



## *La poesia di Achille Torelli tra 'canti popolari' e filellenismo romantico*

di Oriana Bellissimo  
(Università degli Studi di Salerno)

TITLE: *Achille Torelli's Poetry Between 'Popular Songs' and Romantic Philhellenism*

ABSTRACT: Il saggio si propone di rintracciare la presenza degli elementi del repertorio della letteratura filellenica diffusasi nell'Ottocento (si pensi alle opere di Nievo, Cantù, Tommaseo, Fauriel), anche nella poesia di Achille Torelli (1841-1922), commediografo, romanziere e poeta napoletano di origine arbëreshë, prendendo in considerazione le *Tradizioni popolari albanesi* inserite nel volume di poesie *Schegge* (1878) e considerando il fine della riscrittura da un lato come un contributo alla diffusione delle tradizioni quel popolo, dall'altro come un esercizio di erudizione letteraria. Attraverso la lettura delle liriche del Torelli, il saggio vuole documentare la rielaborazione degli elementi tipici del repertorio tradizionale attraverso l'atto di riscrittura considerato nelle sue varie declinazioni, ponendo come caso di studio i versi che riprendono una lirica considerata 'il capolavoro' delle leggende albanesi, anche per i motivi che ne costituiscono il nucleo centrale, ricollegandolo ad una vasta tradizione europea che fonde immaginario popolare al fiabesco: *La fede di Costanzo*. Questa leggenda – ponendo al centro la virtù del cavaliere che non viene meno al suo giuramento anche dopo la sua morte, salendo in groppa al suo cavallo e portando a termine il suo compito per poi scomparire definitivamente dalla vita terrena – si intreccia con lo scenario romantico della *Lenore* di Bürger e con la tradizione ellenica, riproposta sia dal Fauriel che nei suoi *Chants populaires* inserisce la lirica con il titolo *Le voyage nocturne*, sia dal Tommaseo che tra i *Canti greci* la riporta intitolandola *Lo spettro*, fino ad arrivare nell'opera di Torelli che, nel presentare come fonti le traduzioni di Girolamo de Rada o l'antologia di De Grazia, non nasconde la sua opera di riscrittura ricca di interconnessioni tra i diversi testi letterari.



**ABSTRACT:** The essay aims to trace the presence of elements of the philhellenic literature repertoire that spread during the nineteenth century (not only in the works of authors such as Nievo, Cantù, Tommaseo, and Fauriel), in Achille Torelli's poetry (1841-1922), playwright, novelist and Neapolitan poet of arbëreshë origin. The research will take into consideration the Albanian popular traditions included in the collection of poems *Schegge* (1878), reflecting on the double purpose of the rewriting activity: as a contribution to the transmission of that people's traditions, and also as an exercise in literary erudition. Through the reading of Torelli's lyrics, the essay aims to document the reworking of the typical elements of the traditional repertoire through the act of rewriting examined in its various forms, using as a case study the verses of a lyric considered 'the masterpiece' of Albanian legends, also for its central nucleus, linking it to a vast European tradition that blends popular imagination with the fairy tale: *Costanzo's faith*. This legend – placing at the centre the virtue of the knight who does not break his oath even after his death, getting on the back of his horse and accomplishing his task before disappearing definitively from earthly life – is intertwined with the romantic scenario of Bürger's *Lenore* and with the Hellenic tradition. In particular, such a tradition is revived both by Fauriel who inserts the lyric under the title *Le voyage nocturne* in his *Chants populaires*, and by Tommaseo who brings it back among his *Canti Greci* titling it *The Spectre*, up to Torelli's work who, in presenting as sources the translations of Girolamo de Rada or the anthology of De Grazia, does not hide his work of rewriting full of interconnections between the various literary texts.

**PAROLE CHIAVE:** Achille Torelli, poesia, filellenismo romantico

**KEY WORDS:** Achille Torelli, poetry, romantic philhellenism

Quando Achille Torelli, commediografo, romanziere e poeta napoletano di origini arbëreshë, decide di inserire nella sua raccolta di poesie *Schegge* – pubblicata a Bologna dall'editore Zanichelli nel 1878 – una sezione dedicata alle *Tradizioni popolari albanesi*, non solo compie un importante esercizio di erudizione letteraria, ma fornisce anche il suo personale contributo alla diffusione delle "belle imprese" e delle "superbe tradizioni belliche" di "quel popolo di soldati e di poeti che è l'albanese".<sup>1</sup> In questo modo Torelli

---

<sup>1</sup> "Gli Albanesi", *Corriere della Sera*. Questo articolo del 1913 annuncia l'inserimento di Torelli, *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*, pubblicato sul supplemento «La Lettura», e giustifica la particolare attenzione che si ritiene di dover riservare a quel popolo, nel particolare momento storico in cui l'Albania riesce a portare a termine il processo politico che avrebbe decretato la sua indipendenza: "Poche volte, come in questi giorni, gli albanesi hanno tenuto desta l'attenzione del mondo sulla loro sorte, ancora incerta ed aspramente dibattuta. Ma questa attenzione, oggi vivissima, non vuol dire che generalmente tutto, o almeno molto, si sappia intorno alle origini, alle tradizioni, alle vicende politiche e militari del popolo albanese. Molti, di questa generosa stirpe, conoscono appena il nome. E giunge quindi opportuno un



si introduce nella folta schiera di letterati che, a partire dalla metà dell'Ottocento, tenendo fede al proposito di celebrare le azioni dei popoli della penisola balcanica che lottano per ottenere l'indipendenza nazionale dal dominio ottomano, recepiscono i canti popolari come manifestazione di un forte desiderio di rivendicazione di una propria identità nazionale e come espressione del temperamento di un popolo da ammirare soprattutto per l'unità dimostrata nella lotta (Di Benedetto 349).

La principale manifestazione del sentimento filellenico nel cuore dei letterati sorge con l'interesse per la poesia popolare già a partire dalla raccolta di Claude Fauriel, *Chants populaires de la Grèce moderne*, "uno dei massimi contributi al filellenismo letterario europeo" che si erge a "motivo di autocoscienza nazionale" (Di Benedetto 346), pubblicata da Didot a Parigi in due volumi tra il 1824 e il 1825, e continua con i *Canti popolari toscani corsi, illirici e greci* di Niccolò Tommaseo pubblicati tra il 1841 e il 1842 presso l'editore Girolamo Tasso a Venezia, in cui egli rivolge l'attenzione verso l'aspetto etnografico e sociale del popolo oppresso nell'ottica di una visione più estesa (Tommaseo XXIII). Inoltre, non meno rilevanti solo le riflessioni contenute nella *Storia Universale* e nella *Storia di Cento anni* di Cantù, manifestazione dell'interesse dello scrittore per quei versi che coniugano il fantastico e i sentimenti, la società e la natura, in cui lo stesso Nievo trova la principale fonte storiografica (Giulio 285) prima di arrivare alla sua traduzione dei *Canti popolari della Grecia moderna* (1859). A questi contributi di più ampia diffusione va aggiunto l'interesse letterario e antropologico che muove eminenti studiosi dei canti popolari della penisola balcanica, non solo nell'opera di traduzione, ma anche nell'analisi dei motivi archetipici che vi ricorrono: per quel che riguarda la poesia popolare albanese, si ricordano Alberto Straticò, Vincenzo Dorsa e Demetrio De Grazia e soprattutto Jenò De' Coronei e Girolamo De Rada che apportano un significativo contributo alla diffusione dei canti popolari albanesi in Italia.<sup>2</sup>

Questi sono gli esempi che individua come modello Achille Torelli - discendente dei Turiello albanesi venuti in Italia con Giorgio Castriota Scanderbeg intorno al Quattrocento - quando si dedica alla narrazione delle leggende dei popoli dell'Albania, affermando: "Mi è dolce ricordare la mia origine, il vecchio nome della mia casa Turielh (come si legge in quelle rapsodie), il mio borgo, e i miei paesani, la cui fibra *tiene ancor del monte e del macigno*" (Torelli, *Schegge* 77).

Nelle cinque poesie presenti nelle *Tradizioni popolari albanesi*, Torelli propone una sua personale riscrittura di leggende tramandate nelle colonie albanesi dell'Italia meridionale che hanno reso "possibile la conservazione della grande ricchezza spirituale ereditata dalla patria d'origine", grazie alla quale gli appartenenti alla comunità arbëreshë "sono riusciti ad opporsi all'influenza e all'assimilazione italiana e ad evitare l'estinzione come ethnos" (Berisha 36-37, ma si veda anche Marchianò 20). L'importanza di questi canti, caratterizzati da "un linguaggio povero ma enfatico" che "nuota tra metafore, immagini, paragoni", si rintraccia, infatti, nella loro funzione di restituire, da un lato, una vera "pittura della terra d'Albania, de' costumi di quel popolo,

---

caldo, superbo articolo che è nel fascicolo di febbraio della Lettura, e porta una firma illustre: Achille Torelli [...] ("Gli Albanesi", *Corriere della Sera*).

<sup>2</sup> Sulla letteratura albanese in Italia cfr. Bogaro 173.



delle sue credenze" (Dorsa 123-130) e, dall'altro, la rappresentazione delle imprese del popolo albanese (Straticò 58), personificando "oggetti senza vita, sì che la polvere d'una tomba diventa un uomo, il coperchio di quella un cavallo, la Morte annunzia direttamente la prossima fine a Scanderbeg, o, al contrario, un giovane morto diventa un cipresso e una giovine una vite bianca" (Straticò 60).

Elemento detonatore della forza espressiva di ogni canto è dunque un sentimento reale che talvolta si fonde con il meraviglioso e il soprannaturale: soltanto partendo da queste premesse si può comprendere e approfondire la rielaborazione che Torelli fa di questi canti, descritti come "bellissime parafrasi", "tali però da farne delle novelle artistiche affatto nuove, non da riprodurre fedelmente l'originale e nemmeno la fisionomia dell'originale" (De Grazia 76).

La fonte principale cui attinge Achille Torelli è rintracciabile nell'opera di Girolamo De Rada, poeta e scrittore della comunità arbëreshe di Calabria che, riportando il testo originario con accanto la sua traduzione, si impegna per la diffusione dei canti della tradizione albanese in Italia, custoditi fino ad allora in forma orale dagli avi albanesi (Valentini 235-236), dimostrando che l'Albania prima di essere una "realtà politica" è stata anche una "realtà poetica", della quale rivaluta le tradizioni e la storia (Lami 85). Le traduzioni di De Rada dei canti albanesi - confluite poi nei *Canti di Milosao* e nelle *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano* - erano state sottoposte all'attenzione di Vincenzo Torelli, padre di Achille e direttore del Giornale Letterario *L'Omnibus*, con la descrizione di "canti popolari di fisionomia peregrina", già nel 1836 (De Rada 20).

Achille Torelli nel proporre la sua riscrittura delle canzoni popolari in *Schegge*, dopo aver precisato nell'introduzione la sua discendenza fiera da quell'eroico principe Giorgio Castriota Scanderbeg che quattro secoli prima aveva tratto in salvo il popolo albanese, difendendolo dai Turchi e aiutandolo infine ad emigrare nell'Italia meridionale, fornisce indicazioni precise sul repertorio da cui ha attinto, specificando che "le rapsodie che narrano di quella guerra sono state raccolte in un poema albanese e pubblicate nel 1866, a Firenze, per cura del De Rada e di Niccolò Jeno dei Coronei" (De Rada e De' Coronei 8). Altre indicazioni si possono poi ottenere dall'articolo che lo stesso Torelli pubblica sulle pagine de *La Lettura* del 1° febbraio 1913 dal titolo *Albanesi: un popolo di poeti e soldati*, in cui dopo un excursus storico-etnografico sugli abitanti dell'Albania, ne traccia il profilo culturale e antropologico, valorizzando le stesse virtù morali che emergono nelle poesie contenute in *Schegge*, primo tentativo dell'autore di creare un corpus unitario di canti popolari, già diffusi in precedenza su alcune riviste.<sup>3</sup>

A metà tra il mito e la storia, nelle *Tradizioni popolari albanesi*, compaiono diversi motivi identificativi di quel popolo, come le mitologiche Drechesi (Drékežit), ministre di

---

<sup>3</sup> Cfr. Torelli, *Tradizioni*. Le tradizioni popolari albanesi pubblicate in rivista presentano qualche variazione relativa ai versi, ai titoli e all'ordine in cui vengono proposte: si rintracciano, quindi, nel vol. XXIX *La leggenda del rio, La fede di Costanzo, La fede di Zaffira* e nel vol. XXX – invertite rispetto all'ordine definitivo e corrispondenti rispettivamente a *Carmelita* e *Nella – Figlio di Turco! Figlia di Turco!*. Successivamente alcune di queste poesie vengono pubblicate anche in altri giornali come *Il Piccolo di Napoli* del 1876 e *Il Pungolo di Milano* del 24-25 maggio 1876. Inoltre, *La fede di Costanzo*, in una fase successiva, viene ripubblicata autonomamente in rivista (1909) e definitivamente in volume nel 1910.





magie e di incantesimi, protagoniste de *La leggenda del rio*, oppure, con lo scopo di esaltare le virtù degli albanesi, vengono presentate le donne che personificano la dote maggiormente celebrata, cioè la fedeltà verso la patria, verso la famiglia e verso il proprio uomo (*Zaffira e Carmelita*), in contrapposizione all'immoralità delle compagne degli oppressori, come *Nella*, "figlia di Turco", la donna infedele. Il momento culminante si ha con la riproposizione del canto che viene definito da Torelli "il capolavoro" ("Gli Albanesi, *Corriere della Sera*) delle leggende albanesi, e per questo uno dei più ripresi, anche grazie ai motivi che ne costituiscono il nucleo centrale e che lo ricollegano ad una vasta tradizione europea che fonde immaginario popolare al fiabesco: *La fede di Costanzo*. L'importanza di questo testo, oltre ad emergere dal commento dell'autore, è testimoniata anche dall'opera di rimaneggiamento che lo coinvolge: dopo la prima pubblicazione in rivista nel 1873 sulla *Nuova Antologia* e quella in volume nel 1878, percorre un cammino autonomo rispetto alle altre liriche, ricomparendo sulla «Rivista d'Italia» nel 1909 con il titolo *Una leggenda albanese del XV secolo*, fino a diventare un componimento a sé nella pubblicazione definitiva – stampata a Napoli presso l'editore E. Console, nel 1910 – che, fondendo i due titoli in uno *La fede di Costanzo. Leggenda albanese del XV secolo*, mostra di essere il punto di approdo del lungo lavoro di Torelli (questo stesso testo è riportato anche in appendice al già menzionato articolo di Torelli, *Albanesi: un popolo di poeti e di soldati*, comparso su *La Lettura* nel 1913).

La vicenda narrata è molto semplice e ha per protagonista una madre desiderosa di avere accanto a sé Garentina l'unica figlia che le rimane, dopo la morte degli altri nove fratelli, e piangendo sulla tomba di Costanzo, il figlio morto che quando era in vita aveva insistito affinché la giovane donna andasse in sposa all'uomo di cui era innamorata nonostante abitasse lontano - con la promessa che egli sarebbe andata a riprenderla tutte le volte che fosse stato necessario - chiede di riportarla da lei: Costanzo, pur di mantenere la promessa data, si leva dal sepolcro, il cui coperchio si trasforma in un cavallo, e con una cavalcata notturna raggiunge la sorella, che si congiunge con la madre, morendo insieme a lei in un unico abbraccio.

L'edizione del 1910, arricchita da dettagli descrittivi e digressioni più ampie e particolareggiate rispetto alle precedenti proposte della stessa lirica, sarà quella presa in analisi in questa sede, sebbene i riferimenti bibliografici - rintracciabili nella lettura del Canto XVII del Libro I delle *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano* proposte nella traduzione di Girolamo De Rada (De Rada e De' Coronei 29-33) - e i rimandi intertestuali siano evidenti fin dalla prima versione in cui Torelli osserva acutamente "probabilmente da questa canzone il Bürger desunse la sua *Eleonora*".

Già elogiato dalla Madame de Staël nella sua *De l'Allemagne*, Gottfried Augustus Bürger è uno dei primi poeti tedeschi moderni a scrivere per il popolo, affermando la necessità di una poesia espressiva dell'anima nazionale popolare tedesca, quando viene preso come esempio da Giovanni Berchet che nella *Lettera semiseria di Grisostomo al suo figliuolo*, dedica una sezione alle sue due opere (*Sul Cacciatore Feroce e sulla Eleonora di Goffredo Augusto Bürger*), pensando molto, da "povero vecchio inesercitato", per



tradurli in prosa senza “alterare con colori troppo italiani” i versi tedeschi (Berchet 212).<sup>4</sup> Molto stupore desta l’opera che racconta del tragico epilogo dell’amore tra Eleonora e Guglielmo, morto in guerra e ricomparso soltanto durante la notte, rivestito di una rugginosa armatura, invitando la fidanzata a seguirlo sul suo cavallo nero, promettendole che all’alba si sarebbero sposati, ma invece, convinta la sua sposa, dopo una sfrenata cavalcata, giungono in un cimitero, in cui il cavaliere si tramuta in uno scheletro ed anche Eleonora muore. Sebbene la trama della ballata sia diversa da quella della leggenda albanese, come ha ben notato Torelli, centrale è il *leitmotiv* dello spettro a cavallo che ritorna in vita per adempiere ad un compito lasciato in sospeso.

In realtà questo riferimento già citato, Torelli lo può ritracciare direttamente a partire dalla fonte prima di cui si serve per la trascrizione di questi canti, cioè l’opera del De Rada, in cui si nota come anche questo studioso si preoccupa di ricostruire la tradizione della leggenda: “Evvi nella raccolta di Fauriel una rifazione di questa leggenda in lingua ellena; ed alcun che di simile dovette essere stato fatto in illirico o slavo e donde probabilmente desunse Bürger la sua Eleonora. Questa percorse tutta l’Europa e pur quanto è minore della chiara vita e nuda dell’originale albanese” (De Rada e De’ Coronei 32; si veda anche D’Istria 382-418). Infatti, questa è una delle opere che è stata tramandata nel secondo volume degli *Chants populaires* di Fauriel, con il titolo *Le voyage nocturne* (Fauriel 405) - tradotta dal canto greco *Η νυχτερινή περπατησιά* - e con una presentazione in cui si aggiunge l’importanza che il popolo ellenico attribuisce alla superstizione molto diffusa che l’apparizione dei defunti ai vivi è un presagio di morte (Psichari 27-64); ma si rintraccia anche nei *Canti greci* di Tommaseo che, nella sezione dedicata alla morte, sotto l’unico titolo *Lo spettro* (Tommaseo 567) ne riporta due differenti versioni, in cui “icastica è la raffigurazione della cavalcata funebre, straordinario è il senso del mistero che si effonde in ogni parte della ballata” (Capone 113). Cesare Cantù, invece, pone l’attenzione sul legame tra la madre e la figlia (*La madre e sua figlia morente*) chiarendo che la versione giunta attraverso i canti greci, rispetto alla “ben nota ballata di Bürger” è “ricca di maggiore affetto e di meno cupa fatalità”, anche se sempre fondata sulle convinzioni popolari che vedono gli spettri come figure comuni (Cantù, *Letteratura* 711).

A dimostrazione della grande opera di trasmissione di storie e leggende perpetrata attraverso studi e traduzioni dei più grandi scrittori, altri riferimenti importanti si rintracceranno anche in Gabriele d’Annunzio che, leggendo i *Chants populaires de la Grèce moderne* inserisce diverse annotazioni nei cartigli e disegna la mappa dei luoghi poetici più rilevanti per farli confluire in alcune sue opere come *La figlia di Iorio* (Andreoli 83-84).

Tuttavia, per introdurre *La fede di Costanzo* - come esplicitato da Torelli nel suo articolo *Albanesi: un popolo di poeti e soldati* - si può fare riferimento anche alle premesse degli studiosi di letteratura albanese, tra cui Demetrio De Grazia, che nei suoi *Canti*

---

<sup>4</sup> Importante per la ricezione in Italia è anche la traduzione di Davide Bertolotti di cui poco si parla e a cui Berchet non fa menzione, ma che risalirebbe al 1814, inserita nel volumetto *Il novelliere britannico ossia raccolta di romanzetti inglesi volgarizzati dall’autore della lettera di un italiano al sig. de Chateaubriand* (Milano, Sonzogno), tradotta dal Bertolotti dalla versione inglese dello Spencer, definita dalla de Staël “bellissima, senza paragone”, rispetto alle altre traduzioni (cfr. Morace 150).



*popolari albanesi*, rendendo protagonista la figura materna e assumendone il punto di vista, lo riporta con il titolo *La madre di Garentina e di Costanzo* (De Grazia 128), e Alberto Straticò, che cita la lirica tra i *Canti relativi agli affetti domestici* (Straticò 102), che ribadisce l'importanza per gli albanesi dell'amore e del rispetto verso la madre, per i cui figli "il consiglio n'è sacro, e una maledizione di lei viene ritenuta come causa infallibile di sciagure e d'infelicità perpetua". Per questo motivo decide di valorizzare ancora di più questo canto che è "uno de' più notevoli, per i profondi affetti domestici, per un vivo sentimento della vita, per il rispetto alla fede giurata, per la forza drammatica del racconto solenne e pieno di mistero" (Straticò 106).

A partire dalla descrizione della figura della madre, uno degli elementi essenziali della poesia popolare più volte rappresentata nei suoi sospiri e nel suo affetto viscerale per la prole, comincia il racconto in versi di Torelli che - con un'alternanza di endecasillabi e settenari - raggiunge l'acme del sentimentalismo con la narrazione del dolore provato dalla donna per la perdita dei suoi figli.<sup>5</sup> Torelli, prendendo come esempio la traduzione del De Rada, aggiunge diversi altri motivi poetici o rende esplicite alcune informazioni, come l'etimologia del nome di Garentina (nella tradizione albanese *Garentin*, ma tramandata nella tradizione greca con il nome di Arete), e in modo particolare valorizza il ruolo sociale piuttosto che l'identità di una madre di cui non si cita il nome, legata a questa figlia così come agli altri nove fratelli. Il poeta, con una descrizione che fonde reale e fantastico, immagina che non appena la giovane ragazza cresce, la gente da ogni luogo si reca da lei per ammirare la sua «beltà famosa» (v. 28) o per chiederla in sposa, come "un'amante idolatrata" (v. 33), finché, dopo i tanti giovani venuti invano, incontra l'uomo "a cui serbava il core", "d'aperto sguardo e vivo / biondo come l'Amore / e di pupille scure" (vv. 57-60) "da una terra lontana / sotto d'ignoto cielo, ove neppure / giungerebbe il pensiero, era venuto..." (vv. 66-68). Nonostante sia un uomo ricco, "d'opulento censo" (v. 78), quando viene l'ora di chiedere il consenso alla madre e ai fratelli di Garentina, non vede altro che la loro disapprovazione, perché se lo avesse seguito nella sua terra, la fanciulla si sarebbe allontanata troppo dalla famiglia. La stessa madre chiede di non darle un dolore così grande e di aspettare la sua morte prima di allontanarsi con quel "dannato incantatore" (v. 100). Vi è poi Costanzo (nella tradizione albanese *Costantin*), l'unico tra i fratelli di Garentina che, volendo il bene della sorella, implora che tutti acconsentano al matrimonio e soprattutto supplica la madre di non recare danno ai due innamorati e di essere pietosa nei confronti del loro dolore senza pensare alle sofferenze che potrebbe patire lasciando allontanare la figlia: si mostra così portavoce di quell'elemento di modernità che antepone la felicità della donna alla tradizionale consuetudine di vederla sottoposta agli unici doveri che la legano alla famiglia di origine. Tuttavia, senza sminuire "la ferma brama" (v. 135) del cuore della madre che desidera che tutti i suoi figli restino nel suolo natio, affinché "ognuno a l'altro accanto, / il suo raggio di gioia / s'abbia il dì della festa, / ed in quello del lutto / la sua parte di pianto" (vv. 130-134), Costanzo presta il famoso giuramento che dà il titolo alla leggenda:

---

<sup>5</sup> Vd. Torelli, *Costanzo*. Tutte le citazioni della poesia riportate in questa sede sono tratte da questa edizione e saranno identificate dal numero dei versi riportato tra parentesi.



"Madre e signora mia, per lutto o per festa  
Che tu voglia tua figlia,  
per lontana che sia  
al di là d'ogni monte e d'ogni mare,  
d'andarla a ripigliare  
a tuo talento  
e di raddurla a te fo giuramento!" (vv. 137-143).

La madre, impietosa, cede alle parole del figlio preferito, Costanzo dà la sua parola e Garentina va in sposa all'uomo che ama, ignara del triste destino che incombe sulla sua famiglia: i nove fratelli cadono nella guerra contro i Turchi e lasciano la madre da sola, nella sofferenza più buia, senza neanche la consolazione della presenza di sua figlia, ormai lontana. Mentre nei canti della tradizione greca si legge soltanto che dopo un anno da questa promessa i fratelli sono tutti già morti senza accenno alle circostanze<sup>6</sup> (soltanto in qualche luogo - come nella traduzione del De Rada - si nomina la guerra).<sup>7</sup> Torelli, oltre ad arricchire la lirica con il tono epico della descrizione delle lotte violente e sanguinarie tra gli Albanesi e i Turchi, che vedono soccombere i primi in modo inaudito e che sottolineano anche la presenza del movente religioso che alimenta ogni azione di devastazione ("depredati gli armenti, arse le messi, / mutati i campanili in minareti; / [...] scaraventati i bimbi a le pareti, / i sacerdoti appiccicati a le funi / delle campane, i frati / strozzati con la corda ond'eran cinti", vv. 160-161 e vv. 165-168), indugia molto anche nella descrizione dell'"altera madre" che, "senza detto e moto, / impietrata nel lutto e fisso il raggio / dello sguardo nel vuoto / solenne in un dolor che non ha nome" (vv. 193-196).

La donna, senza più capacità di parlare o di versare lacrime, nell'accettazione di quell'esito disastroso, impreca contro le battaglie patrie – al contrario di ciò che si dice in altre leggende sulle donne albanesi che offrono con orgoglio il sacrificio dei loro figli e dei loro mariti per la liberazione dal nemico – uscendo di casa solo per recarsi nella chiesa dove sono sepolti i suoi figli, levando una nenia e accendendo una candela su ognuno di loro, fino alla tomba di Costanzo, al quale indirizza il lamento più doloroso:

"A te m'arresti... ed or ne sconto io fio!  
L'animo mio rimosse il giuramento  
Che Garentina m'avresti condotta  
O per festa o per lutto, a mio talento,  
per lontana che fosse... Invece, o figlio,  
la data fede hai rotta! [...]" (vv. 239-244).

---

<sup>6</sup> "Un an se pass, le second vient; les neuf frères meurent" (Fauriel 407). Tommaseo, invece, nella prima versione del canto riporta: "E viene un anno bisesto: e i nove morirono" (Tommaseo 570); nella seconda versione: "I sette fratelli morirono, Costantino fu ucciso" (Tommaseo 572). Sottolineando il numero sette e aggiungendo a parte Costantino e Arete-Garentina, si comprende quindi che i fratelli sono nove; mentre nelle altre versioni i fratelli sono nove e Arete-Garentina è la decima figlia.

<sup>7</sup> Cfr. De Rada e De' Coronei 30: "Venne poi un anno greve / che mieté a quella matrona / nove figli in un campo di guerra".





Lo strazio della donna di fronte alle tombe dei figli, in qualche versione ricordato come un momento di imprecazioni anche nei confronti del Dio crudele, nella tradizione albanese è riportato nel gesto più toccante: la madre pia canta una nenia sui primi otto sepolcri, ma quando arriva a quello di Costanzo ne canta due e accende due lumi, mentre gli ricorda la sua promessa non mantenuta. Il poeta, infatti, sempre nell'intento di mettere in rilievo l'importanza della fiducia, del mantenimento di una parola data, propone un dialogo immaginario tra la madre e il feretro di Costanzo ("T'intimo innanzi a Dio perché tu paghi / a me la pia mercede: è mia di diritto / dal tristo di che a te non seppi oppormi", vv. 251-253), ricordando che per l'animo nobile degli albanesi nemmeno la morte può rompere un giuramento ("Neppur la morte solve / da la giurata fede; / eppur la tua siccome fumo e polve / si dilegua... E tu dormi!", vv. 254-257). La conclusione di questo monito e l'uscita della madre dalla chiesa, che torna ad essere buia e silenziosa, coincidono con il momento in cui il gotico e il fantastico si fondono in un'unica narrazione: l'uomo sepolto si sveglia, rimuove la lapide e, ancora avvolto nel lenzuolo funebre, si alza dalla tomba, trasformando la pietra in un cavallo, su cui monta con un balzo, per iniziare la sua corsa verso un luogo, inizialmente misterioso e non identificato, che poi si manifesta nelle sue intenzioni come la dimora di Garentina.

Mentre Torelli, seguendo la tradizione albanese, parla soltanto di un luogo lontano e poeticamente indefinito, al di là di fiumi, mari e montagne, nelle altre versioni che si riscontrano tra le tradizioni della penisola balcanica si menzionano diverse località, come Bagdad nei canti greci recepiti da Fauriel, Tommaseo e Cantù (località desunta dalla vecchia Babilonia che pure è presente in più canti, come nella seconda versione proposta da Tommaseo), o Salonico per i cretesi. Inoltre, a fare da contrasto all'elemento gotico della tradizione nella quale Costanzo-Costantino è paragonato ad uno spettro o a un vampiro, l'unico il motivo 'gentile' del canto albanese è l'accento ai piccoli figli di Garentina che giocano davanti alla casa e ad altri "tocchi giocondi" inseriti per attenuare la tristezza che pervade il canto (Morici V-VI 250), come la "ridda", un insieme di balli e canti, in cui si trova impegnata Garentina per celebrare la festa del grano quando il fratello, dicendole che sua madre vuole vederla, senza spiegarle se la sta conducendo ad una festa o ad un lutto ("Mi vuole a festa / oppure a lutto?... Se per lutto, se per lutto occorre / che di nero mi vesta... / Di volerti è padrona / comunque sia... Non porre / ritardo a la partenza...", vv. 465-470), la fa salire sul cavallo per condurla a casa.

Prende forma così, anche in questo canto, il *leitmotiv* della cavalcata notturna dello spettro che da un lato rimanda alla tradizione romantica popolare dei popoli nordici, dall'altro è parte integrante delle tradizioni dell'Europa orientale e rappresenta la principale convergenza tra i due aspetti che si fondono nell'opera di Torelli: romanticismo e sentimento filellenico. Se per i canti dell'Europa del nord, come anche la Ballata di Bürger, la cavalcata coinvolge due amanti o due sposi, nelle tradizioni balcaniche, i protagonisti sono il fratello e la sorella, cui si aggiunge una "tritagonista", come nell'antica tragedia, rappresentata dalla vecchia madre (Morici III-IV 150). Alcuni sono i tratti caratterizzanti del connubio popolare-romantico che avviene nella riproposizione dello scenario mitologico: il riferimento temporale che vede l'alba come limite per il ritorno del defunto nel sepolcro; la cavalcata di ritorno con la donna al chiaro



di luna; le riflessioni della donna che si volta indietro a guardare il paese lontano, “la turrita / cittadella stellata” (vv. 480-481) e il “maritale albergo” (v. 484), mentre attraversa pascoli, campi e colline. Inoltre, nelle versioni più vicine alle tradizioni albanesi, vengono menzionati gli indizi rivelatori della presenza, segni di morte, che la sorella scorge sul fratello (muffa, odore di incenso, capelli radi), spesso rifiutati dagli anonimi poeti dei canti e delle ballate perché ritenuti grotteschi (Morici III-IV 150).

Mentre Garentina è aggrappata alle spalle del fratello, infatti, è presto distratta dalla fisionomia dell'uomo: le spalle sembrano ammuffite, la sua chioma sembra scomparire nel vento e il suo manto emana l'olezzo dei defunti. Costanzo, adducendo qualche scusa confusa, convince Garentina a pazientare e a non porre altre domande, ma la donna viene colta ancora da maggior stupore quando arriva alla casa materna, circondata ormai da sterpaglie, e non trova i fratelli a correrle incontro. Quando Costanzo giunge poi davanti alla chiesa, sua ultima meta, esorta Garentina a procedere da sola verso la madre:

“Addio  
Va sola tu da nostra madre... e dille  
Che non m'intimi più dinanzi a Dio  
Il pagamento della sua mercede:  
n'ebbe d'avanzo!... Esorti  
i vivi a mantener la data fede;  
non ne han bisogno i morti...  
Dille che benedica il suo Costanzo!” (vv. 550-557).

Compiuta la sua missione, infatti, Costanzo entra di nuovo nella sua tomba, si ricompone nella sepoltura, e chiude gli occhi nel sonno eterno, evitando qualsiasi collegamento alla conclusione presente nella versione di Girolamo De Rada nella quale si legge che Garentina riferisce alla mamma - sorpresa di vederla - che Costanzo l'ha condotta lì per poi entrare in chiesa per pregare e, quando la donna spiega alla figlia che ciò non è plausibile perché il fratello è defunto da tempo, le due si abbracciano e il dolore dell'una e lo spavento dell'altra sono così grandi da provocare loro la morte<sup>8</sup>. Nelle versioni dei canti greci di Fauriel, invece, la scena si chiude con il momento in cui è Costantino stesso a bussare alla porta di casa, ma quando sua madre apre e lo riconosce, la sua anima svanisce nel nulla, dissolvendosi,<sup>9</sup> mentre Tommaseo deduce che sia l'anima della sorella (Garentina-Arete) ad “uscire”.<sup>10</sup>

Il lavoro di riscrittura che compie Torelli con *La fede di Costanzo* mostra non solo il suo legame con una tradizione che si impegna a tutelare, lasciando emergere i valori identitari del suo popolo, ma anche il rilievo assunto dal suo esercizio letterario, che gli consente di inserirsi in quella schiera di poeti che hanno contribuito a rendere il mito

<sup>8</sup> Cfr. De Rada e De' Coronei 33: “E la madre abbracciando la figlia / e la figlia stringendosi alla madre / spirarono la madre e la figlia”. Cantù, invece, così conclude questo canto, realizzando quanto esplicitato già a partire dal titolo *La madre e sua figlia morente*: “E stretto s'abbracciarono madre e figliuola; e rimasero impietrite ambedue, ambedue morte. E andarono, e le sotterrarono nella squallida fossa”. Cfr. Cantù 715.

<sup>9</sup> Cfr. Fauriel 409: “La mère alors ouvre la porte; et l'ame lui sort (du corps)”.

<sup>10</sup> Cfr. Tommaseo 345: “E mentre ell'aprì la porta, uscì l'anima sua”.



antico una fonte inesauribile, riconoscendo la funzione fondamentale della rielaborazione del patrimonio collettivo che viene eternato proprio attraverso la produzione di questi canti popolari.

## BIBLIOGRAFIA

- "Gli Albanesi." *Corriere della Sera*, 7 feb. 1913.
- Andreoli, Annamaria. *Il popolo autore nella Figlia di Iorio di Gabriele d'Annunzio*. Sinestesie, 2014.
- Berchet, Giovanni. *Opere edite e inedite pubblicate da Francesco Cusani*. Pirotta, 1863.
- Berisha, Anton Nikë. "L'importanza della letteratura arbëreshe per la conservazione e l'arricchimento della sua cultura." *Studio antropologico della comunità arbëreshe della comunità di Torino*, a cura di Antonio Tagarelli, Edizione LibrAre, 2004, pp. 35-45.
- Bogaro, Anna. *Letterature nascoste. Storia della scrittura e degli autori in lingua minoritaria in Italia*. Carocci, 2010.
- Cantù, Cesare. *Della Letteratura. Discorsi ed esempi in appoggio alla Storia universale di Cesare Cantù*, III. Unione tipografico-editrice, 1865.
- Capone, Goffredo. *Niccolò Tommaseo e i canti popolari corsi, toscani, illirici e greci*. Dottrinari, 1970.
- D'Istria, Dora. "La nationalité albanaise d'après les chants populaires." *Revue des Deux Mondes (1829-1971)*, vol. II, 1866, pp. 382-418.
- De Grazia, Demetrio. *Canti popolari albanesi tradizionali nel Mezzogiorno d'Italia*. Zammit, 1889.
- De Rada, Girolamo, e Niccolò Jeno De' Coronei. *Rapsodie d'un poema albanese raccolte nelle colonie del napoletano*. Tipografia di Federico Bencini, 1866.
- De Rada, Girolamo. *Autobiologia*. Tipografia Municipale di F. Principe, 1898.
- Di Benedetto, Arnaldo. "'Le rovine d'Atene': letteratura filellenica in Italia fra Sette e Ottocento." *Italica*, vol. 76, n. 3, 1999, pp. 335-354.
- Dorsa, Vincenzo. *Sugli Albanesi*. Tipografia Trani, 1847.
- Fauriel, Claude. *Chants populaires de la Grèce moderne*, II. Didot, 1825.
- Giulio, Rosa. *Sotto il segno di Athena. L'Ellade eroica tra mito e storia nella letteratura italiana*. Edisud, 2008.
- Lami, Ardian. "Girolamo De Rada tra identità nazionale, linguistica albanese e Risorgimento." *Identità (Testi – Arti – Metodologia – Ricerca)*, Atti del convegno interdisciplinare, 6-8 giugno 2011, Università degli Studi di "Tor Vergata", a cura di Francesca Brancolini, et al. UniversItalia, 2011, pp. 81-90.
- Marchianò, Antonia. *I canti popolari arbëreshë (italo-albanesi) e la tradizione dei canti popolari italiani*. Sinestesie, 2014.
- Morace, Aldo Maria. *Itinerario di Berchet. Dal 'Bardo' ai 'Profughi di Parga'*. Sinestesie, 2021.



Morici, Giuseppe. "La cavalcata notturna dello spettro. Studio di poesia popolare e di poesia d'arte." *L'Europa Orientale*, 1937, XVII, III-IV, pp. 142-172.

---. "La cavalcata notturna dello spettro. Studio di poesia popolare e di poesia d'arte." *L'Europa Orientale*, 1937, XVII, V-VI, pp. 249-253.

Psichari, Jean. "La Ballade de Lénore en Grèce." *Revue de l'histoire des religions*, vol. 9, 1884, pp. 27-64.

Straticò, Alberto. *Manuale di Letteratura albanese*. Hoepli, 1896.

Tommaseo, Niccolò. *Canti greci*, a cura di Elena Maiolini, Guanda, 2017.

Torelli, Achille. "Albanesi: un popolo di poeti e soldati." *La Lettura*, 1° feb. 1913, pp. 148-157.

---. *La fede di Costanzo. Leggenda albanese del XV secolo*. Console, 1910.

---. *Schegge*. Zanichelli, 1878.

---. "Tradizioni Albanesi." *Nuova Antologia di scienze, lettere e arti*, vol. XXIX, 1875, pp. 188-196.

---. "Tradizioni Albanesi." *Nuova Antologia di scienze, lettere e arti*, vol. XXX, 1875, pp. 173-183.

Valentini, Giuseppe. "Girolamo De Rada nella letteratura e nella storia albanese." *Shejzat: e përkohëshme kulturore, shoqnore e artistike*, n. 1, 1957, pp. 234-251.

---

**Oriana Bellissimo** ha conseguito il dottorato di ricerca in Letteratura italiana presso il Dipartimento di Studi Umanistici dell'Università degli Studi di Salerno. È membro del comitato di redazione della rivista scientifica "Misure Critiche". I suoi interessi si concentrano particolarmente intorno a temi e aspetti della letteratura italiana tra Otto e Novecento su cui ha pubblicato saggi su "Mosaico Italiano" "Misure Critiche", "Sinestesie", "Studi (e testi) italiani".

<https://orcid.org/0000-0001-8933-6683>

[oriana.bellissimo@libero.it](mailto:oriana.bellissimo@libero.it)