



morepress
morepress.unizd.hr



SPONDE

RIVISTA DI LINGUE, LETTERATURE E CULTURE TRA LE DUE SPONDE DELL'ADRIATICO

ČASOPIS ZA JEZIKE, KNJIŽEVNOSTI I KULTURE IZMEĐU DVIJU OBALA JADRANA

A JOURNAL OF LANGUAGES, LITERATURES AND CULTURES BETWEEN THE TWO ADRIATIC COASTS

ISSN: 2939-3647

5/1 | 2026

DISEGNO, CANTO, TRADUZIONE: PER UNA RILETTURA DELL'OPERA DI IBRAHIM KODRA TRA ITALIA E ALBANIA NEGLI ANNI DELLA RESISTENZA

DEIANIRA AMICO

Politecnico di Milano
ilariadeianira.amico@polimi.it

UDK: 75Kodra, I. "1944/1945"
Original research paper
Prilijen / Ricevuto / Received: 23. 3. 2026.
Prihvaćen / Accettato per la pubblicazione
/Accepted for publication: 25. 6. 2026.

Il contributo ricostruisce la produzione di Ibrahim Kodra nel biennio 1944-1945, concentrandosi sul nucleo di disegni oggi parzialmente distribuito fra la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano. L'analisi di questo corpus mostra come, nel clima milanese dell'Accademia di Brera e di Corrente, il giovane artista elabori un linguaggio insieme espressivo e testimoniale, in dialogo con gli artisti italiani coinvolti nell'esperienza della Resistenza, di cui egli stesso fu parte. Di particolare rilievo storiografico è la presenza, sul margine di un foglio, della trascrizione di un verso di un canto partigiano in albanese, che consente di leggere l'opera come spazio d'interferenza fra immagine, oralità e traduzione, destinato a successive forme di circolazione e rifunzionalizzazione nel dopoguerra italiano. In questa prospettiva, la produzione di Kodra consente di rileggere i rapporti tra Italia e Albania, attraverso l'Adriatico, come uno spazio segnato da traduzioni culturali e politiche che si compiono per passaggi successivi, secondo una dinamica di continua riscrittura.

PAROLE CHIAVE:

Kodra, Resistenza, *Corrente*, arte moderna, traduzione culturale

Il biennio 1944-1945 occupa, nella vicenda di Ibrahim Kodra, una posizione insieme marginale e decisiva. Marginale, perché la fortuna critica dell'artista albanese ha privilegiato il secondo dopoguerra (Ferri 2016); decisiva, perché è proprio negli anni della guerra che si chiariscono il nesso fra la formazione milanese, la partecipazione alla Resistenza e l'elaborazione di un linguaggio segnato dalla centralità del corpo vulnerabile, dalla frattura della forma e da una tensione etica che investe insieme il segno e la testimonianza. La marginalità critica di questo nucleo si comprende in parte con la dispersione dei materiali, oggi parzialmente ricostruibile attraverso i fogli conservati presso la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano¹. A partire da questa ricognizione materiale, il contributo intreccia ricostruzione storico-documentaria, analisi formale e comparativa delle opere, lettura filologica delle iscrizioni e attenzione ai processi di trasmissione critica, per chiarire il rapporto di Kodra con il contesto milanese e, insieme, mettere a fuoco l'orizzonte di scambi fra Milano e l'Albania. Ne affiora una modernità artistica che si costituisce anche nelle sue motivazioni politiche e che si tramanda attraverso processi successivi di riattivazione memoriale.

“Nell'arte la storia è vita”. Sull'opera di Kodra fra Tirana, Roma e Milano

La figura di Ibrahim Kodra si delinea, a partire dalle dichiarazioni dell'artista, attraverso una narrazione a tratti agiografica: la perdita precoce dei genitori, un'infanzia segnata da lavori occasionali e dal disegno di strada, l'ingresso alla corte di re Zog in ragione delle sue doti artistiche, quindi l'attività nella grafica dei manifesti cinematografici (Kodra 1978; Kodra 1974). Si tratta di un autoritratto coerente con il temperamento volitivo dell'artista che richiede, tuttavia, di essere ricondotto entro un quadro storico-documentario più preciso, senza per questo ridurne la valenza simbolica, quale emerge anche dalle testimonianze di chi lo conobbe (Jacopetti 1950).

¹ Fanno parte della collezione De Micheli presso il Museo della Permanente: *Madre uccisa*, *Morirono all'alba*, *Le nostre madri*; questi sono pubblicati per la prima volta nel catalogo della mostra *Arte e Resistenza in Europa* (Bologna, Museo Civico, 26 aprile-30 maggio 1965; Torino, Galleria Civica d'Arte Moderna, 8 giugno-18 luglio 1965), Arti Grafiche Tamari, Bologna 1965, p. 193. Sono parte della collezione della Fondazione Kodra una *Figura femminile riversa* e uno *Studio per le nostre madri*; a questi si aggiunge un nucleo disperso ma la cui presenza è attestata nella stampa dell'epoca: *Martiri*, 1944/1945, pubblicato in *Patria indipendente*, anno IV, n. 8, domenica 17 aprile 1955; *Il martire* (1945), due disegni intitolati *Figure di fucilati* (1945), pubblicati in Kodra 1978; *È morto all'alba*, 1944, pubblicato in *Kodra giorno per giorno*. 2007. Milano: Associazione Kodra.



La formazione di Kodra prende avvio nella Tirana dei primi anni Trenta, in un contesto che la bibliografia più recente sul sistema dell'arte e sull'istruzione artistica nella capitale albanese ha cominciato a delineare con maggiore precisione. La fondazione della prima Scuola di Disegno di Tirana rappresentò un passaggio decisivo nel processo di istituzionalizzazione dell'insegnamento artistico in Albania, inscrevendo fin dall'inizio la formazione figurativa nazionale entro una rete di relazioni strutturali con l'Italia (Muço 2023: 141-145; Gjonbalaj e Gokaj 2019: 45-46).

Kodra rievoca questa esperienza richiamando il nome di Odhise Paskali, figura eminente della cultura artistica albanese, formatosi a Torino²; la Scuola di Disegno fu in realtà il risultato di un'iniziativa più articolata, alla quale presero parte, oltre a Paskali, Andrea Kushi, Abdurrahim Buza e soprattutto l'italiano Mario Ridola³, che ne assunse la direzione, conferendole un orientamento didattico di matrice naturalistico-accademica, fondato sullo studio dal vero.

Quella scuola operò, al tempo stesso, come ponte verso l'esterno, attraverso scambi e percorsi di specializzazione che legavano i giovani artisti albanesi alle accademie italiane, soprattutto in ambito romano, una dinamica che si intensificò con il consolidarsi della presenza fascista nei rapporti italo-albanesi (Çika e Drishti 2005; Cuka 2013: 246-247). Più incerti restano invece, allo stato attuale degli studi, i rapporti con il versante milanese: una lacuna che suggerisce quanto il capoluogo milanese fosse probabilmente estraneo alle geopolitiche diplomatiche in questo ambito. La chiusura della Scuola di Disegno di Tirana nel 1939, in coincidenza con l'occupazione italiana dell'Albania e con la caduta del regno di Zog, segnò una cesura che investì direttamente le strutture educative e culturali del paese, interrompendo un'esperienza ancora recente ma già strategica nel processo di modernizzazione artistica (Lang 2024: 426-440).

Kodra appartiene a questa prima generazione di artisti albanesi formata entro un sistema che funzionava già come canale di transito verso l'Italia. La sua parten-

² Alcune ricostruzioni biografiche ricordano che Odhise Paskali conseguì nel 1927 un titolo presso l'Università di Torino, in un ambito prossimo alla critica e alla storia dell'arte; tale formazione aiuta a spiegare non solo il suo ruolo di scultore, ma anche la precoce consapevolezza della scultura come campo strategico per la definizione di un linguaggio artistico nazionale albanese. Si rimanda a Gjonbalaj, Gokaj 2019.

³ Si tratta della *Shkolla e Vizatimit* (Scuola di Disegno) di Tirana, avviata nel 1931 e formalizzata l'anno successivo: un'istituzione diretta inizialmente dall'italiano Mario Ridola, con la collaborazione di Andre Thonasi e con la presenza, tra i docenti e i promotori, di Andrea Kushi, Abdurrahim Buza e Odhise Paskali. L'impostazione didattica era di orientamento realistico-accademico, fondata sullo studio dal vero, sull'uso di modelli in gesso e su un'idea di "piattaforma nazionale" che attribuiva rilievo anche alla raffigurazione di soggetti in costume tradizionale. Si rimanda a Cuka 2015.



za nel 1938, grazie a una borsa di studio promossa dal governo italiano, si colloca entro una trama politico-culturale ormai consolidata, che il fascismo impiegò come strumento di influenza nell'area adriatica (Borgogni 2007: 167-188; Lang 2024: 428-430). In questa luce deve essere letto il ruolo di Nicola Lo Russo Attoma, ricordato nelle fonti biografiche di Kodra in qualità di "console a Tirana", riconducibile invece a una figura di mediazione interna agli apparati di controllo della comunicazione e della propaganda italiana in Albania, e dunque a una più ampia strategia di penetrazione politica e culturale⁴.

La prima meta di Kodra è dunque Roma. Nelle interviste tarde il pittore albanese ricorda la propria presentazione pubblica nell'ambito della Mostra della Rivoluzione fascista⁵, vale a dire in un contesto pienamente interno all'immaginario celebrativo del regime (Jacopetti 1950). Al tempo stesso, la Roma di quegli anni costituiva il tessuto di un ambiente artistico antiaccademico, aperto a inflessioni espressioniste, segnato dalla stagione della Scuola romana, di cui Mafai e Scipione furono figure centrali, e riconducibile anche all'orbita della Galleria della Cometa, la cui vicenda fu bruscamente interrotta dalle leggi razziali (Fagiolo dell'Arco 1986). Il nesso tra questo *milieu* e Milano è attestato sia dall'attenzione che *Corrente* riservò a tali artisti nelle sue pubblicazioni (Sebastiani 1998), sia dalla persistente relazione di Renato Guttuso con quell'ambiente (Fagiolo dell'Arco 1988). Sebbene non sia documentabile una frequentazione diretta da parte di Kodra, tale contesto costituisce uno sfondo significativo per comprendere l'orizzonte di linguaggi figurativi alternativi alla retorica del regime entro cui si colloca anche la sua prima esperienza italiana.

È tuttavia Milano a costituire il vero luogo della sua maturazione. L'iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera documenta la sua presenza nel capoluogo lombardo

⁴ Una fonte diplomatica statunitense del 1939 descrive Nicola Lo Russo Attoma come "Italian journalist and representative of the United Press in Albania" e riferisce la sua nomina a *Press Councilor* con l'incarico di controllare le attività della stampa albanese. Il dato colloca la sua figura all'intersezione fra informazione, propaganda e controllo politico nel passaggio cruciale dell'unione italo-albanese. Cfr. *Foreign Relations of the United States, General, The British Commonwealth and Europe, Diplomatic Papers, Volume II*, 1939.

⁵ La seconda edizione della *Mostra della Rivoluzione Fascista*, inaugurata a Roma il 23 settembre 1937, rimase aperta fino al 6 novembre 1938. In un'intervista rievocata da Gualtiero Jacopetti, Kodra raccontò di essere stato accolto da una schiera di soldati in camicia nera, "allineati in un marmorico corridoio della Mostra della Rivoluzione"; invitato a prendere la parola e dichiarando di non parlare italiano ma soltanto inglese, si vide rispondere: "Dite al camerata albanese di parlarci nella sua lingua". Colto di sorpresa, salì allora sul palco e, secondo il resoconto di Jacopetti, si mise "serissimo a contare dall'uno al trecento", inserendo di tanto in tanto, "con un timbro più vigoroso", i nomi di Hitler, Mussolini, Italia, fascismo e Giulio Cesare; "queste felici trovate", conclude l'autore, "naufragarono sempre in una tempesta di applausi" (Jacopetti 1950).



nel novembre 1938 [FIG.1]⁶. Qui egli segue i corsi di Achille Funi e soprattutto di Aldo Carpi, in anni in cui l'Accademia è frequentata anche da Ennio Morlotti e Bruno Cassinari. Per i giovani allievi l'insegnamento di Carpi assume un valore decisivo, poiché introduce una sensibilità estranea all'ordine accademico tradizionale, aperta a quella componente espressionista che il nazismo aveva marchiato come "degenerata" e che, nel clima milanese, poteva tradursi in una vera postura etica dello sguardo⁷. Anche il successivo destino di Carpi, internato a Gusen, conferisce retrospettivamente a tale insegnamento un rilievo ulteriore, saldando la questione formale a quella morale (Carpi 1993).

In questo quadro, la frequentazione di Brera non può essere separata dal clima culturale che si crea attorno a *Vita giovanile* e poi a *Corrente*, la rivista fondata da Ernesto Treccani nel 1938 e soppressa dal regime nel giugno 1940. Pur senza partecipare direttamente né alla rivista né alle principali esposizioni del gruppo, Kodra si forma infatti entro un ambiente in cui il rifiuto del classicismo celebrativo e della retorica monumentale si accompagna al recupero di una figurazione antierica, aperta alle esperienze europee contro l'autarchia culturale del fascismo (Pontiggia 2012). In tale contesto, la lezione del postimpressionismo francese, dell'espressionismo tedesco e del modello del Picasso di *Guernica* costituiscono alcune delle matrici fondamentali di una ricerca che salda libertà di ricerca formale e responsabilità storica (Colombo 2019).

Le opere di Kodra del primo periodo milanese attestano una costruzione impostata su una matrice cézanniana, riconoscibile nella scansione per piani dei volumi e nella compressione tonale, ma già attraversata da sollecitazioni ulteriori. Da un lato vi si avverte l'eco di una metafisica interiorizzata, filtrata anche attraverso la lezione morandiana⁸; dall'altro emerge una crescente attenzione per il motivo della testa e della maschera che apre l'opera a inflessioni deformanti e immaginifiche, in sintonia con quei temi "irrazionalisti" che attraversano la ricerca di questa genera-

⁶ Per una riproduzione del tesserino di iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera si rimanda a Kodra 1978.

⁷ In occasione della personale dedicata ad Aldo Carpi, allestita nel gennaio 1946 presso la Galleria Guglielmi di corso Vittorio Emanuele 22, Ennio Morlotti pubblicò una pagina di intensa partecipazione, segnata da un tono di affettuoso omaggio al maestro, riconosciuto come figura di "libertà e moralità". Nel testo apparso su *Argine-Numero* (II, 1, gennaio-febbraio 1946), Morlotti attribuiva a Carpi un ruolo decisivo nella formazione esistenziale e morale di una generazione profondamente segnata dalla guerra: "la nostra generazione in tutti i modi soffocata e avvilita, amputata, sparpagliata, sminuita dagli avvenimenti, ebbe pochissime cose a cui attaccarsi per sopravvivere [...]; per un gruppetto di pittori qui a Milano c'è stato però un'altra cosa, c'è stato un maestro".

⁸ Il movimento di *Corrente* si caratterizza per una costante dialettica tra il confronto con alcuni maestri italiani – fra cui Morandi e Carrà – e l'apertura alle esperienze europee. Per questo snodo, e in particolare per la presenza di Morandi come riferimento interno alla cultura figurativa del gruppo, si rimanda utilmente a Rusconi 2020.



zione di artisti (Colombo, Pontiggia 2005). In *Natura morta con testa e vaso* (1941, Fondazione Kodra, Milano) [FIG.2], il tema della statua, centrale tanto nella tradizione metafisica quanto nell'opera di Sironi, viene rielaborato entro una ricerca che mostra significative consonanze con i coevi soggetti di Ennio Morlotti. Il confronto con *Gessi* (1942, Casa Museo Boschi Di Stefano, Milano) [FIG.3] e con *Natura morta con candeliere* (1942, collezione Boschi Di Stefano, Milano) [FIG.4] consente infatti di misurare come il motivo accademico del calco in gesso, consueto esercizio di scuola, venga sottratto alla propria neutralità didattica e investito di una tensione perturbante. Nel primo caso, il gesso rovesciato incrina l'ordine della composizione; nel secondo, i tratti del volto si irrigidiscono fino a configurarsi come una sorta di maschera. La convergenza tra le opere di Morlotti e il dipinto di Kodra conferma la prossimità dell'artista albanese al clima di *Corrente* sia sul piano iconografico che nella scelta di una gamma cromatica dominata da terre e neri, capace di intensificare il senso di gravità e di inquietudine, insieme interiore e storica.

Con l'8 settembre 1943 l'attività frondista sviluppatesi attorno a *Corrente* si traduce in pratiche di organizzazione resistenziale. Kodra prende parte ai Gruppi di Azione Patriottica milanesi, un'esperienza da leggere sullo sfondo di una mobilitazione antifascista più ampia, che in Albania e nei Balcani aveva assunto forme precoci già a partire dall'occupazione italiana del 1939 (Kamberi 2014). Nel 1944 egli condivide in via Solferino 11 lo studio con Ciri Agostoni, figura legata ai GAP e destinata a morire tragicamente durante la preparazione di un'azione partigiana, un evento traumatico che inciderà profondamente nella memorialistica del dopoguerra, diventando anche oggetto di ricostruzioni romanzate⁹. Il confronto tra *Teschio scomposto* di Agostoni (1944, Archivio Morlotti, Milano) [FIG.5] e *Vittima* di Kodra (1944, collezione privata, Milano) [FIG.6] consente di mettere a fuoco una comune tensione verso la disarticolazione anatomica della figura. Se in Agostoni il cranio è scomposto per piani, secondo una costruzione che radicalizza la sintassi cubista fino a sfiorare l'astrazione, in Kodra la medesima durezza ossea si trasferisce al corpo intero, ridotto a uno scheletro.

Il 1944 coincide, per l'artista albanese, con la piena maturazione di questa produzione grafica. Le opere conservate nella collezione De Micheli – che raccoglie

⁹ Politicamente vicino a *Giustizia e Libertà* e poi al Partito d'Azione, Ciri Agostoni partecipò alla Resistenza armata; nel 1944 condivise con Ibrahim Kodra lo studio di via Solferino a Milano, luogo di lavoro ma anche base clandestina. La sua morte accidentale, avvenuta durante la preparazione di un'azione partigiana, ebbe forte risonanza nell'ambiente di *Corrente* e fu oggetto, nel dopoguerra, di diverse iniziative memoriali e editoriali, che ne fissarono precocemente il profilo di artista partigiano. Si rimanda a Carrà 1947, Biennale di Venezia 1948. Nel 1978 Renato Olivieri si ispirò a questa vicenda per il romanzo *Il caso Kodra*.



fogli di oltre trenta autori, da Birolli a Guttuso, da Morlotti a Cassinari – consentono infatti di riconoscere una vera e propria *koiné* linguistica (De Micheli 1986), fondata sulla rinuncia a ogni residuo eroico, sulla centralità del corpo vulnerabile e sull'adozione del bianco e nero come scelta insieme formale ed etica. “Picasso incoraggia una nostra riscossa: dopo di lui non possiamo più riposare su una pace cromatica di colori”, scrive infatti Mario De Micheli, indicando con chiarezza la posizione estetica e morale di quella stagione (De Micheli 1946).

Non si tratta, tuttavia, soltanto di una prossimità di linguaggio: anche i soggetti – vittime, esecuzioni, corpi martirizzati – attestano un repertorio condiviso, entro il quale la rappresentazione del trauma sostituisce ogni iconografia eroica, come mostrano anche le prove coeve di altri artisti vicini a *Corrente*, dai *Disegni della Resistenza* di Renato Birolli a *Gott mit uns* di Renato Guttuso¹⁰, pubblicati a ridosso della Liberazione in quel doppio registro di opera e documento che caratterizza questa produzione. Nella medesima prospettiva si colloca anche la ripresa di un disegno di Kodra, *I martiri*, in un articolo apparso su *Patria indipendente* (Kodra 1955) [FIG.7], indizio significativo della persistenza e della rifunzionalizzazione pubblica di questo nucleo nel dopoguerra¹¹.

Gli scritti pubblicati da Kodra tra il 1945 e il 1946 confermano tale orientamento anche sul piano teorico, insistendo sulla moralità del segno e sulla responsabilità della pittura: “la pittura deve cercare una moralità del segno” (Kodra 1945); e ancora l'arte è chiamata a farsi “coscienza degli uomini”, poiché “nell'arte la storia è vita” (Kodra 1946). In questo senso la sua posizione si iscrive nel *milieu* culturale milanese formatosi anche attraverso l'insegnamento Antonio Banfi per il quale “l'arte vuol vivere e la vita è una sola cosa con la libertà” (Banfi 1939: 6) e “se v'è un centro da cui la speculazione parte e a cui sempre ritorna, esso è l'uomo” (Banfi 1967: 11). Le parole di Kodra chiariscono così la sua prossimità a questa linea di pensiero,

¹⁰ La prima mostra dei *Disegni della Resistenza* di Renato Birolli si colloca nel 1945 alla Galleria Santa Radegonda; nello stesso anno esce anche *Gott mit uns* di Renato Guttuso, preceduto dalla circolazione di diversi fogli sulle pagine de *l'Unità* e dalla loro esposizione in contesti militanti legati all'arte antifascista, tra cui la mostra *Arte contro la barbarie* (1944).

¹¹ La fortuna delle opere e, più in generale, dell'immaginario resistenziale nella stampa del dopoguerra richiederebbe una ricognizione sistematica; gli episodi, tuttavia, sono numerosi e segnalano un diffuso tentativo, soprattutto nell'ambiente milanese, di restituire forma pubblica e condivisa all'esperienza della guerra e della Resistenza. In questo quadro la pubblicistica svolge una funzione decisiva, favorendo processi di riconoscimento e di riaggregazione emotiva dopo la disgregazione prodotta dal conflitto. Emblematico, in tal senso, è anche il caso di Aldo Carpi: rientrato a Milano nel luglio 1945 dopo la deportazione, egli divenne ben presto una figura centrale di questa riemersione testimoniale; il 2 gennaio 1946 il *Corriere d'Informazione* pubblicava in prima pagina, a sua firma, un ampio resoconto delle esperienze vissute nel campo di prigionia.



nella quale la figura del pittore si identifica con una pratica formale consapevole di appartenere alla storia.

Si può affermare che questa riflessione cominci a prendere corpo nel 1944. Titoli come *È morto all'alba* [FIG.8], *Madre uccisa* [FIG.9], *Morirono all'alba* [FIG.10], *Le nostre madri* [FIG.11] delineano infatti un campo semantico coerente, nel quale il dramma storico non è tradotto in episodio narrativo, ma condensato in una figura-soglia: la madre, il martire, il corpo colto nell'istante della morte o nel suo immediato oltre. L'alba, che ricorre più volte, agisce come tempo liminare, momento del trapasso e insieme della possibile insurrezione. Già nei titoli si avverte dunque uno slittamento dal documento alla forma simbolica, senza che i due registri entrino in contraddizione.

Dal punto di vista formale, questi fogli tengono insieme due esigenze solo apparentemente divergenti. Da un lato vi è la rapidità dell'appunto, che avvicina il disegno al taccuino, alla notazione urgente, alla sintesi grafica imposta dall'evento; dall'altro vi è una costruzione rigorosa del campo figurativo: i corpi sono compressi entro inquadrature ravvicinate, i profili si spezzano in piani, i neri agiscono come fenditure nello spazio del disegno. È un linguaggio che sembra un montaggio per frammenti, non estraneo alla sensibilità visiva maturata dall'artista anche attraverso il lavoro nella grafica dei manifesti cinematografici.

In questo senso i disegni resistenziali di Kodra occupano un territorio incerto e proprio per questo metodologicamente fecondo perché si collocano piuttosto in una zona di interferenza fra testimonianza e costruzione allegorica. Il loro carattere visionario non attenua la referenzialità storica; al contrario, la sottrae alla pura cronaca per trasformarla in esperienza condivisibile, in consonanza con quei discorsi sul realismo che nel dopoguerra prenderanno forma nella direzione di un "realismo dialettico", nel quale l'impegno morale si esprime per via di emblemi, ancora una volta sul modello di *Guernica* (De Micheli 1946). Si tratta di una linea che Kodra svilupperà anche nel secondo dopoguerra, entrando tuttavia in tensione con il contesto albanese, segnato da una più stringente adesione ai modelli del realismo sovietico (Cuka 2013). Il diverso contesto politico porta in primo piano questioni che richiederebbero un'indagine, utile ad aprire nuove linee di ricerca sul realismo tra le due sponde dell'Adriatico e sulla fortuna, spesso discontinua o penalizzata sul piano critico, di artisti come Kodra.

Dal disegno alla parola: la canzone sul margine

Uno dei disegni più importanti del periodo sul piano storiografico è *Le nostre madri* (1945, Museo della Permanente) [FIG.11] che riporta sul margine destro le parole di un canto partigiano in albanese. La scrittura apre un ulteriore livello di lettura nell'interpretazione del foglio, perché mostra come esso funzioni simultaneamente come immagine e come supporto di memoria verbale. Il disegno si colloca così in uno spazio propriamente intermediale, nel quale figurazione, oralità e traduzione cessano di presentarsi come ambiti separati.

L'iscrizione recita: "Me u pjek gruni ka fillu. Tanë Shqipnia ka marshu. Shqipnija jone nane plot me partizane hei". Una traduzione letterale può essere resa nei termini seguenti: "Il grano ha cominciato a maturare. Tutta l'Albania si è messa in marcia. La nostra Albania, madre, è piena di partigiani, hei". Dal punto di vista linguistico, il frammento non sembra derivare dalla copia di un testo scritto e stabilizzato, ma dalla trascrizione, inevitabilmente irregolare, di una memoria orale.

Nella tradizione serbo-jugoslava è attestato infatti un canto che si apre con la formula "Pšenica je klasala" ("il grano ha maturato"), diffuso da Radio Belgrado e registrato nei repertori del secondo dopoguerra (Dimitrijević 1967)¹². La canzone prosegue con i versi "Jablanica ustala, / Jablanica naša nana, / puna partizana"; vale a dire: "Jablanica si è sollevata, / Jablanica nostra madre, / piena di partigiani". Nel frammento annotato da Kodra, questo passaggio viene chiaramente rielaborato: al posto di *Jablanica* compare infatti *Shqipnia*. La struttura simbolica del canto resta dunque la stessa – la terra che si solleva, la madre-patria, il paese pieno di partigiani – ma ne viene spostato il referente geografico e politico. Kodra non si limita a trascrivere un motivo preesistente: lo riadatta, sostituendo al toponimo jugoslavo il nome dell'Albania e trasformando così una matrice partigiana balcanica in una formulazione affettivamente e politicamente localizzata. Il margine del disegno diventa allora il luogo in cui si fissa una traduzione in senso pieno: non il semplice passaggio da una lingua a un'altra, ma il trasferimento di una forma simbolica da

¹² Una variante del motivo partigiano balcanico è attestata nella forma: "Šenica je klasala, / Jablanica ustala, / Jablanica naša nana, / puna partizana. / Koliko je u šumici grana, / toliko je mladih partizana. / Koliko je u šumici lista, / još je više mladih komunista", traducibile come: "Il grano è maturato, / Jablanica si è sollevata, / Jablanica, nostra madre, / piena di partigiani. / Quanti sono i rami nel boschetto, / tanti sono i giovani partigiani. / Quante sono le foglie nel boschetto, / ancora di più sono i giovani comunisti". Il motivo documenta una matrice partigiana jugoslava più ampia, entro la quale si colloca anche il frammento annotato da Kodra; una precoce fortuna del tema in Italia può essere colta nel clima culturale del dopoguerra e, sul versante cinematografico, nel film *Il sole sorge ancora* di Aldo Vergano (1946), per il quale la musica è accreditata a Giuseppe Rosati. Si rimanda a Vergano 1947.



un contesto storico e geografico a un altro, entro un orizzonte condiviso di lotta e di appartenenza comunitaria.

La ricezione successiva del frammento spinge questa rielaborazione verso un ulteriore livello di mediazione. Una registrazione sonora del 14 novembre 1960, conservata nell'archivio personale di Gioxe De Micheli, tramanda infatti il canto con il titolo italiano *La canzone del 25 aprile*. Mario De Micheli ne canta il motivo, dichiarando di seguire il testo scritto da Kodra sul disegno, e vi aggiunge la frase “Shqipnija jone kresnike, soviet republike” (“Albania nostra eroica, repubblica sovietica”). Più che la fedeltà di De Micheli a questa fonte, interessa qui la natura processuale del documento: il canto annotato sul foglio da Kodra era già l'esito di un ascolto e adattamento, così come l'interpretazione del critico d'arte aveva dato vita a una nuova traduzione. L'esperienza come insegnante di lingua italiana di De Micheli a Fiume fra il 1947 e il 1949, il dissidio con il comunismo jugoslavo (De Micheli 1949) e, più in generale, il suo lavoro di mediazione verso le culture dell'Europa orientale¹³, contribuiscono a spiegare la sua disponibilità a farsi interprete di questo materiale.

La storia del frammento scritto a margine del disegno di Kodra entra in un'altra fase di rimediazione quando il testo viene pubblicato con il titolo *Quando il grano maturò* in *Canti della Resistenza italiana*, dove è presentato come canto composto “nei giorni dell'insurrezione dell'aprile 1945 da un gruppo di intellettuali e artisti milanesi, tra cui Ennio Morlotti, Bruno Cassinari e lo stesso Mario De Micheli” (Romano, Solza 1960: 199). Nel processo di rifunzionalizzazione il canto non è più oggetto di traduzione, ma di adattamento e di riattribuzione entro un nuovo contesto storico e politico, fino a essere ricondotto a un gruppo di artisti e a un critico italiani. La versione italiana non si limita dunque a conservare la memoria del motivo originario: lo incorpora e, in una certa misura, se ne appropria come parte della memoria resistenziale del dopoguerra.

Ciò che il foglio di Kodra conserva è dunque un intreccio di passaggi: ascolto, trascrizione, adattamento, traduzione, nuova circolazione e successive manipolazioni entro un processo che conduce da un frammento in lingua albanese alla sua acquisizione nel repertorio memoriale italiano, secondo una riscrittura della medesima vicenda resistenziale che mette in relazione le due sponde dell'Adriatico. Se il margine scritto del disegno mostra che l'opera nasce fin dall'inizio come

¹³ Negli anni successivi Mario De Micheli svolge un'intensa attività di curatela e traduzione di poesia dell'Europa orientale. Tra i volumi da lui curati o tradotti si ricordano: *21 poeti bulgari fucilati* (Milano-Roma, Edizioni Avanti!, 1960); *Poesia ungherese del '900* (Milano, Schwarz, 1960); *Antologia della poesia romena* (Firenze, Parenti, 1961); *Poeti romeni del dopoguerra* (Parma, Guanda, 1967).



luogo di attraversamento fra linguaggi, l'intervento di Mario De Micheli prolunga precisamente questa condizione, facendo della conservazione stessa una pratica di mediazione critica e linguistica. Non si tratta, per questo, di dichiarare dissolta l'autorialità, ma di riconoscere come essa si ridefinisca entro una catena di trasmissioni, riusi e interpretazioni che colloca la vicenda individuale di Kodra nel quadro più ampio della cultura antifascista milanese e albanese.



BIBLIOGRAFIA

- ANASTASI, Virgilio (a c. di). 1976. *Ibrahim Kodra: giorno dopo giorno da Brera a Sciacca-Terme*. Palermo: La Tela.
- BANFI, Antonio. 1939. "Per la vita dell'arte" in *Corrente*, anno II, n.4, 1939.
- BANFI, Antonio. 1967 [1935-1936]. *La crisi*. Prefazione di Carlo Bo. Milano: All'insegna del pesce d'oro.
- Biennale di Venezia. 1948. *Mostra retrospettiva di Ciri Agostoni*, XXIV Biennale di Venezia, 30 aprile-29 settembre 1948, Venezia, La Biennale di Venezia, 1948.
- BORGOGNI, Massimo. 2007. *Tra continuità e incertezza. Italia e Albania (1914-1939)*. Milano: FrancoAngeli.
- CARPI, Aldo. 1993. *Diario di Gusen*. A cura di Pinin Carpi. Introduzione di Corrado Stajano. Torino: Einaudi.
- CARRÀ, Massimo. 1947. *Ciri Agostoni*. Milano: Il Balcone.
- COLOMBO, Katia. 2019. *Il foglio in rossetto e bistro. Corrente tra fascismo e antifascismo politica letteratura arte*. Milano-Udine: Mimesis.
- COLOMBO, Nicoletta. 2019. *Corrente e l'Europa* in Nicoletta Colombo, Roberto Duilio, Deianira Amico (a c. di) *Corrente e l'Europa*. Milano: Fondazione Corrente. 66-72.
- COLOMBO, Nicoletta e Elena Pontiggia. 2005. *Milano Anni Trenta*. Milano: Mazzotta.
- CUKA, Amalda. 2013. "Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali" in *Ricerche di S/Confine*, IV, 1. 242-258.
- CUKA, Amalda. 2015. "Il fascino della città eterna: artisti albanesi nelle accademie romane nella prima metà del Novecento" in *Ricerche di S/Confine*, VI, 1. 267-281.
- ÇIKA, Leon e Ylli Drishti. 2005. *Artisti albanesi nelle accademie italiane*. Tirana: Printing & Binding Mali Pleshti.
- DE MICHELI, Mario. 1946. "Realismo e poesia" in *Il '45*, I, 1. 35-44.
- DE MICHELI, Mario. 1949. "Esperienze di un comunista italiano nella Jugoslavia di Tito" in *La Rassegna d'Italia*, IV, 7-8. 784-798.
- DE MICHELI, Mario. 1986. *Disegni della Resistenza 1941-1945*. Milano: Vangelista.
- DIMITRIJEVIĆ, Sergije. 1967. *Crnotravske i leskovačke narodne pesme oslobođilačkog rata i revolucije (tekstovi)*. Beograd: Naučno delo.
- FAGIOLO DELLARCO, Maurizio. 1986. *Scuola romana. Pittura e scultura a Roma dal 1919 al 1943*. Roma: De Luca Editore.



- FAGIOLO DELL'ARCO, Maurizio. 1988. *Scuola romana. Artisti tra le due guerre*. Milano: Mazzotta.
- FERRI, Rexhep. 2016. *Ibrahim Kodra. Monografi*. Prishtinë: Akademia e Shkenca-ve dhe Arteve e Kosovës.
- GJONBALAJ, Shpresa Tolaj e Rregjina GOKAJ. 2019. "Common and Special Features of the First School of Drawing in Albania and the First School of Applied Arts in Kosovo" in *Journal of Educational and Social Research*, 9, 1. 45-52.
- JACOPETTI, Gualtiero. 1950. "Si fece applaudire contando fino a trecento" in *Oggi*, 25, 29 giugno.
- KAMBERI, Moisi. 2014. "The Positioning of the Albanians towards the World Conflict (World War II, WWII)" in *Academic Journal of Interdisciplinary Studies*, 3, 6. 397-402.
- KODRA, Ibrahim. 1945. "Pittura e realtà" in *Argine-Numero*, I, 1.
- KODRA, Ibrahim. 1946. "Sul problema della pittura" in *Argine-Numero*, II, 2.
- KODRA, Ibrahim. 1955. "Martiri", in *Patria indipendente*, a. IV, n. 8, 17 aprile.
- KODRA, Ibrahim. 1978. *Ibrahim Kodra*. Milano: Edizioni Brixia.
- LANG, Alexander. 2024. "Fascist transnationalism during the occupation of Albania (1939-43)" in *Modern Italy*, 29, 4. 426-440. DOI: 10.1017/mit.2023.69.
- MUÇO, Edmond. 2023. "Shkolla e parë e vizatimit në Shqipëri (The first drawing school in Albania)" in *Buletin Shkencor. Seria e shkencave të edukimit*. Shkodër: Universiteti i Shkodrës "Luigj Gurakuqi". 135-148.
- PONTIGGIA, Elena. 2012. *Il movimento di Corrente 1943*. Milano: Abscondita.
- ROMANO, Tito e Giorgio SOLZA. 1960. *Canti della Resistenza italiana. Raccolti ed annotati da Tito Romano e Giorgio Solza*. Milano: Edizioni Avanti!, Collana del Gallo Grande.
- RUSCONI, Paolo (a c. di). 2020. *Leggere Corrente a Casa Museo Boschi Di Stefano. Nuovi studi su Corrente*. Milano: Skira.
- SEBASTIANI, Gioia. 1998. *I libri di «Corrente». Milano 1940-43: una vicenda editoriale*. Bologna: Pendragon.
- VERGANO, Aldo. 1947. "Come è nato e come è stato realizzato *Il sole sorge ancora*", in *Bianco e Nero*, 1, ottobre 1947. 97-98.





FIGURA 1. Documento di iscrizione di Kodra all'Accademia di Brera, 1938



FIGURA 2. Kodra, Natura morta con testa e vaso, 1941, olio su tela, Fondazione Kodra, Milano



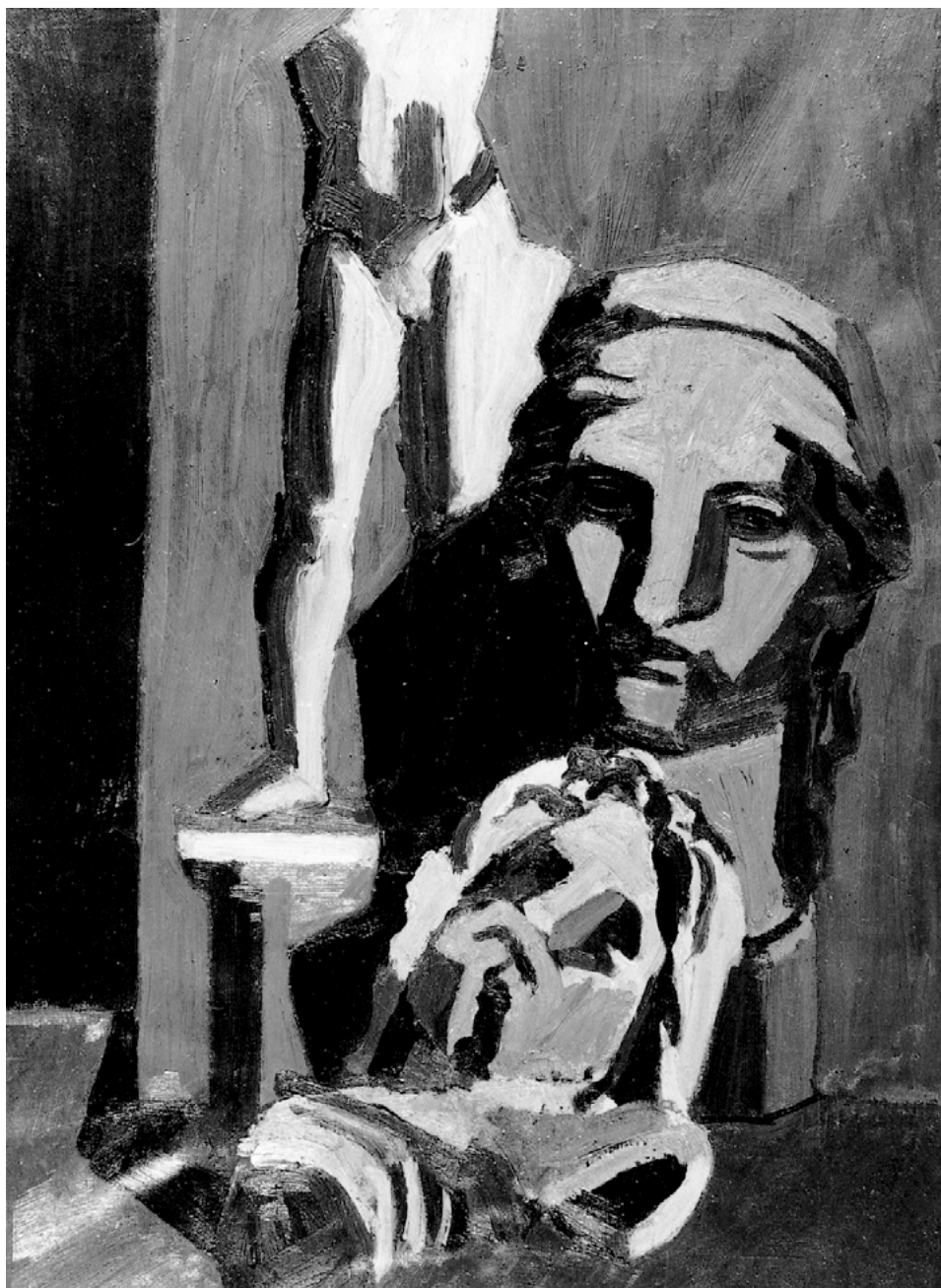


FIGURA 3. Ennio Morlotti, Gessi, 1942, olio su tela, 100 x 70 cm, Copyright Comune di Milano - tutti i diritti riservati - Casa Museo Boschi Di Stefano



FIGURA 4. Ennio Morlotti, Natura morta con candelieri, 1942, olio su tela, Copyright Comune di Milano - tutti i diritti riservati - Casa Museo Boschi Di Stefano



FIGURA 5. Ciri Agostoni, Teschio scomposto, 1944, olio su tela, Archivio Morlotti, Milano





FIGURA 6. Kodra, Vittima, 1944, disegno su carta, collezione privata, Milano



FIGURA 7. Kodra, I martiri, in "Patria indipendente", anno IV, n. 8, 17 aprile 1955





FIGURA 8. Kodra, È morto all'alba, 1944, collezione privata, Milano



FIGURA 9. Kodra, Madre uccisa, 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente, Milano



FIGURA 10. Kodra, Morirono all'alba, 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente, Milano





FIGURA 11. Kodra, Le nostre madri (eccidio di donne e bambini), 1945, inchiostro, 33,5x50 cm, Collezione Mario De Micheli, Museo della Permanente

Disegno, canto, traduzione: per una rilettura dell'opera di Ibrahim Kodra tra Italia e Albania negli anni della Resistenza

RIASSUNTO

L'articolo ricostruisce e interpreta il nucleo di disegni realizzati da Ibrahim Kodra tra il 1944 e il 1945, finora rimasto ai margini della fortuna critica dell'artista, prevalentemente concentrata sulla produzione postcubista del secondo dopoguerra. Muovendo dalla ricognizione del corpus oggi parzialmente ricostruibile attraverso i fogli conservati presso la Fondazione Kodra e il fondo Mario De Micheli del Museo della Permanente di Milano, il saggio adotta una metodologia che intreccia ricostruzione storico-documentaria, analisi formale comparata, lettura filologica delle iscrizioni e attenzione ai processi di trasmissione critica. Ne emerge una vicenda in cui l'arrivo in Italia entro i canali diplomatici del fascismo, il passaggio dall'ambiente romano alla formazione milanese, il clima di Brera e di *Corrente*, la partecipazione alla Resistenza e il rapporto con l'area albanese e balcanica si sedimentano in un linguaggio che tiene insieme invenzione figurativa e valore documentario. I disegni del biennio resistenziale si distinguono per la centralità del corpo vulnerabile, la frattura della forma, l'uso etico del bianco e nero e la rinuncia a ogni iconografia eroica, entro una più ampia *koiné* visiva condivisa con alcuni artisti della generazione di *Corrente*. Di particolare rilievo storiografico è l'iscrizione, sul margine del foglio *Le nostre madri* (1945), di un canto partigiano in albanese, che permette di leggere l'opera come spazio di interferenza fra immagine, oralità e traduzione. L'indagine segue inoltre la successiva traiettoria di quel frammento: da motivo trasmesso da Radio Belgrado a testo tradotto e reinterpretato da Mario De Micheli, quindi rifunzionalizzato come *Canzone del 25 aprile* e infine accolto nel repertorio dei *Dischi del Sole*. In questa prospettiva, il caso Kodra consente di ripensare l'Adriatico come uno spazio di traduzioni culturali e politiche che si compiono per passaggi successivi, secondo una logica di continua riscrittura.

PAROLE CHIAVE:

Ibrahim Kodra, Resistenza, *Corrente*, arte moderna, traduzione culturale



Drawing, Singing, Translation: For a Rereading of Ibrahim Kodra's Work Between Italy and Albania During the Years of the Resistance

SUMMARY

The article reconstructs and interprets the group of drawings produced by Ibrahim Kodra between 1944 and 1945, which has so far remained at the margins of the artist's critical reception, largely centered on his postwar post-Cubist production. Starting from a survey of the corpus, now only partially reconstructable through the sheets preserved at the Fondazione Kodra and in the Mario De Micheli collection at the Museo della Permanente in Milan, the essay adopts a methodology that combines historical-documentary reconstruction, comparative formal analysis, philological reading of the inscriptions, and attention to processes of critical transmission. What emerges is a trajectory in which Kodra's arrival in Italy through the diplomatic channels of Fascism, his passage from the Roman milieu to his Milanese formation, the climate of Brera and Corrente, his participation in the Resistance, and his relation to the Albanian and Balkan area all sediment into a language that holds together figurative invention and documentary value. The drawings of the Resistance years stand out for the centrality of the vulnerable body, the fracture of form, the ethical use of black and white, and the renunciation of any heroic iconography, within a broader visual *koiné* shared with some artists of the *Corrente* generation. Of particular historiographical significance is the inscription, in the margin of the sheet *Le nostre madri* (1945), of a partisan song in Albanian, which makes it possible to read the work as a space of interference between image, orality, and translation. The essay also traces the subsequent trajectory of this fragment: from a song broadcast by Radio Belgrade to a text translated and reinterpreted by Mario De Micheli, then refunctionalized as the *Song of April 25*, and finally incorporated into the repertoire of *Dischi del Sole*. From this perspective, Kodra's case makes it possible to rethink the Adriatic as a space of cultural and political translations unfolding through successive and non-linear passages, according to a logic of continuous rewriting.

KEYWORDS:

Ibrahim Kodra, Resistance, *Corrente*, modern art, cultural translation

