



Università  
Ca' Foscari  
Venezia

Corso di Laurea magistrale

in storia delle arti e conservazione dei beni artistici

Tesi di laurea

## ***Contested histories e Border Art in Istria***

**Relatrice**

Chiar.ma Prof.ssa Silvia Burini

**Correlatore**

Chiar.mo Prof. Matteo Bertelè

**Laureanda**

Samantha Chia

Matricola 864332

**Anno Accademico**

2022 / 2023

## **Indice**

<b>Introduzione</b> .....	<b>4</b>
<b>Istria, regione di confine</b> .....	<b>9</b>
1. Né slavi, né italiani (1943-1946).....	10
2. Territori contesi (1946-1954).....	14
3. Chi va e chi resta .....	16
4. Le influenze artistiche e gli studi sul patrimonio culturale .....	19
5. Alla periferia delle avanguardie.....	23
5.1. Cernigoj, Černigoj e Cernigoi .....	25
5.2. Il futurismo in Istria.....	30
5.3. Influenza delle avanguardie sull'arte locale .....	35
<b>Musei e <i>contested histories</i></b> .....	<b>38</b>
1. Cultura, memoria e oblio .....	45
2. Da Museo della Rivoluzione a Museo Nazionale di storia contemporanea della Slovenia .....	52
2.1. Collezioni e criticità .....	57
3. L'I.R.C.I e il Museo di Storia di Lubiana a confronto.....	60
4. Il Magazzino 18 .....	62
4.1. Allestimento e criticità.....	65
5. Il caso dell'Ulster Museum nell'Irlanda del Nord e di <i>Identity on the Line</i> nel museo etnografico dell'Istria .....	71
<b><i>Border Art</i> e arte contemporanea per l'identità</b> .....	<b>78</b>
1. Confine o frontiera?.....	84
2. Identità sull'ex confine orientale .....	88
3. Estetiche <i>border</i> in Istria .....	93
3.1. Cross-Border Memory Collection Actions - Anja Medved.....	95
3.2. <i>Microstorie affollano il confine</i> - Roberta Cianciola e Massimo Premuda .....	99
3.3. <i>Sot Glas</i> - Giuditta Vendrame e Anna Shamataj.....	101
3.4. <i>Triple Identity</i> - Lara Favaretto, David Maljković, Tobias Putrih .....	103

<b>Conclusioni.....</b>	<b>110</b>
<b>Indice delle immagini .....</b>	<b>115</b>
<b>Bibliografia.....</b>	<b>117</b>
<b>Sitografia .....</b>	<b>121</b>

## Introduzione

Sono stata in Istria per la prima volta nel 2021. Mi stavo trasferendo per lavorare in delle gallerie pubbliche di arte contemporanea dislocate tra Capodistria e Pirano, non esattamente le ragioni per cui queste località sono conosciute.

Ancora non sapevo che da allora sarei tornata sempre e che sarei diventata in piccola misura parte della comunità piranese. Non conoscevo nemmeno molto bene le vicende di queste terre; parole, slogan ed eventi - retaggi delle scuole superiori - si confondevano nella mia testa: “esodo”, “territorio libero di Trieste”, “foibe”, “riprendiamoci Fiume!”. Di questi eventi, in realtà, si sente più parlare nella retorica di certi partiti politici che tra i banchi di scuola.

Anche il concetto di minoranza degli italiani mi era oscuro. Era qualcosa a cui non avevo mai pensato (forse perché vengo dal nord-ovest) e immaginarmi come minoranza mi faceva quasi strano e sollevava dei dubbi. Non mi era chiaro, per esempio, perché superando il confine con la Slovenia il bilinguismo diventasse legge, mentre a Trieste non era un obbligo. Oppure perché in Istria tutti quelli nati prima del 1990 circa parlassero bene o male l'italiano, mentre sul versante italiano lo sloveno lo sapeva solo chi veniva da una famiglia mista o faceva parte della minoranza.

Vivendo in Istria e conoscendo le persone rimettevo, poco a poco, insieme i pezzi. A Pirano ho conosciuto la minoranza, così come la “maggioranza”, ma soprattutto ho conosciuto gli istriani, quelli attaccati alla *grotta*<sup>1</sup> come dice Ligio Zanini, scrittore nato a Rovigno e forse il più importante poeta di lingua istro-veneta. Li descrive bene Zanini gli istriani, perché hanno un attaccamento viscerale alla terra e al mare, tale da aver reso impossibile per molti italiani lasciare l'Istria negli anni dell'esodo.

Mano a mano che conoscevo e scoprivo sorgevano una serie di domande che sono quelle che stanno alla base di questo elaborato e a cui cercherò di dare un ordine.

Prima di tutto mi sono domandata quale fosse l'identità dell'Istria, quante fossero e se e come si potessero definire.

Poi mi sono chiesta come la comunità italiana si autorappresentasse e se esistesse del risentimento latente nei confronti della popolazione slovena. Andavo agli eventi che

---

<sup>1</sup> L. Zanini, *Martin Muma*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2022, p.17.

organizzava la minoranza ed erano tutti legati alla vita di un tempo, eventi come “la cucina di una volta”, “le tradizioni dei salinai”, “i tempi della Serenissima”. Pochissimi gli sloveni di famiglia slovena in queste occasioni, nessuno delle altre minoranze. Erano eventi folkloristici e quando si declinavano in artistici non emergeva mai una riflessione o uno spunto sull’identità, si trattava di artisti locali che esponevano per i loro amici e per gli altri membri della comunità. Se questo era il modo in cui la minoranza si rappresentava, allora, come la rappresentavano “gli altri”? Esistevano musei dedicati alle vicende dell’Istria? I musei esistenti trattavano questo spinoso capitolo di storia?

Conseguentemente, nonostante stessi lavorando in gallerie di arte contemporanea, mi sono chiesta perché l’arte contemporanea sembrava essere una mosca bianca, non solo nella comunità italiana. Pochi i giovani artisticamente attivi, archivi digitali inesistenti, quasi nessuna traccia di eventi passati, anche di quelli di spessore. Fatto che ha provocato non poche avversità ai fini di questa ricerca.

Sembra che in Istria per sopperire alla mancanza di una produzione contemporanea propria di un certo livello si sia “obbligati” a chiamare “grandi artisti” stranieri, o dalla capitale Lubiana.

Mi pareva che nessuno a livello artistico stesse riflettendo e rielaborando le peculiarità storiche e identitarie di questa regione di frontiera. Allora sono andata a vedere se qualcuno, posto leggermente più ai margini, lo stesse facendo.

A tutte queste domande ho provato in questo elaborato a dare una risposta.

Ho iniziato, nel primo capitolo, con una ricostruzione storica degli eventi per comprendere la conformazione etnica della penisola. Mi sono concentrata in particolare sulle vicissitudini intercorse tra gli ultimi anni del secondo conflitto mondiale e il 1954, anno del memorandum di Londra, quando l’Istria passa ufficialmente sotto le forze militari jugoslave all’interno della zona B. Sono gli anni che vedono gli italiani della regione partire e dividersi tra “esuli” e “rimasti”, la demografia della regione si capovolge, gli italiani di Slovenia e Croazia continueranno costantemente a diminuire fino ai numeri esigui odierni delle due

comunità<sup>2</sup>.

In questo capitolo, oltre alle vicende storiche, verrà fatta anche una ricognizione storico-artistica della penisola. Si tenterà di spiegare quali siano state le civiltà e le correnti artistiche che hanno plasmato l'arte della regione. Finché l'Istria fa parte della Repubblica di Venezia l'arte e gli artisti seguono la via dell'arte veneta e veneziana, rimanendo alla periferia della Repubblica, fisicamente e artisticamente parlando. Il XIX secolo invece costituisce quasi un "buco" nell'itinerario storico-artistico regionale, si produce poco e se ne scrive meno, come se dopo il Settecento la produzione artistica si fosse bloccata. Nel Novecento le avanguardie artistiche si diffondono in tutta Europa e la regione sarà circondata da questo fermento. La vicina Trieste è centro futuristico d'importanza, come anche Gorizia in una prima fase, entrambi i movimenti futuristi delle città giuliane sono in costante dialogo con i movimenti di avanguardia di Lubiana, Zagabria e Belgrado. L'architettura futurista prende forma anche in Istria, soprattutto a Pola e nell'area circostante, ma non attecchirà mai davvero e la parentesi futurista di Fiume sarà frenata da una città non pronta alla novità.

Il secondo capitolo sarà dedicato ai musei che si occupano di *contested histories* (storie contese) ovvero quelle narrazioni degli eventi storici condivisi da più comunità su cui non c'è concordanza. A mio avviso la storia recente della regione rientra a pieno in questo ambito e come tale dovrebbe essere affrontata.

Prima di esaminare come i musei della regione affrontino o non affrontino il "passato difficile" dell'Istria, introdurrò il concetto di museologia, distinguendolo da quello di museografia. Attraverso una breve narrazione dello sviluppo e del cambiamento del ruolo dei musei - da museo moderno a quello contemporaneo in un contesto globale interconnesso - introdurrò come si è sviluppata una museologia di tipo "attivista". L'attivismo museale nasce dalla "nuova museologia" e dalla *New Museology* e si occupa di varie problematiche contemporanee, sociali, politiche, ambientali e *anche*

---

<sup>2</sup> All'ultimo censimento del 2021 in Croazia la minoranza italiana era costituita da 13.763 persone. Per quel che riguarda la Slovenia il dato risale al censimento del 2002, all'epoca la minoranza contava 2258 persone. Nell'ultimo censimento della Slovenia del 2021 viene fatta una distinzione tra cittadini sloveni e cittadini di altra cittadinanza. Fare parte della minoranza non significa necessariamente avere la cittadinanza italiana, per questo ho trovato il dato forviante, non essendo chiaro se per "italiani" si intendesse persone di cittadinanza italiana o componenti della minoranza italiana.

di storie contese. Soggetto di questo approccio museologico è la cultura, la storia, la memoria e l'oblio; concetti complessi e astratti che andranno definiti e indagati nelle loro sfaccettature.

Infine si esamineranno le caratteristiche di tre musei, uno in Slovenia, uno in Italia e uno in Croazia. Il primo è il Museo Nazionale di Storia contemporanea di Lubiana, museo che ha deciso di abbracciare un approccio multivocale nei confronti delle *contested histories*, seppur con dei limiti nel nostro caso specifico. Il caso italiano riguarda invece il Magazzino 18, parte del Civico Museo della Civiltà Istriana, Fiumana e Dalmata (al momento in riallestimento) gestito dall'Istituto Regionale omonimo di Trieste. Infine, verrà preso in considerazione il museo etnografico di Pisino all'interno del progetto europeo *Identity on the line*, che ha dato ottimi risultati nella trattazione del "patrimonio difficile". Sarà anche fornito un esempio di buona pratica in Europa, un modello potenziale per sviluppi futuri, rappresentato dall'Ulster Museum dell'Irlanda del Nord. Fonte essenziale per questa ricerca è stato il numero speciale della rivista dell'ICOM *Museum International* sulle *contested histories*, frutto di una serie di conferenze tenutesi nel 2018 sul tema.

Nell'ultimo capitolo si tratterà di progetti di arte contemporanea definibili di *Border art* in quanto sono stati sviluppati riflettendo sul concetto di confine, frontiera e identità. In alcuni casi gli interventi artistici si sono fatti letteralmente sul confine, quello politico tra Italia e Slovenia (ex confine orientale), i cui posti di controllo sono stati smantellati nel 2007 con l'ingresso della Slovenia nell'Unione Europea e nello spazio Schengen. Saranno gli stessi termini di *confine* e *frontiera* ad essere indagati insieme a quello di identità, che i confini e le frontiere contengono.

Si cercherà a questo punto di "definire" che tipo di identità si è riformulata in Istria per resistere e riadattarsi ai flussi storici e quali zone d'ombra celi.

Gli interventi di *border Art* esposti sono *Cross-Border Memory Collection Actions* della videomaker Anja Medved, *Microstorie affollano il confine* degli artisti relazionali Roberta Cianciola e Massimo Premuda, *Sot Glas* dell'artista visuale Giuditta Vendrame e della regista Anna Shamataj e la mostra *Triple Identity* realizzata al Museo di Arte Contemporanea dell'Istria per l'ingresso della Croazia nell'UE nel 2013. Si porranno in rilievo i punti di forza e i punti deboli di questi

interventi, con l'intento di mostrare quanto ci sia bisogno di linguaggi artistici e creativi per esprimere l'identità e la frattura storica. L'arte promuove la riflessione personale e collettiva e una convivenza non solo pacifica, ma anche fruttuosa e arricchente, che permetta di lasciare il passato nel passato, senza destinarlo all'oblio.

## Capitolo 1

### Istria, regione di confine

In meno di cento anni l'Istria - la penisola che si estende da Trieste a Fiume, oggi condivisa dagli stati di Slovenia, Croazia e, per un breve tratto, dall'Italia - ha vissuto più di un cambiamento di stato, periodi di dominazione straniera e spostamenti di confine. Tutti accompagnati da ondate di violenza sulla composita popolazione istriana.

Per comprendere la composizione etnica di questo lembo di terra, è essenziale riassumere brevemente i macro-cambiamenti di dominazione che l'Istria ha subito fino ad oggi.

La posizione geografica della penisola, al centro del continente e con lo sbocco sull'Adriatico, è stata ragione di contenzioso sin da epoca romana. Un punto di raccordo e di confine tra Europa occidentale ed orientale, tra Mediterraneo ed Europa continentale.

La dominazione romana ha origine nel 183 a.C. con la conquista delle coste; alla caduta dell'Impero, dopo diverse dominazioni, passa nel XII secolo in mano a Venezia. La vita sotto la Serenissima sarà lunga, fino al 1797. Il periodo veneziano è segnato da importanti mutamenti a livello di popolazione: a quelle del ceppo entico-linguistico latino si affiancano le slave, poi suddivisesi tra sloveni e croati.

È con il trattato di Campoformio che termina la dominazione di Venezia e subentra quella degli Asburgo, a cui Napoleone cede l'Istria, per poi riconquistarla nel 1805. La dominazione napoleonica durerà solo fino al 1815, quando torna entro i confini dell'impero austroungarico. Alla caduta dell'Impero l'Istria "torna" all'Italia, insieme ai territori di Gorizia e Gradisca, il sud della Carniola e, dal 1924, la provincia di Fiume. Viene definito un nuovo confine: quello tra il neonato Regno dei Serbi, Croati e Sloveni e il Regno d'Italia, con cui rimarrà fino alla fine della Seconda guerra mondiale.

Fino al 1945 il primato culturale è quello italiano, non indifferente alle influenze etnico-linguistiche assorbite nei secoli dalle popolazioni slave; le lingue si mischiano, i rapporti si intrecciano, nascono culture autoctone uniche e non incasellabili. È a guerra finita, con l'annessione dell'Istria alla Repubblica Socialista

Federale di Jugoslavia, che iniziano i problemi per gli italiani d'Istria. La componente maggioritaria si ritroverà ad essere una delle minoranze delle repubbliche socialiste di Slovenia e Croazia.

Prima di analizzare che cosa ha comportato a livello identitario, culturale e artistico questo ennesimo, ma radicale, cambiamento di stato per gli italiani di allora e per la minoranza di oggi, desidero soffermarmi in maniera più dettagliata sugli eventi che precedono la fine del conflitto, fino all'Accordo di Londra. È in questa fase che emerge in maniera evidente la complessità identitaria della penisola.

Le vicende del Novecento sono state narrate dalle varie storiografie (italiana, jugoslava e poi slovena e croata) come una rigida contrapposizione tra “slavi” e “italiani”, ed è su ciò che si è innestata la memoria pubblica degli italiani contemporanei. Le conseguenze delle tradizioni intellettuali e di quelle politiche più recenti hanno finito per ridurre e sminuire la complessità delle vicende storiche, amplificandone gli aspetti violenti e perdendo quello che è stato il tessuto di fondo della vita sociale quotidiana in queste terre di confine. Tali vicende ancora oggi vengono comprese come una rigida contrapposizione tra gruppi nazionali e, fino agli anni Novanta, si traducevano in una stereotipizzazione e diffidenza nei confronti dell'altro che potrebbe essere riassunta nell'ammonimento: “*Ocio, che el xé un s'sciavo*” “*Pazi se, je Italijanka*”<sup>3 4</sup>.

### **1. Né slavi, né italiani (1943-1946)**

L'ultima fase dell'appartenenza dell'Istria al Regno d'Italia è segnata da violenze e repressione degli slavofoni sotto il regime fascista. Le autorità italiane durante il loro insediamento avevano incontrato nella regione diverse resistenze, soprattutto da parte di coloro che avevano sperato in un'annessione dell'Istria al Regno dei Serbi, Croati e Sloveni, nato dopo il 1918. Ma le stesse difficoltà troveranno anche gli organi popolari (KPH) che si imporranno in Istria come nuova forma di autogoverno dall'autunno del '43. Il KPH creerà le basi per un futuro stato jugoslavo e la

---

<sup>3</sup> Trad: “Attenzione, che è uno slavo”; “Attento, è italiana”.

<sup>4</sup> In riferimento alla storia della famiglia Devetak nel libro di E.M. Milič, *La locanda ai margini d'Europa*, Udine, Bottega Errante Edizioni, 2023. Qui una giovane coppia italo-slovena viene avvertita dai propri compaesani, rispettivamente di San Martino sul Carso (di lingua italiana) e di San Michele (di lingua slovena, a una manciata di chilometri da San Martino), del pericolo di frequentare l'altro.

legittimazione per le richieste di annessione ad esso, ma la “nazionalizzazione” dell’Istria non sarà facile. Nel 1943 le zone urbane a maggioranza italiana erano considerate nazionalizzate dai comitati popolari, ma non le zone rurali. I contadini non erano “slavi”, come le autorità italiane e jugoslave tendevano a identificarli, la loro identità era plurima e stratificata e soprattutto regnava la confusione. Anche tra coloro desiderosi di abbracciare una delle due identità nazionali dominanti la compresenza di diverse idee di nazione rendeva complessa la comprensione degli eventi e gli abitanti tendevano ad adattarsi alla situazione che si presentava. Inoltre, l’influenza della cultura italiana non era prerogativa solo delle aree urbane e dei paesi della costa, ma era penetrata fino alle campagne. La “lotta” per l’Istria, inserita nella più ampia azione di *nation-building* jugoslavo, fu dunque particolarmente dura nell’entroterra. Per i poteri popolari la colpa di una incompleta azione “snazionalizzatrice” italiana era delle élites di lingua italiana, che continuavano ad esercitare la loro influenza. Le masse ritenute slave andavano “svegliate” iniziando dai paesi dell’Istria del tutto italianizzati.

Il massimo organo di potere popolare dal settembre del ’43 sarà il Comitato Popolare Regionale di Liberazione per l’Istria (CPL), fondato a Pisino in seguito alla notizia del crollo del regime fascista. I vari CPL nascono come forma clandestina di autogoverno popolare all’interno della resistenza. Successivamente si concentreranno sul progetto di riplasmare la società istriana, ruolo propulsore aveva in questo senso la cultura, soprattutto la stampa in lingua italiana e croata, per poter raggiungere il più ampio numero di persone che allora venivano definite “istriane”. Nasce in quell’occasione *La voce dell’Istria*, ancora esistente, giornale bilingue in italiano e croato, uscito per la prima volta nel 1943. L’applicazione del bilinguismo alla stampa, soprattutto dopo la fine della guerra, mirava a rovesciare i vent’anni di repressione delle lingue slave da parte del governo fascista che aveva instaurato un senso di inferiorità linguistica sulla popolazione slava dell’Istria. Tuttavia, dalle relazioni sulla diffusione di questi periodici risultava che gran parte della popolazione non comprendeva la stampa bilingue e continuava a leggere giornali in dialetto. Ancora una volta emergeva l’ignoranza dei vertici di partito rispetto alla popolazione che cercavano di “conquistare”. La forma parlata più diffusa era l’istrogeno, spesso

mescolato ad altre forme dialettali slave, creando così un ibrido lontano dalle lingue standard dominanti.

La notizia dell'armistizio dell'8 settembre portò a un fulmineo dissolvimento dell'autorità con conseguenti esplosioni di violenza e la creazione di un vuoto di potere. Fu una vera e propria insurrezione popolare dovuta a decenni di miseria e di crisi economica, sotto l'Austria prima, e sotto il fascismo poi. In quei giorni caotici il Partito era assente, colto alla sprovvista dalla presa di potere degli autoproclamati comandi di varie località, ma anche dalla stessa notizia dell'armistizio. Ben presto però cercherà di dare una connotazione politica proprio a quella rivolta che non aveva visto arrivare. Ma un altro fatto cruciale sfuggiva alle autorità, ovvero che l'esercito nazista era già in Istria e da lì a poco sarebbe avanzato su tutta la penisola creando la "zona di operazione del litorale adriatico"<sup>5</sup> con l'aiuto dei soldati fascisti, che nel frattempo si erano uniti nella Repubblica Sociale Italiana, e dei *repubblicini* locali.

Il potere andava riorganizzato in fretta così come le dichiarazioni di annessione: il CPL circondariale per l'Istria si proclamò rappresentante del popolo, ruppe ogni legame con l'Italia e proclamò l'annessione dell'Istria alla "madrepatria croata". Si procedette annullando tutti i decreti fascisti, tra questi è significativo quello sui cognomi che erano stati forzatamente italianizzati e che andavano riportati alla forma originale. L'obiettivo era dimostrare che la maggior parte della popolazione era slava, e la richiesta di mantenimento di un cognome italiano rappresentava per le autorità di per sé una prova di mancata fedeltà al nuovo organo popolare. Però, come per la lingua, gli istriani non vedevano nel cognome una prova di appartenenza nazionale, poiché spesso era stato cambiato dai propri avi per ragioni di adeguamento alle diverse autorità, quindi per fattori esterni e contingenti<sup>6</sup>.

In questo contesto stratificato e confuso il territorio jugoslavo viene liberato da un esercito autoctono guidato dal KPJ (ad eccezione di Belgrado, liberata dall'Armata Rossa). A guerra finita però le sorti dell'Istria, di Trieste e della Venezia Giulia, del

---

<sup>5</sup> Che includeva l'intera Venezia Giulia e la provincia di Lubiana.

<sup>6</sup> Cfr., M. Orlić, *Identità di confine. Storia dell'Istria e degli istriani dal 1943 a oggi*, Roma, Viella, 2023.

Quarnero e di Zara, sono in bilico, i trattati di pace non avevano ancora deciso la loro appartenenza statale.

Josip Broz Tito dal 1943 era presidente, segretario alla difesa e Maresciallo del Consiglio antifascista. In qualità di Maresciallo poteva trattare con i capi di Stato su base di formale parità. Nel 1945 giunge ad un accordo con il generale delle forze alleate Alexander per una collaborazione militare e operazioni congiunte in Venezia Giulia e nella Jugoslavia settentrionale. Il 30 aprile gli eserciti entrano a Trieste, l'occupante nazista viene cacciato e gli eserciti congiunti occupano la città. I due generali entrano in conflitto nel giro di breve, Tito viene accusato di aver superato i limiti dell'accordo di Belgrado ed è costretto a ritirare dietro la linea Morgan<sup>78</sup>

Oltre alla rivendicazione dei territori, a guerra finita l'obiettivo di Tito è quello di formare un nuovo Stato, che fino al 1948 si modellerà sull'esempio politico ed economico dell'Unione Sovietica.

Le elezioni si tengono nel novembre del 1945, il KPJ che aveva formato il Fronte Popolare, vince le elezioni e il 29 novembre abolisce la monarchia e proclama la Repubblica Popolare Federale di Jugoslavia. Con la nuova costituzione del 1946 lo Stato viene organizzato in sei repubbliche: Slovenia, Croazia, Bosnia-Erzegovina, Macedonia, Montenegro e Serbia. La transizione a un governo monopartitico è compiuta, diventa ora cruciale instaurare un senso di appartenenza nella regione, dimostrare la "slavità" della popolazione nei territori contesi ed eliminare chiunque si opponga alla cessione delle terre italiane orientali alla Jugoslavia.

---

<sup>7</sup> Il 9 giugno 1945 viene firmato l'accordo di Belgrado che demarca le linee delle zone di controllo. La linea Morgan rappresentava il tracciato oltre il quale l'esercito di Tito era stato costretto a ritirarsi e che diventerà di fatto la linea di confine. Il 20 giugno il trattato firmato a Duino stabilisce la suddivisione della Venezia Giulia in due zone. La zona A amministrata dagli alleati comprendeva Trieste, Gorizia, la fascia confinaria a nord di Tarvisio e Pola. La zona B, amministrata dalla Jugoslavia, comprendeva l'Istria, ad eccezione di Pola, Fiume, le isole del Quarnero e una piccola enclave nel goriziano.

<sup>8</sup> Cfr., S. Tazzer, *Tito e i rimasti. La difesa dell'identità italiana in Istria, Fiume e Dalmazia*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2008.

## 2. Territori contesi (1946-1954)



Figura 1 Trieste, magazzino 18, disegno di una cartina geografica dell'Italia comprendente l'Istria, novembre 2023

Nel 1945 l'idea dello Stato nazionale ha per molti istriani un'accezione negativa che riapre la ferita recente del Ventennio fascista, e non solo per la popolazione slava. Una delle principali caratteristiche degli istriani è quella di avere un'identità plurima, indefinita, mista, mutevole, fluida. Tutti aggettivi che mal si applicano ai rigidi confini politici e identitari dello Stato-nazione. La lingua, che in Europa è una questione determinante e autodeterminante nella percezione dell'identità del singolo e del suo senso di appartenenza ad una comunità (o nazione), è particolarmente complessa in Istria e nel cosiddetto confine orientale. Qui parlando da sempre più lingue e dialetti, usare la lingua per definire l'identità risultava forviante. Ciò fu compreso dalle autorità jugoslave che nel 1945 indissero un censimento della popolazione che, a differenza dei precedenti censimenti austro-ungarici e italiani, non si basava sulla lingua d'uso ma puntava all'autodeterminazione del soggetto in senso nazionale. Bisogna sottolineare il fatto che durante il Ventennio le scuole erano solo

in lingua italiana, di conseguenza chiedere alla popolazione quale fosse la propria lingua d'uso sarebbe stato controproducente per le autorità jugoslave, per la componente slava la lingua italiana nel contesto pubblico era lingua d'uso.

Il risultato fu una maggioranza del 69,4% che si identificava come slovena/croata, contro il 27,5% degli italiani. Un risultato che venne utilizzato nelle trattative internazionali, per definire gli italiani delle isole etniche irrisorie all'interno dell'Istria e del Venezia Giulia. In realtà i fatti di un territorio di confine sono molto più complessi e la teoria che una volta eliminata la componente italiana sarebbe emerso il "vero carattere" dell'Istria era una mera illusione. Un dato interessante emerso dal censimento fu il rifiuto o l'incapacità da parte delle persone dell'area nord-occidentale dell'Istria di autodefinirsi e dichiarare la propria appartenenza. Questo strumento non poteva descrivere la realtà dell'Istria, o quanto meno delle zone rurali.<sup>9</sup>

Nel frattempo, il destino della regione era in mano alla commissione interalleata, che si sarebbe occupata di decidere i confini e, di conseguenza, la composizione etnica dell'area contesa.

La commissione presentò al Consiglio dei Ministri degli Esteri (di Francia, Stati Uniti, Unione Sovietica e Gran Bretagna), che aveva il compito di predisporre i trattati di pace, quattro diverse linee di confine. Il compromesso raggiunto tra le linee proposte veniva sancito dalla firma del trattato di Pace del 10 febbraio 1947, che prevedeva l'inclusione definitiva dell'Istria nella Zona B, amministrata dalla Jugoslavia, e la costituzione del territorio libero di Trieste (TLT), uno stato indipendente, demilitarizzato, neutrale, provvisto di un porto franco e retto da un governatore nominato dalle Nazioni Unite, che andava da Duino alla zona di Muggia.

Questo ennesimo spostamento di frontiera darà il via all'abbandono delle terre d'Istria di un gran numero di italiani.<sup>10</sup>

Ancora incerta era la sorte di Trieste, che non vedrà mai la creazione del TLT. La conclusione arriverà con il Memorandum di Londra: la Zona A passa

---

<sup>9</sup> Cfr., M. Orlić, *Identità di confine. Storia dell'Istria e degli istriani dal 1943 a oggi*, cit.

<sup>10</sup> Cfr., M. Cattaruzza, *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, Il Mulino, 2007.

dall'amministrazione militare degli alleati a quella civile italiana. La zona B dall'amministrazione militare a quella civile jugoslava, con un'ulteriore modifica dei confini, a discapito dell'Italia. Questo passaggio di amministrazione diventerà un'ufficiale spartizione dei territori con il Trattato di Osimo del 1975. Tito perde per sempre Trieste e l'Italia festeggia il rientro della città considerata l'ultimo baluardo occidentale.

### **3. Chi va e chi resta**

Se la lingua d'uso non era stata presa in considerazione nel censimento del 1945 diventerà invece elemento determinante nella scelta della residenza. Il trattato di pace stabiliva che i cittadini dei territori ceduti alla Jugoslavia da parte dell'Italia diventassero in automatico jugoslavi. Tuttavia, chi ammetteva l'italiano come lingua d'uso poteva optare per la cittadinanza italiana trasferendosi in Italia. Le persone venivano messe davanti a una scelta netta attraverso un criterio linguistico che abbiamo visto essere qui decisamente ambiguo. Il concetto di lingua d'uso, infatti, era vagamente definito come quella "usata abitualmente nelle relazioni sociali". Ovviamente questa definizione non chiariva la situazione, considerando anche quanto fossero normali i matrimoni "misti" e, quindi, la compresenza di più lingue d'uso nella stessa famiglia. Tutto ciò si tradusse in un'ampia discrezionalità nell'accettazione delle richieste da parte del ministero.

Come si prendeva una scelta in questo contesto nebuloso? Spesso e volentieri era impossibile chiedersi se ci si sentisse più italiani o sloveni/croati, ma la domanda era sotto quale governo la propria condizione di vita sarebbe stata migliore. Si sceglieva la cittadinanza, non l'identità.

Una parte invece di italiani non attese nemmeno la firma del trattato e abbandonò l'Istria. È il grande esodo del 1944-46, con partenze su piroscafi da Zara, Fiume e Pola.<sup>11</sup>

I paesi della costa si svuotano e il rimpatrio in Italia - clandestino o meno - non viene ben accolto dai "fratelli" della madrepatria. Si verificano numerosi casi di richiesta di rimpatrio, a causa delle precarie condizioni economiche degli emigrati.

---

<sup>11</sup> S. Tazzer, *Tito e i rimasti. La difesa dell'identità italiana in Istria, Fiume e Dalmazia*, cit., p. 72.

Tra i rimasti, per scelta o perché vedono respinta la propria richiesta, intanto si va formando la comunità degli italiani che in cambio della lealtà al nuovo stato jugoslavo otteneva i diritti delle minoranze, soprattutto in ambito culturale. Già dal 1946 vengono fondati i Circoli italiani di Cultura, i fondi che arrivano alla comunità in questo settore sono molti di più rispetto a quelli dati alle altre minoranze (quella ceca, ungherese e slovacca), seppur più numerose. Da cultura egemone quella italiana viene ridotta a minoranza; l'ambito di manovra della comunità ben presto si riduce soprattutto alla difesa delle tradizioni popolari.

Stando al censimento del 1961, a quindici anni dalla fine della guerra, sui territori annessi era rimasto il 44% dei residenti prima del conflitto, se n'era andato il 55% ed erano arrivate 144.505 nuove persone. Gli italiani erano poco più di 250000 in tutta la Federazione jugoslava, la maggioranza nella Repubblica di Croazia (21102)<sup>12</sup>.

La fluidità, o potremmo dire oscillazione, identitaria degli istriani continuerà a manifestarsi nei decenni successivi, in cui vediamo mutare il numero di coloro che si definiscono "istriani", "croati", "italiani" o di "madrelingua italiana/croata". Un cambiamento che va di pari passo con nuovi sconvolgimenti politici. Nel 1991 alla nascita della Repubblica Croata coloro che si dichiarano italiani raddoppiano rispetto al 1981 (da 7.859 a 15.627 in Istria e da 11.661 a 21303 in Croazia<sup>13</sup>) e diminuisce chi si dichiara croato. Aumenta invece di dieci volte l'identificazione regionale. Il 1991 non è un anno casuale, è l'anno dell'indipendenza di Slovenia e Croazia dalla Jugoslavia, conseguenza di un processo di disgregazione della Federazione iniziato con la morte di Tito nel 1980, proseguito con la caduta del muro di Berlino e sfociato nelle drammatiche guerre dei Balcani degli anni Novanta. Appare evidente, con i numeri alla mano, come prima dell'indipendenza ci fosse timore nel dichiararsi italiani.

All'ultimo censimento del 2021 nell'Istria croata gli italiani sono 9784, quelli che si dichiarano di madrelingua italiana invece sono 9836 (possiamo vedere come non ci sia corrispondenza tra la lingua e l'etnia) e sono 10.025 a identificarsi regionalmente.

---

<sup>12</sup> Cfr., M. Orlić, *Identità di confine. Storia dell'Istria e degli istriani dal 1943 a oggi*, cit.

<sup>13</sup> <https://popis2021.hr/index.html> [ultimo accesso 25 ottobre 2023]

Ma vediamo anche una diminuzione costante dell'etnia italiana (a livello nazionale): dai 21303 del 1991 ai 13763 nel 2021<sup>1415</sup>.



Figura 2 Manifesto dell'Unione Italiana per il censimento della popolazione croata 2021

L'Istria ben mostra come i processi di nazionalizzazione siano complessi e sfumati nelle regioni contese e di come, anche a distanza di decenni da una risoluzione politico-diplomatica, non si sia mai giunti ad un epilogo sul sentimento nazionale-identitario dei cittadini.

Nel 2007 il confine orientale è caduto con l'entrata della Repubblica di Slovenia nel trattato di Schengen, a seguito dell'adesione all'Unione Europea nel 2004. La Croazia è invece entrata nell'UE nel 2013 e in Schengen nel 2023. Oggi il nuovo confine italo-sloveno non è un territorio di scontro e si è tornati a parlare liberamente in sloveno, italiano e in dialetto. La convivenza al confine che non c'è più è pacifica, abbondante di scambi, con migliaia di transfrontalieri sloveni, italiani e croati che ogni giorno attraversano il confine per lavorare, intessere relazioni sociali, vivere la quotidianità. Questa regione d'Europa è uno dei migliori esempi di superamento del

---

<sup>14</sup> *Ibidem*

<sup>15</sup> I censimenti a cui si fa riferimento riguardano solo la Croazia e l'Istria croata, non la Slovenia. In Slovenia si riscontrano comunque tendenze analoghe.

conflitto e delle opposizioni nazionali. Ma la definizione identitaria non si è risolta, ha visto anzi un'ulteriore complessità: italiani, sloveni, croati, europei, ex jugoslavi, istriani, minoranza italiana in Slovenia e Croazia, minoranza slovena e croata in Italia, metà sloveni e metà italiani, sloveni e croati di scuola italiana e viceversa. A ciò si aggiunge la diversa percezione a livello generazionale, tra chi è nato sotto il Regno d'Italia, chi in Jugoslavia e chi nella Slovenia e Croazia dell'UE. Tutte generazioni oggi viventi.

Le definizioni sono tante e il rebus dell'identità non deve per forza essere risolto. La minoranza italiana oggi cerca di sopravvivere e di sopperire alle importanti perdite in termini di popolazione, di tenere viva la cultura, di raccontare le storie di territori che durante la Jugoslavia venivano narrati come da sempre slavi, mentre la minoranza ribadisce la sua eredità veneziana.

I traumi passati non esplodono più in scontri violenti, ma ciò non significa che non esistano risentimenti latenti verso più parti e versioni della storia in contraddizione tra loro. Sono scontri verbali, più o meno accesi, a cui può capitare di assistere per strada, intorno al tavolo di un bar, durante una cena a casa.

Questa complessità che da sempre caratterizza la regione non può che emergere nei mezzi di espressione prediletti dell'essere: l'arte e la letteratura. Ma bisogna domandarsi come emerge e a chi si rivolge. La minoranza, nel suo mantenere viva la tradizione, la trasmette alle nuove generazioni? Parla alla maggioranza o solo a sé stessa? E le istituzioni museali come si pongono al riguardo? Queste sono le domande di base che mi sono posta per iniziare la mia ricerca. Prima di provare e rispondere, così come si è posta necessaria una panoramica storica, sarà utile un breve approfondimento della storia dell'arte in Istria.

#### **4. Le influenze artistiche e gli studi sul patrimonio culturale**

Se il materiale bibliografico abbonda quando si tratta della storia dell'Istria e del confine orientale, lo stesso non si può dire degli studi storico-artistici sulla regione. Una piena coscienza dell'Istria monumentale emerge nell'Ottocento, durante tutto il secolo sono attive figure che si occupano di archeologia e storia istriana, ma l'interesse verso i dipinti sarà scarso fino al primo Novecento, quando inizia un'analisi critica nei confronti del patrimonio storico-artistico istriano, anche di

singole opere. L'immagine dell'Istria nei contributi critici tra Ottocento e Novecento ha connotati gotici e soprattutto rinascimentali. Sempre abbondante l'interesse per l'arte antica, più esigua la letteratura sui dipinti del Sei e del Settecento, sporadico l'interesse verso il Barocco e il Rococò. Quella che si presenta agli inizi del XX secolo è una situazione di studi ricchi, ma frammentati.<sup>16</sup>

La storia dell'arte in Istria è sempre stata una piccola parentesi, un'appendice, della più ampia storia dell'arte italiana. Negli anni Trenta ci sono i primi tentativi di riorganizzazione organica del patrimonio artistico, uno di questi è quello di Francesco Semi nel 1937. Semi apre il suo testo con una frase inequivocabile e ancora attuale: "il patrimonio artistico istriano non ebbe mai fortuna"<sup>17</sup>. Secondo lo studioso i capolavori della regione vennero presi in considerazione dalla critica solo una volta emigrati, e la critica locale diede sì un contributo alla classificazione del patrimonio, ma con arbitrari raggruppamenti di opere e monografie generiche. Il suo è quindi un tentativo di dare un inquadramento generale e nuova dignità all'arte in Istria. Lo fa dividendo secondo l'ordine delle civiltà più longeve e impattanti che hanno dominato la regione: quella romana, bizantina e veneziana. Il più ampio spazio è dedicato a Venezia.

Nel Medioevo fino al Quattrocento protagoniste sono le maestranze locali, formati soprattutto su modelli italiani, ma anche tedeschi: la dominazione dell'impero austriaco nei territori interni favorì l'influenza di modelli di derivazione gotica, che si fondevano con quelli italiani.

La pittura fu l'arte più fiorente e seguirà le vicende culturali del Veneto. La scuola lagunare nel Trecento è già presente con le sue influenze bizantine. La scuola muranese, più avanti, permetterà l'abbandono degli schemi bizantini aprendo la via alla nuova arte veneziana; si abbandona la ieraticità delle figure e si fa largo alla ricerca di movimento e di espressione. Tra Quattro e Cinquecento numerosissime sono le maestranze veneziane attive in Istria. Uno dei cicli più importanti in terra istriana, ancora conservato, è quello di Vittore Carpaccio, morto a Capodistria (una parte della storiografia lo vede nato in Istria, non a Venezia). Si è certi che il Maestro

---

<sup>16</sup> Cfr., G. Fossaluzza, *Istria pittorica. Tracciato di storiografia*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2007.

<sup>17</sup> F. Semi, *L'arte in Istria*, (1937), a cura di R. Cassanelli e R. Scopas Sommer, Trieste, Ministero per i beni e le attività culturali, 2020, p.5.

dal 1516 è attivo a Capodistria, dove si reca per dipingere la pala del Duomo e dove avrà una proficua attività, così come il figlio Benedetto, i cui risultati però furono meno brillanti. L'Istria possiede lavori attribuiti anche ad Alvise Vivarini, Palma il Vecchio e Palma il Giovane, a Tiziano e alla sua bottega, a Tintoretto. Nel Settecento ecco giungere attribuzioni al Canaletto, a Giambattista e Giandomenico Tiepolo. Tante le maestranze venete che lavorano per l'Istria, meno note quelle locali: seppur fiorirono scuole e botteghe cittadine i risultati furono scarsi. Alcuni istriani degni di nota, come Angelo e Francesco Trevisani da Capodistria, andarono altrove e nessuna opera lasciarono alla terra natia<sup>18</sup>.

Il possesso di numerose opere di artisti veneziani e veneti tra il XVI e il XVIII secolo si deve a una fiorente attività di commercio tra le due sponde dell'Adriatico. Le opere d'arte vengono richieste da committenti privati di Istria e Dalmazia, il percorso è soprattutto quello dal centro (Venezia) verso la periferia, ma ciò non significa che non esistesse una tendenza contraria. Ne è un esempio il collezionista Geronimo Manfrin, nato a Zara e poi trasferitosi a Venezia, dove nella sua residenza a Palazzo Priuli Venier Manfrin fa trasferire un patrimonio originariamente collocato a Zara. Altri collezionisti residenti a Venezia fanno invece omaggi alla città di origine, come Gaspare Caglietto, che dal 1807 dona alla appena ricostruita chiesa di Lussino il nuovo arredo, con commissioni di pale a pittori veneziani suoi contemporanei, come Francesco Hayez e Teodoro Matteini<sup>19</sup>.

Questa richiesta da parte delle élites regionali era dovuta al declino delle botteghe locali, esse erano legate a un certo conservativismo culturale che non riusciva più a soddisfare i gusti della committenza laica ed ecclesiastica. La domanda era dovuta anche al fatto che gli artisti veneziani stavano guadagnandosi una sempre maggiore popolarità e prestigio a livello europeo. Alcuni di essi lasciarono Venezia per la Dalmazia, dove si conquistarono un'ampia fetta di mercato<sup>20</sup>. La produzione pittorica di carattere più espressamente autoctono continuava ad essere quella destinata al

---

<sup>18</sup> Cfr., F. Semi, *L'arte in Istria*, cit.

<sup>19</sup> Cfr., L. Borean, *Collezionisti e opere d'arte tra Venezia, Istria e Dalmazia nel Settecento*, in *Annales Series Historia et Sociologia*, Capodistria, società storica del Litorale, n. 2, 2010.

<sup>20</sup> R. Tomlić, *La pittura in Dalmazia e in Istria intorno al 1700: i protagonisti e le loro opere*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, vol. 30, 2006, p. 305.

culto e i traguardi raggiunti nelle arti a Venezia arrivavano assai più lentamente nelle province della Serenissima.

Gli studi sull'influenza artistica di Venezia, così come quelli archeologici e sull'arte antica in Istria, proseguono dall'Ottocento e per tutto il Novecento. Durante le due grandi guerre del secolo scorso si tingono di tratti marcatamente politici e ideologici. Nel 1942 l'Accademia d'Italia promuove un volume con una raccolta di saggi sui rapporti che legano la civiltà croata e quella italiana. Tra questi c'è *Arte italiana e arte croata* di Sergio Bettini e Giuseppe Fiocco, in cui si asseriva che il linguaggio figurativo della Dalmazia appartenesse sin dalle origini e in maniera assoluta alla cultura figurativa neolatina e che le influenze bizantine fossero arrivate solo di rimbalzo da Venezia. Il messaggio era chiaro: i croati di Dalmazia nulla hanno a che fare con l'est Europa e con il mondo balcanico, ma hanno una cultura neolatina e cattolica. Un legame che a detta degli autori non si spezza, nelle attuali Slovenia e Croazia, nemmeno in epoca rinascimentale e barocca, comprovato dai continui contatti con l'Italia e dalla formazione di artisti dalmati e istriani compiuta soprattutto a Venezia. Questo saggio non si focalizza sull'Istria italiana, la cui dipendenza culturale italiana, latina, cristiana, è data pressoché per scontata.

Dalla Jugoslavia di Tito in poi si intensifica l'attività di salvaguardia e conservazione del patrimonio storico artistico della regione, con nuovi istituti di tutela e centri di ricerca scientifica. Dalla seconda metà del secolo è nuovo il tipo di attenzione rivolta al patrimonio pittorico dell'Istria; emerge una letteratura specialistica, monografie di singoli artisti, delineazione di fasi stilistiche. Le aree territoriali e culturali, descritte secondo le espressioni figurative del luogo, perdono di centralità nella ricerca e si inizia a prendere in considerazione un contesto più ampio di influenze stilistiche. Il raggio si allarga e le implicazioni si moltiplicano, la categoria storiografica diventa quella dell'arte "adriatica", che può comprendere lo studio delle icone, la tradizione greco-cretese, così come la scultura del Romanico e del Rinascimento e l'influenza dei maestri veneziani. Il ruolo di Venezia negli studi muta, viene riconosciuta come civiltà comune e condivisa dall'ampia area adriatica, ma non più in maniera esclusiva e strumentale. Dalla seconda metà del XX secolo gli storici dell'arte si avvicinano al patrimonio facendo vasti collegamenti con esperienze artistiche e culturali fino ad

allora tenute al margine e le ricerche di studiosi sloveni e croati vengono maggiormente diffuse.<sup>21</sup>

In questo contesto di ampia revisione dell'approccio storiografico ci si ferma, però, al Settecento. La letteratura sull'arte giunta e, soprattutto, realizzata tra il XIX e il XX secolo è quanto mai carente. Semi sull'Ottocento ci dice solo “nell'Ottocento l'Istria non si arricchì di molte opere pittoriche”<sup>22</sup> e cita giusto l'*Adorazione dei Magi* di Francesco Hayez per il Duomo di Lussingrande. Per il resto non ci parla della produzione locale, né di maestranze importate. L'Istria sembra così continuare ad essere un centro di produzione artistica decisamente periferico, dove la produzione letteraria del Novecento avrà assai più fortuna di quella artistica.

### **5. Alla periferia delle avanguardie**

Se Trieste, Lubiana, Zagabria e Belgrado sono state considerate fino a tempi recenti centri artistici ai margini delle grandi avanguardie artistiche; l'Istria, con le sue Fiume, Pola, Rovigno, Pirano e Capodistria, sembra risiedere oltre quel margine, tanto che viene quasi da domandarsi se l'eco delle avanguardie fin lì arrivò. Per avere una panoramica di quel che accadde a livello artistico dobbiamo allargare il campo e allontanarci - anche se non poi di molto - dai centri della penisola.

I territori di confine furono centri di diffusione del futurismo verso est ma anche punto di approdo di correnti che dal futurismo erano state influenzate. Al pari dell'identità, parlare di nette connotazioni nazionali per l'attività artistica di quest'area è forviante; gli scambi tra critici e artisti di lingue e culture diverse erano fitti e hanno portato a commistione di esperienze artistiche europee e creazione di stili.

Trieste era emblema di questa situazione: città di frontiera, con suggestioni provenienti dai Balcani e dalla Mitteleuropa, un'arte che tra le due guerre rientra nella sfera italiana, occidentale, ma fortemente ibridata e aperta verso oriente. La città giuliana aveva avuto un'importante tradizione futurista, scelta da Filippo Tommaso Marinetti, fondatore del movimento, già nel 1910 per la diffusione degli ideali del futurismo. La presenza di sloveni a Trieste era forte numericamente

---

<sup>21</sup> Cfr., G. Fossaluzza, *Istria pittorica. Tracciato di storiografia*, cit.

<sup>22</sup> F. Semi, *L'arte in Istria*, (1937), cit., p. 266.

parlando, seconda città dopo Lubiana per popolazione di lingua slovena, non è quindi un caso che il governo centrale di Lubiana decise nel 1907 di organizzare qui la terza *mostra slovena d'arte*, per mostrare le eccellenze artistiche contemporanee, tutte provenienti dall'area della capitale. Fu una mostra dalle connotazioni più politiche che artistiche, nel pieno del riemergere della lotta tra popoli e di affermazione delle nazionalità. L'arma della questione nazionale era pienamente usata nelle mostre e nei concorsi artistici e questa non fece eccezione, mentre dal punto di vista artistico non mostrò particolari tratti di originalità ma espressioni legate al secessionismo viennese e al tardo impressionismo. Si capisce come le influenze artistiche fossero possibili a Trieste e già attive a pieno regime, prima dell'avvento del futurismo.

Negli anni successivi continua l'attività delle mostre slovene in città e viene fondata "umetniški dom", una sorta di accademia privata e associazione di artisti nata ispirandosi e, in qualche modo opponendosi, al Circolo artistico di Trieste, che tra i suoi membri non annoverava nemmeno uno sloveno. Il Circolo, che si occupava di questioni prettamente artistiche, ebbe una virata nazionalista con l'arrivo di Marinetti. Il 12 gennaio 1910 Marinetti tenne la prima serata futurista al Politeama Rossetti di Trieste e lesse il suo manifesto, a quasi un anno dall'uscita del programma su *Le Figaro*. Un evento - anche questa volta - che fece più presa per i suoi contenuti politici piuttosto che per quelli artistici, in una Trieste ancora prettamente conservatrice.

Un'altra città di confine che a cavallo tra il XIX secolo e il XX è fiorente di scambi culturali è Gorizia. Le contaminazioni culturali a Gorizia non solo erano numerose ma socialmente accettate in quanto gli sloveni erano maggiormente integrati rispetto a quelli di Trieste. Ciò era favorito da un sistema scolastico misto, in cui si poteva studiare in italiano, sloveno e tedesco. A Gorizia Antonio Morassi aveva creato il Circolo artistico Goriziano, che a differenza di quello di Trieste, garantiva la partecipazione alle sue mostre dei cittadini di origine slava. La *prima esposizione goriziana di Belle arti* del 1924 fu un successo di critica e la prova che la partecipazione eterogenea era vista favorevolmente. Anche Gorizia era stata attratta dalla carica innovativa futurista e nel 1919 Sofronio Pocarini fonda il Movimento Futurista della Venezia Giulia. Il movimento regionale si distinguerà per una certa presa di distanza dalle connotazioni nazionaliste del futurismo, soprattutto da parte

del suo fondatore, che aperto alle innovazioni provenienti dall'estero si scontrerà con Marinetti rispetto all'integrazione. L'esperienza futurista vedrà il declino già a metà degli anni Venti, quando molti intellettuali e artisti sloveni lasciano il goriziano non trovando un ambiente d'avanguardia adatto alle loro aspettative<sup>23</sup>. Mentre Gorizia si svuota delle personalità artistiche più vivaci, nel 1927 a Trieste viene organizzata la prima mostra del sindacato fascista di belle arti che assorbiva il circolo artistico triestino. Le mostre organizzate autonomamente da artisti sloveni vengono chiuse e molti periodici in sloveno proibiti in Italia. Si assiste a un esilio volontario da parte degli artisti verso grandi capitali dell'arte europea, come Parigi, o nei vicini territori che da lì a poco sarebbero diventati Jugoslavia.

### **5.1. Cernigoj, Černigoj e Cernigoi**

Tra questi artisti che si spostano c'è Augusto Černigoj, figura che incarna gli scambi culturali e le contraddizioni di Trieste e dei territori di confine. Anche solo il suo nome è emblematico, non lo si trova mai scritto uguale: a volte trascritto come Augusto, August o Avgust, il nome; come Cernigoj, Černigoj o Cernigoi, il cognome. In quel 1927 in cui tanti sloveni abbandonano Trieste, Černigoj<sup>24</sup>, triestino di nascita, ci era da poco tornato. Nato nel 1898, da genitori di origine slovena, muore nel 1985 a Sesana (Sežana), la sua vita attraversa quasi un secolo di storia, e gli estremi della sua esistenza sono nell'attuale Italia e Slovenia, ma che al tempo della sua nascita e morte erano Impero austro-ungarico e Jugoslavia. Solo nel nome Černigoj c'è la storia di un intero territorio di confine.

Prima di tornare a Trieste Augusto si era spostato parecchio: era stato chiamato a insegnare sloveno a Postumia, si era poi iscritto all'Accademia di Belle Arti di Monaco di Baviera, che lascerà per Weimar, dove si iscrive come uditore alla scuola del Bauhaus. Al ritorno dalla Germania non torna a Trieste ma, nel 1924, va a Lubiana.

Lubiana all'epoca è ancora ancorata al linguaggio impressionista, ma sta iniziando ad emergere anche una carica espressionista che viene interpretata dai giovani artisti come uno strumento di rivendicazione identitaria slovena. È a Lubiana che Černigoj

---

<sup>23</sup> Cfr., G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, cit.

<sup>24</sup> Non avendo trovato accordo nelle diverse fonti sulla trascrizione del nome, indicherò l'artista con il nome italiano e il cognome sloveno. Scelta dettata dalla volontà di sottolinearne la pluralità e la multiculturalità, nell'arte e nella vita.

organizza, nell'anno del suo arrivo, la *prima mostra costruttivista*. La mostra non avrà gli esiti sperati, il pubblico lubianese non era ancora pronto ad accogliere un'esposizione dal carattere così dirompente e di rottura. Poco dopo verrà intercettata tra la sua posta personale la rivista proibita *Fédération Balkanique*<sup>25</sup> e Černigoj è costretto ad andarsene da Lubiana per ragioni politiche<sup>26</sup>.

L'anno successivo a quella prima mostra costruttivista di scarso successo, fonda il Gruppo costruttivista triestino, dichiaratamente derivato dal costruttivismo russo (probabilmente conosciuto negli ambienti di Weimar). Dopo il 1929 questa fiera rivendicazione di discendenza sovietica del movimento verrà ridimensionata, almeno pubblicamente, a causa dell'“italianizzazione” delle avanguardie. Nello stesso anno nell'attivissima Gorizia viene organizzata la sua prima mostra personale, da cui emerge il “valore balcanico” della sua opera e, tornato a Trieste, fonda una scuola sulla falsa riga del Bauhaus. Il costruttivismo triestino si intreccerà con altri movimenti d'avanguardia di area slava ispirati dal futurismo italiano, in primis lo Zenitismo<sup>27</sup>, nato dalla rivista *Zenit* pubblicata a Zagabria nel 1921 - e dal 1924 a Belgrado - formando quell'insieme di esperienze artistiche definite “avanguardie di confine”.<sup>28</sup>

---

<sup>25</sup> Rivista stampata a Vienna dal 15 luglio 1924, con cadenza bimestrale. Diffondeva idee a favore di una autodeterminazione dei popoli balcanici e della creazione di una federazione, contro l'imperialismo occidentale. Per questi contenuti le autorità slovene vietarono la rivista.

<sup>26</sup> Cfr., M. Bonanomi, *Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa*, Trieste, Fondazione CR, Trieste, 2020.

<sup>27</sup> *Zenit. Rivista internazionale dell'arte e della cultura* fu pubblicata da 1921 al 1926 e fondata da Ljubomir Micić. Micić esaltava la “barbarogeni” balcanica, ovvero l'idea di un uomo nuovo balcanico che avrebbe rigenerato l'Occidente, sull'orlo del collasso, balcanizzandolo. Il movimento spaziava dalle arti visive, alla grafica, poesia, architettura, letteratura e musica.

<sup>28</sup> Cfr., F. Canali, *Avanguardie artistiche nella Trieste tra le due guerre*, in *Quaderni*, CRS, vol. 24, 2018.

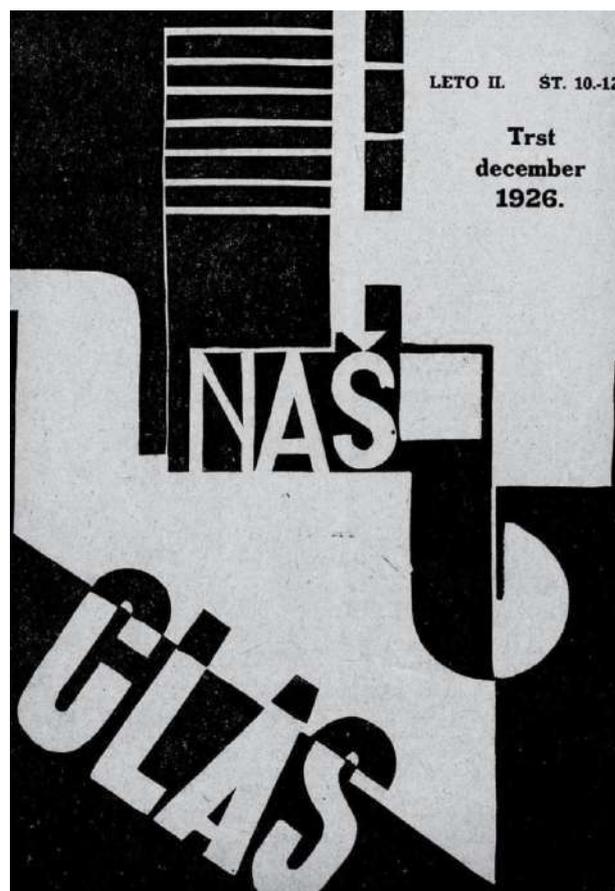


Figura 3 Augusto Černigoj, illustrazione per la rivista in lingua slovena *Naš Glas*, Trieste, 1926

Lo stretto rapporto con lo Zenitismo avrà un forte impatto su Černigoj, reso esplicito nella pubblicazione di tre articoli sulla rivista triestina in lingua slovena *Učiteljski list* in cui elogerà il costruttivismo russo (e, per estensione, slavo), considerato l'unica forza artistica in grado di sopraffare le bizzarrie dell'arte occidentale.<sup>29</sup> Le posizioni di questo periodo virano nettamente verso un sentimento di orgoglio balcanico. Nella rivista *Mladina* scriverà:

Stiamo combattendo contro l'idiotismo Cezanniano e tedesco=espressionismo, così come contro il battello a vapore inglese. Vogliamo essere barbaro-geni. Questo motto della natura balcanica, vogliamo vivere legati al mondo in generale in una forma dinamica di attivismo<sup>30</sup>.

Il ritorno di Černigoj a Trieste paradossalmente combacia con la sua massima presa di posizione contro le avanguardie occidentali, quelle stesse avanguardie per cui

<sup>29</sup> M. Bonanomi, *Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa*, cit., p. 45.

<sup>30</sup> *Ibidem*

anche la sua opera personale era passata (e per cui ripasserà in futuro) e con la richiesta di una “balcanizzazione” dell’arte che sta alla base di tutta la sua produzione del periodo.

Sono posizioni che non potevano ben convivere con il futurismo a Trieste. Nonostante la rottura tra i due movimenti, soprattutto da parte dei costruttivisti che avevano una concezione diversa dell’internazionalismo e si orientavano verso il bolscevismo (incompatibile con la virata a favore del fascismo dei futuristi), Marinetti continuava a reputarlo una sorta di estensione del futurismo e ne negava il carattere autonomo. Per lui c’era un rapporto di continuità tra i due, in una visione assolutamente “futuristico-centrica”<sup>31</sup>. Lo stesso valeva per lo Zenitismo, che era letto come un’estensione del futurismo nei Balcani. Significativo è in tal senso l’incontro tra Marinetti e il poeta Zenitista Branko Poliansky nel 1925, che viene riportato sulla rivista *Zenit*, a sottolineare le differenze ideologiche tra i due movimenti. Vale la pena riportarne alcuni estratti:

**Poliansky (P)** - Gli Zenitisti apprezzano la vostra lotta futurista ma non vogliono collaborare ad una difesa del fascismo.

I fascisti hanno incendiato il “Focolare nazionale Sloveno”<sup>32</sup> di Trieste gettando nel fuoco dalla finestra di un terzo piano due uomini vivi.

**Marinetti (M)** - Il “Focolare nazionale Sloveno” di Trieste era un luogo di antitaliani feroci ed accaniti.

**P** - Gli antitaliani sono pure degli uomini!

**M** - Sì, ma noi non possiamo tollerare degli antitaliani in casa nostra! In quanto agli artisti Zenitisti, essi hanno sempre avuto le nostre simpatie.

**P** - Bene! E i futuristi hanno tutte le nostre simpatie. Ma non amiamo i fascisti perché creano il terrore in Istria e chiudono le nostre scuole.

**M** - L’Istria è italiana! Siete voi serbo o croato?

**P** - Serbo...

**M** - [...] Il mio manifesto sul futurismo mondiale contiene i vostri nomi.

**P** - Ma noi non siamo futuristi. Siamo Zenitisti!

**M** - Cioè dei futuristi serbi. Vi ho invitati come tali alla lotta contro il nemico comune: il passatismo sotto tutte le sue forme<sup>33</sup>

Il momento di massimo successo del costruttivismo triestino portava con sé già il suo declino. La presa del movimento fu limitata, non si allargò mai all’intera Europa e anche nei Balcani si arrestò in fretta. Il Sindacato Fascista delle Belle Arti sancirà la

---

<sup>31</sup> Cfr., F. Canali, *Avanguardie artistiche nella Trieste tra le due guerre*, in *Quaderni*, cit.

<sup>32</sup> Qui Poliansky si riferisce all’incendio per mano dei fascisti del *Narodni dom* (casa nazionale) appiccato il 13 luglio 1920. Il *Narodni dom* era la sede delle associazioni slovene triestine.

<sup>33</sup> V. Strukelj, *Nel nome del costruttivismo. Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti*, in *Attraversamenti di confini. Italia e Croazia tra XX e XXI secolo*, Parma, Università di Parma, Dossier 2, 2013, p. 6.

fine di tutte quelle sperimentazioni non italiane che avevano avuto ampio respiro a Trieste. Se il costruttivismo triestino declina, la carriera di Černigoj sarà lunga, diversificata e saprà muoversi in questa cambiata situazione politica e culturale. Già negli anni precedenti lo vediamo nelle vesti di scenografo teatrale, poi come decoratore di navi e d'interni, grafico e designer. Per quel che riguarda la pittura, ritornerà negli anni Quaranta a "quell'idiotismo Cezanniano" nelle sue tele, decisamente più placide, con soggetti marini: i litorali, le coste, i cantieri di Trieste, Barcola, Pirano, Portorose e Sezza. Il decennio successivo vede una virata stilistica, dalla dolcezza cromatica dei paesaggi, a forti contrasti di colore e nette linee di contorno sulla scia dei Fauves, e poi all'emergere di un carattere neocubista. Negli anni Sessanta e Settanta passa per l'astrazione per giungere all'informale, e ancora il *dripping* desunto dall'espressionismo astratto, le ricerche spazialiste e il collage, che riflette le preoccupazioni della contemporaneità e la riflessione sui mezzi di comunicazione di massa in un'estetica pop<sup>34</sup>. Le stravaganze dell'arte occidentale, criticate e respinte negli anni costruttivisti, vengono adottate quasi tutte, anche se filtrate e mediate dalla rielaborazione di artisti triestini e sloveni. Forse l'unica costante dell'opera di Černigoj fu non altro che la voglia di rinnovamento.

---

<sup>34</sup> Cfr., M. Bonanomi, *Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa*, cit.



Figura 4 Augusto Černigoj, *Plaža (Piramida)*, 1966

## 5.2. Il futurismo in Istria

L'Istria era una di quelle terre irredente che era stata al centro del dibattito relativo all'intervento dell'Italia nel primo conflitto mondiale, che i futuristi avevano sostenuto. Era un territorio in cui nell'ottica di regime veniva data per scontata l'italianità, ma che andava costantemente difesa dalle minacce slave. Trieste era stata centro di diffusione delle avanguardie e Pola, il capoluogo della regione, era stata ben ricettiva. Non a caso nel 1930 il Gruppo Universitario fascista polese (G.U.F), aveva organizzato la prima visita di Marinetti in città, evento preceduto da una serie di articoli e polemiche sul *Corriere d'Istria* e la pubblicazione del *Proclama dei Giovani Fascisti* del padre del futurismo. Un evento che aveva messo in allerta le autorità polesi, a causa delle parole incendiarie diffuse, in una situazione in cui si preferiva evitare grossi scontri tra la popolazione.

Pola aveva due caratteristiche simboliche che legittimavano sia le pretese ideologiche fasciste, che quelle futuriste: l'eredità romana, incarnata dalle rovine archeologiche e dell'anfiteatro e gli idrovolanti della vicina base di Puntisella, che incarnavano i miti della modernità, della guerra e della velocità cari al futurismo.

Le “scintille avanguardistiche” a Pola si accendono e si spengono per tutto il Ventennio. A pochi anni dalla visita di Marinetti, nel 1932, iniziano i lavori di costruzione del palazzo delle poste su progetto dell’architetto del secondo futurismo Angiolo Mazzoni, inaugurato nel 1935.

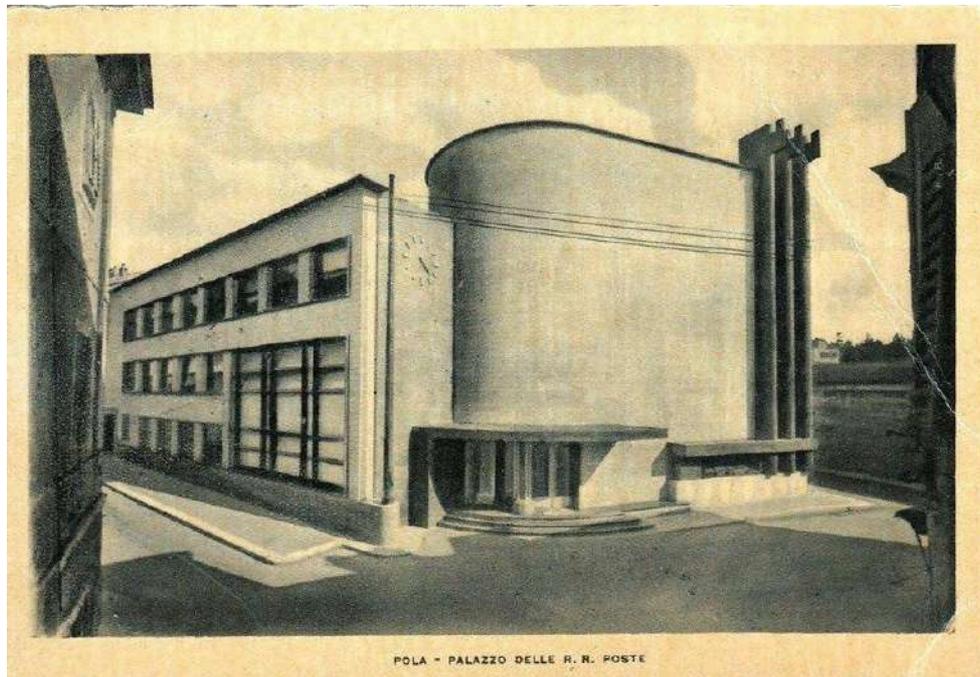


Figura 5 Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, cartolina anni '30

Il progetto di Mazzoni fu un essenziale contributo all’ingresso dell’estetica futurista nella quotidianità del capoluogo istriano. La facciata dell’edificio era stata concepita con l’intento di richiamare all’italianità della città, attraverso il monumento celebrativo ai caduti della Grande Guerra e i tre grandi fasci littori in marmo monsonite nero-verde, appoggiati, scuri, sulla bianca pietra d’Istria. L’edificio incarnava una piena adesione ai dettami del futurismo da parte dell’architetto, e ciò è ancor più evidente nell’interno. La scalinata d’ingresso è una spirale dal diametro di dieci metri inserita in un corpo cilindrico. Questo vano scale è un capolavoro di dinamismo, una trasposizione in tre dimensioni delle pennellate vorticosi e veloci della pittura futurista, ispirate alle spirali e al movimento aereo. Ma Pola è soprattutto una città marittima, ed è agli oblò delle navi che Mazzoni anche si ispira, navi che sono pronte alla guerra. L’utilizzo delle pietre locali all’esterno, si intreccia con materiali nuovi all’interno. Ma oltre alle linee vorticosi e alla plasticità generale

della fabbrica polese, colpisce il rosso sangue dei rivestimenti in vetro, un'esplosione cromatica sui toni caldi del rosso, del bruno e dell'arancio, conseguenza dello studio dei riflessi di luce<sup>35</sup>.



Figura 6 Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, scalinata

---

<sup>35</sup> Cfr., F. Canali, *Architettura del moderno nell'Istria italiana (1922-1942)*, in *Quaderni*, Rovigno, centro di ricerche storiche, vol. 13, 2001.



Figura 7 Angiolo Mazzoni, Palazzo delle poste di Pola, interno

Nel dopoguerra l'aspetto dell'edificio è stato mutato. Il palazzo rappresentava il simbolo di un preciso momento storico e di una determinata stagione artistica, che nella nuova Jugoslavia si voleva cancellare. I simboli fascisti sono stati rimossi insieme al monumento ai caduti, e le scritte in italiano sono state trasformate in croato, con rimozione delle lettere ben evidente. Sono una serie di modifiche che hanno posto non pochi problemi in termini di approccio al restauro. Alla fine degli anni Settanta il palazzo era già in un forte stato di degrado e la sua memoria lasciata all'oblio.



Figura 8 Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, Interno, particolare delle scritte rimosse

Il caso delle nuove fondazioni delle “città minerarie” in Istria, all’interno del programma fascista della fondazione di nuove città operaie, è un altro esempio di architettura moderna e razionalismo urbano, con un’estetica non estranea a quella futurista, in chiave regionalista.

Arsia (Raša), presso Albona, inizia ad essere costruita nel 1935 e viene ultimata in un anno e mezzo, inaugurata nel 1937. Doveva costituire un centro di estrazione mineraria, ma anche rappresentare una nuova città moderna, figlia dello sviluppo industriale. Il progetto venne affidato allo studio Pulitzer di Trieste, di cui facevano parte l’architetto triestino Pulitzer-Finali e gli sloveni Zorko Lah e Franjo Kosovel, ed era un mix tra tradizione e modernità.

Il centro si sviluppava intorno alla piazza centrale dominata dalla nuova chiesa di Santa Barbara, protettrice dei minatori. Il disegno urbano rispecchiava quello dei piccoli centri istriani, le case degli operai e degli impiegati, palazzine di tre piani, erano disposte su due viali paralleli che sboccavano sulla piazza. La stampa dell’epoca descriveva la città in parte come in linea con le tendenze europee dell’*International style* e del razionalismo, ma dall’altro ribadiva gli aspetti locali, istriani, mediterranei. Arsa presenta un razionalismo e un’estetica futurista dai tratti ingentiliti (per volere della committenza) che immergeva i fabbricati in un’atmosfera metafisica. Pulitzer concepì Arsia in un’ottica di opera totale, pensando anche all’arredo degli edifici e creando un’opera di design urbano. I caratteri futuristi alleggeriti, resi “pittoreschi”, se non tanto nelle forme quanto nel colore e nei materiali locali, si dovevano anche ai collaboratori chiamati da Pulitzer, artisti triestini che avevano raggiunto una certa apprezzata notorietà, ma che erano anche più distanti dalla dirompenza del primo futurismo. Tra di loro c’era lo scultore Ugo Carà, che scolpisce una Santa Barbara in pietra del Carso sulla facciata della chiesa, e Marcello Mascherini, autore di un minatore-soldato in pietra d’Istria davanti alla casa del fascio.

Il connubio tra tradizione e modernità poteva dirsi compiuto nella chiesa, lontana dalle atmosfere metafisiche del porticato della piazza, quanto dal razionalismo funzionalista. La forma era ispirata a un carrello del carbone rovesciato, realizzata in

cemento armato e costituita da archi parabolici, il campanile invece era ispirato alla forma della lampada utilizzata dai minatori<sup>36</sup>.



Figura 9 Arsia, chiesa di Santa Barbara e campanile

Arsia (con Piedalbona, all'epoca Pozzo Littorio d'Arsia, altra città operaia dell'Istria), e il palazzo delle poste di Pola sono oggi il lascito dell'architettura del moderno e dell'archeologia industriale in Istria. Testimonianza di un futuro immaginato dai futuristi che mai si realizzò e di un'estetica rimossa e abbandonata.

### **5.3. Influenza delle avanguardie sull'arte locale**

Il futurismo, lo Zenitismo, il costruttivismo, si formano e animano ai bordi della penisola senza invaderla. È come se dopo il periodo veneziano la regione fosse caduta in un sonno artistico. Gli artisti nati in Istria nel secolo scorso hanno studiato altrove (Zvest Apollonio, Oreste Dequel, Jože Pohlen, per citare i più noti); all'accademia di Belle arti di Venezia, a quella di Trieste, di Lubiana, di Zagabria e di Belgrado e dopo la formazione difficilmente sono tornati indietro. In Istria non c'erano accademie storiche di belle arti, come non ci sono oggi nuove accademie di rilievo. Aldilà dell'assenza di artisti di un certo spessore nella regione, si nota la quasi totale assenza di un discorso storico e di frattura identitaria - intimo o collettivo

---

<sup>36</sup> Cfr., F. Canali, *Architettura del moderno nell'Istria italiana (1922-1942)*, cit.

- nelle opere di questi artisti, in particolare di quelli della minoranza. Il principale tema era e rimane il paesaggio (figurativo o astratto). Eppure, il trauma storico è stato profondo, non meno drammatico di altri eventi coevi più noti. Se nell'arte si rileva una sorta di mutismo selettivo su questi temi, non si può dire lo stesso per quel che riguarda la produzione letteraria e poetica. Quel che mi preme è comprenderne le ragioni. Sicuramente l'assenza di scuole di formazione artistica non ha contribuito alla creazione di un vivace ambiente artistico. Altro elemento è lo svuotamento di queste zone e il costante ridursi della popolazione della minoranza dal dopoguerra ad oggi.

Tutto ciò non significa che i musei e le gallerie del litorale e del Carso siano privi di opere di arte moderna e contemporanea. Alcuni artisti hanno lasciato corpus di opere alla loro città di nascita o di adozione, che sono andate a formare collezioni permanenti, esposte in gallerie e case-museo (come Hermann Pečarič a Pirano e Černigoj a Lipizza<sup>37</sup>). Alcune di queste collezioni, però, sono ancora chiuse nei magazzini delle istituzioni museali, e quelle che invece sono esposte non riescono ad arrivare ad una fetta di pubblico più ampia di quella degli esperti e degli appassionati. La comunicazione e promozione è poco efficace e confusionaria.

Oltre alle donazioni di artisti locali ci sono poi le collezioni di artisti internazionali, soprattutto opere delle seconde avanguardie, da Fluxus<sup>38</sup>, all'azionismo viennese, all'arte povera. Ma si tratta di una produzione esterna, che a tratti risulta come una sorta di compensazione all'assenza di una produzione regionale.

Non esiste ad oggi una collezione o una sezione museale dedicata agli artisti della minoranza italiana in Slovenia e Croazia. Le mostre temporanee - personali o collettive - organizzate sono soprattutto iniziative delle comunità degli italiani. Gli eventi dalla comunità hanno spesso un taglio nostalgico e folkloristico e, soprattutto, sembrano rivolgersi alla sola minoranza.

---

<sup>37</sup> Le opere di Hermann Pečarič (1908 - 1981), composte da paesaggi istriani e opere grafiche, sono conservate nell'omonima galleria che fa parte delle Gallerie Costiere Pirano. A Lipizza invece si trova il Muzej Černigoj. Nella cittadina della regione slovena litorale-carso l'artista trascorse gli ultimi anni della sua vita e lasciò un ampio corpus di opere alla città.

<sup>38</sup> Per quel che riguarda Fluxus e l'azionismo viennese la loro presenza nelle gallerie e nei musei dell'ex Jugoslavia si deve in larga parte alle donazioni del collezionista Francesco Conz (1935-2010) il cui intento fu quello di costituire delle collezioni permanenti nei Balcani dei movimenti artistici del suo tempo che prediligeva. Le opere da lui donate si trovano a Capodistria, Zagabria, Belgrado, Sarajevo, Skopje e Priština.

Il materiale storiografico, artistico e letterario esistente potrebbe essere utilizzato e riorganizzato per dare voce nuova alle narrazioni – contrastanti - degli eventi, per stimolare un dialogo più ampio e la produzione artistica. Parlare di quelle cosiddette *contested Histories*, che anche qui sono silenziosamente presenti.

## Capitolo 2

### Musei e *contested histories*

I musei sono luoghi fisici, custodi di manufatti e memoria di una o più società umane, ma hanno anche una dimensione astratta, luoghi di meraviglia e stupore dove si va ad incontrare il diverso e a scoprire il passato. Qui alcuni dogmi sociali sono ribaltati, le regole del “fuori” non valgono per il “dentro”, nel museo non si tocca, si contempla in silenzio e si riflette su quello che i nostri simili “geniali” hanno creato, le tracce che hanno lasciato. È un posto immobile, che ben si è adattato al mondo moderno occidentale che ovunque ha costruito luoghi di culto e di venerazione del proprio passato.

L'istituzione museale non è neutrale. Il modo in cui decide di esporre una collezione, o di organizzare una mostra temporanea, i beni che sceglie di custodire e le narrazioni che costruisce intorno ad essi hanno un impatto sulla società. La curatela agisce sul nostro modo di vedere il manufatto, sulla comprensione che abbiamo di esso e sulla percezione che ne abbiamo nel mondo. È così sin dalla nascita del museo moderno, quando il museo passa dall'essere collezione privata del monarca (o ecclesiastica), a luogo di diffusione della conoscenza aperto a tutti, con intenti educativi a beneficio del popolo. Il museo farà poi da “collante nazionale”, simbolo di autocelebrazione della nazione, espressione del suo grado di forza, grandezza e civiltà, facendo sfoggio del genio locale, ma anche di manufatti provenienti dalle colonie, con il fine di mostrare la propria superiorità sugli altri, implicitamente meno civilizzati e potenti.

Dalla prima definizione di museo nell'Oxford English Dictionary nel 1683 ad oggi, il ruolo e l'aspetto del museo sono, in parte, cambiati. La sua missione educativa muove i primi passi verso la fine del XVIII secolo, ma è nell'Ottocento che si sviluppa pienamente, il museo assume una precisa fisionomia e diventa un luogo di stupore. Con l'irrompere delle avanguardie nel Novecento arriva invece la crisi, gli artisti si scagliano contro i musei e le accademie, considerati luogo di mantenimento dello *status quo* e di una concezione elitaria dell'arte, statica, passata e tecnicista, priva di novità e di uno sguardo al futuro, tanto da incitarne la distruzione.

Un cambiamento forte nella sua fisionomia e struttura si ha dopo la Seconda Guerra Mondiale. Nel 1948 nasce l'International Council of Museums (ICOM), ente affiliato all'UNESCO che svolgerà un ruolo di coordinamento tra i diversi musei del mondo. Ma nasce anche la museologia<sup>39</sup>.

La museologia è spesso confusa con la museografia ma si tratta di due discipline differenti. Se distinguerle può risultare relativamente facile, definirle non lo è altrettanto in virtù delle loro diverse accezioni, che dipendono da come le due discipline sono state chiamate nelle diverse lingue e si sono sviluppate nelle differenti aree del mondo.

Il termine museografia è più antico. La prima traccia scritta di questa parola risale al 1727 e intendeva descrivere una disciplina legata al contenuto delle collezioni e alle problematiche di un museo generico. Similmente alla bibliografia, la museografia viene in questo contesto concepita come mezzo utile alla ricerca di fonti documentarie degli oggetti collezionati.

Nel tempo si sono sviluppate nuove accezioni del termine. Una di queste è quella contemporanea che la definisce come l'aspetto pratico della museologia, ovvero l'insieme di tecniche che servono ad assolvere le funzioni museali (la conservazione, il restauro, la gestione, l'esposizione e la sicurezza museale). Funzioni legate per lo più ad attività pratiche e/o intellettuali. Un'ultima accezione è invece quella che la indica come l'arte (o le tecniche) dell'esporre (almeno nella lingua italiana e francese), in cui il museologo tiene conto delle collezioni e del programma scientifico sulla base di scelte operate da un curatore.

La museologia è invece disciplina assai più recente, ma altrettanto soggetta a declinazioni. Una prima accezione è quella generica che la lega a tutto ciò che concerne il museo. Si usa "museologico" quando in realtà si intende "museale".

Poi c'è quella che deriva dalla sua etimologia, museologia intesa come "studio del museo" (la cui pratica, invece, viene rinviata alla museografia). Georges Henri Rivière ha sviluppato questo concetto definendola:

una scienza applicata, la scienza del museo. Essa ne studia la storia e il ruolo

---

<sup>39</sup> Cfr., A. Lugli, *Museologia*, Milano, Jaka Book, 1992.

nella società, le forme specifiche della ricerca e della conservazione fisica, di presentazione, d'animazione e diffusione, di organizzazione e funzionamento, di architettura nuova o musealizzata, i siti ricevuti o scelti, la tipologia, la deontologia<sup>40</sup>.

Negli anni Sessanta in Europa il termine assume un significato ben preciso, che la identifica come una scienza sociale in formazione, il cui campo di studio è quello della relazione tra l'umano e la realtà. L'oggetto di indagine non è quindi il museo, ma le persone, il pubblico. Tuttavia tale assimilazione della museologia in una scienza è stata nel tempo poi progressivamente rifiutata.

Negli anni Ottanta nasce la cosiddetta “nuova museologia”. Sviluppata da una serie di scritti pionieristici degli anni Settanta, prima in area francese, poi di autori internazionali, ha il suo apice nel 1984. È una corrente che enfatizza il carattere interdisciplinare del museo e il suo ruolo sociale, espresso attraverso nuove modalità di comunicazione e di esposizione. Si concentra sulla nascita di nuovi tipi museali, quelli che si oppongono al museo classico incentrato sulle collezioni, come i centri scientifici e culturali, gli ecomusei e tutte quelle nuove proposte culturali e di utilizzo del patrimonio di dimensione locale.

C'è infine un'ultima definizione che le contiene tutte, che viene indicata come preferibile dall'ICOM. È quella che interpreta la museologia come attinente a un campo molto vasto, che non rifiuta nessuna definizione di museo, dal più antico al più moderno e innovativo, definita da Bernard Deloche “la filosofia del museale”.  
Museologia come:

l'insieme dei tentativi di teorizzazione o di riflessione critica legati al campo museale. [...] il comune denominatore di questo campo potrebbe essere spiegato con una relazione specifica tra l'uomo e la realtà caratterizzata come documentazione del reale attraverso l'apprendimento sensibile diretto<sup>41</sup>.

Dalla distinzione dei due termini, anche nelle loro diverse accezioni, emerge l'accento sulle persone posto dalla museologia, che siano attori museali o il pubblico destinatario. È un nuovo interesse che cresce dalla seconda metà del Novecento ed esplose con la nascita della “nuova museologia” e della contemporanea *New Museology* di area anglosassone. La *New Museology* si distingue dal suo

---

<sup>40</sup> *Concetti Chiave di Museologia*, a cura di A. Desvallés e F. Mairesse, Paris, Armand Colin, 2010, p. 68.

<sup>41</sup> Ivi, p. 70.

corrispettivo francese per un approccio politico alla pratica museale. Il filone prende il nome dal testo a cura di Peter Vergo del 1989 *The New Museology*, in cui si sostiene la necessità di una nuova museologia, in opposizione a quella “vecchia”, che poneva troppa attenzione ai *metodi* del museo piuttosto che agli *intenti*. Vergo ricorda agli addetti ai lavori che ogni oggetto che viene esposto in un museo assume un significato che corrisponde a una ricostruzione storica. Oltre ai pannelli esplicativi, ai testi in catalogo, alle didascalie che accompagnano un oggetto o una mostra, esiste sempre un sottotesto, costituito anche da elementi contraddittori tra loro, che si intreccia con i desideri, le ambizioni, le aspirazioni sociali, intellettuali o politiche di chi ha lavorato a quella messa in esposizione. L’intento, consapevole o meno, che sta dietro ad una mostra, è l’oggetto d’indagine della *New Museology*, il *purpose* del museo, in un’ottica socialmente e politicamente critica<sup>42</sup>.

Le teorie museologiche più recenti, come l’attivismo museale, derivano da questo importante cambiamento di punto di vista che si sposta dai *modi*, agli *obbiettivi* del museo.

L’attivismo museale, che agisce su temi quali le disuguaglianze sociali, le ingiustizie e la crisi ambientale, vuole fare del museo un centro propulsore del cambiamento. Storicamente nasce dalle controversie esplose nei musei statunitensi tra gli anni Ottanta e Novanta, quando si inizia a riflettere sul fatto che il museo dovesse intervenire nella società come agente di giustizia sociale. All’interno dei musei si sosteneva la necessità di un maggiore *empowerment* dei gruppi minoritari attraverso l’accesso, il controllo e l’autorità sulla propria rappresentazione. Un processo nato anche dalle richieste da parte di gruppi diversi, tra cui quelli indigeni, di restituzione del proprio patrimonio culturale e di istituzione di collezioni e musei che li rappresentassero.<sup>43</sup>

Il cambiamento che l’attivismo museale vuole attuare non proviene dall’alto, ma è realizzato con la partecipazione delle comunità, coinvolgendo i visitatori nel dialogo su questioni contemporanee critiche. Si cerca di creare nuove narrazioni più inclusive, rappresentare chi è sempre stato sottorappresentato e plasmare il modo in

---

<sup>42</sup> *The new museology*, a cura di P. Vergo, London, Reaktion Books Ltd, 1989, p.3.

<sup>43</sup> K. Message, *Making History in Contested Times*, in *Museum international*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018, p.138.

cui vediamo, pensiamo e agiamo nei confronti degli altri e del mondo che ci circonda. Partendo dall'assunto che il museo, a dispetto delle apparenze, non è una realtà neutrale, ma un'istituzione complessa - che dipende da finanziamenti pubblici o privati, da fondazioni di imprenditori o case di moda, con nei consigli di amministrazione personalità politiche o del mondo della finanza - l'attivismo museale propone un ripensamento dell'organizzazione e delle caratteristiche del museo contemporaneo. Vuole ridefinire l'idea di *mission*, di gerarchia e di significato. Oltre ai *metodi* delineati dalla museografia, e agli *intenti* introdotti dalla nuova museologia, l'attivismo aggiunge il tassello del *perché* dell'azione museale<sup>44</sup>.

All'interno del nuovo attivismo, negli ultimi trent'anni, alcuni musei si sono occupati e confrontati sul tema della "storia contesa", altrimenti detta "patrimonio difficile". Sarà qui utilizzato il termine inglese di *contested histories*.

Chi si occupa di *contested histories* ha rifiutato le narrazioni confortevoli, edulcorate ed autocelebrative che hanno caratterizzato i musei fino agli anni Novanta, e ha invece scelto di trattare le narrazioni dolorose e stratificate delle comunità a cui si rivolgono. L'intento è quello di contribuire alla distensione di conflitti nati intorno ad avvenimenti storici su cui non c'è concordanza.

Il museo, considerato un pilastro della vita pubblica ed istituzione mai completamente indipendente, ha un ruolo da protagonista in questo scenario. Il dibattito sul nazionalismo e sull'interferenza politica nella rappresentazione storica degli ultimi anni, lungi dall'essere una novità dei nostri tempi, ha indirizzato l'attenzione sul ruolo dei memoriali e sul tipo di storia rappresentata nei musei. La posizione museale non è facile ed è esposta a critiche su più fronti. Alle volte i musei sono stati additati di antipatriottismo; ne è un esempio le polemiche scatenate dalla mostra del National Air and Space Museum del Smithsonian Institution per il cinquantesimo anniversario della fine della Seconda Guerra Mondiale. In quella occasione il modo in cui fu esposta Enola Gay<sup>45</sup> venne considerato offensivo nei confronti dei veterani e la mostra venne cambiata. Ma vengono anche criticati dai membri delle comunità per non essere politicamente inclusivi, abbastanza attivisti o

---

<sup>44</sup> Cfr., *Museum Activism*, a cura di R.R. Janes e R. Sandell, Oxon e New York, Routledge, 2019.

<sup>45</sup> Enola gay fu il bombardiere Superfortress utilizzato per sganciare la bomba atomica su Hiroshima nel 1945.

per essere troppo ligi alla “linea del partito” del governo del momento. È ciò che accadde agli organizzatori della mostra *Into The Heart of Africa* a Toronto nel 1989. L’intento espositivo era quello di muovere una critica alle collezioni coloniali e alla mancanza di etica museale, ma secondo alcuni la mostra somigliò più ad una glorificazione del colonialismo.

Questi esempi, oltre a indicarci l’attenzione e sensibilità che richiedono temi controversi e contesi, palesano come i musei che trattano di *contested histories* camminino perennemente su un campo minato. Oggi, però, si è raggiunta una consapevolezza di fondo che aiuta a portare avanti questo lavoro: l’impossibilità della comune concordanza.

Cosa significa, quindi, occuparsi di *contested histories*?

Significa esplorare la delicata relazione che esiste tra memoria e conflitto. Vuol dire studiare come i musei si organizzano per affrontare argomenti divisivi e se danno alle comunità coinvolte la possibilità di prendere posizione, se si assicurano che le loro storie vengano ascoltate. E ancora, comprendere chi ha il diritto di decidere cosa raccontare e cosa dimenticare, che storie ricordare e quali lasciare all’oblio. Per farlo correttamente è richiesto al museo un approccio antropologico, che indaghi l’effetto degli eventi sulle comunità. Ciò può avvenire attraverso la costruzione di un dialogo tra il caso studio in questione e il contesto in cui il museo opera, e creando spazi di comunicazione al suo interno<sup>46</sup>.

Le *contested histories* sono, in definitiva, realtà difficili e meno visibili. In queste realtà i musei possono agire come mediatori, con azioni che hanno risvolti concreti sulla società: aiutare le persone a riconoscere l’ingiustizia sociale e a denunciarla, contribuire all’inclusione e alla riconciliazione tra le parti dando spazio a narrazioni multi-vocali. In particolare nelle società che hanno dovuto fare i conti con una storia particolarmente violenta, in aree di guerra, genocidio, terrorismo, massacri e apartheid<sup>47</sup>.

---

<sup>46</sup> K. Message, *Making History in Contested Times*, in *Museum international*, cit.

<sup>47</sup> Cfr., A. Altayli, M. Viau-Courville, *Negotiating Multivocal Narratives, Collective Agency and Activism in the Museum*, in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.

L'ex Jugoslavia è una di queste realtà difficili. Ad ogni cambiamento di dominazione e di Stato i musei si sono dovuti riadattare e modificare le loro narrazioni. Ciò è accaduto al costituirsi della Federazione e dopo la sua disgregazione, con le diverse dichiarazioni d'indipendenza. Anche l'Istria, naturalmente, ne fu coinvolta, ma la "storia contesa" della Slovenia e della Croazia con l'ex madrepatria Jugoslavia qui si sommava a tutta un'altra serie di storie contese e messe a tacere, specifiche della regione. Più le storie contese si sovrappongono e si accumulano, più le voci da far sentire aumentano.

In questo capitolo si prenderanno in esame alcune istituzioni museali che si occupano di memoria e di "patrimonio difficile". Ma prima di vedere le casistiche sarà utile approfondire alcuni concetti fondamentali e aggrovigliati alla base della museologia presa in analisi.

## 6. Cultura, memoria e oblio



Figura 10 Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Si è parlato delle esposizioni museali come del frutto di determinate scelte operate da soggetti che non possono essere neutrali. Ma le esposizioni sono prima di tutto un atto di comunicazione non verbale.

La comunicazione è ciò che, secondo le scienze umane, sta alla base dei rapporti umani. Ma non si tratta di uno scambio equivalente. Il messaggio difficilmente arriva così come è stato espresso, il comunicare è un atto ben più complesso e non concerne solo la lingua biologica ma una serie di “lingue” culturali, di segni, di sistemi comunicativi, che possono essere compresi in maniere differenti dagli individui. Anche la comunicazione linguistica in senso stretto provoca una serie di problematiche in quanto il messaggio prima di essere percepito e internalizzato dal destinatario viene decifrato e codificato, è questo un “difetto” della catena comunicativa che corrisponde all’adeguamento del messaggio.

La semiotica della cultura studia le catene comunicative, il plurilinguismo culturale e la vita dei segni nelle società. Secondo la semiotica i singoli sistemi di segni, sebbene si presentino come strutture dotate di una loro interna organizzazione, funzionano solo a livello unitario, appoggiandosi l'uno all'altro. Lotman spiega questo sistema di reciprocità con l'esempio esplicativo della moltiplicazione biologica che vado a sintetizzare.

Ogni organismo monocellulare (così come ogni sistema di segni) è indipendente e ha un funzionamento interno che non necessita di un'altra cellula per esistere. La cellula per riprodursi si scinde e tale scissione la divide in due classi sessuali. A questo punto il sistema si complica e per la perpetuazione della specie è necessario un elemento di una delle due nuove classi, è indifferente quale. Nel momento in cui compaiono però i sistemi zoosemiotici, le differenze individuali emerse (le due classi) diventano significative e subentra la scelta nei rapporti sessuali. Sopra questo livello si afferma la cultura, i divieti e le norme relative all'accoppiamento e al matrimonio, "il dato della Natura 'uomo e donna' si trasforma nel dato della Cultura 'solo quest'uomo e questa donna'"<sup>48</sup>. Questo esempio aiuta a capire il rapporto tra singolarità dei segni e unità del sistema. Più complesso si fa il sistema più le sue parti sono autonome e dal concetto di "nodo strutturale" si passa a quello di "individualità"<sup>49</sup>.

L'individualità a livello di sistema è problematica. Se c'è individualità si è carenti d'informazioni, che vengono colmate dalla ricerca di varietà, che si traduce con il poliglottismo della cultura. I segni delle lingue però, a differenza degli impulsi non semiotici (come quelli biochimici e biofisici), possono essere sia veri che falsi, essere percepiti o meno. Questo accade perché l'atto comunicativo va considerato come una traduzione soggettiva del testo di chi comunica, nella cui traduzione parte del messaggio si perde. Ciò crea una realtà conflittuale in cui ogni parte cerca di costruire il mondo semiotico dell'altro secondo il proprio modello.

L'aumento della varietà semiotica all'interno dell'organismo della cultura fa sì che ogni nodo semantico riveli la tendenza in una particolare individualità culturale, in un mondo chiuso, dotato di una propria organizzazione interna strutturale-semiotica,

---

<sup>48</sup> J.M. Lotman, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale* in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Bari, Laterza, 1980, p. 36.

<sup>49</sup> *Ibidem*

di una sua memoria. La crescita di formazioni chiuse e multiformi può provocare una “schizofrenia” della cultura e la sua frammentazione in numerose unità culturali antagoniste. Questi problemi possono essere esaminati attraverso un approccio che evidenzia i meccanismi interni di una cultura, confrontandola con le altre e costruendo modelli tipologici.

Per evitare la “schizofrenia”, le singole culture sviluppano dei meccanismi volti all’eliminazione della varietà delle parti, in nome della regolarizzazione dell’insieme. Ciò si realizza attraverso formazioni metalinguistiche e meta-testuali che permettono a una cultura di auto-descriversi, solitamente avviene quando la cultura raggiunge un alto livello di sviluppo.

L’auto-descrizione permette l’esistenza della stessa cultura, essa si costruisce un suo modello e un suo metalinguaggio ideale, si organizza, stabilisce un ordine gerarchico e si codifica, delineando quali siano gli aspetti strutturali e quelli sacrificabili di sé. Le scelte che portano all’eliminazione di “testi” considerati scorretti comporta un impoverimento della cultura, una perdita di dinamismo della stessa. Si crea un mondo binario: quello che sta dentro quella determinata cultura e quello che sta fuori. Questa selezione non riguarda solo il tempo presente ma anche i testi del passato, attraverso un processo di semplificazione dell’evoluzione storica della cultura. Grazie a questa semplificazione la cultura acquisisce una nuova lingua che utilizza nella comunicazione con le epoche precedenti. Le scelte che una cultura fa per descriversi sono dovute alla consapevolezza dell’impossibilità di una traduzione esatta di quel che è.

Questa operazione di selezione si lega al concetto di memoria. La memoria può essere approcciata da molteplici punti di vista: filosofico, scientifico, artistico, letterario. Non si entrerà qui nel merito dei diversi approcci ma è utile una sua definizione in termini letterari.

Nella letteratura esistono due accezioni del concetto di memoria, memoria come *ars* e come *vis*. La prima ha a che vedere con l’antica concezione della memoria intesa come tecnica mnemonica. La studiosa Aissmann la descrive come un percorso di “archiviazione” che permette di riprodurre esattamente un dato precedentemente immagazzinato. La seconda, *vis*, è quella del ricordo soggettivo in cui esiste la

dimensione del tempo. È l'azione culturale del ricordare, che comporta atti di evocazione, rievocazione e oblio. La presenza del tempo crea un'interferenza fra il dato originario e il ricordo, in cui non è più possibile riportare il dato in maniera oggettiva.

Jünger con il distinguere puntuale della memoria dal ricordo ha agevolato l'orientamento in questo concetto astratto. Egli associa la *memoria* alla *conoscenza*, qualcosa che si può apprendere anche da altri. Il *ricordo* è invece inteso come *ricordo soggettivo*, che non è acquisibile esternamente, ma influenzabile da fattori esterni nel periodo in cui rimane in "deposito". Fattori che possono anche impedire il ricordo.

Distinguendo la memoria del ricordo si è così introdotta la distinzione tra memoria collettiva e individuale. La memoria collettiva è quella dei ricordi condivisi con membri di una stessa comunità:

si considera la memoria collettiva come una raccolta di tracce lasciate dagli eventi che hanno influenzato il corso della storia dei gruppi interessati, e le si riconosce il potere di mettere in scena questi ricordi comuni in occasione di feste, riti, celebrazioni pubbliche<sup>50</sup>.

La memoria individuale ha invece caratteri di singolarità, non è trasferibile e caratterizza l'identità personale.

La memoria collettiva ha l'impulso di andare a ritroso nel passato per conoscere la sua origine e lo fa attraverso mezzi sistematici. Il ricordo individuale ha la stessa necessità ma può condurre la sua ricerca solo sulla base dei suoi ricordi, che non sono trasferibili. È impossibilitata ad inoltrarsi nei luoghi inesplorati della storia umana, per farlo deve appoggiarsi sulla memoria collettiva che permette una ricostruzione storica.

La ricostruzione della storia si sviluppa nel corso del Rinascimento, quando ci si rende conto di una frattura esistente tra passato e presente e dell'oblio interposto tra i due. Ovviamente la storiografia esisteva anche all'epoca e si occupava di tramandare le grandi gesta del passato degne di essere ricordate, ma lo faceva in un'ottica futura, per prevenire i mali a venire. Il completo distacco con il tempo presente del periodo

---

<sup>50</sup> P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 1998, p. 56.

ha dunque portato alla riscoperta della storia nazionale, ben prima della nascita degli stati nazionali. Inizia così la costruzione di una memoria collettiva<sup>51</sup>.

La scrittura è stato mezzo prediletto della trasmissione storica, complice della creazione della memoria collettiva. La memoria scritta ha dato vita a luoghi considerati depositari di memoria, primi tra tutti le biblioteche (e più tardi, i musei) e ha permesso alla memoria di fissare dei codici, dei modelli di auto-descrizione del passato. Strettamente connessi a questi modelli sono i meccanismi della cancellazione della memoria, meccanismi continuamente ritrattati, in quanto la memoria è un modello in costante mutamento, anche retrospettivo, non è una rigida forma di conservazione.<sup>52</sup>

Prima di inoltrarci nel terreno della cancellazione e dell'oblio è interessante prendere in considerazione la "memoria ferita", che chiama in causa anche il concetto d'identità.

La memoria è ferita, per esempio, quando si esercita una gerarchizzazione del ricordo. Quando viene posta eccessiva memoria su un evento e poca su un altro. La ferita che si apre è dovuta alla fragilità dell'identità dei popoli. L'identità è un costrutto fragile che ha a che fare con la sua relazione con il tempo e l'insistenza nel volerla mantenere inalterata nonostante il tempo. È fragile quando subentra il confronto con l'altro, quando l'identità percepisce una minaccia, reale o immaginaria, e per resistere all'alterità minacciosa si tenta di mantenerla immobile. Infine, a renderla fragile, è la ferita inflitta dalla violenza: la storia che celebriamo, gli eroi che idolatriamo, sono soprattutto il risultato di eventi violenti e traumatici. Quelli che per alcuni sono antichi giorni di gloria, per altri corrispondono a momenti di oppressione e umiliazione. Alla luce di questa fragilità la memoria viene usata in eccesso o in difetto e si intrica con l'oblio, a sua volta usato come strumento. Sulla memoria ferita e sull'identità fragile si può facilmente intervenire con la manipolazione del ricordo, ciò può essere fatto per mezzo di diverse strategie di selezione dello stesso.

---

<sup>51</sup> Cfr., A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

<sup>52</sup> Cfr., J.M. Lotman, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale*, cit.

L'enfasi estrema su un determinato evento in una politica ostinata di commemorazione è un comportamento abusivo e può essere considerata una manipolazione, che porta a una memoria distorta.

L'oblio è un'altra tecnica di strumentalizzazione. Cancellare le tracce e occultare le ferite, come nei tentativi operati dai regimi totalitari, significa censurare la memoria. Si tratta di un'operazione di scarto, una strategia di elusione, da cui, però, il ricordo può riemergere. È un oblio "passivo" che non iscrive il ricordo nella memoria ma permette, tuttavia, di rievocarlo.

Oblio non è l'opposto di memoria. Può essere utilizzato in maniera strategica ma ha anche una funzione necessaria. La memoria intesa come *ars*, come archiviazione, è nemica dell'oblio perché quel che non è ricordato non può essere registrato e perpetuato. Ma è invece compagna del ricordo soggettivo dove l'atto del ricordare e del dimenticare sono indistricabili, l'uno dipende dall'altro.<sup>53</sup>

Il ruolo benefico dell'oblio nel ricordo individuale è quello di richiamo, di rievocazione, che permette di tralasciare le parti che costituirebbero un fardello troppo pesante da sopportare, una quantità troppo grande da immagazzinare. Con un uso ragionato di selezione, l'oblio permette una riscrittura del ricordo, che passa anche per una storia dell'oblio.

Oltre a un oblio di tipo passivo ne esiste anche uno "attivo". Ricoeur fa un'analisi interessante a tal proposito, in cui asserisce che il perdono è una forma di questo oblio "attivo".

L'oblio attivo, sostiene, verte sulla colpa e non sugli avvenimenti. La colpa paralizza la memoria e la capacità di sapersi proiettare nel futuro. Per superare la colpa si chiede il perdono, grazie a cui la memoria ferita può guarire. Ma questa guarigione non può derivare da un perdono "facile", come quello religioso e politico, che cancella i misfatti e li spedisce nell'oblio. I fatti non vanno rimossi, i torti devono essere lasciati al loro posto, grazie all'aiuto della storia critica. Il perdono facile, come l'amnistia e la grazia, non va alla radice della sofferenza, non scioglie i nodi. È

---

<sup>53</sup> A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, cit., p.30.

un altro tentativo di elusione. Bisogna invece creare un nuovo rapporto con la colpa e con la perdita, fare sulla colpa il lavoro del lutto.

Il perdono “difficile” è invece quello delle controversie insuperabili, che parte dalle fondamenta del dolore. Per sciogliere i nodi bisogna abbandonare una definizione unilaterale di perdono - che lo vede relazionato semanticamente alla parola “dono”, quindi come qualcosa che non richiede reciprocità - e cercare il compromesso. Questo compromesso sta nell'accettazione. Accettare che i fatti sono incancellabili, ma che non lo è il loro senso, che il debito rimarrà impagato e ammettere che l'oblio di “fuga” (mi giro dall'altra parte, non guardo, non m'informo) e la persecuzione infinita dei debitori sono frutto dello stesso problema. Se l'accettazione non avviene e i fatti vengono rimossi il passato non passerà e la ferita non potrà richiudersi.

La storia critica lavora per non cancellare le tracce, su cui si può costruire il perdono, e contribuire alla scrittura di una “buona memoria”. È difficile dire con certezza se esiste una “buona memoria”, ma certamente confutare i fatti, discernere e verificare le fonti contribuisce a costruire una narrazione quanto più coerente della memoria. La storia cerca cause, motivi, fa supposizioni. Unisce la logica del probabile alla storia esplicativa, senza indebolirne la funzione critica ma mettendo sul tavolo la pluralità dei racconti sugli stessi eventi. Storia e memoria si uniscono per tentare di raccontare da un punto di vista *altro*, estraneo al nostro, a quello della nostra comunità e della storia ufficiale. Sentirsi raccontare da qualcun altro è difficile, ancor di più quando si toccano eventi considerati fondanti per la nostra identità collettiva.<sup>54</sup>

I musei che si prenderanno in esamina affrontano tutte le questioni di cui si è trattato, con linguaggi semiotici più immediati e meno ridondanti di quello appena utilizzato. Nelle pagine a venire si cercherà di analizzare che tipo di messaggi trasmettono nel contesto in cui operano. Sono musei che si muovono più o meno consapevolmente nell'ambito delle *contested histories*, supportati oltre che dalla storia critica, da una serie di attori tradizionalmente esterni al museo, che offrono un supporto psicologico sia ai testimoni degli eventi, che agli operatori museali, per aiutarli ad approcciarsi a storie tabù. Bisogna tenere a mente che sviluppare strategie di confronto sulla memoria collettiva implica avere a che fare con la sensibilità e con le emozioni delle

---

<sup>54</sup> Cfr., P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, cit.

persone e chiedergli, eventualmente, di mettere in discussione o riconsiderare la propria identità. Gli operatori ed esperti museali non possono sostituirsi a sociologi e psicologi ma possono sviluppare nuovi metodi di relazione alle persone e al modo di presentare i manufatti. È una metodologia di lavoro collettivo, in cui ognuno mette il proprio pezzetto per aiutare a narrare una grande memoria sfaccettata e contraddittoria.<sup>55</sup>

## **7. Da Museo della Rivoluzione a Museo Nazionale di storia contemporanea della Slovenia**

Il primo caso preso in analisi è il Museo Nazionale di storia Contemporanea di Lubiana, che dopo aver adottato per anni strategie di manipolazione, negazione e rimozione di quelle memorie considerate scomode, dagli anni Duemila si sta dirigendo verso un approccio multi-vocale. Una breve storia del museo aiuterà ad inquadrare le ragioni dietro alla selezione della memoria.

Nella Jugoslavia di Tito i musei erano luoghi di affermazione degli ideali socialisti e attivi nel plasmare l'identità dei nuovi cittadini. Ciò avvenne attraverso l'istituzione dei "musei della Rivoluzione", all'indomani della fine del secondo conflitto mondiale. I cosiddetti "Red museums" vennero creati nelle più importanti città jugoslave per rinforzare l'affezione e il sostegno al regime, selezionando solo il materiale che si prestava a questo fine. Alla morte di Tito erano ventiquattro in tutto il Paese.

Agli inizi degli anni Novanta, mentre la Jugoslavia si stava disgregando, alcuni di questi musei vennero soppressi, mentre altri dovettero radicalmente trasformarsi, cambiare la propria vocazione coerentemente al mutato vento politico. Le politiche di conservazione e le collezioni vennero "aggiustate" di modo da adattarsi ai nuovi governi nazionali, ancora una volta eliminando oggetti e narrazioni non funzionali al cambiato clima; essenziale era recidere il cordone che li legava alla Jugoslavia, di intralcio alla creazione delle nuove identità nazionali.

---

<sup>55</sup> Cfr., K. Pabst, *Considerations to Make, Needs to Balance: Two Moral Challenges Museum Employees Face When Working with Contested, Sensitive Histories*, in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.

La celebrazione della lotta partigiana degli slavi del sud celebrata nei musei della Rivoluzione, venne sostituita da una nuova memoria collettiva basata sull'etnia e l'appartenenza a una determinata zona geografica dell'ex Federazione, anche a sostegno ideologico delle guerre nazionali nel frattempo esplose nei Balcani. Questa situazione portò alla celebrazione di nuovi eroi e alla creazione di nuovi luoghi della memoria e narrazioni museali.

È ciò che accadde nell'attuale Museo Nazionale di storia contemporanea della Slovenia a Lubiana, ex museo della Rivoluzione nato nel 1948 con il nome di "Museo di liberazione nazionale del popolo della Repubblica di Slovenia".

Predecessore del museo, nel 1944, era stato l'istituto scientifico. L'istituto si occupava di raccogliere materiale d'archivio, artistico, bibliografico e militare, una raccolta che costituì la base delle collezioni museali successive. Il museo nato poi nel '48 prese in gestione le collezioni raccolte dall'istituto con l'intento di creare una mostra permanente con materiale accuratamente selezionato per narrare gli eventi e gli ideali alla base della guerra di liberazione nazionale. La mostra aprirà nel 1955 e sin dalla sua inaugurazione non metterà tutti d'accordo, criticata per l'eccessiva enfasi sulle narrazioni individuali, a discapito delle storie collettive.

Sono questi anni di raccolta di oggetti, opere d'arte e grafiche legate al movimento di liberazione per creare una galleria ad esso dedicata. I momenti e le storie da non dimenticare erano chiari: la lotta di liberazione per la patria, la sofferenza dei partigiani, i crimini della *slovene home guard*<sup>56</sup>, l'esaltazione degli eroi jugoslavi che avevano preso parte alla guerra civile spagnola. Negli anni Sessanta si aggiunge l'esaltazione del movimento dei lavoratori e la costruzione socialista della Slovenia. È questo un approccio comune a tutti gli altri musei della rivoluzione, si stava rafforzando un'interpretazione univoca e unitaria della storia, istruendo i cittadini dell'importanza della rivoluzione comunista, ricordandogli le sofferenze subite.

Nel 1962 il museo prende il nome di "Museo della Rivoluzione del popolo della Slovenia". Vengono acquisiti schizzi e disegni dei compatrioti deportati nei campi di

---

<sup>56</sup> La milizia slovena collaborazionista durante l'occupazione nazi-fascista di Lubiana.

concentramento tedeschi e italiani, da cui sarà tratta la mostra *The occupier's prisons and camps*<sup>57</sup>.



Figura 11 Nikolaj Pirnat, *Nedolžne so mučili v ječah* (Nelle carceri gli innocenti venivano torturati), 1944

Dopo l'indipendenza del 1991, la descrizione del secondo conflitto mondiale e il ruolo del fronte sloveno di liberazione divennero oggetto di dibattito, facendo emergere una narrativa opposta a quella dei musei della Rivoluzione, ovvero quella dell'era jugoslava come un periodo di oppressione nazionale. La strada del revisionismo storico adottata dai musei conviveva però con l'emergere della "Jugonostalgia". Per formare la nuova identità era necessario allontanarsi il più possibile dai temi della Seconda Guerra come fonte di identità, quale era stata per Tito. La lotta nazionale di liberazione inizia ad essere considerate superflua e indesiderata, rimosso tutto ciò che richiamava alla sua eredità, busti di Tito compresi.

La nuova mostra permanente apre nel 1996, divisa in otto sale, viene intitolata *gli sloveni nel ventesimo secolo*, anche in questo caso si accendendo aspre critiche,

---

<sup>57</sup> Cfr., K. Širok, *Reinterpreting and transforming 'Red' museums in Yugoslavia* in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.

prima tra tutte quella del noto scrittore sloveno Drago Jančar. Jančar reputerà la mostra incapace di presentare un'interpretazione critica del regime di Tito e dei recenti fatti storici. Inoltre accuserà il silenzio sulla violenza comunista dopo il 1945 e sugli *izbrisani*, ex cittadini jugoslavi, di etnia non slovena o mista, che all'indomani della proclamazione d'indipendenza vennero cancellati dal registro dei residenti permanenti in Slovenia, perdendo lo stato di diritto<sup>58</sup>.

Lo scrittore stava denunciando il celarsi di un "lato oscuro" della storia del Paese, che deliberatamente occultava il sistema totalitario di cui aveva fatto parte. Da questa affermazione prenderà il nome la mostra da lui curata nel 1998 *The dark side of the moon* (il lato oscuro della luna), pensata per far luce sulle ombre del dopoguerra e sulla violenza comunista.

Nel 2001 il museo cambia ancora nome e intenti, diventa il "Museo nazionale di storia contemporanea". Si creano raccolte sul patrimonio mobile e intangibile dello "spazio etnico sloveno" e della diaspora dall'inizio del ventesimo secolo. Nel 2003 viene formata la prima collezione orale di video testimonianze, con materiali provenienti anche da archivi familiari e personali, estratti di vita quotidiana prima, durante e dopo la guerra. C'è poco interesse in questo momento sui crimini della Jugoslavia di Tito e anche la "Jugonostalgia" non trova spazio nel museo, è come se la Slovenia non avesse mai fatto parte della Federazione.

Ma non sarà così a lungo: cambia il governo, cambia la narrazione. Il nuovo governo di destra nomina come direttore Jože Dežman e la collezione viene riorganizzata. L'accento è sulla vita sotto il totalitarismo jugoslavo, terminato con l'indipendenza della Slovenia, con mostre quali *United in Victory—the Independence of Slovenia* in occasione del quindicesimo anniversario della Repubblica. È la lotta di liberazione dalla Jugoslavia la protagonista, eroici combattenti sloveni impersonati da manichini, contro altri manichini vecchi e sporchi nelle vesti dell'esercito jugoslavo. È il momento di provare all'Europa che la Slovenia è un paese libero, uno stato sovrano democratico e questa nuova realtà non può essere compatibile con una memoria positiva della Jugoslavia di Tito.

---

<sup>58</sup> *Izbrisani* significa letteralmente "cancellati", furono più di 18.000.

Nel 2014, in una Slovenia non solo indipendente, ma anche parte dell'UE cambia ancora il punto di vista. Il pubblico è stato invitato dal museo a donare oggetti legati alla cultura del ventesimo secolo e a condividere le memorie di tutte le fasi della storia del Paese<sup>59</sup>.

La Prima Guerra Mondiale, per esempio, è una di quelle fasi storiche a cui viene restituita importanza. La sua narrazione era stata evitata sia dal governo jugoslavo, che da quello sloveno, perché associata alla perdita di parte del territorio sloveno a favore dell'Italia. Ora diventa il punto di partenza del percorso espositivo, dal 1914 fino ai giorni nostri. Con una speciale collezione che celebra l'indipendenza del 1991.

L'approccio oggi adottato è multi vocale, il passato traumatico affrontato in tutte le fasi. Le collezioni raccolte negli anni dall'istituzione si affiancano a storie personali raccontate da un punto di vista soggettivo. Il giudizio cerca di rimanere sospeso, la complessità è in mostra. Il visitatore è lasciato libero di costruirsi un proprio pensiero critico mentre attraversa le sale, il percorso mira a non essere preimpostato o tendenzioso.

Così sono dichiarati i nuovi intenti della mostra permanente (che ha mantenuto lo stesso titolo dell'esposizione inaugurata nel 1996):

The exhibition [...] presents the most important events and processes intertwined with the way of living and working in the territory of Slovenia from the beginning of World War I to the present day. The exhibition is intended to create awareness and trigger an emotional response in each and every visitor, and to enable visitors to find answers to their own questions through the diverse range of objects presented in the museum.<sup>60</sup>

Emerge chiaramente la natura emotiva dell'allestimento e il proposito di non dare risposte scontate ai visitatori, ma permettergli di procurarsele da sé.

Ovviamente le scelte espositive sono scelte di un gruppo di soggetti con un proprio bagaglio storico e culturale, e mai potranno essere del tutto neutre. Le *contested histories* non pretendono la totale neutralità, che rasenta l'utopia, ma mirano a

---

<sup>59</sup> Cfr., K. Širok, *Reinterpreting and transforming 'Red' museums in Yugoslavia in Museum International*, cit.

<sup>60</sup> <https://www.muzej-nz.si/> [ultimo accesso 08 gennaio 2024]

mettere sul tavolo il maggior numero di storie possibili. Si dà voce alle persone che fanno parte delle comunità, per rielaborare insieme il passato, alla luce del presente.

### **7.1. Collezioni e criticità**

Gli sforzi messi in atto dal museo per aprirsi alla multi vocalità sono innegabili. Non solo dentro le sue sale, ma anche prendendo parte a progetti europei, come *Identity on the line*, in cui si è finalmente affrontata la questione degli *izbrisani* nella mostra *Up You Go* e con una serie di interviste visibili sul loro canale youtube.

Il punto che in questo elaborato però si cerca di tenere a mente è se e come la storia dell'Istria e della minoranza italiana viene raccontata nelle istituzioni museali che si occupano di storie contese. Analizzando l'allestimento e le collezioni del museo di Lubiana possiamo trovare una risposta a questa domanda.

Il museo è costituito da otto sale che si sviluppano in ordine cronologico (sala 1: 1914-1918; sala 2: 1918-1929; sala 3: 1929-1941; sala 4: 1941-1945; sala 5: 1945-1961; sala 6: 1961-1980; sala 7: 1980-1991; sala 8: 1991-2007). Nelle prime tre sale la storia dell'Istria è una storia legata a spostamenti di confini continui, fino a diventare la *Primorska*, ovvero l'attuale litorale sloveno. Non c'è nessun focus sulle vicende che hanno riguardato la regione, l'Istria fa parte di una narrazione funzionale a raccontare la storia della Slovenia.

21 sono le collezioni fotografiche e 21 quelle di oggetti, tra cui la collezione di arti visive, di grafica, di arte tessile, di medaglie, cartoline, francobolli e oggetti vari. Il Litorale appare principalmente nelle tre collezioni fotografiche a seguire.

La prima è la *collezione fotografica della prima guerra mondiale (1914-1918)*, immagini per lo più riguardanti scene militari sul fronte dell'Isonzo e sul fronte orientale.

La seconda è la *collezione fotografica dei lasciti degli sloveni nell'esercito italiano sotto il fascismo*. La maggior parte delle fotografie raffigurano la coscrizione, le esercitazioni militari, i campi di battaglia, le vittime, la lotta popolare per la sopravvivenza. Ma anche scene di vita quotidiana, ritratti, attività ricreative, paesaggi e architetture. I militari sloveni nell'esercito italiano sono ancora protagonisti, immortalati nella terra natia e nelle colonie italiane di Libia, Somalia, Eritrea, Etiopia. Ma anche in Spagna, Albania, Francia, Grecia e Unione Sovietica.

La terza è la *collezione italo-tedesca*, contiene oltre 18.000 fotografie, per lo più di fotografi tedeschi. Le fotografie provengono dal lascito della redazione della *Deutsche Adria Zeitung* (giornale tedesco dell'Adriatico), pubblicato a Trieste tra il 1944 e il 1945. La collezione comprende fotografie di ufficiali nazisti, comandanti militari e soldati semplici, veicoli blindati, aerei, navi, combattimenti e vita al fronte. La maggior parte delle fotografie provengono dal fronte orientale e occidentale, dai Balcani e dall'Italia<sup>61</sup>.

La presenza italiana in Slovenia emerge come quella di un popolo occupante. Nella sala n.3 ci si sofferma sull'occupazione nazifascista di Lubiana, quando la città diventa provincia del Regno d'Italia. In questa sezione sono esposti numeri civici in doppia lingua e altri oggetti che testimoniano l'occupazione.



Figura 12 Manifesto del G.I.L.L. (Gioventù italiana del littorio) di Lubiana, 1942

<sup>61</sup> <https://www.muzej-nz.si/> [ultimo accesso 08 gennaio 2024]

Il numero civico bilingue è un oggetto che ancora si trova nelle strade del litorale sloveno. Intorno a questo oggetto, per esempio, si potrebbe aprire un mondo di narrazioni: quella linguistica, quella della minoranza italiana, quella degli istriani, oltre a quella della soppressione dell'identità slovena, che è l'unica narrazione che emerge nella sala. Sono discorsi trasversali che convivono, tutti contestati e contestabili. Unire le video testimonianze esistenti con quelle della comunità italiana restituirebbe una visione della storia più ampia e complessa, favorirne una rilettura e nuova comprensione.

Un museo che si sta approcciando alle storie contese, ma che allo stesso tempo conserva nel suo nome l'epiteto "nazionale" dovrebbe affrontare tutte le storie nazionali. L'Istria è oggi parte della Slovenia, la sua storia è *anche* una storia slovena. Discorso che si potrebbe applicare pure alle altre minoranze linguistiche del Paese, come quella ungherese.



Figura 13 Numero civico in doppia lingua del periodo della Seconda Guerra Mondiale

La piccola collezione d'arte del museo riguarda soprattutto la vita dei prigionieri nei campi. Legata quindi ad un determinato periodo storico visto dal punto di vista dei prigionieri sloveni. La collezione d'arte potrebbe essere arricchita, abbracciare la produzione contemporanea. Il medesimo periodo storico letto da più artisti, compresi quelli delle minoranze.

Il museo di Storia Contemporanea di Lubiana sembra mettere la regione di Lubiana al centro degli eventi e lasciare le regioni ai margini letteralmente ai margini. La Slovenia è un Paese piccolo, ma ogni suo territorio di confine racconta storie di violenza peculiari e di identità plurime e non incasellabili che avrebbero bisogno di maggior spazio per auto-raccontarsi.

### **8. L'I.R.C.I e il Museo di Storia di Lubiana a confronto**

Il Magazzino 18, gestito dall'I.R.C.I (Istituto Regionale per la Cultura Istriano fiumano-dalmata) che in via Torino a Trieste ospita l'omonimo museo, è il secondo caso studio che verrà esaminato. Questo caso è di segno completamente opposto rispetto a quello di Lubiana, bisognerà quindi tener conto delle importanti differenze.

In primis il museo di Lubiana si occupa della storia dell'intera Slovenia, mentre il Magazzino 18 e il museo dell'I.R.C.I trattano specificatamente della storia dell'esodo giuliano, fiumano, istriano e dalmata e della cultura di questi popoli. Il museo organizza mostre temporanee su artisti viventi e del Novecento nella sede di via Torino e ospita allestimenti permanenti che riproducono la vita di un tempo delle comunità. È doveroso specificare che il museo in via Torino è attualmente in fase di disallestimento per essere spostato in una nuova sede al Porto Vecchio, vicino al Magazzino 18. Sono quindi oggi solo visitabili le mostre temporanee, si tratta soprattutto di mostre fotografiche, di grafica e personali di pittori per far conoscere gli artisti istriani del passato. La data di apertura del nuovo museo è ancora ignota.

Altra differenza tra le due istituzioni è che l'I.R.C.I non si occupa consapevolmente di *contested histories*, anche se la storia che tratta rientra a pieno titolo in questa "categoria". Il punto di vista privilegiato dall'istituto è unico, quello degli esuli e dei discendenti degli esuli. Gli allestimenti, le pubblicazioni, non lasciano molto spazio alla multi-vocalità. Se mettiamo a confronto gli intenti del museo sloveno - riportati precedentemente - con quelli del museo triestino, diventa subito chiaro che il secondo pone come primo obiettivo il voler ribadire l'eccellenza dei popoli che rappresenta. Emerge la necessità di raccontare la loro versione della storia, senza interferenze.

Riporto come segue la dichiarazione d'intenti dell'I.R.C.I:

ISTRIANI, FIUMANI, DALMATI: un grande popolo che, nei secoli, ha

mostrato di essere anche UN POPOLO GRANDE. Vincente in ogni campo: della scienza, dell'arte, del lavoro. E del pensiero [...]  
Recuperare, conservare, studiare e sviluppare ogni tratto culturale di questa nostra gente è il compito dell'I.R.C.I. [...] e questo è il nostro nuovo sito, luogo di comunicazione e di incontro per tutti coloro che hanno a cuore la nostra storia e i nostri uomini.<sup>62</sup>

La dichiarazione, con frasi in lettere maiuscole, risulta piena di grande orgoglio. Il tono affermativo esclude ogni possibilità di critica. Il linguaggio è poco attento all'inclusione, quasi respingente. "Luogo di comunicazione e di incontro per tutti coloro che hanno a cuore la nostra storia", a livello di analisi del testo la percezione è che l'unica ragione per approcciarsi all'esodo sia quella di tenerci davvero e che gli esuli siano gli unici detentori della storia. Inoltre, sarebbe lecito, accanto a "i nostri uomini" aggiungere "e donne" o un termine più neutro.

Infine, va sottolineata la differenza di status tra le due istituzioni. Il museo sloveno è un museo nazionale, che gode di fondi pubblici. Il museo di Trieste è invece civico, non gode di sovvenzioni paragonabili e, di fatto, è tenuto aperto da volontari.

---

<sup>62</sup> <http://www.irci.it/> [ultimo accesso 13 gennaio 2024]

## 9. Il Magazzino 18



Figura 14 Trieste, Magazzino 18 (sede originaria)

Il magazzino 18 si trova oggi al Porto Vecchio di Trieste. È un luogo di difficile definizione. Non rientra nella categoria di museo etnologico, artistico o storico, non è una casa-museo o un sito storico (poiché non si trova più nella sede originale). Gli oggetti che contiene non sono ancora stati musealizzati, ma semplicemente divisi per categorie. Potremmo definirlo semplicemente un luogo della memoria, del ricordo.

Qui sono conservate le masserizie di chi, dopo l'annessione alla Jugoslavia, è fuggito in Italia dall'Istria, da Fiume e dalla Dalmazia. Si tratta di tonnellate di oggetti: suppellettili da cucina, mobili, fotografie, libri, sedie, quadri, addirittura bare. Duecento metri cubi di masserizie, tutto quello che gli esuli riuscirono a portare con sé sui carri o sulle navi. Si tratta non solo di oggetti di prima necessità, ma di case intere, cose anche "inutili" se si pensa ad una fuga con pochi mezzi, ma emotivamente importanti.

Questi beni privati sono rimasti nell'hangar 22 del punto franco del Porto Vecchio di Trieste per circa cinquant'anni, senza che nessuno li reclamasse o si preoccupasse di conservarli. La memoria di queste storie stava finendo, per scelta, nell'oblio.

Nel 1988 è l'I.R.C.I che inizia ad occuparsi di questi oggetti ingombranti. Gruppi di volontari spostano le masserizie dall'originario magazzino 22 al n. 26, in attesa di capire come gestire i materiali, ma intanto li mettono al riparo da umidità e intemperie. Saranno poi spostate nel magazzino n. 18 e da qui solo di recente sono state movimentate, per le condizioni ormai precarie della struttura. Tuttavia, la nuova sede ha mantenuto il nome ormai noto di Magazzino 18.

La storia di queste masserizie è una storia tanto tragica quanto quella dei suoi proprietari e vale la pena riportarla brevemente.

Fu la ditta A.Co.M.I.N che aveva sede a Napoli e una succursale a Trieste ad occuparsi del trasporto dei colli. Il servizio iniziò nel 1946, durante il primo esodo, e i colli vennero spediti anche a Venezia e in altre città d'Italia. Al primo esodo si aggiunse quello del 1953-1955, che proseguì sino a quasi tutti gli anni Sessanta. Nel frattempo le famiglie che avevano trovato una dimora erano tornate a prendere gli effetti personali, ma si trattava comunque della minoranza, alla fine del 1955 i colli depositati erano circa 133.000 e con la chiusura dei magazzini di Venezia e Tirrenia, il materiale superstite confluì tutto a Trieste.

Nel corso degli anni Sessanta la prefettura di Trieste restituì ancora molti colli ma nel 1964 si dovette trovare una soluzione, anche a causa delle spese di affitto dei depositi. Le restituzioni si facevano sempre più difficili, alcuni proprietari erano deceduti, altri irreperibili o anonimi.

Nel 1977 il presidente del tribunale di Trieste invita gli interessati a ritirare i beni entro il 31 dicembre 1977, per mezzo di avviso nella Gazzetta ufficiale. L'appello cadde quasi nel vuoto e le masserizie continuarono a rimanere al loro posto, talvolta spostate da un magazzino all'altro, quindi sempre più usurate, confuse e disperse.

Passano dieci anni di inazione, nel 1987 lo stato degli oggetti è più che precario e la confusione nel magazzino 22 è totale. Lo stesso anno l'Ufficio tecnico erariale esegue una perizia e definisce il valore commerciale dei colli "nullo o meglio un

valore negativo”<sup>63</sup>. L’unica soluzione possibile - avendo anche la Croce Rossa rifiutato negli anni precedenti la donazione a causa della quantità di materiale e dei costi di inventario - sembrò essere quella di bruciare tutto. Inoltre si stavano prendendo accordi per costruire l’Adriaterminal su quel sito, un edificio portuale, che avrebbe comportato la demolizione del magazzino 22.

In quegli anni l’I.R.C.I era appena nato e decise di prendere in mano la situazione. Operò una selezione del materiale, almeno di quello che si potesse ritenere di un certo valore storico, culturale, di testimonianza e in condizioni accettabili. L’I.R.C.I maturerà così l’idea di creare un fondo museale il cui nucleo sarebbero state le masserizie, importante fotografia di un’intera società, della sua vita quotidiana, in un preciso momento storico.

Lo svuotamento del magazzino 22 durò sei mesi e non fu integrale. Fu uno spostamento frettoloso e la selezione sommaria. Molto si perse, molto altro finì distrutto sotto la demolizione dell’hangar 22 poiché non si fece in tempo a spostare tutto. La negligenza fu da tutte le parti e le tempistiche furono definite in maniera imprecisa, sia dalle compagnie di demolizione e costruzione, sia dalle associazioni istriane. L’incendio del 4 maggio 1988 diede il colpo finale al materiale non ancora vagliato dall’Istituto e non ancora distrutto dagli scavatori.

Il museo che si voleva costituire era di natura etnografica e di testimonianza. A tal fine l’Istituto si attivò per reperire fondi documentari dell’area di interesse. Tra le acquisizioni: l’archivio C.L.N dell’Istria, formato da cartolari e fotografie; l’archivio Luigi Papo inerente a tematiche istituzionali; l’archivio Quarantotti Gambini, proveniente dalla famiglia dello scrittore di Capodistria, comprendente manoscritti e scambi epistolari e documenti dello storico Quarantotti.

Degno di nota è il fondo artistico dell’artista e storica dell’arte fiumana Anna Antoniazio Bocchina. Antoniazio fece parte negli anni Trenta del gruppo d’avanguardia fiumano, nel 1946 si trasferì a Venezia da esule e dedicò la sua vita allo studio e alla conservazione delle opere della sua terra. È una figura purtroppo ancora poco conosciuta e approfondita dalla storiografia artistica<sup>64</sup>. Il fondo da lei

---

<sup>63</sup> P. Delbello, *Esodo. Sugli esuli e le loro masserizie ancora depositate nel Porto Vecchio di Trieste per un museo della Civiltà Istriano-fiumano-dalmata*, Trieste, I.R.C.I, 2004, p.31.

<sup>64</sup>B. Vinciguerra, *Anna Antoniazio Bocchina e la tutela del patrimonio artistico di Fiume*, in *Il capitale culturale*, Macerata, Eum edizioni Università di Macerata, n. 13, 2022, p. 601.

donato è formato dalle sue opere e della raccolta del “pittore dell’esodo” Gigi Vidris, di Pola, che attraverso la sua opera satirica narrò con amara ironia le vicende dell’esodo in importanti pubblicazioni triestine<sup>65</sup>.

La collezione non è al momento visitabile. Come si è detto, il museo di via Torino è in parte chiuso, ma nella nuova sede è prevista una pinacoteca degli artisti in cui si spera questa collezione troverà collocazione. Dall’archivio delle mostre temporanee organizzate non risulta esserci stato alcun approfondimento sulla figura della storica dell’arte e sul suo lascito. Quando la pinacoteca aprirà sarà la prima mostra permanente dedicata ad artisti istriani.



Figura 15 Gigi Vidris, vignetta satirica per il settimanale “El Spin”, 1944-47 ca

### 9.1. Allestimento e criticità

Oggi le visite al nuovo Magazzino 18 si svolgono un paio di volte al mese su prenotazione, sono ad accesso libero. A guidare il percorso sono i volontari dell’I.R.C.I, i pochi testimoni diretti disposti a raccontare, che hanno vissuto l’esodo e la vita nel campo profughi e i discendenti degli stessi.

---

<sup>65</sup> Cfr., P. Delbello, *Esodo. Sugli esuli e le loro masserizie ancora depositate nel Porto Vecchio di Trieste per un museo della Civiltà Istriano-fiumano-dalmata*, cit.

Al termine della visita i visitatori sono liberi di aggirarsi tra le sale, toccare gli oggetti, spulciare i documenti. Il fatto di poterlo fare dà un grande libertà e trasmette subito la sensazione di non essere in un museo, ma, per l'appunto, in un magazzino o a casa di qualcuno. Si instaura un rapporto emotivo con gli oggetti e i loro proprietari.

All'ingresso del magazzino, sotto una teca in vetro, troviamo una miniatura della cittadina di Umago - oggi in Croazia - realizzata nel 1970 dall'artigiano del legno esule Beniamino Favretto. I modellini delle città e delle architetture sono oggetti didattici in grado di suscitare meraviglia per il loro apparente grado di iperrealismo. Ma, come spesso accade, sono ricostruzioni imprecise di luoghi che non esistono più. È il caso di questo modello in scala, in cui la Umago ricostruita da Favretto è quella dei suoi ricordi a posteriori, fatta attraverso la memoria individuale e collettiva e con il supporto di immagini fotografiche. È un oggetto importante perché la ricostruzione materiale del ricordo fa della miniatura, come direbbe Lévi-Strauss, il prototipo universale dell'opera d'arte. L'antropologo colloca l'arte a metà strada tra la conoscenza scientifica e il pensiero mitico o magico e sostiene che tutte le miniature hanno una qualità estetica intrinseca (e che la maggior parte delle opere d'arte sono di piccola dimensione). Quando si fa conoscenza con un oggetto reale, dice, prima si familiarizza con le singole parti che lo compongono e poi si osserva l'insieme, ma nel caso della miniatura il processo avviene al contrario. Un oggetto più piccolo e semplice sembra più facile da cogliere nella sua interezza, fornisce gratificazione e un "senso di piacere che già solo per questo motivo può essere definito estetico"<sup>66</sup>. Le riproduzioni in miniatura sono in grado di aiutare le persone a recuperare e mantenere memorie che stanno sbiadendo. Sono oggetti che stimolano un elevato grado di intimità e fanno sentire l'osservatore al sicuro, parte di un universo gestibile, soprattutto se si riferisce a qualcosa che non c'è più.

La miniatura di Umago permette al pubblico coinvolto di contemplare la casa come un' esperienza ininterrotta. L'elemento "magico", citato da Lévi-Strauss, è nel

---

<sup>66</sup> C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Leithworth, The Garden City Press, 1962, p. 24.

vassoio di vetro contenente una manciata di terra e contrassegnato con l'etichetta "terra della nostra Umago"<sup>67</sup>.

Procedendo oltre il modellino troveremo gli oggetti suddivisi per tipologia, quasi a riformare gli ambienti di una casa. Ingrandimenti fotografici e grafiche di propaganda del tempo si trovano all'ingresso e nella prima grande sala.



Figura 16, Trieste, Magazzino 18, manifesto di propaganda, novembre 2023

Si prosegue in altre sale, qui sono appesi quadri, fotografie incorniciate, specchi. Nell'ultima stanza una serie di pannelli riportano le liste dei nomi dei dispersi o deceduti tra la fine della Seconda Guerra Mondiale e il secondo esodo. In questo corridoio si trova un'installazione fotografica, si tratta di cubi posti uno sull'altro con ritratti fotografici in bianco e nero di esuli, foto recuperate dalle masserizie.

---

<sup>67</sup> Cfr., M. Mikola, *Miniature town models and memory: an example from the European borderlands*, in *Journal of Material Culture*, vol. 22, 2017.



Figura 17 Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Prima di entrare in questa sala si trovano dei “corridoi” di armadi e credenze da cucina e cataste di sedie, che sono diventate un po’ il simbolo di questo luogo. Centinaia di sedie formano una sorta di spirale, un serpentone che potrebbe essere concepito come un’installazione artistica dal forte impatto emotivo. L’allestimento ha un ordine nella sua confusione e il percorso guidato è emotivamente difficile; non è ancora definitivo e, naturalmente, non si possono esporre criticità su quello che ancora non c’è, ma si può valutare quello che esiste e proporre delle strade da seguire nell’affrontare questo passato traumatico.



Figura 18 Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Il primo elemento critico è la mancanza di un approccio multi-vocale. La storia degli esuli giuliani, istriani, fiumani e dalmati è una storia che li vede protagonisti, ma non unici attori. Il punto di vista che emerge è quello degli esuli ma non si accenna agli altri che hanno partecipato all'esodo, alle loro ragioni o ai "rimasti". La storia dell'esodo, infatti, si divide tra quella degli emigrati (che non erano solo italiani) e dei "rimasti". La seconda categoria è quella che fino ad ora è stata meno ascoltata e studiata. La relazione tra i due gruppi è ambivalente e proprio per questo si potrebbero proporre iniziative congiunte, come per esempio videointerviste, che offrano una panoramica ampia. Come, si vedrà, questo metodo è stato sperimentato con successo a Pisino (Croazia).

Anche un coinvolgimento della minoranza slovena a Trieste e degli istriani sloveni e croati potrebbe essere una buona pratica per la rielaborazione del trauma, per

allargare il racconto al di fuori della comunità di esuli. Inoltre, una proposta multilingue della visita e una traduzione dei contenuti permetterebbe di allargare il bacino di visitatori.

L'assenza di uno sguardo in direzione di altre istituzioni museali che trattano argomenti simili è un ulteriore elemento di criticità. Prendere esempio da iniziative di successo e capire se sono applicabili nel proprio contesto gioverebbe all'istituto.

Viene da sé che non si può volgere lo sguardo altrove se non si sente la necessità di farlo. I gruppi associativi di esuli, quale è l'I.R.C.I, hanno plasmato una vera e propria identità esule appartenente a un popolo dell'esodo, che ha delle caratteristiche ben specifiche: la comune sofferenza di un'esperienza unica nel suo genere, la rivendicazione della scelta presa per amore di una patria che li ha respinti, la voglia di riscatto dei torti subiti. C'è l'impellenza di scrivere una realtà che sia definitiva, una narrazione che ha i suoi eroi, martiri e luoghi sacri. Questi eroi li troviamo rappresentati nel Magazzino 18. È martire la giovane Norma Cossetto, laureanda all'università di Padova, infoibata nel 1943; una foto e una targa speciale a lei dedicata la ricordano al Magazzino come "assurta a figura simbolo del martirio degli istriani". È eroe Giuseppe Micheletti, di cui si racconta alla visita guidata sempre al Magazzino, medico che soccorse i polesi sopravvissuti alla strage di Vergarolla<sup>68</sup>, "luogo sacro", in cui perse i figli e nonostante ciò portò avanti il suo lavoro. Negli anni le iniziative di commemorazione si sono moltiplicate, sono stati eretti monumenti e intitolate strade alle vittime dell'esodo e delle foibe. Questo passaggio è fondamentale e naturale per ogni comunità che stia cercando di mantenere e rivendicare la propria identità.

Gli studi accademici interpretano l'esodo alternativamente come all'interno di un più ampio movimento delle popolazioni successivo alla guerra, e come a uno spostamento seguito ad un'azione di propaganda italiana nazionalista/fascista (prevalentemente dall'ottica degli studiosi sloveni). Il popolo degli esuli, invece, interpreta come una forzatura lo spostamento, in una condizione in cui le autorità

---

<sup>68</sup> Il 18 agosto 1946 sulla spiaggia di Vergarolla, nei pressi di Pola, fu fatto esplodere del materiale bellico depositato sulla spiaggia che causò numerose vittime. Il numero delle vittime, le dinamiche e i responsabili dell'attentato sono ancora oggi oggetto di contenzioso. All'epoca Pola faceva parte della zona A, un'enclave alleata all'interno della zona B di amministrazione jugoslava.

jugoslave non obbligavano a partire ma creavano un clima di coercizione e di timore che costringeva le persone ad andarsene. Ma esistono oggi visioni anche più estreme di questa emigrazione, quali quella di pulizia etnica e una particolarissima definizione di genocidio: l'inevitabile morte dei protagonisti dell'esodo porterà alla sparizione di una generazione di esuli istriani, una condizione che secondo il popolo dell'esodo non può essere trasferita agli eredi. È così che si porterà a compimento lo sterminio di un popolo, della sua cultura e identità (una posizione che non contempla minimamente l'esistenza dei "rimasti").

Un museo che si occupa di *contested histories* dovrebbe prendere in considerazione tutte queste posizioni, anche le più estreme. Dare voce a tutte le interpretazioni degli stessi eventi, metterle sul tavolo senza interferire, per poter creare degli spazi di dibattito al suo interno<sup>69</sup>.

Se ne può concludere che per il momento l'I.R.C.I non si sta occupando di storie contese e, di fatto, dalla sua *mission* precedentemente trascritta non è dichiarato un interesse nel farlo.

Gli esempi che si proporranno di seguito sono invece considerati positivi rispetto alla museologia delineata. Uno di questi è europeo mentre il secondo è in Istria e ha una natura simile al Civico Museo della Civiltà Fiumana, Istriana, Dalmata. Di seguito si proporranno due esempi, uno europeo, e uno in Istria.

#### **10. Il caso dell'Ulster Museum nell'Irlanda del Nord e di *Identity on the Line* nel museo etnografico dell'Istria**

I musei stanno sviluppando strategie cosiddette "agonistiche". È un approccio che parte dal presupposto che sia impossibile raggiungere un comune consenso su determinati eventi e che sia piuttosto utile provare a comprenderli in tutte le loro sfaccettature. Il concetto di memoria "agonistica" è stato sviluppato dagli studiosi Cento-Bull e Hansen, essi sostengono che siamo passati da una forma di ricordo basata sull'antagonismo a una basata sul cosmopolitismo. La memoria cosmopolita,

---

<sup>69</sup> Cfr., S. Pontiggia. *Vivere da superstiti. L'esodo istriano come esperienza del presente nel mondo associativo triestino*, in *Ricerche Sociali*, Rovigno, centro di ricerche storiche, n.16, 2009.

affermano, nonostante i suoi meriti e gli indubbi progressi rispetto all'età antagonista che ha dominato fino alla Seconda Guerra Mondiale, è limitata però dalla ricerca di una narrazione consensuale. Attribuendo così tanta importanza alla ricerca di una prospettiva concorde sul passato, le storie difficili diventano tabù. Il problema di questo approccio è che, marginalizzando tali questioni, queste si prestano alla manipolazione da parte di estremismi che le useranno per indebolire il sistema a cui si oppongono. La soluzione basata sull'agonismo propone quindi di non evitare storie difficili ma di portarle nel dibattito.

Ci sono molti esempi in tutto il mondo in cui i musei sono diventati attori socio-culturali. In un momento di disaffezione alla politica e di un revival della storia e del passato, le comunità hanno cercato risposte alle loro domande al di fuori dei canali istituzionali. I musei, custodi della memoria, sono stati interpretati come un luogo di neutralità e degni della fiducia della collettività. È nelle società post-belliche che si può fare il miglior bilancio dei risultati portati dal nuovo approccio agonistico.

Il museo di Ulster nell'Irlanda del Nord ha realizzato iniziative di successo, le cui metodologie possono essere applicate anche altrove. Per affrontare il periodo dei *Troubles* (lo scontro tra nazionalisti e unionisti iniziato alla fine degli anni Sessanta e conclusosi ufficialmente nel 1998) ha sviluppato un approccio agonistico costituito da un "consenso conflittuale" per evitare il sorgere di nuove narrazioni radicali divisive, utilizzabili dalle fazioni politiche.

Nel 2009 il museo ha aperto per la prima volta in Nord Irlanda una galleria dedicata ai *Troubles*. Questo primo tentativo è stato però letto come una regressione, un tornare su delle ferite aperte, e criticato per l'assenza di oggetti originali in mostra e di una prospettiva giornalistica sui fatti, restituita dalle immagini scattate dai fotoreporter dell'epoca.

Nel 2018 la galleria dei *Troubles* è stata sostituita da una nuova mostra: *The Troubles and beyond*, nel tentativo di rappresentare una narrazione inclusiva che non rifuggisse dagli aspetti più difficili del conflitto, comprese le storie individuali. L'iniziativa, insieme ad una mostra che collocava l'Irlanda del Nord nel più ampio

movimento culturale del '68<sup>70</sup>, ha riscontrato un gran successo grazie al nuovo approccio applicato, che andrò ad illustrare.

- La nuova galleria offre una piattaforma per discussioni e dibattiti su ciò che è accaduto. Il coinvolgimento del pubblico vuole incoraggiare una prospettiva nuova e costruttiva, facilitando l'approccio con i materiali esposti ed organizzando dibattiti ed eventi presso il museo.

- Durante l'iter di sviluppo del progetto si sono raccolti costantemente feedback di visitatori, intervistati, docenti e studenti delle scuole per migliorare tutte le fasi progettuali. La stretta collaborazione tra il museo, il mondo accademico e le parti interessate della comunità ha aumentato il livello di fiducia riposto nella mostra.

- Fondamentale è stata l'attenzione all'uso della storia orale. L'inserimento di testimonianze nel contenuto espositivo (fisico e online) è stato elemento chiave nel creare un'esperienza coinvolgente, interattiva e immersiva e nel dare a persone con background ed esperienze diverse l'opportunità di dire la loro e di declinare la propria storia.

- I *Troubles* sono stati poi inseriti in specifici curriculum scolastici, si sono pensate giornate di studio ed erogate risorse online. Si è riconosciuto che le nuove generazioni hanno un ruolo di prim'ordine nel contribuire a plasmare un futuro di pace<sup>71</sup>.

- Ai fatti storici si è intrecciata l'interpretazione artistica nella sezione *The art & the Troubles art*. Il conflitto è stato mostrato secondo diversi soggetti, temi e significati, rappresentati dagli artisti in chiave personale. Insieme le opere evocano una varietà di esperienze e di emozioni che riflettono sulle cause, l'impatto e la complessità dei *Troubles*<sup>72</sup>.

Una strategia analoga è stata adottata dal museo etnografico dell'Istria a Pisino, in Croazia. Il museo nasce nel 1962 con il fine di raccogliere, conservare, interpretare e rappresentare la cultura materiale e immateriale dell'Istria<sup>73</sup>.

---

<sup>70</sup> Movimento che coincise con l'inizio dei *Troubles*, e da cui è stato oscurato.

<sup>71</sup> Cfr., W. Blair, C. Reynolds, *Museum and 'Difficult pasts': Northern Ireland's 1968*, cit.

<sup>72</sup> <https://www.ulstermuseum.org/> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

<sup>73</sup> <https://www.emi.hr/> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

Insieme al Museo di storia contemporanea di Lubiana e ad altri quattro musei e un'università in Europa, ha partecipato al progetto europeo *Identity on the Line* (I-ON), incentrato sulle migrazioni in Europa dopo la fine della Seconda Guerra Mondiale.

Uno degli obiettivi del progetto era quello di incoraggiare i musei e le istituzioni culturali a prendere un ruolo centrale nella comunicazione di temi sociali difficili, compreso il patrimonio “dissonante” che è ancora sotto processo di negoziazione tra i diversi detentori di quel patrimonio<sup>74</sup>. Un patrimonio come quello dell'esodo, ancora oggetto di contestazioni da parte di tutti e tre i Paesi coinvolti, che citano numeri diversi di coloro che emigrarono, differenti ragioni dell'emigrazione e nomi diversi per indicare l'evento.

Il museo di Pisino si è occupato specificatamente di questo tema. Nel 2009 ha organizzato per la prima volta in Croazia una mostra sugli emigrati dall'Istria dal titolo *Valiže & Deštini* (Valige e destini) – *L'Istria fuori dall'Istria*. La mostra si concentrava sugli aspetti etnografici dell'emigrazione e sulle somiglianze e differenze nell'esperienza degli istriani che vivono fuori dall'Istria e quelli che sono rimasti. L'accento era posto sulla complessità dei destini degli istriani sfollati, sui diversi strati della loro esperienza e sul contenuto delle “valigie”, ovvero i ricordi e le percezioni che avevano dell'Istria.

Aderendo nel 2019 al progetto *Identity on the Line*, il museo croato ha adottato a pieno una prospettiva multilaterale. Uno degli obiettivi del progetto era proprio quello di raggiungere quante più voci autentiche possibile, soprattutto quelle che fino a poco tempo fa non erano state ascoltate. Un secondo obiettivo era la comprensione dell'eredità lasciata dall'esodo, come quelle narrazioni vengono ricordate oggi tra chi se ne andò, chi rimase e dagli istriani in generale, in un'ottica universale.

I “rimasti”, le cui voci raramente sono state ascoltate nell'Istria croata, hanno offerto le storie e le informazioni più sorprendenti.

---

<sup>74</sup> *Identity on the Line (I-ON) 2019-2023 public report.*

Tra il 2020 e il 2021 sono state realizzate una serie di interviste agli istriani italiani “esuli” e “rimasti”, di diverse generazioni. Dalle interviste ai “rimasti” nati dopo gli anni Sessanta sono emerse posizioni come quella di Sara P.:

“Ancora Esodo? Dobbiamo continuare a tornarci? Ci sono tanti altri argomenti importanti per la nostra vita oggi! Basta identificarci con il tema dell’esodo.”<sup>75</sup>  
(Sara P., nata Umago nel 1971, febbraio 2021)

Invece Roberta R. dice:

“Mi irrita quando alcuni esuli non riescono a uscire dalla loro storia. È diventata parte della loro identità. Conosco una donna che ha parlato pubblicamente del trauma degli attraversamenti illegali delle frontiere con l'Italia. Ogni volta la sua storia diventava più drammatica. Come se non esistessimo nemmeno... si parla solo di loro, anche adesso che c'è la festa... è così sempre gli esuli... e noi cosa siamo? Ci troviamo un po' offesi da questa cosa... perché anche noi vivevamo male. Fin dall'inizio sono venuti ben vestiti, con auto o moto nuove e volevano dimostrare a tutti noi che ce l'avevano fatta [...]. Penso che la generazione più giovane di italiani qui non sia più interessata all'esodo [...] per loro la nazionalità non è più importante: persone di tutti i colori stanno già camminando per la nostra città. Oggi quasi tutti sono individualisti.”<sup>76</sup>  
(Roberta R., nata a Dignano nel 1958, settembre 2021)

Tra i “rimasti” più anziani è emerso il dolore di aver perso una patria senza nemmeno essersi spostati fisicamente. Tutto era cambiato, ed inoltre erano sospettati sia dalle nuove autorità, che dagli esuli che si chiedevano perché fossero rimasti, se non fosse stato per legami politici o per godere di qualche privilegio.

Le interviste fatte agli “esuli” sono storie di umiliazione su entrambi i lati del confine, di attraversamenti illegali, di anni di povertà ed emarginazione in Italia. Storie di ritorni per le dure condizioni nella “madrepatria” e di partenze tardive per l'intimidazione costante nella nuova Jugoslavia. Questi racconti esprimono una varietà di riflessioni ed emozioni sugli stessi eventi, restituire questa varietà è stata una sfida a livello curatoriale.

La prima fase del progetto prevedeva una mostra collettiva itinerante e all'aperto, di modo che potesse essere visibile da una fetta più ampia di pubblico. Le storie

---

<sup>75</sup> L. Nicočević, *Voices heard (again): Istrian Italians in and out of Istria*, in *Narodna umjetnost: hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Zagreb, Istituto di etnologia e folklore, vol. 60, n.1, 2023, p.118.

<sup>76</sup> Ivi, p.119.

contingenti ai vari Paesi erano inquadrare nella cornice delle migrazioni recenti. Poi ogni museo ha progettato la sua mostra, sul proprio tema.

La mostra di Pisino, intitolata *Connessioni – Legami – Gli istriani dopo la seconda guerra mondiale* è stata inaugurata nell'aprile 2022 ed era interamente dedicata al patrimonio degli italiani istriani. La mostra consisteva in una serie di pannelli ritagliati a sagoma umana, ciascuno recante la testimonianza e le fotografie dell'intervistato, su un lato il testo croato, sull'altro in italiano. Disposti casualmente uno vicino all'altro, i pannelli costringevano le persone a circolare e a mescolarsi tra di loro, come in una folla. I pannelli introduttivi spiegavano l'esodo degli italiani istriani.

Pochi gli oggetti materiali selezionati, ma pregni di un messaggio forte. Per esempio una scatola di metallo insieme al suo contenuto, ritrovata durante la ristrutturazione di una vecchia casa a Pola. La casa era un'antica locanda i cui proprietari emigrarono in Italia, non è stato possibile rintracciarli. Presentando questi oggetti si è cercato di raccontare senza ulteriori parole le partenze<sup>77</sup>.



Figura 19, Pisino (Croazia), un'immagine della mostra *Connessioni-Legami- Gli istriani dopo la seconda guerra mondiale*, 2022

<sup>77</sup> Cfr., L. Nicočević, *Voices heard (again): Istrian Italians in and out of Istria*, cit.

Si è visto come anche l'I.R.C.I affronti questo stesso tema, ma le differenze di approccio tra i due musei è lampante. L'I.R.C.I aprirà prossimamente la nuova sede museale, con intenti analoghi a quelli del museo di Pisino, ma nessuna collaborazione è stata instaurata per ora tra le due istituzioni. Questo fatto può essere compreso nel contesto della rivalutazione dell'esodo da parte della politica italiana, un processo culminato nel 2004 con il proclama del Giorno del ricordo l'11 di febbraio (giornata nazionale della memoria degli esuli e delle foibe). Le iniziative che ne sono seguite, culturali, politiche, artistiche, cinematografiche, sono risultate unilaterali e riduttive. Una narrazione dalla retorica nazionalistica ancora basata sull'opposizione tra i partigiani slavi incivili e violenti, contro i civili italiani innocenti.

Il progetto del museo etnologico ha avuto per la regione un enorme significato e ha raggiunto, grazie al rapporto con i partner europei, un pubblico assai più vasto di quello locale. Le scuole sono state coinvolte e c'è stata la possibilità di raccogliere feedback preziosi da parte dei detentori del "patrimonio difficile", che per la prima volta si sono confrontati sull'argomento. Il successo dell'iniziativa ha tracciato un sentiero perseguibile da altri musei, non solo etnografici.

Nei casi fino ad ora esaminati l'arte è entrata poco nel discorso, se non di striscio. Nel capitolo successivo si prenderanno in esame alcuni casi definibili di *Border Art*, in cui l'arte contemporanea è intervenuta con mezzi creativi e multidisciplinari sull'identità di confine e sulle storie contese.

### Capitolo 3

#### *Border Art e arte contemporanea per l'identità*



Figura 20 Jan Sedmak, *Rimpasti di confine*, 2015

Nel 1989, al cadere del muro più famoso della storia, quello di Berlino, sembrava essersi inaugurata una nuova epoca globale. Iniziò una ridefinizione delle relazioni internazionali, in cui il concetto di sovranità e di Stato si stavano facendo obsolete. Ma con gli eventi dell'11 settembre 2001 questa tendenza ha fatto una brusca inversione di marcia, l'Occidente è tornato a promuovere l'idea di nazione come quella di una fortezza da proteggere da moderne invasioni barbariche. Molti dei confini di stato si sono trasformati in barriere aggressive, con filo spinato, reti elettrificate e muri per bloccare i flussi migratori, restaurare stati sovrani e dividere mondi idealmente incompatibili tra loro. Dal 2010 c'è stato un importante incremento nella costruzione di barriere tra Stati, nei 284.000 Km di confini internazionali ci sono tra i 70 e i 75 muri, che si estendono su oltre 40.000 Km.

Le conseguenze di queste barriere sono devastanti: aumentano l'insicurezza di chi vive nelle aree di confine, allungano i tempi e le procedure di passaggio da una parte all'altra, con impatti sull'economia, aumento della disoccupazione e della criminalità, dal contrabbando al commercio di esseri umani. Il muro, dunque, nella promessa di creare sicurezza nazionale, produce povertà e incrementa la pericolosità degli spostamenti. Elisa Ganivet lo indica come una soluzione temporanea e soprattutto come un simbolo, "il nuovo oppio dei popoli"<sup>78</sup>. Ma la critica più importante che viene mossa a queste barriere è che vadano contro il principio di libertà di movimento e al diritto all'asilo e nazionalità dei popoli, tutelate dalla Dichiarazione Universale dei diritti umani del 1948<sup>79</sup>.

L'arte davanti a un muro si trova particolarmente a suo agio: la pittura muraria esiste dalla preistoria. Dipingere un muro significa anche marcare un territorio, lasciare la traccia di un passaggio, con simboli che esprimono l'identità di chi lascia il segno. Il muro incoraggia l'espressione artistica. Riflessione recente intorno al concetto di muro, di barriera e di confine è quella sviluppata dalla *Border Art*.

La *Border Art* è un fenomeno artistico nato al confine tra Messico e Stati Uniti negli anni Ottanta dal Border Art Workshop/Tallér de Arte Fronterizo (BAW/TAF), un collettivo bi-nazionale di artisti e attivisti che hanno posto al centro della propria riflessione il confine USA/Messico. L'intento era quello di mettere in evidenza la frontiera tra i due Paesi e rendere visibili le dinamiche migratorie intorno ad esso. Nel 1990 il collettivo portò il progetto all'interno della sezione *Aperto* della 44. Mostra internazionale d'Arte di Venezia. La loro opera superò così per la prima volta i confini territoriali entro i quali si era espressa fino a quel momento. Da allora si è diffusa in tutto il mondo, a denuncia dei muri, delle barriere, reali e immaginarie, che dividono i territori e le persone.

È difficile definire la *Border Art* come un vero e proprio movimento artistico. Il termine non presuppone un progetto estetico comune, una politica condivisa, e un luogo specifico di produzione. Alcuni artisti e critici hanno celebrato la capacità del confine di giustapporre e assorbire elementi culturali disparati, mentre altri hanno

---

<sup>78</sup> E. Ganivet, *Border Wall Aesthetics. Artworks in Border Spaces*, Bielefeld, Transcript Verlag, 2019, p.10.

<sup>79</sup> Ivi, p. 14.

considerato la stessa posizione come un appropriazione della vita degli abitanti del confine. Nelle mostre, i curatori hanno formulato varie risposte alla domanda su che cosa sia la *Border Art*, se descriva l'arte che riguarda il confine, quella delle persone che vivono al confine o semplicemente l'arte situata sul confine. Questo perché l'arte del *border* le descrive tutte e fa parte di categorie geografiche e culturali molto più ampie<sup>80</sup>.

Nelle esperienze di confine l'arte è uno strumento di visibilità. Ma come lo rende visibile? Chiaramente intervenendo su di esso ribadisce il fatto che esiste, ma in un modo che sfida la narrazione dominante di quella esistenza, aprendo uno spazio per la resistenza e la lotta. La frontiera viene trasformata dall'arte, essa incide sul confine, producendo cambiamenti inattesi. È un'arte che esibisce dimensioni rimosse, dinamiche di violenza e di alterità. Rende visibili i corpi e le loro sofferenze, scardinando l'impressione di oggettività suggerita dalle linee di confine e dai loro apparati.

Inestricabilmente legate al confine sono le identità, è il posto in cui è più difficile afferrarle e definirle. Tirare delle linee da non oltrepassare crea un ordine binario, la terra viene divisa in due parti asimmetriche dove da una parte ci siamo "noi" e dall'altra "gli altri". Forzare il confine significa distruggere questa dicotomia, aprirsi a un complesso spazio di significati controversi e rivelarne l'illusione. Gli artisti riempiono il confine con visioni ed esperienze incompatibili con la riduzione binaria delle identità, provocano un "crack" nel sistema. I loro interventi sono tattici, non strategici: si insinuano nel territorio altrui interferendo nella logica del confine e insinuando immaginari e possibilità alternative. Ciò è fatto nell'analisi delle specificità del territorio; il luogo in cui quel confine sorge non è solo mezzo espressivo ma è il contenuto dell'opera, che viene trasformato<sup>81</sup>.

In Europa oggi molti confini sono spariti. Grazie allo spazio Schengen non esistono più muri e recinzioni e le persone si muovono come se attraversassero i confini regionali di uno stesso Stato. Ma al di fuori di questo spazio, negli ultimi anni, si

---

<sup>80</sup> C. F. Fox, *The Fence and the River: Representations of the US-Mexico Border in Art and Video*, in *Discourse*, Detroit, Wayne University Press, vol. 18, n. 1-2, autunno-inverno 1995-96, p. 58.

<sup>81</sup> Cfr., C. Giudice e C. Giubilaro, *Re-Imagining the Border: Border Art as a Space of Critical Imagination and Creative Resistance*, in *Geopolitics*, Philadelphia, Taylor & Francis, vol. 20, n.1, 2015.

sono costruite nuove barriere per bloccare le persone provenienti dai Paesi extra UE, in prevalenza in fuga dal Medio Oriente e dal Nord e Centro Africa.

Tra l'Italia e la Slovenia non esiste più una barriera, entrambi i Paesi fanno parte dell'Unione Europea e dello spazio Schengen. Nel 2007, quando le sbarre al confine sono state rimosse, è caduto simbolicamente anche il muro invisibile tra l'Europa occidentale e i Balcani.

Il processo è stato lungo e complesso, sia a livello politico che identitario. L'Italia, negli anni Novanta pose il veto sull'ingresso della Slovenia nell'Unione. L'allora primo governo Berlusconi chiedeva una sorta di compensazione per la questione dell'esodo e ostacolava così il progetto europeo sloveno. Nel 1995 il veto dell'Italia fu tolto, ma alla Slovenia veniva comunque chiesta una prova d'identità, dimostrare di essere un Paese europeizzato e stabile, diverso dal resto dei Paesi dell'est che chiedevano di entrare in Europa<sup>82</sup>.

È assurdo pensare che, da un lato del confine (quello italiano) si fosse “europei” e ad una manciata di chilometri, invece, “balcanici”. Questo confine ideologico per la maggior parte delle persone che sul *border* vivevano non esisteva. Nel 2007 italiani e sloveni hanno festeggiato la caduta dei posti di blocco e moltissime iniziative sono state organizzate per celebrare l'evento.

Quel che oggi rimane di quella divisione è una piastra al centro di piazza della Transalpina (*trg Evrope* per gli sloveni) che divide le città di Gorizia e di Nova Gorica.

Qui è stato conservato il cippo che divideva i due Stati. Sulla targa in doppia lingua si legge:

Cippo che demarcava il confine di stato fino al 30 aprile 2004  
sostituito con una piastra speciale n. 57/15  
collocata al centro del mosaico  
Realizzato in occasione dell'entrata della  
Repubblica di Slovenia nell'Unione Europea  
Il 1 maggio 2004

---

<sup>82</sup> Cfr., L. Hansen, *Slovenian Identity: State-Building on the Balkan Border*, in *Alternatives: Global, Local, Political*, Thousand Oaks, SAGE Publishing, vol. 21, n. 4, 1996.



Figura 21, Gorizia/Nova Gorica, cippo di demarcazione del confine di stato tra Italia e Slovenia in Piazza Transalpina/trg Evrope, settembre 2023



Figura 22, Gorizia/Nova Gorica, cippo di demarcazione (lato sloveno), settembre 2023



Figura 23, Gorizia/Nova Gorica, ex confine di stato tra Italia e Slovenia in Piazza Transalpina/trg Evrope, settembre 2023

La *Border Art* qui non è stata fatta materialmente sui muri e sulle reti divisorie, ma sui check point dismessi, sui vecchi passaggi transfrontalieri e nelle aree limitrofe. Il confine nazionale ha cambiato forma, continua ad esistere e a demarcare due territori, ma il suo attraversamento è privo di ostacoli e continua ad essere stimolo di riflessione, elemento simbolico. In questo capitolo si cercherà di mettere ordine sui significati di confine, frontiera e identità e si esamineranno alcuni interventi artistici e una mostra di arte contemporanea incentrati sul *border*, che hanno celebrato la pluralità identitaria e la fusione di lingue e culture che contraddistingue l'ex confine orientale e la penisola istriana.

## 1. Confine o frontiera?



Figura 24 Confine tra Italia e Jugoslavia, anni '40

Tra l'Italia e la Slovenia esiste oggi un confine o una frontiera? Se si pensa, come siamo abituati a fare, ai due termini come sinonimi allora la risposta sarà che c'è un confine, che è una frontiera, e viceversa. In realtà i due termini non sono sovrapponibili ma si completano l'un l'altro. Esaminarli può aiutarci a rispondere a questa domanda.

Un elemento di confusione in questa distinzione è il concetto di limite, equiparato comunemente a confine e frontiera. Kant, distinguendo limite da confine, ci aiuta a ad orientarci:

I limiti (*Grenzen*) presuppongono sempre uno spazio che si trova fuori di un certo determinato luogo e lo racchiude; i confini (*Schranken*) non hanno bisogno di ciò, ma sono semplici negazioni che affettano una grandezza, in quanto non ha completezza assoluta<sup>83</sup>.

Il limite per Kant presuppone qualcosa oltre cui non sarebbe possibile andare, è chiusura verso l'interno, ma contempla anche l'apertura all'esterno, al di là del

---

<sup>83</sup> I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che si presenterà come scienza*, a cura di R. Assunto. Roma-Bari, Laterza, 1990, p.125.

limite. Al pari del confine, è immaginato come una linea continua. Questa linea è condivisa da due elementi diversi e crea delle zone d'ombra, indagate dalla filosofia del limite. Il limite oltre a separare, accosta, ibrida e permette gli attraversamenti. Non ha solo un'accezione negativa (sentirsi dire di essere "limitati" non è mai inteso come un complimento), nel suo atto di limitare c'è anche presa di coscienza e di conoscenza, c'è dinamicità. È questa la positività del limite, il suo non essere statico, che permette di abbracciare la diversità e la complessità.

Il confine per Kant invece è semplicemente negazione, una negazione necessaria che permette di individuare la diversità delle cose ed entra in antitesi con l'idea di frontiera, intesa come luogo di contatti e scambi che sul confine non sarebbero invece possibili.<sup>84</sup>

Dunque il confine - che può essere materiale o immateriale - non è un limite, ma il limite assume le sembianze di un confine. E di una frontiera. Quando il filosofo riflette su questi temi lo fa riferendosi alla ragione, tuttavia è una distinzione applicabile anche alla concretezza delle situazioni culturali.

L'antropologo Fredrik Barth, il primo a definire l'idea di confini etnici, sostiene che è la delineazione di un confine a permettere alle comunità di costruirsi un'identità, ma l'esistenza dell'identità dipende dallo sconfinamento, dall'incontro con l'altro, necessario per stabilire delle relazioni e delle differenziazioni. Barth ha normalizzato l'idea dell'attraversamento di confini (non parliamo qui di confini fisici, ma identitari) rilegandoli nell'ordinario, nella pratica comune. Secondo l'antropologo, però, accettando di sconfinare si diventa anche "qualcos'altro" rispetto a quello che si dovrebbe, o si crede di essere. Attraversare il confine significa quindi rimarcarlo, mantenere le divisioni nette che esistono tra le parti. Ma esiste un altro modo di interpretare lo sconfinamento, ovvero vederlo come una cesura. L'aver sempre interpretato il confine come una linea divisiva - un concetto che si solidifica con la nascita degli Stati nazionali - ha impedito a lungo questa interpretazione. Invece è possibile pensare al confine come a un luogo d'incontro che mentre separa unisce, che si rapporta con l'alterità.

---

<sup>84</sup> Cfr., A. Gentili, «Limiti» e «confini» della ragione, in Archivio di Filosofia, Pisa-Roma, Accademia Editoriale, vol. 76, n.8, 2008.

La difficoltà di quest'ultima interpretazione è dovuta alla rigidità con cui interpretiamo l'identità culturale, che in realtà ha una conformazione fluida che varia anche all'interno di una stessa comunità. È interessante notare che quanto più ci si allontana dai confini/frontiere tanto più le persone interpretano l'identità culturale come unitarietà statica, proprio per la mancanza di incontro quotidiano con chi si identifica con una diversa cultura.<sup>85</sup>

Il concetto di frontiera è invece meno rigido, è un ripensamento dell'idea di confine e si tratta di una zona, non di una linea. In quest'ottica confine e frontiera non sono dunque opposti, ma nemmeno sinonimi.

Le conclusioni di Barth, tuttavia, non abbraccia questa visione. Pur ammettendo il "passaggio", sembra non contemplare l'idea di poter stare nel mezzo, sottovalutando la formazione di identità culturali ibride, trascurando gli incroci culturali e "sostenendo" chi è interessato a mantenere queste differenze. Non è forse un caso che lui non utilizzi mai la parola frontiera.

Abbiamo dunque definito la frontiera come uno spazio, viene ora naturale chiedersi che cosa contenga quello spazio. L'antropologia ha assunto posizioni diverse al riguardo, in base alle caratteristiche culturali, storiche e geografiche osservate sul campo di studio. Secondo Lattimore, in base ai suoi studi tra Cina e Mongolia, se le comunità che popolano lo spazio di frontiera sono di natura molto diversa tra loro, allora si andrà a creare una terza comunità, nuova, diversa da entrambe le comunità da cui ha avuto origine la fusione. Kopytoff, invece, arriva a conclusioni diverse nei suoi studi in Africa, affermando che la frontiera è una zona di conservazione che riproduce in scala minore gli schemi tradizionali delle zone di provenienza degli individui<sup>86</sup>.

Sono due conclusioni contrapposte ma, si vedrà, arricchiscono il concetto di frontiera e contribuiscono a formularne uno unitario. Di aiuto ad una nuova definizione di frontiera è stata la formulazione del concetto abbastanza recente di *contact zone* (zona di contatto) formulato dalla studiosa Pratt. Pratt non prende in analisi un

---

<sup>85</sup> C. Balma – Tivola, *Abbatere muri (in) visibili. Confini, migrazioni e arte contemporanea*, in *Altre modernità*, Milano, Milano University Press, n. 25, 2021, p. 185.

<sup>86</sup> Cfr., V. Antonietti e B. Caputo, *Confini e frontiere: Distinzione, relazione, sconfinamenti e ibridazioni*, in *La ricerca folklorica*, n. 53, 2006.

contesto geografico preciso, come nei casi detti, ma un contesto teorico. Così definisce che cosa intende per *contact zone*:

I use this term to refer to social spaces where cultures meet, clash, and grapple with each other, often in contexts of highly asymmetrical relations of power, such as colonialism, slavery, or their aftermaths as they are lived out in many parts of the world today. Eventually I will use the term to reconsider the models of community that many of us rely on in teaching and theorizing and that are under challenge today.<sup>87</sup>

Anche se Pratt pone l'accento su realtà in cui esiste un dislivello di potere, che non è esattamente il contesto che ci interessa, la sua riflessione ha due importanti meriti. Prima di tutto il fatto di aver evidenziato una dimensione internazionale che costituisce ogni tipo di frontiera, aspetto fin'ora messo in ombra dal termine stesso che ha una connotazione prettamente eurocentrica (quella che l'Europa considera frontiera, in relazione a sé). In secondo luogo l'idea che la frontiera non sia necessariamente un luogo fisico, può essere anche uno spazio dal valore simbolico e uno spazio sociale. La *contact zone* sostituisce l'idea di frontiera come l'abbiamo intesa fino ad ora ma mantiene le caratteristiche della frontiera, perchè è una frontiera<sup>88</sup>.

Il rapporto tra confine e frontiera è quindi dialettico e codipendente, nel confine che separa e divide la frontiera può esistere, ma per esistere necessita che ci sia un confine.

Alla luce di quanto detto si potrebbe rispondere che tra Italia e Slovenia esiste una *contact zone*, che è anche una frontiera, che è anche un confine. Qui risiedono gruppi che hanno sviluppato identità complesse e oscillanti in virtù di dette condizioni. Al centro di questo spazio, fisico, immaginario e simbolico sta il concetto d'identità.

---

<sup>87</sup> M.L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession*, New York, Modern Language Association, 1991, p.34.

<sup>88</sup> V. Antonietti e B. Caputo, *Confini e frontiere: Distinzione, relazione, sconfinamenti e ibridazioni*, cit., p. 13.



Figura 25 Carlo Andreasi, *Passaggi di stato*, valico di San Pelagio (versante sloveno), 2007

## 2. Identità sull'ex confine orientale

“L’identità di una persona, di un “Io”, è considerata come una struttura psichica, come un ciò che rimane al di là del fluire delle vicende”<sup>89</sup>. In quest’ottica il flusso costante degli eventi, il mutamento incessante, è considerato lo sfondo di un forma fissa, inventata: la struttura identità, pensata come a qualcosa che si sottrae al mutamento. Di “flussi” l’Istria ne ha vissuti parecchi e sono stati vari i tentativi di imposizione identitaria. L’identità scelta era, come sempre accade, frutto di decisioni, che dipendono da ciò che “vogliamo trattenere di un fenomeno”<sup>90</sup>. L’identità quindi, non esisterebbe - come sostiene Francesco Remotti - ma esistono modi diversi di organizzarla.

È questo un angolo di Europa in cui le identità hanno avuto bisogno di riformularsi più velocemente e più spesso che altrove. L’identità per ricostruirsi, specialmente se ha subito uno sradicamento, un’assimilazione o uno spostamento, necessita di riappropriarsi dello spazio fisico e utilizzare delle strategie per renderlo familiare,

---

<sup>89</sup> F. Remotti, *Contro l’identità*, Bari, Laterza, 1996, p.4.

<sup>90</sup> Ivi, p.5

abitudinario, domestico. La perdita di usi e simboli propri in uno spazio che non si conosce o che è improvvisamente cambiato, provoca una forte crisi a livello identitario, che si traduce nella sensazione di perdita delle proprie radici, della continuità storica, della patria culturale. Allora si creano delle “isole” dove riprodurre il proprio mondo, dove sentirsi a proprio agio. In qualche modo l’identità originaria si fortifica ma, all’interno di una *contact zone*, per riprendere il termine di Pratt, anche si riadatta, cerca un dialogo con l’altro. L’interazione con l’altro produce novità, si crea un mondo terzo. Nelle frontiere avviene quello che potremmo chiamare un compromesso: prima l’identità si radicalizza (come aveva concluso Kopytoff) ma poi tramite lo scambio se ne crea una nuova (come invece sosteneva Lattimore), si cancellano così i confini e si creano frontiere<sup>91</sup>.

La ritrattazione identitaria messa in moto sulla frontiera orientale italiana e sul suo versante sloveno occidentale ha delle peculiarità specifiche in base a quale altezza della frontiera ci si trovi. La storia del goriziano, per esempio, ha delle differenze importanti rispetto a quella dell’Istria.

A Gorizia, quando nel 1947 viene creata la linea di demarcazione tra Italia e Jugoslavia, non è solo piazza Transalpina ad essere divisa, ma l’intera città, le sue case, i campi e le famiglie. Una divisione che ricorda quella di Berlino, tanto che la città diventerà nota come la “piccolo Berlino” e, similmente alla capitale tedesca, la demarcazione sancirà una differenza ideologica apparentemente inconciliabile. È questa differenza che nel tempo plasmerà la percezione che gli abitanti delle due città avranno su di sé e sull’altro nel territorio condiviso.

Qui, a differenza dell’Istria, gli italiani non vengono spinti ad andarsene perché la città rimane in territorio italiano. La fondazione di Nova Gorica alla periferia di Gorizia consiste in una rivendicazione del territorio, potremmo dire una provocazione da parte della Jugoslavia che voleva creare “qualcosa di grande, bello e fiero, qualcosa che potesse brillare sopra la frontiera”<sup>92</sup>. Questa non è una differenza da poco a livello identitario, perché i goriziani vengono sì tragicamente separati, ma restano però italiani, non assimilati, non sollecitati ad andarsene o costretti a restare.

---

<sup>91</sup> Cfr., V. Antonietti e B. Caputo, *Confini e frontiere: Distinzione, relazione, sconfinamenti e ibridazioni*, cit.

<sup>92</sup> D. Ukmar, *Začetki gradnje Nove Gorice* [trad. it., *L’avvio della costruzione di Nova Gorica*], in «*Kronika*», Lubiana, associazione delle società storiche slovene, n. 41, 1993, p. 22.

A Gorizia e Nova Gorica quello che cambia dopo il 1947 sono gli occhi con cui si guarda agli eventi, attraverso filtri opposti e talvolta sovrapposti. Il volto delle due città nelle loro architettura discordante, riflette le posizioni opposte degli abitanti sugli stessi eventi<sup>93</sup>.

Non ci si addentrerà oltre nella storia di Gorizia e Nova Gorica, a cui andrebbe dedicato un approfondimento a parte. Quel che si vuole mettere in luce è che qui la ricontrattazione dell'identità dopo la divisione ha visto un irrigidimento delle identità nazionali, quelle "forti", ovvero nazionalmente "pure".

Nel caso dell'Istria, invece, avviene qualcosa di diverso. Qui un modo di reagire al flusso e di riformulare l'esserci è stato quello di creare un'identità istriana, frutto di una convivenza plurima protrattasi nel tempo. È un'identità che ha caratteristiche pluriethniche, etnicamente mista, "impura", socialmente mobile, con cui le popolazioni autoctone e non si identificano, talvolta a discapito dell'identità nazionale.

Secondo Šuran l'identità istriana è un esempio positivo di "salto di paradigma". Il salto di paradigma avviene quando si vuole arrivare ad uno stato di comprensione tra due o più paradigmi che rispecchiano una stessa realtà. Si fa il "salto" perché c'è necessità di comprendere le diverse interpretazioni dei medesimi fatti, considerarle come complementari. Rispetto all'identità "forte", nazionale pura, quella istriana è un'identità "debole", ovvero nazionalmente mista. L'identità debole non è qualcosa che va eliminato, anzi è un nuovo compromesso raggiunto per imparare a trattare con la diversità. È complementare all'identità "forte", non la nega, l'arricchisce. I salti di paradigma, che possono essere anche negativi e portare a casi di assimilazione o pulizia etnica, portano sempre ad una nuova interpretazione del mondo.

L'aver formulato un'identità istriana attraverso un riadattamento equivale ad un atto di resistenza e di umanità e ha contribuito (o addirittura potrebbe essere la ragione) a costruire una convivenza pacifica in Istria. Questa identità regionale, infatti, riconosce la diversità al suo interno, formata da una componente istro-veneta e quella istro-ciacava<sup>94</sup>. Le differenze non vanno relativizzate, soprattutto quando una delle

---

<sup>93</sup> Cfr., K. Širok, *La fragilità della memoria. Il ricordo e l'identità nel goriziano*, in *Qualestoria*, Trieste, Eut Edizioni Università di Trieste, n.1, 2016.

<sup>94</sup> La lingua ciacava è un continuo linguistico delle lingue slave sud-occidentali, parlata soprattutto in Istria e nel Quarnero in diverse varianti.

due componenti (in questo caso quella istro-veneta, ossia italoфона) è minoritaria e va tutelata in virtù della sua diversità<sup>95</sup>.

La convivenza pacifica nella regione è stata posta da molti ricercatori, specialmente negli anni Novanta, come esempio da seguire per una risoluzione dei conflitti nei Balcani. L'Istria è stata definita un "laboratorio europeo di convivenza". Un felice caso di coabitazione, che dalla risoluzione diplomatica della Seconda Guerra e dei suoi strascichi non ha più assistito a gravi scontri tra le diverse etnie presenti. All'interno di questa identità istriana condivisa, però, esistono degli aspetti di resistenza e radicalizzazione. Altri studiosi hanno messo in guardia rispetto ad alcune problematiche rilevate su questo modello. Secondo alcuni si sta rischiando di riproporre a livello regionale un "orientalismo di frontiera" come fenomeno di esclusione. In questo caso specifico consisterebbe nella stereotipizzazione negativa del vicino balcanico, rispetto all'istriano europeo. Un'identità che si è formata contro le avversità e le imposizioni identitarie nazionaliste, ne starebbe riproponendo dunque gli schemi. Questo non vale solo nell'ideale contrapposizione tra identità istriana e balcanica, ma anche dentro alla stessa istriana. Si è notato come la componente italiana si senta detentrica della "vera" istrianità e si consideri l'unico popolo autoctono, la cui identità è stata usurpata dallo slavo contadino dell'entroterra, trapiantatosi nei centri urbani e marittimi tradizionalmente italiani. L'italiano istriano si vorrebbe quindi distinguere dall'istriano slavo che a suo volta si sente estraneo al vicino balcanico, iracondo e sanguinario. Gli italoфoni attuano questa distinzione, per esempio, attraverso frequenti richiami all'eredità veneziana, ponendo l'italiano dell'Istria simbolicamente come ponte che ha reso possibile la connessione con l'est Europa. Facendo rientrare l'Istria nella regione mediterranea occidentale si ricostruisce virtualmente la divisione tra Venezia/Austria-Ungheria e Impero ottomano<sup>96</sup>.

Aspetti di questa volontà di distinzione sono ravvisabili nelle iniziative culturali. Una comunità che ha subito un trauma e uno sradicamento (in questo caso gli istriani italiani), come si è detto, cerca di ricostruire ambienti familiari. Ciò avviene per

---

<sup>95</sup> Cfr., F. Šuran, *Istrianità quale identità sociale*, in *Ricerche sociali*, Rovigno, Centro di ricerche storiche, n.4, 1994.

<sup>96</sup> Cfr., E. Cocco, *Il mimetismo di frontiera. Un'interpretazione socio-ecologica del senso dell'Istrianità*, in *Ricerche Sociali*, Rovigno, centro di ricerche storiche, n.16, 2009.

esempio attraverso il proliferare di studi, pubblicazioni, mostre, musei, proposte culturali legate alla vita “autentica” di un tempo, al recupero delle tradizioni che si stanno perdendo. Solitamente sullo sfondo della ricerca delle radici sta l’idea che la cultura locale-regionale-contadina abbia subito l’oppressione e l’ingerenza dello Stato attraverso la divisione, classificazione e irrigidimento di una realtà in un determinato momento storico. La riproposizione e l’enfasi su una cultura locale perduta, però, rischia di portare alla fossilizzazione di una autenticità culturale fittizia e ravvivare i particolarismi<sup>97</sup>. Va da sé che in una riproposizione di questa natura c’è ben poco spazio per le arti contemporanee, percepite come anni luce lontane, per mezzi e linguaggi, dalla vita autentica e tradizionale.

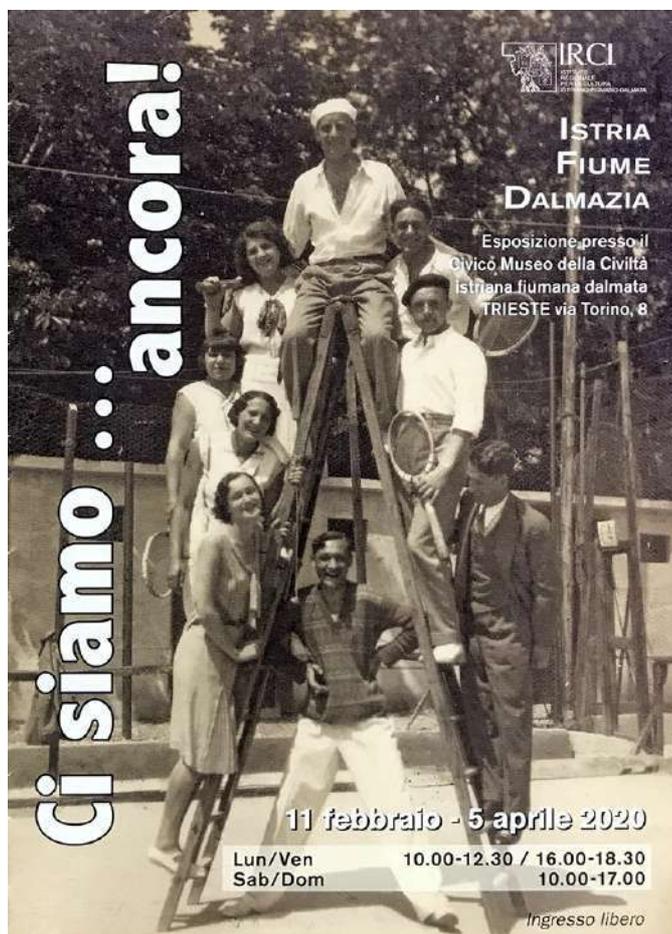


Figura 26 Locandina della mostra *Ci siamo... ancora* in occasione della mostra del ricordo al Civico Museo della Civiltà istriana fiumana dalmata, 2020

<sup>97</sup> U.E.M Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carrocci Editore, 1995, p. 88.

Il *revival* della tradizione viene anche definito “politica del riconoscimento”, l’idea secondo cui ognuno dovrebbe essere riconosciuto secondo la propria, unica, identità. In questa visione tutti hanno pari dignità, ma ognuno ha la propria identità. Le minoranze, di qualsiasi natura esse siano, rivendicano, a buona ragione, il fatto che la propria identità sia stata ignorata, declassata o perseguitata. Ma si rischia che proteggendo le differenze in nome di una supposta autenticità, si finisca per mantenerle per sempre, offuscando delle realtà che sono invece dialogiche e interarrive, come quella esaminata. A forza di mantenersi diversi perché unici si torna a favorire l’ineguaglianza e la ri-creazione di entità chiuse che non comunicano tra loro. Rifiutare l’idea assoluta di autenticità non significa negare l’esistenza delle differenze tra gli individui e le culture, ma partire dal presupposto che non siamo essere puri, così come non lo sono i processi culturali<sup>98</sup>.

La minoranza italiana in Istria si inserisce pienamente in questa analisi e da un punto di vista culturale e artistico ha manifestato tratti di chiusura. L’esodo, le tradizioni, il trauma storico, vanno senz’altro comunicati, ma il registro potrebbe essere modificato. Affrontare le *contested histories* è un modo per comunicare e rielaborare, insieme, la memoria collettiva. Ma esistono anche altri canali comunicativi, come quello dell’arte, che qui è stato poco utilizzato. L’arte è uno strumento che permette una libera espressione identitaria e incentiva il confronto, trasmettendo messaggi sottili ma potenti. I nuovi medium artistici ampliano il discorso oltre gli stretti confini comunitari e regionali e permettono di scontrarsi con realtà lontane, diverse e analoghe. E, soprattutto, comunicano con le nuove generazioni. Mentre si cerca di conservare le tradizioni spesso ci si dimentica di parlare con chi quelle tradizioni dovrebbe, in teoria, portarle avanti. I nuovi istriani, nel frattempo, hanno riformulato la propria identità e forse varrebbe la pena domandargli chi sono loro oggi, non chi dovrebbero essere, in base a chi *era* prima di loro.

### **3. Estetiche *border* in Istria**

Si è accennato più volte all’assenza in Istria di una scena artistica contemporanea dinamica. Si proverà qui a delinearne le ragioni.

---

<sup>98</sup> F. Šuran, *Istrianità quale identità sociale*, in *Ricerche sociali*, cit., pp. 88-89.

Oggi, come in passato, chi vuole studiare arte deve allontanarsi dalla penisola. Nell'Ottocento, chi poteva permettersi di fare studi artistici era costretto a recarsi in una delle accademie d'arte dell'Impero asburgico, per esempio a Budapest o a Vienna. Solo nei primi del Novecento in Istria aprono piccole scuole di disegno e corsi privati di pittura. Nomi del grande Olimpo degli artisti del secolo scorso passano però di qui. Klimt nel 1885 affresca il soffitto del Teatro Nazionale di Fiume e si è detto dei vari passaggi di Marinetti in Istria. Ma si tratta di meteore, di micce che non prendono fuoco come accade in altre parti d'Europa. Questa è un'area prevalentemente agricola, di contadini e pescatori che lottano per la sopravvivenza tra una dominazione e l'altra. A Fiume vi sarà una stagione futurista ma sarà breve, il gruppo eterogeneo di artisti di cui è composta si è formato altrove, ha recepito le istanze del costruttivismo, le novità cubiste e futuriste, il colore violento dei Fauves, ma non è apprezzato dalla borghesia cittadina, amante della tradizione, delle vedute marine e dei ritratti da esporre nelle proprie dimore. La storica dell'arte Anna Antoniazio Bocchina nel suo saggio *Arte e artisti figurativi a Fiume dal 1900 al 1945*, in cui ricostruisce il quadro artistico della sua città nel campo dell'architettura, scultura e pittura, mette a fuoco i motivi dello sviluppo meno rilevante della pittura e della scultura a Fiume, rispetto alla musica o al teatro. Secondo lei le ragioni di tale mancanza vanno ricercate nel carattere operoso e industriale della città e nella fisionomia instabile e transitoria delle dominazioni che hanno attraversato la storia di Fiume<sup>99</sup>. Un'analisi che si potrebbe estendere senz'altro anche all'Istria.

L'emergere dei totalitarismi e l'irrompere della guerra darà il colpo di grazia a una stagione artistica sperimentale che qui non si è poi mai davvero vista. Dopo la guerra, sotto la Jugoslavia, chi studia arte deve ancora spostarsi e quando lo fa difficilmente torna, le possibilità di affermazione all'estero sono superiori. Oggi ci si sposta con più facilità ma l'affermazione la si ricerca ancora altrove, il mercato dell'arte sloveno e croato sono piccoli, ancora di più in Istria, e non ci sono importanti gallerie riconosciute a livello globale, pochi i musei che hanno un certo seguito fuori. Tutto ciò ha contribuito a una scena artistica contemporanea stagnante, ripiegata sui soggetti del paesaggio e dell'astratto, una produzione per lo più

---

<sup>99</sup> Cfr., B. Vinciguerra, *Anna Antoniazio Bocchina e la tutela del patrimonio artistico di Fiume*, cit.

dilettantesca. Tra la minoranza italiana i pochi componenti dediti alle arti non hanno sviluppato una grande riflessione identitaria, quanto più nostalgica.

Tuttavia, si sono registrati negli ultimi anni delle iniziative incasellabili all'interno della *Border Art* che hanno riflettuto su che cosa ha significato vivere al confine e come la sua rimozione abbia cambiato le vite di un popolo di frontiera.

L'arte di confine trasborda anche dalla sua stessa definizione. Si intreccia con l'arte performativa, con quella pubblica, relazionale, con la *street art* e la *video art*. È multiforme e ibrida, ma anche legata alle storie e alle culture del territorio. Le radici sono ben piantate a terra, ma i suoi rami oscillano e si piegano al vento, abbracciando discorsi globali che si intersecano tra loro.

Seppur lontano dai grandi riflettori, anche qui gli artisti hanno riflettuto sulla loro condizione di confinati e confinanti. Di seguito verranno descritti una selezione di lavori considerati esemplificativi e d'impatto sul territorio, che si approcciano al *border*, alla memoria e all'identità. Tenendo sempre ben a mente le peculiarità dell'area delineate.

### **3.1. Cross-Border Memory Collection Actions - Anja Medved**

La videomaker nativa di Nova Gorica Anja Medved (1968) nel 2007 ha trasformato gli appena dismessi valichi di confine tra Italia e Slovenia in nuovi luoghi. Da quell'anno Medved ha iniziato a raccogliere fotografie private e interviste agli abitanti di Gorizia e Nova Gorica, per creare un grande archivio di memorie da lasciare in eredità alle due città e alle sue future generazioni. Si tratta di nove "azioni", ovvero nove raccolte di video amatoriali e storie personali, dalla durata variabile, tra i venti e i trenta minuti ciascuno. La raccolta è iniziata nel 2007 e terminata nel 2018. Tuttavia questo progetto è concepito per non avere una conclusione ed essere costantemente arricchito. L'insieme forma la serie *Cross-Border Memory Collection Actions*, le cui azioni sono state presentate separatamente a festival cinematografici e artistici e in mostre di arte contemporanea.

Il tema intorno a cui ruota il progetto è il confine di Stato tra Italia e Slovenia. Le azioni sono: *Smuggler's Confessional* (2007), *Memory Clinic* (2009), *Album of the City* (2011), *Memory Clinic Ljubljana* (2012), *Found Portraits* (2013), *Images of*

*Oblivion* (2014), *Sewn Memories* (2015), *Portraits of Buildings* (2015) e *The Solver of Memory* (2018). Quasi tutte avvenute sugli ex avamposti doganali.

*Smuggler's Confessional. Views through the Iron Curtain*, è la prima azione realizzata, nel giorno dell'ingresso della Slovenia in Schengen. L'ex dogana è stata trasformata per quel giorno in un "confessionale per contrabbandieri". Le persone, entrando nella stanza, trovavano una semplice videocamera, un computer, un microfono, una sedia e una tenda rossa, per avere un momento di privacy senza interruzioni. Ognuno poteva rilasciare una "confessione", liberarsi finalmente del "peccato" senza pagarne alcuna conseguenza. Si tratta di peccati passati di piccolo contrabbando, le merci che le persone non dichiaravano e nascondevano nelle maniere più fantasiose nel passaggio tra i due paesi, specialmente dall'Italia verso la Jugoslavia. Oggetti per lo più innoqui e banali, come un paio di jeans, delle caramelle, al massimo una grappa. Ma le confessioni diventano momenti di condivisione del ricordo, di messaggi per la città e per gli affetti, il momento dei non detti. Un uomo sloveno ci mostra come nascondeva alla polizia di frontiera gli alcolici, una donna italiana lascia un messaggio alla nonna slovena obbligata dal marito fascista a non parlare più la sua lingua. Glielo lascia, in sloveno, pur non conoscendo la lingua: "*Doberdan Marija. Io sono di nazionalità italiana, non capisco lo sloveno, non parlo lo sloveno, eppure, anch'io sono slovena*".

Poter registrare sul confine fu di per sé un evento eccezionale, considerando che fino al giorno precedente le registrazioni e le fotografie nelle vicinanze delle dogane erano proibite.

Le interviste, alternativamente in italiano e sloveno, sono inframmezzate da video d'epoca, muti, che passano dal bianco e nero con scene di soldati armati al confine, al colore, con eventi condivisi tra le due città, come la "pedalata in amicizia" del 1978. Intuitivamente si percepisce lo scorrere cronologico del tempo nei filmati, ma il legame più forte è con il contenuto delle interviste. Per esempio un intervistato di Gorizia racconta che a 12 anni si poteva ritirare da soli il lasciapassare per andare in Jugoslavia. L'uomo descrive il momento in cui ha attraversato in bicicletta il confine, per la prima volta da solo, come un momento in cui ha sentito, paradossalmente, "il concetto di mia libertà". Il racconto è seguito da un filmato in cui una bambina

bionda gira in bicicletta tra le strade di quella che si intuisce essere, dalle targhe delle auto, Nova Gorica. Immagine con cui si chiude il video<sup>100</sup>.

In questa opera il confine che ha separato le persone per decenni diventa un punto di incontro dove condividere due sistemi sociali separati e le comprensioni diverse della storia che quella divisione ha provocato. Non solo un intervento artistico e di archivio, ma un'opera collettiva di arte pubblica.



Figura 27 Anja Medved, *Smuggler's Confessional*, 2007

Segue, nel 2010, *Memory Clinic*. Questa volta alle persone è stato chiesto di spulciare tra le fotografie di famiglia e scovare quelle scattate sul confine, per poi raccontarle lì dove erano state fatte. La prima foto che viene mostrata è quella di due ragazzi che giocano a pallavolo ai due lati della rete divisoria, con la palla colta nell'esatto momento in cui si trova sopra la rete. All'interno della serie un progetto analogo è stato fatto su Lubiana.

In *Album of the City* (2011) le persone sono invitate a donare copie di fotografie che hanno scattato di recente nella loro città e gli viene domandato il motivo per cui

---

<sup>100</sup> <http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=1441> [ultimo accesso 18 gennaio 2024]

hanno scelto di fotografare quel preciso luogo. La riflessione sulle due città è portata al tempo presente. Gli intervistati così finiscono per condividere preoccupazioni sull'aspetto dei luoghi, fotografando raccontano quel che gli piace e quel che non gli piace del posto dove vivono: una bella collina, ma lasciata all'incuria, un nuovo palazzo che copre la vista dalla finestra di casa, Nova Gorica che è diventata una città di cantieri e centri commerciali, Gorizia che si cerca di portarla indietro nel tempo<sup>101</sup>.



Figura 28 Anja Medved, *Album of the City*, 2011

In *Found Portraits* del 2013 è chiesto invece di portare con sé ritratti di concittadini ricordati per le loro azioni di quotidiano eroismo. Storie sconosciute ai più, ma che messe insieme costruiscono la storia di entrambe le città e danno valore ai singoli vissuti.

Anja Medved ha messo insieme una mappa umana della sua città, comportandosi da spettatrice. Un progetto semplice e senza retorica, che ha portato le persone a fidarsi

---

<sup>101</sup> [http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=1422&lang\\_pref=en](http://www.e-arhiv.org/diva/index.php?opt=work&id=1422&lang_pref=en) [ultimo accesso 18 gennaio 2024]

e ad affidarle immagini e ricordi. Un lavoro fisicamente e concettualmente sul confine che è stata opportunità di grande confronto per le comunità delle due città. Il suo documentario realizzato insieme alla madre Nadia Velušček, *A Town in a Meadow* (la città sul prato) del 2004, sulla costruzione di Nova Gorica, è stato selezionato al Maxxi di Roma per la mostra *Più grande di me. Voci eroiche dalla Jugoslavia* del 2021. In cui 54 artisti hanno letto la storia del territorio attraverso gesti di eroi contemporanei che hanno contribuito alla messa in crisi dei nazionalismi, favorendo importanti riflessioni sui temi dell'accoglienza e della convivenza.

### 3.2. *Microstorie affollano il confine* - Roberta Cianciola e Massimo Premuda



Figura 29 manifesto per *Microstorie affollano il confine*, 2008

Nel 2008 un altro progetto di arte pubblica e relazionale dal titolo *Microstorie affollano il confine* è stato organizzato simultaneamente sui valichi di confine a Trieste, Gorizia, Nova Gorica e Capodistria. Autori dell'evento sono gli artisti Roberta Cianciola e Massimo Premuda, membri del *Gruppo 78 - International Contemporary Art Trieste*. Gli artisti hanno investigato sulle ricadute della rimozione del confine sulle abitudini e sulla vita dei transfrontalieri. Per un mese l'area ormai dismessa del valico di confine di Rabuiese è stata "ripopolata" con una mostra e con

“microinterviste” alla gente che vive il confine. Il monitoraggio delle impressioni ha sollecitato gli intervistati a riflettere sulla diversa percezione, fruizione ed appartenenza (reale o emotiva) alla realtà transfrontaliera. Tutte le testimonianze raccolte sono diventate un evento pubblico e trasmesse su schermi nelle città coinvolte. L’evento è diventato occasione anche per una vera e propria indagine statistica su temi quali la frequenza di attraversamento del confine, sulle ragioni per attraversarlo, sui timori legati a un maggior ingresso nei due Paesi di droga e criminalità.

Tra le domande poste nelle microinterviste: esiste un senso di appartenenza alla realtà transfrontaliera? Come è cambiata la tua vita? Come ti senti senza il confine? Cosa significava questo confine? Cosa pensi degli artisti che si occupano della questione transfrontaliera? Cosa comporta nascere da un matrimonio transfrontaliero? È cambiato il territorio in cui vivi? Qual è la tua lingua emotiva?<sup>102</sup> In questo contesto subentra naturalmente anche la domanda rispetto all’identità europea. Gli intervistati sono principalmente persone giovani, nate dagli anni Sessanta in poi, c’è dunque un punto di vista decisamente diverso rispetto a quello che si trova nella maggior parte della letteratura sull’argomento, in cui gli intervistati sono nati tra gli anni Trenta e gli anni Cinquanta. Una ragazza slovena intervistata a Nova Gorica rispetto all’identità europea dice:

penso che dobbiamo ancora acquisire la cosiddetta identità europea. Penso però anche che su entrambi i lati del confine le identità nazionali siano piuttosto forti sia quella slovena che quella italiana [...] queste identità gravano in maniera minore sulla generazione più giovane mentre per le generazioni più anziane è un po’ diverso<sup>103</sup>.

Le risposte hanno punti in comune e di divergenza. Quasi tutti parlano di un confine che era più mentale che concreto, c’è anche chi si ramarrica della sua sparizione, in quanto era fonte di guadagno.

Le *microstorie* hanno registrato uno spaccato della vita della regione in un preciso momento storico, alla volta di una transizione che era anche identitaria. Le domande,

---

<sup>102</sup> <http://1995-2015.undo.net/it/videopool/1226070270> [ultimo accesso 12 gennaio 2024]

<sup>103</sup> *Ibidem*

poste oggi, avrebbero sicuramente risposte diverse, soprattutto se fatte a coloro nati dopo il 2007, che un confine non l'hanno visto mai.

### **3.3. *Sot Glas* - Giuditta Vendrame e Anna Shamataj**

Diverso e più recente approccio è quello dell'artista visuale Giuditta Vendrame (1985) e della regista Ana Shamataj (1991) nell'installazione sonora e luminosa *Sot Glas*. L'opera è stata realizzata come installazione temporanea (dall'8 all'11 giugno 2023) nelle gallerie sotterranee del *Kleine Berlin* di Trieste, un rifugio antiaereo costruito durante la Seconda Guerra mondiale. Un estratto di questa installazione è stato portato all'interno del padiglione Italia nella mostra collettiva *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri* alla 18. Esposizione internazionale di Architettura della Biennale di Venezia.

*Sot Glas* è un titolo composto da due parole. *Sot*, che in friulano significa "sotto" e *Glas*, che in sloveno significa "voce". *Sottovoce*. Un titolo emerso dall'unione maccheronica tra due degli idiomi che sul confine convivono e si mescolano.

In quest'opera il confine è letto come fonte di dolore che unisce e divide, ieri italiani e sloveni, oggi l'Europa dai nuovi migranti sulla rotta balcanica.

Le artiste con la loro opera rimettono in funzione i cinquecento metri dei tunnel sotterranei del *Kleine Berlin* attraverso la luce rossa e il suono. Il tratto in cui il labirinto fisico, sonoro e linguistico mutevole si dipana è quello delle gallerie italiane. Qui, settant'anni dopo, la natura si è riaspropriata dello spazio, l'acqua si è infiltrata formando una sorta di stalattiti che creano un ambiente simile alle vicine grotte carsiche.

La natura oscura del bunker, che protegge e nasconde, si unisce all'oscurità dell'inconscio e della memoria delle comunità di frontiera. Il confine politico è denunciato e messo in discussione dal canto. Canti popolari sono riprodotti da altoparlanti lungo tutto il percorso. Ogni altoparlante riproduce singole voci, la cui unione forma un coro polifonico. La voce, a differenza dei corpi, sconfinata con facilità, anche quando le leggi ne limitano la libertà di espressione.

I canti popolari, che sono stati reinterpretati e registrati, sono in due o più lingue e dialetti: sloveno, friulano, italiano, tedesco. Insieme creano nuove lingue. Si tratta di ninna nanne, filastrocche, canti di guerra e di pace, di migrazione e di abbandono. Un

patrimonio orale che non è mai stato trascritto o archiviato perchè considerato non coerente alla costruzione delle identità nazionali. Pratiche sopravvissute grazie alla trasmissione orale della tradizione.

La reinterpretazione in chiave contemporanea è antifilologica, si deve al quartetto di voci femminili poliglote del territorio. Il *soundscape* è costituito da una tessitura di voci provenienti da tre gruppi canori di provenienze diverse: Stu Ledi (gruppo femminile della minoranza slovena a Trieste), un coro di bambini e voci Pashto che intonano *landays*, brevi poesie di resistenza cantate dalle donne afgane. Agli idiomi radicati nella terra si uniscono anche quelli provenienti da lontano, che qui passano o si stanziano. I canti transfrontalieri sono stati smembrati e riaccorpati, uniti ad altro folklore, svalicando tutte le frontiere. Il disegno luminoso, guida nello spazio e tra le voci, un *light design* ritmico e immersivo, in contrasto con le pause rarefatte dei canti<sup>104</sup>.



Figura 30 Giuditta Vendrame e Anna Shamataj, *Sot Glas*, 2023

---

<sup>104</sup> Cfr., *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri*, catalogo della mostra, (Venezia, Arsenale 20 maggio - 26 novembre 2023) Milano, Humboldt.

L'estratto portato al padiglione Italia è formato da un impianto a sedici canali che orchestra quattro canti popolari reinterpretati dalle voci del territorio. Un cannone sonico – dispositivo acustico a lungo raggio che viene utilizzato comunemente come strumento di controllo o come mezzo per disorientare i migranti in mare – qui riproduce una ninna nanna a cui danno voce due membri della comunità Pashtun di Trieste<sup>105</sup>. La ninna nanna è cantata quasi sottovoce ma è sempre presente, chiede al visitatore di avvicinarsi, muoversi nello spazio circolare formato dagli altoparlanti, ribaltando la funzione del dispositivo che la trasmette<sup>106</sup>.

*Sot Glas* inserisce i dolori di tutte le comunità transfrontaliere, causate dall'ex confine orientale, in un contesto globale e contemporaneo di nuovi confini.



Figura 31 Giuditta Vendrame e Anna Shamataj, *Sot Glas* in *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri*, 2023

### 3.4. *Triple Identity* - Lara Favaretto, David Maljković, Tobias Putrih

Il terzo caso artistico preso in considerazione è la mostra collettiva *Triple Identity* (triplice identità) organizzata in occasione dell'ingresso della Croazia nell'Unione

<sup>105</sup> <https://www.muzej-nz.si/> [ultimo accesso 15 gennaio 2024]

<sup>106</sup> <https://vimeo.com/836649133/> [ultimo accesso 15 gennaio 2024]

Europea nel 2013.

La mostra è stata realizzata al Museo d'Arte Contemporanea dell'Istria a Pola e curata da Ludovico Pratesi. Il museo è l'istituzione artistica più giovane dell'Istria, nato nel 2008, si pone come obiettivo quello di valorizzare la pratica artistica contemporanea locale e ha una collezione d'arte permanente incentrata sulla seconda metà del ventesimo secolo, di artisti regionali e stranieri. L'altra istituzione con un intento simile, nell'Istria slovena, sono le Gallerie Costiere Pirano, nate negli anni Settanta, tra le sue collezioni conserva quella della *Primorska*, ovvero degli artisti del litorale, ma la collezione non ha un allestimento permanente.

Quale sia il focus della mostra del 2013 è esplicitato nel titolo: l'identità plurima e, conseguentemente, la complessità che contraddistingue l'Istria. L'arte contemporanea è anch'essa complessa, fluida, polimorfa. Difficilmente lascia spazio a interpretazioni univoche, ed è in virtù della sua molteplicità che si presta bene a descrivere questo lembo di terra, "triangolo capovolto i cui angoli descriverebbero un crocevia di storie, culture e, di conseguenza, identità"<sup>107</sup>.

La mostra quindi, rende omaggio alla varietà e all'indefinibile e si struttura come un percorso stimolante, fatto di domande, non di risposte e storie ufficiali.

Tre artisti sono stati scelti come rappresentanti di ognuna delle declinazioni identitarie della regione (quella italiana, croata e slovena), accompagnati da tre scrittori contemporanei che hanno affiancato all'opera d'arte un testo letterario. Le coppie artista-scrittore sono Lara Favaretto e Claudio Magris (per l'Italia), David Maljković e Predrag Matvejević (per la Croazia), Tobias Putrih e Ciril Zlobec (per la Slovenia). Ognuno è stato lasciato libero di sviluppare in maniera individuale l'opera e di mantenere la propria unicità. I tre artisti sono accomunati da una ricerca artistica che parte dall'esperienza personale radicata nell'identità territoriale, ma anche da un approccio concettuale e dall'appartenenza alla stessa generazione.<sup>108</sup>

Lara Favaretto (1973) partecipa con l'installazione *Tutti giù per terra*. Oggetti

---

<sup>107</sup> *Triple Identity*, catalogo della mostra (Pola, Museo d'Arte Contemporanea dell'Istria, 5 luglio – 5 settembre 2013), Cisinello Balsamo, Silvana Editoriale, p.12.

<sup>108</sup> Ivi, p.14.

decontestualizzati, come innumerevoli piccoli coriandoli colorati e ventilatori, sono incongruamente inseriti nel museo, in una sala ricreata ad hoc. Una situazione alienante, che lascia interdetto il visitatore nell'osservare i coriandoli in volo, sollevati dall'aria dei ventilatori. Se si vuole trovare una risposta sull'identità in quest'opera, forse meglio lasciare perdere. Questo non è mai stato lo scopo.

L'opera è accompagnata da un estratto del libro di Claudio Magris *Microcosmi*, del '96, una serie di racconti paesaggistici, dove lo scrittore descrive luoghi piccoli e circoscritti, il loro rapporto con il senso del tempo, l'incertezza dell'identità, l'attraversamento di tutti i tipi di confini<sup>109</sup>. Tra questi microcosmi c'è l'isola di Cherso, nell'arcipelago del Quarnero, a pochi passi dalla costa istriana, e quella di Lissino.

I coriandoli possono forse essere letti come microcosmi? Il testo artistico e letterario si arricchiscono vicendevolmente e dischiudono riflessioni e quesiti.

Un estratto del microcosmo “Cherso” di Claudio Magris:

Cherso, Crespa, Crexa, Chersinum, Kres Cres – nomi latini, illiri, slavi, italiani. La vana ricerca di purezza etnica scende alle radici più antiche, si accapiglia per etimologie e grafie, nella smania di appurare di quale stirpe fosse il piede che per primo ha calcato le spiagge bianche [...]

La discesa non raggiunge mai un fondo ultimo o primo, non arriva mai all'origine. A grattare un cognome italianizzato si scopre lo strato slavo, un Bussani è un Bussanich, ma se si continua viene talora fuori uno strato ancor più antico, un nome venuto dall'altra sponda dell'Adriatico o da altrove; i nomi rimbalzano da una riva e da una grafia all'altra, il terreno sprofonda, le acque della vita sono una palude promiscua e cedevole<sup>110</sup>.

---

<sup>109</sup> Cfr., C. Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti Editori, 1996.

<sup>110</sup> Ivi, p. 156.



Figura 32 Lara Favaretto, *Tutti giù per terra*, 2004

Il fumano David Maljković (1973) ha espresso l'identità croata con l'opera *Temporary Projection*. Attraverso un fascio di luce, che parte da un proiettore 16mm, vengono illuminate due puntine rosse. Alla base della ricerca dell'artista c'è spesso la ricognizione storica e sociale del suo Paese, espressa attraverso la smaterializzazione degli oggetti e degli eventi indagati, fino a ridurla ad essenze, a segni luminosi. La luce dà consistenza fisica alle tracce minime, come queste puntine, esaltate tra gli elementi dell'architettura<sup>111</sup>. La sua opera si occupa di indicatori storici e tecnologici caratterizzati da situazioni locali e universali. Spetta poi al visitatore riordinare il tema dell'erosione e distorsione del ricordo e della memoria manchevole. Lo strumento (il proiettore) è un oggetto che preserva e riproduce la memoria nel tempo, ma si trasforma in un attrezzo silenzioso, in contraddizione con la funzione che dovrebbe avere. Predrag Matvejević affianca l'opera con un testo tratto dal suo *Mondo ex e tempo del dopo*, in cui critica il concetto di identità nazionale:

Le identità di una cultura nazionale non possono dedursi da quelle della nazione  
[...]  
L'ideologia nazionalista sostituisce una nozione di particolarità con quella di  
differenza. [...] rifiuta di distinguere la nazione che genera il nazionalismo da un

---

<sup>111</sup> *Triple Identity*, cit., p.16.

nazionalismo che contribuisce a creare la nazione.

Le identità nazionali s'innestano talvolta sulla traccia di un male che la durata trasfigura in bene, su una prova, una separazione o una ferita, al punto che le più grandi disfatte possono diventare nella memoria collettiva qualcosa di cui andare fieri<sup>112</sup>.



Figura 33 David Maljković, *Temporary Projection*, 2012

La terza identità, quella slovena, è di Tobias Putrih. *Re-Projection* è la forma dell'impercettibile. Linee a mono-filamento disegnano la luce nello spazio e creano una sorta di effimera architettura. Una scultura luminosa che cambia in base a dove ci collochiamo per osservarla. La luce rimbalza sui fili e si riflette nello spazio. È energia pura del segno. L'immagine si rivela continuamente, in base al punto di vista.

Ciril Zoblec, carsolino di nascita, scrive un testo appositamente per l'evento in cui parla dell'Istria da "vicino di casa del comune cortile":

Sin da studente a Capodistria (1939-41) notavo con interesse che i compagni di scuola nati in Istria, a prescindere se fossero italiani, croati o sloveni, avevano oltre all'identità primaria, una molto sentita ulteriore "collaterale"- accessoria sensibilità e coscienza etnica: si ritenevano profondamente – e lo erano anche ai nostri occhi – istriani<sup>113</sup>.

---

<sup>112</sup> P. Matvejević, *Mondo ex e tempo del dopo*, Milano, Garzanti, 2006, p. 75.

<sup>113</sup> *Triple Identity*, cit., p. 31.

Zoblec conclude il suo intervento con una riflessione sull'Europa, di cui adesso l'Istria fa interamente parte, e sul ruolo dell'arte:

L'errore di fondo dei grandi programmatori della nuova civiltà si nasconde proprio nel fatto di esser stata generata nei caveau delle banche e non nel cuore degli uomini. È però fuori dubbio che proprio l'arte con le sue leggi e i suoi messaggi sia il correttore migliore per gli errori compiuti nella scelta dei percorsi per dare un senso più profondo alla nostra vita<sup>114</sup>.

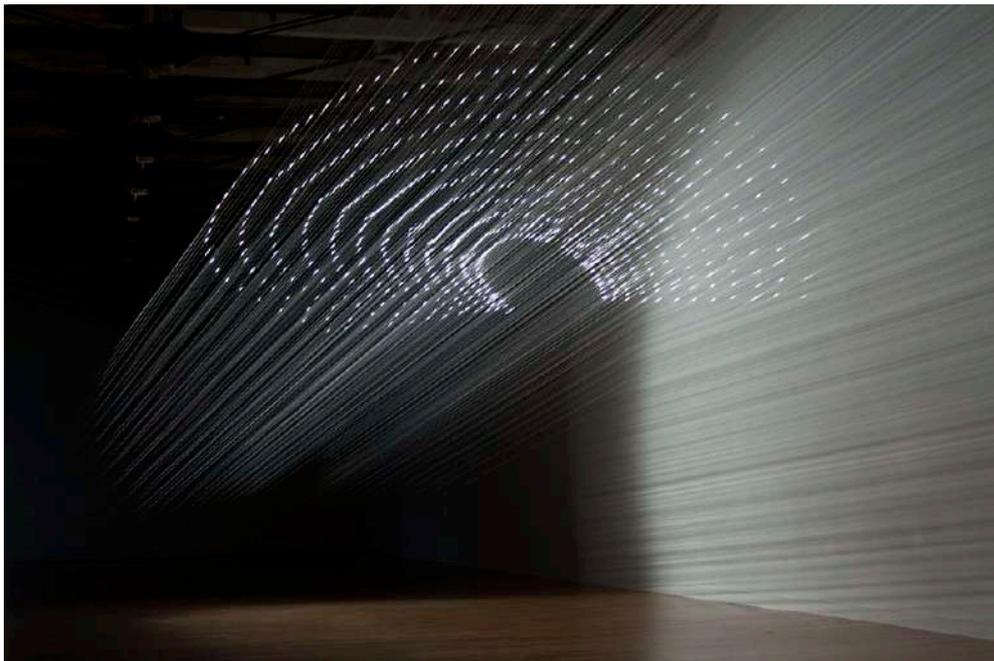


Figura 34 Tobias Putrih, *Re-Projection*, 2010

*Triple Identity* si è composta di un linguaggio artistico che tende al concettuale, che non dà soluzioni e lascia liberi di esplorare e indagare la propria identità. La penna letteraria ha invece dato un supporto per rimanere nel contingente: riflettere sul costruito dell'identità nazionale, sulla nuova identità europea che ai neo-stati membri viene chiesto di abbracciare e di sovrapporre alla propria, e sull'Istria, uno dei tanti *melting pot* in Europa. Arte e letteratura hanno in questa occasione viaggiato insieme, come di rado è accaduto da queste parti, a ricordare l'importanza di visioni che siano ampie, per poter avere un dialogo fruttuoso su chi si è, si era e si sarà.

---

<sup>114</sup> Ivi, p. 32.

Tuttavia questa mostra presenta alcuni punti critici. Gli artisti scelti in rappresentanza delle tre nazionalità dominanti in Istria non sono della regione, David Maljković è l'unico dell'area essendo nato a Fiume, mentre Favaretto e Putrih vengono da una regione italiana e slovena abbastanza lontane dall'Istria. Probabilmente era più forte la volontà di richiamare a Pola dei nomi “forti” per avere un certo tipo di attenzione mediatica, piuttosto che cercare artisti in loco, anche di talento, ma semi-sconosciuti. Inoltre gli artisti hanno portato in mostra delle opere già realizzate altrove ed esposte più volte, qui riadattate al contesto. Non è qualcosa di insolito, le opere viaggiano e in base a dove vengono esposte possono mutare di significato. In quest'occasione si sarebbe però potuto chiedere agli artisti di creare qualcosa di apposito, un'opera pensata per *quel* territorio, considerando anche l'estraneità degli artisti alla penisola. L'idea era quella di far riflettere sulle differenze e l'unione delle diverse nazionalità, in quest'ottica non era dunque strettamente necessario avere degli istriani in mostra, ma creare un lavoro *site-specific* avrebbe senz'altro giovato all'esperienza, degli artisti e del pubblico. Lavorare nel contesto, sviluppare un rapporto con esso, per poi elaborare una riflessione che avrebbe comunque potuto assumere un carattere universale.

Stesso problema si è rilevato per la mostra, sempre curata da Ludovico Pratesi, *Contemporary Istria: six video artists for Istria*, organizzata a Portorose (Slovenia) nel 2015. La domanda di fondo che stava alla base dell'esposizione era “che cosa significa essere istriani oggi?”. La mostra si poneva in continuità con quella di Pola del 2013, adottando la stessa formula: due coppie di artisti dai tre Paesi, IRWIN e Nika Autor per la Slovenia, Igor Grubić e Renata Poljak per la Croazia e Valerio Rocco Orlando e Gian Maria Tosatti per l'Italia. Anche in questo caso le opere non sono state pensate per questa esposizione, ma ciò che più rammarica è la totale assenza di artisti istriani, che in questo caso sarebbero dovuti essere il nocciolo dell'esposizione. Chi meglio di loro avrebbe potuto rispondere alla domanda sull'Istria contemporanea? L'Istria che i videoartisti vogliono rappresentare è più simbolica che reale, ma nel momento in cui si dichiara che *Contemporary Istria* è:

una mostra che si propone di indagare l'identità dei popoli istriani tra passato, presente e futuro: lingua, memoria, imperi, stati nazionali, migrazioni e spostamenti, usi e costumi che plasmano da secoli una terra sospesa tra passato e presente, in un continuo puzzle politico che non ha mai intaccato l'anima reale

e profonda dell'Istria<sup>115</sup>.

forse quell' "anima profonda" sarebbe stato il caso di lasciarla esprimere.

---

<sup>115</sup> <https://www.irwin-nsk.org/news/contemporary-istria/> [ultimo accesso 24 gennaio 2024]

## Conclusioni

La guerra è uno strumento che marca le differenze e che fa del nemico il “diverso”. L’alterità è essenziale per affermare la propria identità e quella del gruppo sociale a cui si appartiene, se l’*altro* non esiste non c’è un termine di paragone e l’identità non può essere rivendicata. In guerra questa necessità di affermazione sfocia in derive violente e umilianti o in assimilazioni fittizie dell’*altro*. Il risultato è una frammentazione di storie e di percezioni differenti sul passato, che incidono sul presente. In questa ricerca si è tentato di comprendere come la condizione appena descritta si sia sviluppata in Istria e che tipo di lettura ne dà oggi la società attraverso le istituzioni museali e artistiche.

L’attivismo museale, nato negli anni Novanta negli Stati Uniti e poi diffusosi in tutto il mondo, ha aiutato i musei ad essere maggiormente consapevoli del loro ruolo sociale spingendoli ad occuparsi di argomenti spinosi e controversi. I musei che hanno scelto di essere agenti attivi di cambiamento utilizzano un approccio museale agonistico e multi-vocale che, dall’analisi delle istituzioni prese in esame in questa ricerca, si è rilevato essere adatto anche al territorio dell’Istria.

Il caso del Museo Nazionale di storia contemporanea di Lubiana mostra come il museo sia evoluto nei decenni, fino a toccare oggi tutte le questioni storiche più complesse e delicate che in passato erano state alternativamente omesse, a seconda del clima politico. All’interno del museo però ci sono ancora discorsi marginali che non sono stati dovutamente sviluppati e che si potrebbero portare alla luce, come è stato fatto nel progetto europeo *Identity on the line* per la questione degli *izbrisani*. La strada che l’istituzione sta seguendo è senz’altro quella giusta da percorrere quando si intende trattare di *contested histories* e lo spazio dato a molteplici racconti sulle stesse vicende è sempre più ampio. Ci sono tutte le premesse per raccontare in un clima di confronto e mutuo ascolto le storie che si sono intrecciate negli attuali confini nazionali della Slovenia.

Il Museo etnografico di Pisino si occupa invece specificatamente della storia e della cultura dell’Istria, il suo progetto all’interno di *Identity on the line* ha portato ad ottimi risultati a livello d’impatto sulla comunità. La chiave è stata, ancora una volta, l’approccio multi-vocale che ha allargato per la prima volta il discorso dell’esodo ai

“rimasti” e agli istriani contemporanei. Inoltre ha coinvolto la popolazione giovane che ha potuto dare espressione ad una nuova percezione identitaria, che è diversa da quella dei genitori e dei nonni, e che vive il passato anche con una certa insofferenza e con la voglia di slegarsi da una definizione prettamente nazionale dell’identità. Questo progetto, però, è un *unicum* nel contesto regionale.

Il Civico Museo della Civiltà Istriana, Fiumana e Dalmata a Trieste con il suo Magazzino 18 - che sta dando vita a un nuovo museo etnografico e ad una pinacoteca degli artisti - non ha la stessa vocazione di quello di Pisino, seppur abbiano intenti simili. Questo museo ha come urgenza quella di comunicare i torti subiti sia in ex Jugoslavia, che in Italia, da una prospettiva unilaterale. Gli spazi del museo di via Torino propongono ricostruzioni di locali casalinghi di un tempo, come la cucina di una volta con i suoi utensili e suppellettili, in una chiave nostalgica che vuole ricordare un' epoca più semplice, contadina, in qualche modo migliore. L’epoca prima che l’iddilio finisse e che gli italiani fossero spinti alla fuga. La riproposizione di questi ambienti non è di per sé qualcosa di sbagliato, il problema consiste più nel fatto che sia l'unica modalità espositiva. Se si attivassero collaborazioni con musei che hanno *mission* analoghe, come quello di Pisino, si inserirebbe l’esodo in un dibattito più proficuo, che include diversi registri e a cui si può guardare con occhi contemporanei; magari inserendo anche l'esperienza degli altri esuli, quelli non italiani, e le ragioni della loro scelta. Le collaborazioni potrebbero nascere non solo con i musei della regione ma anche con quelli statali di Italia, Slovenia e Croazia.

Si è rilevato come le scelte espositive e comunicative di questo museo siano dovute al trauma identitario che la vicenda dell'esodo ha provocato nei suoi protagonisti, ciò ha rafforzato la loro identità italiana di popolo dell'esodo, che si considera autoctono, mentre lo shock dell’assimilazione dei “rimasti” ha cementificato l’idea di essere una cultura autentica, pura, originaria. L’autenticità come reazione alla crisi è uno dei temi più ricorrenti del panorama ideologico globale e si è riscontrato, oltre che nell'Istituzione triestina, nelle iniziative culturali delle comunità italiane in Istria.

In conclusione si sostiene che iniziative congiunte tra musei storici, etnografici e di belle arti sono da incentivare per promuovere il dibattito e superare rancori latenti, oltre che all'adozione dell'approccio agonistico e multi-vocale. Non sono strategie

facili da mettere in atto, l'aver a che fare con la storia e la memoria, che a loro volta sono invischiate in una rete fatta di dibattito politico e di traumi personali e collettivi, implica competenze non solo museali, ma anche sociali. Tuttavia, sono convinta che l'Istria sia un buon territorio dove applicarle e sperimentarle, in virtù della sua lunga storia di convivenza multietnica pacifica che ha posto solide basi per la pluralità dei discorsi.

L'arte è un altro canale di comunicazione ed espressione che varrebbe la pena sviluppare per dar voce alla moltitudine di identità che popolano quest'area di frontiera. È ormai un fatto che l'arte può essere utilizzata anche come strumento di denuncia e di promozione di cambiamento politico e sociale, in particolare nelle sue declinazioni di *Border* e *Public Art*. L'Istria, per le ragioni delineate nell'elaborato, non ha visto sul suo territorio grandi iniziative artistiche e non esitano influenti istituzioni museali. Quelle che ci sono o promuovono un'arte locale che è più legata alle conoscenze che al talento, o invitano artisti stranieri affermati per riferirsi a un pubblico internazionale.

Non è stato facile trovare dei progetti artistici legati strettamente al concetto di confine e identità in questo territorio. La ricerca è stata lunga e non si è fermata solo perchè guidata dalla convinzione che fosse impossibile una completa assenza di un discorso qui così sentito, come quello identitario. I progetti artistici esposti sono il risultato di questa ricerca, che non vuole essere una trattazione esaustiva di tutte le iniziative di arte contemporanea avvenute negli ultimi decenni, ma esemplificativa. Senz'altro molte sono sfuggite a questo studio, anche a causa della difficoltà di reperire materiale, dovuta alla poca documentazione degli eventi e ad una scarsa pratica di archiviazione museale. Ritengo ciò un indice del valore che viene dato all'arte contemporanea in quest'area, uno strumento di espressione che tra l'altro la minoranza italiana quasi non tocca per rappresentarsi. Volendo la minoranza mantenere un'identità tradizionale legata al passato, viene quasi naturale comprendere perchè l'arte entri poco nelle loro iniziative culturali. Le arti contemporanee non possono che essere in antitesi con questa volontà; performance, installazioni visive e sonore, arte relazionale, non sono i linguaggi del passato e della tradizione istriana.

I progetti che in questa sede sono stati descritti hanno avuto però buoni risultati, soprattutto perchè implicavano la relazione e la partecipazione degli abitanti del luogo. Ho trovato invece carente la mostra *Triple identity* dal punto di vista di questa tesi, nonostante fosse un'iniziativa musealizzata e a cui hanno partecipato artisti e scrittori affermati. La mostra ha utilizzato i linguaggi del contemporaneo al massimo del loro potenziale, lasciando l'interpretazione completamente aperta e libera di muoversi, ma trattandosi di una mostra sulle identità dell'Istria ci si sarebbe aspettati di trovarle nelle opere, invece questo compito è stato assolto solo dalla scrittura.

La ricerca ha, in conclusione, tentato di restituire una fotografia attuale della rappresentazione museale e artistica dell'Istria e della minoranza italiana. Si è cercato di guardare fuori dal territorio per trovare delle strade che siano anche qui percorribili, per spiegare la complessità di una terra di frontiera.

## Indice delle immagini

Figura 1: Trieste, Magazzino 18, disegno di una cartina geografica dell'Italia comprendente l'Istria, novembre 2023

Figura 2: Manifesto dell'Unione Italiana per il censimento della popolazione croata 2021

Figura 3: Augusto Černigoj, illustrazione per la rivista in lingua slovena *Naš Glas*, Trieste, 1926

Figura 4: Augusto Černigoj, *Plaža (Piramida)*, 1966

Figura 5: Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, cartolina anni '30

Figura 6: Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, scalinata

Figura 7: Angiolo Mazzoni, Palazzo delle poste di Pola, interno

Figura 8: Angiolo Mazzoni, Palazzo delle Poste di Pola, Interno, particolare delle scritte rimosse

Figura 9: Arsia, chiesa di Santa Barbara e campanile

Figura 10: Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Figura 11: Nikolaj Pirnat, *Nedolžne so mučili v ječah* (Nelle carceri gli innocenti venivano torturati), 1944

Figura 12: Manifesto del G.I.L.L. (Gioventù italiana del littorio) di Lubiana, 1942

Figura 13: Numero civico in doppia lingua del periodo della Seconda Guerra Mondiale

Figura 14: Trieste, Magazzino 18 (sede originaria)

Figura 15: Gigi Vidris, vignetta satirica per il settimanale "El Spin", 1944-47 ca

Figura 16: Trieste, Magazzino 18, manifesto di propaganda, novembre 2023

Figura 17: Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Figura 18: Trieste, Magazzino 18, novembre 2023

Figura 19: Pisino (Croazia), un'immagine della mostra *Connessioni-Legami-Gli istriani dopo la seconda guerra mondiale*, 2022

Figura 20: Jan Sedmak, *Rimpasti di confine*, 2015

Figura 21: Gorizia/Nova Gorica, cippo di demarcazione del confine di stato tra Italia e Slovenia in Piazza Transalpina/trg Evrope, settembre 2023

Figura 22: Gorizia/Nova Gorica, cippo di demarcazione (lato sloveno), settembre 2023

Figura 23 : Gorizia/Nova Gorica, ex confine di stato tra Italia e Slovenia in Piazza Transalpina/trg Evrope, settembre 2023

Figura 24: Confine tra Italia e Jugoslavia, anni '40

Figura 25: Carlo Andreasi, *Passaggi di stato*, valico di San Pelagio (versante sloveno), 2007

Figura 26: Locandina della mostra *Ci siamo... ancora* in occasione della mostra del ricordo al Civico Museo della Civiltà istriana fiumana dalmata, 2020

Figura 27: Anja Medved, *Smuggler's Confessional*, 2007

Figura 28: Anja Medved, *Album of the City*, 2011

Figura 29: manifesto per *Microstorie affollano il confine*, 2008

Figura 30: Giuditta Vendrame e Anna Shamataj, *Sot Glas*, 2023

Figura 31: Giuditta Vendrame e Anna Shamataj, *Sot Glas* in *Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri*, 2023

Figura 32: Lara Favaretto, *Tutti giù per terra*, 2004

Figura 33: David Maljković, *Temporary Projection*, 2012

Figura 34: Tobias Putrih, *Re-Projection*, 2010

## Bibliografia

V. Antonietti e B. Caputo, *Confini e frontiere: Distinzione, relazione, sconfinamenti e ibridazioni*, in *La ricerca folklorica*, n. 53, 2006.

A. Assmann, *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Bologna, Il Mulino, 2002.

C. Balma – Tivola, *Abbatere muri (in) visibili. Confini, migrazioni e arte contemporanea*, in *Altre modernità*, Milano, Milano University Press, n. 25, 2021.

W. Blair, C. Reynolds, *Museum and 'Difficult pasts': Northern Ireland's 1968*, in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.

M. Bonanomi, *Černigoj e le avanguardie della Mitteleuropa*, Fondazione CR Trieste, Trieste, 2020.

L. Borean, *Collezionisti e opere d'arte tra Venezia, Istria e Dalmazia nel Settecento*, in *Annales Series Historia et Sociologia*, Capodistria, società storica del Litorale, n. 2, 2010.

F. Canali, *Architettura del moderno nell'Istria italiana (1922-1942)*, in *Quaderni*, Rovigno, centro di ricerche storiche, vol. 13, 2001.

F. Canali, *Avanguardie artistiche nella Trieste tra le due guerre*, in *Quaderni*, Rovigno, centro di ricerche storiche, vol. 24, 2018.

M. Cattaruzza, *L'Italia e il confine orientale*, Bologna, Il Mulino, 2007.

E. Cocco, *Il mimetismo di frontiera. Un'interpretazione socio-ecologica del senso dell'Istrianità*, in *Ricerche Sociali*, Rovigno, centro di ricerche storiche, n.16, 2009.

*Concetti Chiave di Museologia*, a cura di A. Desvallés e F. Mairesse, Paris, Armand Colin, 2010.

P. Delbello, *Esodo. Sugli esuli e le loro masserizie ancora depositate nel Porto Vecchio di Trieste per un museo della Civiltà Istriano-fiumano-dalmata*, Trieste, I.R.C.I., 2004.

U.E.M Fabietti, *L'identità etnica. Storia e critica di un concetto equivoco*, Roma, Carrocci Editore, 1995.

G. Fossaluzza, *Istria pittorica. Tracciato di storiografia*, Zagreb, Institut za povijest umjetnosti, 2007.

C. F. Fox, *The Fence and the River: Representations of the US-Mexico Border in Art and Video*, in *Discourse*, Detroit, Wayne University Press, vol. 18, n.1-2, autunno-inverno 1995-96, p. 58.

E. Ganivet, *Border Wall Aesthetics. Artworks in Border Spaces*, Bielefeld, transcript Verlag, 2019.

A. Gentili, «Limiti» e «confini» della ragione, in *Archivio di Filosofia*, Pisa-Roma, Accademia Editoriale, vol. 76, n.8, 2008.

G. Giorgi, *Artisti sloveni in territorio italiano, 1918-1945. Fonti, documenti, critica*, tesi di dottorato, Università degli studi di Udine, 2015.

C. Giudice, C. Giubilaro, *Re-Imagining the Border: Border Art as a Space of Critical Imagination and Creative Resistance*, in *Geopolitics*, Philadelphia, Taylor & Francis, vol. 20, n.1, 2015.

L. Hansen, *Slovenian Identity: State-Building on the Balkan Border*, in *Alternatives: Global, Local, Political*, Thousand Oaks, SAGE Publishing, vol. 21, n. 4, 1996.

*Identity on the Line (I-ON) 2019-2023 public report.*

I. Kant, *Prolegomeni ad ogni futura metafisica che si presenterà come scienza*, a cura di R. Assunto. Roma-Bari, Laterza, 1990.

C. Lévi-Strauss, *The Savage Mind*, Lechworth, The Garden City Press, 1962.

J.M. Lotman, *La cultura come intelletto collettivo e i problemi dell'intelligenza artificiale* in *Testo e contesto. Semiotica dell'arte e della cultura*, a cura di S. Salvestroni, Laterza, Bari, 1980.

- A. Lugli, *Museologia*, Milano, Jaka Book, 1992.
- C. Magris, *Microcosmi*, Milano, Garzanti Editori, 1996.
- P. Matvejević, *Mondo ex e tempo del dopo*, Garzanti, Milano, 2006.
- K. Message, *Making History in Contested Times*, in *Museum international*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.
- Museum Activism*, a cura di R.R. Janes e R. Sandell, Oxon e New York, Routledge, 2019.
- L. Nicočević, *Voices heard (again): Istrian Italians in and out of Istria*, in *Narodna umjetnost : hrvatski časopis za etnologiju i folkloristiku*, Zagreb, Istituto di etnologia e folklore, vol. 60, n. 1, 2023.
- M. Orlić, *Identità di confine. Storia dell'Istria e degli istriani dal 1943 a oggi*, Roma, Viella, 2023.
- K. Pabst, *Considerations to Make, Needs to Balance: Two Moral Challenges Museum Employees Face When Working with Contested, Sensitive Histories*, in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.
- S. Pontiggia. *Vivere da superstiti. L'esodo istriano come esperienza del presente nel mondo associativo triestino*, in *Ricerche Sociali*, Rovigno, centro di ricerche storiche, n.16, 2009.
- M.L. Pratt, *Arts of the Contact Zone*, in *Profession*, New York, Modern Language Association, 1991.
- F. Remotti, *Contro l'identità*, Bari, Laterza, 1996.
- P. Ricoeur, *Ricordare, dimenticare, perdonare. L'enigma del passato*, Bologna, Il Mulino, 1998.
- F. Semi, *L'arte in Istria*, (1937), a cura di R. Cassanelli e R. Scopas Sommer, Trieste, Ministero per i beni e le attività culturali, 2020.
- K. Širok, *La fragilità della memoria. Il ricordo e l'identità nel goriziano*, in *Qualestoria*, Trieste, Eut Edizioni Università di Trieste, n.1, 2016.

K. Širok, *Reinterpreting and transforming 'Red' museums in Yugoslavia* in *Museum International*, Oxfordshire, Taylor & Francis, vol. 70, n. 3-4, 2018.

*Spaziale. Ognuno appartiene a tutti gli altri*, catalogo della mostra, (Venezia, Arsenale 20 maggio - 26 novembre 2023), Milano, Humboldt.

V. Strukelj, *Nel nome del costruttivismo. Storie di s/confine tra Italia e Jugoslavia negli anni Venti*, in *Attraversamenti di confini. Italia e Croazia tra XX e XXI secolo*, Parma, Università di Parma, Dossier 2, 2013, p. 6.

F. Šuran, *Istrianità quale identità sociale*, in *Ricerche sociali*, Rovigno, Centro di ricerche storiche, n.4, 1994.

S. Tazzer, *Tito e i rimasti. La difesa dell'identità italiana in Istria, Fiume e Dalmazia*, Gorizia, Libreria Editrice Goriziana, 2008.

*The new museology*, a cura di P. Vergo, London, Reaktion Books Ltd, 1989.

*Triple Identity*, catalogo della mostra (Pola, Museo di d'Arte Contemporanea dell'Istria, 5 luglio – 5 settembre 2013), Cisinello Balsamo, Silvana Editoriale.

R. Tomlić, *La pittura in Dalmazia e in Istria intorno al 1700: i protagonisti e le loro opere*, in *Saggi e Memorie di storia dell'arte*, Venezia, Fondazione Giorgio Cini Onlus, vol. 30, 2006.

D. Ukmar, *Začetki gradnje Nove Gorice* [trad. it., *L'avvio della costruzione di Nova Gorica*], in «*Kronika*», Lubiana, associazione delle società storiche slovene, n. 41, 1993.

B. Vinciguerra, *Anna Antoniazio Bocchina e la tutela del patrimonio artistico di Fiume*, in *Il capitale culturale*, Macerata, Eum edizioni Università di Macerata, n. 13, 2022.

L. Zanini, *Martin Muma*, Dueville (VI), Ronzani Editore, 2022.

## Sitografia

<http://1995-2015.undo.net/>

<https://www.emi.hr/>

<http://www.irci.it/>

<https://www.irwin-nsk.org/>

<https://www.muzej-nz.si/>

<https://popis2021.hr/>

<https://www.ulstermuseum.org/>

<https://vimeo.com/>