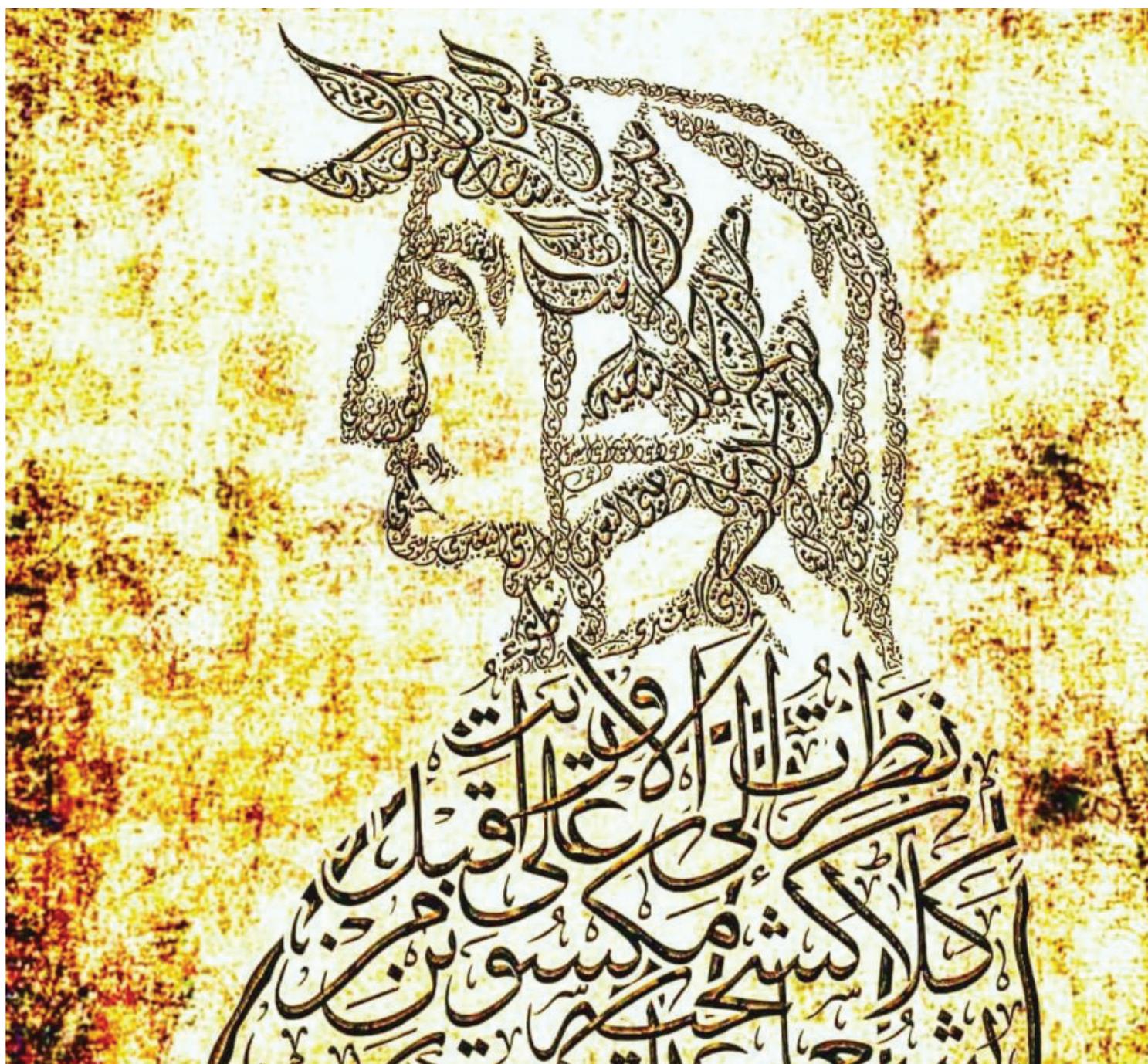


DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

a cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini



di/segni



DANTE NELLE LETTERATURE STRANIERE

Dialoghi e percorsi

A cura di Emilia Perassi

in collaborazione con Simone Ferrari e Alice Nagini

di/egni

Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere

Facoltà di Studi Umanistici

Università degli Studi di Milano

Ledizioni

© 2021 degli autori dei contributi e dei curatori per l'intero volume
ISBN 978-88-5526-542-3

ILLUSTRAZIONE DI COPERTINA:

Opera calligrafica di Eyas Alshayeb presso il Centro di cultura italiana
Dante Alighieri di Amman, Giordania.

Si riporta in calligrafia araba uno dei primi versi del Canto I della Divina Commedia:
“...guardai in alto e vidi le sue spalle vestite già de' raggi del pianeta...”.

نظرت إلى الأعلى فرأيت كلاً كشخيه مكسوين من قبل بشعاع الكوكب

n°38

Collana sottoposta a double blind peer review
ISSN: 2282-2097

Grafica:

Raúl Díaz Rosales

Composizione:

Ledizioni

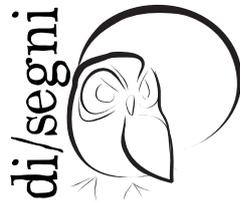
Disegno del logo:

Paola Turino

STAMPATO A MILANO
NEL MESE DI NOVEMBRE 2021

www.ledizioni.it
www.ledipublishing.com
info@ledizioni.it
Via Boselli 10 – 20136 Milano

Tutti i diritti d'autore e connessi sulla presente opera appartengono all'autore.
L'opera per volontà dell'autore e dell'editore è rilasciata nei termini della licenza
Creative Commons 3.0, il cui testo integrale è disponibile alla pagina web
<http://creativecommons.org/licenses/by-sa/3.0/it/legalcode>



Condirettori

Monica Barsi e Danilo Manera

Comitato scientifico

Nicoletta Brazzelli Andrea Meregalli
Marco Castellari Laura Scarabelli
Simone Cattaneo Sara Sullam
Raffaella Vassena Nicoletta Vallorani
Giovanni Iamartino

Comitato scientifico internazionale

Albert Meier Sabine Lardon
(Christian-Albrechts-Universität zu Kiel) (Université Jean Moulin Lyon 3)
Luis Beltrán Almería Aleksandr Osprovat - Александр Осповат
(Universidad de Zaragoza) (Высшая Школа Экономики – Москва)
Patrick J. Parrinder
(Emeritus, University of Reading, UK)

Comitato di redazione

Elisa Alberani Angela Andreani
Valentina Crestani Laila Paracchini
Paola Mancosu

Indice

<i>Introduzione</i>	I3
RINO CAPUTO	
<i>Selve oscure: testimoni della Shoah nell'Inferno di Dante</i>	I7
CARLO PAGETTI	
<i>Tra Juchitán e Oaxaca, sotto gli auspici di Dante</i>	33
MARIA CRISTINA SECCI	
<i>«Mon enfant à nous tous»: Dante nella poesia francese dell'estremo contemporaneo</i>	49
SILVIA RIVA	
<i>Svedesi che hanno letto Dante</i>	81
CONNY SVENSSON	
<i>Alla ricerca del sasso di Dante: la Firenze dantesca nelle memorie dei viaggiatori polacchi dell'Ottocento</i>	93
LUCA BERNARDINI	
<i>Cammei danteschi: George Eliot e la lingua della Commedia</i>	III
MARCO CANANI	

<i>James Thomson, City of Dreadful Night (1874): l'inferno dantesco nella metropoli moderna</i>	125
FRANCESCA ORESTANO	
<i>Incontro all'inferno. Strindberg e Dante</i>	143
CAMILLA STORSKOG	
<i>Dante, Beatrice e Remy De Gourmont</i>	155
MARCO MODENESI	
<i>Chi mettere all'inferno? Masters Eliot Pound</i>	179
MASSIMO BACIGALUPO	
<i>«Dante schwenkt / Den dürren hintern»: classico, poesia ed esilio in Bertolt Brecht</i>	189
MARCO CASTELLARI	
<i>Victoria Ocampo lettrice di Dante</i>	217
CAMILLA CATTARULLA	
<i>Una commedia per voci danesi. Il romanzo Komedie i Firenze di Poul Ørum</i>	231
ANDREA MEREGALLI	
<i>José Lezama Lima e Pier Paolo Pasolini: un dialogo dantesco</i>	241
FRANCESCA VALENTINI	
<i>L'itinerario borgesiano della Commedia</i>	253
PATRIZIA DI PATRE	
<i>Dante nella memoria creativa del romanzo Prilli i thyer di Ismail Kadare</i>	269
BLERINA SUTA	
<i>Grünbein e Dante sedendo et quiescendo anima efficitur sapiens</i>	285
ROSALBA MALETTA	
<i>Dante vivo</i>	305
PAOLO CHERCHI	

Con questo volume, le studiose e gli studiosi del Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere dell'Università di Milano, insieme con alcuni amici dal mondo, intendono dare il loro contributo alle celebrazioni dei settecento anni dalla morte di Dante. La gestazione del libro è coincisa quasi interamente con l'affacciarsi e l'imporsi della pandemia del Covid-19. Non solo nessuno dei partecipanti ha ceduto. Al contrario, la concentrazione e il desiderio di condurre in porto il progetto si sono come incaparbiti. A partire dal nucleo dei propri ambiti disciplinari, delle proprie lealtà alle letterature e alle lingue più varie, ognuno ha percorso un tratto della propria clausura in compagnia del Poeta, sperimentando forme di mobilità ancora più accese rispetto a quelle già naturali negli stranieriisti. Ognuno ha infatti trovato, o ritrovato, intrecci, contaminazioni, appropriazioni, riletture, ispirazioni quali caratteri di un movimento che ha circolato come vertigine diffusa attraverso geografie, tempi e figure di per sé distanti, eppure per un momento riuniti da uno sguardo in comune perché rivolto nella medesima direzione, attraversato dalla medesima, ancorché ogni volta diversa, commozione per Dante. I venti contributi riuniti viaggiano attraverso le letterature di Messico, Francia, Svezia, Polonia, Inghilterra, Scozia, Argentina, Albania, Germania, Stati Uniti, Danimarca, Cuba. Il loro insieme non implica ambizioni cartografiche, ma sì l'intenzione di produrre bagliori forti, che illuminino radure inattese o insospettate nel bosco fittissimo degli studi danteschi. Così, in un simbolico passaggio di mano in mano della Commedia attraverso alcuni degli inesauribili luoghi letterari che ne hanno accolto l'eredità, la lingua dantesca rivive negli spazi dolenti degli inferni contemporanei, ma anche nelle accorte rielaborazioni e negli inesausti sguardi all'opera da parte di poeti, narratori, viaggiatori e lettori dal mondo. Ed è con lo spirito di un'avventura aperta, perciò capace di catturare istantanee di fioriture e sentieri imprevisi, che questo volume si offre ai suoi lettori.

Emilia Perassi, Simone Ferrari, Alice Nagini

DANTE NELLA MEMORIA CREATIVA DEL ROMANZO
PRILLI I THYER DI ISMAIL KADARE

Blerina Suta

UNIVERSITÀ DEGLI STUDI DI NAPOLI "L'ORIENTALE"

I. PREMESSA

La grande importanza dell'opera di Dante nella storia culturale albanese e le analogie tra il mondo dantesco ed il 'medioevo' della storia recente dell'Albania, trattate da Kadare in opere saggistiche come *Dantja i pashmangshëm* (trad. it. *Dante l'inevitabile*) e *Mosmarrëveshja* (trad. it. *La discordia*), sono note al lettore contemporaneo.

È nota anche l'ispirazione dantesca, e specificamente dell'*Inferno*, per la strutturazione dell'opera narrativa *Pallati i ëndrrave* (trad. it. *Il palazzo dei sogni*), che Kadare stesso, in sede di poetica esplicita, dichiara di avere concepito come uno «schizzo di inferno», in grado di dare un profilo al male del regime dittatoriale in Albania (Kadare 2012: 64-65).

Meno nota, invece, è la ricezione del modello dantesco in quella che si può considerare la memoria creativa di Kadare, che trova nell'opera di Dante strumenti utili al procedimento artistico, in grado di sfuggire alla segregazione culturale messa in atto dal realismo socialista, salvando così la scrittura e lo scrittore.

Prilli i thyer (trad. it. *Aprile spezzato*), scritto in pieno comunismo (1978¹), si serve di un principio narrativo moderno per disvelare il funzionamento delle ballate e del Codice consuetudinario albanese – il *Kanûn* – che per

¹ Le citazioni dell'opera di Kadare (laddove non diversamente indicato) sono state tradotte dall'autrice di questo lavoro.

Kadare presentano entrambi la simbologia del «viaggio tra i due mondi» e ulteriori analogie con il mondo dantesco «visibili sin da lontano»².

Nel suo piano espressivo, l'opera è imbevuta della lingua di Dante (o meglio della sua traduzione in albanese di Pashko Gjeçi: Dante 2021³) per descrivere il *Kanûn*, caratterizzato da un «calendario»⁴ (Kadare 2009c: 72) e da uno spazio altro⁵ (Kadare 2009a: 531), che definiscono anche il famoso viaggio di Dante nell'aldilà.

Il ghego usato da Pashko Gjeçi per tradurre Dante presenta tratti espressivi della lingua albanese che Giorgio Fishta qualifica «lingua maschio» e che, a suo avviso, si adatta particolarmente bene a trasmettere il senso delle espressioni dantesche (l'opinione di Fishta è riportata da Kadare nell'opera *Dante l'inevitabile*⁶).

La storia si svolge al tempo del Re Zog, negli anni Trenta del 1900, anni in cui viene pubblicato per la prima volta in forma scritta il *Kanûn*, il Codice consuetudinario trasmesso per secoli solo oralmente, grazie al lavoro condotto per tre decenni dal francescano Shtjefën Gjeçov sulle montagne del nord e nord-est dell'Albania.

Besjan Vorpsi, noto scrittore e giornalista, e la giovane moglie Diana vanno in viaggio di nozze negli altipiani di Rrafsh, ospiti del Capobandiera, il quale è alla guida della comunità di montanari che vive in base, non alle leggi statali, ma ai precetti morali dettati dal *Kanûn*.

La coppia incrocia la propria strada con quella di Gjorg, il *gjaks* (Gjeçov 1941)⁷, figura drammatica che interpreta il ruolo del 'vendicatore', che

2 «Koliqi i njihte mirë baladat e moçme shqiptare të krijuara disa qysh nga koha e Dantes, në të cilat këto afërsi duken që larg. [...] Ashtu si “Komedia hyjnore”, baladat ballkanase janë të mbushura me të tilla. O ju korba që më hani. O ti erë, o ju re. Bëni këtë e bëni atë. M’i çoni falmeshëndet nënës. Ose, m’ia ktheni unazën nuses. Në fushë të Rmait kur të shkosh, kërkoma varrin. Në pyettë nëna për mua, i thoni kështu ose ashtu etj., etj.» (Kadare 2017a: 157-158).

3 Le citazioni in albanese dell'opera di Dante sono state prese dall'edizione integrale di Onufri (Dante 2021).

4 «Questa popolazione, che “prende o dà sangue”, generata da condizioni non normali, è popolazione non normale. Essa conduce una vita parallela, con altre leggi, con altro calendario, che non combacia con quello tradizionale» (Kadare 2009c: 72-73).

5 «Kjo lagje e botës mësuar ndërkaq me udhëtime të tilla, ato që ndodhin jo në sipërfaqen e saj, por brenda trurit të njeriut. I tillë ishte rrugëtimi i Odiseut në botën e poshtme. Më pas ai i Eneut, siç na e jep Virgjili. Pastja më i famshmi i të gjithëve, ai i Dantes» (Kadare 2009a: 531).

6 «Gjergj Fishta, sipas kujtimeve të Koliqit, mendonte se gjuha shqipe, “gjuha jonë mashkullore”, sipas tij, ishte tepër e përshtatshme për të mbartur shprehjet krenare danteske» (Kadare 2017a: 31).

7 Difficile da tradurre, la parola *gjak-s* è presente in varie parti del Codice, entrando in una rete di rapporti semantici finalizzati a dare un significato univoco alle norme che regolano la relazione tra famiglie e individui. Questi termini hanno un significato univoco, diverso dai significati che hanno assunto nel passaggio dall'albanese (e il mondo dell'oralità che li ha prodotti) all'italiano (e il mondo della scrittura e del diritto che li caratterizza), in cui sono stato tradotti (in Gjeçov 1941: citati qui secondo il numero degli articoli): *gjaku* / “La vendetta di sangue” (§151); *gjaks* / “sanguinario”; *gjak-hupës* / “invendicabile”; *merr gjakun e vet* / “ha vendicato il suo sangue” (§871); *nuk mérr gjak por bjen në gjak* / “non vendica il sangue ma cade nella vendetta del sangue”, (§873); *Po vrau kush kend, gjaku lahet me “gjâ çdo gjâ”, si edhë gioba e fajeve të randa*

il Codice riserva alle famiglie implicate in vicende di sangue: il nonno di Gjorg è stato coinvolto in una di queste vicende per «lesa ospitalità»⁸, cioè per essere venuto meno alla «besa»⁹, la ‘parola-legge’.

Il Codice concede al *gjaks* trenta giorni di «tregua» (*besa e madhe*)¹⁰ per portare a compimento le ultime incombenze personali e domestiche: il periodo di trenta giorni della *besa e madhe* è il tempo narrato nel romanzo.

L’immagine in chiusura del romanzo – con Gjorg che, correndo, «lascia dietro di sé, in mezzo alla strada, il proprio corpo, appena ucciso»¹¹, espediente narrativo che dà l’illusione dello scorrimento temporale alla rovescia – e la scena iniziale, in cui Gjorg compie la vendetta e «si allontana correndo sulla strada deserta»¹², corrispondono, a livello della sostanza del contenuto, alla circolarità della presenza della morte nella vita e, a livello di sostanza di espressione, alla circolarità degli elementi espressivi che confermano, attraverso le loro relazioni strutturali, l’allegoria della vita attraverso la morte.

Parallelamente, si svolge la storia d’amore tra Diana e Gjorg: un’esperienza di profondo sconvolgimento interiore e di straniamento, che fa assumere alla vera protagonista del romanzo i tratti di una maschera tragica, ombra «totalmente estraniata, solo forma corporea, la cui anima era rimasta lassù»¹³.

È proprio l’elemento chiave che scaturisce da questa trasformazione a dare forma all’opera: nel pensiero di Kadaré, l’idea della salvezza, a cui i precetti del *Kanûn* fanno riferimento, coincide con il concetto della «coscienza

faje katundit a Flamurit, si për trathiti, për mik të prém etjera.// “Chi commette un omicidio paga il sangue con qualunque cosa in natura: con bestiame, terreno ed armi. Recentemente il sangue si paga con monete e in tal caso si accettano anche armi» (§496).

8 Dal punto di vista giuridico, l’articolo §642 del *Kanûn* esprime chiaramente il concetto di ‘protezione’, parificata all’ospitalità: «Colui che si appella alla tua protezione, invocando il tuo nome, anche se non ti sia mai stato in casa, viene considerato qual tuo ospite, e qualunque affronto gli venga fatto, macchia il tuo onore».

Nel contesto della lesa ospitalità c’è l’obbligo di vendicare l’ospite, pena la perdita dell’onore, patrimonio personale parificato alla vita: *Po i u pré kuej miku, kanûja i kà lânë dy udhë: a të fiket, a të koritet.*/ “Nei casi di lesa ospitalità, la legge fa questa condizione: o rovinarsi, o rimanere disonorato”, (§ 644). (Gjeçov 1941).

9 Il concetto della ‘besa’, come suggeriscono i termini *bind*, convincere, obbedire, e *bë*, giuramento, fidare, fidarsi, affidabile, ai quali i linguisti ricollegano il significato del termine, indica obbedienza, fedeltà alla parola-legge. (Çabej 1976: 204-206).

10 Nel *Kanûn*, alla *besa*, intesa come tregua dalla vendetta, è dedicato l’articolo §122. In questo articolo, il termine *besa*, nella traduzione italiana, è quasi sempre tradotto come ‘tregua’ e indica l’accordo tra l’omicida e la famiglia della persona uccisa, per il quale si concede una pausa all’assassino e ci si impegna a non vendicarsi fino ad un momento prestabilito.

11 «Një grimë e humbi ndërgjegjen, pastaj prapë dëgjoi kumbimin e hapave dhe përsëri iu duk se ata ishin krejt hapat e tij dhe ishte ai vetë e askush tjetër, që po ngarendte kështu, duke lënë pas, të shtrirë midis rrugës, trupin e vet, që porsa e kishte vlarë» (Kadare I, 2003: 121-122).

12 «Ca çaste më vonë e gjeti veten duke ikur gati me vrap nëpër rrugën e shkretë» (16).

13 «Ishte krejtësisht e huaj, e tjetërsuar, vetëm trajtë trupore, shpirti i së cilës kishte mbetur atje lart» (214).

tragica» (*ndërgjegje tragjike*), che similmente alla tragedia antica il *Kanûn* ha conservato¹⁴.

In tensione con l'idea della salvezza, l'idea della frammentazione, evocata nel titolo *Aprile spezzato*, attraversa le storie di tutti i protagonisti.

2. DANTE E LA SCENA DRAMMATICA

La struttura dell'opera si offre agli occhi del lettore nella forma di una scena drammatica costruita sotto una tripla prospettiva: *i*) quella dell'interpretazione popolare del *Kanûn*, nella figura di Gjorg, obbligato a portare a termine l'omicidio imposto dal Codice; *ii*) quella dell'interpretazione di Besjan e Diana, che rappresentano chi il *Kanûn* lo osserva, lo studia e lo ammira dall'esterno; *iii*) infine, quella dell'allegoria della morte, nell'unione speculare e complementare di due mondi: quello storico rappresentato da Gjorg e quello della contemporaneità rappresentato da Diana.

L'incontro tra i due mondi coincide, nell'isotopia figurativa dell'opera, con un trasferimento dello spazio narrato dalla geografia fisica alla topografia interiore, secondo il modello dantesco delle 'condizioni' dei tre regni: si parla, infatti, di *gjendja* (condizione/stato), termine usato da Gjeçi per tradurre le *vite spirituali* («gjendjet e shpirtnave»¹⁵).

A conferma della sua ispirazione dantesca, la «condizione nuova» (*një gjendje të re*) vissuta dai personaggi dopo la visione dello spettacolo tragico del *Kanûn* sul Rrafsh è circoscritta da Kadare nello spazio figurato dell'«anti-canto» (*parakëngë*) e dell'«anti-lamento» (*paravaj*): artifici, questi, costruiti su un modello che fa pensare all'antipurgatorio, il cui 'canto' è purificatore nell'accogliere coloro che hanno «punito in sé la colpa»¹⁶:

Come il frutto prima della maturazione, il suo intercalare era pronto a passare in una nuova condizione: una specie di anti-canto o anti-lamento. Evidentemente è di questa natura il principio creativo dei canti, pensava Besjan. Egli non toglieva gli occhi dalla donna *malësore*. L'apertura del canto aveva causato in lei modifiche inevitabili anche sul viso. Nei suoi occhi c'era il pianto, ma senza lacrime. Così riflettevano ancora più il lamento. (Kadare 2003: 180)

¹⁴ «Ma più del calendario, è qualcos'altro che non combacia: la sua coscienza, qualificata come "coscienza tragica"» (Kadare 2009c: 72-73).

¹⁵ «Or questi, che da l'infima lacuna/ de l'universo infin qui ha vedute/ le vite spirituali ad una ad una [...] // "E ky, që nga ajo golle e largtë, që rri /22 n'fund të gjithësisë, deri këtu ka pamë/ gjendjet e shpirtnave një e nga një, [...]"» (Pd. XXXIII: 21-23).

¹⁶ «Per morder quella, in pena e in disio/ cinquemilia anni e più l'anima prima/ bramò colui che 'l morso in sé punio//!Veç pse e kafshoi, për ma se pesmijë vjet/ nga malli vueti i pari shpirt në hon/ për atë që ndeshkoi fajin n'vehte t'vet» (Pg. XXXIII: 60-62).

Così, lo stesso *Rrafsh*, scena drammatica del romanzo, assume tratti carichi di suggestioni dantesche: lo spazio narrato presenta i connotati di un luogo spirituale che si apre sotto una «immobilità greve» (*një ngrirje e rëndë*), di «altezze montagnose che voltano intorno», con nuvole «pietrificate una volta per sempre lassù» e il movimento «circolare» che è «qui in terra» e non su «nel cielo» (130-131). La stessa immagine delle alture che «girano intorno» (*shtjelleshin*) è descritta in chiusura del romanzo, come similitudine del «sipario del dramma appena consumato»¹⁷.

Le descrizioni evocano la montagna del Purgatorio: l'immagine dell'orizzonte a cui si apre la mente di Dante¹⁸, il Paradiso terrestre descritto come «il monte che salì verso il ciel tanto» e il movimento circolare dell'aria intorno alla terra «con la prima volta» (Pg. XXVIII: 101-105).

L'elemento della «pietra» (*guri*), caratteristico dalla morfologia del paesaggio fisico («le strade di ghiaia» Kadare 2003: 13), «le croci di pietra» (22), (la *kulla*, casa fortificata fatta di pietra), diventano parte fondamentale anche della descrizione del paesaggio morale dei personaggi.

Suggestioni dantesche si rinvengono anche a proposito della toponomastica del *Rrafsh*, parola che equivale all'italiano «piano» e che ricorda, oltre al *Rrafshi i Dukagjinit*, il dantesco «rrafshi vetmitar» (*lo solingo piano*: Pg. I.: 119); questo toponimo crea con il nome del villaggio del protagonista Gjorg un legame che ricorda la struttura architettonica delle 'cornici' nel regno del Purgatorio, che sono state tradotte da Gjeçaj con il termine «brezat»¹⁹. Il nome del villaggio è *Brezftoht*, composto da 'freddo' (*ftohtë*), come Kadare definisce la lingua del *Kanûn*²⁰, e *brez* (che riporta al significato di 'cornice').

Richiama la topografia di Dante anche il toponimo *Lugjet e Zeza*, menzionato in un racconto sulla drammatica storia di un uomo che, grazie ai meccanismi finanziari che regolano i rapporti tra i *gjaks*, vive economicamente delle proprie ferite: il toponimo di *Lugjet e Zeza* coincide con la traduzione che Gjeçi fa del luogo dell'Inferno dantesco «Malebolge» (*Lugjezeza*)²¹.

17 «Bjeshkët shtjelleshin përherë e më ngadalshëm, duke u larguar gjithnjë e më tepër në vetminë e tyre. Një mjegull e bardhë, misterioze ulej mbi to, si sipari mbi dramën e porsambaruar» (221).

18 «[...] *diedi 'l viso mio incontr'al poggio che 'nverso 'l ciel più alto si dislaga*// e n'maje t'atij mal hypa me sy, që n'qiell mbi tjerë shpatin e vet e prir» (Pg. III 13-14).

19 «[...] *una cornice lega/ dintorno il poggio*// Një rrugë pors një brez i mbshtillet krejt» (Pg. XIII: 4-5).

20 «Mentre le espressioni linguistiche sono fredde e indifferenti, lo status delle due popolazioni in un certo modo appare come qualcosa di diverso. Può essere paragonato in qualche maniera alle due facce della Luna: la visibile e l'invisibile. La popolazione di *gjaks* è la visibile, mentre l'altra, quella che attende il colpo, è in ombra» (Kadare 2009c: 71-72).

21 «*Luogo è in inferno detto Malebolge*// «Një vend quejtë Lugjezeza asht në hon» (Inf. XVIII: 1).

3. DANTE E LE FUNZIONI DEI PERSONAGGI

Il parallelismo tra i due mondi, quello di Gjorg e quello di Besjan, corrisponde, nel linguaggio rispettivo, ad un doppio binario: quello freddo, quasi neutro, del *malësor* (Gjorg) che convive naturalmente con la morte, e quello mondano e mitizzante del giornalista (Besjan), incapace di comprendere la presenza della morte nella vita.

Il peso della coscienza tragica sull'interiorità di ciascun personaggio ne definisce la funzione: Gjorg ne rimane prigioniero; Besjan non riesce a raggiungere quel livello di esperienza che possa armonizzare la parte cerebrale con quella spirituale; Diana è l'interprete principale del passaggio della coscienza dalla storia alla contemporaneità.

3.1. Besjan e il «regno della morte»

Per Besjan, il *Rrafsh* rimane circoscritto al «regno della morte» (*mbretëria e vdekjes*: Kadare 2003: 78), altrove chiamato «zona della morte» (*zona e vdekjes*) (94).

Il termine dantesco di «obolo» (*taksë*²²) viene in mente a Besjan quando pensa alla frammentazione del suo matrimonio durante l'esperienza sul *Rrafsh*, quando lo sguardo della moglie assume l'aspetto del girone infernale: «si era smarrito qualcosa al centro e non era rimasto altro in esso che i lati»²³.

Il destino della sua esistenza è descritto alla fine del romanzo con i termini della condizione dantesca dell'Inferno: «irreparabile», «vortice torbido» (*shtjellë e turbullt*) di acque, flusso «concepito da migliaia di destini in tanti secoli»²⁴.

La luce simbolica della coscienza rimane al di fuori della sua dimensione interiore: lo straniamento di Besjan assume i tratti di una «mente» che «si invischiava tormentata tra piani e orli rocciosi, come se stesse cercando di trovare da dove proveniva quella cosa incomprensibile, peggio, quel qualcosa di beffardo, nell'illuminazione del giorno»²⁵.

22 «Herë-herë, me një qetësi prej së cilës trembej dhe vetë, ai mendonte se ndoshta i duhej dhënë kjo taksë Rrafshit. Një taksë për veprat e tij, për ato zanat dhe shtojzovallet e maleve të përshkruara në to dhe për atë lozhën e vogël të shfaqjes përballë skenës, ku një popull i tërë luante i përgjakur» (Kadare I, 2003: 215).

23 «Kishte humbur diçka në qendrën e tij dhe në të s'kishin mbetur tani veçse anët» (174).

24 «Në qoftë se kjo ndodhi (ajmé, sa hidhur tingëllonte ajo fjalë!), kishte ndodhur jo për shkak të një të treti, por prej diçkaje tmerrësisht të gjerë. Ishte një shtjellë e turbullt, ngjizur prej mijëra fatësh nëpër shumë shekuj, ndaj edhe dukej e pariparueshme. Si flutura që mund të prekej nga një lokomotivë e zezë, ishte përkultur ajo me dramën e Rrafshit dhe kishte humbur» (214).

25 «[...] rropatej mundimshëm nëpër pllaja e zgripte, sikur të kërkonte të gjente se nga vinte ajo gjë e pakuptueshme, madje më keq, ajo diçka shpotitëse, në ndriçimin e ditës» (155).

L'immagine della mente tra «piani e orli rocciosi» (*pllaja e zgripe*), che fatica a raggiungere il piano superiore a cui appartiene la coscienza, è una descrizione in evidente analogia con l'immagine dantesca dell'intelletto «fatto di pietra», in cui «il lume del detto» fa fatica ad accedere, che nella traduzione di Gjeçi viene reso con il verbo «gurzoj»²⁶.

Il mondo del *Kanûn* si trasforma nella sua mente in una «cartina», «opaca» e «funesta», uno «spazio freddo che si dispiegava nella sua testa in una forma alquanto strana, qualcosa tra una mappa ed un velo sulla tavola di un pranzo di lutto»²⁷.

Il viaggio di Besjan rispecchia i tratti di incompatibilità semantica tra il mondo dell'oralità ed il mondo della scrittura, come dimostra l'attribuzione astratta del valore del *Kanûn* ad «una dimensione trascendentale della vita del nostro uomo del nord»²⁸.

3.2. *Gjorg e il 'regno dell'ombra'*

Il piano letterale del *Kanûn* si può rintracciare nelle azioni e nel linguaggio di Gjorg, che non è il vero soggetto del romanzo, ma destinatario della *besa* (che è oggetto stesso del romanzo) al destinatario Diana.

Il piano figurato del linguaggio di Gjorg si adatta alla simbolica «zona dell'ombra» (*zona e hijes*), in cui «le regole della morte si fanno valere su quelle della vita»²⁹.

Le tante declinazioni della parola «ombra» all'interno del romanzo (l'ombra di Gjorg che cambia lunghezza a seconda dell'ora del giorno; l'ombra di sangue; l'ombra della montagna; la strada dell'Ombra, ecc.) circoscrivono l'interpretazione del ruolo morale di Gjorg, privato dai condizionamenti corporali, terreni.

La sua condizione interiore rimane fatalmente circoscritta dal cerimoniale del *Kanûn*, descritto come «uno stato spirituale prima della cerimonia di nozze» (*gjendje shpirtërore si përpara dhëndërisë: 57*).

Agli occhi di Diana, Gjorg possiede la «volontà titanica» (*vullnet prej titani: 122*), indispensabile per la costruzione della coscienza tragica, «secondo

26 «Por mbasi shoh se mendja krejtësisht/ ty gur t'asht ba, gurzue e fort e lyeme/ e drita e fjalës sime t'hyn vorfnisht, // perch'io veggio te ne lo 'ntelletto/ fatto di pietra e, impetrato, tinto, / sì che t'abbaglia il lume del mio detto» (Pg. XXXIII 72-74).

27 «[...] atëherë, si për të bindur veten për të kundërtën, si në ethe, ai niste të përshkonte në mendje gjerë e gjatë atë hapësirë të ftohtë, që shpalosej në trurin e tij në një trajtë disi të çuditshme, diçka midis një harte dhe një nape mbi tryezën e një dreke morti.» (Kadare I, 2003: 155).

28 «Ai u përpoq t'i shpjegonte asaj se, në fund të fundit, përmasa e vdekjes i jepte diçka sipërane jetës së njeriut tonë verior, sepse një përmasë e tillë, e pambarim, e paskaj, e ndihmonte atë të ngrihej mbi vogëlsitë e jetës» (80).

29 «Po i afrohem zonës së hijes, - tha ai, sikur të fliste me vete, - atje ku rregullat e vdekjes sundojnë mbi ato të jetës» (77).

un ordine che arriva da così lontano»: il concetto coincide con il libero «arbitrio» dantesco, tradotto da Gjeçi con la stessa parola «vullnet»³⁰.

Dopo l'apparizione di Diana, i sentieri del *Kanûn* percorsi da Gjorg sono percepiti privi di «continuità» (*pa vazhdimësi*), pieni di zone d'«ombra» (*hijerinë*) e «grandi recisioni» (*prerje të mëdha*)³¹ (172). Il linguaggio usato da Kadare per descrivere la condizione di Gjorg richiama le divisioni del Purgatorio, che nella traduzione di Gjeçi sono rese con la stessa voce albanese «të premë»³².

L'ultima mattina di Gjorg è descritta con il sole che, prima della fine della *besa*, illumina la strada di un «fiammeggiare rosato» (*kuqëlim i trëndafiltë*), senza l'impedimento di altri corpi che lo possano ostacolare:

Dopo, come la volta scorsa, si voltò verso la strada, che a causa abbaglio degli occhi, sembrava ancora inondato di luce. Volse il capo ed ovunque si espandeva la stesso fiammeggiare rosato e nessun'altra cosa che lo spezzasse.³³

L'immagine ha la stessa intensità delle descrizioni dell'alba del Paradiso terrestre, con il colore «rosato» che richiama il termine «*i trandofilltë*» della traduzione di Gjeçi: «*la parte oriental tutta rosata//ngjyrë prej drandofilli/lindjen*»³⁴ (Pg. XXX: 22).

La frammentazione caratterizza i trenta giorni della *besa e madhe*: «aprile dimezzato», «con metà marzo e metà aprile», quel «tronco monco di tempo» (*cungu i kohës*: 166), «come due metà di un ramo spezzato scintillanti di brina» (*si dy gjysma dege të thyera plot rrëzëllimë bryme*: 27). Il sorriso amaro di Gjorg alla fine del romanzo – alla vista del sole, rappresentato da simboliche «rose spremute oscurate dietro le nuvole»³⁵ – mantiene su un piano di

³⁰ «[...] libero, dritto e sano arbitrio//i drejtë, i shndoshë e i lirë asht n'ty vullneti» (Pg. XXVII: 140).

³¹ «Ngaqë gjatë një pjese të shtegtimt vëmendja i shpër-qendrohej sa andej-këndej, përherë e më tepër Gjorgut po i dukej se udhët që përshkonte ai ishin pa vazhdimësi, plot hijerina apo prerje të mëdha» (170-171).

³² «Noi eravamo al sommo de la scala,/ dove secondamente si risega lo monte che salendo altrui dismala// Kur na iu ngjitëm asaj shkallë në maje,/ e pamë na për së dyti të premë drejtë/ atë mal, që, tue i hypë, lan mkate e fajë» (Pg. XIII: 1-3).

³³ Nell'ultima edizione del romanzo l'immagine è resa con il termine *kuqëlim*, “luce rossastra”, “fiammeggiare”, rispetto la variante del '78 in cui era usata la parola “illuminazione”/ *ndriçim*: «Pastaj, ashtu si herën tjetër, vështroi udhën, që, për shkak të lëbyrjes së syve, iu duk prapë e mbytur në dritë. I ktheu sytë pas dhe kudo ishte po ai kuqëlim i trëndafiltë dhe asgjë tjetër midis tij» (211).

³⁴ «Io vidi già nel cominciar del giorno/ la parte oriental tutta rosata,/ e l'altro ciel di bel sereno addorno; 24 / e la faccia del sol nascere ombrata, // Si ndodh me pa me ngjyrë prej drandofilli/lindjen, kur drita nis me zbardhë njëfije/ e kthiellet krejt në pjesën tjetër qielli» (Pg. XXX: 21-23).

³⁵ «Trëndafilat e shtrydhur pas reve sikur ishin nxirë tani lehtazi» (213).

frammentazione l'incompatibilità tra mito e storia nella realtà mondana e contemporanea.

Quando Diana pensa a Gjorg come un «semidio per affrontare quelle tenebre e quel caos della creazione al principio del mondo»³⁶ è in realtà la proprietà allegorica della coscienza tragica che le si disvela, con tutto il bagaglio dell'ordine che il mito della creazione porta con sé.

3.3. Diana e il «regno di pietra»

Diana compie il viaggio circolare intorno al «regno di pietra» (*mbretëri e gurit*: 181) («La carrozza continuò la strada attraverso il regno di pietra, che sembrava incantato»: 181)³⁷, un percorso di progressiva purificazione spirituale («Ogni tanto, proprio perché ritardi, ti svegli improvvisamente in uno stato più avanzato»³⁸).

La materializzazione della coscienza tragica nel personaggio di Diana è annunciata da una serie di simboli che accompagnano la sua esperienza interiore ed estrema, nel sentiero tra frammentazione e salvezza.

La frammentazione del rapporto di Diana con il suo mondo si realizza in uno sguardo che attraversa il riquadro del finestrino della carrozza per incontrare quello di Gjorg: «Gli occhi dello sconosciuto, che sembravano molto sicuri, forse per causa del pallore del viso, continuavano a fissare il finestrino, dove c'era la faccia di Diana»³⁹.

Dallo sguardo distopico e distaccato di Diana, dalla sua condizione di straniamento («sorda, completamente sospesa»⁴⁰) si ricava una visione del «mondo» che «sembra sfigurato»⁴¹, con un «significato doppio, sfumato»⁴².

Alla fine del romanzo, si raggiunge uno stato di piena incomunicabilità tra la giovane sposa e il marito, il quale teme «che lì accanto si trovasse una cosa di vetro che si potesse rompere» (183), e la nuova condizione di lei diventa allegoria della morte fino a diventare «bianca come una tela» (207).

36 «Duhej të ishte gjysmëperëndi, për të përballuar atë terr e atë kaos të fillimit të botës» (136).

37 «Karroca vazhdoi rrugën përmes mbretërisë së gurit, që dukej si e magjepsur» (181).

38 «Nganjëherë, pikërisht ngaqë vonohesh, gdhiehesh befas në një gjendje më të përparuar» (81).

39 «Sytë e të panjohurit, që u dukën tepër të errët, ndoshta për shkak të zbehtësisë së fytyrës, vazhduan të nguleshin mbi katrorin e dritares, ku ishte fytyra e Dianës». (119).

40 «Pas troshitjes së gjatë, bota dukej e shurdhët dhe e ngrirë krejt» (95).

41 «Ai kishte mbështetur ballin te qelqi, që ishte krejt i avulluar nga hukatja. Prapa tij, bota dukej e shfytyruar» (78).

42 «Asaj i dukej se çdo gjë që thuhej për Rrafshin merrte aty për aty një kuptim të dyfishtë, tymtor» (72).

La nuova condizione di Diana, descritta ripetutamente come stato di «asopimento»⁴³ (75), «dormiveglia»⁴⁴, con «occhi velati»⁴⁵, è compatibile con il simbolo del sogno divinatore dantesco che allontana la mente da qualsiasi sofferenza⁴⁶.

La visione della luce, simbolo della coscienza tragica, accompagna il suo percorso in due momenti paradigmatici, accomunati nello stesso arco di tensione della poetica dell'opera tra l'idea della salvezza e l'idea della frammentazione.

In un sogno descritto come «faticoso e opprimente», simile alle *djerrinë* (campi incolti delle famiglie che il *Kanûn* costringe alla chiusura per vicende di sangue), l'apparizione di un simbolico «riquadro di luce debole» (*katrorr të ndriçuar dobët*), «frammento grigiastro» (*copëz hiroshe*), «frammento di alba ancora pallido» (*ai copë ag ende i zbehtë*), è vissuta dalla protagonista come una «novella di salvezza» (*kumt shpëtimi*) che allontana «le angosce» (*ankthet*):

Quel frammento di alba ancora pallido, che passava attraverso le tenebre opprimenti della stanza, era come una novella di salvezza. Diana sentiva che, sotto il suo effetto rilassante, si stava liberando velocemente dall'angoscia. In quel frammento di luce grigiastro si esprimevano una quantità innumerevole di albe, altrimenti non si sarebbe sentita così liberata dallo stordimento, tranquilla e noncurante dagli sconvolgimenti della notte. (98-99)

Questo frammento, che nella contestualità organica dell'opera è funzionale all'idea allegorizzante della 'coscienza tragica', presenta analogie con il simbolo della novella futura che accompagna il sonno nel Purgatorio dantesco, segno di distacco dal mondo oggettivo e di speculare acutezza⁴⁷.

L'apparizione della luce salvatrice è iterativa e funzionale alla tensione tra frammentazione e salvezza, segnando il ritmo dell'acquisizione del libero arbitrio da parte di Diana.

43 «Nga gjendja e gjysmëpërgjumjes e nxori një lëvizje e supit dhe pastaj zëri i tij i kujdesshëm» (75).

44 «Ajo vazhdonte t'i mbante sytë mbyllur, duke u përpjekur të mos dilte nga gjendja gjysmë dremitëse, sepse e ndiente se vetëm kështu zëri i tij do të vazhdonte ta ruante atë jehonë largësie» (85).

45 «Diana mbylli sytë përgjysmë, në mënyrë që fjalët e tij të mos i vinin aq të zhveshura» (87).

46 «[...] *la mente...* / *a le sue vision quasi è divina* // mendja [...] / e ndër vegime asht gati hyjnore» (Pg. IX, 18).

47 «*Si ruminando e si mirando in quelle, / mi prese il sonno; il sonno che sovente, / anzi che 'l fatto sia, sa le novelle* // Tue blue me mend e tue kundrue heshtueshëm, / m'kaploi një gjumë i randë, gjumë i atillë / që shpesh të ardhmen paraqet kuptueshëm» (Pg. XVII: 94-6).

Il simbolo dell'alba presenta analogie con l'immagine delle albe dell'anti-purgatorio, che in altri frammenti diventano vittoriose sulle ultime ombre della notte⁴⁸.

La visione della «luce-ombra» (*drithëtirë*), che attraversa l'interiorità di Diana fatta di «angoscia e buio» (*ankthi dhe nata*), crea un rapporto di tensione e rovesciamento con l'elemento della «luce debole», «tremolante», «appesa sul fondo» del «caos»:

Là fuori c'erano l'angoscia e il buio. Ella si è lasciata attraversare dal proprio tremore, mentre gli occhi cercavano di fissare la luce debole nel caos. Finalmente l'ha trovata. Era nello stesso posto, laggiù, come appesa sul fondo, mentre brilla tremolante, pronta ad essere inghiottita in ogni momento dalla notte. (136)

La simbologia della luce collegata alla volontà trova sempre analogie nella traduzione in albanese di Dante, nella forma di «volontà nobile» (*n'vullnetin tand bujar*)⁴⁹.

La parola (*hon*), voce frequente nella traduzione dantesca di Gjeçi – che designa l'infernale «vano» (Inf. VII: 24), il «vallon tondo» (Inf. XX: 6), lo «fondo» (Inf. XIX: 54) – è la parola che domina la costruzione in albanese della scena delle anime del Purgatorio «lungo la roccia», «in fuor troppo» (*shkambit [...] n zgrip të honit*) (Pg. XX: 3-8) e, nel percorso di Diana verso la coscienza, diventa simbolo del vuoto che la accompagna fino a dominare, in forma di gironi, anche il suo sguardo:

Aveva i tratti un po' tirati, con un leggero pallore [...] Pallida in volto guardava la strada senza parlare o quasi. Quanto al suo sguardo, [...] gli era adesso diventato inafferrabile. Se almeno gli occhi avessero espresso la contrarietà o, peggio ancora, l'indifferenza! Ma in quello sguardo vi era qualcos'altro: si era in un certo senso svuotato al centro e ne rimanevano soltanto i contorni. (135)

Il sentimento del precipizio sul «vano», con il verbo *humnerohej*, neologismo di Kadare (da *humnerë*, «vano», «precipizio»), per descrivere «l'apertura di una voragine dentro di sé»⁵⁰, diventa alla fine del romanzo allegoria del

48 «L'alba vinceva l'ora mattutina/ che fuggia innanzi, sì che di lontano/ conobbi il tremolar de la marina // Agimi po ngadhjente, sulmi i tij / të fundit hije t'natës kishte vdarë,/ larg detin pashë – valzim i pakufi» (Pg. I: 115-117).

49 «Se la lucerna che ti mena in alto/ truovi nel tuo arbitrio tanta cera/ quant'è mestiere infino al sommo smalto// Pishtari, që të prin të ngjitesh drejtë,/ e pastë aq dyll n'vullnetin tand bujar,/ sa lypet der në majë të malit t'shejtë!» (Pg. VIII: 111-113).

50 «Diana Vorpsi mezi e mbajti një psherëtimë tjetër. Diçka i humnerohej herë pas here brenda vetes» (80).

libero arbitrio di Diana, descritto nell'immagine del suo sguardo che non esprime «né terrore, né sofferenza, nemmeno vergogna» ma «solo un vuoto spaventoso soprattutto nella zona degli occhi» (207).

La forza allegorizzante dei simboli converge nella stessa direzione, plasmando l'oggetto allegorizzato della coscienza: il sentimento tragico accompagna la vista di Diana alla *murana*, cumulo di pietre che la voce narrante definisce dello «stesso principio creativo dei canti»⁵¹.

Il simbolo della *murana* attiva il valore morale del guardiano del sangue, coprendo il luogo su cui è stato sparso sangue umano, sia per rispetto sia perché esso non venga calpestato (Gjeçov 1941)⁵², ed esercita una funzione attiva sulla coscienza di Diana: l'immagine è analoga alla «mora» dantesca («sotto la guardia de la grave mora//nën gurë të randë ku kishin gjetë strehim (Pg. III, 129).

Ai fini delle isotopie che strutturano l'opera, la vista della *kulla e ngujimit* («torre fertilizio») crea nell'interiorità della giovane donna lo stesso sentimento elegiaco del canto e delle *murane*:

In realtà lei aveva di nuovo avvicinato la testa al finestrino per vedere un'ultima volta la triste torre della quale si scorgeva ora solo una delle rette. Qui sarebbe entrato quel pallido *malësor*, pensò lei. Me poteva essere ucciso prima di rinchiudersi in quella «pietraia». (126)

Il termine *gurëri* («pietraia»), che è formato dalla radice *gur* ('pietra') e dal suffisso *-(ë)ri*, e che serve a costruire i sostantivi astratti e collettivi (a differenza dei suffissi *-inë* o *-ishte*, ad esempio in *gur-inë* o *gur-ishte*, che danno il senso del luogo), sposta il significato del frammento dall'oggetto *Kulla e ngujimit* (la «torre fertilizio»), in cui si rinchiude il *gjaks* dopo aver portato a termine la *besa e madhe* («grande *besa*»), all'edificio morale della comunità presentata dal *Kanûn*.

Alla fine dell'opera, il colore «grigiastro» del piano (*pllaaj*) (109)⁵³ si trasferisce sul viso della protagonista, di modo che anche la simbologia della pietra si estende alla fisionomia umana «pietrificata» (181)⁵⁴, espressione del sentimento di terrore e pietà collegato alla catarsi della tragedia.

Di norma preclusa a tutti tranne che ai *gjaks*, ai preti e ai mediatori, la *kulla e ngujimit* («torre fertilizio») diventa l'ultima dimora di Diana, che «si era avvicinata alla torre fertilizio con movimenti leggeri da farfalla che si avvicina alla lampada che brucia. Ondeggiava in mezzo al vento, si trasportava

51 «Madje, edhe këngët dhe muranat janë të ngritura sipas të njëjtit përftim» (80).

52 Cfr. «Nota» del traduttore, il *Kanûn*, op cit.: 128.

53 «Në të vërtetë, pllaja ishte e ftohtë dhe kaltërimi i Alpeve rreth e rrotull dukej sikur e akullonte edhe më hirnosjen e saj» (109).

54 «Dhe për një grimë iu duk se nën atë ngrirje të jashtme guri ai mundi të kapte rrahjen e pulsit të jetës. Trysnia duhej të ishte e tmerrshme» (181).

in quella direzione e così leggermente, come una foglia portata dal vento, era entrata, o piuttosto caduta sulla soglia» (204)⁵⁵. L'immagine dell'attraversamento da parte di Diana della soglia della *kulla e ngujimit* («torre fortificato») trova riscontro nella simbologia dantesca: il «vento» rimanda alla forza dell'energia umana, alla volontà; la «foglia» trasportata dal vento rimanda alla foglia della profezia sibillina; la «farfalla» che entra, cade e precipita sulla soglia della porta rimanda alla simbologia della condizione superiore che, nell'opera di Dante, si attribuisce all'angelica farfalla, anima denudata davanti alla giustizia divina⁵⁶.

Anche il dettaglio dell'inusuale 'caduta' di Diana nella *kulla*, simbolo del regno del *Kanûn*, sembra trovare riscontro nella traduzione di Gjeçi, che utilizza il verbo «hidhem» per indicare il passaggio di Dante oltre la soglia del Purgatorio⁵⁷. La divisione e la complementarità tra i due mondi rimanda anche al motivo invariante della ballata della *besa*, sottostante al principio creativo dell'opera (l'«antica storia che inizia sin da Costantino, il fratello morto che è risorto dalla tomba per proclamare una nuova giustizia»: 81), che sposta il piano della salvezza da quello cristiano del cielo a quello pagano dei cicli naturali del rinnovamento della vita e della terra, significato della ballata che lo studioso *arbëresh* Francesco Altimari ha messo in evidenza (Altimari 2007: 34-41).

Alla fine del romanzo, Diana appartiene al popolo dei «nobili»: la cascata dei suoi capelli si inserisce nella riflessione di Gjorg sull'«acqua nobile» (*ujii fisnik i ujëvarës*) che produce la luce. La figura della coscienza nella 'cascata' del sangue nobile del passato trova riscontro nella traduzione dantesca di Gjeçi che alla traduzione in albanese di quel «popolo» (del *Purgatorio*) aggiunge l'aggettivo 'nobile' chiamandole «*shpirta fisnikë*» («anime nobili»): (*Ancora era quel popol di lontano*, Pg. III: 68).

Il viaggio di Diana riunisce nella stessa scena e in un unico arco di tensione i due mondi speculari della vita e della morte che si rovesciano nelle storie dei protagonisti: all'inizio è Gjorg che appare a Diana con l'aspetto di chi è «completamente giunto in licenza dall'al di là»⁵⁸, ma alla fine questa è anche la maschera che assume il viso di Diana.

55 «Valëvitej në erë, shtyhej në atë drejtim dhe ashtu lehtësisht, si një gjethe e shtyrë nga era, hyri ose, më mirë, ra në pragun e saj» (204).

56 «[...] / non v'accorgete voi che noi siam vermi / nati a formar l'angelica farfalla, / che vola a la giustizia senza schermi? // [...] s'kujtohni ju se krimba jem' n'kto vrrija, 124 lé me formue atë flutur engjëlllore, / që pa mbulesë fluturon kah drejtësija?» (Pg. X: 126-129).

57 La traduzione albanese dei primi tre versi del canto X del *Purgatorio* descrive una caduta oltre la soglia attraverso il verbo «hidhem» che significa passare di là, anche buttarsi dall'alto in basso: *Poi fummo dentro al soglio de la porta / che 'l mal amor de l'anime disusa, / perché fa parer dritta la via torta, / [...] // "Mbasi tej pragut t'derës na qemë hedhun, / nga t'shmang dashnija ndaj, / [...]"*

58 «Ashtu dukej ai, krejt si i ardhur me leje që andej, - ia bëri ajo» (122).

4. COME CONCLUSIONE

Il processo di straniamento dei personaggi sulla scena drammatica corrisponde, sul piano narrativo, ad un procedimento moderno e anti-mimetico con spiccata funzione metalinguistica, che trasferisce sul principio costruttivo dell'opera la modificazione «dell'ordine delle parole», del loro «spazio», a cui va incontro il personaggio-spettatore del *Kanûn*: «[...] mentre parlava, stranamente, l'ordine delle parole nelle sue frasi assumeva un altro tratto. E non solo l'ordine. Si stava modificando lo spazio fra di esse, come se vi passasse attraverso quell'aria speciale, dolorosa e inebriante»⁵⁹.

La materializzazione dell'allegorica «aria speciale, dolorosa e inebriante» della tragedia antica attraversa, grazie a Dante, tutto il piano sintagmatico dell'opera, con quell'area che «s'accoglieva nel sereno aspetto del mezzo», che, nella topografia ideologica del Purgatorio, allontana l'«aura morta» (Pg. I: 13-15).

Indipendentemente dal fatto se le 'citazioni' di Dante siano volute o se invece facciano parte organica della memoria involontaria di Kadare, ci è consentito attingere alle riflessioni teorico-poetiche dell'autore, come quelle contenute nel saggio *l'Arte come peccato*, nel quale, prendendo spunto dall'espedito della morte nella pittura di Omer Kaleshi, è descritto in che modo la divisione anima-corpo può diventare fecondo strumento di 'innovazione'⁶⁰, uno strumento che attraverso l'arte «afferma la vita»⁶¹.

Kadaré si trova in sintonia con quel tipo di arte allegorica, teorizzato da Benjamin analizzando il dramma barocco tedesco, in cui i «fenomeni che vengono dal regno del lutto»⁶² mettono in scena la storia «in quanto scrit-

59 «[...] midis po hynte një lloj ajri i veçantë, i dhimbshëm dhe dehës» (180).

60 «Si tratta di una maniera personalizzata di approcciarsi all'attività creativa. Il pittore ed il modello creano insieme qualcosa. Il modello ha depositato il suo aspetto nella memoria del pittore. E questo, senza avvertire il primo, lo elabora. È una reciprocità che ricorda le fiabe balcaniche in cui si trova spesso una divisione tra il corpo e l'anima oppure, più esattamente, di quest'ultima e dell'essenza: l'uomo si trova da qualche parte in un palazzo, in una grotta o taverna, ma la stella nascosta che tiene legata la sua interiorità, la sua anima, il suo destino, la sua programmazione (se dovessimo usare un approccio di oggi) si trova da qualche parte lontano, nella montagna gelata, per esempio, oppure in un uovo in fondo al mare» (Kadare 2009b: 290).

61 «Noi, senza dubbio, siamo di un'altra idea, di quella che acquisisce l'innovazione artistica come un viaggio naturale, che si compie secondo leggi proprie, leggi che spesso non hanno nulla in comune con il mondo esterno. [...] L'arte e la letteratura vivono continuamente e, se si trova in esse un po' di morte, questa è quella morte che contiene al suo interno la vita stessa e che alla fin fine, la riconferma» (296).

62 «Spettri quali le allegorie, così profondamente significanti, sono fenomeni che vengono dal regno del lutto; essi sono evocati dal personaggio in lutto, da colui che rimugina sopra i segni e sopra il futuro. Non ugualmente chiari sono i nessi riguardanti il singolare entrare in scena degli spiriti dei viventi» (Benjamin W. 1980: 184).

tura»⁶³, che profila dalle sue forme di macerie la fisionomia dell'opera d'arte salvata (Benjamin 1966: 73).

Nelle condizioni estreme del realismo socialista, l'opera d'arte è stata salvata rispecchiando quello che Kadare stesso, nell'*Eschilo, il grande perdente*, definisce la «vera enciclopedia della grandezza e della follia» di una popolazione intera alla «ricerca del giusto», dell'attenzione di «non oltrepassare il senso della misura delle cose» (Kadare 2017b: 85-86).

Bibliografia

- Alighieri D., 2021, *Komedia Hyjnore*, përktheu nga origjinali Pashko Gjeçi, Parathënie nga Ismail Kadare, Tiranë, Onufri. (ed di riferimento: *Commedia*, a cura di Giorgio Petrocchi, Milano, Einaudi (Mondadori 1966-1967)).
- Altimari F.-Nanci G., 2008, *La ballata del fratello morto e la cavalcata fantastica*, in F. Altimari, E. Conforti (a cura di), *Omaggio a Girolamo De Rada*, Atti del V Seminario internazionale di studi italo-albanesi (2-5 ottobre 2003), Dipartimento di Linguistica dell'Università di Calabria, Rende: 15-45.
- Benjamin W., 1966, *Angelus Novus: Ausgewählte Schriften 2*. Frankfurt am Main Suhrkamp, trad. dal tedesco *Angelus Novus: saggi e frammenti*. Torino, Einaudi, 1981.
- , 1980, *Ursprung des deutschen Trauerspiels*, trad. dal tedesco di Enrico Filippini, *Il dramma barocco tedesco*, Einaudi, Torino.
- Çabej E., 1976, *Studime etimologjike në fushë të shqipës*, II A-B, Tirana, Akademia e Shkencave e Rp. të Shqipërisë, Instituti i Gjuhësisë dhe i Letërsisë.
- Gjeçov S. C., 1941, *Codice di Lek Dukagjini, ossia Diritto consuetudinario delle montagne d'Albania*, tradotto da Paolo Dodaj, a cura di Giorgio Fishta e Giuseppe Schirò, introduzione di Federico Patetta, Roma, Reale Accademia d'Italia (ed. orig.: *Kanuni i Lekë Dukagjinit (vepër postume), përmbledhë e kodifikue prej A. Shtjefën Konst. Gjeçov, O.F.M., me parathënë t'A. Gjergj Fishtës, O.F.M., Shtypshkronja Françeskane, Shkodër 1933*).
- Kadare I., 2003, *Prilli i thyer*, Tiranë, Onufri (1978).
- , 2009a, *Don Kishoti në Ballkan*, in *Vepra XVIII*, Tiranë, Onufri: 519-542.
- , 2009b, *Arti si mëkat*, in *Vepra XIX*, Onufri: 267-300.
- , 2009c, *Amleto, il principe scabroso*, prefazione e traduzione di Giuseppe Schirò Di Maggio, Palermo, BESA (ed. orig. *Hamleti, princi i vështirë in Tri sprova: 187-308*).

63 «Se col dramma entra in scena la storia, esso lo fa in quanto scrittura. In fronte alla natura sta scritto "storia" nei caratteri della caducità. La fisionomia allegorica della storia-natura, che il dramma porta sul palcoscenico, è realmente nella forma della rovina. Le allegorie sono, nel regno del pensiero, quello che sono le rovine nel regno delle cose» (182-183).

- , 2012, “Në kërkim të një strukture të ferrit”, in *Ftesë në studio*, Tiranë, Onufri (1990): 62-65.
- , 2017a, *Dantja i Pashmangshëm*, in *Tri sprova mbi letërsinë botërore*, Tiranë, Onufri: 141-186.
- , 2017b, *Eskili ky humbës i madh* in *Tri sprova mbi letërsinë botërore*, Onufri, Tiranë (1985-2000): 3-140.