



Amalda Cuka

Considerazioni sul realismo socialista in Albania, fra rigide direttive ufficiali e aperture culturali



Abstract

Negli ultimi anni si sta prospettando un generale recupero di un periodo storico assai controverso, l'esperienza del socialismo nell'Europa dell'Est. Il riesame di questa parentesi attraverso pubblicazioni e mostre costituisce una nuova chiave di lettura, utile anche per comprendere i problemi e le nuove prospettive dell'Europa moderna, dove ogni sforzo è volto a riavvicinare le due realtà rimaste distanti per decenni. L'articolo si concentra sul contesto culturale dell'Albania socialista, che è sintomatico di quel clima generale di austerità e controllo nel quale ha vissuto il paese per quasi mezzo secolo. Le manifestazioni artistiche sono state infatti strumentalizzate dalla propaganda politica e indirizzate verso uno stile nazionale, il realismo socialista. Non si possono tuttavia trascurare i singoli percorsi e le scelte degli artisti, che hanno dato spazio ad una ricerca più ampia e variegata. Interessanti sono, a tal proposito, le esperienze internazionali che alcuni di loro hanno avuto modo di compiere negli altri paesi socialisti. Ma sono, in particolare, i rapporti culturali con l'Italia, nel periodo tra le due guerre, a segnare profondamente il panorama artistico albanese degli anni successivi. Quest'influenza giunge soprattutto attraverso la lezione di una generazione di artisti che ha studiato nella penisola e che è riuscita a trasmettere, attraverso la propria esperienza, echi della cultura artistica occidentale.

In recent years, there have been successful attempts of scholars to pursue the general recovery of a very controversial historical period, namely the experience of socialism in Eastern Europe. The review of this period through publications and art exhibitions represents a new interpretation, which is also useful to understand the problems and the new perspectives of modern Europe, where every effort attempts to bring together the two blocs after many decades of division. The article focuses on the cultural context of socialist Albania, which is symptomatic of the general mood of austerity and control which ruled the country for about fifty years. Artistic events have in fact been manipulated by political propaganda and oriented towards a national style, socialist realism. Nonetheless, we must take notice of individual experiences and the choices of the artists, who gave space to more varied aesthetic expression. Interesting to this end are the international experiences of some artists, who had the opportunity to travel in socialist countries. Furthermore, the cultural connections with Italy are particularly important between the two world wars, which deeply marked Albanian art in the following years. This influence came mainly through the lessons of a generation of artists who studied in Italy and instilled, through their experience, echoes of western artistic culture.



Negli ultimi anni un'attenzione crescente verso le opere del realismo socialista sta lentamente scardinando il giudizio severo della critica occidentale che per molto tempo ha trascurato queste testimonianze, considerandole come un prodotto "kitsch", a causa soprattutto di una certa ripetizione di schemi e modelli culturali,

assecondati alle necessità demagogiche del potere politico (Kiaer 2011). Questo giudizio inizia a maturare poco dopo l'ufficializzazione del realismo socialista in Unione Sovietica: già nel 1939, ad esempio, Clement Greenberg, nel suo saggio *Avant-Garde and Kitsch*, contrappone all'arte sperimentale d'avanguardia quella dei regimi totalitari, con riferimento anche all'arte sovietica. Il critico americano spiega che, per far fronte alle dinamiche del consenso, a quell'esigenza cioè dei governi di avvicinarsi alle masse, questi sistemi politici si servono di una cultura *ersatz* di semplice decodifica, il kitsch appunto, che rielabora elementi figurativi consolidati saccheggiando la tradizione e seguendo procedimenti meccanici ripetitivi (Greenberg 1939, in Frascina 2000). Molto ampio è il dibattito critico sul realismo socialista, influenzato nel corso del tempo sia dalle vicende politiche che hanno lacerato l'Europa per decenni, sia dalle questioni di gusto e sensibilità estetica (Neubert e Pracht 1970; Golomstock 1990; Groys 1992; Aucouturier 1998). Ci limitiamo in questa sede a notare un certo incremento delle iniziative che hanno riportato la questione all'attenzione del grande pubblico negli ultimi anni, con operazioni mediatiche che solo qualche decennio fa sarebbero apparse pericolose: si pensi ad esempio alle recenti mostre newyorkesi *Reflections: Socialist Realism and Russian Art* (2005-2006) e *Art and China's Revolution* (2008-2009). In Italia le diverse iniziative organizzate negli anni recentissimi stanno rimettendo in discussione quell'idea di uno stile trasversale e sostanzialmente ripetitivo, riscoprendo invece una pluralità di contesti: dalla mostra romana *Realismi socialisti. Grande pittura sovietica 1920-1970* (Bown e Lanfranconi 2011), a quella di Muggia intitolata *Dall'utopia al dissenso. Realismo socialista russo 1951-1991* (Vilinbakhova 2012), dalla rassegna di Villa Manin di Passariano *Realismo socialista in Cecoslovacchia, 1948-1989* (Di Bert & Petiskova 2012) a quella di Vaprio d'Adda del 2012 sulle *Grandi tele del Socialrealismo Sovietico*. La mostra genovese intitolata *Così vicina così lontana. Arte in Albania prima e dopo il 1990* (Solimano, Shima & Fochessati 2009), è stata poi occasione per esporre in Italia alcune opere del realismo socialista albanese, che sono state messe a confronto con la produzione degli anni seguenti. La discontinuità delle testimonianze artistiche prima e dopo il 1990 mette in evidenza quel cortocircuito che si è venuto a creare fra gli anni del comunismo ed il periodo immediatamente successivo, quando la riorganizzazione di un nuovo modello statale e la resa dei conti con il controverso passato hanno comportato una generale operazione di rimozione di quel contesto storico e dei suoi prodotti culturali.

In questa sede ci soffermiamo su alcuni elementi che caratterizzano il caso albanese e lo distinguono da altri ambienti che gravitano nell'area sovietica: viene preso in considerazione da una parte lo sviluppo del realismo socialista in una realtà dove la linea politica è assai più rigida rispetto ad altri contesti come la Russia

kruscioviana, e dall'altra ci si interroga sull'esistenza, accanto alle forze centripete, di tendenze centrifughe che possano mostrare segni di una persistenza, seppure difficile ed ostacolata, delle ricerche sul linguaggio. Un'interessante prospettiva è quella offerta dall'influenza culturale di una generazione più matura, la cui esperienza nelle accademie europee prima del 1945 traghetta echi della cultura artistica occidentale. Queste considerazioni possono comunque mostrare una visione che è solo parziale di quella complessa articolazione di vicende, rappresentando invece un punto di partenza per ulteriori necessarie verifiche, specie per quel che riguarda il portato di quella stagione di intensi scambi culturali con l'Italia.

Arte e stato: dalla Lega degli Scrittori e degli Artisti alla mostra «Primavera 1973»

Dopo la conclusione della Seconda Guerra Mondiale Enver Hoxha (1908-1985), capo del Fronte di liberazione e successivamente segretario del partito comunista albanese, si trova di fronte ad una situazione politico-culturale che è singolare rispetto agli altri paesi che gravitano nell'orbita sovietica. Il contributo dato nella liberazione del paese, avvenuta sostanzialmente senza la partecipazione dei sovietici o di altre forze esterne, e il largo consenso popolare di cui il raggruppamento comunista gode, consentono al suo leader di avviare una politica che rapidamente arriva al controllo totale delle strutture statali, senza scontrarsi con altre forze di opposizione, che invece negli altri paesi sopravvivono ancora nei primi anni del dopoguerra. L'ascesa del partito comunista trova di fronte una situazione economicamente arretrata, fondata principalmente sull'attività agricola e pastorale, penalizzata dalla lunga dominazione straniera: l'autonomia dal secolare dominio ottomano viene raggiunta solo nel 1912, ed in seguito si apre un periodo alterno con un susseguirsi di diversi governi, l'ultimo dei quali, quello del re Zog, viene soppiantato dalla monarchia sabauda, con l'annessione dell'Albania all'Italia nel 1939. Questa discontinuità politica non ha favorito l'attuazione di lunghi piani di riforma, né sul piano politico-economico, né in ambito culturale. Hoxha comprende da subito che, per ottenere il consenso, è necessario dare al paese nuovi motivi di coesione, oltre a quel fattore linguistico che è stato il principale collante nel corso dei secoli precedenti. Sin dalla sua fondazione nel 1941, il gruppo dà inizio ad una penetrazione capillare nella società, attraverso un piano di educazione dei nuovi vertici ai principi marxisti-leninisti, utilizzando due testi fondamentali di dottrina, i *Principi di marxismo-leninismo* e la *Storia del partito comunista sovietico*, mentre dopo la conclusione del conflitto avvia in maniera sistematica una politica di riforme

con piani quinquennali, che agiscono sia a livello economico, con la riforma agraria e la collettivizzazione dei mezzi di produzione, sia a livello culturale. Valorizzando soprattutto l'istruzione e promuovendo specifici programmi formativi, Hoxha dimostra da subito di conoscere le dinamiche della politica del consenso. Significativi sono i dati sullo sviluppo della cultura negli anni Cinquanta in seguito agli investimenti del regime, se rapportati alle gravi condizioni economiche del paese all'uscita dalla guerra: il numero di pubblicazioni tra il 1951 ed il 1955 supera quello raggiunto dall'inizio secolo al 1945. Cresce anche l'impegno per dotare il paese di una rete museale che ne rafforzi l'identità: accanto ai diversi musei minori, nel 1954 viene fondata e aperta al pubblico anche la nuova *Galeria e Arteve* di Tirana.

A partire dal 1945 numerose sono le occasioni in cui Hoxha interviene in pubblico per indirizzare il lavoro degli intellettuali (uno dei suoi primi discorsi pubblicati è *Roli i kulturës në Shqipërinë e sotme*, tenuto a Tirana il 10 giugno 1945), a cui è affidato il compito di creare una coesione culturale del paese affrontando, attraverso l'arte e la letteratura, vari temi legati ai problemi economici e politici, su cui si vuole portare l'attenzione delle masse. Le diverse categorie di intellettuali vengono riunite in leghe specifiche, dove i programmi da seguire sono direttamente controllati dal governo, analogamente a quanto avvenuto in Italia all'epoca della fondazione dei sindacati fascisti per le arti: già nel 1945 è costituita l'*Unione degli scrittori*, presieduta dal Ministro della Cultura e della Propaganda Sejfulla Malëshova, mentre nel 1949 viene fondata l'*Unione degli artisti*, successivamente fuse in un unico organo. Contemporaneamente si procede anche alla confisca delle biblioteche private e alla costituzione di una Biblioteca Nazionale, i cui volumi vengono selezionati in base ai nuovi principi e risultano comunque di difficile accesso alle masse.

I nuovi programmi culturali mostrano una certa compattezza ed omogeneità ideologica, che si può riferire all'interessamento diretto del segretario dello stato nella gestione dei diversi settori dell'apparato statale, non soltanto per quanto riguarda le istituzioni pubbliche, ma anche nell'organizzazione dei vari aspetti della vita civile e privata del cittadino. Nella corposa letteratura prodotta da Hoxha e raccolta principalmente nelle sue *Vepra* (Opere), pubblicate nel corso degli anni della leadership, emerge un costante riferimento ai principi marxisti-leninisti e a quelle che sono per lui le quattro figure luminari: Marx, Engels, Lenin e Stalin, a cui rimarrà fedele lungo l'intero arco biografico. Proprio dal modello sovietico stalinista trae spunto per la definizione della nuova politica culturale dell'Albania, che viene annunciata nel 1948:

si sta accentuando sempre di più il nuovo indirizzo adottato nella letteratura, la lotta per l'ideologia socialista, per il realismo socialista, utilizzando l'esperienza dell'iter evolutivo della letteratura sovietica. Ha giocato un ruolo importante per noi in questa direzione la decisione del Comitato Centrale del Partito Bolscevico, l'intervento del compagno Zhdanov sulle riviste «Ylli» e «Leningrad». Il compagno Zhdanov dice: "il leninismo parte dal principio: la nostra letteratura non può essere apolitica, non può rappresentare in sé 'l'arte per l'arte', ma è stata chiamata ad adempiere ad un ruolo d'avanguardia e importante nella vita sociale" (Hoxha 1970 in Venticinque 2004, p. 520).

Accanto a questo rigido quadro dei principi che devono guidare la produzione letteraria, che troveranno applicazione anche in ambito artistico, Hoxha delinea il profilo dell'intellettuale, con un'attenzione particolare all'aspetto psicologico del processo creativo. Per scongiurare il pericolo del congelamento di una classe di eruditi entro una nicchia privilegiata, sostiene il principio della partecipazione degli intellettuali ai processi produttivi, considerando così il lavoro manuale come una soluzione necessaria per creare quel saldo legame tra l'impegno dell'intellettuale e la condizione delle masse. Il ruolo dell'artista e quello dello scrittore vengono in tal modo completamente svuotati della capacità critica individuale ed inseriti entro uno schema predefinito, che li pone in rapporto diretto e reciproco con il loro pubblico, di cui sono contemporaneamente allievi ed insegnanti. D'altra parte però bisogna notare che questa ufficializzazione del ruolo dell'artista rappresenta per la prima volta un riconoscimento del lavoro intellettuale come un vero e proprio "mestiere", paragonabile agli altri nei termini della pubblica utilità. La guerra partigiana, il ruolo delle masse contadine e operaie, la famiglia e il lavoro come culla per la nascita e la formazione dell'"uomo nuovo", è questo il nuovo repertorio di temi su cui devono concentrarsi gli artisti, evidenziando i caratteri nazionali e rifiutando ogni influenza "cosmopolita" e "progressista".

Nonostante la tendenza generale da parte della critica sia ancora quella di contrapporre al realismo socialista il fervore culturale degli anni tra le due guerre, insieme a quella felice stagione che si apre dopo la mostra *Onufri 1991*, è necessario operare una rivalutazione del valore artistico delle opere eseguite sotto la dittatura. Al di là della comune carica ideologica, esiste infatti una varietà di percorsi, determinata da fattori di gusto e di formazione; le sfumature diventano poi un varco se confrontiamo i lavori eseguiti nei primi anni della dittatura con alcune opere degli anni Ottanta. Il fattore generazionale risulta in questo luogo fondamentale per individuare tre diversi momenti dello sviluppo del realismo socialista, tenendo conto delle differenti prospettive di formazione, legate al preciso momento storico e alle

opportunità di studiare all'estero. Una prima generazione più matura, su cui si avrà modo di ritornare in seguito, è già operativa da diversi anni nel momento dell'avvento del comunismo, ha quindi già acquisito una formazione e si trova nel pieno di quel passaggio culturale da un'epoca all'altra. Questo gruppo di artisti porta con sé un bagaglio significativo, memore delle esperienze acquisite nel periodo tra le due guerre, quando era ancora possibile, per sopperire alla mancanza di un percorso accademico nel proprio paese, condurre gli studi in Europa e venire in contatto con quelle esperienze che rimarranno un tabù negli anni successivi. Molti di loro, come i pittori Nexhmedin Zajmi, Kel Kodheli, Abdulla Gangonji, Qamil Grezda, o gli scultori Dhimiter Çani, Andrea Mano, e Kristina Koljaka, al ritorno dalle accademie e dalle scuole d'arte estere, costituiranno il nuovo corpo docente nelle scuole locali, ricoprendo un ruolo cardine nella formazione delle nuove leve. Gli scambi più significativi avvengono sicuramente con la cultura italiana, mentre l'eredità francese viene raccolta in particolare dal pittore Sadik Kaceli, la cui esperienza parigina fra il 1936 ed il 1941 all'Ecole Nationale Supérieure des Beaux-Arts di Parigi, sotto la guida di Fernand Sabatté, ex allievo di Gustave Moreau, lo porta a stretto contatto con le gallerie d'arte e i musei della città, dove ammira i lavori della tradizione così come le esperienze più recenti, da Matisse a Cézanne, Van Gogh, Vlaminck, Utrillo e Gauguin, alla scultura di Rodin, di cui riferisce nei suoi appunti (Xoxa 2008).

Nel primo quindicennio del regime comunista diversi studenti hanno ancora l'opportunità di frequentare le università e le accademie estere, ma questa volta la prospettiva si restringe ai paesi dell'Europa socialista. Questo programma di scambi culturali pone le fondamenta per la preparazione di un nuovo modello di intellettuale, forgiato sui principi del realismo socialista, che dovrà, a sua volta, educare le future generazioni in Albania. Tra coloro che studiano nei paesi del blocco sovietico, troviamo ad esempio a San Pietroburgo Zef Shoshi, Guri Madhi (Hado 2004), Kujtim Buza, figlio del pittore Abdurrahim Buza e futuro direttore della *Galeria e Arteve* tra il 1966 e il 1969, gli scultori Kristaq Rama (Kuka 2004) e Muntaz Dhrami, entrambe, queste ultime, figure cardine dell'insegnamento in ambiente accademico, dopo la fondazione a Tirana nel 1960 dell'Istituto Superiore delle Arti, l'*Instituti i Lartë i Arteve*. E' qui che si formeranno negli anni successivi le nuove generazioni, anche in seguito all'incrinarsi dei rapporti con l'URSS e all'avviamento dell'Albania verso una politica isolazionista. Ancora da approfondire sono gli studi sulle relazioni culturali con gli altri paesi del blocco sovietico negli anni della partnership, anche se in questo senso si sono già mosse alcune iniziative, come la mostra dedicata al pittore Zef Shoshi che si è tenuta nel 2010 alla *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, dove, accanto ai lavori eseguiti in Albania, è stato esposto anche un gruppo di opere risalenti al periodo di studi in Unione Sovietica.

Tra la fine degli anni Cinquanta e l'inizio degli anni Sessanta la rottura con l'Unione Sovietica di Krusciov e l'avvicinamento alla Cina costituiscono le premesse per un nuovo scenario politico, che avrà le sue conseguenze anche sul piano dell'attività culturale. In questo periodo ogni sforzo è volto a rafforzare l'istruzione e l'università nazionale, incrementando il numero di insegnanti e aprendo nuove facoltà, per offrire un percorso di studi in patria come alternativa alla formazione all'estero. In nome dell'austerità politica, viene meno anche la possibilità per gli artisti di partecipare alla Biennale Internazionale di Alessandria d'Egitto, che era rimasta fino ad allora l'unica la possibilità per entrare in contatto con le ricerche contemporanee dei paesi mediterranei, ed in particolare con l'Italia e la Francia, che avevano rappresentato negli anni tra le due guerre due importanti punti di riferimento per l'aggiornamento sulle esperienze occidentali. Le relazioni culturali con la Cina non sono paragonabili ai ricchi programmi di scambio accademico con l'Europa dell'Est negli anni precedenti, ma esistono tuttavia alcuni punti di convergenza tra i due paesi, riferibili all'influenza del pensiero di Mao su Hoxha, oltre naturalmente a quell'affinità sul piano politico che porta l'Albania ad avviare nel 1966 una rivoluzione culturale sull'esempio della Cina, mirata a colmare il deficit statale attraverso un programma di tagli economici. Come nota Leone Venticinque, un effetto dell'influenza cinese sarà il coinvolgimento delle masse nella produzione dell'arte, un'operazione che non è più esclusiva dell'intellettuale, ma che diventa accessibile anche ai dilettanti, con un conseguente incremento della produzione ed un abbassamento della qualità delle opere:

Sotto la direzione del Partito si deve [...] non solo lavorare per portare la cultura alle masse, ma anche al fine di sviluppare un movimento popolare artistico e culturale mai visto prima, con la partecipazione delle stesse grandi masse allo sviluppo delle tradizioni meravigliose e delle creazioni del nostro popolo di talento. (Hoxha 1976, in Venticinque 2004, p. 533).

La politica di isolamento si acuisce in seguito alla rottura dei rapporti con la Cina per la sua progressiva apertura agli USA negli anni Settanta, e da questo momento anche questo partner politico verrà accusato di revisionismo ed antimarxismo controrivoluzionario, al pari dell'URSS di Krusciov e della Jugoslavia di Tito (Hoxha 1979a, p. 471). Dopo un breve periodo di apertura commerciale con alcuni paesi occidentali tra il 1973 ed il 1975, anche la politica economica si ripiega su se stessa, rafforzando quel processo di isolamento che sul piano ideologico è già in corso. Una feroce censura e un sistema di vigilanza sulle pratiche culturali, che agiscono già all'interno della stessa *Unione degli scrittori e degli artisti*, tengono sotto controllo il

pericolo di influenze esterne, considerate come un potenziale focolaio sovversivo e additate come «pillole avvelenate [...] coperte da uno strato di zucchero» (Hoxha 1967-1968, in Uçi 1978, p. 4).

A fronte del soffocante clima politico che si respira almeno fino alla metà degli anni Ottanta, troviamo, accanto alle personalità che continuano a lavorare nel solco di quella che ormai è diventata una “tradizione”, le nuove generazioni, desiderose di rinnovare quegli schemi percepiti come obsoleti. Questo atteggiamento è evidente soprattutto in pittura, dove un gruppo di artisti cerca di superare l’insegnamento accademico riprendendo alcuni elementi dell’arte occidentale: nonostante i soggetti rimangano fedeli ai temi del socialismo, viene privilegiato l’aspetto percettivo dell’immagine, le forme, la linea e il colore, mentre rimbalza in secondo piano la carica ideologica. Interessanti a questo proposito sono alcuni lavori di Ksenofon Dilo (1932-), eseguiti dopo il compimento degli studi a Praga negli anni Cinquanta, una serie di nature morte e paesaggi che sembrano mostrare un’influenza del cubismo e del fauvismo, come si può osservare ad esempio in un *Paesaggio da Librazhd* non datato, dove le forme vengono definite attraverso ampie campiture di colori vivaci e antinaturalistici. Sarebbe importante a questo proposito capire quali possano essere state le fonti che questi artisti hanno avuto a disposizione, se si tratta semplicemente della limitata e difficile circolazione delle riviste, oppure se c’è stata la possibilità di accedere alle immagini attraverso le biblioteche riservate agli studenti d’arte. Questi lavori rimangono comunque nelle collezioni private degli stessi autori, quando non sono addirittura distrutti per timore della censura, ad eccezione di un’unica rilevante occasione in cui vengono esposti al pubblico, nella mostra *Primavera 1973*, che ha avuto luogo a Tirana nello stesso anno. L’impatto dei lavori presentati deve essere stato forte se alcuni dei partecipanti, come l’architetto Maks Velo ed i pittori Edison Gjergo, Eduard Hila e Ali Oseku, additati per le loro influenze “moderniste”, vengono perseguitati o addirittura incarcerati negli anni seguenti. Verso un recupero ed una rivalutazione di queste esperienze si è indirizzata negli ultimi anni l’attività della *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, che ha dedicato una sezione specifica alla cosiddetta “pittura formalista”, a cui viene associata l’attività di artisti come Edison Gjergo, Alush Shima, Llambi Blido, Ismail Lulani, Eduard Hila e Bajram Mata.

Solo a partire dalla fine degli anni Ottanta, in relazione anche alla salita al potere nel 1986 del nuovo segretario generale del Partito del Lavoro, il più moderato Ramiz Alia, un periodo di relativa distensione del clima politico lascerà spazio anche ad una maggiore libertà di espressione. E’ evidente che la strada della “conservazione comunista”, che Alia tenta in un primo momento di seguire, risulta ormai anacronistica e appare strettamente necessario riallacciare i rapporti economici con l’occidente. Nonostante non sia mai esistita una stagione ufficiale di

apertura culturale paragonabile alla cosiddetta Glasnost in URSS, un nuovo fermento caratterizza, negli ultimi anni della dittatura, l'attività degli studenti nelle accademie, che avvertono pienamente l'inadattezza di quel sistema, messo in piedi quasi cinquant'anni prima, alle esigenze delle nuove generazioni, che guardano con più decisione verso l'Europa.

Oltre l'Adriatico: viaggi tra Italia ed Albania

La politica di isolamento dell'Albania procede con un andamento ad imbuto che culmina nel 1976 con l'entrata in vigore di una nuova Costituzione, che vieta sostanzialmente ogni forma di collaborazione con l'estero, se non il semplice scambio commerciale. Un fotogramma della produzione artistica degli ultimi decenni mostra una sostanziale ripetizione degli schemi già consolidati, la cui incidenza è ampliata per effetto di quella diffusione della pratica artistica anche tra i non professionisti. Venute meno le opportunità di viaggio e studio all'estero dopo la rottura con l'URSS, le prospettive per gli artisti sono tutte proiettate in patria, dove la memoria di quegli scambi rimane viva soltanto attraverso l'insegnamento di chi ha potuto svolgere quell'esperienza.

Attraverso la lezione di un gruppo di artisti di età più matura si trasmette in maniera indiretta anche l'eredità di quello che è stato uno dei periodi culturalmente più fertili, ossia gli anni a cavallo tra le due guerre quando, in un eccezionale momento di fermento culturale, molti intellettuali viaggiano in Europa, alla ricerca delle radici della tradizione occidentale e desiderosi di aggiornare il linguaggio alle nuove tendenze. I riferimenti principali per il cosiddetto periodo del Rinascimento e dell'Indipendenza albanese si trovano negli studi condotti da Ferid Hudhri (Hudhri 2000; 2003), fonti imprescindibili per ricostruire quel vivace ambiente culturale da cui hanno avuto origine le prime esposizioni del paese (prima fra tutte la mostra personale del pittore Vangjysh Mio nel 1920), e la prima scuola d'arte, fondata a Tirana nel 1932. Secondo quanto riferisce Hudhri, fino alla fine degli anni Venti i principali centri di sviluppo culturale sono Scutari e successivamente anche Coriza, mentre a Tirana le condizioni favorevoli si vengono a creare solo all'inizio degli anni Trenta, quando rientra nel capoluogo un largo gruppo di intellettuali che ha da poco concluso gli studi all'estero. Molti di loro provengono dalle accademie italiane, ma bisogna ricordare che i rapporti culturali con la corona sabauda sono ben più radicati e si può dire reciproci. Si pensi ad esempio alla presenza in Albania del piacentino Pietro Marubi (1834-1903) a partire dalla metà dell'Ottocento, una figura cardine nell'avviamento di una tradizione locale della fotografia, grazie alla fruttuosa

collaborazione con Rrok Kodheli e con i suoi figli Matia e Keli, che ne proseguiranno l'attività. Ricercato a Piacenza per il suo coinvolgimento nei moti risorgimentali, Marubi si trasferisce a Scutari e fonda quello che all'inizio del Novecento sarà il più importante studio fotografico del paese, l'atelier Marubi, alla cui attività, proseguita fino al 1944, si deve l'esistenza di una straordinaria collezione di scatti dalla vita quotidiana, dedicati soprattutto ai costumi popolari, oggi riconosciuta patrimonio dell'Unesco e conservata nell'Archivio Fotografico Marubi di Scutari (Kadare 1995; Tasho 2003; Paci 2012). Negli anni fra le due guerre un'altra presenza importante è quella del pittore napoletano Mario Ridola (1890-1970 ca.), il cui interesse per l'Albania è da collegare con un certo gusto per i soggetti esotici, a cui fanno riferimento anche i dipinti realizzati in Libia negli anni del colonialismo italiano. Al principio degli anni Trenta Ridola è attivo a Tirana, dove partecipa alla fondazione, nel 1932, di quella che è la prima Scuola di Disegno del paese, indirizzandola da un punto di vista linguistico verso l'insegnamento del realismo, rivolto soprattutto ai temi folcloristici, in linea anche con quella sua particolare sensibilità per gli aspetti autoctoni delle culture mediterranee. Questo insegnamento si pone in diretta continuità con la tradizione del realismo che è già radicata nel paese, la cui origine si può far risalire all'influenza del lavoro di Kol Idromeno (1860-1939) e al riscontro che hanno le sue opere a partire dalla fine dell'Ottocento. In particolare, il compimento di un ritratto della sorella nel 1883, intitolato *Sorella Tone*, segnerà il varco di una nuova cultura figurativa, i cui riferimenti andrebbero cercati, ancora una volta, oltre l'Adriatico, e precisamente nella tradizione del ritratto rinascimentale di Venezia, dove Idromeno trascorre un periodo di studio nel 1875, e nell'influenza del suo primo maestro a Scutari, il fotografo Pietro Marubi, dal cui insegnamento potrebbe derivare quell'attenzione particolare per l'inquadratura dell'immagine.

La stipula di un trattato fra l'Italia e l'Albania nel 1926, denominato "Patto di amicizia e sicurezza", è un fattore determinante nell'intensificazione delle relazioni bilaterali, che proseguiranno, tra vicende alterne, fino al 1943: risalgono infatti già alla seconda metà degli anni Venti i primi interventi italiani in Albania anche in ambito architettonico, che vedono, fra gli altri, Florestano di Fausto e Vittorio Morpurgo impegnati nella progettazione degli edifici ministeriali, mentre Armando Brasini disegna un nuovo piano regolatore di Tirana, che prevede un grande viale principale da nord a sud, un elemento che sarà conservato anche nel definitivo progetto di Gherardo Bosio del 1939. Negli ultimi anni un nuovo interesse per i rapporti culturali tra l'Italia e l'Albania si sta manifestando soprattutto nella riscoperta degli interventi architettonici nelle città schietaie (Giusti 2004; 2006). Una delle prime occasioni per sollevare la questione è stata la mostra dedicata all'*Architettura e architetti italiani del Novecento in Albania*, tenuta nel 2004 nella *Galeria Kombëtare e Arteve* di Tirana, a

cui è seguita poi l'esposizione dello scorso anno presso il Museu Historik Kombëtar, promossa dall'Istituto Italiano di Cultura con sede nella capitale, che ha messo in evidenza gli studi della Facoltà di Architettura di Bari sugli interventi degli ingegneri italiani fra il 1925 ed il 1944 (Menghini, Pashako & Stigliano 2012). A fronte di questo interesse manifestato per i contributi della cultura italiana in Albania, ancora in buona parte da documentare è invece la presenza negli stessi anni in Italia di un ampio gruppo di artisti e studenti albanesi, le cui biografie sono state raccolte recentemente in un volume, «Artisti albanesi nelle accademie italiane», che costituisce un passo preliminare nella documentazione di questi rapporti. Tra il 1922 ed il 1939, negli anni di governo di Ahmed Zogolli, diventato nel 1928 re Zog I d'Albania, la maggior parte degli studenti albanesi sceglie proprio l'Italia come meta per gli studi, e questa rimarrà la principale destinazione anche dopo l'annessione del paese alla corona sabauda nel 1939, quando il Ministero dell'Istruzione, diretto all'epoca da Ernest Koliqi, arriverà a promuovere specifici programmi di formazione in Italia che prevedono anche l'erogazione di borse di studio.

Queste esperienze sono molto importanti nel panorama della storia albanese per il ruolo che hanno nella formazione di una tradizione artistica nazionale, in un momento in cui ancora manca un sistema di insegnamento accademico. Dal confronto fra i singoli percorsi degli studenti emergono diverse modalità di ricezione del "nuovo", che dipendono strettamente dallo specifico ambiente culturale che frequentano in Italia, ma anche dalla persistenza di influenze della cultura figurativa albanese, della tradizione realista e della lezione di artisti come Kol Idromeno e Spiro Xega (1876?-1953).

Il patrimonio archeologico e la cultura figurativa delle corti rinascimentali sono importanti motivi di richiamo verso l'Italia ancora prima dell'intensificarsi dei rapporti politici bilaterali: già Idromeno e Simon Rrota (1887-1961), entrambi originari di Scutari, viaggiano per motivi di studio in Italia, a Venezia il primo e a Milano il secondo, ancora all'epoca della dominazione ottomana in Albania. A partire dagli anni Venti questo interesse trova corrispondenza anche nella politica culturale fascista, nella tendenza dell'arte ufficiale di "ritorno all'ordine", e si può pensare che un ruolo determinante nello slancio verso la riscoperta del Rinascimento italiano possa averlo avuto l'attività del gruppo Novecento. Non sembrano invece avere avuto una significativa eco, almeno nell'immediato, le ricerche della seconda generazione di futuristi e del gruppo di astrattisti milanesi e comaschi, per motivi che probabilmente vanno ricercati nel legame con la cultura figurativa albanese e nella distanza che separa le due realtà. Ad interessare gli artisti albanesi in maniera più significativa è la stagione artistica precedente, in particolare la riscoperta dell'impressionismo, che inciderà molto nella pittura di paesaggio anche negli anni

successivi della dittatura. Questa influenza si può percepire nell'opera di due pittori che hanno studiato a Roma fra il 1939 ed il 1943, anno di rientro in Albania per la maggior parte degli studenti, Shefqet Agalliu (1922-1946) e Kel Kodheli (1918-2006), ma soprattutto nei lavori di Vangjush Mio (1891-1957), di cui rimangono diverse vedute di Bologna e Venezia, realizzate durante il suo secondo viaggio in Italia nel 1926, dopo la conclusione degli studi all'accademia di Roma nel 1924. Le immagini della città lagunare di quegli anni possono essere messe in relazione con i lavori sul tema del paesaggio realizzati dopo il rientro in Albania, in base a quello che è un aspetto saliente della sua ricerca, la resa, cioè, della luce e dei toni del paesaggio nelle diverse stagioni attraverso tocchi giustapposti di colore (Tushi 1960; Bregu 1989). La formazione di altri due pittori, Vladimir Jani (1922-2002) e Abdulla Cangonji (1920-1987), è da contestualizzare invece negli ambienti fiorentini, dove entrambi compiono gli studi accademici negli anni della seconda guerra mondiale. La predilezione per i temi del paesaggio e l'utilizzo di una tecnica per macchie di colore che sembra procedere autonoma rispetto al disegno, potrebbe riferirsi all'esperienza dei cosiddetti Postmacchiaioli e all'attività fiorentina di pittori come Carlo Domenici, che lavoravano nel solco di quella tradizione. A questo tipo di esperienza sembrano rimandare, ad esempio, alcuni dipinti degli anni successivi al ritorno in Albania, *Un giorno al pazar di Tirana* (1957) di Cangonji e *Il mio giardino* (1957-1960) di Jani.

Fra le diverse città d'arte che costituiscono un punto di riferimento per gli artisti albanesi, Roma è il centro ne che raccoglie il maggior numero fra gli anni Trenta e i primi anni Quaranta. Oltre ad un ampio numero di pittori, qui si formeranno anche gli scultori Andrea Mano (1921-2000), Dhimitër Çani (1904-1990), Sabri Tuçi (1916-1992) e Kristina Koljaka (1915-2005). Fra i principali motivi che determinano questa scelta vi è senza dubbio l'ampia presenza di reperti, chiese e musei, la possibilità di accedere ad un repertorio di immagini che abbraccia un vasto periodo storico. La loro presenza in città va però inquadrata in maniera specifica nella Roma che è teatro e scenografia del potere fascista, il cui ruolo di capitale politica e culturale viene rilanciato proprio in questi anni con la Mostra della Rivoluzione Fascista e con la fondazione della Quadriennale, nonché con il rinnovamento dell'immagine della città, che va di pari passo con le opere urbanistiche realizzate negli stessi anni in Albania dagli architetti italiani, ed è proprio in relazione a questo ambiente culturale, e alle novità che ne provengono, che bisogna considerare l'esperienza degli studenti albanesi. A questo proposito, interessanti sono i recenti interventi di una studiosa albanese, Suzana Varvarica Kuka, che hanno riportato in luce il periodo trascorso a Roma da Kristina Koljaka e Andrea Mano nell'Accademia di Belle Arti di via Ripetta (Kuka 2002; 2009). L'esperienza della Koljaka nell'istituto tra il 1938 e il 1941 (ricordando però che il suo primo contatto con l'Italia è precedente e risale agli anni

della formazione nel collegio Marcelline di Lecce dal 1924 al 1926, poi al Liceo Artistico di Roma tra il 1930 e il 1934) e quella di Mano fra il 1939 ed il 1942, vengono ricondotte al contesto che domina gli anni della dittatura fascista e alla predominanza di uno stile retorico e monumentale, ma anche alla sopravvivenza delle esperienze d'avanguardia, il futurismo in primis, tollerate in maniera altalenante e sofferta dal regime. In accademia la sezione di scultura è indirizzata verso una scrupolosa attenzione alla copia dal vero, specialmente nelle esercitazioni sul nudo, dove prevale una concezione idealizzata della figura umana, che trova i suoi riferimenti nell'arte classica. Dalle testimonianze della Koljaka e dagli appunti di Andrea Mano raccolti dalla studiosa, emerge la figura dello scultore Angelo Zanelli (1879-1942), l'autore della statua della dea Roma e del fregio dell'Altare della Patria al Vittoriano, di cui entrambi sono allievi. Nonostante siano limitate all'interno dell'accademia le possibilità di sperimentare soggetti diversi rispetto ai lavori assegnati, la vita romana al di fuori di quelle mura è occasione di incontri ed esperienze, che in qualche modo completano l'attività didattica dell'accademia. Le mostre, le gallerie d'arte, i musei, le chiese, i resti archeologici e la stessa vicinanza di via Margutta, che si trova a pochi passi, rendono facilmente accessibile un repertorio di immagini di cui i giovani studenti si nutrono, creandosi così un archivio di schizzi, ricordi e fotografie da rielaborare negli anni successivi.

Proprio nella via Margutta si trova ancora in questi anni la British Academy, l'istituto dove studia tra il 1929 ed il 1935 un altro scultore, Dhimitër Çani, che si diploma appena un anno prima che l'accademia venga chiusa per l'incrinarsi dei rapporti italo-britannici. Anche per lui il viaggio a Roma è un modo per entrare in contatto con le testimonianze dell'arte classica e rinascimentale, con le opere di Michelangelo e Raffaello, a cui fa menzione nei suoi appunti per motivare la scelta di quella meta. Le prime suggestioni della cultura classica risalgono ancora agli anni precedenti al viaggio romano, ad una figura mitologica che realizza nel 1925, ma soprattutto ad un discobolo del 1927 [fig. 1], ispirato alla scultura dell'atleta realizzata da Mirone del V secolo a.C., oggi nota attraverso le copie di epoca romana, dove però il modellato robusto e vigoroso potrebbe riferirsi all'influenza di Michelangelo. Una maggiore attenzione per il naturalismo e per l'espressività del corpo e del volto caratterizza la sua ricerca negli anni dell'accademia, giungendo alla realizzazione, al culmine del percorso di studi, di un'opera intitolata *Innocenza* [fig. 2], che gli varrà il primo premio al concorso di scultura Selwyn Brinton promosso dalla stessa accademia. Come riporta un articolo del 1934 sul New York Herald, la premiazione si svolge alla presenza di una figura cardine nella storia dell'istituto, quella dello scultore Antonio Sciortino, professore di origine maltese che vi insegna dal 1919 al 1936, grazie alla cui influenza l'accademia attraversa una fase di maggior apertura

culturale, ospitando studenti di nazionalità diverse e favorendo soprattutto la presenza degli italiani (Munro 1953). Per comprendere a fondo il significato dell'esperienza in Italia degli studenti albanesi occorre partire proprio dal periodo accademico, che rappresenta un'occasione di incontri quotidiani, ma soprattutto un luogo di apprendimento, dove un ruolo di primo piano è ricoperto dagli insegnanti e dalle loro stesse esperienze artistiche. Nel caso di Sciortino, ad esempio, il maestro mostra interesse nel suo percorso per esperienze diverse fra loro, come il realismo ed il movimento futurista, ma percepisce soprattutto l'influenza di Rodin, che si può riscontrare nel gruppo *Les Gavroches* (1904), ispirato a *I miserabili* di Hugo. E' molto probabile che le sue esperienze siano state importanti anche nella sua lezione di accademico e possano essere state di conseguenza acquisite anche dagli studenti. E' possibile, dunque, che la conoscenza dell'opera di Rodin abbia colpito Çani, specialmente per quel che riguarda la trattazione del tema dell'uomo e la carica psicologica delle figure. Un'attenzione particolare per la forza caratteriale e per la tensione psicologica del volto caratterizzerà infatti, come un filo conduttore, tutta la sua produzione matura che attraversa gli anni della dittatura, trovando la sua migliore espressione nell'ampio repertorio dedicato alle figure storiche del Rinascimento e dell'Indipendenza, dal patriota Babë Dudë Karbunara, al poeta Naim Frashëri e suo fratello Sami, allo scrittore Fan Noli.

Nonostante la pubblicazione negli ultimi anni di studi interessanti che affrontano il tema dei rapporti fra questi artisti e la cultura italiana, molti sono ancora i punti da approfondire, in relazione a quelle che possono essere le due principali questioni. Anzitutto la ricostruzione delle singole esperienze, delle occasioni di incontro e partecipazione alle mostre, così come dei percorsi accademici, che rivelano, come mostrano già alcuni esempi presi in considerazione, una certa varietà di scelte, pur sempre entro un margine che non si distacca mai completamente dalla tradizione culturale del paese d'origine. In secondo luogo è necessario operare una valutazione dell'impatto che queste esperienze hanno avuto negli anni successivi, se sono esistiti e quali sono stati gli elementi di continuità e quelli di rottura fra un periodo e l'altro. Se, da una parte, più semplice potrebbe risultare l'individuazione di alcune fratture con gli anni precedenti (si pensi, ad esempio, alla messa al bando del tema del nudo e delle opere a sfondo critico-sociale, così come al graduale soffocamento di quella ricerca sul linguaggio verso cui si era avviata la pittura), ben più ostico è il riconoscimento dei punti di continuità e del raggio d'azione di quelle esperienze sul rigido sistema dell'arte di stato. Sembra comunque evidente che, nel momento cruciale in cui nascono in Albania le prime scuole d'arte, l'insegnamento degli artisti che provengono dalle accademie italiane ha portato un contributo che è tutt'altro che irrilevante per le nuove generazioni.

Le immagini

Le immagini proposte, che mostrano alcune tappe del percorso di un autore specifico (Dhimiter Çani), vogliono essere esemplificative della varietà di influenze culturali ed esperienze artistiche che hanno caratterizzato il contesto albanese, al di là del clima di austerità e chiusura del secondo dopoguerra.

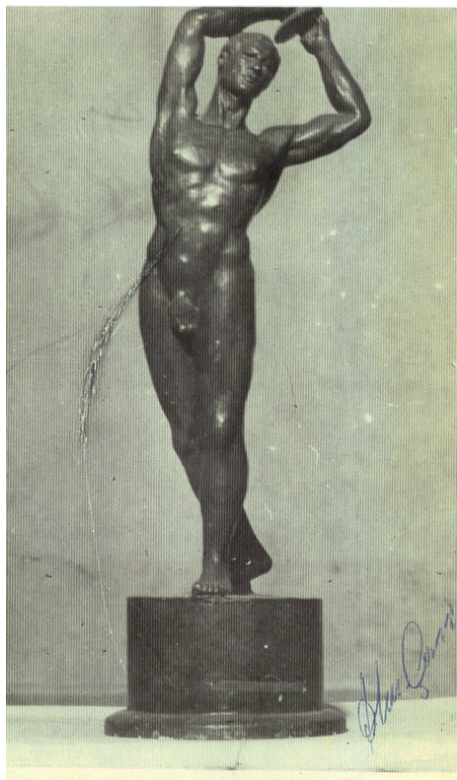


Fig. 1 (a lato): Dh. Çani, *Discobolo*, 1927. Archivio fotografico della fam. Çani.

Fig. 2 (sotto): Dh. Çani, *Innocenza*, 1934. Archivio fotografico della fam. Çani. Si tratta del lavoro finale con cui l'artista si diploma alla British Academy di Roma.

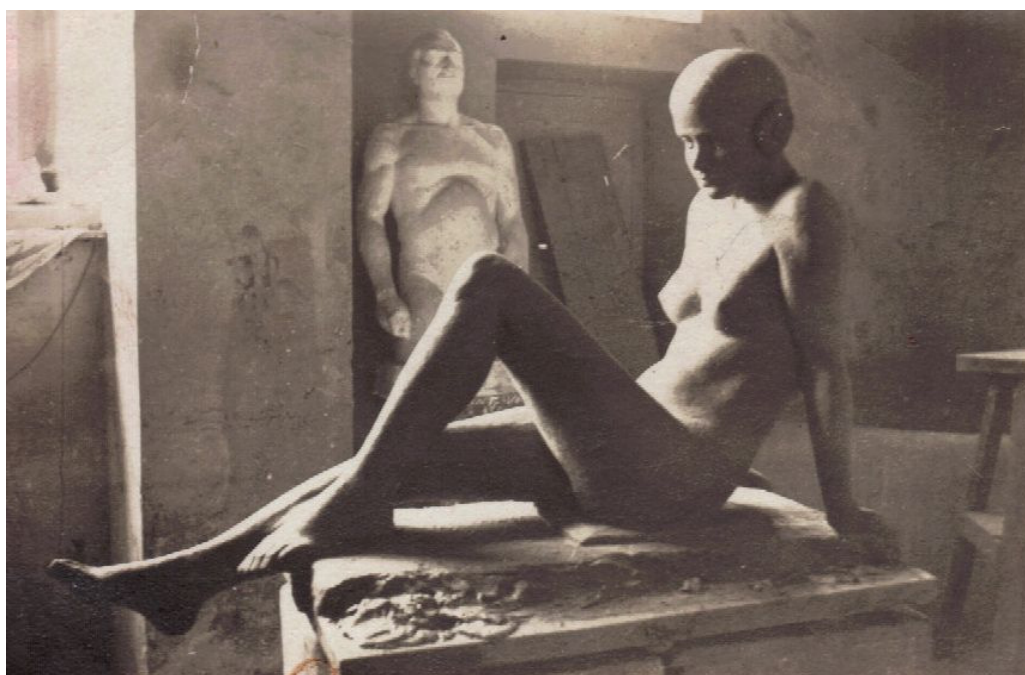




Fig. 3 (sopra): Dh. Çani, *In spiaggia*, 1933. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera risale agli anni di studio a Roma alla British Academy.



Fig. 4 (a lato): Dh. Çani, *Scanderbeg*, ante 1929. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera, antecedente al viaggio in Italia, rappresenta l'eroe albanese che è stato protagonista di una serie di battaglie vittoriose contro l'esercito ottomano nel XV secolo. L'interesse per i temi della storia e della tradizione nazionale coinvolge lo scultore sin dagli anni della gioventù, parallelamente agli altri artisti che vivono in prima persona il passaggio dalla dominazione turca alla nascita dello stato indipendente.



Fig. 5 (a lato): Dh. Çani, *Il soldato del popolo*, 1957, Tirana, Archivio della Galeria Kombëtare e Arteve. Archivio fotografico della fam. Çani. L'opera è stata esposta e premiata alla Biennale Internazionale di Alessandria D'Egitto del 1957-1958.

Fig. 6. (sotto): Interno dello studio dello scultore Dhimitër Çani in un'immagine degli anni Sessanta. Archivio fotografico della fam. Çani.



L'autrice

Amalda Cuka (1984) si è laureata nel 2008 in Conservazione dei Beni Culturali – Storia e tutela dei beni artistici e architettonici, presso l'Università degli Studi di Udine, con una tesi dal titolo *Il realismo in Albania. Storia delle arti figurative dal 1883 al 1990: un'analisi sociologica*, relatore il professor Raimondo Strassoldo. Ha poi conseguito nel 2011 la laurea specialistica in Storia dell'arte medievale, moderna e contemporanea all'Università degli Studi di Parma, con una tesi in Storia della critica d'arte dal titolo *Il movimento futurista giuliano: considerazioni sul percorso storiografico di documentazione degli anni Venti e Trenta*, relatrice la professoressa Vanja Strukelj. Ha presentato diversi artisti contemporanei e dal 2011 collabora con il quotidiano on line "Parma Today", per il quale scrive articoli legati agli eventi culturali del territorio provinciale.

e-mail: amalda.cuka@libero.it

Riferimenti bibliografici

Anon, 1934, '3 American win British Academy awards at Rome', *The New York Herald*, 11 giugno.

Anon, 1978, *Las Artes Figurativas Albanesas. La pintura*, 8 Nëntori, Tiranë.

Aucouturier, M 1998, *Le realisme socialiste*, Presses universitaires de France, Paris.

Barilli, R 2005, *L'arte contemporanea. Da Cézanne alle ultime tendenze*, Feltrinelli, Milano.

Barocchi, P 1990, *Storia moderna dell'arte in Italia. Manifesti polemiche documenti, III, Dal Novecento ai dibattiti sulla figura e sul monumentale 1925-1945*, Einaudi, Torino.

Biagini, A 2007, *Storia Dell'Albania Contemporanea*, 5°ed., Bompiani, Milano.

Bown, M & Lanfranconi, M 2011, *Realismi socialisti. La grande pittura sovietica 1920-1970*, Skira, Milano.

Bregu, M 1989, *Vangjush Mio: People's Painter*, 8 Nëntori, Tiranë.

Dell'Erba, N 1997, *Storia dell'Albania*, Newton & Compton, Roma.

Di Bert, G & Petiskova, T 2012, *Realismo socialista in Cecoslovacchia. 1948-1989*, Azienda speciale Villa Manin, Codroipo.

Drishti, Y & Çika, L 2005, *Artisti albanesi nelle accademie italiane*, Mali Pleshti, Tiranë.

Fergonzi, F 2005, *Auguste Rodin*, Gruppo Editoriale L'Espresso, Roma.

Frascina, F 2000, *Pollock and after: the critical debate*, 2°ed., Routledge, New York.

Giusti, MA 2004, *Architettura italiana in Albania nel secondo ventennio del novecento*, Idea Book, Firenze.

Giusti, MA 2006, *Albania: architettura e città. 1925-1943*, Maschietto, Firenze.

Golomstock, I 1990, *Totalitarian art: in the Soviet Union, the Third Reich, Fascist Italy and the People's Republic of China*, Collins Harvil, London; trad. it eds Giorgetta, A 1990, *Arte totalitaria nell'URSS di Stalin, nella Germania di Hitler, nell'Italia di Mussolini e nella Cina di Mao*, Leonardo, Milano.

Goshi, K 2002a, *Bibliografia e arteve pamore shqiptare: 1912-1989* (Bibliografia delle arti visive in Albania: 1912-1989), Galeria Kombëtare Arteve, Tiranë.

- Goshi, K 2002b, *Bibliografia e arteve pamore shqiptare: 1989-2000* (Bibliografia delle arti visive in Albania: 1912-1989), Galeria Kombëtare e Arteve, Tiranë.
- Groys, B 1988, *Gesamtkunstwerk Stalin. Die gaspaltene Kultur in der Sowjetunion*, Hanser, München-Wien; trad. it. eds Guercetti, E 1992, *Lo stalinismo, ovvero l'opera d'arte totale*, Garzanti, Milano.
- Hado, A 2004, *Jeta dhe vepra e piktorit Guri Madhi* (Vita e opere del pittore Guri Madhi), Ombra GVG, Tiranë.
- Hoxha, E s.d. *Ushtria popullore ne artet figurative* (L'esercito popolare nelle arti figurative), s. I.
- Hoxha, E 1979a, *Imperialismo e rivoluzione*, 8 Nentori, Tiranë.
- Hoxha, E 1979b, *Riflessioni sulla Cina: brani dal diario politico. 1962-1972*, 8 Nëntori, Tiranë.
- Hudhri, F 2000, *Arti i rilindjes shqiptare* (L'arte della Rinascita albanese), Onufri, Tiranë.
- Hudhri, F 2003, *Albania through art*, Onufri, Tiranë.
- Kadare, I 1995, *Albanie. Visage des Balkans. Ecrits de lumière: Photographies de Marubi*, Arthaud, Paris.
- Kiaer, C 2011, 'Le favole del proletariato, ovvero: il realismo socialista è kitsch?', in Bown, M & Lanfranconi, M *Realismi socialisti. La grande pittura sovietica 1920-1970*, Skira, Milano, pp. 183-189.
- Kuka, S. V 2002, *Kristina Koljaka. Skulptorja e parë shqiptare e shek. XX* (Kristina Koljaka. La prima scultrice albanese del XX secolo), Afërdita, Tiranë.
- Kuka, S. V 2004, *Kristaq Rama*, Zenit, Tiranë.
- Kuka, S. V 2009, *Andrea Mano. Skulptor i merituar: 1919-2000* (Andrea Mano. Scultore illustre: 1919-2000), Ilar, Tiranë.
- Menghini, AB, Pashako, F & Stigliano, M 2012, *Architettura moderna italiana per le città d'Albania. Modelli e interpretazioni*, Dudaj, Tiranë.
- Mulliçi, L & Hado, A 2002, *90 vjet shtet, kulturë, art... Ekspozita e artit pamor të krijuesve nga Shqipëria dhe Kosova* (90 anni stato, cultura, arte... Mostra delle arti visive di artisti dal Kosovo e dall'Albania), Galeria e Arteve e Kosovës, Prishtina.
- Munro, I. S 1953, 'The British Academy of Arts in Rome', *Journal of the Royal Society of Arts*, vol. 102, no. 4914, pp. 42-56.
- Neubert, W & Pracht, E 1970, *Sozialistischer Realismus: Positionen, Probleme, Perspektiven. Eine Einführung*, Dietz, Berlin.
- Paci, Z & Hudhri, F 2012, *Fotografia si ritual: Marubi* (La fotografia come rituale: Marubi), Princi, Tiranë.
- Pirovano, C 1993, *Scultura italiana del Novecento. Opere Tendenze Protagonisti*, Electa, Milano.
- Robin, R 1992, *Socialist realism. An impossible aesthetic*, Stanford University Press, Stanford.
- Solimano, S, Shima, R & Fochessati, M 2009, *Arte in Albania prima e dopo il 1990, così vicina così lontana*, Silvana, Cinisello Balsamo.
- Tasho, R 2003, *Marubi: Shqipëria-Albania, 1858-1950*, M.K.R.S. Bashkia E. Shkodre, Shkodër.
- Tushi, V 1960, *Vangjush Mio (1891-1957)*, Mihal Duri, Tiranë.

Uçi, A 1978, *Labirintet e modernizmit: kritika e estetikës moderniste* (I labirinti del modernismo: critica dell'estetica modernista), Naim Frashëri, Tiranë.

Venticinque, L 2004, 'Il lavoratore della cultura e delle Arti: l'Albania di Enver Hoxha 1945-1975', *Clio*, vol. 40, no. 3, pp. 514-544.

Vilinbakhova, T 2012, *Dall'utopia al dissenso. Realismo socialista russo 1951-1991. Opere dalla collezione Francesco Bigazzi*, Art Group, Trieste.

Xoxa, E 2008, *Kaceli 1914-2000*, Art galeri Kaceli, Tiranë.