai può modificarla: «il percorso della vita nessuno lo traccia da solo (Libro I, Canto III)».

In altre parole, tutto compete al Creatore:

> L'uomo non è in grado di autogenerarsi e non ne ha il potere, pertanto la sua nascita ab aeterno è nell'atto creativo del Signore[102].

Il Signore è in ogni luogo ed è onnipotente, il suo spirito è in ogni cosa, Egli è il generatore della vita, dell'uomo, anche della parola

---

[102] DON NOSH GJOLAJ, *Meditime për Trinimë e Shenjtë*, cit., p. 11.

(ricordiamo in proposito l'inizio del Vangelo secondo Giovanni: «In principio era il Verbo / e il verbo era in Dio e il Verbo era Dio ... / da Egli ebbe origine ogni cosa») pertanto determina ogni cosa anche il destino delle singole persone. Ciò è meglio esplicitato dalle parole di Rivadano (Libro I, Canto V)

Të ghôres
Prâ të mos tunden dhates
kë Inzot i bëri, ai çë
stisen fatin e të pasëme
të qënat ndë gjéllt.
(Libro I, canto V)

Ciò è confermato anche dalle parole e dalle azioni dei due nobili posti a guardia del re Giovanni Kastriota, prossimo a morire, circostanza nella quale Dio gli si presenta come signore di tutto il creato (Libro I, Canto III)

Zotërat shkuan me lusí
prej Zón çë atë jet
dhespozën gjithpanu i feksur
monu këshíll të shéghur théll.
(Libro I, canto III)

Tutto ciò è attestato anche dalle parole del re Giovanni rivolte ai prodi cui affidava le sorti della patria e del popolo. Egli li abbandonava in un momento assai critico, così era scritto nel suo destino, pertanto li incita a confidare in Dio che regnò e regna sempre e ovunque (Libro I, Canto VI):

Ditëve t'égëra tek ju lë
Shok, fuqia ju dughiet,
t'In – zoti t'i mbaghi. A í,
mos mbani ndríshe ndër trí,
si shúati vramët e shkuame,
qëndron e dhespozën motin.
(Libro I, canto VI)

Rispetto all'eternità di Dio e al Figlio, Cristo, inviato sulla terra, l'uomo è un viandante dal destino precario e assegnato: egli è nato dal fango e bisogna che torni al fango (Libro I, canto III)

Njer çë sot Zoti me xhéshën,
bót e njô më prieri botes

Proprio per questo motivo il sostegno del Signore e della fede ha un'importanza fondamentale per l'uomo; Egli (come si dice nella IV storia del V libro di *Skanderbeg sfortunato*) non lo lascia cadere nelle tenebre della terra e come si dice anche nel vangelo secondo San Giovanni: «Dio è luce e in lui non ci sono tenebre!» (G. 1,5), invocando dunque la sua misericordia e la sua benevolenza, l'uomo può affrontare le difficoltà, le sofferenze e le fatiche che la vita terrena gli procura. Dopo tale precisazione De Rada dice anche che i giorni nella vita dell'uomo sono un dono di Dio poiché è Lui ad assegnarglieli – «e si sgranavano (a Vantisana preoccupata e offesa dal dolore) i giorni ricevuti (dal Signore)» (Libro III, canto I).

La fede nel Signore e nell'ultraterreno sono testimoniate in lungo e in largo dallo stesso Skanderbeg. Nel quinto canto del II libro (mentre è al fronte dell'esercito ottomano), discutendo con un albanese afferma che solo in patria troverebbe il calore della lingua paterna e lo spirito del Figlio del Signore, Cristo (Libro II, canto V)

O njér të më jipet afër
i ardhur katundit tën
t'i frîrj àjrin e t'i giegjin
e hoat e giughës prindet,
i kam të prëjtur. A tje
foka çorj zaen e frimës
ghiruus të Krishtit, kam
e foka të zë motin
e gjat.
(Libro II, Canto V)

Skanderbeg crede profondamente in Dio e nella sua onnipotenza, nell'aiuto che gli può dare per tornare in patria e per compiere il dovere verso la sua gente. Pertanto fondamentale è la parola, la volontà del Signore:

Jo u e pé me sí. E thëna
e t'In Zoti e prâ e bëna
tek e dinja e vetëmës,
si tákstin mose, po dhán. (Libro II, canto V)

È un concetto che si chiarisce ancora di più quando Skanderbeg si scontra a duello (nel palazzo del sultano) con un prode turco. Prima del duello egli (Skanderbeg) alza le mani al cielo e si segna, cosa che notano tutti compreso il sultano.

E tha: "Vet A i dielli shpís
tek ljêua; e kéta gjith
bár ke A i bëri e thán." E ndores
ngerîti e u shérj, tek gjíth e pán
me kriqin, hír martirísh,
ni e ndë vent t'atíre... .
(Libro IV, Historia IV)

Proprio la fede e la dedizione al Signore determinano la vittoria di Skanderbeg. Ciò lo afferma anche De Rada in una nota al canto quarto del libro IV:

> Ad Adrianopoli, due tartari, istigati dal figlio del Sultano, spinsero Skanderbeg in una zuffa memorabile. Trovarono il modo di insultarlo dicendogli che aveva abbandonato l'esercito in territorio nemico. Si seppe in Albania, più tardi che, in un forte munito di pali per meglio difendersi, aveva fatto la croce e il Signore lo fece vincere[103].

La fede nel Signore e la fede cristiana, dunque la fede in Cristo e nella Croce sono testimoniate anche dal comportamento di Vantisana, sorella di Gibraltario (L. 3, C. 1). Anche se di famiglia nobile, è costretta a soffrire e la vita la opprime con tutto il suo peso sia per l'incomprensione con il fratello, sia per l'amore verso Monusco il quale, costretto a combattere, non le poteva essere vicino. Tra gli abeti (segno dell'insoddisfazione e del tormento spirituale) Vantisana è morsicata da un cane come bestia malefica. L'infortunio la riduce in fin di vita ma nella mente le si presenta un buon auspicio, l'ombra di un cane bianco. Le minacce, le avversità, le pene, come anche i tristi pensieri, la accompagnano finché non sale su una collina ed entra in una chiesa – nella spiaggia dell'eterno – e chiede pietà ad un vescovo. Vantisana si lamenta dicendo che il cielo non sente più la sua preghiera e neanche la gente. Il vescovo le fa presente che chi ha fede, fede in Cristo, deve offrirsi a lui con tutto il cuore «[... .]». L'invito di Cristo è: « Venite a me tutti quelli che siete provati da un grande peso ed io vi solleverò. Prendete su di voi la mia croce e lasciate che vi ammaestri io che sono

[103] J. DE RADA, *Vepra letrare 2*, op. cit., p. 372.

docile e umile. Troverete pace per le vostre anime (Matteo 11, 28, 29) solo se vi immolerete per amor mio che è infinito». Vantisana si convince e il vescovo chiede al signore di accettarla nel suo regno e sotto la sua protezione liberata da ogni peso e dalle tenebre.

"Këtë bîlj të dhés
që ujén nën undiljen
e tit Biri, Zot, po rrojér
ngâ errësira e je keqa...
Bír mos u tremb, se nd'ëmrit
t'Et, të Birit e të Afes
shënte jé uratur."
(Libri III, Kënga I).

Nel momento in cui il vescovo bagnava con l'acqua benedetta la testa di Vantisana (chi non nasce nell'acqua e nello spirito non può entrare nel regno del Signore – Giovanni 3, 5), un gelo le attraversa il corpo con tremore e cade come una bianca neve in ginocchio implorando la misericordia e la benedizione di Dio trionfante. Lo stato d'animo di Vantisana, dopo il battesimo e la benedizione, il poeta lo rende con un immagine poetica per tanti versi irripetibile: cristiana è lei come un fiore bagnato dalla rugiada del mattino.

Pra mbë të qeshur tha
vasha sí-thjél e drìtëm.
Pas ca, e kërshté e ghipur
me atë, qérnje drìjt shpín,
e bukur nën ljot të buta
të jashti u duk ljulje
që e banârtur ndô veses
shképëtën dielit rí, e mîrën.
(Libro III, canto I)

La presenza del Signore e del suo spirito nella vita di ognuno si coglie in modo chiaro e tangibile alla fine dell'opera attraverso le meditazioni e i ricordi di Vantisana fervente d'amore per Dio. Ciò perché Dio è amore (Giovanni 4, 8, 16) amore inestinguibile, eterno e raggiunge il culmine della felicità, della ricchezza spirituale e della vita materiale, come giustamente osserva J. Maltmann:

La rivelazione di Dio come amore è il culmine e la sintesi di tutta la rivelazione: proprio in forza di questo amore l'uomo è motivato a esistere ed è accettato nello spirito della Santa Trinità. Nella sua essenza Dio non è solitudine ma vita, comunione, amore[104].

Ciò è condiviso pure da Madre Teresa (*Gonxhe Bojaxhiu*) con le parole: « ... *Il Signore è amore e chi vive nel Signore, vive nell'amore* ... »[105].

Tale amore è avvertito in maniera più forte anche di fronte alla irremovibilità di Vantiana verso Monusco, e nella vita terrena. Proprio mediante il dialogo di Vantisana (che racconta la storia di tutte le proprie sventure, in primo luogo la lite e l'allontanamento dal fratello, in seguito la morsicatura del cane idrofobo, la consolazione che aveva trovato in chiesa, la benedizione e la pace nel Figlio del Signore crocifisso e con l'amato Monusco, espediente che in fondo è solo una rievocazione, una riflessione tutta interiore in comunione con lo spirito del Signore.

De Rada, con un esempio pertinente, chiaro e non privo di talento ("abbiamo più bisogno di martiri che di insegnanti" – S. Paolo, IV) spiega il senso recondito dell'opera: per l'uomo è importante solo la fede in Dio e nell'ultrasensibile.

Vantisana si convince che la dedizione al Signore e al Soprannaturale l'avevano arricchita, le avevano dato una vigoria spirituale straordinaria, un sollievo e un conforto tale da essere in grado di affrontare non solo le difficoltà e gli affanni che le procurava la vita ma anche tale da rinunciare all'amore per Monusco. Nel suo comportamento è evidente la predilezione senza limiti per l'amore spirituale su quello fisico e i piaceri che la vita terrena offre. Infatti Vantisana non incontra Monusco né gli parla direttamente: la dedizione al Signore, la sua profonda devozione però rendono possibile l'incontro con l'amato, il contatto con lui, la realizzazione del piacere spirituale, dell'amore spirituale come espediente mediante il quale comporre l'opera che è proiettata in una realtà possibile. Proprio mediante il personaggio di Vantisana De Rada ha espresso intensamente la forza magica e miracolosa della fede nel Signore e nel credo cristiano e il valore dell'amore spirituale «Poiché il Signore è spirito e dove c'è lo spirito del Signore c'è anche la libertà» (Cor, 3, 17) dell'uomo nella vita. Vantisana non si sottrae all'amore verso Dio anche quando, nella sua fantasia, la raggiunge Monusco e la cerca per tornare alla vita di un

---

[104] Vedi D. NOSH GJOLAJ, *Meditime mbi Trinimë e Shenjtë*, cit., p. 93.
[105] IVI, p. 3.

tempo; all'amore carnale ancora una volta lei antepone quello per Dio tutto spirituale. Un epilogo e una determinazione del genere sono l'esito delle due priorità, che hanno stimolato De Rada e condizionato il suo giudizio: da una parte riconoscere al cristianesimo la promozione di uno straordinario impulso in ogni parte della terra, l'arricchimento dell'uomo nella sfera dei beni non materiali secondo il giudizio condiviso anche da Anton Harapi:

> Nell'uomo solo il cristianesimo modificò le idee, ne elevò i sentimenti e ne riordinò tutta la sfera personale. Ne educò lo spirito e gli indicò la via della purezza nella mente e nel cuore: al posto dell'istinto pose la coscienza che responsabilizza, al posto dell'egoismo l'amore per il prossimo, al posto dei piaceri i doveri, al posto delle passioni esaltò la virtù[106].

e, dall'altra, la fede convinta di De Rada nel Creatore, nella sua misericordia e nell'ultraterreno ereditati anche dall'educazione familiare (il padre era sacerdote di rito bizantino).

Dopo il conforto spirituale, quando Monusco le si presenta in sogno per intercessione del Signore, Vantisana placata nei sensi alza le mani in cielo e ringrazia: quel miracolo era opera del Signore e solo egli aveva il potere di procurarle simile gioia dopo tante sofferenze.

Si ghîri ndë kamarét
duart gishté me gisht te puhta
ngréjti drejt îlet tutiém:
Vantizana: Mbí mua béri të mëdhá
A i çë mund, e i mír.
(Libro V, Historia V)

6. L'AMORE CONFORTO NELLA VITA E IL RUOLO DELLA NATURA

Nella stesura del poema *Skanderbeg sfortunato* c'è un'idea basilare: rappresentare in parallelo i destini delle coppie e, insieme, la disparità delle donne che, volenti o nolenti, attraverso il racconto della loro triste storia, impreziosiscono quasi tutta l'opera. De Rada descrive in parallelo storie, fenomeni, fatti, azioni e li tratta in modo che la narrazione sia quanto più convincente e completa. Non a caso il poeta cerca i nessi

---

[106] P. ANTON HARAPI, *Njësimi komtár dhe ideali komtár*, op. cit., pp. 277-278.

che legano l'uomo a Dio e all'ultraterreno. Dai comportamenti e dai patimenti delle coppie come Bosdari/Serafina, Vantisana/Monusco, Gavrilla/Gjakovit, Goneta/Astir, Itomea/il turco, Viola Oderisci/Algasilo, Skanderbeg /Frosina, Agata di Pravata/Miloscino (fidanzati o sposati) si scopre che l'amore è un sentimento capace di procurarci anche un piacere sano liberandoci momentaneamente dalle ansie e dalle pene della vita. Ma proprio con il suo manifestarsi risalta la grande sproporzione che c'è tra i bisogni spirituali dell'uomo in amore e le rare possibilità che offre la vita per soddisfarli. La vita, dunque, converte, in sofferenza e tragedia, l'amore cercato come riposo e conforto dell'anima. Proprio per questo nel poema il sentimento dell'amore è sempre presente. Con tale espediente il poeta ottiene due cose che considera come obiettivi principali da perseguire nel suo componimento: provare che fatalmente la vita è un evento tragico, illuminare l'intimo dei personaggi mediante i fatti concreti e sotto lo sguardo benevolo di Dio.

Volutamente il poeta pone a confronto l'amore terreno con quello divino e con la natura che è componente non secondaria della sua opera nell'ideazione e nella stesura. Nelle note sull'arte della parola precisa che la natura ci consola e rasserena nella sofferenza e durante i momenti difficili della vita.

Così, i monti eccelsi e il mare infinito che resistono al tempo in modo diverso, ci distraggono la mente dalle preoccupazioni e dalle difficoltà della misera vita e ci suggeriscono l'idea che anche noi siamo parte di un tutto eterno.

La trasposizione dei fenomeni naturali e della sua bellezza, come elementi costitutivi della sua poetica nell'arte letteraria, è pertinente con gli argomenti trattati nell'opera, con i contesti nei quali vivono e operano i personaggi, con i loro vissuti personali, con le preoccupazioni e le gioie, con le sofferenze e le tragedie. Molti canti o cominciano con descrizioni del regno naturale o anticipano fenomeni come la pioggia, il vento, le onde del mare, i cambiamenti del tempo.

Tra i fenomeni della natura in *Skanderbeg sfortunato* il vento ha una funzione particolare tanto che il poeta ne fa un uso frequente e lo situa in vari contesti, specialmente quando descrive le tensioni interiori dei personaggi o prefigura un evento verosimile o quando c'è un fatto triste o doloroso.

Per avere un'idea della potenza espressiva con la quale descrive la natura ed insieme la funzione simbolica del vento, ci sono tanti esempi ma qui ne ricorderemo solo tre.

Il primo è correlato alla partenza di Gibraltario, di Vantisana e di altri durante l'invasione dei territori albanesi, frangente nel quale il loro dramma spirituale è simboleggiato dal vento che soffia impetuoso e che è reso con una stupenda metafora: *mentre li voleva mangiare il vento.* È un'immagine poetica rara e insieme grandiosa.

Si nj'ajër
çë bënet i frushkull çukëvet
të lisvet, e shpivet
e qiellit ghapt: noêra
bëgatej kâ rét e gjithve.
Një rahjë kallamé pasënej
te kraghu, prâ një me vreshta,
ndô hjérs e njóhur: dukej
e gjithve zë – rëfiksëme
se lëin gjêllën e pár. Mbrëmes
prâ vétëm me vetëhé
u pán ku ngrëitin spërjeret.
Te dita çë u díh e vapur
lán shéshe të pâ-fërnuam:
si ata sheshe zëmrat.
Njér çë hiptin mbi déjt,
t'orëksur, si të çoin tutje
të sosurt e dheut ku lén.
e díl díelli e ghinej
mose nd'uj t'atht të théll;
tek doin t'i ghâjin êrët.
(Libro I, canto I)

Un'immagine simile il poeta la crea pure quando descrive la tensione spirituale di Agata la quale lascia la casa ed è pronta a fuggire con Miloscino. Nell'ideazione dell'immagine De Rada ripiega con maestria sul vario simbolismo proprio del vento:

Kopiljia
u ngre me orëks të voghur;
si ngâ të ljaghëtit ljuljia,

ê ashtu ndë të harákur
erjes ngë mbjon sheshin.
Ndo se e reksënej jeta ashtu
si u ngré je pá të madhe,
të êrët, me ajër t'egër;
ndô se in drét e vapura
çë ngâ mál vashje
thârtërjën, ndë mbjatu sosur
të bardhërit gjendet po ēm.
(Libro II, canto III)

Anche nel caso che segue De Rada con perizia non comune mette insieme la natura, il simbolismo del vento e i vissuti di Vantisana. Umiliata dal comportamento del fratello, lei decide di abbandonare la casa e, rapita dalla bellezza della natura, si sente quasi divina pur essendo una creatura mortale. Il poeta crea un'immagine di straordinario effetto: da una parte c'è la luna arrossata dal vento e dall'altra il vento che porta e riporta indietro i pensieri di Vantisana inquieta.

Paru shéshet
ërrënej ajëri, e çukat
shufëlme të dushqevet
përpíq me dushqet. Një vrundul
jo volje jo të rëkuami
ata ngjatërrjin, e nd'i shqitënej
shigbje se ng'e ndikurôjin.
Moru njí ghêrje ghëna
me një rrëmbe î pá; e nguqur
edhe ajo âjërit
çë e përsëlonej, zitej
të fsheghej prapa qeravrit
rrëpár gûri. E u buthua
e butë sa edhe frushkuljit (...)
Sâ e mē ghînej natës érrët,
êra shkundëme-ciljon

po mose e sil noér
e ja mirr e sil prapa;
(Libro III, canto I)

Dopo quanto detto fino ad ora, possiamo obiettivamente affermare che con il poema *Skanderbeg sfortunato* De Rada realizzò in pieno ciò che Lasgush Poradeci pensava dell'opera letteraria come creazione artistica di pregio:

> Per comporre poesia vera, di qualità] non solo è necessaria la fabula ma Gehalt, Fond, un contenuto elevato, profondo e interessante. Nei componimenti poetici, in primo luogo, è indispensabile amare intensamente, amare la patria, la libertà ... In secondo luogo è indispensabile che i contenuti siano espressi in forma elegante. Se la forma non è curata per quanto sia elevato, profondo e intenso il sentimento, il risultato sarà nullo. Ecco la ragione: Kunst heist Form (l'arte è forma). Senza la forma rifinita nell'insieme, nei singoli versi e nelle parole, la poesia è priva di pregio. La terza condizione è la seguente: proporre i contenuti prescelti in una forma e con uno stile che per la loro novità e originalità siano distintivi di quell'artista[107].

PERCHÉ IL TITOLO SKANDERBEG SFORTUNATO?

Vale la pena, in ultimo, spendere qualche parola sul titolo dell'opera *Skanderbeg sfortunato* che ha impegnato non pochi studiosi in sottili elucubrazioni. I pareri circa le motivazioni per le quali De Rada ha così titolato il suo lavoro sono vari: molti tendono a porlo in relazione con il secolo XV, ritenuto come momento epocale per le sorti del popolo albanese proprio per la sua sfortuna. In altre parole, poiché nel secolo XV gli albanesi hanno perduto la loro indipendenza, la sovranità sulla loro nazione e sono finiti sotto il giogo ottomano, ne consegue che sono stati tutti sfortunati e che anche Skanderbeg è stato avversato dalla sfortuna[108].

Dopo tutti i chiarimenti, dagli indizi presenti nel testo del poema e in forza delle teorie esposte da De Rada nella produzione in prosa, in prima lettura, è spiegabile tenendo conto che l'uomo è mortale, il che costituisce la traccia principale dell'opera presente anche in altri

---

[107] PETRAQ KOLEVICA, *Lasgushi në ka thënë* ... , op. cit., pp. 86-87.

[108] F. ALTIMARI, *Il motivo di Skanderbeg nell'opera poetica di De Rada* in IDEM, *Studi sulla letteratura albanese della Rilindja*, Quaderni di Zjarri, 11, Grottaferrata 1984, pp. 28-29; KLARA KODRA, *Poezia e De Radës*, op. cit., pp. 198-202.

componimenti poetici dello stesso. Giorgio Kastriota, più tardi conosciuto come Skanderbeg, era un mortale e, come tale, dunque sfortunato. Egli non poteva né orientare né modificare il percorso della propria vita, anzi accetta la sorte che il Signore gli assegna proprio come l'accettano tutti gli altri.

Il destino infausto di Skanderbeg, come persona, si dipana su vari piani e in vari modi: comincia da ostaggio del sultano, prosegue con la sua permanenza come giannizzero, con la sottomissione della sua patria da parte degli ottomani, più avanti con le tragedie che vivono due suoi fratelli (sono avvelenati dagli agenti del sultano), l'impossibilità di tornare in patria e di essere vicino ai genitori e alla famiglia che parlano la stessa lingua, di essere libero anche di amare (ricordiamo qui, è il caso di notarlo, la precoce fine di Frosina, figlia del sultano, che lo ama e che a causa delle minacce ricevute si suicida annegando in un lago).

In altre parole, anche a questo prode ed eroe nazionale, la vita procura problemi e sofferenze spirituali, pene e gravi lutti. Il destino funesto dei mortali è un genere che in letteratura si tratta fin da quando l'uomo cominciò a occuparsi di arte della parola e dal momento in cui cominciò a esprimere i sentimenti con il canto e il pianto già dalle prime opere letterarie scritte. Alcuni autori si sono immortalati proprio perché nelle loro opere hanno trattato e coltivato questo tema con intento artistico.

Qui non è certamente il caso di spendere altre parole in proposito, tuttavia ricordiamo, è bene notarlo, solo l'opera sumero – babilonese *Epopea di Gilgamesh*[109], scritta a caratteri cuneiformi dove il re della città di Uruk, Gilgamesh, pur essendo divino per 2/3 e per 1/3 umano, soggiace al destino di mortale e muore. Nel canto decimo di questa antica epopea, per fatti importanti, Utnapisto, un individuo che aveva ottenuto l'immortalità, a Gilgamesh che chiedeva l'erba magica per sottrarsi alla morte, dice:

Ferma il pianto, placa l'odio!
Destini diversi hanno gli Dei e gli uomini.
Tuo padre e tua madre ti hanno generato uomo.
Poiché due terzi di te sono divini,
d'uomo hai solo un terzo
che ti accosta al destino dell'uomo.

---

[109] Cfr. A. N. BERISHA (a cura di), *Epi i Gilgamshit*, Redaksia e botimeve të Rilindjes, Prishtinë 1984; 2ª ed., "Naim Frashëri", Tirana 1990.

L'eternità non è concessa all'uomo!

La morte è inesorabile, ci segna il destino.[110]

È proprio nell'epopea di Gilgalmesh, in quanto capolavoro della letteratura sumero – babilonese scritto su tavole di argilla, è descritto in modo chiaro ed inequivocabile il destino infausto dell'uomo. La sua stessa nascita in verità è contrassegnata dai simboli della morte: "*Non si somigliano forse l'uno con l'altro // i nuonati con la morte? // Con impronte di morte non sono segnati entrambi?*"[111]

Dopo quanto detto, evidenti sono nell'opera gli indizi che ne giustificano il titolo. Se per altri però la chiave di lettura fosse diversa da quella delineata, avremmo un'ulteriore prova della creatività del poeta il quale alla titolazione del suo poema ha probabilmente affidato anche altri significati, cosa che ne impreziosisce tutto il contenuto sotto tante angolature. De Rada ha composto un'opera che per il suo valore intrinseco è certamente unica in tutta la nostra storia letteraria.[112]

---

[110] *Epi i Gilgamshit*. E përktheu nga gjermanishtja dhe e plotësoi me shënime Anton Berisha. 2ª ed., Tiranë 1990, p. 99. Cfr. anche *Vepërti ligërimsh poetike*, op. cit., p. 129.

[111] *Epi i Gilgamshit*, IVI, p. 100; Cfr. *Vepërti ligërimsh poetike*, p. 146.

[112] Le pubblicazioni della Letteratura italo-albanese edite a Tirana e ristampate a Prishtina durante l'epoca del regime comunista non sono complete. Negli adattamenti delle opere, per motivi ideologici, sono state eliminate intere parti, soprattutto quelle che parlavano di Dio e del suo Regno. In alcuni casi le lacune e lo scempio sono ingenti e non prive di riflesso specialmente sul piano artistico. Ciò ha riguardato soprattutto le opere del De Rada, *Canti di Milosao* (1836) e *Skanderbeg sfortunato*.

Il fenomeno si è esteso anche alla poesia contemporanea di V. Ujko e L. Perrone.

Per non dilungarmi, basti un esempio: solo dal V libro di *Skanderbeu i pafun* sono stati tolti 934 versi appartenenti a vari canti.

Naturalmente, ciò ha portato alla svalutazione degli studi riguardanti le opere stesse fatti a Tirana e a Prishtina.

Per ulteriori riferimenti si veda l'opera da me scritta, *Gjyntime dhe shëntime të letërisisë së arbëreshëve të Italisë*, "Shpresa" Kuvendi salezian, Prishtinë 2001.

180

Prâ mbî moon etë vëlaan
— të dì se të pâ-dîme
chiin edé ndë gjii — truut
më j u cuturistin.
E vatte scumbissur shochët.
Monus. Nganna, te chëjo heer vares
cui dò na, gjérîje o!armiccu, (sëjim
i ζëjim natten e papsëm ».

II.

Ket e shéshit gapt attèi
u rèshtëtin ndër vargarii
mbë t'errët, cu i duchej dêu
se 's chish aan te chë fërnonnej.
Ish po piès gjèlie për atta
cë u gchëljittëtin, eζëër
ish për sâ ljèghëshin, për ζônjen
ish e mbjùara e të fanemîrit.
Si ghîri ndë càmarët
dùart gjìshtë me gjìsht te puôta
ngchrëiti drèi îlet tuttieem:
Vantis. Mbii mua bëri të mbëðaa
Ai cë mùnd, ei miir ».
Andèi
gaðîje e dêtur, pâ
scùndur câ ampnîa criattet
tech fjëin, si të prasmen gheer
nussia mbë shtrat te shnii e s'ëmes.

L'ultima pagina del V libro di *Skanderbecu i pafaan* (1884)

BREVI NOTE BIO-BIBLIOGRAFICHE SU ANTON N. BERISHA

Nato il 7 agosto 1946 a Dobërdol, Comune di Klina (Kossovo), ha seguito la Scuola Normale e gli studi universitari (Falcoltà di Filosofia - Indirizzo: Lingua e letteratura albanese) a Prishtina, laureandosi nel 1971.

Nel 1976 ha completato gli studi post-universitari presso la Facoltà di Filosofia dell'Università di Zagabria, conseguendo il titolo di "Magister Philologiae". Nella stessa Università nel luglio del 1981 ha difeso la tesi di dottorato dal titolo: "Concordanze poetiche della letteratura orale albanese e della letteratura scritta dalla Lega di Prizren sino alla 2ª guerra mondiale".

Ha compiuto ricerche presso l'Università di Göttingen (Repubblica Federale di Germania) con una borsa di ricerca (1978 – 1979) del DAAD (Deutscher Akademischer Austauschdienst), mentre ha svolto nuove ricerche nell'anno accademico 1984 – 1985 (all'Università di Göttingen) e nell'anno accademico 1992 – 1993 (all'Universita di München) come borsista della "Alexander von Humboldt Stiftung", occupandosi specificatamente del tema: "Il contributo degli studiosi di lingua tedesca allo studio della letteratura orale albanese".

Nell'anno accademico 1991 – 92 è stato professore a contratto di Letteratura albanese presso la Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università della Calabria.

Nell'anno accademico 1992 – 93 ha tenuto un corso di Lingua albanese nel *Seminar für Allgemeine und Indogermanische Spradwissenschaft* dell'Università di Monaco di Baviera.

Dal 1973 al 1992 ha lavorato presso l'Istituto Albanologico di Prishtina, prima come assistente, poi come collaboratore scientifico, collaboratore scientifico avanzato e infine come consigliere scientifico.

Dal novembre del 1993 è Lettore a tempo indeterminato presso la cattedra di Lingua e letteratura albanese dell'Università della Calabria - Dipartimento di Linguistica. Ha partecipato, con specifiche relazioni e comunicazioni, a convegni e seminari di argomento albanologico svoltisi presso Università di: Iugoslavia (Zagabria, Lubiana, Belgrado, Sarajevo), Italia (Trieste, Palermo, Lecce), Germania (München, Hamburgo), Albania (Tirana e Scutari) e USA (New York).

Ha pubblicato una serie di monografie sulla letteratura orale e riflessa albanese e contributi e studi sullo stesso argomento apparsi in diverse riviste in lingua albanese e in altre lingue europee.

Dal tedesco ha tradotto in albanese *L'epos di Gilgamesh*. Rilindja, Prishtina 1984; 2 edizione Tirana 1991.

Nel 1985 ha vinto il premio letterario della Regione Autonoma del Kossovo con il libro: *Teksti poetik* (Il testo poetico).

Ha pubblicato i seguenti libri:

- *Kthimi i Skënderbeut në Krujë*. (Vjersha për fëmijë), Rilindja, Prishtinë 1970.
- *Përkime poetike*. (Kritika letrare), Rilindja, Prishtinë 1978.
- *Mundësi interpretimi*. (Ese dhe vështrime), Rilindja, Prishtinë 1979.
- *Piliveza e flakëruar*. (Poemë për fëmijë), Rilindja, Prishtinë 1980.
- *Këngë dasme I*. (Bashkë me Anton Çettën), Instituti albanologjik i Prishtinës, Prishtinë 1980.
- *Çështje të letërsisë gojore*. Rilindja, Prishtinë 1982.
- *Antologji e përrallës shqipe*. (Bashkë me Myzafere Mustafën), Rilindja, Prishtinë 1982.
- *Rapsodi të një poeme shqiptare*. (Transliteruar e përgatitur për shtyp bashkë me Anton Çettën), Jeronim De Rada, VEPRA 5 (Kompleti), Rilindja, Prishtinë 1983.
- *Këngë dasme II*. (Bashkë me Anton Çettën), Instituti albanologjik i Prishtinës, Prishtinë 1984.
- *Motra kërkon vëllezërit*. (Roman për fëmijë), Rilindja, Prishtinë 1984.
- *Teksti poetik*. (Vështrime e kritika), Rilindja, Prishtinë 1985.
- *Anekdota I*. (Bashkë me A. Çettën e F. Sylën), IAP, Prishtinë 1987.
- *Vajtime, gjamë dhe elegji*. (Bashkë me A. Çettën), IAP, Prishtinë 1987.
- *Mbi letërsinë gojore shqipe*. (Studime e artikuj), Rilindja, Prishtinë 1987.
- *Anekdota II*. (Bashkë me A. Çettën e F. Sylën), IAP, Prishtinë 1988.
- *E Bukura e Dheut*. (Roman për fëmijë), Rilindja, Prishtinë 1989.
- *Shumësia kuptimore*. (Ese dhe vështrime), Rilindja, Prishtinë 1990.
- *E Bukura e Dheut bahet ruse*. (Zgjedhje përrallash shqiptare), Flaka e vëllazërimit, Shkup 1991.
- *The angry Could*. (Re e mllefur). An Anthology of Albanian Stories from Yugoslavia. Translated from the Albanian by John Hodgson. The Kosova Association of Literary Translators, Prishtinë 1991.
- *Bimonja*. (Roman për të rritur), Rilindja, Prishtinë 1993.
- *Këngë kreshnike III*. (Bashkë me A. Çettën, F. Sylën, M. Mustafën), IAP, Prishtinë 1993.

- *Vepra letrare e Martin Camajt.* "Rradhonjtë e Zjarrit", n. 18, Kozencë, 1994. Botimi i dytë i rishikuar dhe i shtuar, "Lajmtari", Tiranë 2000.
- *Ernest Koliqi poet e prozator.* Radhonjtë e "Zjarrit"n. 21, Kozencë 1995. Botimi i dytë "Toena" Tiranë 1997.
- *Veçanti ligërimesh poetike.* Eurorilindja, Tiranë 1996.
- *Tre saggi sull'opera di Giuseppe Schirò.* Palermo 1997.
- *Mbi tri vepra poetike të Zef Skiroit.* Rilindja, Prishtinë 1997.
- *Antologji e poezisë gojore arbëreshe. Antologia della poesia orale arbëreshe.* Rubbettino, Soveria Mannelli, Catanzaro 1998. Traduzione italiana a cura di V. Belmonte, Trascrizione a cura di F. Altimari. Botimi i dytë vetëm tekstet në arbërisht, *Antologji e poezisë gojore arbëreshe.* "Shpresa", Kisha e Shën Ndout, Prishtinë 1999.
- *Qasje poetikës së letërsisë gojore shqipe.* (Studime e artikuj), Rilindja, Prishtinë 1998.
- *Antologji e poezisë bashkëkohore arbëreshe. Antologia della posia contemporenea italo-albanese.* Traduzione italiana a cura di V. Belmonte. Centro Editoriale e Librario della Università degli Studi della Calabria. Cosenza 1999.
- *Burim drite e dashurie.* Antologji e poezisë së përshpirtshme shqipe 1618-1998. "Shpresa", Prishtinë 1999.
- *Mbi letërsinë e arbëreshëve të Italisë.* Pjesa e parë. "Mësonjëtorja e parë", Tiranë 2000.
- *Gjymtime dhe shëmtime të letërsisë së arbëreshëve të Italisë.* "Shpresa", Prishtinë 2001.
- *Poezia për fëmijë e Mark Krasniqit.* Studim monografik. "Faik Konica", Prishtinë 2002.
- *Antologji e poezisë bashkëkohore të arbëreshëve të Italisë.* Mësonjëtorja e parë. Tiranë 2002.
- *Gjin Bardhela i arbëresh * Etja e gurzuar.* Roman. "Faik Konica", Prishtinë 2002.

Ha curato i volumi delle poesie:

- Mirko Gashi, *Plagë uji.* Rilindja, Prishtinë 1990.
- Visar Zhiti, *Kohë e vrarë në sy.* Ril. Prishtinë 1997.
- Giuseppe Schirò di Maggio, *Dove antico dolore. Dhembje e ngrirë.* Palermo 1998.
- Vorea Ujko, *Gërmime në dhimbje.* A.C.I.G.A., Editrice "Il Coscile", Cosenza 1998. Botimi i dytë "Faik Konica", Prishtinë 2000.
- Lluka Perrone, *Ujëvarë lotngrirë.* Radhonjtë: Shkrimtarë arbëreshë 1, Kozencë 1999. Botimi i dytë "Faik Konica", Prishtinë 2000.
- Enza Scutari, *Hëna fshihet prapa mulew.* "Svinga", Prishtinë 2000.

- Azem Shkreli, *Rrënjë të gurta.* "Shpresa" – Kuvendi Salezian, Prishtinë 2001.
- Azem Shkreli, *Parole di pietra.* Traduzione italiana Amik Kasoruho. Lecce, 2003.

Ha curato anche seguenti volumi:

- Atë Anton Harapit, *Njësimi kombtár dhe ideali kombtár.* Kuvendi françeskan i Gjakovës, Gjakovë 1997.
- *Anton Çetta dhe vepra e tij* (Autorë të tjerë për Anton Çettën). Kuvendi françeskan i Gjakovës, Gjakovë 1997.
- Atë Bernardin Palaj, *Mitologji, doke e zakone shqiptare.* "Shpresa", Prishtinë 2000.
- Françesko Altimari, *Vëzhgime gjuhësore dhe letrare arbëreshe.* "Shpresa" – Kuvendi Salezian & "Faik Konica", Prishtinë 2002.
- Atë Marin Sirdani, *Françeskanët në Shqypní dhe shqiptarët katolikë në lamë t'atdhetarís.* "Shpresa" – Kuvendi Salezian, Prishtinë 2002.
- Atë Marin Sirdani, *Ndriçime të historís, të kulturës dhe të artit shqiptar.* "Shpresa" – Kuvendi Salezian, Prishtinë 2002.
- *Në mbretërinë poetike.* Kritikë letrare për veprën e Anton Pashkut. "Shpresa" – Kuvendi Salezian, Prishtinë 2002.

Finito di stampare
nel mese di Aprile 2004
dalla Stamperia Zito - Palermo