

Beyond the border. Trieste: sogni e ripartenze dei profughi dell'est Europa a Trieste (1950-1956). Riflessioni a margine di una mostra

di **Lorenzo Nuovo**

Beyond the border. Trieste: sogni e ripartenze dei profughi dell'est Europa a Trieste (1950-1956). Thoughts from an Exhibition

After the Second World War, the Risiera di San Sabba, as other European concentration camps, was converted into a reception centre for foreign refugees. In the case of the Risiera, most refugees came from the Yugoslavia of Tito. Photographic exhibition Beyond the Border. Trieste: sogni e ripartenze dei profughi dell'est Europa a Trieste (1950-1956), opened in the middle of October in the Sala delle commemorazioni del memoriale, gives an account of the life within this and other refugee camps in and around Trieste.

Keywords: Risiera di San Sabba; Refugees; Istrian-Dalmatian Exodus; Postwar era: Familiar photos.

Parole chiave: Risiera di San Sabba; Profughi; Esodo giuliano-dalmata; Secondo dopoguerra; Fotografie familiari.

Le ragioni di una mostra

Si è aperta a metà ottobre, alla Sala delle commemorazioni del Memoriale della Risiera di San Sabba, *Beyond the border. Trieste: sogni e ripartenze dei profughi dell'est Europa a Trieste (1950-1956)*. L'esposizione è corredata da un catalogo¹ in cui, oltre al saggio di Maurizio Lorber, direttore del Civico Museo della Risiera e curatore dell'iniziativa, compaiono quelli di Lorenzo Ielen e Francesca Rolandi. Sono studi che permettono di fare luce su una vicenda poco nota, vale a dire quella che ha riguardato la struttura subito dopo la fine della seconda guerra mondiale, quando fu convertita da campo di detenzione a centro d'accoglienza per profughi.

La mostra triestina è nata quasi per caso, da una visita alla Risiera da parte di Nic Butkov nell'estate del 2018. Dopo aver lasciato, come molti russi bianchi, la Jugoslavia, nel 1950 i suoi genitori trovarono riparo proprio nel campo profughi di San Sabba, dove Nic è nato il 9 febbraio del 1953. Lì sarebbe rimasto fino alla partenza della sua famiglia per gli Stati Uniti, nel 1955. Lì, appunto, ormai maturo, qualche anno fa è voluto tornare in visita. Proprio in occasione del suo viaggio a Trieste, Butkov ha avuto modo di chiacchierare con Lorber, accennandogli all'album fotografico di famiglia di cui, nel corso della successiva corrispondenza via

¹ *Beyond the border. Trieste: sogni e ripartenze dei profughi dell'est Europa a Trieste (1950-1956)*, a c. di M. Lorber, catalogo della mostra, Edizioni Civici Musei di Storia ed Arte, Comune di Trieste, Trieste 2021.

e-mail, gli ha inoltrato qualche scatto: non è passato molto tempo prima che fosse chiara la rilevanza, sia affettiva che storica, di quei materiali. Proprio a quest'album appartiene molto del materiale visibile ora alla Sala delle commemorazioni, che illumina in particolare gli ultimi anni di gestione dei campi da parte del Governo militare alleato. L'iniziativa in corso ha un antecedente nella mostra² allestita nel 2012, sempre alla Risiera, però attorno a fotografie d'artista, quelle di Jan Lukas, anche lui, subito dopo la fine del secondo conflitto mondiale, rifugiato politico al campo triestino.

Duecento scatti fotografici, corredati da esaurienti didascalie, informano la mostra aperta oggi. Vale la pena ribadire come un approccio selettivo alla storia sia proprio anche della cultura visiva, è sia alla base anche di ogni ricognizione su immagini e figure del passato: è celebre la frase di Henri Focillon, secondo cui «l'inquietudine delle generazioni esuma dal passato i maestri di cui ha bisogno»³. E allora le fotografie recuperate da Lorber fanno parte di un progetto che costituisce una risposta ad alcuni pressanti interrogativi del presente, un progetto che non poteva essere dilazionato o preceduto da una mostra diversa.

Lo conferma, nel saggio che chiude il catalogo della mostra, Francesca Rolandi⁴, che spiega con chiarezza le ragioni per cui è importante, oggi, fare luce sulla vita nei campi profughi per stranieri nella Trieste degli anni Cinquanta. C'è innanzitutto l'attualità di un tema, quello della profuganza che, inserito nel quadro più ampio dei fenomeni migratori⁵, conserva un fortissimo impatto mediatico. Un tema cruciale anche nel dibattito politico del nostro paese, nelle cui logiche la portata drammatica del fenomeno viene in vari casi smorzata o rimossa anche attraverso strumentali confronti con le forme di sofferenza economica e sociale che interessano i cittadini italiani, in un miserevole paragone tra chi nel nostro paese è nato e chi finisce per arrivarci.

È chiaro che, nonostante una fetta non irrilevante di questi movimenti di persone interessi ancora il confine orientale d'Italia, le migrazioni attuali hanno caratteristiche radicalmente diverse da quelle del secondo dopoguerra, a partire dagli elementi più ovvi: tanto per cominciare, quelli della ex Jugoslavia sono oggi per lo più territori di transito per profughi asiatici. È tuttavia impossibile eludere il fatto che sono proprio i principi giuridici internazionali stabiliti a difesa dei profughi nelle delicate fasi postbelliche – principi che servirono a regolare anche il fenomeno di cui la mostra dà conto – che oggi gli Stati spesso finiscono per violare⁶. La Convenzione sullo

² *Un tempo pieno di attese. Il campo profughi della Risiera di San Sabba nelle foto di Jan Lukas*, a c. di F. Fait, catalogo della mostra, Edizioni Civici Musei di Storia ed Arte, Comune di Trieste, Civici Musei di Storia ed arte, Trieste 2012.

³ Ne ha recentemente discusso Piergiorgio Dragone nella postfazione a J. Rewald, *Paul Cézanne. Una vita*, Donzelli, Roma 2019, p. 252.

⁴ F. Rolandi, *Il campo per profughi stranieri di San Sabba nell'Europa divisa della guerra fredda*, in *Beyond the borders*, cit., pp. 42-43.

⁵ L. Einaudi, *Le politiche dell'immigrazione in Italia dall'Unità a oggi*, Laterza, Roma 2007; P. Gatrell, *L'inquietudine dell'Europa. Come la migrazione ha rimodellato un continente*, Einaudi, Torino 2020.

⁶ F. Rolandi, *Il campo per profughi stranieri di San Sabba*, cit., p. 43.

status dei rifugiati, che appunto è formalmente ancora in vigore, impegnava gli stati contraenti ad offrire asilo a coloro che si trovavano al di fuori dei confini del proprio paese a causa di una persecuzione (o di una fondata paura che questa si sarebbe potuta verificare) per ragioni «di razza, religione, nazionalità, appartenenza a un particolare gruppo sociale, opinioni politiche». Tuttavia, come ricorda Rolandi, è un documento che oggi appare sempre più svuotato dei suoi significati costitutivi, e necessiterebbe di una completa ridiscussione, nei suoi fondamenti culturali e ideali prima ancora che sotto l'aspetto tecnico.

C'è poi almeno una seconda, e fondamentale ragione a monte di una mostra come questa, ed è una lezione di cui ci ha ricordato la stringente attualità Piotr Cywiński, direttore del Memoriale di Auschwitz. Nei frangenti in cui era in corso la ricerca di un logo da utilizzare nel suo museo, egli scartò risolutamente l'ipotesi di un disegno astratto e selezionò la fotografia di un ragazzo che scendeva da un carro merci⁷: uno dei massimi obiettivi di un luogo come la Risiera è proprio quello di ricordare le persone, le loro vicende, le loro storie (fig. 1)⁸.

Quella dell'edificio nato per la lavorazione del riso, diventato caserma dell'esercito e, tra 1943 e 1945, campo di sterminio, infine convertito a centro di accoglienza per profughi, è una storia meno eccezionale di quanto si pensi: basti menzionare il caso del lager di Dachau, utilizzato prima dalle forze alleate come prigione per i nazisti, poi per ospitare i tedeschi cacciati dall'Europa dell'est; oppure, per quanto riguarda l'Italia, va segnalato il caso di Fossoli⁹, che finì per ospitare anche proprio esuli fiumano-dalmati.

La mostra di Trieste è un importante passo verso la memorializzazione, in un ulteriore senso, di una struttura la cui storia è tanto stratificata che le drammatiche vicende della guerra civile e degli ultimi, drammatici anni del regime hanno finito col relegare a una posizione marginale, anche nel senso comune, il ruolo del capoluogo giuliano come area di transito di uomini e donne nei delicati frangenti del secondo dopoguerra.

Per una mostra di immagini: una riflessione preliminare

L'esposizione di Trieste, imperniata su un'ampia selezione di scatti fotografici accompagnati da una piccola, ma interessante sezione dedicata a disegni e acquerelli prodotti dagli ospiti del campo, è di fatto una mostra di immagini. Lorber lo sa bene e, se i saggi di Ielen e Rolandi sono storici, il suo ha un approccio semiologico.

⁷ Lo ricorda Lorber in *Immagini comuni per vicende straordinarie. La foto familiare: implicazioni semiotiche, storiche ed emotive*, in *Beyond the borders*, cit., p. 14. Le riflessioni di Cywiński si leggono ora anche in italiano: *Non c'è una fine: trasmettere la memoria di Auschwitz*, Bollati Boringhieri, Torino 2017.

⁸ Proprio le persone e le loro storie sono protagoniste della mostra e del catalogo, con la sua consistentissima appendice di fotografie e documenti raccolti in undici sezioni che provano a dare conto di tutti gli aspetti, materiali, culturali e psicologici della vita nei campi: *Sezioni fotografiche*, in *Beyond the borders*, cit., p. 81 e ss.

⁹ C. Di Sante, *Stranieri indesiderabili. Il campo di Fossoli e i centri raccolta profughi in Italia (1945-1970)*, Ombre Corte, Verona 2011.

Per uno storico dell'arte, fare i conti con la fotografia implica prima di tutto impostare una riflessione sull'evoluzione del mezzo, connessa in particolare con la sua dibattuta obiettività¹⁰.

Fin dalle origini di questa tecnica, si è acceso un dibattito scaturito dal tema della verosimiglianza. Un dibattito che, prima che toccare la questione della foto come documento storico, ha impattato su quella delle diverse finalità alla base del lavoro di fotografi e pittori. Questi ultimi erano chiamati a scartare da quella che sembrava la mera qualità meccanica dello scatto fotografico, dalla natura solo percettiva delle sue immagini. In pittura andavano rifuggite le tentazioni mimetiche, e sostituita l'imitazione della natura con l'invenzione. Anzi, nel secondo Ottocento la somiglianza di un dipinto a un dagherrotipo veniva considerata squalificante anche per quelli che, a posteriori e dentro altri orizzonti storico-critici, sarebbero stati giudicati capolavori, come nel caso di uno dei quadri impressionisti più celebri, l'*Olympia* di Manet, provocatoriamente costruita sull'esempio delle fotografie sulle *carte-de-visite* delle prostitute parigine.

La fotografia era considerata un esercizio impersonale e privo pensiero. In realtà, i primi reportage di guerra – si trattava di quella americana di Secessione¹¹ – testimoniarono non solo quanto l'impassibilità dell'obiettivo fotografico potesse potenziare l'intensità espressiva di un'immagine, ma come esso stesso fosse il risultato della scelta precisa di un punto di vista, il frutto di meditate scelte estetiche e addirittura ideologiche: cos'altro erano, quelle sequenze di scatti dei cadaveri abbandonati nei campi, in un silenzio assordante, quella immagini di muta violenza, quegli zoom spietati sui corpi senza vita, se non un pugno nello stomaco dello spettatore, e una risoluta presa di posizione nei confronti delle conseguenze del conflitto? Lo sguardo imperturbabile, anche ostentatamente impassibile di un fotografo può non solo scuotere le coscienze, ma veicolare messaggi politici e civili. In ogni caso, porta contenuti storici. Quello della *view from nowhere*¹² è un problema che resta aperto.

Le foto e il loro significato affettivo

L'esposizione raccoglie fotografie provenienti, oltre che da qualche archivio pubblico, dalle collezioni private di famiglie di ex rifugiati nei campi triestini, soprattutto quello di San Sabba. La domanda preliminare, per il curatore e i suoi collaboratori, deve avere avuto per oggetto il tipo di materiali a disposizione: dalle caratteristiche di questi ultimi discendono sempre le scelte relative all'allestimento,

¹⁰ Per i temi che seguono, si veda almeno la sintesi operata da F. Rovati, *L'arte dell'Ottocento*, Einaudi, Torino 2017, pp. 85-86. Circa il mezzo fotografico, e dall'ampia selezione di testi indicati anche da Lorber nelle note al suo saggio, rimando in particolare alle sezioni dedicata in W. Benjamin, *L'opera d'arte nell'era della sua riproducibilità tecnica*, Einaudi, Torino 2000; A. Thomas, *Time in frame: Photography and Nineteenth Century mind*, Shoken Books, New York 1977.

¹¹ F. Rovati, *L'arte dell'Ottocento*, cit., p. 86.

¹² T. Nagel, *The view from nowhere*, Oxford University Press, New York-Oxford 1986.

le logiche espositive complessive. Il materiale con cui si sono misurati era costituito per lo più dalle cosiddette foto d'ambiente o dagli scatti rubati, da foto identificative realizzate per la produzione di documenti o da quelle di gruppo; altre sono *familiar photo opportunity*, scattate in occasione di eventi come un matrimonio o il conseguimento di un diploma¹³. Se la maggior parte sono d'ambito familiare, alcune di esse sono state scattate da fotografi piuttosto noti a livello locale come Mario Magajna, Erna Rausnitz Lasorte e i professionisti dell'agenzia Giornalfoto¹⁴.

In una cornice come quella di *Beyond the border*, le fotografie diventano senza dubbio documenti storici; tuttavia non può essere sottovalutato come, prima di tutto, esse siano portatrici di un potente significato affettivo. Questo era evidente già ai soggetti di quegli stessi scatti fotografici, uomini e donne che hanno sorriso, si sono abbracciati o tenuti per mano mentre, dall'arte parte dell'obiettivo, a guardarli e attendere il momento opportuno per lo scatto era un parente o un amico. Anche, o forse a maggior ragione quando a immortalare quelle pose era un fotografo semiprofessionista, esiste negli sguardi e negli atteggiamenti una certa convenzionalità, da ricondurre senz'altro alla natura stessa degli album familiari, dentro i quali prevalgono sempre le istanze di autorappresentazione, il tentativo di costruzione o di adesione a un modello: sono meccanismi che in una società come quella attuale, quella dei *social media*, non necessitano di ulteriori spiegazioni.

Di fronte a foto storiche, in bianco e nero e lontane, percettivamente e poi sentimentalmente, dalla nostra esperienza, ci si pone comunque le stesse domande: chi sono i soggetti ritratti? Dove, quando, per quale ricorrenza è stata scattata la foto? Proprio per questa ragione, gli scatti esposti in Risiera sono accompagnati da didascalie che raccolgono quante più informazioni è stato possibile ottenere dai prestatori.

Il ricorso alle didascalie serve anche a ovviare a quello che Walter Benjamin ha chiamato l'"effetto shock"¹⁵ determinato da certe fotografie. Un effetto capace di bloccare, in chi guarda, ogni meccanismo di associazione o di letteralizzazione: il significato che lo spettatore – suggestionato da uno sguardo e comunque dal primo impatto con un dettaglio, una figura o un ambiente – ricaverebbe dall'immagine resterebbe, quindi, solo parziale o impreciso. Le immagini di sicuro più coinvolgenti e, al contempo, più perturbanti sono, come ci dimostra anche la storia del cinema, gli "sguardi in macchina": il contatto visivo tra il soggetto e lo spettatore rende ancora più forte il coinvolgimento emotivo. Azzera, in particolare, lo scarto spaziale e temporale: chi, per esempio, si trovi a guardare negli occhi i quattro ragazzini di una delle più suggestive foto esposte a Trieste (fig. 2) si sentirà forse sfidato, canzonato; oppure intenerito o divertito dalla ingenua sfrontatezza di quei "guappi". Di certo, anche solo per un attimo, sarà dentro a una piccola contesa di strada, catapultato nei viottoli dei campi profughi della Trieste del secondo dopoguerra.

¹³ M. Lorber, *Immagini comuni per vicende straordinarie*, cit., p. 13.

¹⁴ Per l'ampia sequenza di fotografie scattate da professionisti come quelli menzionati, si rimanda alle citate *Sezioni fotografiche* del catalogo della mostra.

¹⁵ Sul tema e su quelli appena seguenti ragiona Lorber in *Immagini comuni per vicende straordinarie*, cit., pp. 13-15.

Accanto alle implicazioni emotive, psicologiche di queste fotografie, è importante capire quali informazioni storiche esse veicolino. Ciò proprio perché, in un contesto come quello di una mostra, le fotografie perdono sempre una parte del loro significato biografico e personale. È, tutto sommato, un processo che prende forma già, dopo tre generazioni circa, all'interno del contesto familiare: i ricordi perdono consistenza e pregnanza emotiva, e, nel "doppio" fotografico, i volti e i corpi, sganciati dagli aneddoti e dalle memorie dirette, slontanano, svaniscono, diventano impersonali. Dentro gli spazi di un museo, sui pannelli di una mostra, le foto, che raccolte provengono da differenti album, perdono specificità, riconoscibilità familiare e, veri documenti visivi, testimoniano agli spettatori codici sociali e culturali di un intero momento storico e di un particolare contesto. Nel complesso sono, cioè, frammenti di una storia collettiva¹⁶.

In primo luogo, nel caso dei materiali qui esposti, il visitatore viene a conoscenza dell'esperienza dei campi profughi e, in generale, della vita negli anni del dopoguerra. La consapevolezza della densità storica delle immagini sta alla base di tutte le operazioni di catalogazione dei repertori fotografici presenti in archivi e musei: con le dovute precauzioni relative alla particolarità del punto di vista e dell'artificialità complessiva delle scene, la fotografia resta uno strumento importante per capire le caratteristiche di un periodo e dei modelli identitari che lo contraddistinguono.

Le foto e il loro significato storico

La vicenda del campo di San Sabba si inserisce nel più complesso quadro del secondo dopoguerra, tanto che non deve stupire se, anche strumentalmente, nella comunicazione politica italiana di quegli anni si è spesso ricorso al confronto tra Trieste e Berlino. La città giuliana era allora l'estremità meridionale della cortina di ferro. La creazione del Territorio Libero di Trieste (TLT), Stato cuscinetto tra le democrazie liberali e i paesi comunisti aveva fatto del capoluogo giuliano «uno dei punti di faglia dell'Europa divisa»; ciò è valso anche dopo la frattura tra Jugoslavia e blocco sovietico, quando si accesero le tensioni tra la prima e il governo italiano¹⁷.

La necessità di ospitare persone allontanatesi per le più svariate ragioni dai paesi di provenienza esisteva a Trieste fin dai primi mesi dopo la conclusione del secondo conflitto mondiale: allora tutti i profughi venivano accolti al silos di piazza Libertà. Ad arrivare era un'umanità varia, che gli eventi bellici avevano costretto a riparare altrove: dai campi nazisti arrivavano per esempio ex schiavi ed ebrei. Giungevano in regione anche militari in fuga, cui si sommarono ben presto uomini e donne provenienti dall'Europa comunista, in particolare dalla Jugoslavia; anche slavi che si opponevano, non necessariamente con le armi, al regime comunista, o che erano spinti da ragioni squisitamente economiche. Tra questi figuravano anche i cosiddetti russi bianchi, per i quali la situazione si era fatta ancora più delicata dopo la

¹⁶ Ibid., pp. 19-20.

¹⁷ M. Cattaruzza, *L'Italia e il confine orientale 1866-2006*, il Mulino, Bologna 2007, pp. 283-326.

rottura tra Belgrado e Mosca del 1948, e la permanenza in quel paese era diventata impossibile.

Alle autorità alleate non sfuggiva come un esodo così massiccio dal regime comunista di Tito potesse essere letto in chiave ideologica, come una scelta di campo filo-occidentale. E anche proprio dentro alle logiche e agli opportunismi della Guerra fredda è necessario contestualizzare un fenomeno del quale sono da evitare interpretazioni mitizzanti, che esagerino cioè il peso delle istanze umanitariste. Allo stesso tempo, però, dopo la sconfitta dei nazifascisti si stava affermando a livello internazionale l'idea che fosse diritto di tutti scegliere dove vivere, e fuggire da regimi che soffocano la libertà d'espressione e di voto: anche, in parte, sulla scorta della consapevolezza maturata facendo i conti con fenomeni come quello di cui si dà conto in mostra, in quegli anni furono redatti documenti come la dichiarazione dei diritti dell'uomo (1948) o, più specificamente, la Convenzione sullo status dei rifugiati (1951), che pure a lungo riguardò solo i profughi del continente europeo¹⁸.

Fu presto chiaro che il fenomeno della profuganza stava assumendo proporzioni sempre più consistenti, e che il Governo alleato era chiamato a trovare soluzioni nuove e immediate, a cominciare dal problema delle strutture¹⁹. Dopo le prime soluzioni improvvisate e l'ampliamento dei locali già esistenti, si procedette alla realizzazione di nuove strutture dedicate ai profughi, tra cui il campo di muratura di Prosecco e il contiguo sanatorio antitubercolare. Entro la fine del 1953 i campi erano sei: si aggiunsero a quelli citati il campo di via Doberdò a Opicina, quello della Risiera (con il relativo Annex, che pure è successivo, e nelle cui case prefabbricate, a partire dal 1955, furono sistemati molti degli esuli istriani) e quello dell'ex carcere dei Gesuiti. Dall'inizio degli anni Cinquanta e fino al 1966, quando fu aperta la nuova struttura di Padriciano, la Risiera fu il principale centro di prima accoglienza per profughi stranieri²⁰. Gestita prima dagli angloamericani, poi dagli italiani, la struttura ospitò migliaia di profughi provenienti dalla Jugoslavia e da altri paesi dell'est Europa. Nei campi i profughi erano alloggiati, nutriti e curati.

Risultò subito evidente che, anche per le citate ragioni di opportunità ideologica, la linea del rimpatrio dei rifugiati era impraticabile; a essa cominciò così presto a sostituirsi quella del ricollocamento. Quella triestina era, cioè, solo una tappa prima della partenza verso le grandi mete dell'emigrazione, le Americhe o l'Australia. A occuparsi del trasferimento erano varie organizzazioni internazionali con l'appoggio di alcune agenzie volontarie. Tale trasferimento, però, non era scontato né, in molti casi, immediato. La permanenza nei *displaced persons camps* poteva durare anni; per gli *hard core cases*, profughi su cui la violenza della storia aveva lasciato segni profondi, in molti casi permanenti (handicap fisici o disturbi psicologici di vario genere) la partenza verso la terra promessa era niente affatto scontata. Problemi che finivano col sommarsi a quelli derivanti dalla promiscuità della vita in comu-

¹⁸ Dei passaggi fin qui dibattuti, e di quelli presentati nell'intera sezione *Le foto e il loro significato storico*, dà conto esaustivamente Francesca Rolandi in *Il campo per profughi stranieri di San Sabba*, cit., p. 28 e ss.

¹⁹ *I campi profughi del Governo Militare alleato*, in *Beyond the borders*, cit., pp. 81-89.

²⁰ L. Ielen, *I campi per profughi stranieri del Governo Militare Alleato*, in *Beyond the borders*, cit., pp. 49-78.

nità: non di rado nelle strutture di ricezione si registrava la diffusione di malattie infettive come la tubercolosi.

I campi avevano anche il compito di preparare gli ospiti in vista del futuro ricollocamento: una formazione che avveniva prima di tutto in ambito professionale e linguistico. Una formazione, inoltre, che aveva il compito di scuotere i profughi dall'inerzia che le autorità alleate ritenevano da un lato congenita ai popoli dell'est, dall'altro conseguenza "ambientale" dell'oppressione politica e dell'assenza di libertà di iniziativa nei paesi di provenienza.

Grazie all'impegno di associazioni non governative, all'interno di queste strutture trovavano spazio anche attività ricreative: erano formati per esempio dei cori, e per gli ospiti c'era la possibilità di assistere a spettacoli di vario genere, tra cui proiezioni cinematografiche²¹. Sicché i ricordi di alcuni ospiti sono non di rado positivi, e non solo per la naturale tendenza a mitizzare la propria infanzia, o a ricordare con affetto e orgoglio, una volta superate, le brutte esperienze.

Ai profughi che vivevano dentro i campi spesso si aggiungevano e, nel senso comune dei triestini e nelle cronache dei giornali locali, si sovrapponevano, gli stranieri che, in un numero non facilmente quantificabile e per lo più disoccupati o lavoratori in nero, risiedevano "fuori campo"; spesso sbrigativamente definiti "profughi balcanici", essi erano poco o punto integrati nel tessuto sociale triestino. Alle più diffuse forme di stereotipizzazione del profugo/straniero e, di contro, agli atteggiamenti più accoglienti e solidali di una parte non irrilevante della società triestina dell'epoca sono dedicate, nel catalogo, alcune righe di notevole interesse²².

Quando agli angloamericani subentrarono le autorità della giovane repubblica italiana, si spinse ancora più decisamente sul piano di evacuazione dei profughi stranieri per lasciare spazio agli italiani provenienti dall'Istria, sistemati per lo più nell'Annex situato proprio di fronte alla Risiera. Operazione strategica, che non interessava solo la struttura di San Sabba, ma era volta ad affermare l'italianità delle zone di confine che, come Prosecco, erano a maggioranza slovena, e a provare a influenzare le decisioni definitive sul TLT attese dalle autorità internazionali. L'arrivo degli esuli si fece più massiccio nel momento in cui fu chiaro che la zona B sarebbe diventata jugoslava, e si protrasse oltre la metà degli anni Sessanta. Per gli esuli e quelli che venivano definiti "profughi stranieri" era previsto l'asilo in strutture differenti, anche se non mancarono casi di temporanea convivenza²³.

²¹ *Tempo libero, giochi e spettacoli*, in *Beyond the borders*, cit., pp. 139-148.

²² Oltre al saggio di Rolandi (pp. 34-35), per quanto riguarda la rappresentazione dei profughi sulla stampa triestina si veda anche L. Ielen, "Prigionieri della libertà": i profughi stranieri nelle pagine del "Giornale di Trieste", in «Qualestoria», n. 1, 2021, pp. 311-324.

²³ R. Pupo, *Il lungo esodo*, Rizzoli, Milano 2005; sulle politiche di italianizzazione delle zone di confine, P. Purini, *Metamorfosi etniche. I cambiamenti di popolazione a Trieste, Gorizia, Fiume e Istria, 1914-1975*, Kappa Vu, Udine 2010.

Conclusioni

C'è, infine, un tema squisitamente legato alla cultura visiva, e all'impatto di materiali come le fotografie e gli acquarelli su chi frequenta le sale di una mostra come quella aperta alla Risiera. È, cioè, un'iniziativa che pone anche un problema estetico: vi allude Lorber, che non può fare a meno di notare come ogni esposizione pubblica di foto familiari diventa giocoforza «un'installazione artistica inconsapevole», che induce nello spettatore in primo luogo un sentimento di malinconia connesso con la consapevolezza della «caducità dell'esistente»²⁴. Nei volti fissati sul bianco e nero delle vecchie fotografie ciascuno spettatore coglie i segni della propria impermanenza.

C'è, io credo, un altro elemento prettamente visivo da rilevare: un elemento decisivo per chi visita la mostra aperta a Trieste, quello della relazione non solo tra i materiali e lo spettatore, ma tra i primi e il contesto. Se restiamo fedeli al concetto stesso di *installazione*, fruitore e immagini si relazionano per la definizione di un ulteriore, e forse *altro* significato, proprio in triangolazione con lo spazio prescelto: la struttura stessa, con la sua densità di significati storici, altera la percezione dei materiali esposti e interferisce con l'interpretazione complessiva degli oggetti.

Ecco allora che chi sarà arrivato al cancello della Risiera, avrà oltrepassato l'angusto e buio corridoio d'ingresso compresso tra i due altissimi muraglioni di cemento, avrà svoltato a destra nel cortile e avrà raggiunto la Sala delle commemorazioni, sarà portato a andare ben oltre alla malinconica o tenera contemplazione di scatti che catturano un mondo di vite ed esperienze consumate all'interno dei campi di San Sabba nel secondo dopoguerra; sarà propenso, piuttosto e proprio sulla scorta delle conoscenze pregresse, a confrontare, o addirittura a sovrapporre i destini dei profughi a quelli dei detenuti dei drammatici anni di guerra, di confonderne gli esiti. Era, di certo, e in un cortocircuito tra passato e presente indotto dalla storia drammatica del luogo, una suggestione che non mancò di turbare alcuni degli ospiti del campo: a distanza di anni alcuni di loro hanno ricordato come, tra i bambini già disorientati dallo sradicamento, che per sua natura fa mescolare fantasmi del passato e timori legati al futuro, corresse la voce che in quegli ambienti si muovessero i fantasmi delle persone bruciate nei forni crematori²⁵.

Per trovare un vero momento di redenzione, però, non è nemmeno necessario fermarsi davanti ai volti, in molti casi sorridenti, che si ammirano nelle immagini esposte. È, ancora una volta, il risultato della relazione delle immagini con l'ambiente che li ospita a determinare questo nuovo scarto emotivo: la Sala delle commemorazioni è un vecchio garage annesso alla struttura principale che, negli anni in cui fu incaricato di trasformare la Risiera in Museo della Resistenza, l'architetto Romano Boico²⁶ ripensò di modo che si aprisse agli occhi del visitatore come una suggestiva chiesa laica. Una basilica a navata unica, spoglia, con un tavolo/altare

²⁴ M. Lorber, *Immagini comuni per vicende straordinarie*, cit., p. 20.

²⁵ F. Rolandi, *Il campo per profughi stranieri di San Sabba*, cit., p. 41.

²⁶ Romano Boico architetto 1910-1985, a c. di M. Pozzetto, catalogo della mostra, Tipo/Lito Stella, Trieste 1987.

sistemato in fondo; soprattutto, con l'unica vera fonte luminosa posizionata in alto.

Un'apertura che fa entrare la luce e rompe la sensazione claustrofobica percepita dal visitatore fin dal suo ingresso nel museo: proprio verso quella luce tendono, in un anelito di liberazione, le mani delle figure del *Progetto per un monumento ad Auschwitz* (1958) di Marcello Mascherini²⁷, collocato nel 1975 al Museo della Risiera (fig. 3) e, volenti o no, parte dell'allestimento. Mani che, in un primo tempo e secondo logiche interne all'opera, provano a divincolarsi dalle gabbie; mani che, in un secondo e simbolico slancio che pare coordinato con la forma e le dimensioni dei sottili teli in PVC sistemati sulle tre aperture della parete sinistra (le loro superfici microforate sono evocativamente attraversate dalla tenue luce proveniente dall'angusto cortile esterno, fig. 4) rompono l'andamento orizzontale dell'allestimento, e paiono indicare al visitatore una via di fuga nel soffitto trasparente.

Proprio la stratificazione storica e l'inedita, imprevedibile relazione semantica tra la sala, il materiale fotografico e il bozzetto mascheriniano induce un'ulteriore riflessione: se esista, cioè, anche sulla scorta del successo di questa mostra, la possibilità che un luogo della memoria come quello di San Sabba possa diventare uno spazio in cui sistemare, appunto in relazione al contesto e nell'ambito di progetti espositivi temporanei, anche quadri e sculture. Se, cioè, la *mission* del museo possa arrivare a comprendere anche la trasmissione di un sapere storico che non sia collegato in maniera stringente alle vicende della Risiera, ma che sappia offrire, in dialogo con queste ultime e anche attraverso le arti visive, una lettura di vicende più o meno recenti della storia della città. Per una Trieste che ha, ora, un urgente bisogno di mostre di ricerca o di idee.

²⁷ Oltre che al catalogo generale dell'artista (A. Panzetta, *Mascherini scultore 1906-1983. Catalogo generale dell'opera plastica*, Volume primo, Allemandi, Torino 1998, p. 257, n. 477), per il bozzetto rimando anche alle considerazioni di M. de Sabbata, *Le aspirazioni monumentali di uno scultore: un percorso tra le opere pubbliche di Marcello Mascherini*, in *Marcello Mascherini e la scultura europea del Novecento*, a c. di F. Fergonzi, A. Del Puppo, catalogo della mostra, Electa, Milano 2007, pp. 40-41.



Fig. 1: San Sabba Annex, 1954. I profughi bevono vino caldo attorno a una stufa Becchi in cotto.



Fig. 2: San Sabba Annex, 1954. Bambini del campo ritratti prima della partenza per la Svizzera.

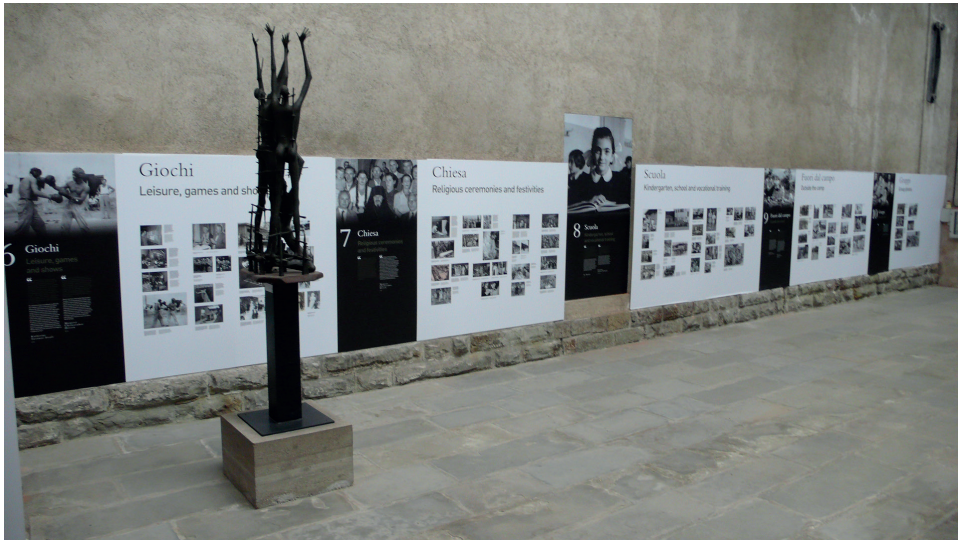


Fig. 3: Un particolare dell'allestimento della mostra con il *Progetto per un monumento ad Auschwitz* di Marcello Mascherini.



Fig. 4: Le aperture ricoperte dai teli microforati sulla parete sinistra della Sala della Commemorazioni.