

IN FERMENTO  
Pratiche artistiche  
e culturali nei territori  
interni italiani

Serena Olcuire, Giovanni Attili

# IN FERMENTO

## Pratiche artistiche e culturali nei territori italiani

© Copyright 2024 Robida  
Via Topolò 90, 33040 Grimacco (UD)  
[www.robidacollective.com](http://www.robidacollective.com)

ISBN 978-88-945349-8-6

Autore  
Serena Olcuire, Giovanni Attili

Comitato Scientifico  
Lidia Decandia (Università di Sassari),  
Carlo Cellamare (Sapienza, Università di Roma), Alberto Marzo  
(Università degli studi Roma Tre), Marco Leonetti (Riabitare l'Italia),  
Stefania Crobe (Università degli studi di Palermo), Natalia Agati  
(Università degli studi Roma Tre)

Comitato Editoriale  
Vida Rucli, Aljaž Škrlep, Janja Šušnjar, Elena Rucli, Dora Ciccone,  
Laura Savina

Progetto grafico  
Francesca Lucchitta

Pubblicazione finanziata attraverso i fondi  
di ricerca Sapienza (Università di Roma)  
“Le pratiche artistiche come strumenti di attivazione progettuale nelle aree  
interne” (2019) e “Aree interne nel post-covid. Pratiche artistiche e culturali  
come antidoto alla monocultura turistica” (2020).

Responsabile scientifico  
Giovanni Attili

Questo libro è frutto di un percorso di ricerca, riflessione e scrittura  
comune condiviso dai due autori. Nello specifico, si attribuiscono i capitoli  
da 1 a 5 a Serena Olcuire e il capitolo 6 a Giovanni Attili. Entrambi gli autori  
sono grati ad Alberto Marzo, con cui hanno condiviso preziosi momenti  
di scambio e di approfondimento sui temi in questione.





# Indice

7

## **Introduzione**

19 Voci

31 Microatlante

45

## **Condizioni di (im)possibilità**

46 Quanto il progetto (e il luogo) servono agli artisti  
o agli operatori, e quanto il contrario?

63 Dai diamanti non nasce niente, ma forse sì  
(di finanziamenti e altre mere velleità materiali)

73

## **Effetti**

74 Un artista al giorno toglie il medico di turno

76 Elaborazioni collettive

84 Sollecitare le amministrazioni locali,  
una carezza in un pugno

89 Interstellar, o della dimensione multiscalare

93

## **Trasformazioni**

94 Fare spazio

101 Fare rete

109 Immaginare futuri altri

136 Generare fuochi

141 Riabitare

147

**Istruzioni per l'uso. Suggestioni per politiche territoriali  
a sostegno dei fermenti artistici e culturali**

149 Grimaldelli

151 Sportelli aperti

156 Ibridazioni, imprevisti, sguardi

163

**Immaginari, territori e pratiche artistiche**

164 La "matta" di casa

167 Immaginario come matrice della realtà sociale

170 Nel baratro del capitalismo tecno-nichilista

173 Arte come attivatore di immaginari territoriali

177 Feritoie pre-politiche

183

**Riferimenti bibliografici**

189

**Autorə**

# Introduzione

Abbiamo deciso di ribaltare la prospettiva e di cominciare a fare residenze e produzione artistica a partire dall'estremo lembo d'Italia. Tecnicamente si tratta di un'area interna. Personalmente, preferisco parlare di area esterna, ma anche estrema. Da lì abbiamo lanciato uno dei macroprogetti che più ci caratterizza. (pm)

Questo piccolo libro nasce da una ricerca sulla possibilità delle pratiche artistiche e culturali di offrirsi come strumenti di attivazione di processi e progettualità territoriali, concentrandosi sul tentativo di rintracciare gli esiti che tali pratiche generano sui territori che investono. Cerchiamo di disambiguare immediatamente: non pensiamo che il fine dell'arte debba essere quello di cambiare i luoghi, né tantomeno che essa debba avere un fine o che debba servire a qualcosa. Ciò che ci muove non è certo il chiamare alcune pratiche a rispondere delle proprie azioni o a dimostrare quanto siano state efficaci nel raggiungere i propri obiettivi. Al contrario, mossi dalla consapevolezza dei limiti degli strumenti che chi disegna le politiche territoriali ha a disposizione attualmente, ci interessava scoprire e riconoscere alcune possibilità peculiari di pratiche artistiche e culturali. Ci siamo avventurati in questo percorso senza alcuna velleità tassonomica o deterministica e ben consapevoli della difficoltà di rintracciare in maniera univoca le catene causali che hanno collaborato all'avvenire di alcuni fenomeni, e viceversa della (meravigliosa) impossibilità

di prevedere le conseguenze esatte di un atto artistico.

La ricerca si è focalizzata sulle cosiddette aree interne, quei territori caratterizzati da una dinamica di drenaggio continuo di abitanti, competenze e attività economiche e dalla significativa distanza dai centri di offerta di servizi essenziali (istruzione, salute e mobilità): quest'ultimo elemento è quello che struttura tutta l'omonima classificazione elaborata per quella che sarebbe poi divenuta la SNAI, Strategia Nazionale per le Aree Interne (tra gli altri, Barca et al, 2014; Marchetti et al, 2017; De Rossi, 2018; Carrosio, 2019; Lucatelli et al, 2022; Tantillo, 2023).

Senza addentrarsi nel merito della Strategia, è da sottolineare come essa sia stata fondamentale nel contribuire a una costruzione discorsiva che ha permesso un reinquadramento di quei territori che sono stati tradizionalmente trattati dalle politiche come territori “che non importano” (Rodríguez-Pose, 2018), come deficitari e arretrati o come eventuale bacino di risorse disponibili (Biasillo, 2018), esplicitando quindi la necessità di uno sforzo di riconcettualizzazione di tali luoghi: in altre parole, la necessità di *pensarli/pensarsi altrimenti*. Dal punto di vista operativo, inoltre, tra gli ambiti su cui si è concentrata la Strategia c'è sicuramente quello della costituzione delle precondizioni per lo sviluppo territoriale e la promozione di progetti di sviluppo locale, conducendo un'operazione di *scouting* per il rilevamento dei “soggetti rilevanti” (Carrosio, Moro, Zabatino, 2019), realtà in grado di fermentare risorse ed energie negli ambiti

della produzione, del sostentamento e della cura dei luoghi e delle comunità che li abitano.

Queste due caratteristiche della SNAI risuonano particolarmente con le prime intuizioni che hanno mosso la ricerca, collocandola in quelle branche del dibattito comunitario che pongono sempre più l'accento sulla stretta connessione tra contrasto al trend di spopolamento (senza scivolare in processi di turisticizzazione) e pratiche di innovazione a base culturale, come testimonia il rapporto "The role of culture in non-urban areas of the European Union" (2020); la percezione del fiorire di queste pratiche nelle aree interne italiane ha sollecitato il tentativo di rintracciare alcuni esiti che queste sembravano aver avuto sui territori e che potevano essere particolare oggetto di interesse dal punto di vista delle discipline che si occupano della pianificazione e del governo del territorio stesso, anche a supporto di una politica nazionale che si pone obiettivi (e metodi per conseguirli) compatibili: una politica di cui, in questo periodo, cominciamo a raccogliere i primi esiti e a registrare le grandi difficoltà, soprattutto nel percorso di definizione della strategia d'area (Leonetti, 2021). Le aree interne si propongono dunque come un terreno particolarmente interessante per mettere alla prova gli esiti delle pratiche così come quelli – seppur spesso scarsi – delle politiche.

Questi sono i motivi principali per cui abbiamo scelto di concentrarci sulle aree interne, oltre a, ammettiamo, la speranza che questi contesti permettano un campo di indagine diverso da quello urbano, così radicalmente permeato dalle dinamiche turbocapitalistiche

che investono le aree metropolitane e le relative trasformazioni sociali, economiche e spaziali che rendono ancor più difficile isolare singoli fenomeni e le ricadute ad essi afferibili.

Durante la ricerca abbiamo più volte interrogato la specificità della prospettiva che permea chi vive e/o lavora in questi luoghi, un qualcosa di molto difficile da mettere in parola e che ci è stato reso più con sensazioni, sapori, intuizioni. Non le abbiamo riportate, ma l'impressione è che possano ricondursi a una sorta di movimento alternato di estroflessione e di introflessione. Riportiamo due riflessioni pubblicate altrove: «Il cielo, che lo si guardi dall'osservatorio di Milano o di Salve (LE) è sempre lo stesso, a cambiare è la prospettiva e, dunque, le possibilità interpretative. [...] Di fatto siamo una penisola nella penisola; questa condizione, oltre ad aver amplificato l'idea di essere un territorio periferico, ha suggestionato e alimentato la nostra ricerca e la nostra narrativa, offrendo tanti spunti di riflessione e lavoro a noi e agli artisti» (Mele, 2017: 8). «Credo che grazie all'arte, l'aggettivo "interna" possa essere inteso nella sua accezione di interiore, non area dispersa, lontana, marginale, ma intimamente immensa, in grado di accogliere lo spazio riflessivo e immaginativo, scena libera in cui nasce l'atto creativo, dove produrre nuove narrazioni ed esercitarsi allo stupore e alla bellezza» (Rinaldi, Tantillo, 2021: 31).

Ovviamente non pensiamo che limitare l'indagine delle pratiche artistiche e culturali a questi territori marginali sia l'unica possibile, né tantomeno che la classificazione delle aree interne sia la migliore. Come ci ricordava Alessia

Zabatino nella giornata di studi che abbiamo dedicato a questi temi, non siamo particolarmente affezionati a quella mappatura: il suo ruolo è stato quello di ridiscutere la divisione netta tra Nord e Sud, tra aree urbane e aree rurali, perché dobbiamo parlare di marginalità territoriali nella loro pluralità. Ben vengano quindi altre definizioni, classificazioni, cartografie critiche: noi abbiamo scelto questa.

L'interesse rispetto alle aree interne si esprime anche nelle numerose pratiche di riappropriazione e risignificazione di alcuni luoghi. A questo ambito di pratiche sono ascrivibili alcune, e sempre più diffuse, sperimentazioni artistiche o culturali, che vengono sempre più indagate a livello nazionale in relazione con la dimensione spaziale che investono (Cognetti, 2007; Pioselli, 2015; Crobe, 2017; Crobe, 2019), e in particolare rispetto alla dimensione di marginalità geografica diventano oggetto di specifiche mappature (come il lavoro di Crobe nel 2016, o ancora lo Stato dei Luoghi che si è tenuto a Preci e Terni nel 2018).

La ricerca si è quindi innestata sulle conoscenze già prodotte affinando l'obiettivo di approfondire un particolare aspetto del valore delle pratiche artistiche e culturali: la loro dimensione trasformativa nei territori che investono, e le diverse forme in cui questa possa esplicitarsi. Volevamo scandagliare potenzialità e limiti della dimensione progettuale delle pratiche artistiche e culturali, sottolineandone le condizioni di realizzabilità, le reti attivabili sul territorio, le strategie di *community building* messe in campo e le relative conseguenze.

Si è ovviamente posta la difficoltà di riconoscimento di tali esiti, sia per la loro natura, quasi sempre non immediatamente visibile o tangibile, sia per la loro dimensione temporale, che li rende spesso percepibili in periodi di tempo decisamente lunghi. Abbiamo concluso questo periodo di ricerca con la gravosa consapevolezza della necessità di ripensare gli indicatori per la valutazione di impatto, in modalità che riformolino alcuni dei criteri più strettamente quantitativi in favore ovviamente di indicatori qualitativi, che riescano ad andare oltre la stima dell'impatto economico generato dagli interventi artistici in questi contesti, verificandone gli effetti sulla struttura culturale e sociale delle comunità (Centis e Micelli, 2021). Ciò non corrisponde a negare la necessità di una valutazione, che invece è emersa anche da alcune delle voci coinvolte nella ricerca: è utile raccogliere osservazioni che permettano a chi è coinvolto da questi processi artistici o culturali di guardare agli esiti del proprio lavoro, di confrontarli con i desideri con cui aveva iniziato il processo ed eventualmente correggere la rotta in corso d'opera - o riconsiderare i propri propositi; e, ovviamente, è utile per chi si occupa del disegno di politiche che possono essere a supporto di tali pratiche.

La prima fase della ricerca ha visto la costruzione di una mappatura che raccogliesse le pratiche artistiche e culturali in atto nelle aree interne (ovvero in comuni classificati per la SNAI come D-Intermedio, E-Periferico, F-Ultraperiferico). Ciò ha permesso una ricognizione e un primo inventario della natura e delle caratteristiche delle

diverse pratiche (festival, residenze artistiche, strutture espositive innovative ecc), rivelando un panorama molto ricco e in crescita, e confermando l'ipotesi di un interesse rinnovato nei confronti delle aree marginali del Paese come contesto di azione e di sperimentazione di pratiche e nuovi valori d'uso (Tantillo, 2020): la mappatura è ovviamente in continuo aggiornamento anche grazie alle segnalazioni della fitta rete di relazioni tessuta nell'anno di servizio con artist<sup>3</sup>, curator<sup>3</sup>, ricercator<sup>3</sup>. Si tratta evidentemente di una ricognizione non esaustiva, essendo costruita a partire da uno screening della stampa online, dalle informazioni di organi intermedi (reti formali già esistenti, liste di attività che attingono dalle stesse fonti di finanziamento ecc) e dalle segnalazioni raccolte dalle stesse realtà interpellate.

La mappatura, inoltre, riguarda quelle pratiche che esplicitano una volontà o una consapevolezza di lavorare in relazione con il territorio, talvolta come modalità di produzione artistica, per cui il rapporto attivo con un luogo e la comunità che lo abita è strutturale del processo artistico in sé; talvolta, invece, si tratta di pratiche che tentano anche come quasi finalità del proprio lavoro quella di ripensare forme di uso condiviso del territorio o addirittura di sviluppare modalità di trasformazione dello stesso. In entrambi i casi, sono pratiche difficili da contenere in una classificazione formale; sicuramente, invece, rientrano tra le pratiche culturali perché, come suggerisce Lo Stato dei Luoghi, «incorporano riflessività, scambio, elaborazione di significati nel corso dell'azione».

Tendenzialmente, le realtà censite non riguardano *direttamente* spettacoli dal vivo, distretti culturali, né la

creazione di itinerari turistico-culturali, o almeno nessuna di queste intesa come finalità del lavoro: spesso, invece, si tratta di forme d'arte relazionale, che non sempre lasciano un risultato tangibile del proprio percorso. Coinvolgono artisti e studiosi che sanno mettersi in discussione e rinegoziare la propria pratica sulla base degli stimoli a cui si espongono nel contesto, coltivando la capacità di approfondire lo studio dei territori e delle loro storie.

Ammiccano alla partecipazione superando l'invito del 'pubblico' a esprimere un desiderio o a fare qualcosa, concentrandosi sulla qualità della relazione e dell'esperienza comune. Anche se indirettamente, producono quella che Moini (2012: 24) definisce *publicness*, «spazio pubblico in cui gli individui attivano le proprie capacità per l'azione e la riflessione collettiva». Uno spazio del comune, che non preesiste – così come non vi è una comunità antecedente: entrambi diventano tali attraverso un processo che «si deve coagulare attorno alla generazione di significati condivisi, contemplando la dialettica della non ricomposizione con l'opportunità che il conflitto sia vivo in modo produttivo e creativo» (Pioselli, 2015: 165).

È interessante notare come, a colpo d'occhio, la mappatura presenti degli addensamenti intorno ad alcune aree; nonostante le modalità di nascita e distribuzione di tali pratiche non fossero strettamente oggetto della ricerca, i successivi approfondimenti qualitativi hanno permesso di intuire come gli addensamenti siano probabilmente dovuti alle pratiche stesse (piuttosto che alla presenza di amministrazioni locali o di fonti di finanziamento

particolarmente sensibili a questi temi, come ipotizzato in una prima fase): per esempio, perché l'esperienza storica di alcune realtà ne ha ispirate o favorite di nuove, come potrebbe essere il caso dell'addensamento lucano <sup>1</sup>;

o ancora, perché alcune realtà sono state sostenute da più ampi progetti di messa in rete, come è il caso di GAP-Galleria d'Arte Partecipata, finanziato da Fondazione con il Sud e che coinvolgeva alcune realtà salentine già esistenti <sup>2</sup>.

Tra le pratiche mappate sono stati successivamente selezionati alcuni casi, che sembravano dimostrare caratteri interessanti per via della messa in atto di forme di intervento innovative, per la storia particolarmente significativa o per l'intuizione di alcuni possibili effetti trasformativi.

Abbiamo deciso di interpellarli direttamente, di porre le nostre domande alle persone che li avevano attivati o che in qualche modo li animavano. Abbiamo cominciato con la somministrazione di un questionario a domande aperte, tramite incontri dal vivo o online e via mail, che ci permettesse una prima raccolta di informazioni più dettagliate e una migliore comprensione dei casi. Le iniziative approfondite in questa fase sono state, in ordine alfabetico: *A Cielo Aperto* (Latronico, PZ)\*; *Asilo Bianco* (Ameno, NO); *Centrale Fies* (Dro, TN);

<sup>1</sup> Qui, alla presenza quasi ventennale di A Cielo Aperto (Latronico) si potrebbe collegare l'arrivo, negli anni, di Arte Pollino/Mula+ (Parco Nazionale del Pollino), Stato di Noia (Val Sarmento), Recollocal/Transluoghi (Morigerati) nonché di un parco espositivo nel Vallo di Diano e chissà, forse anche il noto festival La luna e i Calanchi (Aliano).

<sup>2</sup> Cioè Laboratorio Urbano aperto, Sud Est, Pepenero, Ramdom.

*Corale* (Preci, PG); *Galleria Arte Partecipata* (e Ramdom, Salento); *Giuseppefraugallery* (Gonnesa, CI); *Guilmi Art Project* (Guilmi, CH); *La rivoluzione delle seppie* (Belmonte Calabro, CS); *Liminaria* (e RU.PE., Baselice, BN); *Limiti Inchiusi/VisàVis* (Limosano, CB); *Pianpiccolo Selvatico* (Levice, CN); *Stato di Noia* (Noepoli, PZ); *Stazione Topolò* (e *Robida*, Grimacco, UD). Alcune di queste ci hanno incuriosito al punto da convincerci ad approfondirne la conoscenza attraverso visite in loco, cominciate a inizio marzo 2020 e interrotte per via dell'evento pandemico da Covid-19, quindi continuate attraverso scambi online e, successivamente, visite di persona. Siamo grate alla grande quantità di persone che hanno contribuito a questo percorso, dedicandoci tempo ed energie e, spesso, consentendoci ragionamenti molto onesti e faticosi.

Abbiamo poi deciso di selezionare alcune voci e di riportarle, indirettamente e direttamente, in questo scritto. Si tratta di artist<sub>3</sub>, curator<sub>3</sub>, persone che si occupano di politiche culturali, con cui abbiamo parlato a cavallo tra 2020 e 2021. Le abbiamo intrecciate con le interferenze di tre osservator<sub>3</sub> d'eccezione che hanno partecipato a un momento seminariale organizzato su questi temi: *In fermento. Giornata di studi su pratiche artistiche e culturali nei territori interni italiani*, presso la Facoltà di Ingegneria Civile e Industriale il 5 maggio 2022.

Ci piace immaginarla come una sorta di pièce a più voci, o forse una tavola rotonda. Come dicono Bianco-Valente, dopotutto, un tavolo ci vuole: «un tavolo occorre, per fissare i pensieri sulla carta, per poterli mostrare agli altri, per migliorare i progetti, cambiando

di posto e guardandoli da una diversa prospettiva» (2021: 12). E se le voci convocate non si sono potute ascoltare reciprocamente mentre parlavano, sono riuscite a costruire una conversazione collettiva di grande interesse.

# Voci

## **Intorno a LIMINARIA**

Leandro Pisano {lp}

Leandro Pisano è docente, curatore e ricercatore indipendente interessato alle intersezioni tra arte, suono e tecnoculture. L'area specifica della sua ricerca riguarda l'ecologia politica dei territori rurali e marginali. Fondatore del festival Interferenze, è coinvolto in progetti di arte elettronica e sonora nei territori rurali, tra cui Liminaria. Ha curato mostre in Australia, Cile, Italia e Giappone. È autore del libro *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale* (Meltemi, 2017) e, insieme a Beatrice Ferrara, del *Manifesto del futurismo rurale*. PhD in Studi culturali e postcoloniali presso l'Università degli Studi di Napoli "L'Orientale", è attualmente cultore della materia in Cultura anglo-americana presso l'Università degli Studi di Urbino "Carlo Bo".

## **Intorno a FIES**

Elisa Di Liberato {ed}

Laureata in Discipline della Musica d'Arte e dello Spettacolo presso l'Università di Bologna, ha conseguito un diploma in Regia Teatrale presso la Scuola d'Arte Drammatica Paolo Grassi di Milano. È fondatrice e membro del collettivo artistico Mali Weil con cui

realizza progetti che spaziano dal design alle pratiche relazionali, dalla progettazione culturale alla creazione di format audiovisivi, sviluppando una ricerca che indaga le potenzialità della performance come motore di creazione e spazio di diffusione di immaginari politici. Dal 2014 è parte del team di Centrale Fies e con Virginia Sommadossi ha avviato il progetto Fies Core e ideato e realizzato i progetti Trentino Brand New dal 2016 al 2021 e Witches Brand New Self nel 2024.

#### Virginia Sommadossi {vs}

Dal 2001 è Creative Director a Centrale Fies, il centro di ricerca per le pratiche performative contemporanee in Trentino-Alto Adige, per il quale cura immagine, comunicazione e dal 2014 presiede un ruolo di supervisione su progetti e public program del centro. Cresciuta a strettissimo contatto con le arti performative e il teatro contemporaneo, è laureata in Lettere, presso l'Università Cattolica del Sacro Cuore con una tesi dal titolo "Hybrids-when art meets porn-". Dal 2017 cura la comunicazione e l'identità visiva del corso di Laurea Magistrale in Teatro e Arti Performative di IUAV. Dal 2020 è co-creative director di apap - FEMINIST FUTURES di Creative Europe Programme of the European Union.

## **Intorno a ROBIDA**

Dora Ciccone {dc}

Amante e studiosa delle immagini in movimento, ha trovato casa a Topolò, sul confine tra Italia e Slovenia, di fronte al cinema del paese. Da qui, immagina nuovi modi per costruire comunità ed esperienze educative attraverso l'esplorazione del paesaggio e la raccolta di memorie. Come coordinatrice museale ed educatrice del museo multimediale SMO di San Pietro al Natisone (UD), pone il proprio sguardo sull'intersezione tra media e patrimonio orale, prendendosi cura della voce delle persone per raccontare nuove storie. È parte del collettivo Robida.

## **Intorno a RAMDOM**

Paolo Mele {pm}

Nasce nell'estremo lembo della Puglia. Dottore di ricerca in comunicazione e Nuove Tecnologie (IULM, Milano) e visiting researcher presso la New School di New York dal 2013 al 2015. Dal 2011 dirige Ramdom, organizzazione che si occupa di progettazione culturale e artistica contemporanea. Dall 2015 al 2020 è stato direttore di Lastation, centro artistico e culturale locato sull'ultima stazione ferroviaria a sud-est, Gagliano Leuca. Nel 2013 ha avviato il progetto "Indagine sulle Terre

Estreme”, una rilettura critica del territorio del Capo di Leuca attraverso i linguaggi dell’arte contemporanea.

Esperto di progettazione culturale, ha lavorato per la Biennale dei Giovani Artisti dell’Europa e del Mediterraneo e collaborato con diverse organizzazioni internazionali. Dal 2018 al 2020 ha ricoperto il ruolo di Project Manager per la Fondazione Matera Basilicata 2019. È direttore di Kora – Centro del Contemporaneo e Presidente dell’associazione STARE – Rete delle Residenze d’artista italiane.

Francesca Marconi {fm}

Da oltre vent’anni sviluppa laboratori e progetti di arte pubblica e partecipata attraverso la sperimentazione e la contaminazione dei linguaggi contemporanei in dialogo con il tessuto umano e geografico di confine. I suoi studi in arte, teatro e cinema influenzano ogni progetto, adattandosi alle caratteristiche e alle potenzialità dei partecipanti e dei territori coinvolti. La sua ricerca si basa sulle relazioni e sull’esperienza collettiva, che diventano poi forma e opera; i temi da lei indagati sono legati alla decolonizzazione dei saperi, dei corpi e dei linguaggi. Ha collaborato con enti, musei e ONG in Italia e all’estero, dedicandosi alla didattica dell’arte per minori e adulti, e

ha realizzato numerosi progetti a lungo termine e multidisciplinari tra Italia, Africa e nei territori del sud Abya Yala. Ha ideato e curato il progetto *GAP-Il territorio è una Galleria d'Arte Partecipata*.

## **Intorno a CORALE**

Angelo Carchidi {ac}

Architetto e progettista culturale, calabrese di nascita e di ritorno: dopo aver conseguito la laurea in architettura e aver lavorato fuori regione ritorna in Calabria spinto dal desiderio di occuparsi dei temi della cultura e della rigenerazione urbana. Nel 2012 è tra i fondatori di A di Città, Festival della Rigenerazione Urbana. Nel 2018 co-fonda la cooperativa Kiwi, ed è tra i responsabili di FaRo, Fabbrica dei Saperi a Rosarno, centro culturale e hub di comunità nato dalla riattivazione della mediateca comunale della città. Dal 2023 fa parte di Italea Calabria, progetto del Ministero degli affari esteri e della cooperazione internazionale sul turismo delle radici. Instancabile nomade, con un forte senso delle radici nella propria terra, promuove progetti di ricerca e di riattivazione in molte aree interne italiane e calabresi. Dal 2018 collabora con Corale-Preci.

Leonardo Delogu {1d}

Performer, formatore e regista, lavora come ricercatore sul movimento e il paesaggio. Dal 2009 comincia un personale percorso di ricerca che confluirà nel 2013 nella fondazione insieme a Valerio Sirna ed Hélène Gautier al collettivo DOM-. Sperimentando la tensione tra permanenza e attraversamento, tra stanzialità e nomadismo, il collettivo si occupa della creazione di peculiari pratiche di abitazione, legate allo spazio e al tempo della produzione artistica. DOM- costruisce opere performative, camminate, giardini, testi, conferenze e dibattiti, opere audiovisive, workshop, dj-set e feste. Tra gli altri, DOM- ha collaborato con il paesaggista Gilles Clément, il collettivo Coloco, lo scrittore Antonio Moresco. DOM- vince il premio Rete critica nel 2019 come miglior progetto artistico con L'uomo che cammina/Milano e, nel 2022, il premio UBU come miglior progetto speciale con il lavoro collettivo di Radio India. Come curatore indipendente è animatore con altr\* del Terni festival della creazione contemporanea, del Centro di Palmetta e del progetto Corale.

## Intorno a A CIELO APERTO

Bianco-Valente {bv}

Bianco-Valente (Giovanna Bianco e Pino Valente) vivono a Napoli dove si sono incontrati nel 1993. Iniziano il loro progetto artistico indagando dal punto di vista scientifico e filosofico la dualità corpo-mente, l'evoluzione dei modelli di interazione tra le forme di vita, la percezione, la trasmissione delle esperienze mediante il racconto e la scrittura. A questi studi è seguita un'evoluzione progettuale che mira a rendere visibili i nessi interpersonali. Esempi sono le installazioni che hanno interessato vari edifici storici e altri progetti incentrati sulla relazione fra persone, eventi e luoghi. L'attenzione al contesto e il dialogo con gli spazi e le comunità coinvolti nei loro lavori, con la messa in atto di dinamiche partecipative che divengono parte integrante della realizzazione finale, sono costanti nella loro prassi, che spazia dalla scultura al video, all'installazione, a pratiche laboratoriali.



Pietro Gaglianò {pg}

Pietro Gaglianò (1975), laureato in architettura, è critico d'arte, educatore e curatore indipendente. Indaga il rapporto tra l'estetica del potere e le contronarrazioni agite dall'arte, prediligendo il contesto urbano e sociale come scena dei linguaggi contemporanei. Nei suoi progetti sperimenta formati ibridi tra arte e scienze sociali per coltivare la percezione politica dello spazio pubblico e della comunità. Insegna in alcuni corsi di Art and Criticism alla Santa Reparata International School of Art, Firenze. Tra le sue pubblicazioni: *L'emancipazione del mondo. Suzanne Lacy e la forma della comunità* (Edizioni Kappabit, 2024) *La sintassi della libertà. Arte, pedagogia, anarchia* (Gli Ori, 2020) e *Memento. L'ossessione del Visibile* (Postmedia Books, 2016).



Alessandra Pioselli {ap}

Critica d'arte e curatrice. Dal 2010 al 2021 ha diretto l'Accademia di belle arti G. Carrara di Bergamo. È docente di Storia dell'arte contemporanea al Politecnico delle Arti di Bergamo e di Arte pubblica al Master in Economia e Management per la Cultura della 24Ore Business School. I suoi interessi di ricerca riguardano la dimensione civica e territoriale dell'arte attraverso progetti e pubblicazioni. È autrice del libro *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi* (Johan&Levi, 2015). Ultimamente ha curato il libro *Stefano Boccalini. La ragione nelle mani* (Archive Books, 2021; VIII ed. Italian Council) e co-curato il libro *Bright Ecologies. Caretto/Spagna: Experiences, Forms, Materials* (Viaindustriæ, 2024; XII ed. Italian Council). È stata membro del Comitato scientifico del progetto di ricerca *Arte e Spazio Pubblico* (2021-23) della DGCC del Ministero della Cultura e della Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali.



Alessia Zabatino {az}

Economista dell'arte e PhD in Pianificazione territoriale e politiche pubbliche del territorio all'Università IUAV di Venezia, si occupa di politiche e processi di sviluppo umano e territoriale in aree a bassa densità demografica e con ridotta accessibilità a servizi essenziali. Ha lavorato come progettista della Strategia Nazionale per le Aree interne, come coordinatrice delle aree di radicamento territoriale della ONG ActionAid International Italia, come policy e program designer per fondazioni ed enti del terzo settore. Fa parte del gruppo di coordinamento del Forum Disuguaglianze Diversità, è assegnista di ricerca presso l'Università IUAV di Venezia e consulente della Fondazione Compagnia di San Paolo.





# Microatlante

## Liminaria

2003 Interferenze

2014 Liminaria

San Martino Valle Caudina (AV)

(ma anche Irpinia, Fortore, Valle Caudina...)

315 m s.l.m.

Interferenze è una piattaforma di ricerca che si occupa di suono, arti, tecnoculture e ruralità, fondata nel 2003 a San Martino Valle Caudina, un piccolo comune della provincia interna del meridione d'Italia. Tra le tante attività, organizza eventi e festival di musica elettronica in contesti rurali (e assetati di sperimentazioni culturali).

Nel 2014 si trasforma in Liminaria, progetto di studio e ricerca sul campo orientato alla creazione di reti sostenibili dal punto di vista culturale, sociale ed economico: si propone di sperimentare una serie di modelli di intervento che riconfigurino lo spazio rurale locale come luogo di attività in cui il capitale sociale rappresenta un elemento centrale di ri-valorizzazione delle risorse territoriali locali.

Creazione di reti iperlocali e transnazionali, sperimentazione e diffusione di tecnoculture e soundart, interrogazione critica di spazi, paesaggi, comunità ed economie locali attraverso le forme dell'arte, Liminaria sollecita costantemente i luoghi che attraversa. Attualmente si moltiplica nella forma di festival, residenze d'artista, eventi culturali e la Scuola Metarurale, una summerschool

che organizza insieme al Master Environmental Humanities dell'Università di Roma Tre.

[liminaria.org](http://liminaria.org)

[interferenze.org](http://interferenze.org)

[ruralfuturism.com](http://ruralfuturism.com)

Nel tempo le attività di Interferenze e Liminaria sono state supportate da enti locali, GAL, Istituti culturali italiani e stranieri, piccole sponsorship, bandi nazionali e internazionali.

Dialoghiamo intorno a Liminaria  
con Leandro Pisano

## Fies Core

1999 Drodesea

2007 Centrale Fies

2015 Fies Core

Dro (TN)

123 m s.l.m.

Centrale Fies è un centro di ricerca per le pratiche performative contemporanee, esito di una delle prime azioni di recupero di una archeologia industriale a fini artistici e culturali in Italia ed evoluzione dello storico festival drodesera. Da vent'anni negli spazi della Centrale si rinnovano le sperimentazioni su pratiche, modalità e processi produttivi legati alle performing art contemporanee attraverso scouting, curatele espanse, vari format di programmazione, residenze artistiche, produzioni, free school, fellowship. Da/in Centrale nasce l'hub culturale Fies Core, che utilizza la cultura come strumento intrecciandosi ad altri ambiti culturali, economici e produttivi (turismo, agricoltura, design, educazione): contribuisce così alla creazione di “pensiero laterale e biodiversità culturali, credendo fermamente nell'intrinseco ruolo politico dell'arte e nella sua capacità di aprire nuove visioni”.

Nella molteplicità di esiti di questa esperienza decennale c'è Trentino Brand New, laboratorio dedicato alla destrutturazione della lettura del territorio e dei suoi clichè operata dalla comunicazione turistica, per nutrire

nuovi immaginari attraverso un'azione culture-based di studio e creatività condotta da mentor di svariate discipline.

[centralefies.it](http://centralefies.it)

[fiescore.squarespace.com/works](http://fiescore.squarespace.com/works)

[trentinobrandnew.net](http://trentinobrandnew.net)

Centrale Fies si sostiene attraverso diversi canali di finanziamento. Nel tempo è stata supportata da Hydro Dolomiti Energia, Provincia Autonoma di Trento, Regione Autonoma Trentino - Alto Adige / Südtirol, Comune di Dro, Ministero per i Beni e le Attività Culturali, Cassa Rurale Alto Garda, Fondazione Cassa di Risparmio di Trento e Rovereto, Comunità Europea (fondi FESR).

Il progetto Fies Core è stato finanziato dalla Provincia Autonoma di Trento (Ufficio Politiche Giovanili), anche con il contributo del Fondo Europeo di Sviluppo Regionale.

Dialoghiamo intorno a Fies con Elisa Di Liberato e Virginia Sommadossi

## ROBIDA

1993 Stazione Topolò / Postaja Topolove  
2014 ROBIDA

Topolò, Grimacco (UD)  
580 m s.l.m.

La Stazione si definisce un laboratorio per le arti e per il pensiero che concentra le sue attività a Topolò/Topolove, piccola frazione al confine tra Italia e Slovenia dove oggi abitano una trentina di persone, a seguito di un forte spopolamento inasprito dalla sua vicinanza alla cosiddetta cortina di ferro. La Stazione “non è un festival”, non accoglie spettacoli itineranti ma solo progetti pensati per il luogo. Chi opera a Topolò viene ospitato nelle case del paese (dove per molti decenni l’ospitalità è stata interdotta).

I progetti vedono spesso la collaborazione con artist e ricercator presenti in paese, mescolando i ruoli di artista e spettator e facendo accadere momenti e incontri in maniera molto informale. Dai e dalle giovani cresciute intorno alla Stazione, nel 2014 è nata Robida (che significa ‘rovi’), un collettivo che lavora all’intersezione tra parole scritte e parlate - con Robida Magazine e Radio Robida - e pratiche spaziali sviluppate in relazione a Topolò, dove il collettivo ha sede. Nel 2022 Robida ha aperto la sua Accademia dei Margini, un luogo di incontro tra teorie centrali e luoghi marginali e il rapporto tra autor di rilievo e una generazione più giovane che li legge abitualmente e cresce attraverso le loro idee.

[stazioneditopolo.it](http://stazioneditopolo.it)  
[robidacollective.com](http://robidacollective.com)  
[r-o-b-i-d-a.tumblr.com](http://r-o-b-i-d-a.tumblr.com)

Le attività sono supportate principalmente da fondi Friuli Venezia Giulia, fondi Slovenia, fondazioni private; vendita della rivista.

Robida riceve dal 2019 un contributo annuale della regione Friuli Venezia Giulia nell'ambito dei finanziamenti di progetti legati a promozione di cultura e turismo.

Dialoghiamo intorno a Robida con Dora Ciccone

## RAMDOM

2011 GAP-Il territorio è una galleria d'arte  
partecipata  
2011 RAMDOM

Gagliano del Capo (LE)  
144 m s.l.m.

Il progetto GAP è un esteso laboratorio territoriale di sperimentazione e contaminazione dei linguaggi contemporanei dell'arte nel dialogo con il tessuto sociale e geografico di confine e si realizza attraverso il coinvolgimento della comunità come risorsa necessaria per la progettazione e creazione di servizi e sistemi fruibili da parte di persone con esigenze, abilità, culture e bisogni diversificati. I laboratori si concretizzano attraverso diverse azioni di riqualificazione del territorio e di risposta alla scarsa valorizzazione dei luoghi di aggregazione informale, in particolare degli spazi all'aperto.

RAMDOM è un'APS che si occupa di produzione culturale e artistica, attualmente con sede operativa presso Kora – Centro del Contemporaneo. Suo scopo è progettare e realizzare progetti legati al contemporaneo con respiro internazionale. Le sue attività includono mostre, produzioni artistiche, residenze, workshop live performance. Dal luglio 2021 Ramdom gestisce KORA, un luogo di produzione e ricerca sul contemporaneo a Castrignano de' Greci. Ramdom è tra i soci fondatori di STARE, associazione delle residenze d'artista italiane e European Network of Cultural Centres.

[random.net/gap/](http://random.net/gap/)

[random.net/](http://random.net/)

[gapgapgap.tumblr.com](http://gapgapgap.tumblr.com)

GAP è realizzato con il sostegno della Fondazione Con Il Sud Progetti Speciali e Innovativi 2010 e con il contributo della Regione Puglia.

RAMDOM si sostiene attraverso diversi canali di finanziamenti, vincendo bandi nazionali e internazionali. Ha vinto diverse edizioni dell'Italian Council del Ministero della Cultura ed è riconosciuto dal FUS triennale 2022-24.

Dialoghiamo intorno a RAMDOM con Francesca Marconi (GAP) e Paolo Mele (RAMDOM)

## Corale Preci

2008 Corale Preci

Preci (PG)

596 m s.l.m.

Corale è un progetto artistico attivo a Preci, piccolo comune al margine del cratere del terremoto che ha colpito il centro Italia nel 2016.

Nasce con l'idea di incontrare gli abitanti dei luoghi terremotati, di ricucire la ferita che li ha strappati dai loro punti di riferimento quotidiani, proponendo la creazione di un presidio culturale che veda gli abitanti partecipanti attivi del progetto artistico: in questo senso, si propone come uno degli attori della ricostruzione della vita sociale e comunitaria delle popolazioni colpite dal terremoto.

Ritualità per l'elaborazione collettiva del lutto, costruzione di spazi e occasioni di incontro, cura e ripensamento dei luoghi, generazione di comunità temporanee: Corale ha costruito una relazione con Preci attraverso il rapporto uno a uno con chi lo abita. Parte del lavoro del collettivo è raccolto in *Corale preci-un libro*, ziczi edizioni, 2021.

[coralesite.blog](http://coralesite.blog)

[instagram.com/coralepreci/](https://www.instagram.com/coralepreci/)

Le attività di Corale sono supportate principalmente da Teatro stabile dell'Umbria, Regione Umbria, MiBact.

Dialoghiamo intorno a Corale Preci con Leonardo Delogu e Angelo Carchidi

## A Cielo Aperto

2008 A Cielo Aperto

Latronico (PZ)

888 m s.l.m.

Progetto di arte pubblica curato da Bianco-Valente e Pasquale Campanella, nasce nel 2008 all'interno dell'Associazione culturale Vincenzo De Luca a Latronico, in Basilicata, perseguendo l'idea di lavorare alla costruzione di un museo diffuso all'aperto, in cui diverse opere permanenti dialogano con l'ambiente montano, e di intervenire nello spazio urbano con progettualità condivise e partecipate. Gli artisti vengono invitati a risiedere per un periodo di tempo a Latronico prima di proporre un loro intervento che può essere un workshop o un'opera permanente da allestire all'aperto.

Negli anni A Cielo Aperto ha coinvolto sempre di più chi abita a Latronico, così come coloro che tornano soltanto nel periodo estivo. L'ospitalità dell'artist ha contribuito nel tempo all'attivazione di una microeconomia.

Nella pratica artistica, la relazione e il coinvolgimento non strumentale delle persone che vivono sul territorio d'intervento sono di grande rilevanza, creano momenti di riflessione sulla storia della comunità e recuperano processi vitali, culturali e comunicativi che vanno oltre gli steccati disciplinari, verso una condivisione pubblica.

[associazionevincenzodeluca.com/A\\_Cielo\\_Aperto.htm](http://associazionevincenzodeluca.com/A_Cielo_Aperto.htm)

A Cielo Aperto si sostiene grazie alle quote che ogni anno versano i membri dell'associazione Vincenzo De Luca.

Dialoghiamo intorno a A Cielo Aperto con bianco-valente



# Condizioni di (im)possibilità

## Quanto il progetto (e il luogo) servono agli artisti o agli operatori, e quanto il contrario?

Come comincia un percorso di attivazione di processi artistici o culturali in un piccolo paese dell'entroterra italiano? Quali scintille ne accendono la visione, quali intuizioni motivano l'addentrarsi in un terreno così ispido? E che conseguenze hanno nell'imbastire la relazione con il luogo e chi lo abita?

Una delle prime, meravigliose risposte che ci siamo date in questa ricerca ha riguardato il desiderio personale: si vuole vedere un respiro artistico permeare i propri luoghi, si vuole portare bellezza, godimento e sperimentazione dove si vive la quotidianità. È significativo che questa motivazione originaria accomuni le realtà più longeve che abbiamo incontrato, nate nel secolo scorso e che hanno saputo attraversare gli anni per arrivare all'oggi completamente trasformate. Nessuno dei progetti qui menzionati partiva dall'idea di voler fare arte partecipata, né tantomeno di voler produrre qualcosa *per* una collettività, o quanto meno non come motivazione principale: la tensione verso un territorio si intreccia con desideri, bisogni, interessi personali, aprendo la possibilità di una relazione di reciproco godimento.

Spesso artisti e curatori affermano di "fare un lavoro con le comunità", ma molto spesso quello che fanno è un lavoro su un'idea pretestuosa, e quasi del tutto arbitraria, che hanno di una determinata comunità. E ancora più spesso

lo fanno “sulla comunità”, in uno spettro di interazioni molto superficiale. Questo avviene a dispetto delle migliori intenzioni. Il problema sta nella scarsa conoscenza che si ha della comunità e del pochissimo tempo che le viene dedicato. Nei casi più virtuosi, è meglio invece muoversi in parallelo allo spazio di una comunità, visto che riuscire a viverla con franchezza dall'interno è una possibilità molto rara.

Un altro equivoco ricorrente inciampa nel termine ‘relazione’, a partire dalla grande confusione creata dalla teorizzazione dell'estetica relazionale di Bourriaud che, come ha detto molto chiaramente Claire Bishop si fonda più sulla *sociability* che non sulla *society*, quindi più su una socievolezza mondana che non sull'attenzione per la società (o per uno specifico gruppo sociale).

Parlando di relazione si tende a dimenticare due cose. La prima è che la relazione avviene tra minimo due soggetti, è un nesso all'interno del quale si riferisce a un soggetto qualcosa dell'altro: ce lo suggerisce l'origine latina del termine *relatus*, ‘portato’, ‘restituito’, ‘raccontato’. Il più delle volte, invece, quando parliamo di relazione pensiamo solo a dei modi di stare assieme, ma di fatto senza raccontarsi l'uno con l'altro.

L'altro problema con la relazione è la mancanza

di reciprocità. [...] Reciprocità è qualcosa che va e viene, che fluisce e rifluisce, anche qui possiamo trovare aiuto nella sua etimologia: da *recus*, che sta dietro, e *procus*, che sta davanti. Quindi la reciprocità, possiamo dirlo con le parole di Massimo Troisi ne *Il postino di Neruda*, è stare “come na varcatiella miezz le parole vostre” (le parole del poeta), è quel mare che va e viene, e quindi ci si bagna e si resta asciutti, ma reciprocamente appunto, mutualisticamente. {pg}

Quelli che oggi definiremmo i *founder* di Centrale Fies, Barbara Boninsegna e Dino Sommadossi, nel 1981 sono due volontari ventenni che lavorano alla prima edizione di Drodesea, un festival di arti performative organizzato tra case e cortili di un paese che all'epoca contava 1900 abitanti. Spettacoli in piazza, nulla di rivoluzionario all'apparenza, ma con un'apertura incondizionata ai fermenti più vitali della scena nazionale di quegli anni; il tutto in un contesto di riscoperta e re-invenzione degli spazi quotidiani, con l'intento di trasformare, per una settimana all'anno, un piccolo paese in un luogo diverso.

Il festival si consolida, diventa un riferimento per il panorama regionale, si forma una cooperativa per gestirlo, finché nel 2000 arriva l'offerta di uno spazio permanente, una centrale idroelettrica in disuso e pronta per un maestoso progetto di rinnovamento architettonico e funzionali. Così nasce Centrale Fies, con tutte le sue propaggini ed evoluzioni nel tempo (alcune delle quali

approfondiremo nelle prossime pagine): un vero e proprio centro di produzione artistica e culturale, che si radica nell'entusiasmo di due giovani assetati di arti.

Barbara e Dino a un certo punto hanno detto o noi ci trasferiamo a Berlino, o facciamo venire Berlino qua. Hanno fatto venire Berlino qua. Non era scontato, hanno dovuto scontrarsi con visioni differenti che non solo non coincidevano con la loro ma non erano pronte in quel momento a recepire il portato della proposta. Loro vedevano delle possibilità e lavoravano su un immaginario che gli altri non dividevano, hanno dovuto fare una lotta continua e serratissima. (ed)

Spostarsi in Centrale ha comportato un allontanamento dal cuore del paese, così come l'apertura nei confronti del panorama internazionale ha probabilmente imposto una trasformazione della relazione con il contesto locale. Nonostante ciò, continua a intravedersi una certa aderenza tra la realtà artistico-culturale e il proprio territorio: «Centrale Fies non si relaziona al territorio, ma è a tutti gli effetti territorio: ne è parte come tutto il resto, anche se la sua vocazione appare disomogenea rispetto al modo in cui questo territorio tende a pensarsi e a rappresentarsi» (vs) è l'affermazione di chi la anima. E in effetti quest'identificazione non corrisponde a un'uniformità, considerando che Fies ha deciso quarant'anni fa di non adeguarsi ai limiti imposti dalle "vocazioni" territoriali

regionali (turismo e agricoltura), scegliendo la strada della ricerca artistica; al contrario, conserva quella dimensione di appartenenza e ribellione peculiare del rapporto quasi filiale che mantiene con il territorio che l'ha generata, affondandovi le proprie radici e al tempo stesso ridiscutendo e rinnovando continuamente la sua relazione con esso.

Anche a Topolò si comincia con l'organizzazione del festival-laboratorio Stazione di Topolò-Postaja Topolove, condensando dal 1994 un gruppo di lavoro che solo con il tempo di formalizzerà in associazione. La voglia è quella di rivalutare le peculiarità territoriali, a lungo indicate come criticità: la straordinaria storia del luogo che, sul confine con la Slovenia, è stato epicentro delle tragiche vicende del ventesimo secolo; ma anche l'attenzione verso la montagna, «quella povera, dove non si scia», e la fiducia che si può abitare e fare arte anche in situazioni estreme.

Secondo gli organizzatori di Stazione-Postaja, Topolò «è un caso abbastanza unico di identificazione di un luogo con una manifestazione che vi accade»: il paese sembra essere molto partecipe del festival, sicuramente perché uno dei punti fermi della Stazione è quello di co-crearlo insieme agli abitanti di Topolò, ma probabilmente anche perché è difficile da ignorare in un luogo dove abitano poche decine di persone. Dora fa notare qualche abitante maldisposto nei confronti del festival esiste, e sono quelli che stanno spesso sull'attenti rispetto alle azioni compiute e ai relativi finanziamenti, sia per la Stazione che per Robida, il progetto che da essa nasce: «sembra

sempre che fai qualcosa che in realtà non è per il paese perché ci vuoi guadagnare dei soldi, e invece lui che fa la stessa cosa, che pulisce comunque il suo prato, mette a posto la sua casa e fa tutto quanto senza chiedere niente a nessuno - invece nessuno gli dice grazie»; qualcuno comincia a sviluppare un certo pregiudizio nei confronti di qualsiasi nuova azione, percepita come una qualche sorta di occupazione. Dopotutto, Moreno afferma: «abbiamo lasciato andare il ‘coinvolgimento degli abitanti’, un aspetto molto importante nei primi anni ma che rischiava di diventare stucchevole, buonista, ripetitivo, con il passare delle edizioni» (Miorelli, 2018). E in effetti l’atteggiamento sembra funzionare: nonostante la componente di abitanti scettica, che resta comunque marginale, il legame tra manifestazione artistica e paese è tale da creare le precondizioni per alcune delle persone più giovani di trasferirsi stabilmente a Topolò, come vedremo in seguito.

Il paese è legato molto al contesto che si era creato sia della Stazione sia di Robida, quindi il fatto stesso di essere qua a Topolò è una conseguenza di questo, è il motivo per cui cominci a sentirti un po’ più parte del paese. Non è un paese estraneo, dove non conosci nessuno: hai dei punti di riferimento. {dc}

E anche Robida gioca una forma di elasticità nella relazione con il territorio, provando per un lato a indagare il territorio delle Valli del Natisone, dall’altro di contaminarlo con stimoli e riferimenti provenienti da realtà

anche molto distanti. Il progetto tiene unite due anime, una che studia il “qui dentro” e l’altra che porta il “lì fuori”, nel tentativo di valorizzare i luoghi di Topolò attraverso le pratiche culturali e artistiche, ma anche narrando verso l’esterno modalità possibili per abitare territori abbandonati e trascurati.



Presentazione dei lavori fotografici di Alessandro Ruzzier, Stazione di Topolò, 2016, foto di Tanja Marmai.



La TMO (Topolovska Minimalna Orchestra) si prepara all’esecuzione di In C di Terry Riley, 2014, foto di Maria Silvano.



Liminaria 2017, foto Leandro Pisano.

Scendendo di latitudine, rintracciamo la scintilla del desiderio personale anche in Liminaria, che nasce come evoluzione naturale del festival di musica elettronica sperimentale Interferenze, organizzato da Leandro e i suoi complici: «Semplicemente, l'origine di tutto era proprio quella di voler avere a suonare nel nostro paese, San Martino Valle Caudina, gli artisti che sentivamo in cd all'epoca». Dal 2003, anno della prima edizione, un gruppo di amici si ritrova così a gestire un evento che porta grandi nomi della scena internazionale in un piccolo paese dell'avellinese sotto il Partenio. Con il tempo (e con le diverse edizioni) ci si rende conto che Interferenze, tra tutti i festival organizzati in giro per l'Europa e per il mondo, si caratterizza proprio per il fatto di essere localizzato in un'area rurale: questa peculiarità diventerà l'asse su cui costruire quello che diventerà una sorta di laboratorio di progettazione e di studio su ciò che cominciava a costruirsi intorno al tema della ruralità. Ospitare artisti internazionali nelle comunità locali

irpine lascia intravedere le potenzialità delle dinamiche relazionali, con il passare degli anni l'interesse per la dimensione dell'intrattenimento dell'evento comincia a cedere terreno a quello della valorizzazione dei luoghi, dei processi di rigenerazione - attraverso sperimentazione di workshop, laboratori, residenze, azioni culturali con le scuole, con le comunità e con le associazioni.

Ci interessava usare il medium artistico per rileggere il territorio rurale. È un medium che mette in comunicazione persone in maniera inattesa e genera delle dinamiche particolarmente significative. Poi lo studio del territorio attraverso l'arte è già una possibilità di sfuggire alle costrizioni che le sintassi disciplinari hanno, proprio per l'approccio in sé [...] le discipline hanno dei limiti, dei linguaggi... invece l'arte in questo senso svincola la rilettura di alcuni fenomeni da qualsiasi tipo di limite. {lp}

Arriva così Liminaria (2015), accompagnata da un maggiore consapevolezza di «voler cambiare le cose», di voler innescare dei progetti rigeneranti con le realtà presenti sul territorio, ma anche del desiderio di una sperimentazione artistica che leghi il suono alla costruzione di un rapporto con i luoghi, attraverso l'ascolto e la costruzione di paesaggi sonori territoriali.

La relazione tra Liminaria e i territori che indaga è in qualche modo elastica: Leandro è locale a San Martino

Valle Caudina (essendone originario e vivendoci), mentre con Baselice e i luoghi del Fortore su cui lavora negli ultimi anni intrattiene un rapporto continuativo “a singhiozzo” (andando e tornando in giornata). Il gruppo di lavoro ha una profonda consapevolezza del proprio operato da un punto di vista metodologico, costruendo il proprio approccio sui *cultural* e *postcolonial studies* e facendo estremamente attenzione a evitare qualsiasi tipo di oggettificazione delle voci della comunità da parte del “gruppo che viene da fuori” (e che pensa di poter rappresentare tali voci attraverso la propria).

Questa è stata un po' un'ossessione che ha contraddistinto il nostro lavoro, l'idea di lavorare sempre in maniera condivisa, orizzontale, con-creativa, cosa assolutamente non semplice perché già nel momento in cui porti gli artisti da fuori e loro vengono con le loro quella con il loro corredo tecnologico e con le loro idee, questo crea uno squilibrio nella relazione con le persone che incontrano. È evidente che non potevamo avere pretese di essere coloro che arrivavano lì e trovavano soluzione problemi o avevano qualcosa da insegnare alle comunità. Abbiamo cercato invece di costruire un processo in cui sia noi che loro potevamo a prendere e costruire insieme delle visioni diverse rispetto alle visioni locali o ai saperi nostri e, attraverso una ricombinazione degli elementi che già

esistevano sui luoghi. Questa era la sfida, trovare delle modalità nuove per ri-combinarli. {lp}

A sentire Leandro, il non risiedere nell'area (o almeno, nella sua totalità) è stato un punto debole del progetto in termini di relazione con la comunità; al momento di entusiasmo iniziale legato all'incontro con la "persona che viene da fuori", è spesso seguita una fase di raffreddamento che portava a fare dei distinguo tra chi si poteva dire locale e chi no.

Si tratta spesso di luoghi molto frammentati internamente: la sola Baselice (neanche 3000 abitanti) conta numerose associazioni culturali, ognuna con una propria, particolare visione. E questo complica il lavoro: quando si arriva è *tramite* qualcuno, che avrà un proprio posizionamento nella geografia delle realtà locali il quale influirà fortemente su quello dell'artista, a prescindere dalla propria volontà: «se verrai sui nostri luoghi e chiederai di Liminaria, troverai qualcuno che non lo conosce proprio, qualcuno che ne parla bene e qualcuno che ne parla male». Al tempo stesso, però, riuscire a lavorare nonostante la presenza "a singhiozzo" testimonia una capacità degli artisti di tessere e mantenere alcune relazioni fondamentali, e a questo avrà probabilmente concorso la scelta di collaborare quasi sempre con gruppi e soggetti locali.



Liminaria 2014 (France Jobin), foto Antonello Carbone.



Liminaria 2018 (Sarah Waring), foto Speranza De Nicola.

Ma non sempre la scintilla nasce da chi già vive i territori. Talvolta sono soggetti esterni a innamorarsi dei territori e a intravederne le possibilità, magari tornando in luoghi conosciuti in momenti della propria vita in cui si è più predisposti all'incontro e alla riscoperta, incrociando la fatalità delle occasioni con l'intenzionalità del desiderio.

Francesca (GAP), ad esempio, veniva da tre anni in Argentina, dove aveva lavorato a progetti di arte pubblica in contesti “di confine” sia dal punto di vista geografico che umano, e cercava quindi luoghi italiani in cui portare avanti sperimentazioni nella stessa direzione; allo stesso tempo, scappava da Milano, un contesto urbano che si faceva sempre più opprimente e il cui clima securitario aveva raggiunto un inquietante apice con la militarizzazione del suo quartiere. In questo caso le aree marginali, quindi, si rivelano luoghi per fuggire ricercando, al tempo stesso, inediti approdi per sperimentare (e sperimentarsi) nuovamente:

La Puglia mi sembrava un territorio assolutamente fertile come progetti, come temi. [...] Poi la mia idea era quella di portare l'arte contemporanea all'interno di contesti artistici partecipati, però in contesti non artistici ma sociali, di confine, come il carcere o nelle terre estreme. Quindi [l'idea era] aiutare delle associazioni che magari avevano già delle modalità simili di lavorare sul territorio e che però non lavoravano attraverso l'arte contemporanea, e di capire come questa potesse in qualche modo intervenire, aiutare, o dare un altro punto di vista sulle progettazioni che erano già in corso. A me interessava capire quanto, magari in un processo di sviluppo locale, l'arte contemporanea potesse essere uno strumento in

più per l'analisi, per la lettura, o per la costruzione di nuovi paesaggi e di possibilità intorno al territorio. {fm}

Francesca arriva in Puglia forte di un importante finanziamento ottenuto da Fondazione con il Sud. Il progetto che aveva scritto nasceva sì dal desiderio di sperimentarsi al lavoro nelle terre materne, ma anche e soprattutto di lavorare come collante, di aiutare associazioni già presenti sul territorio e con obiettivi o modalità simili alle sue (spesso in contesti di confine) a rafforzare la propria azione, a fare un salto di qualità: così nasce la rete di progetti di GAP - il territorio come Galleria d'Arte Partecipata, «un esteso laboratorio territoriale di sperimentazione e contaminazione dei linguaggi contemporanei dell'arte nel dialogo con il tessuto sociale e geografico di confine».

Spostandoci in Umbria, anche l'arrivo di Corale a Preci è l'esito di coincidenze e intrecci tra la tensione di un singolo soggetto, un desiderio collettivo e un set di circostanze istituzionali. Racconta Leonardo:

Penso che questo sia un tempo eccezionale in cui l'intreccio, la contaminazione di discipline e di saperi sia necessaria per cercare di non crollare in ginocchio di fronte alle sfide del tempo [...] ognuno cercando di fare spazio e di ridiscutere alcuni principi cardine del proprio lavoro. Veniamo da una

visione dell'arte che è tutta dentro l'apertura di domande e mai nel tentativo di costruire risposte [...]

All'epoca ero in trattativa con il Teatro Stabile dell'Umbria, quindi con l'istituzione produttrice di teatro della mia regione, per un nuovo lavoro. È interessante, perché un po' tutto il progetto è nato grazie a una serie di errori e di hackeraggi all'interno delle istituzioni, che fanno sì che un progetto che nasce come una produzione per uno spettacolo teatrale diventi invece un progetto di comunità all'interno dell'area del cratere. {ld}

Le scosse che il 30 ottobre 2016 avevano allargato il 'cratere' del terremoto di Amatrice e Accumoli (nell'agosto dello stesso anno), colpendo duramente Norcia, Cascia, Preci e le frazioni limitrofe. Il territorio umbro ne usciva profondamente ferito, e lo Stabile, soggetto che tradizionalmente lavora su e con teatro di prosa, era interessato a produrre uno spettacolo sul terremoto.

Ho proposto al Teatro Stabile di darmi un mese di tempo per andare sul cratere e vedere la situazione, ma io avevo già detto che non avrei fatto una produzione con gli attori, il testo e la scenografia: la messa in scena della disperazione delle persone colpite dal terremoto. Nel frattempo avevo cominciato a prendere contatto con una serie di artisti/e

umbri/e che sentivo in qualche modo vicini/e con cui avevo cominciato ad andare lì [sui luoghi colpiti].

[...] Convinciamo il Teatro Stabile che la chiave è quella di trasformare questa produzione in un progetto di comunità: costruiamo una comunità di undici artisti e artiste umbre e cominciamo prendendoci un momento lungo di esplorazione di ciò che accade nel territorio. E questo l'abbiamo pensato come un atto teatrale, come quando c'è un momento di grande silenzio prima di pronunciare una parola, un gesto: la qualità del silenzio genera la potenza e la visibilità della parola, dell'atto che viene immesso nello spazio. {ld}

Insomma, non solo si convince l'istituzione a finanziare un progetto collettivo, Corale, che invece di portare una drammaturgia sul proscenio dello Stabile si propone come uno degli attori della ricostruzione della vita sociale e comunitaria delle popolazioni colpite dal terremoto, ma la si persuade anche della necessità di un lungo periodo di ascolto e relazione, due caratteristiche che poi qualificheranno il lungo lavoro a Preci.

Scendendo verso sud, è sulle relazioni che si basa non solo il lavoro, ma anche l'arrivo di A Cielo Aperto a Latronico. Il lavoro di Bianco-Valente viene notato a una mostra collettiva a Padula curata da Achille Bonito Oliva da qualcuno dei soci dell'associazione Vincenzo De

Luca<sup>3</sup>, che già conduceva laboratori e seminari per avvicinare i giovani del paese all'arte. I due artisti vengono così invitati a presentare alcuni lavori per una mostra a Latronico, paese d'origine di Giovanna, ma scelgono di intervenire attraverso l'allestimento di alcune installazioni a cielo aperto nel borgo antico.

Avevamo molti dubbi, ci chiedevamo che senso avesse fare una mostra a Latronico, dove non c'era una consuetudine all'arte contemporanea, e invece poi, quando abbiamo conosciuto alcuni membri dell'associazione, abbiamo capito che erano mossi da grandi propositi e che già da alcuni anni avevano avviato laboratori d'arte, con l'intento di dare nuove opportunità ai giovani di Latronico. {bv}

Durante la mostra conoscono Pasquale Campanella<sup>4</sup> e iniziano a tessere le fila di A Cielo Aperto, progetto di residenze d'artista che lavorano con la dimensione comunitaria del paese attraverso la realizzazione di installazioni nei suoi spazi pubblici. Un progetto di lungo

3 Vincenzo De Luca è un ragazzo di Latronico, emigrato con la famiglia a Sesto San Giovanni per lavorare come tornitore in un'officina meccanica. Artista autodidatta, amante dell'arte, ha dipinto ed esposto fino alla sua fine prematura, nel 1995. Dieci anni dopo, parenti e amici hanno fondato l'associazione per ricordarne il lavoro e per riportare stimoli artistici nel suo paese d'origine, per i giovani che non l'hanno (ancora) dovuto lasciare. Tra i soci ci sono persone originarie di Latronico, ma che vivono sparse su tutto il territorio italiano.

4 Artista, compagno di una delle sorelle di Vincenzo De Luca, fondatore del gruppo Wurmkos, con cui sperimenta forme d'arte relazionale.

corso, che di nuovo interroga molto le categorie esogeno/endogeno e le carica anche di significati afferenti al valore economico.

**Dai diamanti non nasce niente, ma forse sì  
(di finanziamenti e altre mere velleità materiali)**

Bisogna chiedersi se alla base di alcuni progetti realizzati in piccoli centri ci sono persone che vivono realmente in quei luoghi, oppure se lavorare in quei posti è un modo per intercettare fondi pubblici. {bv}

A Cielo Aperto è paradigmatico in questo senso. L'associazione Vincenzo De Luca, che li aveva chiamati a Latronico, ha il vincolo statutario di non ricorrere a fondi pubblici, e la ragione è forse da ricercarsi in quel discontento indicato da Rodríguez-Pose (2017) come esito del progressivo disinvestimento in quelle aree in declino, considerate 'senza futuro', dalle scarse prospettive di sviluppo. Tali dinamiche hanno portato molti "luoghi che non contano" (Ibidem) a ribellarsi a tale status quo attraverso, anche, l'esercizio di un voto populista alle ultime tornate elettorali e, più in generale, una diffusa sfiducia nei confronti dell'azione pubblica e della politica istituzionale. Nel caso della Vincenzo De Luca, l'associazione si compone di una cinquantina di persone legate al paese, spesso perché ci sono nate e si sono sentite costrette a lasciarlo per formarsi o per lavorare, vedendo

con il tempo sfumare la realistica possibilità di tornare ad abitarlo. Bianco-Valente ipotizzano che una situazione del genere produca un potente moto di sfiducia nella classe politica di quei territori e nei risultati nel suo operato.

Così, ogni anno, i componenti dell'associazione si auto-tassano per poter mandare avanti il progetto, stabilendo una somma a disposizione di Bianco-Valente e Pasquale Campanella per l'invito degli artisti in residenza e la produzione delle opere; in tal modo si afferma la propria indipendenza rispetto a qualunque avvicendamento politico nell'amministrazione pubblica evitando, come succede altrove, che i cambi di compagine al Comune, alla Provincia o alla Regione producano arresti (anche pluriennali) del lavoro, arresti che si protraggono fino a quando non si riesce ad "agganciare" la nuova amministrazione. L'autofinanziamento di A Cielo Aperto, inoltre, comporta un vantaggio interessante in termini relazionali: chi abita a Latronico sa che A Cielo Aperto non è un progetto a scopo di lucro e completamente indipendente, quindi davanti alle necessità che possono sorgere (come un appartamento, uno spazio o manovalanza) sia gli abitanti che l'amministrazione locale sono molto disponibili a dare una mano e mettere in campo le proprie risorse.

Mentre scriviamo, l'associazione sta valutando l'ipotesi di attingere ad altri tipi di finanziamento legati a fondazioni private o a politiche comunitarie dell'Unione Europea: il problema di fiducia sembra essere circoscritto al governo politico e amministrativo dell'ambito locale e nazionale. Da un paio d'anni, la Vincenzo De Luca

si è costituita associazione di promozione sociale per intercettare fondi pubblici, sostenere i progetti con meno affanno e poter garantire un minimo di sostegno economico ai giovani di Latronico che hanno iniziato a collaborare con l'associazione.

Gli organizzatori del festival Interferenze, invece, godono di qualche piccolo finanziamento iniziale, che diventa cospicuo solo nel 2006, quando riescono a intercettare dei fondi PON. L'unico soggetto sovralocale con cui il progetto riesce a lavorare sono i GAL, Gruppi di Azione Locale, partnership di pubblico e che lavorano sulle linee di finanziamento del programma europeo di sviluppo rurale Leader+. Con i GAL il progetto collabora dal 2007 al 2013 in Irpinia, nel Partenio e in Puglia. Quando il progetto si evolve in Liminaria, prova a costruirsi su un progetto di scambio totale: agli artisti viene offerta una residenza finanziata (almeno per i viaggi) dalle istituzioni dei loro paesi di appartenenza, cosa che rende paradossalmente più semplice invitare un(a) artista da Cile, Canada o Australia rispetto a qualcunə dall'Italia. Una volta in loco, le comunità mettono a disposizione vitto, alloggio e alcuni strumenti per la produzione, e i3 artists restituiscono condividendo il proprio lavoro, creando piccole forme di scambio circolare che permettono progetti dal budget altrimenti significativo con delle somme decisamente contenute.

Questa doppia provenienza delle risorse comincia a solidificare il particolare strabismo del progetto, che guarda per un lato a un ambito iperlocale e per l'altro alla dimensione internazionale:

Abbiamo avuto rapporto soprattutto con i comuni, e soprattutto per la curiosità: spesso un comune di duemila abitanti che vede la possibilità di essere al centro di un progetto internazionale, nonostante magari non abbia la possibilità di cogliere la ratio del progetto, comunque è interessato. La cosa forte di questo lavoro era che era solido a livello locale ma soprattutto internazionale: abbiamo raccolto i frutti delle relazioni che abbiamo costruito, prendendo finanziamenti da parte del governo cileno per fare un mostra al Macro a Roma, in Australia abbiamo avuto questo finanziamento per portare la mostra all'istituto italiano di cultura di Melbourne... alla fine anche il lavoro che abbiamo fatto a livello locale è tornato a livello non tanto sovralocale ma quanto più internazionale. (11)

In termini di sostegno pubblico, all'estremo opposto troviamo Centrale Fies che, oltre a muoversi tra finanziamenti di provenienze e stampi molto diversi, riesce in alcuni casi a farsi sovvenzionare interi progetti dall'amministrazione locale. È il caso di Trentino Brand New, su cui torneremo successivamente, i cui costi vengono coperti dall'Ufficio per le Politiche Giovanili che, riconosciuto il valore dell'operazione, reputa giusto offrirla come servizio gratuito ai giovani del proprio territorio. Anche qui, ovviamente, c'è un importante lavoro di interpretazione e traduzione tra i linguaggi dell'arte e

quelli delle politiche pubbliche, ma è un compito che viene svolto dall'Ufficio stesso. Forse la consapevolezza del valore del progetto, forse la visione del proprio ruolo nel buon governo del territorio, a metà tra l'accogliere alcune sollecitazioni che arrivano dal basso e l'estrapolarne poi politiche o soluzioni, permette di mantenere una relazione molto più serena e fruttuosa nei confronti dell'attività culturale. In questo senso, sarebbe importante avere strumenti normativi di ampio respiro, che permettano di 'prevedere l'imprevedibile' e accogliere gli stimoli e le sollecitazioni che spontaneamente arrivano dai territori.

Ci sono poi i finanziamenti che arrivano da fondazioni o attori privati, che però vanno intercettati facendo coincidere dove, con chi, come e cosa si vuole fare con i criteri stabiliti dal bando. Questo è il caso di GAP, che finisce a interessare l'area salentina perché nelle Murge, la zona per la quale era stato pensato il progetto, non c'erano abbastanza associazioni con la storicità o gli anni di bilancio a norma che richiedeva Fondazione con il Sud, ente erogatore. Dopotutto, il bando non era scritto per interventi artistici o culturali, ed era stata Francesca a giocare una possibilità non scontata - un po' come Leonardo, su Preci, aveva azzardato una proposta sui generis, fuori dalle categorie canonicamente programmate.

Qualsiasi origine abbiano i fondi, spesso quella che può sembrare una rimodulazione dei propri desideri progettuali per aderire alle richieste dell'ente erogatore è allo stesso tempo una forzatura delle maglie dei bandi stessi, in una negoziazione continua tra attori

profondamente diversi, che conducono le loro trattative senza la mediazione di sensali e spesso influenzando la reciproca azione sul lungo periodo.

Ma quanto deve durare un progetto perché possa effettivamente ambire ad avere degli esiti? E dunque, quanto a lungo deve essere sostenuto? Rispetto alla durata dei fondi, in alcuni casi emerge il senso di pianificare un progetto che si compia in un arco di tempo delimitato. Francesca dice che avere avuto un finanziamento triennale è stato un lusso, che ha permesso di realizzare e seguire non pochi processi; e tenendo a mente la particolare caratteristica di GAP, l'essere un coordinatore-attivatore di risorse locali, il fatto che il finanziamento non si sia rinnovato non dovrebbe essere un problema: dopo tre anni il ruolo del progetto e di Francesca stessa avrebbe dovuto esaurirsi e permettere alle associazioni locali a una rinnovata autonomia. E così è in parte stato: alcune hanno cominciato a camminare con le proprie gambe su un percorso più impegnativo, come nel caso di Ramdom.

Ma nella maggioranza dei casi l'intermittenza dei finanziamenti è logorante: è la stessa Ramdom, che si nutre di singoli bandi a progetto, come quelli SIAE o dell'Italian Council a far notare come questa impossibilità di avere un finanziamento costante impedisca di garantire le attività e i laboratori ogni anno:

Siamo condizionati da quando ci danno le risorse per attivare i laboratori. Tra questo e il fatto di non avere una struttura più

grande, siamo limitati anche nell'essere un vero e proprio presidio sul territorio [...] la mancanza di fondi strutturali ci impedisce di avere il respiro lungo, la tranquillità di mandare avanti un progetto e la relativa ricerca per il tempo necessario, per qualche anno, anche magari per vedere le ricadute del nostro lavoro. (pm)

E chi gode più facilmente di fondi pubblici non la vive necessariamente meglio: come nel caso di Trentino Brand New, il piccolo finanziamento che la Regione Friuli Venezia Giulia eroga per Robida si rinnova annualmente. La Stazione-Postaja, che generalmente viene supportata con i fondi dell'Assessorato alla Cultura regionale, a causa di un taglio ai finanziamenti pubblici nel 2013 ha dovuto lanciare un crowdfunding per organizzare il festival.

Periodicamente, quasi tutte le realtà mappate sul territorio italiano si devono confrontare con un una significativa quantità di tempo dedicato al reperimento fondi, che comprende ricerca, analisi e selezione di bandi o soggetti finanziatori, elaborazione e scrittura di progetti, talvolta consulenze esterne e/o lavoro di pubbliche relazioni per costruzione di reti o cordate inedite e, nel migliore dei casi, tutto il lavoro burocratico amministrativo legato alla gestione delle risorse economiche e alla loro severissima rendicontazione. È evidente come ciò riguardi realtà su tutta Italia e afferenti a diversi contesti della produzione creativa, ma è anche evidente come, nei contesti territoriali su cui abbiamo scelto di concentrare

la nostra ricerca, possa essere più difficile avere le competenze, le alleanze o la solidità amministrativa di realtà che operano altrove.

La discontinuità dei fondi incide evidentemente sulla natura stessa dei lavori che si portano avanti, spingendo sempre più verso la messa in campo di progetti limitati nello spazio e nel tempo, conclusi e facilmente rendicontabili, tutte caratteristiche che non predispongono a una relazione di ampio respiro con il territorio.

Il problema del tempo è centrale, questi luoghi spesso vengono appena visitati, con degli spot di presenza: si va a fare una residenza in un luogo e ci si sta tre giorni. Non è una residenza, è un taglio di capelli. Io sto progressivamente sostituendo al termine residenza un termine che pensavo di aver inventato e invece poi ho scoperto esistere in italiano: 'abitanza'. Abitare condivide l'etimologia con l'abitudine. L'*habitus* è qualcosa in cui si genera la vera residenza, quindi l'abitanza; la residenza virtuosa e non virtuale coincide con il vivere in un posto dove finisci anche per annoiarti, perché prendi delle abitudini, prendi dei ritmi, condividi dei ritmi, le cose comuni delle persone che stanno lì da sempre. {pg}

Ci sono progetti che non hanno una scadenza, progetti che hanno una temporalità

estesa, progetti che si svolgono in modo interdipendente e coevolutivo con i territori e che, quindi, non possono avere una deadline. Questa invece è spesso stabilita dai bandi e richiesta dalle politiche pubbliche, anche per ragioni di bilancio e di chiusura degli anni finanziari. Bisognerebbe ragionare su nuove politiche pubbliche che possano accompagnare e sostenere processi che si sviluppano nel tempo, perché le dinamiche di cambiamento hanno bisogno di tempo, e di un tempo lungo (...). Le pratiche hanno bisogno di sedimentarsi, di radicarsi. Il tempo diventa una dimensione strategica dell'operare. Quindi, la domanda è come sia possibile investire e supportare progetti privi di scadenza e i cui esiti non sono tangibili, immediati e materiali, certamente non quantificabili. Sappiamo bene che queste progettualità danno luogo a processi che non necessariamente si materializzano in qualcosa di tangibile. L'esito - per quanto questa parola necessiti di una riconcettualizzazione - è ciò che si produce in termini di relazione, di valore, di significati all'interno di un processo. {ap}

Una prima indicazione di policy dovrebbe riguardare, dunque, le condizioni di possibilità materiali e immateriali che permettono la nascita, la permanenza e, chissà, l'estinzione dei progetti artistici e culturali

nelle aree interne: se è vero che tali processi sono esito di coincidenze desiderate ma contingenti, sicuramente si possono concimare alcuni terreni perché le risorse vagabonde che li attraversano vi possano anche attecchire.

# Effetti

## Un artista al giorno toglie il medico di turno

Indicare con certezza dei veri e propri esiti delle pratiche artistiche e culturali è un esercizio difficile (e probabilmente pretenzioso), ma le conversazioni con chi le porta avanti permettono sicuramente di raccogliere delle riflessioni sui loro effetti. Sarebbe a dire, quali sono le prime reazioni dei territori al proprio attraversamento da parte di artisti, curatrici, operatori della cultura? È possibile nominare alcune conseguenze visibili della presenza di residenze artistiche, festival, laboratori, performance pubbliche? Dalle voci interpellate emergono delle prime osservazioni di piccole o grandi variazioni che, chissà, sul lungo periodo potrebbero rivelarsi importanti spostamenti di senso. Ad esempio, un effetto che ricorre spesso nelle considerazioni raccolte riguarda l'avvicinamento degli abitanti alla figura dell'artista, percepita nell'artigianalità del proprio lavoro, a volte coinvolgendo nel proprio percorso gli abitanti stessi e a volte no, ma in entrambi i casi scegliendo di condividere i passaggi e il risultato del proprio percorso pubblicamente, in piazza.

Ovviamente proviamo anche a non essere uno spazio estraneo al territorio. Il nostro tentativo è cercare sempre di essere fruibili e di poter comunicare il territorio ad una collettività che non sia un pubblico ristretto solo di addetti ai lavori, quindi cerchiamo anche di accompagnare questo da attività di vario genere che possono essere laboratori

per bambini, proiezioni, feste... può essere di tutto. {pm}

In quasi tutte le esperienze interpellate ricorre un generale avvicinamento alle discipline artistiche, soprattutto tra i giovani, che iniziano percorsi di formazione su arte, musica ma anche filosofia. In qualche modo, durante le iniziative artistiche, soprattutto laboratoriali, vengono disseminati semi che non comportano trasformazioni immediate ma che si rivelano prerequisiti fondamentali per qualsiasi genere di processo territoriale presente o futuro: guardando ai risultati delle ricerche che studiano le relazioni tra partecipazione culturale e salute, coesione sociale, empowerment individuale e sociale, è evidente il vitale ruolo della cultura nel conseguimento del benessere psicologico (Grossi et al. 2012) e per l'innescare di processi di innovazione, anche nel generare nuove forme di valore economico e sociale (Sacco et al. 2009, Sacco et al. 2013). Ma appunto, per arrivare a suggerire gli esiti sul lungo periodo, raccontiamo qui alcuni degli effetti immediati che ci sembrano sollecitare il benessere di singoli e comunità già presenti.



Tavolata in piazza, foto courtesy Corale Preci.

## **Elaborazioni collettive**

Corale, sollecitata dal trovarsi a lavorare con una comunità fortemente traumatizzata dal terremoto, ha molto chiara la necessità del passaggio dalla rielaborazione del trauma collettivo a un poter aprire lo spazio della possibilità, dell'orizzonte, della progettazione. Affiancandosi alla comunità residente di Preci come comunità d'elezione, si è occupata di accompagnare la comunità in un processo collettivo rituale di elaborazione del lutto, lasciandosi ispirare dall'incontro con Barbara Raes, curatrice e artista che portava avanti una ricerca sui rituali.

Ci fu chiaro che la strada della co-creazione di rituali di passaggio era la cornice concettuale e pratica all'interno della quale muoversi. Di fatto era la visione, che in molti del gruppo già abbracciavamo, riguardo alla concezione del nostro lavoro: non prodotti per il mercato dell'arte, ma rituali collettivi che permettessero il riconoscimento dell'ombra del tempo e il dispiegamento di nuovi impensati orizzonti.

Il lavoro con Barbara permise di guardare da una nuova prospettiva la dimensione rituale del lavoro artistico, dando fiducia profonda all'ascolto come strumento fondamentale della relazione e della creazione. Capimmo anche come l'invenzione di rituali attraverso la pratica artistica potesse essere l'impalcatura drammaturgica della nostra presenza lì. (ld)

**Il gruppo decide di lavorare sulla strutturazione di un nuovo mito fondativo, costruendo con la comunità preciana forme e ritualità inedite per riattraversare la parte del paese distrutta dal terremoto, affrontando collettivamente il lutto che ha generato l'evento.**

Decidiamo di strutturare il lavoro sulle tre fasi del rito proposte da Van Gennep, una fase di separazione, una di trasformazione e una di re-integrazione [...] e quindi prendiamo questa come una drammaturgia, organizzando tre weekend

su questi tre assi. [...] Ogni weekend aveva il suo rituale camminato.

Il primo è un rituale che fa fare il giro del Museo delle Cose Splendide a tutto il paese.

Il secondo fa guardare, fa rivivere in qualche modo il trauma del terremoto: portiamo di notte la comunità su un crinale da cui si vede il vecchio paese; avevamo questa memoria che diceva che quando ci fu il terremoto si alzò un'enorme colonna di fumo dal paese, quindi quando tutta la comunità si è radunata su questo prato davanti al borgo terremotato [adesso abbandonato], il sindaco ci ha dato l'opportunità di spegnere completamente tutte le luci e mentre si riaccendevano avevamo fatto esplodere venti fumogeni in tutto il paese. Mentre si ri-accendeva l'immagine del paese, le persone hanno visto quest'enorme nuvola di fumo alzarsi. Si sono spente per la seconda volta le luci, e questo tempo del fumo sembrava essere stato un'interferenza visiva; quando si sono accese di nuovo abbiamo fatto suonare le campane del paese: come ogni paese, ci sono queste campane che suonano una volta ogni quarto d'ora, immaginatevi che ossessione, e dal terremoto ovviamente il campanile non ha suonato più. Vi potete immaginare il tipo di perdita che questo ha significato per la comunità locale. Quindi abbiamo fatto risuonare le campane del paese.

Il terzo e ultimo rito è stato una grande camminata dentro la zona rossa con le persone del posto, accompagnati da dei musicisti invisibili che abbiamo nascosto in giro per il paese ma che mentre camminavamo accordavano il loro movimento con la musica. E mentre la prima volta erano venute le persone con cui avevamo maggiormente stretto una relazione, questa volta si trattava veramente di quasi tutto il paese, più di un centinaio di persone che venivano con noi a fare quest'esperienza. {ld}

Guidare nell'attraversamento di un sentimento collettivo non è cosa semplice: è particolarmente evidente nel caso degli abitanti che hanno subito la serie di scosse che ha colpito il centro Italia nel 2016, traumatizzate, patologizzate e, infine, dimenticate da una ricostruzione impossibile, ma vale per qualsiasi collettività. In questo, alcuni strumenti delle pratiche artistiche forse *possono* qualcosa che non è nell'orizzonte di altre modalità di analisi e accompagnamento.

Il modo in cui l'arte si manifesta può essere declinato in due modi, come presenza o come rappresentazione. La rappresentazione è qualcosa su cui alla fine, prima o poi, cade il sipario, è qualcosa a cui si assiste. Una mimesi, una finzione, un'imitazione della realtà. La presenza è qualcosa che non cessa, riferisce di sé stessa, non narra qualcosa di

simile ma semmai apre una porta su qualcosa di lontano, la rappresentazione la racconta e basta. E soprattutto la presenza non finisce dopo il calare del sipario, non si basa su meccanismi di similitudine, fnzionali, ma costituisce con la sua persistenza qualcosa con cui bisogna fare i conti.

La grande bellezza, se proprio ne esiste una, è questa, il momento in cui le persone si scoprono capaci di riconoscere un'esperienza come qualcosa che è dentro la loro vita, senza schemi, senza reti di protezione, e al tempo stesso è così prepotentemente diversa, così profondamente altro rispetto alla loro vita che non possono restare indifferenti. La presenza dell'arte in queste aree si manifesta così, è qualcosa che è in quella vita, e quindi la posso guardare anche senza cautele, senza mettermi i guanti, senza dover studiare prima, però è così violentemente diversa da tutto quello che ero stato abituato a guardare, che la mia vita non potrà rimanere la stessa, almeno per i prossimi dieci minuti, poi si spera anche per i prossimi dieci anni. {pg}

Tra le elaborazioni collettive, poi, alcune affrontano dimensioni ancor più indicibili: per Liminaria, lavorare sul suono significa in qualche modo espandere il senso di spazialità, di profondità della propria relazione sensoriale con il mondo. Gli ambiente sonori emozionali stimolano

una forma di conoscenza collettiva e individuale, permettendo, a chi li attraversa, «l’immersione in una materia primaria a contatto con il corpo attraverso la fisicità del suono, rappresentabile come un movimento che viene avanti, e la vibrazione, che esiste anche al di sotto della linea dell’udibile. In questo modo, sia il suono che la vibrazione contribuiscono non solo a dispiegare il corpo individuale verso una “common skin”, ma anche ad elaborare una ontologia relazionale del suono, attivando connessioni tra la memoria e l’esperienza presente dell’ambiente acustico» (Pisano 2017: 99).

Non è un caso che il progetto artistico e culturale in questione, che ha attraversato diverse regioni rurali meridionali, privilegi il suono come medium per produrre ed esprimere conoscenza territoriale. Il suono permette di recuperare le narrazioni del post-disastro svincolandosi dall’ostentazione delle immagini visuali; il suono permette di esprimere il vuoto che segue terremoti, abbandoni, invasioni, siccità, alluvioni, smottamenti. Ma non solo: il suono smuove vibrazioni emotive che testimoniano l’intensità di fenomeni altrimenti difficilmente manifestabili, come le relazioni umane. E per quanto sia difficile misurarne l’impatto nella percezione che le comunità hanno del loro ambiente, alcuni indizi vengono disseminati.

L’incontro finale è sempre molto emozionante. L’ho visto quando Morinaga ha presentato il lavoro a questo concerto finale che abbiamo tenuto sia a Calitri che a Bisaccia, nel

castello Ducale, ma anche in altre occasioni: ricordo la presentazione di del lavoro di Alejandro Cornejo Montibeller a Baseliçe, nel 2015, dopo che aveva fatto un lavoro con una famiglia in un'azienda agricola, vivendo insieme a loro, e io ho visto le reazioni delle persone, ho visto le persone commuoversi, piangere ascoltando quel lavoro. Perché probabilmente poi il suono riesce ad attivare processi affettivi, di memoria, generati nel contesto di una rappresentazione artistica, di un racconto, di una narrazione attraverso anche l'interpretazione di una persona che viene da fuori, anzi, che viene da diecimila chilometri di distanza, con cui si è vissuto comunque una relazione molto intensa anche se breve... Io credo che che tutto ciò generi delle dinamiche anche relazionali ed affettive significative, che probabilmente soltanto il suono, le pratiche di ascolto riescono a costruire. {lp}



Calitri Temporary Orchestra, residenza di sound art, artisti: Yasuhiro Morinaga, Banda di Calitri. Febbraio 2013, foto Giuliano Mozzillo.

La Calitri Temporary Orchestra è un progetto che mira a connettere la tradizione musicale popolare dell'area rurale dell'Alta Irpinia e i quaranta giovani membri della brass band locale con le nuove tecnologie artistiche e il lavoro sonoro di Yasuhiro Morinaga, artista e sound designer con sede a Tokyo.



Eugenio Tibaldi, una bandiera per Latronico, 2010-2011.

## **Sollecitare le amministrazioni locali, una carezza in un pugno**

Sulla relazione con le amministrazioni locali insistono così tante delle nostre conversazioni che potremmo scriverne un libro a parte. Qui scegliamo di focalizzare l'attenzione su un contesto a nostro parere particolarmente significativo, quello di A cielo aperto. Nei diversi anni di attività a Latronico, nonostante una certa – già citata – sfiducia nei confronti delle istituzioni locali, il lavoro degli artisti invitati in residenza nel paese ha spesso cercato con esse dei punti di contatto, pungolandole con stimoli e sollecitazioni su un piano espressivo spesso radicalmente alieno. È il caso della bandiera di Latronico: scoperto che il paese non aveva una, Eugenio Tibaldi, artista in residenza, ha deciso di disegnarla. La composizione finale è stata scelta tra cinque bozzetti, attraverso votazioni che hanno coinvolto tutti i latronichesi, per poi essere adottata ufficialmente attraverso un'apposita delibera del consiglio comunale (aprile 2011). Ora sventola nella parte più alta del paese, nella collocazione scelta dagli abitanti.

È un lavoro delicato, che lavora sull'autorappresentazione del paese senza scivolare in goffi tentativi di rebranding territoriale. La composizione di simboli, colori e forme è l'esito di una consultazione collegiale, in cui una collettività interroga ciò a cui riconosce senso e valore del proprio territorio e – implicitamente – di sé, mettendo al lavoro quell'elaborazione collettiva di significato che può contribuire al ripristino del legame sociale (Bishop, 2006).

Ma le relazioni con le amministrazioni locali sono decisamente complesse e, nonostante (o in virtù de) i buoni rapporti tra Comune e responsabili del percorso artistico (sia l'associazione Vincenzo De Luca che Bianco-Valente e Pasquale Campanella), il 2019 ha visto degli esiti decisamente inaspettati: tre opere d'arte pubblica, in tre contesti e con tre motivazioni differenti, sono state realizzate nel paese senza l'intervento o la curatela delle realtà locali che più lavorano con i mezzi dell'arte contemporanea sul territorio. Si tratta di un monumento celebrativo dei dieci anni dell'Associazione Volontari Italiani del Sangue locale, che ha preso la forma di una lapide fatta dagli stessi marmisti che si occupano del cimitero, al centro di una delle piazze del paese; un murale in ricordo di Peppino Impastato, eseguito da un artista locale su un muro di dimensioni decisamente importanti e in mezzo all'area interessata dal processo di A Cielo Aperto; un'enorme scultura raffigurante due mani zampillanti che si aprono verso il cielo, posta al centro della rotonda che segna l'ingresso principale del paese, scelta attraverso un concorso di idee pubblico da una giuria composta da persone senza esperienza di valutazione estetica-artistica, come il capo dei vigili urbani o un rappresentante dell'ufficio tecnico del Comune. Il risultato sono tre opere che marcano una distanza evidente con i progetti portati avanti da professionisti di arte e cultura. Eppure, Latronico è un paese di 2.500 abitanti che ospita ben due progetti di arte contemporanea nello spazio pubblico: oltre a A Cielo Aperto c'è Artepollino, una realtà di arte ambientale che si proietta su tutta l'area lucana ma

fa base qui, in questo luogo assolutamente particolare. A 500 metri da qui c'è un'opera di Anish Kapoor (forse l'unica, scultorea, in Italia), e il territorio è costellato di installazioni permanenti, attività laboratoriali e performance artistiche. Considerato l'isolamento non solo geografico della zona, Latronico si rivela un contesto singolare e privilegiato, conosciuto e frequentato da artisti di fama internazionale, una preziosa eccezione nel panorama dei piccoli paesi dell'entroterra meridionale: l'evidente distanza tra gli interventi del Comune e quelli portati avanti da artisti e curatori risulta ancora più dissonante. Nella conversazione con Bianco-Valente, i tre interventi accendono reazioni di sconcerto e di imbarazzo per il fatto in sé e per come è successo - senza che le amministrazioni locali abbiano sentito il bisogno di un coinvolgimento di persone collegate professionalmente al mondo dell'arte, attive da anni sul territorio.

È un episodio particolarmente interessante.

Potremmo dire che il Comune ha intuito le potenzialità di alcuni strumenti; volendo, potremmo addirittura sostenere che la pratica artistica sia diventata in qualche maniera identitaria per la comunità locale, che l'ha normalizzata al punto da adottarla come strumento di intervento *ordinario*: essere esposti con frequenza e continuità alle installazioni all'aperto induce a pensare che questa sia cosa comune, sia per chi vive Latronico che, soprattutto, per chi la governa, che comincia a reputare di avere una certa competenza in materia di arte pubblica. In qualche modo, potremmo affermare che A Cielo Aperto ha sortito un effetto auspicabile e non scontato, arrivare a sensibilizzare

un'amministrazione locale sulle potenzialità di alcune azioni, nonostante non sia stato condiviso il senso estetico, formale e processuale che accompagna i processi proposti. Ma Bianco-Valente non sono di quest'avviso: i vistosi errori fatti dal Comune, l'apprezzamento dell'opera più in termini quantitativi che qualitativi, l'aver scelto deliberatamente di ignorare le competenze artistiche gravitanti sul paese, la non comprensione di quanto i tre interventi siano lontani dal lavoro che A Cielo Aperto porta avanti da quindici anni sui quei luoghi sono tutte ferite profonde, che comportano frustrazione e forti spinte di ripensamento sulle modalità operative future, che probabilmente vireranno ancora più sul piano relazionale e abbandoneranno completamente le installazioni permanenti: queste, considerate la punta dell'iceberg del progetto, strumentali per condividere visivamente con gli abitanti di Latronico il percorso che si stava facendo, sono state travisate come l'elemento portante.

Nonostante tutto, però, la questione resta, come commenta un amico e collaboratore di Bianco-Valente:

È sicuramente un'oscenità, però trasmette l'idea che qualcuno ha pensato che fare opere di arte pubblica è una cosa che arricchisce il territorio. Poi non l'hanno saputa fare, e questa cosa gli si ritorcerà contro: magari la prossima amministrazione, viste anche le critiche che sono state mosse a quest'opera, ci penserà due volte prima di fare una cosa del genere. Soprattutto, le persone di Latronico,

che non sono stupide, hanno capito benissimo la differenza tra quella roba e il lavoro che l'associazione De Luca fa da anni. [...] Secondo me questa cosa apre uno scenario interessante, perché suggerisce che queste cose dovrebbero restare fuori dall'amministrazione. Perché la cosa più bella dell'arte è che non segue le procedure amministrative, e quando lo fa viene uno schifo, non sarebbe mai potuta venire una cosa migliore. L'arte deve restare fuori dalla competizione politica e dall'amministrazione pubblica. [...] L'amministrazione si basa sul consenso, l'arte no, deve creare scompiglio, deve essere scomoda.

Tra le varie questioni sollevate da questa storia, che vanno dalla legittimità di operare nello spazio pubblico (chi può, e in nome di chi?) alla proprietà delle opere e la relativa cura (di chi sono le opere che restano sul territorio? Chi ne ha la responsabilità, chi le manutiene?)<sup>5</sup>, un'ultima riguarda l'immaginario proposto per il paese: mentre le due realtà lavoravano (A Cielo Aperto indirettamente, Artepollino più esplicitamente) per una figurazione del paese associata alle evocazioni dell'arte contemporanea, dalle enormi mani installate in mezzo alla rotonda sgorga acqua termale, di cui la zona è ricca: le "acque rilassanti" di Latronico,

<sup>5</sup> Bianco-Valente stanno valutando, ad esempio, che le opere prodotte durante i laboratori non vengano più posizionate all'aperto, ma restino nelle case dei latronichesi.

la sua identificazione ne “il paese del benessere”, si impongono come unica rappresentazione scelta e adottata dall’amministrazione locale.

### **Interstellar, o della dimensione multiscale**

Un effetto potenzialmente molto intenso delle pratiche selezionate è quello legato al loro strabismo, a una distribuzione dello sguardo tra una dimensione superlocale e una internazionale. Per alcune delle realtà interpellate questo muoversi su frequenze diverse è abbastanza armonico, come nel caso di Fies, che dal radicamento con il paese di Dro arriva all’ambito internazionale delle sue trenta realtà (tra compagnie e artistz) ospitate ogni anno<sup>6</sup> passando per il rapporto con il territorio provinciale e regionale e affermandosi contemporaneamente come realtà di riferimento a livello nazionale, senza particolari strappi. Anzi, il rapporto con la dimensione geografica è una scusa per interrogarsi sulla propria concezione di territorio:

6 Nel caso del festival estivo *Drodesera* e delle residenze artistiche (che restano la mission principale di Centrale Fies) il territorio di riferimento è europeo e extraeuropeo tramite una scuola gratuita sulle arti performative, due reti europee a sostegno della creatività e della circuitazione e diffusione della performance art e un concetto di curatela “esplosa” che vede arrivare professionisti dai cinque continenti.

Indipendentemente dall’area di riferimento e di intervento, cerchiamo sempre di mantenere uno sguardo più ampio e di pensare al territorio come un organismo che ha caratteristiche che si estendono oltre

le delimitazioni segnate dalla politica, dall'economia, dalla storia o dai gruppi sociali. Siamo consapevoli di essere in un territorio montano, prossimi a quello che è un confine (di volta in volta, naturale e politico) che si parli di valle, di alta quota o di centri urbani: questo cambia notevolmente le basi della riflessione, da una parte aggiunge complessità al ragionamento, dall'altra ci fa sentire vicini ad altre situazioni apparentemente lontane. (vs)

Per altri, invece, tale strabismo è completamente dissonante: mentre si spostava da San Martino Valle Caudina all'Irpinia orientale, tra Bisaccia e Calitri, Linearia vedeva una edizione-intermezzo del festival Interferenze a Tokyo (2010). Il festival mostra una spiccata propensione alla tessitura di una rete di connessioni con un numero sempre maggiore di ambasciate, istituti di cultura, artisti, critici, curatori permettendo all'evento di ramificarsi sempre più in un contesto internazionale piuttosto che in quello regionale o nazionale.

L'evento viene presentato e raccontato in una trentina di nazioni nel giro di tredici anni, in occasione di simposi, conferenze e ovviamente altri festival; diventa un punto di riferimento per progetti simili, arrivando ad essere considerato una *best practice* la costruzione di un lavoro analogo in Brasile (Ruralscapes, residenza artistica che si tiene tra gli stati di Sao Paulo e Rio de Janeiro).

A determinare questo successo è probabilmente

anche il carattere pionieristico delle esperienze in contesto rurale. A comprendere come il lavoro potrebbe diventare un'azione importante di studio, ricerca e sperimentazione sui contesti rurali della Campania (in un periodo in cui il tema delle aree interne è ben lontano dai riflettori) non sono le realtà locali italiane, ma quelle di un contesto internazionale che invece cominciava a veder crescere un forte interesse per le questioni legate alla ruralità: Leandro e compagnia si ritrovano in Corea, Australia, Nuova Zelanda, Giappone a incrociare la propria esperienza e ricerca con quella di altre realtà che si occupa di dinamiche tra urbano e rurale a livello locale, ma in giro per il mondo, trovando forse una corrispondenza con quel «sentire vicini ad altre situazioni apparentemente lontane» di cui parla, molto più a nord, Centrale Fies.

Il rapporto con una dimensione nazionale viene recuperato molto tardi, soprattutto in occasione delle presentazioni di *Nuove geografie del suono* (Pisano, 2017), che permette di ricostruire una rete di relazioni sovralocali con le realtà artistiche e culturali del Paese. Nonostante fin dai primi anni il festival avesse avuto una sua certa risonanza anche in Italia, la difficoltà a relazionarsi con le istituzioni locali è rimasta costante: «penso tutte le volte che ho fatto anticamera alla provincia di Avellino per non so quante ore, senza avere ascolto da parte degli assessori. Stesso discorso in Regione», con l'eccezione del 2006, quando l'edizione del festival si svolge nei boschi del Monte Partenio, ottenendo un finanziamento regionale, e la già citata relazione con i GAL.

Parallelamente, il progetto lavora sul livello locale, in

cui il festival è fortemente radicato sin dai suoi esordi, non senza problemi: il festival nasce nel 2003 a San Martino Valle Caudina, ma dopo l'edizione del 2006 si trasferisce nell'Irpinia orientale prima e nel Fortore beneventano poi, per dinamiche conflittuali legate alla mancanza di riconoscimento di valore da parte della comunità locale. Nell'ultimo periodo i rapporti con l'amministrazione locale sono migliorati, e l'attuale sindaco ha riconosciuto in più occasioni le competenze e l'autorevolezza dei responsabili del progetto (ora coetanei), chiedendo di collaborare nell'ambito delle politiche culturali locali.

La multiscalarità di interventi e ambiti di influenza è un effetto dalla natura densa, non facilmente interpretabile: in che modo contribuirà a una trasformazione territoriale? La relazione con contesti internazionali potrebbe tradursi in una sollecitazione sia per le istituzioni locali che per le singole persone che abitano un luogo, esposte al confronto e con culture estremamente distanti. Probabilmente permette di condividere sguardi eterogenei che suggeriscono una diversa costruzione degli stessi oggetti di interesse per le politiche; forse, chissà, invita a forme di alleanza con realtà in cui si riconoscono prossimità, che siano paesaggistiche o affettive.

# Trasformazioni

## Fare spazio

Una delle trasformazioni più facilmente riconoscibili è quella legata al recupero, all'attivazione e alla riqualificazione di alcuni spazi fisici, spesso con il proposito di farne centri culturali. Sono luoghi ibridi in cui la pratica culturale si combina con l'erogazione di servizi, educazione e formazione, la creazione di percorsi di collettivi, la condivisione di spazi per il lavoro e l'abitare, il cui impatto generato sui territori e nei confronti di diversi attori a livello culturale e artistico, sociale e relazionale, ambientale è ampiamente descritto in letteratura (tra gli altri, Franceschinelli, 2021).

Succede anche nei piccoli centri delle aree interne: tra i nostri casi, a nord c'è ovviamente Centrale Fies, che dal 2000 comincia il recupero di una centrale idroelettrica della Hydro Dolomiti Enel, abbandonata da più di trent'anni, per trasformarla in uno spazio per ospitare e coltivare le più innovative espressioni artistiche nazionali e internazionali. Il processo è lungo, anche in virtù della mole e delle energie richieste dal recupero del complesso: il primo approccio progettuale nei confronti della Centrale viene condizionato dalla necessità di comprendere le differenti e possibili destinazioni d'uso dei suoi immensi spazi e si caratterizza per modalità di intervento «minimali», con linee di azione basate su semplicità e flessibilità in grado di assorbire eventuali cambi di impostazione nell'uso degli spazi senza un eccessivo spreco di risorse e lavori.

Barbara e Dino hanno fortemente voluto

trasferire il festival e poi altre attività qui, invece di restare in paese. Naturalmente avere in comodato d'uso questo posto non è stato assolutamente facile, ha richiesto qualche annetto di trattativa. Al tempo c'era Enel, quindi loro andavano a Roma e cercare di trattare con questa società gigantesca per poter entrare qui dentro, perché avevano visto delle potenzialità enormi, oltre a un grosso abbandono, una perdita. Probabilmente vedere questa centrale abbandonata era anche una ferita, perché qui era stato fatto un lavoro sociale molto importante: quando era nata questa centrale, come altri centrali, era stato creato un welfare molto ben strutturato, venivano a farti gli alloggi, l'orto davanti alla casa, avevano questa continuità casa-lavoro... era un modello sociale, lavorativo, e tutti se lo ricordano con grandissimo amore. La fine di quell'esperienza è stata anche un po' la fine di un'epoca, una fine un po' malinconica, che ha dato vita a molte nostalgie. [... gli ex-operai] ogni tanto vengono, vengono i figli, a farsi un giro, a ricordarsi di quella fase della vita. Quindi rivitalizzare questo luogo non era solo un "Ho un'attività culturale, ho bisogno di un posto, lo faccio lì", perché non era neanche così comodo sotto certi aspetti farlo qui. La capienza c'era, ok, ma ti farò vedere le foto di quando sono entrati

qui dentro, per farti capire cosa c'era...  
Barbara ogni tanto dice "con gli occhi di oggi, se entrassi in un posto così, direi no, è impossibile!" (ride). Invece no, era possibile, loro hanno un'energia, una volontà che hanno ancora oggi, e anche oggi ti direbbero "Ma sì, si può fare". (ed)

La Centrale ha visto così la realizzazione di interventi architettonici esterni e interni sviluppati in diversi stralci temporalmente distinti, con un progetto di recupero e qualificazione ad uso culturale ispirato a criteri di economicità, essenzialità, risparmio energetico e innovazione. L'uso (e l'immaginario) di Centrale Fies si sono così articolati nello spazio e nel tempo, e senza abbandonare la *mission* principale di centro di produzione di arti performative hanno cominciato a ospitare installazioni site specific, video, tavole rotonde, workshop, spazi di coworking.

Certo, come abbiamo già accennato, lo spostamento nella Centrale ha richiesto una trasformazione della relazione con il paese:

Hanno fatto per anni il festival in piazza, anzi in paese. [Allontanarsi] era un atto di coraggio, perché spostare in un posto chiuso, anche un po' marginale rispetto al paese, quello che per vent'anni era stato in realtà un appuntamento molto collettivo, di comunità, perché loro stavano nelle case,

nei cortili, stavano nella strada, è ovvio che la popolazione del paese viveva in un determinato modo quel festival. Spostarlo qui poteva essere vissuto come un “vi togliamo questa cosa per farci i fatti nostri”. Invece non era questo, era un cambiamento necessario per far crescere la qualità e lo spessore di quello che si faceva, che era già altissimo [...], però ovviamente [era importante] avere a disposizione una struttura attrezzata, la possibilità di fare residenze anche di lungo periodo, anche d’inverno, insomma strutturare un’attività che fosse una risposta a quella mission così importante che era il supporto agli artisti. {ed}

C’è chi sceglie di spostarsi per rilanciare e chi invece deve farlo per la miopia degli attori locali: è il caso di Ramdom, che nel 2014 ottiene<sup>7</sup> dalla Regione Puglia parte della stazione ferroviaria di Gagliano-Leuca, l’ultima stazione del sud-est che chiude la linea ferroviaria del tacco d’Italia. Il bando prevedeva l’assegnazione di primi piani di stazioni funzionanti, quelle che erano un tempo le case dei capostazione, poi abbandonate. Il gruppo inaugura lo spazio nel

7 Questo verbo andrebbe *declinato*: nel 2013 Ramdom risulta vincitrice del bando “Mente Locale” con il progetto “Lastation”, ma solo a fine 2014 viene firmato con la Regione Puglia (Servizio Demanio e Patrimonio) l’atto di concessione per l’uso temporaneo (6 anni), connesso al progetto citato, dei locali dismessi della stazione; infine, a causa di ritardi da parte della Regione e a seguito di numerosi solleciti, l’associazione entra in possesso dell’immobile soltanto a maggio 2015 (cfr. “L’ultimo treno per Lastation, una battaglia collettiva per uno spazio di partecipazione”, *Chefare*).

luglio del 2015 con una prima mostra sul tema delle Terre Estreme, dopo una serie di lavori di riconversione particolarmente apprezzati dalla Soprintendenza, secondo la quale il progetto andrebbe preso a modello anche per le altre stazioni o per altri immobili. Nonostante i forti limiti (al primo piano, senza ascensore, di dimensioni contenute) lo spazio viene costruito come una sorta di istituto culturale-centro di ricerca, proponendosi come punto di riferimento per chi ha intenzione di approfondire la conoscenza delle terre estreme, offrendo una mediateca e una biblioteca che si popola attraverso acquisti e donazioni: nasce Lastation. Gran parte dello sforzo del gruppo va nel tentativo di non essere uno spazio estraneo al contesto locale, “traducendo” le tematiche che potrebbero essere meno popolari e tentando sempre di essere fruibili e di poter comunicare il territorio ad un pubblico allargato, accompagnando il lavoro di ricerca con attività come laboratori per bambini, proiezioni e feste. Ma lo spazio ha un importante impatto anche sui componenti del gruppo: dopo anni di nomadismo e di strutture lavorative decisamente “snelle”, lo spazio è una sollecitazione importante per tornare a radicarsi sul territorio: dopo una prima fase di lavoro a distanza sarà Luca a tornare a frequentare con assiduità le terre d’origine, seguito poi da Paolo che rientrerà nel 2016, dopo tre anni a New York.

Lo spazio è come un figlio, una volta che ce l’hai diventa una parte di te, di cui ti devi prendere cura, dalla manutenzione alle bollette. E poi c’è il dovere etico e morale

di avere uno spazio culturale di proprietà pubblica che anche ad oggi è uno dei pochi spazi culturali del capo di Leuca, e riempirlo di attività e di una programmazione. {pm}

Lastation è un bene per chi se ne prende cura, ma soprattutto per il territorio che investe. Dal recupero fisico dello stabile si generano altri riverberi, a scala più ampia; è attiva tutto l'anno, generando lavoro e piccole forme di economia reale sul territorio che non si limita alla stagione estiva, quando il Salento si diventa un attrattore turistico a livello nazionale. Produce un evidente valore sociale in un contesto semirurale, a rischio di spopolamento, che si sostiene su economie precarie, e per questo andrebbe sostenuta. Le Ferrovie del Sud-Est, invece, alla scadenza del contratto che legittima la presenza di Ramdom ne richiedono lo sgombero per effettuare lavori di ristrutturazione dello spazio e trasformarlo in uno spogliatoio per i dipendenti. La cacciata delle associazioni che per anni si sono occupate del recupero e della valorizzazione della struttura, trasformandola in un generatore di relazioni, economie, cultura ha amaramente dimostrato la necessità di una battaglia politica per difendere visioni e progettualità a lungo termine sulle quali le istituzioni locali mostrano ancora un'inaccettabile miopia.

Ma fare spazio non si limita "solo" all'attivazione di spazi culturali. Nel caso di Topolò, ad esempio, il gruppo di Robida si distingue dal festival Stazione-Postaja anche per l'immediata attenzione nei confronti del piccolo territorio che circonda il paese, notando che



Luminaria di Carlos Casas, 2015, e Lastation sullo sfondo (courtesy Paolo Mele).

il paesaggio circostante veniva raramente contemplato nelle progettualità generate dalla manifestazione artistica. Robida sceglie di attivarsi per la manutenzione del bosco circostante, che a causa dell'abbandono del paese si era progressivamente inselvaticato, riguadagnando velocemente terreno. Il gruppo comincia a rimettere a posto i muretti a secco che costellano l'area, a studiare il sistema di terrazzamenti che la caratterizzano e a ripulire alcuni sentieri. La cosa solleva qualche obiezione da parte di alcuni abitanti, che si chiedono che fine abbia la pulizia e la manutenzione ("pulisci ma per farci cosa, tra due anni ricresceranno i rovi!"). Alla fine, però, il progetto viene largamente accettato: dopotutto, tenere i sentieri puliti è utile a tutti, permette alla Stazione di incrementare le attività anche in parte del bosco, consente agli abitanti di tornare a frequentare alcuni luoghi rendendoli più accessibili e attira persone dei dintorni a frequentare occasionalmente il paese per una camminata (che, quando

organizzata dal gruppo di Robida, ha a anche a che fare con gli aspetti culturali e linguistici del paese). Non ultimo, apre delle nuove progettualità, come quella legata ai terrazzamenti, tutta da immaginare.

## Fare rete

Alcune trasformazioni passano per delle azioni fortemente innovative anche per il mondo artistico-culturale in sé. La riflessione di Centrale Fies sulle possibilità di creare spazi (non solo fisici) per un tipo di lavoro condiviso tra imprese culturali, centri di ricerca e soggetti imprenditoriali che operano in settori altri rispetto a quello della cultura è un po' il nocciolo concettuale da cui prende corpo Fies Core, "il primo cultural hub italiano". L'hub nasce con l'occasione di un bando della Provincia di Trento come incubatore specialistico per le realtà culturali<sup>8</sup>, ma il concept era coagulato dalla constatazione che nonostante la crescente e sbandierata attenzione all'ambito dell'innovazione sociale (e al suo conclamato legame con la cultura),

<sup>8</sup> Alla pari di altri incubatori che riguardano settori come il turismo, la meccatronica, la cooperazione sociale.

Il mondo culturale continua a pensare a se stesso come a un patrimonio di natura sostanziale e non negoziabile. Questo ha contestualmente impedito una visione dinamica e processuale della cultura, separandola dalla sua relazione con la società. Se da un lato è

vero che la nostra generazione è figlia di un periodo storico in cui, escluse le industrie creative e culturali, le caratteristiche del settore culturale non erano tali da stimolare negli operatori l'adozione di approcci imprenditoriali, la congiuntura economica attuale rende necessario guardare con occhi nuovi alle potenzialità e alle traiettorie percorribili per realizzare nuove forme e modalità di impresa culturale. {vF}

Così nasce Fies Core, con l'ipotesi di di rielaborare una visione dinamica e processuale della cultura, coinvolgendo settori diversi e tradizionalmente esterni alla produzione culturale per una collaborazione tesa a forme di sviluppo del territorio; di creare, insomma, quegli spazi di intersezione necessari a individuare e attivare processi che possano contribuire a portare all'elaborazione di nuovi modelli sociali ed economici efficaci per le imprese culturali. Queste affermazioni potrebbero limitarsi a indicare una strategia funzionale a un rinvigorismento dell'imprenditoria del settore, scivolosa per ciò che riguarda il direzionamento di una produzione artistica che sempre più viene obbligata a confrontarsi con le dinamiche economiche del libero mercato (come la ricerca, dopotutto), mettendo a repentaglio quei residui di indipendenza che spesso costituiscono ancora la preconditione per le forme artistico-culturali più d'avanguardia. Anche limitandosi a questa lettura, la strategia risulterebbe vincente anche solo per la

constatazione che Centrale riesce a vivere (e prosperare, sembrerebbe) grazie a fondi misti, sia di natura pubblica (contributi su attività specifiche) che privata (da fondazioni o committenti privati per specifici progetti o servizi). E nonostante questo comporti l'ovvia difficoltà legata al non avere una stabilità economica, procedendo di anno in anno su progetti che dovrebbero avere configurazioni su arcate temporali più lunghe, Centrale sembra riuscire a farne una potenzialità, evolvendo continuamente le forme di progetto per trovare nuovi interlocutori.

Questo significa una notevole quantità di collaborazioni che vanno dagli artigiani locali coinvolti nella produzione delle opere, ai soggetti erogatori di servizi (studi di professionisti di ogni sorta, società di trasporti, ristorazione, attività commerciali ecc.), dall'organizzazione del festival al mondo dell'ospitalità e dell'offerta turistica (sia enti preposti che singoli imprenditori), dalle cooperative agrarie al settore educazione (dall'Assessorato all'Università, Ricerca e Politiche giovanili, alle scuole primarie, passando per università e accademie locali, nazionali e straniere), dagli enti locali alle reti europee.

Ma una lettura più approfondita della filosofia di Fies Core permette di far emergere gli indizi più interessanti dei suoi possibili esiti territoriali. Il progetto più esplicito in questo senso è Ultra Violet, un progetto di riscoperta e valorizzazione di una cultivar locale in via d'estinzione, la susina di Dro, lentamente abbandonata dagli agricoltori della zona in favore delle monocolture di mela e kiwi, considerati a rendimento migliore.

L'incarico arriva direttamente dall'assessorato al turismo del comune di Dro, che riconosciuto il trentennale stallo sulla questione ha interpellato Fies ("voi che non c'entrate niente in questa roba qua, forse potete entrare in un modo in cui nessuno di noi può"), dandole totale libertà di intervento - anche considerando la questione della susina una causa completamente persa.

Fies Core si appassiona al lavoro non solo in quanto sperimentazione pratica di un ruolo inedito del lavoro culturale della Centrale, ma anche perché gran parte di chi la anima è di Dro, quindi pienamente parte di quella comunità che aveva avuto la susina nel proprio patrimonio storico collettivo individuale e che aveva vissuto come una grande perdita il crollo della sua produzione.

Decide di svolgere un ruolo di coordinamento tra tutti i soggetti interessati, come il servizio agricoltura della provincia, le grandi cooperative, le aziende per il turismo, gli enti territoriali ecc 9. e ottengono la stipula di un protocollo d'intesa per la salvaguardia e la valorizzazione della susina. Ma non basta:

9 «E pensa che la faccia, la dirigenza di questo progetto eravamo due donne... tutto il resto del protocollo d'intesa erano uomini. anche quella è una cosa da non sottovalutare».

Il lavoro sull'immaginario è stato fondamentale però, perché senza immaginazione non c'è costruzione del futuro. È impossibile. Se non sai immaginare, non fai pensiero e non fai visione. L'immaginario è stato fondamentale per riconciliare la comunità con quel tema che era vissuto esclusivamente come un problema. La susina? La gente roteava gli occhi all'indietro

e cominciavano a parlare latino al contrario. Il lavoro sull'immaginario era assolutamente fondamentale per tornare a parlare di questo argomento in un altro modo, altrimenti non avrebbe avuto senso niente, perché tu puoi anche arrivare lo stesso, forse, a far pagare [la susina] un euro al chilo, ma non durerà. Se non lavori sull'immaginario avrà tutto un fiato cortissimo. {ed}

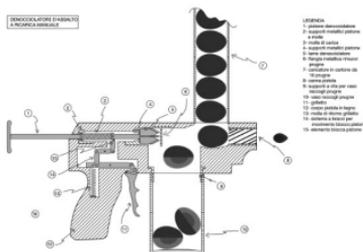


Exhibit ULTRA(fake)VIOLET, courtesy Fies Core.

Si monta così un call per progetti che rivisitino la susina di Dro: si richiedono idee inedite, prodotti non esistenti e che non possano essere immediatamente sfruttabili

dal punto di vista commerciale, ma che contribuiscano a ricostruire un immaginario intorno al frutto. Arriva di tutto, dalla tinta per capelli alle illustrazioni di ibridi tra animali e susine, da finti libri a immagini rituali.

Quello che volevamo fare noi era lavorare sulle narrazioni, su un immaginario che proponesse nuove mitologie. Questa cosa dava un'apertura ulteriore: nuove mitologie significa nuove possibilità, folli a tal punto che poi possono essere anche follie leggibili dal punto di vista commerciale.

Questa enorme apertura generale ha fatto sì che il discrimine tra artisti e non artisti, tra il dentro e il fuori dall'arte fundamentalmente non fosse più un problema, non ce ne fregava più niente che fosse completamente uscito dagli interessi del progetto. (ed)

La call sfocia nella mostra Ultra(fake)Violet, durante la quale una giuria di esperti (del territorio e non) incorona Plum Gun, il progetto di una pistola stampata in 3D che denocciola i frutti e ne spara il nocciolo per piantare susini a terra (Andrea Pregl/Ulap), conferendogli un premio in denaro offerto dalla Cassa Rurale locale. Alla mostra, che viene poi portata in giro in tutta Italia, partecipano ovviamente anche gli agricoltori locali:

I coltivatori, quando sono venuti all'inaugurazione, hanno apprezzato moltissimo.

Secondo me, quando tu che per trent'anni hai vissuto questo dissidio familiare, interiore, collettivo nei confronti di questa problematica, e poi ti trovi di fronte a una situazione così, dove c'è un reset totale di quella cosa, e c'è solo possibilità, di fronte all'universo della follia totale, della visionarietà, ecco secondo me qualcosa dentro di te lavora. [...] Che poi quel lavoro lì sarebbe dovuto durare tanti e tanti anni probabilmente, però a un certo punto abbiamo anche un po' lasciato la palla a loro, com'è giusto. {ed}

Il progetto sembra funzionare, considerando che dopo due anni la susina passa da 40, 50 centesimi a quasi un euro al chilo (al produttore). Elisa racconta che, di conseguenza, gli animi si sono pacificati molto rispetto alla questione, smettendo di radere al suolo le piante, riattivando lentamente la filiera anche dal punto di vista vivaistico, ravvivando l'interesse generale nei confronti del frutto e dei suoi derivati rilanciando prodotti già esistenti, creandone di nuovi e inserendola creativamente nei menù di alcuni ristoranti. Che queste siano conseguenze indirette dell'azione di Fies Core è impossibile da dimostrare, ma probabile da credere. Inoltre, quella che potrebbe essere letta semplicemente come una strategia di marketing particolarmente innovativa presuppone una scelta di fondo etica di fondo, da un punto di vista ambientale (e politico). Lavorare sulla susina di Dro viene considerato un tentativo

per incrementare la varietà di coltivazioni in un territorio che invaso dalle monoculture di mele, kiwi e uva, con tutte le conseguenze ambientali che queste comportano (la mela, ad esempio, ha bisogno di 18 trattamenti l'anno contro i 3 della susina).

Ovviamente per le condizioni di mercato di adesso pensare ad un grosso ritorno è impossibile, ma già pensare di non sradicare le piante, di metterne qualcuna in più, investire un po', che poi in futuro chi lo sa, magari cambierà di nuovo il mercato, magari si riapriranno delle possibilità diverse. Magari Dro tornerà ad avere la sua primavera di alberi bianchi fioriti, che era una meraviglia, che era anche un tratto paesaggistico proprio di questa zona, che di per sé è sempre stata vissuta da un punto di vista turistico come un passaggio tra Trento e il lago di Garda, non ha una sua narrazione turistica così specifica. Invece quella cosa lì c'era, le cartoline turistiche dell'epoca erano queste grandissime distese di fioritura degli alberi di susine, che sembrava di stare in Giappone, e ora non c'è più. Poi c'è tanto turismo primaverile qui, quindi questa cosa avrebbe un grosso impatto su un paese che non ha pregi architettonici, un paese che non ha attrattive particolari se non il territorio bellissimo... Insomma quando hanno perso quella cosa hanno perso moltissime cose,

non solo un frutto. Anche solo recuperarne tre di quelle cento che sono state perse, anche solo impostare un lavoro che nei prossimi trent'anni ti permette di recuperarne tre, val bene lo sforzo. {ed}

## **Immaginare futuri altri**

Una delle trasformazioni forse più significative per chi si occupa di governo del territorio e di politiche pubbliche è anche una delle più immateriali (e difficili da riconoscere), ovvero il contributo alla co-creazione di immaginari territoriali; è probabilmente l'impatto più importante sulle nuove generazioni, offrendo degli strumenti per immaginare dei futuri per i propri territori e quindi anche per le proprie scelte di vita (Pellegrino, 2013, 2019): dopotutto, gli immaginari sono intrinsecamente performativi nel disegnare il territorio nelle sue diverse dimensioni e in una prospettiva diacronica. Più in generale, è l'impatto che interroga la potenzialità e i limiti di una politica pubblica nello stimolare la capacità immaginativa e progettuale del futuro (Lucatelli et al., 2002) e di cogliere nelle pratiche artistiche e culturali un possibile, fondamentale sostegno in questo senso.

È stato quasi emozionante riconoscere e far emergere le tracce di questo lavoro nelle conversazioni che abbiamo avuto durante la ricerca, soprattutto a partire dalle pratiche artistiche e culturali che producono alcuni slittamenti in termini di immaginario non intenzionalmente, o almeno

non dichiarandolo come traguardo del proprio lavoro.

Ad esempio, Bianco-Valente rifiutano la scomodità di alcuni progetti dal potenziale particolarmente decostruttivo, che andrebbero poi gestiti con grande delicatezza, soprattutto considerando che la maggior parte delle opere viene spesso prodotta da artisti che non conoscono profondamente i luoghi in cui si trovano a lavorare; non a caso, la loro visione si esprime più in un dare voce alle persone che abitano quei luoghi. Ma preferire un atteggiamento poetico a uno apertamente critico non significa evitare di smuovere le acque.

Nel 2009, girando per il borgo antico di Latronico, l'artista ospite di A Cielo Aperto Giuseppe Teofilo aveva notato la quantità di anziani che si affacciavano alle finestre per scrutarlo e cercare di capire chi fosse, o cosa facesse, quella caratteristica tipica dei piccoli paesi (in particolar modo del sud Italia). Teofilo ha scelto così di lavorare sulla paura di ciò che non si conosce, provando ad amplificarla ulteriormente, tappezzando nottetempo il paese di manifesti che avvisavano di una tigre scappata dallo zoo.

Le persone erano disorientate, quei manifesti dalla grafica circense infondevano il dubbio che ci fosse davvero una tigre pericolosa che si stesse aggirando per Latronico. Poi abbiamo scoperto che la gente staccava i manifesti per portarli via e conservarseli! Quando poi, tempo dopo, c'è stata l'emergenza cinghiali, qualcuno attraverso i social ha utilizzato il manifesto della tigre sostituendo la frase originale con

“pericoloso cinghiale a Latronico”... Ormai quell'intervento era entrato nell'immaginario delle persone! {bv}



Giuseppe Teofilo.



Bianco-Valente, Ogni dove, 2015.

Da alcune realtà emerge una sottile consapevolezza dell'importanza di lavorare sull'immaginario che gli stessi abitanti hanno della propria comunità, prima ancora di comprendere come elaborare scenari territoriali inediti.

Corale, probabilmente sollecitata dal trovarsi a lavorare con una comunità traumatizzata dal terremoto, ce l'ha molto chiaro:

Abbiamo pensato che l'arte nella sua dimensione rituale in quel contesto potesse aiutare le persone che avevano vissuto quell'evento micidiale ad aprire lo spazio della possibilità, dell'orizzonte, della ricostruzione immateriale. Convintissimi che il tema della ricostruzione ha una dimensione materiale fondamentale, che è quella delle case, ma anche che se poi non c'è una ricostruzione delle relazioni sociali tra le persone, una stabilità personale che permette di ripensarsi nel futuro, non ci sarà nessuno che andrà a riabilitare quelle case. Eravamo molto consapevoli che questo aspetto era determinante per immaginare quella terra, una terra che era comunque già in spopolamento: il terremoto è solo l'ennesimo problema che interviene in un territorio che era già da tempo in una fase di abbandono. {ld}

La necessità era anche quella di superare gli aspetti negativi del racconto che i preciani facevano di sé stessi, tutti legati al trauma e alle dinamiche sociali che si erano interrotte - o a quelle che si creavano all'interno della comunità. Abbiamo immaginato in qualche modo un

filo rosso che legasse i cittadini e la comunità anche con il nostro lavoro, con un modo diverso di immaginare Preci. C'è un po' la questione delle possibilità di cui prima si parlava, che diventa il tema centrale: in che modo creiamo delle visioni alternative rispetto a quelle che solitamente vivono i preciani? {ac}

Ma lavorare sul racconto che i preciani fanno di sé significa innanzitutto averne una prima versione. E a questo servono, oltre che le relazioni tessute durante il primo anno, i mesi di laboratori organizzati durante l'inverno del secondo, creando un'occasione per il gruppo di frequentare il paese con continuità e, allo stesso tempo, lavorare sulla qualità del contatto e della condivisione con la comunità preciana.

Da qui comincia a nascere il Museo delle Cose Splendide, una raccolta di oggetti che gli abitanti di Preci selezionano perché legati a un pensiero o a un ricordo positivo della propria vita, quaranta piccole opere che vengono distribuite sul territorio comunale e valorizzate come museo diffuso, con tanto di piedistallo e colophon. Le posizioni degli oggetti vengono scelte per intrecciare alcune storie, creando nuove relazioni tra gli spazi e, soprattutto, tra le persone stesse - relazioni visibili solo a chi è del paese. Inoltre il giorno dell'inaugurazione, durante la visita guidata, sono i preciani a scoprire racconti e storie sconosciute dei propri compaesani, sfatando un po' il mito che vuole che "in paese si conoscono tutti".

Il Museo è frutto della necessità di costruire un racconto proprio degli abitanti di Preci, ma che tentasse

di concentrarsi soprattutto sugli aspetti positivi della loro storia, altrimenti costantemente legata al trauma vissuto e, più in generale, ad alcune dinamiche di autocommiserazione che spesso caratterizzano le aree interne; effettivamente l'operazione permette di vedere la comunità in qualche modo ricostituita intorno ad un concetto molto semplice, un museo, composto degli oggetti che parlano il linguaggio di chi li ha consacrati come opere. Ma è anche un mezzo per raccogliere una quantità importante di storie personali che, coralmemente, diventano racconto di comunità e dei suoi luoghi. Uno di questi è il lungofiume, oggetto di racconti storici legati alla Seconda Guerra Mondiale ma anche di storie personali di prime sigarette al fiume.

Ed è sul lungofiume che cominciano ad addensarsi le attività del gruppo: qui si apre un giardino privato che diventa un orto, qui si sceglie il mulino come base operativa e come cuore del Museo e qui sorgerà 'la casa', una casa autocostruita, con un piano terra completamente aperto concepito come spazio per l'incontro e un primo piano che invece diventa il luogo dell'intimità, del ritrovarsi in gruppo. L'anno si conclude con una riunione con il sindaco e con il Teatro Stabile dell'Umbria, in cui Corale indica l'area del fiume come una possibile risorsa territoriale, risorsa in ombra che, dopo due anni di lavoro su quei luoghi, il gruppo chiede di attenzionare come ciò da cui ripartire per reimmaginare il futuro di Preci. Il sindaco, chiacchierando, si espone proponendo di pensare insieme un piano per il ripensamento dell'area del letto del fiume, avvertendo che l'intero paese diventerà presto

un cantiere (in vista della ricostruzione post sismica, che mentre scriviamo non è ancora cominciata), che la strada principale -e unica- sarà invasa da camion e gru, cancellando il solo spazio di incontro. In quest'ottica, sembra valida l'idea di riportare le persone al fiume, immaginando come strutturarla come spazio per la comunità. Corale è entusiasta, soprattutto in termini di risultati del processo, ottenuti in maniera abbastanza naturale, senza un'eterodirezione nei confronti del sindaco, ma osservando come egli stesso, leggendo il loro lavoro, ne avesse estrapolato una proposta.

Tutto questo lavoro tra l'andare il venire, e aprire e chiudere la comunità penso che sia estremamente interessante proprio per lavorare su quello che dicevo prima, l'immaginare dei luoghi possibili, di possibilità che entrano, che scavano nelle intimità delle comunità e fanno riaffiorare delle cose importanti che servono poi ai progettisti. {ac}



Il Museo delle Cose Splendide, 2018, courtesy Corale Preci.



La grande casa nel giardino, courtesy Corale Preci.

L'anno successivo l'incarico da parte del Teatro Stabile viene rinnovato, e il gruppo decide di allargarsi a una cinquantina di altre persone (artisti, operatori culturali, danzatori, ricercatori, performer) che per dieci giorni si accampano a Preci in una sorta di gigante residenza collettiva. L'obiettivo delle residenze è, esplicitamente, lo "studio, invenzione, trasformazione collettiva del paesaggio ambientale e relazionale" preciano, "con un atto temporaneo di riscrittura artistica del territorio". Ma il centro dell'operazione è l'asse del fiume Campiano - e le aree limitrofe - per trasformarlo "da luogo dimenticato e in ombra a luogo privilegiato, cuore poetico e di rinascita della valle castoriana e della comunità di Preci".

Nelle intenzioni, si tratta di una vera e propria azione di rigenerazione territoriale, che si assume quel "rischio e responsabilità" dell'atto artistico di cui parlava Leonardo interrogandosi sul ruolo dell'arte, e su come questa necessiti di contaminarsi, ridiscutendo i propri

compiti e i propri limiti per far fronte alle “sfide del tempo”. È un’intenzione audace, ma non irresponsabile: Corale è consapevole di non starsi sostituendo a un’operazione di pianificazione vera e propria, ma di lavorare su un “suggerimento”. Per far ciò, gli strumenti dell’arte sembrano offrire qualche vantaggio non da poco, permettendo di cavalcare un’intuizione (con una libertà che non sarebbe rintracciabile in alcun processo partecipativo) e trasformarla in suggestione (con una leggerezza che non sarebbe alla portata di alcun disegno). La dimensione ludica e quella creativa si intrecciano e si nutrono vicendevolmente, permettendo di innescare la serie di piccole azioni, dai laboratori alle feste, dalle camminate a una radio di paese, che contribuiscono alla creazione di un contesto ambientale propedeutico ad accogliere la proposta per il Campiano.

Ne nasce una proposta che non si sostanzia in una planimetria, ma in una serie di “spazi performati”, un susseguirsi di scenari creati che propongono una manipolazione immateriale e una materiale permettendo di immaginare, forse, delle trasformazioni permanenti. Al ponticello di legno si crea una spiaggia che permette lo scambio di racconti personali e storie di vita, al mulino c’è un bar che offre infusioni ottenute dalle erbe spontanee della zona, il boschetto è costellato delle installazioni visive e sonore che usano l’acqua del fiume per suggerire uno spazio di contemplazione, e sul finire del paese c’è il patio autoconstruito con il legno della casa dell’anno prima, che si candida a spazio per l’incontro del paese, ospitando la prima assemblea per il progetto di rigenerazione del

Campiano.

Il progetto non è andato avanti, almeno finora. Nonostante le modalità con cui il processo è stato condotto sembrano promettenti, molte sono le variabili in gioco: durante un incontro autunnale per cominciare effettivamente il percorso di co-progettazione il sindaco comincia a ridimensionare l'operazione, riprendendo in parte le distanze, raffreddando gli animi, e rilanciando l'ipotesi di promozione del paese basate sul recupero di sementi e farine antiche o sulla tipicità dei prodotti DOP della zona, una possibilità sicuramente percorribile ma di improbabile successo, vista la localizzazione molto prossima a noti centri di eccellenza degli stessi prodotti (tutta l'area del norcino). Allo stesso tempo, però, vari abitanti intervengono, proponendo ipotesi per il rilancio del fiume e dei terreni circostanti con attività legate alla pesca o ad altre piccole attività sportive: seppur con esiti ancora completamente imprevedibili, Corale sembra essere riuscita a generare un momento di dibattito, o comunque una fase di elaborazione, sui possibili futuri di Preci.



Francobolli "Topolove", Piermarco Ciani, 2002.



Mappa di Topolò e dell'uso degli spazi da parte di Robida, 2021, disegno di Janja Šušnjar.

In modalità ancora diverse è possibile rintracciare un lavoro sugli immaginari anche a Topolò, in questo caso generati su (o da) gli edifici del paese stesso. A Topolò infatti c'è una vecchia scuola, un auditorium, un ufficio postale, un cinema, una biblioteca, una Pinacoteca Universale, svariate ambasciate e un aeroporto. Ovviamente ognuno di questi luoghi non ha l'aspetto o il funzionamento che ci si aspetterebbe altrove: ad esempio la vecchia scuola è un fienile abbandonato, il cinema è una parete bianca davanti alla quale si dispongono delle panche prima delle proiezioni, l'aeroporto è frutto di un progetto di Res Ingold, artista svizzero autoproclamatosi direttore delle Ingold Airlines, e l'ufficio postale un lavoro di Piermario

Ciani che si «rivolge soprattutto, attraverso particolari annulli, francobolli, timbri e altro materiale cartaceo, a Stati impossibili da raggiungere con i mezzi ordinari, quando non a Stati di coscienza»<sup>10</sup>. Ognuno di questi luoghi è frutto di una riflessione, di una memoria, di un progetto, di una suggestione lasciata dagli innumerevoli artisti che si sono avvicendati in più di venticinque anni di festival, e il risultato finale è quello di una sorta di mitologia del luogo che torna continuamente nei racconti che si fanno del paese: si parla di questi spazi come realmente esistenti e perfettamente inseriti nel contesto locale. Spesso i nomi emergono dalle memorie, a volte falsate o confuse, ma la loro veridicità non è più verificabile, vivendo così il perenne dubbio che una cosa, un evento o uno spazio esistano davvero o siano stati inventati di sana pianta; o meglio, che abbiano le sembianze che ci aspettiamo o un aspetto completamente altro.

<sup>10</sup> “Guida alla Stazione di Topolò tratta da ‘A spasso per la Benečija’”, di Stefan Dalović, in *Robida* n. 5, 2018.

Topolò sembra essere fatto di una serie metafore che lo rendono diversamente reale rispetto a come si presenterebbe a un occhio “straniero”. Ma la cosa più interessante di questa mitopoiesi continua è che questa ha creato - e continua a creare - delle trasformazioni visibili e invisibili, manipolando lo sforzo immaginativo in una realtà anche molto fattiva e tangibile.

Ormai le persone hanno capito il gioco e quindi ne hanno apprese anche le regole, sanno che stiamo giocando, gli piace un po' questa cosa e vedono quanto riusciamo a ricamarci sopra.

[...] È anche un po' il limite su cui noi giochiamo molto anche nel vivere qua. Anche a casa mia, ad esempio, per darle una forma più ufficiale... e forse anche per giustificare anche io, a me stessa, il fatto di occupare una casa, considerata una cosa illegale e poco ben vista dagli stessi abitanti del paese, in realtà fin da subito è diventata una casa aperta a tutti. In un quartiere del paese poco abitato, poco attraversato, il fatto di renderla aperta al pubblico ha subito creato un'identità forte di una casetta piccolissima dove comunque le persone si fermavano a mangiare, a bere, a fare colazione, a bere un caffè. E quindi ormai anche io ho un'insegna, come l'ambasciata, nel modo più spontaneo anche casa mia in realtà si chiama *Caffè*. Gioca un po' su questa dimensione per cui ogni persona che passa dice "ma veramente questo è un Caffè?", e non è veramente un Caffè, però qua non ci sono caffè o bar, se ne vuoi uno te lo offro io. [...]

Questa cosa ci permette nello stare qua di fare alcune cose che magari non avremmo il coraggio di fare, o a cui dovremmo pensare dieci volte prima di farle in altro luogo, e invece qua con questa dinamica immaginativa, fantastica, surreale uno si permette di fare anche piccole cose che chiama in un modo, gli dà un nome. Poi magari è un progetto che muore, ma nel frattempo ci prova.

Penso al fatto di chiamare casa mia Caffè. Ho la volontà di fare un Caffè? Potrebbe diventare un Caffè? {dc}

Ogni luogo “inventato” corrisponde ad un preciso punto del paese in cui qualcosa succede, è successo o succederà. All’aspetto, le ambasciate sono semplici case su cui gli abitanti hanno accettato di mettere una targa dichiarante che nella propria abitazione è ospitata quella funzione: ed effettivamente sono luoghi di riferimento per gli artisti del relativo paese, che fanno da ambasciatori per Topolò nella propria terra. Il paese si modella sempre più su una forma raccontata o inventata, ma nel frattempo quell’immaginario riesce a mettere in moto alcuni, imprevedibili meccanismi.

Suggerire immaginari altri per i propri territori è in qualche modo quello che fa anche Liminaria, immaginando ad esempio il Fortore come un arcipelago di piccoli paesi che distano tra di loro anche dieci chilometri e per via delle barriere di carattere orografico o infrastrutturale durante la brutta stagione ci mettono troppo a raggiungersi. Il gruppo ha lavorato, tra le altre cose, facendo incontrare comunità di ragazzi che non avevano idea di appartenere a un sistema territoriale omogeneo, creando occasioni di incontro e di discussione; o anche, con dei laboratori nelle scuole superiori di Castelvevone, chiedendo ai ragazzi di immaginare il loro futuro e il futuro del loro paese, collezionando le prevedibili proiezioni delle traiettorie di vita personali a Milano o a New York; rilanciando il tema, il progetto ha lavorato esplicitamente sulle “immagini del

paesaggio” fotomontando i propri desideri per il paese e ottenendo Times Square al centro di Castelvenere o la collina di Hollywood alle sue spalle.

Questo tipo di risposte da parte dei ragazzi sono significative: innanzitutto si sta perdendo il legame affettivo tra le nuove generazioni e questi luoghi, e poi queste narrazioni sono così dominanti, così insistenti, così soverchianti che tutti gli elementi di ricchezza che i territori rurali hanno sono completamente invisibili alle comunità locali; e questo ti dà anche la misura del fatto che il nostro lavoro è estremamente complicato, necessita densità, intensità, tempo ed energie. E questo è stato il ragionamento che abbiamo fatto quando abbiamo abbandonato la forma del festival: non ha senso lavorare così, con un festival, in maniera puntuale o in alcuni momenti dell’anno, ma è un lavoro che va fatto continuamente e in presenza, con grande pazienza. Un lavoro lungo e faticoso. {lp}

Liminaria ha ben chiara l’importanza degli immaginari e ancor più ha chiara la necessità della loro sovversione. Nel 2019, di fronte alla perpetua assegnazione del rurale a una visione di “alterità” e una di “identità”, Leandro Pisano e Beatrice Ferrera firmano il Manifesto del futurismo rurale, l’imbastitura di

un approccio critico alla ruralità per poter immaginare futuri “altri” per le comunità, i territori ed i luoghi rurali al di là della dicotomia “alterità”/“identità”.

Il “Futurismo Rurale” è una prospettiva critica in cui i molteplici punti di vista e di ascolto forniti dall’arte, ed in particolare dalle tecno-culture, forniscono nuove modalità per pensare a ciò che è o può essere la ruralità.

Il “Futurismo Rurale” è una sfida sia ai discorsi attuali sulla ruralità considerata come uno spazio di autenticità, utopia, anacronismo, provincialismo, tradizione, senso di stabilità, sia ai contrasti oppositivi sui quali queste narrazioni sono costruite: appartenenza/alienazione, sviluppo/arretratezza<sup>11</sup>.

Il Manifesto è il risultato della riflessione collettiva portata avanti da artisti, studiose, curatori e critiche nell’ambito di Liminaria e si articola in una serie di proposizioni tanto assertive nelle modalità di espressione (coerentemente con la scelta della forma *manifesto*) quanto decostruttive e possibiliste nei contenuti. Le istanze sono rivolte innanzitutto alle comunità che abitano i territori rurali, l’orizzonte che si pone desidera ed esige il ripensamento di tali luoghi, evocandoli come spazi attraversati da flussi, incontri, incroci e relazioni nonostante l’oblio a cui il capitalismo le condanna.

11 Da “Manifesto del futurismo rurale”, <https://www.leandropisano.it/lecture/manifesto-del-futurismo-rurale>.

È una provocazione, o forse no: dopotutto, anche i dibattiti che hanno accompagnato la crisi pandemica del 2020 sono andati nella direzione di una semplificazione, banalizzazione del rurale.

Ci stiamo interrogando su questa cosa, perché dal deficit di riconoscimento siamo passati non soltanto forse ad un eccessivo riconoscimento, ma a quello che siamo indecisi se chiamare misconoscimento oppure riconoscimento asimmetrico, cioè un riconoscimento dove in realtà non ti riconosco come qualcosa di altro che sei tu, ma come qualcosa di altro che però io, da un punto di vista completamente urbano centrico, plasmo nella tua identità presunta.  
{az}

I piccoli paesi continuano a essere proposti nella dialettica centro-periferia come lo spazio dell'arretratezza e dell'abbandono, ma allo stesso tempo lo spazio esotico in cui ritrovare una dimensione ideale per le persone in fuga dalla città per tutti i limiti dell'urbano. È un riduzionismo pericoloso, che non guarda alle possibilità di creazione, innovazione e autodeterminazione dei territori delle aree interne, confermandone invece la marginalizzazione simbolica (oltre che materiale): di fronte a tale fenomeno, scegliere di prendere parola e affermare la necessità di una prospettiva critica sul rurale è necessario, oltre che coraggioso.

# Manifesto del Futurismo Rurale

- #1 Il "Futurismo Rurale" è una sfida ai discorsi attuali sulla ruralità e sui contrasti oppositivi sui quali queste narrazioni sono costruite: appartenenza/alienazione, sviluppo/arretratezza, autenticità, utopia, anacronismo, provincialismo, tradizione, senso di stabilità.
- #2 È necessario un approccio critico alla ruralità, oggi più che mai, per poter immaginare futuri "altri" per le comunità, i territori ed i luoghi rurali, al di là della dicotomia "alterità"/"identità".
- #3 È evidente che la ruralità non può essere considerata oggi espressione di uno spazio geografico; piuttosto, essa esprime a tutti gli effetti una posizione politica.
- #4 Le aree rurali devono essere considerate come spazi complessi immersi attivamente nel dinamismo degli incontri, delle correnti e dei flussi delle geografie contemporanee, che mettono in questione le narrazioni del capitalismo e del metropolitano nelle quali esse sono marginalizzate e destinate all'oblio.
- #5 Il "Futurismo Rurale" affronta temi e questioni relative alle dinamiche complesse tra territori rurali e spazi urbani attraverso la prospettiva delle tecnoculture, analizzando una serie di temi come le complesse dinamiche tra ruralità e spazio urbano, la generazione delle comunità nel tempo (spopolamento, movimenti, resilienza, eredità culturale), le caratteristiche peculiari geografiche del luogo (vento, energia, infrastrutture e/o mancanza di esse, dislocazione).
- #6 In un territorio, tutte le forme di vita presenti (umane e non umane) sono sempre già implicate l'una nell'altra, inseparabilmente coesistenti. A volte, queste coesistono pacificamente, altre volte lo fanno in maniera conflittuale. Quando la 'coesistenza' si configura in maniera conflittuale, è possibile individuare le zone "grigie" di un territorio rurale e mettere in discussione i concetti ereditati di 'ambiente', 'natura', 'ecologia'? Riletto come ambiente di 'coesistenza' conflittuale, il territorio rurale può essere ridefinito attraverso una presa di posizione che trascende ogni cliché puramente contemplativo o romantico-decadente, riproponendosi invece come catalizzatore di punti d'ascolto profondo, sui quali costruire ed immaginare ulteriori approdi linguistici, di pensiero, di senso.
- #7 Anche se le narrazioni dominanti esistono ed insistono sul fatto che gli spazi rurali, già condannati all'abbandono, sono relegati ad uno spazio-tempo che implica l'involutione, al contrario, ci sono molte pratiche - teoriche, artistiche, agricole e tecnologiche - che attestano il potenziale di resistenza della ruralità.
- #8 Il "Futurismo Rurale" è una prospettiva critica in cui i molteplici punti di vista e di ascolto forniti dall'arte, ed in particolare dalle techno-culture, forniscono nuove modalità per pensare a ciò che è o può essere la ruralità. I territori rurali diventano così luoghi di sperimentazione, performatività, indagine e riconfigurazione, in cui è possibile creare scenari futuri a partire da altri assemblaggi di elementi visibili e invisibili, umani e non umani: oggetti, materiali, discorsi, tecnologie e infrastrutture relazionali che costituiscono, e che vengono a loro volta costituiti, come specifiche forme di governance.
- #9 Attraverso il suono, riusciamo a cogliere la complessità e il dinamismo con cui il territorio si rivela secondo modalità e prospettive diverse. Ascoltarlo da vicino ed in profondità, in immersione acustica, ci consente di "sentire" le topologie, le dissonanze, le armonie, le risonanze che vibrano e si attivano nel momento stesso in cui questi processi si delineano, rivelando l'approccio "acustemologico" di conoscenza degli spazi e dei luoghi.
- #10 Nella sua ineffabilità e nella sua materialità, il suono ci invita a far esperienza delle aree rurali, dei luoghi abbandonati e delle periferie urbane come spazi nei quali interrogare il nostro approccio alla storia e al paesaggio, il nostro senso di abitare un territorio e la relazione che abbiamo con esso. Ci invita a un ascolto profondo di ambienti, spazi e paesaggi che rivela i conflitti e le trasformazioni territoriali che investono gli ecosistemi ideologici, infrastrutturali e biologici dei quali siamo parte. In questo senso, le pratiche di ascolto ci spingono ad attraversare criticamente le aree di confine dei territori rurali, mettendo in discussione concetti persistenti che riguardano l'ineluttabile marginalità, la residualità e la perifericità delle aree rurali.

Manifesto del Futurismo Rurale, di Beatrice Ferrara  
e Leandro Pisano, 2019.

Sempre interpellando le possibilità di trasformazione degli immaginari territoriali, arriviamo anche alle realtà che scelgono di farlo intenzionalmente, assumendo il potenziale provocatorio di alcune pratiche artistiche come principale strumento per “dissodare” alcuni luoghi e le loro percezioni collettive. Ad esempio, Ramdom decide di sollecitare il rapporto tra turismo e territorio in Salento: La zona del Capo di Leuca durante l'estate vive un importante turismo stagionale balneare che genera una percezione ben poco marginale della zona. L'estremo lembo Pugliese è stato investito da trasformazioni sostanziali, che hanno modificato topografia e prospettive socio-politiche del territorio, spingendo un integralismo dei localismi e una malcelata reviviscenza campanilista che mette in crisi i connotati della “frammentopoli salentina” (Coclite, 2017).

Durante l'inverno questi luoghi si riscoprono distanti 70 chilometri dalla città più vicina, Lecce. Per Ramdom, questa consapevolezza comporta la scelta netta di azzerare produzioni e residenze durante i mesi estivi, quando il territorio è completamente dopato dalle presenze turistiche, ma anche di lavorare su una sorta di rilettura critica del territorio, cercando di costruire di costruire una serie di dispositivi di fruizione del territorio, dallo stesso spazio de Lastation a una serie di guide o piccoli supporti che possono essere alternativi a quelli più comuni, e che lavorano non poco sugli stessi immaginari legati all'industria turistica.

[al turismo] Ci pensiamo, ci lavoriamo costantemente, anche perché al Ministero e alle

Regioni turismo e cultura sono le scelte che viaggiano di pari passo. Ormai è quasi più di un ventennio che il MIBACT è lì, con quella "T" che va e viene..., così come l'Assessorato all'industria culturale e turistica. Si tratta di una strategia governativa, e le linee di finanziamento vengono in qualche modo da lì, quindi cercano proprio di incrociare le due cose. Nel nostro caso questo incrocio è molto spesso critico, non è neutrale. Lavoriamo su una sorta di mappatura, di rilettura del territorio e quindi quello che facciamo è offrire al visitatore temporaneo una mappatura, una rilettura critica del territorio. Proviamo a usare il termine cittadini temporanei per slegarci un po' da questa figura del turista che poi è quasi demonizzata (però poi in vacanza ci andiamo tutti)... insomma di fatto quando tu vai a quella colonia dove Luca Coclite ha fatto l'intervento puoi leggerla come il retaggio di una colonia degli anni Venti, oppure puoi rileggerla per come te la suggerisce Luca attraverso quel lavoro. {pm}

In *Imaginary Holidays* il paesaggio è rifugio, protezione, ma anche fuga temporanea, «rivincita della fragilità sulla volontà dominatrice dell'uomo ed emancipazione delle rovine che diventano identità» (Coclite, 2017: 40). In questa prospettiva, esso si offre anche come dispositivo di interazione tra memorie passate e aspirazioni future

di chi vive in questi questi luoghi, emancipandosi dalla cirstallizzazione nei localismi e immaginando, forse, la propria trasformazione come territorio complesso.



Imaginary Holidays, Luca Coclite, HD Video, 2014, 06:01.



Trentino Brand New 2016/17 "Sii la terra di mezzo", courtesy Fies Core.

Ma il caso più esplicito è, forse, il laboratorio di Fies Trentino Brand New. L'occasione di nascita è il 2016, un anno senza neve, una condizione decisamente drammatica per le economie di un territorio consacrato al turismo invernale. Considerato che, se i cambiamenti climatici continueranno con la velocità attuale, tra meno di vent'anni non ci sarà più neve a bassa quota, il gruppo di Fies Core si chiede: perché continuare a comunicare un paesaggio innevato, se la neve non c'è?

Qual è l'alternativa, che immaginario stiamo costruendo per questo territorio? Perché non è solo una questione di turismo: il turismo è anche un giovane che decide di investire la propria vita su quello, che decide di diventare gestore di un albergo oggi, a diciott'anni, perché c'è una narrazione che gli dice che la neve ci sarà. Questa rimozione non aiuta nessuno! Aldilà di chi fa il legittimo lavoro di comunicazione istituzionale del Trentino, ci stiamo ponendo un problema di immaginario. Il problema non è solo che non nevicherà di qui ai prossimi vent'anni, ma in generale che su un territorio devi attivare un laboratorio permanente sugli immaginari. Perché se non continui a immaginarti questo territorio in altri modi rispetto a quelli che la narrazione dominante ti impone, non sai che cosa lo farai diventare, se non quella cosa lì. {ed}

L'esito di questa riflessione è un workshop gratuito annuale, che coinvolge esperti di varie discipline (antropologi del turismo, esperte di paesaggio, storiche, artisti che lavorano sul folklore...) per riuscire a stratificare e potenziare gli immaginari locali, e una quarantina di persone ("ogni anno dovremmo selezionare venti persone, ma alla fine ne accettiamo sempre quaranta") a tentare di produrne di nuovi. I partecipanti vanno dagli studenti universitari ai professionisti della comunicazione<sup>12</sup>, residenti in Trentino e non, e spesso continuano a collaborare con Fies anche dopo la fine del laboratorio, andando progressivamente a costituire una rete di persone che studia e rappresenta il proprio territorio in forme assolutamente diverse e originali<sup>13</sup>.

Gli strumenti dati sono disorientanti, e servono a decostruire, a volte quasi a demolire le conoscenze pregresse. Non si sottraggono all'indagare le *dark zones*, le zone d'ombra, le situazioni più problematiche o controverse del territorio<sup>14</sup>. Si tratta di una decostruzione disorientante, che non ha timore di essere scomoda o di aprire dimensioni anche conflittuali: una rimessa in discussione che permette anche

12 Compresi alcuni impiegati di "Trentino marketing", che si occupa della comunicazione istituzionale turistica della zona.

13 Cito il caso del curatore-agricoltore Pierangelo Giacomuzzi, oppure al cantautore Felix Lalù: il suo ultimo disco, "No hablo ladino" è cantato esclusivamente in noneso, il dialetto della Val di Non. Felix, a L'Adige, 20/12/2019: "La valle viene rappresentata solo attraverso le mele, le montagne, il passato. Niente di male, ma il risultato è una valle che si fa i selfie con la duckface".

14 Come, appunto, il caso della Val di Non, proposta dalle campagne turistiche della Provincia Autonoma come paesaggio bucolico e salubre, lasciando in ombra le lotte territoriali che hanno fatto emergere come la coltivazione della mela richiede quasi trenta trattamenti all'anno, inondando letteralmente la valle di pesticidi e raggiungendo una concentrazione di fitofarmaci presenti in agricoltura che è quasi il doppio della media italiana.

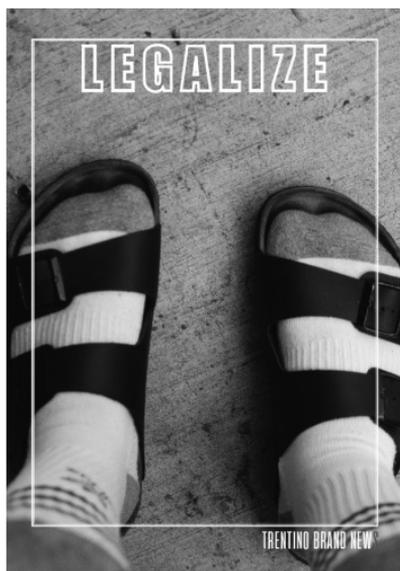
di disarticolare alcune convenzioni, condizione che lo sviluppo di strumenti autoctoni per lo sviluppo (Sacco, 2018). Dopo la distruzione, però, deve necessariamente arrivare una visione costruttiva, anche con l'uso di un'ironia dissacrante:

Se lavoriamo sugli immaginari stiamo lavorando su una visione del futuro, sui desideri, dobbiamo capire come far diventare la critica uno slancio verso l'alto [...] Ed è per quello che alla fine si lavora sulla comunicazione turistica, non si tratta solo di analisi ma di creare delle campagne, dei concept. Perché effettivamente poi quello ti permette di non cedere: puoi distruggere, ma un principio di attrazione lo devi trovare. {ed}

Nascono campagne surreali, come Trentino Horror, una serie di cartoline che propone la regione come meta turistica per gli appassionati dell'horror, operando un importante ribaltamento dell'immaginario rispetto a quello - dominante - del paradiso montano. Ma anche la proposta di vendere Trento come Capitale della Noia per attirare visitatori misantropi da tutto il mondo o magazine dedicati ai giovani trentini in giro per il mondo che decostruiscono gli stereotipi della "trentinità".

Fies sembra riuscire a proporre un workshop di formazione gratuita, ma di alta qualità in un territorio in cui questi servizi non arrivano con la facilità o la frequenza delle città metropolitane. Tale gratuità è garantita dal fatto

che il progetto si nutre di un finanziamento dell'Ufficio Politiche Giovanili della Provincia di Trento, rinnovato annualmente tramite un apposito bando. L'intuizione delle potenzialità del progetto non è scontata, come non è scontata la scelta di sostenerlo economicamente, eppure l'Ufficio riconosce in qualche modo la necessità di una rilettura del territorio, di come esso è pensato e di come è possibile rileggerlo anche alla luce di nuovi sviluppi o di nuove pratiche che fanno comunque parte del substrato culturale e identitario locale. Il progetto, dopotutto, si rivolge alla macrocategoria della transizionalità adulta, che riguarda l'autonomia abitativa e lavorativa, e lascia intravedere la possibilità di lavorare anche sul proprio progetto di vita, oltre che di sviluppare senso critico e, forse, profili di cittadinanza: qualcosa che le politiche giovanili hanno il compito di sostenere.





LEGALIZE! È un concept che vuole stimolare il dibattito e la narrazione contemporanea sul Trentino dei nati tra gli anni '80 e il 2000, giovani trentini che risiedono fuori provincia o all'estero e altri che hanno deciso di restare o tornare. Attraverso immagini-copertina in cui i giovani si riconoscono in alcuni stereotipi della "trentinità", si crea una rete di persone che si interrogano sul presente e sul futuro, su nuove professioni, sul territorio e sulle possibilità che offre e che si possono costruire. Courtesy Fies Core.

Trentino Horror è parte di una riflessione su come reinterpretare delle tradizioni trentine, interrogandosi sul confine tra autenticità e identità, concedendosi la libertà della reinvenzione, della parodia e dell'eccesso. La campagna "TRENTINO HORROR WEEKEND" è stata distribuita nelle valli di Non e di Fiemme. Courtesy Fies Core.

Il Trentino è un contesto territoriale particolare, caratterizzato da un sistema basato sull'autonomia, ermetico, coeso e dunque estremamente efficiente, anche nel produrre immaginari. Immaginari, come quello dell'agricoltura intensiva o del turismo, molto omogenei e dai quali è difficile pensare di sganciarsi, sia singolarmente che collettivamente. In queste circostanze, lavorare sul

combattere alcune rappresentazioni semplificatorie, mettere in crisi e rielaborare immaginari territoriali suggerisce particolarmente il valore politico che avrebbe ovunque.

Per carità, la forma non deve ricordare qualcosa di già visto, di già guardato, di già ascoltato, non può essere un'evocazione, deve essere un'irruzione. Non deve essere rassicurante. Non deve andare dalla comunità rassicurando l'abitante per permettergli di rivedersi in un'immagine confortevole. Al contrario, deve aprire nuove possibilità, altrimenti funziona come lavoro sociale, mediazione sociale, come le ramificazioni più adatte e sofisticate del design sociale, della progettazione urbanistica, che tendono a costruire soluzioni per problemi rilevati. L'arte, invece, a partire dalla sintesi di questi problemi e anche dalle paure, dai rischi insiti nel momento in cui si tocca questo insieme delicato che è la comunità o l'idea di essa, l'arte invece deve forzare questo limite, deve andare oltre, e non deve sottomettersi a logiche funzionali, perché paradossalmente, anziché avvicinarsi alla vita, quando diventa addomesticabile se ne allontana. {pg}

## Generare fuochi

L'impatto di alcuni progetti è misurabile anche nella fioritura di nuove pratiche o altri *fuochi* (come li chiama Elisa) sul territorio, capaci di reiterare, rilanciare e riproporre le pratiche sperimentate e promosse negli anni. Che si tratti di ri-declinazioni, sviluppi, evoluzioni o gemmazioni completamente diverse dalle attività che le hanno generate, le ramificazioni permettono non solo di diffondere il progetto, ampliandone la portata e i possibili esiti, ma anche di garantirne una continuità a prescindere dalla presenza o meno delle persone che lo hanno iniziato.

La cosa interessante è che questi progetti e molti altri incontrati in aree interne diventano come delle piattaforme abilitanti per altri che stanno lì a guardare, e dicono "allora si può fare" e vengono un po' a drenare energia, no? Si attaccano e dicono "se forse ogni tanto mi posso appoggiare sulla tua spalla, riesco a farlo" e si attivano dei processi di cambiamento incredibili, a partire da soggetti che fungono da agenti di cambiamento che abilitano anche gli altri. Con la Strategia Aree Interne l'intenzione era quella: con il processo di *scouting*, con la coprogettazione, in realtà l'intenzione era quella di essere piattaforma abilitante. In alcuni territori ci siamo riusciti, in altri no, ma penso che questa funzione

dell'abilitazione sia fondamentale per mettere in contatto con l'altrimenti. {az}

Nel caso di Fies, artiste e artisti sostenuti dalla Centrale hanno nel tempo aperto centri di residenze e produzione sul territorio; festival della zona hanno cambiato la programmazione o la comunicazione anche in dialogo - o in risposta a Fies; teatri regionali hanno cominciato ad aprire la stagione di prosa con produzioni contemporanee performative e programmano le compagnie prodotte da Fies; si sono accesi momenti di attivismo politico legato a specifiche situazioni territoriali locali condotte dai giovani partecipanti del progetto Trentino Brand New, o nuove forme di produzioni artistico-culturali (dall'ambito musicale a quello dell'editoria) con un forte legame con il territorio, partorite da collaborazioni nate nell'ambito delle attività del laboratorio.



Trentino Brand New 2019/20, Hellradise, courtesy Fies Core.

Quella di nutrire e rafforzare i fuochi già presenti sul territorio, poi, era un po' la finalità prima del progetto GAP in Salento, e forse anche il suo successo, seppure parziale. Alcuni tra i soggetti locali coinvolti dal progetto, come la Rete dei Caselli Sud Est, non continueranno a lavorare sugli stessi luoghi, ma avranno comunque avuto l'opportunità di concludere un lavoro fondamentale come quello di raccogliere la memoria territoriale dei casellanti<sup>15</sup> e restituirla come patrimonio collettivo. Altri continueranno, in modi e con percorsi diversi: è il caso di LUA, Laboratorio Urbano Aperto, che continua a lavorare sul suo progetto di rigenerazione territoriale del Parco dei Paduli proponendone un uso turistico e *sostenibile*<sup>16</sup>. Altri ancora, come Ramdom, hanno intrecciato GAP come occasione per spostare il proprio territorio d'azione dalla città di Lecce a Gagliano del Capo, il paese sul capo di Leuca di cui erano originari entrambi i fondatori. Il lavoro del gruppo si concentra sul tema del *finis terrae*, inaugurando l'“Indagine sulle Terre Estreme” e mantenendo sia la dimensione locale, coltivando una ricerca diretta sul paesaggio dell'ultimo lembo di terra salentino, che quella internazionale, continuando il progetto di residenze per artisti: incrociare GAP (e contemporaneamente iniziare il lavoro sullo

15 Durante la realizzazione del progetto, la Rete ha lavorato con il progetto Moving Landscape sul patrimonio di caselli delle Ferrovie del Sud Est che era in corso di smantellamento, con interventi site-specific e laboratori partecipati che hanno ricostruito, tra le altre cose, la vita legata alle case cantoniere [<https://gapgapgap.tumblr.com/moving%20landscape>].

16 Alcuni degli spazi costruiti nel parco durante il progetto sono ora in affitto sulla piattaforma AirBnB, e i prodotti locali sono proposti in vendita nel Parco a prezzi non troppo popolari [<http://abitareipaduli.weebly.com/>].

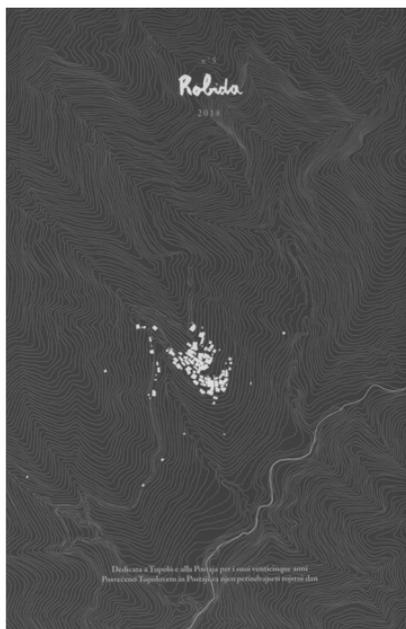
spazio ottenuto dalle Ferrovie) ha permesso a Ramdom di procedere in maniera più spedita e approfondita, crescendo come struttura, in termini di qualità del lavoro e di capacità di progettazione.

Anche A Cielo Aperto ha generato una sorta di ramificazione<sup>17</sup>, *Stato in Luogo*, sotto la curatela di Giovanni Viceconte. L'idea è quella di un ciclo di residenze per giovani artisti destagionalizzato, quindi non dormiente nei mesi estivi, quando arrivano tutti gli abitanti temporanei di Latronico, ma attivo durante le stagioni più fredde, andando a riempire i periodi più vuoti e lavorando sul (con il) paese quando è popolato solo da chi lo vive tutto l'anno. I primi artisti ospitati sono stati Fonte&Poe, che hanno scelto di lavorare sul rilievo montuoso di pietra grigia che circonda il paese, con una serie di sopralluoghi alla cava di estrazione e al laboratorio artigianale dove i latronichesi tagliano e lavorano la pietra. I due si sono concentrati sul materiale di scarto prodotto dalle lavorazioni della cava di pietra locale, trasformando le polveri calcaree in una sorta di fanghiglia modellabile che si presta per la realizzazione di piccoli oggetti; l'esperienza sarà riproposta sotto forma di laboratori estivi per la comunità latronichese, per comprendere se la tecnica in questione potrebbe avere fortuna e proporsi come un'opportunità per l'artigianato della zona.

17 Un'altra progettualità che si è sviluppata all'interno di A Cielo Aperto è legata alla musica contemporanea, portata avanti da un ragazzo di Latronico che aveva preso parte a diversi laboratori tenuti da artisti invitati in residenza.



Shawnette Poe e Alessandro Fonte, ospiti di Stato in luogo #1, durante il sopralluogo alla fabbrica artigianale delle pietre di Latronico (2019-2020).



Copertina del numero 5 di Robida "Topolò/Topolove" (2018). Coordinamento editoriale: Vida Rucli, Maria Moschioni, Dora Ciccone, Guglielmo Cherchi, Elena rucli, Janja Šušnjar, Matteo Vianello. Grafica: Vida Rucli.

## Riabitare

Come ormai sappiamo, è dall'esperienza di Stazione-Postaja che nasce Robida, associazione formata dalla generazione cresciuta nell'esperienza della Stazione e che decide di formare la redazione dell'omonima rivista, lavorando per l'organizzazione di workshop e altri progetti sul territorio di Topolò. Il gruppo prende il nome dal rovo (*robida* in sloveno), la prima pianta che cresce su un terreno abbandonato. Questo non significa solo la maturazione di una nuova realtà che si occupa di questi luoghi, cosa che comporta di per sé l'occasione e lo stimolo per un'insistenza delle presenze dei più giovani a Topolò, ma anche la motivazione per alcune di loro di tornare a vivere stabilmente nel paese. Per Dora e Vida, ad esempio, si tratta di una scelta maturata negli anni di studio universitario, che le aveva allontanate dalle valli del Natisone, dove erano cresciute. L'allontanamento innesca una nostalgia, un desiderio di ritorno forse abbastanza comune; più singolare è forse il fatto che tale nostalgia generi un rientro non nei propri borghi nati che, essendo più a valle, offrono anche numeri più consistenti in termini di popolazione e ovviamente di servizi, ma a Topolò, una frazione dove l'isolamento è talmente estremo da non meritare nemmeno il passaggio della corriera locale. In passato, però, era uno dei paesi più grandi, e visto lo spopolamento attuale offre una grande quantità di case vuote, un patrimonio potenziale di alloggi disponibili per le giovani di Robida. E se Vida può disporre della vecchia casa della nonna, che il gruppo risistema in prima istanza per gli eventi estivi e

che poi la futura abitante cerca di adattare anche alla sua vita invernale ingegnandosi con un minimo di isolamento e di riscaldamento, Dora avrà un percorso decisamente più complesso.

Con il tempo, infatti, Dora individua la “sua” casa in una delle zone del paese dove non vive nessuno, a parte alcuni proprietari che tornano per un paio di settimane estive; è vicina al cinema all’aperto, il progetto che le è più affine, e pensa anche possa essere una buona scusa per riattivare un po’ il quartiere. Nel giro di poco tempo riesce a recuperarne le chiavi, vivendo così una prima relazione con la casa a cavallo tra la custodia e l’occupazione.

Se vivi in una casa che è abbandonata non ti senti di mettere in disordine la casa di qualcun altro, di rovinarla, ma ti senti un po’ in dovere di prendertene cura, perché comunque così com’è non è vivibile. E gradualmente la rendi più vivibile, la adatti a delle esigenze di vita... Era molto sporca, poi ti rendi conto che piove dentro, quindi cominci a sistemare quelle cose che avrebbero potuto causare danni a lungo termine. Cominci a sentirti responsabile. [...]

Probabilmente poi ci sono vari livelli anche di occupazione, questa prima fase abbastanza passiva nella quale metti a posto, quasi potresti sistemarla, richiuderla e andartene, poi ti sedimenti un po’ e quindi contattati la proprietaria dicendole “guarda, la casa è

così e così, io ci starei dentro per un po', vorrei tenere un po' in ordine, quindi magari pulisco, metto a posto".. e in quel caso per fortuna c'era [dall'altra parte] una persona che ne era felice, che si fidava di quello che facevo. [...] Fin dall'inizio ho capito che era una casa della quale non volevano più farci niente, magari non ci pensavano neanche più da un po' di tempo. Lei stava a Milano... Anche della proprietà, io me ne sono occupata in un terzo momento. Ancora non avevo contemplato l'ipotesi di comprare, o di capire chi erano i proprietari. Poi effettivamente nel momento in cui non era più un posto dove stare l'estate o durante il festival, volevo un posto per l'inverno, dovevo renderlo abitabile, metterci le mie cose. {dc}

Dora si confronta con quelle che erano le condizioni di vita delle persone che vivevano in quella casa fino a poco più di trent'anni fa: una casa senza elettricità e senza bagno. Per la prima si risolve, chiedendo alla proprietaria di attaccare la corrente sull'impianto che era già stato predisposto, ma per il secondo l'iter è più complicato; nel momento in cui Dora vuole cominciare a investire in lavori più importanti, comincia a porsi il problema della proprietà, frazionata tra varie persone - alcune delle quali non raggiungibili, o non interessate a essere raggiunte. Anche per l'atto di vendita della porzione di casa che potrebbe ottenere ha comunque bisogno del consenso di

tutti i proprietari, trovandosi così al paradosso per cui non può acquistare la casa in cui ha deciso coraggiosamente di abitare e prendersi cura, nonostante nessun'altro vi coltivi alcuna progettualità<sup>18</sup>.

La situazione di Dora sembra suggerire una certa mancanza di politiche di sostegno alle nuove forme di residenzialità nei paesi in spopolamento delle aree interne, politiche che potrebbero lavorare sul superamento delle difficoltà burocratiche legate alle legislazioni vigenti e facilitare l'accesso all'uso dell'infinito numero di fabbricati in abbandono, in alcuni casi riscattabili a poche migliaia di euro. E a prescindere dal decidere se tale uso debba corrispondere o meno a una scelta di vita o a una temporaneità di permanenza nel luogo, resta il fatto che poter acquisire una casa "propria" in un luogo simile potrebbe significare molto:

18 Dopo aver ottenuto un comodato d'uso dalla proprietaria più disponibile la voglia di investimento personale è un po' tornata, e a breve inizierà una nuova fase di lavori decisamente impegnativi - che coinvolgono pavimentazioni e copertura.

Magari vivrò per sempre in un appartamento in affitto in una città dove avrò un lavoro, ma almeno avrò una casa qui, dove sicuramente so che nel futuro manterrò un contatto, una relazione, un affetto per questo luogo.

Qui si conclude il nostro report dal campo, questa sorta di conversazione immaginaria portata avanti nella realtà con alcune delle persone che hanno accettato di prendere parte alla ricerca. Potremmo parlare di molti aspetti che sono emersi dalle parole che avete finito di leggere, ma vorremo sottolinearne uno comune a tutte le esperienze

attraversate: l'eccezionale ostinazione con cui i nostri interlocutori e le nostre interlocutrici portano avanti progetti, attività, pratiche sui territori interni. È difficile comprendere cosa la generi e probabilmente non c'è un'unica risposta giusta: desiderio personale, voglia di ritrovare il senso civico che muove le proprie azioni, l'aspirazione a intervenire, agire, smuovere, attivare movimenti tellurici in contesti che sembrano intorpiditi. O chissà, un'innata fiducia nelle potenzialità taumaturgiche dell'arte e nelle sue possibilità di avere un ruolo attivo nelle trasformazioni dei luoghi. Immaginiamo sia un mix di una moltitudine di ragioni, impulsi, desideri, talmente nutrito da riuscire a resistere alla costellazione di difficoltà che si affrontano ogni giorno, ogni anno. Da alcune conversazioni, portare avanti il proprio progetto è stato dipinto quasi come una fatica di Sisifo, con la frustrazione del non comprendere le ragioni della propria punizione: male non si fa, dopotutto, anzi. E se alcuni ostacoli si radicano nei contesti socioculturali, più difficili da intaccare sul breve periodo, altri arrivano dall'intervento pubblico - o dalla sua mancanza.

Ecco, allora, che proviamo a raccogliere alcune riflessioni finali per sottolineare, con i limiti del nostro lessico e della nostra forma mentis disciplinare, le preziose potenzialità delle pratiche che abbiamo interpellato. Tracciare delle vere e proprie conclusioni non è certo cosa semplice: scegliamo di allestire le nostre osservazioni con un occhio di riguardo nei confronti delle politiche, raccogliendo alcune modalità con cui l'azione pubblica potrebbe sostenere le pratiche che abbiamo attraversato.



Shawnette Poe e Alessandro Fonte, ospiti di Stato in luogo #1, durante il sopralluogo alla fabbrica artigianale delle pietre di Latronico (2019-2020).



Momento di lettura durante la summer school dell'Academy of Margins, 2022, foto di Elena Rucli

Istruzioni per l'uso:  
suggerimenti per politiche  
territoriali a sostegno dei  
fermenti artistici e culturali

Abbiamo visto, attraverso la nostra conversazione immaginaria con le voci incontrate in queste pagine, come alcune pratiche artistiche e culturali riescano ad attivare percorsi generativi in modalità molto più efficaci delle politiche pubbliche. In questo senso le possiamo riconoscere come veri e propri fermenti: processi di trasformazione molto delicati, che non sempre generano esiti prevedibili, producendo energia in condizioni estreme e innescandosi grazie ad elementi attivatori quasi invisibili come lieviti o batteri.

Forse in questo possiamo rintracciare delle analogie con i processi di autorganizzazione che si radicano nelle città italiane e non solo, rispondendo a bisogni e desideri che l'azione pubblica non riesce nemmeno a riconoscere o, talvolta, sceglie deliberatamente di ignorare (Cellamare, 2019). Nei contesti urbani come in quelli rurali, le iniziative che osserviamo lavorano sulla ricucitura della relazione tra persone e luoghi così come sulla coesione sociale, mettono alla prova le possibilità e i modi di stare insieme, tratteggiano nuove direzioni per i territori che abitano. Abbiamo visto, in particolare, come le pratiche artistiche e culturali facciano spazio, attivino reti, accendano fuochi intorno a sé, costruiscano immaginari per il futuro dei propri territori e mettano in campo inedite forme di ri-abitare.

In queste pagine abbiamo rintracciato alcune delle specificità di questo brulichio di iniziative che scelgono di collocarsi nei territori più marginali dello stivale, sia per le peculiarità dei contesti in cui fermentano che per le condizioni di esistenza che le caratterizzano. Si tratta infatti

di processi non semplici da mettere in campo, che hanno origine nella profondità dei radicamenti intergenerazionali o nella leggerezza delle comunità temporanee, in paesaggi e peculiarità così variabili che è difficile programmare in che modo possano venire a darsi. Impossibile, forse, delineare delle linee guida per mettere in campo le precondizioni perché i fermenti appaiano. Ciò che l'azione pubblica può sicuramente fare, però, è riconoscerli nel loro manifestarsi nei territori interni e prodigarsi nell'agevolare le loro probabilità di sopravvivenza.

### **Grimaldelli**

Per una serie di concause, tra cui ovviamente le trasformazioni demografiche e la contrazione di alcune economie, ma anche una certa cultura della casa di proprietà e la conformazione stessa degli insediamenti in un reticolo di piccoli centri, le aree interne italiane sono costellate di un numero elevato di immobili vuoti e che difficilmente possono essere ancora abitati (Lanzani e Zanfi, 2018; Caramaschi, 2021).

Sono noti gli interventi che, dalla metà degli anni Ottanta, come in ogni libero mercato hanno tentato di colmare il surplus di offerta con una vera e propria svendita. Le proposte, più o meno provocatorie, sono arrivate alla famosa fase delle 'case a 1 euro', operazione inefficace perché pone al centro dell'intervento la vita degli immobili più che quella delle persone (Cersosimo, Librandi, Nisticò, 2022) e svalorizzatrice, in quanto

«riduce l'idea dell'abitato al suo mero corpo fisico, di fatto disancorandolo dal portato della sua storia e delle sue memorie» (ivi: 100). Inoltre, raramente l'acquisto delle abitazioni è finalizzato alla residenza stabile, così che difficilmente riesce a contribuire ad arginare i processi di abbandono (Colavitti et al. 2024). In fin dei conti, il patrimonio considerevole di immobili vuoti resta fuori dal raggio di azione delle politiche pubbliche (Caramaschi, 2024).

Eppure nei piccoli comuni dei fermenti artistici e culturali ci si imbatte facilmente nel desiderio di spazio, raramente assecondato dall'azione pubblica. Abbiamo visto il caso de Lastation, che dal 2015 al 2020 è stata un hub creativo per il Capo di Leuca come centro di residenze artistiche, ma anche per la conoscenza e la mobilità territoriale, per poi vedersi richiedere indietro lo spazio dal Demanio della Regione Puglia (e le Ferrovie del Sud Est), al fine di realizzare uno spogliatoio di servizio. Ma abbiamo raccolto anche la voce di una ri-abitante di Topolò, che recupera una delle case abbandonate del piccolo paese senza averne titolo, cercando di ricostruire l'intricato frazionamento della proprietà e combattendo con le relative difficoltà burocratiche. In entrambi i casi, assistiamo alla mancanza di politiche di sostegno al riuso dell'abbondante patrimonio immobiliare abbandonato nei paesi in spopolamento delle aree interne.

Che sia per progetti di neo-residenzialità o per l'attivazione di spazi collettivi, un'azione pubblica per l'abitare in questi luoghi dovrebbe essere in grado di riconoscere il valore delle proposte che arrivano dalla

società civile e individuare le modalità più efficaci per sostenerle con coraggio e creatività, inventando e distribuendo dei veri e propri grimaldelli amministrativi per riaprire gli spazi chiusi sparsi per lo stivale. L'acquisizione dai coeredi, da parte dei comuni, di immobili vuoti e plurifrazionati va associata alla formula dell'affitto a canone simbolico per brevi o medi periodi; si può ricorrere ai regolamenti sull'autorecupero per proporre affitti a scomuto in cambio dei lavori di manutenzione o recupero di immobili pubblici; i bandi per assegnazione di questi ultimi per finalità socio-culturali devono essere semplificati e moltiplicati. È necessario immaginare strategie capaci di proporre dispositivi amministrativi che permettano di superare la dipendenza dalla residenza come conditio sine qua non di qualsiasi diritto territoriale, per favorire le forme di abitare (anche) temporaneo che sono spesso terreno fertile per attivare i processi di fermentazione<sup>19</sup>. Soprattutto, è fondamentale immaginare una modalità di interazione amministrazioni locali/ società civile a sportello, che permetta di raccogliere le proposte e i desideri che già costellano questi luoghi e immaginare soluzioni ad hoc per assecondarle, senza aspettare interventi 'a bando largo', pensati per azioni e soggetti attuatori troppo generici.

19 Cfr. *Torno spesso*, progetto di ricerca-azione promosso da Arci Benevento e coordinato da Lorenzo Carangelo, che attraverso l'analisi delle relazioni tra spopolamento delle aree interne e assenza di luoghi di produzione e fruizione culturale ha aperto uno squarcio interessante sulla mobilità dei più giovani da e per questi luoghi (Lombardo, 2021).

## Sportelli aperti

L'annosa questione della relazione con i bandi e, più in generale, l'ottenimento di finanziamenti per il proprio lavoro è trasversale a tutte le realtà incontrate: c'è chi si candida a un bando non scritto per interventi artistici o culturali per costruire una rete di collettivi che di questo si occupano; c'è chi approfitta di un bando finalizzato alla produzione di uno spettacolo per immaginare un percorso pluriennale che intrecci arte e riabitare nel post-sisma. Come abbiamo visto, assistiamo a una costante negoziazione tra le visioni di artist<sup>3</sup> e curator<sup>3</sup> e i requisiti dei singoli bandi, che forzano tenacemente le reciproche maglie nel tentativo di spuntare l'uso più appropriato delle risorse in ballo. L'impressione è che, nei contesti rurali così come in quelli urbani, i bandi e i relativi finanziamenti attraversino i territori come un transatlantico solca l'oceano, seguendo rotte difficili da decifrare e impossibili da influenzare, e che l'unica possibilità per soggetti che cercano di realizzare progetti locali è quella di agganciarne temporaneamente lo scafo e rubare un passaggio, ottenendo qualche risorsa temporanea e circostanziale (Olcuire, Pontoriero, 2024).

Questa carenza strutturale produce una molteplicità di danni. L'intermittenza dei fondi a disposizione è logorante, mette a repentaglio la continuità dei progetti di lungo respiro e sottopone a dura prova la solidità relazionale che lega operator<sup>3</sup> culturali e artist<sup>3</sup> alle collettività locali. Contribuisce ad abbassare il livello dell'offerta, spingendo chi scrive i progetti ad adeguarsi

alle aspettative di chi giudica e corrodendo il potenziale portato innovativo delle proposte. Inoltre schiaccia i territori su una progressiva identificazione con un'idea, un concept, un brand, spingendoli alla competizione invece che alla collaborazione.

Il cosiddetto Bando Borghi, in questo senso, ha fatto storia. Il bando del MiC, finanziato dal PNRR, prevedeva un investimento di un miliardo di euro diviso in due linee principali di finanziamento, una delle quali destinata agli stessi comuni, per promuovere progetti per la rigenerazione, valorizzazione e gestione del grande patrimonio di storia, arte, cultura e tradizioni presenti nei piccoli centri italiani. Gli enti locali si sono ritrovati ad affrontare un bando complesso e da gestire in tempi stretti con strutture tecniche ridotte ai minimi termini e talvolta non dotate degli strumenti e delle competenze necessarie. I sessanta giorni a disposizione rendevano improbabile qualsiasi processo di coinvolgimento delle comunità locali che non fosse successivo e per la mera raccolta del consenso necessario. In queste condizioni, molte delle proposte che sono arrivate alla candidatura erano legate a progetti di rigenerazione più o meno nel cassetto o, in alcuni casi, già in cantiere. Inoltre, come è stato notato, l'identità territoriale promossa è stata soprattutto quella legata alla valorizzazione turistica, connessa a una 'vocazione specifica' (Lupatelli, De Rossi, 2022) da assegnare a ciascun borgo; contemporaneamente, si attingeva a una gamma abbastanza ripetitiva di prototipi di alberghi diffusi, residenze sanitarie, centri di ricerca. Nel quadro di tali distorsioni, accentuate dalla visione

decontestualizzata proposta dal PNRR, le relazioni che si (ri)producono inquadrano gli abitanti del borgo come elementi di corredo in termini promozionali, ovvero quali intermediari dell'ospitalità all'interno di una gated community (De Rosa, 2024).

Nonostante tutto, la travolgente partecipazione al bando ha dimostrato la sete di finanziamenti per progetti di rigenerazione (anche) a base culturale, così come ha svelato il grande sforzo di cui sono capaci i piccoli comuni e la fitta rete di persone che intorno ad essi gravita (e che non necessariamente li vive in pianta stabile). Di fronte a una mobilitazione così importante, come immaginare le modalità di erogazione di futuri finanziamenti?

Innanzitutto, è necessario strutturare un potenziamento delle amministrazioni locali sia in termini quantitativi che di formazione continua: i piccoli comuni meritano le competenze necessarie per immaginare come elaborare la visione culturale e artistica del proprio territorio. Come è evidente, poi, il sistema dei bandi andrebbe radicalmente ripensato a favore, invece, di servizi a sportello almeno a scala nazionale e regionale che permettano di raccogliere proposte elaborate e condivise con le comunità locali, che emergano da una conoscenza approfondita dei territori e che premino le reti di soggetti locali così come le alleanze tra comuni limitrofi. Gli sportelli potrebbero accompagnare la riformulazione e il miglioramento dei progetti, sostenendone l'efficacia anche sul lungo periodo.

Inoltre, non è scontato «intercettare interlocutori pronti ad accreditare lo spostamento della pratica artistica

dall'asse della promozione culturale o dell'arredo urbano a quello delle politiche territoriali e sociali, senza che tale spostamento comporti la richiesta di risultati contabili» (Pioselli, 2015: 161); difficile accettare l'incognita di processi i cui esiti non siano percepibili e conteggiabili nell'immediato.

Andrebbero dunque ridiscussi gli indicatori di impatto, abbandonando i troppo limitati indici quantitativi per invitare invece a una valutazione qualitativa, ad hoc e tarata sul medio-lungo periodo. Chi giudica o accompagna l'elaborazione di proposte culturali o artistiche dovrebbe essere dotato delle competenze necessarie per legittimare quel potere implicitamente politico della costruzione di immaginari grazie alla creatività non finalizzata; per riconoscere il potenziale portato sul patrimonio immateriale dei luoghi sul lungo periodo; per discernere un'operazione di rural branding imbastita per rincorrere il finanziamento del momento da una produzione artistica capacitante e, dunque, strategica per il territorio che investe e chi lo abita.

Allo stesso tempo, è importante dotarsi di strumenti normativi di ampio respiro, che permettano alle amministrazioni locali di 'prevedere l'imprevedibile' e accogliere gli stimoli e le sollecitazioni che spontaneamente arrivano dai territori; che permettano una benefica rotazione tra i soggetti beneficiari dei contributi pubblici ma, al contempo, diano la possibilità di dare continuità ai progetti che raccolgono riscontri positivi dalle collettività che interessano; che prevedano momenti di confronto con le amministrazioni locali, perché

anch'esse possano conoscere i risultati immateriali dei progetti sostenuti e, soprattutto, ne possano tenere conto nell'immaginare la propria azione.

### **Ibridazioni, imprevisti, sguardi**

Il bando appena citato è stato costruito sul concetto di borgo, concetto tanto apparentemente neutro quanto potente, che «forgia gli immaginari, alimenta le rappresentazioni, produce pratiche sociali, informa il disegno delle politiche pubbliche, gerarchizza le priorità e la distribuzione delle risorse» (Barbera, Cersosimo, De Rossi, 2022: XIII). L'approccio dell'intervento statale ai territori marginali si è sempre annodato alle loro rappresentazioni nel discorso pubblico, che tendenzialmente li hanno dipinti come deficitari e arretrati o come eventuale bacino di risorse disponibili (Biasillo, 2022). Le figurazioni dell'oggi, invece, sembrano essere generate da un'accanita stereotipizzazione dei piccoli paesi, nel tentativo di individuare quelle caratteristiche che, offerte sul mercato turistico, riescano ad individuare i flussi necessari per la sopravvivenza di una qualche forma di economia locale. In questo senso, «il borgo non esiste di per sé ma solo come proiezione di desideri e bisogni di chi non ci vive: il borgo non esiste se non nella sua straordinarietà» (Lacqua, 2022: 60).

Questo meccanismo è dannoso non solo per l'evidente cristallizzazione dell'identità territoriale che produce, ma anche e soprattutto per il significativo

contributo che dà all'atrofizzazione degli immaginari ancora da comporre. Come abbiamo detto anche altrove (Olcuire, 2022), abbiamo a che fare con luoghi che non hanno facilità a costruire una rappresentazione di sé proiettata nel futuro. Si è visto anche nei processi che la SNAI ha attivato in tutta Italia: il grande sforzo compiuto per far emergere idee guida utili a delineare le strategie d'area dei territori interni è probabilmente dovuto a questa difficoltà.

Per sovvertire tali dinamiche è necessario sostenere chi abita le aree marginali nell'apertura di spazi di possibilità, luoghi discorsivi che permettono a cose e idee nuove di emergere (Connolly, 2002); se una struttura è la ripetizione di un modello, uno spazio di possibilità è la condizione attraverso cui quel modello può essere rovesciato (Willet e Lang, 2017).

Durante il lavoro di campo abbiamo visto come il lavoro sull'elaborazione di immaginari locali sia una delle trasformazioni più potenti che le pratiche artistiche e culturali possono generare con i territori in cui si radicano, aprendo spazi di possibilità per la produzione di nuovi saperi, esperienze e rappresentazioni locali. Le politiche di sviluppo *place-based* non possono sottovalutare il ruolo della cultura comunitaria<sup>20</sup> nei loro interventi: prestare maggiore attenzione a questo aspetto potrebbe aiutare a spiegare perché alcuni territori riescono con più facilità di altri ad elaborare le proprie strategie di sviluppo (Mantegazzi, Pezzi,

20 «la mentalità generale o dominante che sottende il modo in cui i luoghi funzionano in un senso sociale ampio, cioè i modi e i mezzi con cui gli individui e i gruppi all'interno delle comunità interagiscono e modellano il loro ambiente» (Huggins, Piers, 2015: 135).

Punziano, 2021).

È necessario lavorare su accezioni di identità intese come esito di un rapporto dialogico in continua trasformazione tra comunità e luoghi (Decandia, 2000) più che come oggetto statico e inalterabile. Il riconoscimento di cosa si è stati e di cosa si è serve a reinventare cosa si vuole essere. In questo, un ruolo fondamentale è giocato dalla capacità delle pratiche in questione di decostruire, disorientare, provocare, attingendo agli immaginari consolidati per torcerli su sé stessi al punto da scoprire se se ne può ancora stillare qualcosa.

Al di là del sostegno alle forme culturali più riconosciute, come le esposizioni itineranti, i concerti, gli spettacoli teatrali, le azioni pubbliche dovrebbero incrementare significativamente le risorse destinate a quelle forme artistico-culturali più ibride e, in quanto tali, meno inquadrabili, volte allo stimolo di visioni di futuro alternative. Che siano festival, laboratori, incontri con artisti in residenza, workshop di formazione, spettacoli comunitari, installazioni abitate, è spesso il carattere selvatico di tali pratiche a renderle così interessanti, innestando tra loro differenti modalità di relazione con le collettività a cui si rivolgono.

Si tratta di pratiche ibride, perché a cavallo tra diverse discipline e forme espressive, così come tra diversi modi di stare sul territorio e diverse nature sociali con cui si rapportano con la burocrazia; le iniziative più interessanti che abbiamo incontrato sfidano le voci precompilate dei budget da progetto ministeriale, i target tradizionalmente imposti e gli output più prevedibili. In quanto ibride, ci

chiedono di uscire dal '900<sup>21</sup> e ridiscutere le categorie attraverso cui disegniamo le politiche in questi campi, accettando di intraprendere un tragitto culturale inedito e da decifrare nel suo farsi.

21 L'espressione è ripresa dall'intervento introduttivo di Ilda Curti all'incontro de Lo Stato dei Luoghi del 2020.

Pensare come l'azione pubblica possa sostenere i fermenti artistici e culturali disseminati nelle aree interne richiede di accogliere una postura non lineare, aperta alla relazione e, soprattutto, all'imprevisto: le pratiche che abbiamo visto mettono spesso in campo delicati processi che si scoprono nel loro stesso svolgersi e, pertanto, possono prevedere delle direzioni desiderate - ma non certo un epilogo garantito. Le politiche per questi fermenti, dunque, non possono essere rigide, riferite a un rapporto mezzi-fini dicotomico, né orientate al raggiungimento di obiettivi prefissati. Anzi, devono essere porose, «aperte al contributo generativo di vari soggetti (non solo pubblici, ma anche associazioni e varie forme di coordinamento dal basso), in grado, allo stesso tempo, di lasciarsi ispirare dalle azioni innovative nate in contesti locali e di sostenere i processi di cambiamento attivati dal basso, fornendo loro una cornice strategica e profondità d'azione» (Grassini, 2024: 223). Per far ciò, dobbiamo immaginare la costruzione di telai istituzionali su cui le amministrazioni locali, le fondazioni, gli enti filantropici possano ordire le proprie azioni, intrecciando nel tempo disegni strategici ma indisciplinati.

Non è un lavoro da poco e non basta nemmeno: tutto questo non può prescindere da una riconfigurazione del nostro sguardo. L'impressione è che leggiamo i

luoghi, nelle loro relazioni ecologiche e socio-politiche con una prospettiva ancora troppo urbanocentrica: «È tempo di ruralizzare il nostro pensiero sullo spazio [...] riconoscendo alla nozione di ruralità la stessa complessità e densità che oggi esprime il concetto di urbano» (di Campi, 2023: 78). Scoprire, indicare, sostenere le pratiche artistiche e culturali ci consente di riconoscere anche quelle riconfigurazioni dell'urbano (Decandia et al. 2024) nei territori marginali, che con discrezione stanno radicalmente sfidando il nostro abitare nei cosiddetti centri, suggerendoci nuove modalità di immaginare i nostri luoghi e come vogliamo che siano.

Questo ci porta a sottolineare un'affermazione che speriamo sia trapelata da tutto il testo: queste pratiche devono essere sostenute perché hanno un ruolo fondamentale per le politiche stesse. Come abbiamo cercato di raccontare, arti e cultura capacitano, accendendo l'ingegno di singoli e collettività, consolidano la coesione sociale, rinnovano la fiducia nella possibilità di progettare, permettono di creare le precondizioni perché trasformazioni territoriali generative possano venire a darsi. È necessario stringere sinergie circolari tra pratiche e politiche perché senza le prime è difficile rintracciare il substrato socioculturale di cui le seconde hanno bisogno per avere un impatto sui territori. È necessario immaginare come sostenerle perché senza di essere, semplicemente, è difficile comprendere come possiamo recuperare la possibilità di costruire futuro.



Il rito della festa, courtesy Corale Preci.



# Immaginari, territori e pratiche artistiche

## La “matta di casa”

Una certa tradizione filosofica occidentale ha sempre svalutato ontologicamente l'immaginario rispetto al reale finendo con l'identificarlo come produttore di menzogne o come minaccia alla ragione. Per Brunshvicg (1945) ogni immaginazione si configurerebbe come un peccato contro lo spirito mentre per Alain (1931) l'immaginario non sarebbe altro che l'infanzia della coscienza. Sartre (1940) diventa ancora più preciso quando finisce con il declassare l'immagine a parente povera della mente, fonte di regressione del sapere.

«Incessantemente tornano sotto la penna dello psicologo epiteti e denominazioni degradanti: l'immagine è *un'ombra d'oggetto, non è nemmeno un mondo dell'irreale*, non è altro che un *oggetto fantasma*, privo di conseguenze; tutte le qualità dell'immaginazione non sono che *niente* [...]. Non basta: il ruolo dell'immagine nella vita psichica è svilito al livello di una possessione quasi demoniaca, visto che il nulla assume una specie di consistenza *magica*, attraverso il carattere *imperioso e infantile* con il quale l'immagine si impone con caparbità al pensiero». (Durand, 1972: 18).

Il termine immaginario si è dunque storicamente impregnato di un'accezione difettiva che sopravvive ancora oggi nel senso comune. L'immaginazione continua ad essere percepita come la «matta di casa» (Durand, 2009: 13), come «attività infantile poco seria, meccanismo di compensazione psicologica o residuo di un tempo triste in cui la ragione ancora non splendeva» (D'Andrea, Grassi, 2019). Alla voce *Immaginario*, l'Enciclopedia Treccani lo

definisce, in maniera lapidaria, come ciò che è «effetto di immaginazione – che non esiste se non nell’immaginazione e non ha fondamento nella realtà». A sancire come immaginario e realtà siano elementi che si escludono reciprocamente.

Parliamo di un posizionamento fortemente radicato all’interno di una precisa tradizione metafisica che nasce con il mito della caverna di Platone: il luogo archetipico che certifica in maniera definitiva la rottura tra reale e immaginario. In quella preistorica sala cinematografica un gruppo di prigionieri incatenati è costretto a guardare lo spettacolo mostruoso di immagini-ombra che vengono proiettate sull’unica parete della caverna verso cui è obbligato il loro sguardo. L’effetto viene prodotto da alcuni uomini liberi che agitano dal di fuori la luce di un fuoco, amplificando le parvenze umbratili di animali, persone e oggetti. Il mito conosce un’accelerazione narrativa quando uno dei reclusi riesce a liberarsi e ad uscire dalla grotta. «La sua è una vera e propria seconda nascita segnata, come accade per ogni neonato, dal dolore dei suoi occhi non abituati alla luce del mondo esterno illuminato dal sole del logos. Sotto i raggi di quest’astro, simbolo dei principi certi e immutabili della metafisica, le catene del mondo immaginario si dileguano» (Marzo, Mori, 2019: 20). È in questo momento che la visibilità del reale assurge a paradigma supremo ed inconfutabile, condannando l’immaginario a ritirarsi in una definitiva zona d’ombra. È la vittoria dello sguardo scientifico occidentale che pretende di affrancarsi dalle distorsioni illusorie della caverna illuminando i propri oggetti di conoscenza attraverso la

potenza di una luce che però non viene sufficientemente indagata.

Da dove viene, infatti, la luce della conoscenza scientifica che rende visibili i fenomeni? Che natura ha «la sorgente della luce paradigmatica che tutto illumina tranne sé stessa»? (Marzo, Mori, 2019: 22). Basterebbe provare a rispondere a queste domande per capire come la stessa immagine archetipica della caverna non possa risolversi banalmente nella vittoria del visibile sull'invisibile, del reale sull'immaginario. Al contrario, e paradossalmente, essa certificherebbe l'ineluttabilità dell'abbraccio tra queste due dimensioni.

Cerchiamo di capire in che modo questo abbraccio verrebbe a sostanzarsi e per farlo torniamo a quella luce, a quella sorgente di visibilità che pretenderebbe di illuminare in maniera trasparente il reale, garantendo la fuoriuscita dal mondo illusorio delle immagini. Come affermano giustamente Marzo e Mori, la scienza è «l'esito di un interrogatorio condotto puntando la luce irradiata dal paradigma su un punto specifico dello spazio fenomenico» ma, volgendo le spalle a questa stessa luce, «non fa che scambiare le sagome dei fenomeni illuminati per la realtà dei fatti» (Marzo, Mori 2019: 21-22). Quella luce, infatti, lungi dal configurarsi come il mezzo attraverso cui sarebbe possibile relegare un immaginario ingannevole negli abissi di una grotta, è prodotta – essa stessa – da un altro immaginario che abbiamo semplicemente deciso fosse il più valido. Parliamo di un immaginario scientifico che lungi dal certificare in maniera assoluta il raggiungimento definitivo di un qualche tipo di verità si offre come

costrutto storicamente determinato e strutturalmente mutevole. Un costrutto che legittima e istituisce, di volta in volta, campi di veridicità in divenire. Sappiamo, infatti, che i paradigmi scientifici non sono mai univocamente determinati ma si evolvono in funzione dei cambiamenti delle loro strutture di senso (Kuhn, 1962).

### **Immaginario come *matrice* della realtà sociale**

Il mito della caverna non sarebbe dunque leggibile come validazione di un regime binario in cui il vero si contrapporrebbe al falso, il reale all'immaginario. Piuttosto potrebbe rappresentare l'occasione attraverso cui leggere quel dinamismo ininterrotto attraverso cui gli immaginari edificano ogni volta nuovi mondi. «Se reinterpretiamo in termini sociali il mito platonico, il prigioniero che scappa dalla caverna è il vettore di un fattore di mutamento che, distruggendo la realtà istituita dall'immaginario dominante, ne costruisce una seconda alla luce di un nuovo immaginario. È in questo perpetuo mutamento che prende forma l'infinita variabilità delle realtà dei mondi storico-sociali. Ricompreso in questo quadro dinamico, il mito della caverna è dunque ciò che può mostrarci l'intreccio tra realtà sociale e immaginario e non la loro separazione». (Marzo, Mori, 2019: 23)

È solo a partire da questo tentativo di ricomposizione che è possibile capire in che modo il tema dell'immaginario sia assolutamente centrale per chi si occupa di società e territorio. L'immaginario infatti rappresenta quel «campo

di significazione che fa da matrice alla costruzione sociale della realtà» (Marzo, Mori, 2019: 23). Scriveva Edgar Morin: «l'immaginario è l'aldilà multiforme e pluridimensionale della nostra vita, nel quale siamo immersi tuttavia esattamente quanto nella vita stessa. È un infinito virtuale che accompagna ciò che è attuale, vale a dire singolare, limitato e finito nel tempo e nello spazio. È la struttura antagonista e complementare di ciò che si dice reale, senza la quale però non ci sarebbe reale per l'uomo, o meglio, realtà umana» (1962: 84). Uscire dalla logica disgiuntiva reale vs immaginario significa dunque capire come l'insieme delle visioni, delle idee, delle immagini, dei significati che costantemente riconfiguriamo per collocarci nel mondo siano la materia stessa del mondo.

Si tratta di un'attività primordiale in cui la nostra immaginazione creatrice prova a dare ordine e stabilità al flusso indifferenziato e caotico di stimoli che ci attraversa. Immersi come siamo nell'infinità priva di logica del divenire delle cose, abbiamo costitutivamente urgenza di dare un senso a questo mondo in tumulto, a ri-fondarlo ogni volta all'interno di un immaginario abitabile. «Quando apriamo gli occhi al mattino, non troviamo lì ad accoglierci un mondo immediatamente e automaticamente abitabile, popolato di oggetti chiari e distinti tra i quali muoverci con agio. Il flusso delle percezioni che costituisce la nostra esperienza della realtà assomiglia di più all'incedere di una marea oceanica: immensa, senza volto, uniforme. A ogni istante, la nostra coscienza cerca di convogliare le maree delle percezioni dentro la cornice di senso di un "mondo" (kosmos, mundus): un paesaggio ri-creato costantemente,

in cui ci sia possibile sviluppare un'esperienza delle cose e proiettare le nostre intenzioni» (Campagna, 2023: 31).

La realtà non è dunque la somma di dati che riusciamo ad acquisire sull'esistente ma l'esito di un atto poetico e immaginifico il cui tessuto narrativo viene storicamente accettato come la sostanza del mondo. «In definitiva, non possiamo contare sul fatto che il mondo esista già di per sé da sempre». Dobbiamo invece affidarci alla magia di una narrazione metafisica, di una proiezione fantasmatica e immaginifica «che possa *farci da mondo* nel momento in cui l'adottiamo in quanto tale» (Campagna, 2023: 33).

Tali immaginari non sono immutabili: essendo costrutti finiti all'interno di un divenire infinito sono costantemente sottoposti a «torsioni, pressioni, necessità di adattamento e compensazione» (Marzo, 2009: 65). Anche ciò che si offre in apparenza più stabile è in realtà ontologicamente vulnerabile perché suscettibile di essere travolto dall'irruzione di nuovi immaginari, di nuove immagini-mondo che cercano, ogni volta e in maniera più o meno condivisa, di stabilizzare il fluire attraverso la messa in forma di specifici ambienti storico-sociali. Ogni periodo sviluppa la propria architettura-mondo intorno a propulsori immaginativi che definiscono il perimetro della realtà che abitiamo. Come ci ricorda Simmel: «in ogni grande epoca di civiltà, provvista di carattere nettamente scolpiti, si può avvertire un concetto centrale da cui scaturiscono i moti spirituali e in cui insieme essi sembrano confluire. Ognuno di questi concetti centrali va incontro naturalmente a deviazioni, tradimenti, opposizioni, ma con tutto ciò esso

rimane il *re nascosto* di quell'era di spirito» (1999: 18).

### Nel baratro del capitalismo tecno-nichilista

Nel nostro presente l'immaginario sociale predominante, quello cioè che determina le condizioni di abitabilità del nostro mondo, è quello che si è costruito intorno ad un feroce *capitalismo tecno-nichilista* (Magatti, 2009) all'interno del quale il culto della merce e l'idolatria del plusvalore stanno producendo una violenta colonizzazione delle nostre vite. Parliamo di un «sistema di dominio il cui tratto specifico è la propensione alla totalizzazione dell'esistente» (Consigliere, 2020: 25). Tutto – noi stessi e il mondo – viene ridotto a datità manipolabile per la ricerca del profitto. Ogni cosa è leggibile all'interno di un'ottica strumentale scandita da prestazioni, funzionamento e guadagno. È la supremazia della tecnica calcolante, la cui essenza consiste «in un determinato modo di disporre il/del mondo, che lo svela in quanto *fondo di riserva* permanente, ovvero come accumulazione del valore strumentale di ogni cosa. Una foresta non è più una foresta, ma una riserva di legname pronta per essere mandata in produzione; una cascata non è più una cascata, ma una riserva di energia idroelettrica pronta per essere estratta; una persona non è più una persona, ma una riserva di lavoro pronta per essere impiegata» (Campagna 2018: 47).

In questa cornice il territorio diventa luogo di conquista, sfruttabile. I modelli di sviluppo si conformano a questa deriva. La patrimonializzazione e la iper-

turistificazione dei luoghi sembrano essere gli unici orizzonti desiderabili, finalizzati alla costruzione di un processo di valorizzazione mercantile che ruota intorno alla cristallizzazione spaziale del capitale. Ma dietro vane promesse di prosperità, questo scenario ci consegna un paesaggio impoverito, trafitto dalla cupidigia del profitto. Un paesaggio in cui viene espulsa la vita e la sua capacità di rigenerazione. Ciò che si afferma è «un modello di tassidermia socio-culturale che, oltre ad uccidere l'organismo civico, lascia sul campo molti dubbi in merito alla sua sostenibilità nel lungo periodo. Fra cent'anni, in un'epoca nuova, sarà ancora possibile utilizzare le carcasse imbalsamate» dei nostri territori per attrarre i turisti del futuro, «o resteranno soltanto i rottami arrugginiti di un luna park abbandonato?» (Fiorucci, 2017).

La tendenza a pensare un futuro informato da logiche pericolosamente mercificanti, come ben messo in evidenza in questo libro, è particolarmente leggibile all'interno delle cosiddette aree interne: luoghi che sono sopravvissuti al collasso di un mondo che non esiste più e che faticosamente cercano una nuova cornice di senso all'interno della quale poter immaginare il proprio domani. Come adolescenti che hanno smarrito la presa con il mondo perduto della loro fanciullezza (Campagna, 2023), questi territori vivono in una delicata fase di transizione che li rende particolarmente vulnerabili rispetto all'affermazione omologante ed apparentemente incontrastata di un'unica cosmogonia di stampo estrattivo. Una cosmogonia che si prefigge l'obiettivo di estrarre valore da questi luoghi attraverso l'invenzione e la messa

in produzione di alcuni immaginari territoriali fatti di esotismo, autenticità, tradizione, pittoresco e stabilità. Si tratta di una vera e propria epidemia dell'immaginario (Žižek, 2018) capace di trasformare i territori in simulacri, e i simulacri in bancomat redditizi.

Il risultato è una colonizzazione del futuro che viene annesso come nuova area di investimento capitalistico. Rispetto a questo orizzonte non sembrano esserci parole dissenzienti. Gli immaginari di sviluppo tecno-capitalista sono stati pericolosamente introiettati all'interno di un monologo egemone che non ammette dissonanze. L'affermazione incontrastata di un'unica cosmogonia fondata su valorizzazione economica e sfruttabilità tecnica condanna questi territori all'impossibilità di pensarsi altrimenti. La *reductio ad unum* è completa: nessun altro mondo è conoscibile o immaginabile. Nessuna altra esistenza concepibile.

Il problema nasce dalla volontà di potenza di una immagine-mondo che si è insidiosamente naturalizzata. Non sappiamo più riconoscere il suo carattere contingente, storico. Non sappiamo più nominarlo come una delle tante possibili articolazioni dell'esistente. Il suo carattere assoluto ha inibito la nostra capacità di pensarci all'interno di altri immaginari e altri sistemi di realtà. È come se la portata del «possibile si fosse drasticamente ridotta e la nostra capacità di agire diversamente, o persino di usare l'immaginazione in modo diverso da quello già inscritto nel presente, fosse stata soffocata una volta per tutte» (Campagna, 2018: 18).

Per esercitare il suo potere egemone l'immaginario sociale deve infatti riuscire a dissimulare il proprio

statuto di artificio attraverso processi di naturalizzazione e istituzionalizzazione (Douglas, 1986). «La capacità istituyente dell'immaginario viene, infatti, sommersa e cancellata nel momento stesso in cui viene attivata. La società si costituisce intorno al diniego e all'occultamento della propria capacità creativa» (Musso, 2009: 118). È in questo modo che il portato immaginativo e simbolico del capitalismo tecno-nichilista riesce ad esercitare una presa totale sulle coscienze: dissimulando la sua natura socialmente costruita. «Più l'origine arbitraria e artificiale del simbolico è rimossa dalla coscienza degli attori e più esso riesce a realizzare il proprio potenziale di integrazione sociale» (Mori, 2009: 82) conferendo autorevolezza e obbligatorietà ad un'immagine-mondo che finisce con l'imporsi senza alcun attrito.

### **Arte come attivatore di immaginari territoriali**

Per produrre un reale cambiamento occorre quindi, innanzitutto, mostrare il carattere storicamente contingente e creativamente artefatto dell'immaginario che informa le nostre esistenze. È necessario disvelare le sue strutture che permeano la realtà sociale e «combattere i contributi che i meccanismi di riproduzione dell'ordine simbolico forniscono al mantenimento dell'ordine costituito» (Bourdieu, 2003). Il centro di rotazione attorno a cui oggi orbita la nostra vita è solo uno dei centri gravitazionali possibili che la storia ci ha consegnato. A partire da questa consapevolezza dovremmo essere in grado di esercitare

quella facoltà che ci differenzia da altre specie viventi: riuscire a immaginare il mondo in termini di possibilità.

«La partita del mutamento sociale si gioca, ancor prima che sul piano della realtà *attualizzata*, nell'universo dei *possibili*, in quel regno dell'eccedenza che è la dimensione immaginaria, in cui si abbozzano i primi schizzi del *reale* prima che il disegno del futuro assuma una forma definibile e venga *realizzato*» (Musso, 2009: 115-116).

L'urgenza di rianimare un potenziale immaginativo trafitto sembra inverarsi nel contributo che le pratiche artistiche offrono ai territori che le ospitano. È delle pratiche artistiche infatti la possibilità di produrre interrogazioni sul futuro, di denaturalizzare immaginari consolidati che abbiamo pericolosamente introiettato, di suggerire in maniera indiziaria alternative al modello di sfruttamento che ci condanna a pensarci senza altre opzioni. Non che l'arte si ponga questo come obiettivo. O meglio non tutte le pratiche artistiche si muovono intenzionalmente all'interno di questo solco. La natura dell'arte è, infatti, quella di essere non strumentale e indeterminata negli esiti. Ma nel suo farsi e nel suo darsi, l'arte custodisce un cuore di brace pronto ad avvampare e a reincantare il mondo attraverso l'annuncio di nuove cosmogonie. Già in questo suo sfuggire la strumentalità, l'arte si pone in maniera antitetica rispetto al regno del tecno-capitalismo. Agisce come un incantesimo che spezza l'illusione naturalistica di un mondo interamente coincidente con la portata del linguaggio e del visibile. Lancia grida preziose, disegnando un pertugio verso il molteplice.

I linguaggi artistici e poetici hanno infatti la capacità di terremotare i principi di non contraddizione e di causalità che regolano l'uni-verso razionalistico su cui si basa l'ideologia tecno-economica e la sua pretesa di dissolvere in sé ogni di-verso, ogni pluralità, ogni differenza (Galimberti, 2005). Moltiplicano le «possibilità di senso e significato che fanno la ricchezza del mondo e lo rendono un luogo accogliente per l'umano; ancora oltre, ne consentono la creazione, l'esistenza e la durata» (D'Andrea, Grassi, 2009: 58). Introducono ambivalenza e polisemia fertilizzando possibilità immaginative e creative capaci di ridefinire la realtà in cui viviamo.

Parliamo di linguaggi che possono annunciare che “questo è anche quello”, attivando la potenza euristica del pensiero simbolico. L'architettura fondativa dell'arte è affidata, infatti, alla deflagrazione del simbolo. Un segno semiotico che non esaurisce mai gli oggetti cui fa riferimento; piuttosto, li moltiplica e li amplifica. Un simbolo è, infatti, sempre una «fonte di una vita ulteriore, e altra rispetto alla prima nascita fisica» (Giorgi, 2021: 9) delle cose. È una sorgente gravida di seconde nascite: un dio battesimale che rimette al mondo il mondo, iniziandolo «al prodigio di un'altra vita». Attraverso questo gesto partoriente, il simbolo diventa il mezzo attraverso cui l'ineffabile fa irruzione nell'ordinario, e il sovrasensibile si incastona nel sensibile. È del simbolo, infatti, la capacità di comportarsi come una ierofania, un *ricettacolo del sacro* (Eliade, 1988), che ospita l'ulteriorità pur continuando a partecipare dell'ambiente cosmico circostante.

La tendenza essenzialmente umana di pensare

attraverso i simboli può essere magnificata dall'arte, che diventa dunque una protesi mitopoietica di costruzione di un altro sistema di realtà: un *mundus imaginalis*, «una dimensione ontologicamente legittima a metà strada tra il linguaggio e l'ineffabilità» (Campagna, 2018: 220). Tale dimensione è «la parte in penombra di un mondo umano, la fascia che media fra il reale nella sua vastità inafferrabile, e il mondo locale, specifico, che viene portato in esistenza. È la regione del possibile, del potenziale e dell'inattuale» (Consigliere, 2020: 33). Di fronte a un disincanto che ha finito con il mortificare la nostra natura immaginifica, l'arte può dunque svolgere una funzione riparatrice, attraverso l'incubazione preziosa di biforcazioni, alternative e scarti. La sua potenza simbolica e magica può creare le condizioni affinché futuri non realizzati possano vivere una vita postuma (Consigliere, 2020) e mondi non cartografati possano diventare roveti ardenti. In fondo l'arte si comporta come una macchia di Rorschach «dove puoi vedere la farfalla o la testa mozzata» (Consigliere, 2020: 104) e dove l'ordinaria percezione delle cose può finalmente vacillare, aprendo sottili fessure al possibile.

L'arte non chiude. Non etichetta. Non produce tassonomie semplificatorie in cui ogni cosa occupa un'unica posizione all'interno della sintassi produttiva della tecnologia, dell'economia o delle norme sociali. Non atrofizza la portata allegorica delle parole e dei gesti. Piuttosto, spalanca vertigini di rimandi e allusioni. Parafrasando e invertendo il ragionamento di Alexandre Koyré, si potrebbe dire che il linguaggio artistico ci invita a un passaggio: dall'universo della precisione al mondo del

pressappoco. È in questo pressappoco che l'arte costruisce un percorso di avvicinamento, impreciso ma denso, verso l'ineffabile. Verso quel mistero impalpabile dell'esistente che non può essere completamente posseduto né catturato dal linguaggio. Verso quel qualcosa che in via del tutto approssimativa chiamiamo vita.

Ed è proprio al "mondo della vita" (Husserl, 2015) che precede qualsiasi categorizzazione raziocinante che si rivolgono molte pratiche artistiche. La razionalità estetica che le permea, consente loro di sospendere il giudizio (*epochè*) e di mettere tra parentesi i significati o le categorie di indagine con le quali usualmente si osservano i territori nei quale si vive. È attraverso la forza tellurica di questo sommovimento che le pratiche artistiche penetrano nella carne del mondo, sfidano il già dato e si configurano come possibili attivatori di immaginazione territoriale. Come possibili produttori di altri sistemi di realtà.

### **Feritoie pre-politiche**

Lavorare sugli immaginari significa, infatti, provare ad incidere sulla «parte sepolta, inconsapevole e rimossa delle fondamenta di un mondo», sulle «piegature prime che lo preparano e lo rendono possibile», su quella zona dove «si sviluppano i futuri, all'interfaccia fra ciò che già è e ciò che vorremmo far essere» (Consigliere, 2020: 131). Si tratta quindi di un lavoro sui presupposti che fondano il nostro stare al mondo e la nostra capacità di (ri)pensarlo.

Parliamo di un lavoro necessariamente pre-politico.

Appare evidente come l'agire politicamente sugli attuali sistemi socio-economici, operando semplicemente all'interno delle loro correnti articolazioni porti quasi inevitabilmente al fallimento. Queste articolazioni altro non sarebbero che la manifestazione superficiale di un'immagine-mondo che rimarrebbe sostanzialmente inalterata. Un intervento di questo tipo non ci permetterebbe, conseguentemente, di agire e immaginare in una maniera diversa da quella inscritta nel presente. Non ci permetterebbe di produrre incrinature e rifondazioni, limitando in maniera severa la portata del possibile. Questo spiegherebbe i limiti degli interventi promossi di chi si occupa di governo del territorio (urbanista o policy maker) che finiscono quasi sempre col muoversi all'insegna di un pragmatismo di stampo riformista.

Solo provando a rimodellare le premesse immaginarie che conferiscono forma e sostanza al mondo che decidiamo di abitare saremmo in grado di prefigurare trasformazioni radicalmente discontinue rispetto ad un presente che non ci soddisfa. Da questo punto di vista l'irruzione immaginativa che le pratiche artistiche potenzialmente fecondano nel loro ventre ci aiuterebbero a promuovere un'evasione luminosa da quel pragmatismo che ha sempre finito con l'imporre all'ordine dell'esistente di sovrastare quello del possibile.

Quali che siano le forme e i linguaggi che le pratiche artistiche assumono in relazione al territorio (come presenza o come rappresentazione), il loro accadere può dunque assumere un carattere eversivo. Parliamo naturalmente di un campo di potenzialità. Non

tutte le pratiche artistiche riescono ad attualizzare questo potenziale. Condizioni di contesto e modalità di intervento ne influenzano i possibili riverberi. Allo stesso tempo non è possibile attribuire all'arte un compito taumaturgico capace di disegnare una volta per tutte un unico e confortante orizzonte di emancipazione dal regno tecno-capitalista. Il lavoro che queste pratiche producono sugli immaginari è sottilissimo. Nell'attrito che si manifesta a contatto con l'attuale sistema di realtà, riescono a sprigionare piccole scintille e flebili tracce luminose. Si tratta di balbettii, indizi e suggestioni che non promettono la salvezza in una prospettiva escatologica. «Sono solo fugaci bagliori nelle tenebre, in nessun caso l'avvento di una grande *luce di tutte le luci*» (Didi-Huberman, 2010: 52).

Del resto pensare di poter configurare un unico orizzonte di salvezza sarebbe in contraddizione con quanto affermato sino ad ora. La *reductio ad unum* operata dal capitalismo tecno-nichilista non può essere superata proponendo uno scenario alternativo totalizzante, bensì aprendo pertugi verso il molteplice e il divenire, suggerendo piccole profezie e gesti anacronisti capaci di portare «incompiutezza in ogni ordine già fissato, ovvero in ogni disegno di salvezza e in ogni previsione di catastrofe» (Cornelio, 2000). È il compito dell'artista, in fondo, quello di piantare erosioni, aprire feritoie, lavorando a una diversa partizione del sensibile. Soprattutto, il suo compito è quello «di attendere *senza nulla attendere* e – ciononostante – di edificare con largo anticipo, attraverso gli smottamenti lasciatici in consegna; dunque: di creare circostanze, nodi del possibile; di agire controtempo – con

*pensiero vicariante*» (Cornelio, 2000).

È attraverso questa operazione che si potrebbe configurare una fuoriuscita dalla stasi. Il termine *ekstasis* indica questo strappo necessario. Un movimento che ci potrebbe affrancare dalla palude dell'immobilismo. Un'apertura verso il molteplice, al di là della monocrazia tecno-capitalista. *Ekstasis* come «esplorazione dei coni di luce e di ciò che fanno esistere, senza cadere nella qualificazione e nel furore dell'unico» (Consigliere, 2020: 155). Esplorazione di altri immaginari e del loro potenziale performativo attraverso cui poter riplasmare i territori in cui viviamo.

Lo sappiamo: «il destino della società occidentale è stato lungamente sognato, immaginato e alimentato per secoli, attraverso miti, creazione di nuove idee, smottamenti di significato e metafore proattive, prima di venire *attualizzato* nelle forme che poi hanno fatto la storia» (Musso, 2009: 115). Ma questo destino non è l'unico che ci spetta. Occorre riaprire il già dato riscoprendo la capacità immaginativa e mitopoietica come parte fondamentale della realtà che vorremmo cambiare. Occorre nutrire contesti, come quelli raccontati in questo libro, che sfidano l'esistente suggerendo nuove immagini e canzoni-mondo capaci di rimodellare i nostri spazi di vita.





## Riferimenti bibliografici

- AA. VV. (2020), "The Role of Culture in Non-Urban Areas of the European Union", report di *Voices of Culture*, Commissione Europea, maggio 2020.
- Alain E. C. (1931), *Vingt Leçons Sur Les Beaux-arts*, Gallimard, Paris.
- Attili G. (2018), "Civita di Bagnoregio, dalla salvaguardia del fuoco al culto delle ceneri. Biografia di una transizione", in *Territorio* n. 86: 20-30.
- Balucani C. et al. (2021), *Corale Preci*. Un libro, zic-zic edizioni, Polignano a mare.
- Barbera F., Cersosimo D., De Rossi A. (2022), "Il paese dei borghi. Introduzione", in Id. a cura di, *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli Editore, Roma, pp. IX-XVIII.
- Barca F., Casavola P., Lucatelli S. (2014), "Strategia nazionale per le aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance", in *Materiali UVAL*, n.31.
- Bianco-Valente (2021), "Un tavolo ci vuole" in Id. e Campanella P. (a cura di), *Per fare un tavolo. Arte e territorio*, Postmedia, Milano.
- Biasillo R. (2018), "Dalla montagna alle aree interne. La marginalizzazione territoriale nella storia d'Italia", in *Storia e Futuro. Rivista di storia e storiografia on line*, 47.
- Bishop C. (ed, 2006), *Participation*, Whitechapel Gallery & The MIT Press, London-Cambridge.
- Bourdieu P. (2003), "Defatalizzare il mondo", in Boschetti A., *La rivoluzione simbolica di Pierre Bourdieu*, Marsilio, Milano.
- Brunschvicg L. (1945), *Héritage des mots, héritage d'idées*, Presses Universitaires de France, Paris.
- Campagna F. (2018), *Magia e Tecnica. La ricostruzione della realtà*, Tlon, Roma.
- Campagna F. (2023), *Cultura profetica. Messaggi per i mondi a venire*, Tlon, Roma.
- Caramaschi S. (2021), "Il verbo abitare non è all'infinito. Sull'inutilizzo del patrimonio abitativo nella città contemporanea". *CRIOS*, 22, 6-15.
- Caramaschi S. (2024), "Cosa accade se non abitiamo. Diario di ricerca dalle aree marginali lombarde". *UrbanisticaTre* online, <https://urbanisticatre.unroma3.it/rubrica/cosa-accade-se-non-abitiamo-diario-di-ricerca-dalle-aree-marginali-lombarde/>
- Carrosio G. (2019), *I margini al centro. L'Italia delle aree interne tra fragilità e innovazione*. Donzelli Editore, Roma.
- Carrosio G., Moro G., Zabatino A. (2019), "Cittadinanza attiva e partecipazione", in De Rossi, A. (a cura di) *Riabitare l'Italia: le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli editore, Roma.
- Cellamare C. (2019), *Città fai-da-te. Tra antagonismo e cittadinanza*. Storie di autorganizzazione urbana. Donzelli Editore, Roma.
- Centis L., Micelli E. (2021), "Regenerating Places outside the Metropolis. A Reading of Three Global Art-Related Processes and Development Trajectories", in *Sustainability*, 13, 12359.

- Cersosimo D., Librandi F., Nisticò R. (2022), “Case a 1 euro: critica dell’ideologia del borgo-merce”, in Barbera F., Cersosimo D., De Rossi A., a cura di, *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli Editore, Roma, pp. 99-106.
- Coclite L. (2017), “Quasi isola”, in Mele P., Presta A., Zecchi C. (a cura di), *Sino alla fine del mare. Investigation on the extreme lands*, Viaindustriae publishing, Foligno.
- Cognetti F. (2007), “Arte, città e cultura per strategie urbane eventuali”, in Lanzani A., Moroni S. (a cura di), *Città e Azione Pubblica. Riformismo al plurale. Atti della Decima conferenza della SIU*, Carocci, Roma.
- Colavitti A. M., Floris A., Onnis V., Serra S. (2024), “Pratiche dell’abitare nei territori in contrazione. “Case a 1 euro” e l’insostenibile leggerezza delle politiche”. *Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani*, 11(15). <https://doi.org/10.13133/2532-6562/18674>.
- Connolly W. (2002), *Neuropolitics: Thinking, culture, speed (theory out of bounds)*. Minneapolis, MN: University of Minnesota Press.
- Consigliere S. (2020), *Favole del reinkanto. Molteplicità, immaginario, rivoluzione*, DeriveApprodi, Roma.
- Cornelio G., “La fioritura percettiva”, in *Antinomie*, 20 ottobre 2020, [antinomie.it/index.php/2020/10/20/la-fioritura-percettiva](http://antinomie.it/index.php/2020/10/20/la-fioritura-percettiva).
- Crope S. (2017), “Rendere sensibile, rendere visibile. Le pratiche artistiche tra confini territoriali e disciplinari” in *Culture della Sostenibilità*, n. 20.
- Crope S. (2019), “Come le lucciole. Sperimentazioni artistiche e fermenti culturali tra margini territoriali e disciplinari”, in *AA. VV., Atti della XXI Conferenza Nazionale SIU. CONFINI, MOVIMENTI, LUOGHI. Politiche e progetti per città e territori in transizione*, Planum Publisher, Roma-Milano.
- D’Andrea F., Grassi V. (2019), “La potenza dell’immagine. Immaginario, conoscenza e metodo nella creazione sociale della realtà”, in Marzo P.L., Mori L., a cura di, *Le vie sociali dell’immaginario. Per una sociologia del profondo, Mimesis*, Milano-Udine.
- De Rosa P. (2024), “Fondi PNRR e “diritto dei borghi”: analisi delle politiche di rigenerazione dei territori tra interventi legislativi e pratiche locali”. *Il diritto amministrativo*. Anno XVI, n. 08, [https://www.ildirittoamministrativo.it/Fondi-PNRR-e-diritto-dei-borghi-analisi-delle-politiche-di-rigenerazione-dei-territori-tra-interventi-legislativi-pratiche-locali/ted920#\\_ftn19](https://www.ildirittoamministrativo.it/Fondi-PNRR-e-diritto-dei-borghi-analisi-delle-politiche-di-rigenerazione-dei-territori-tra-interventi-legislativi-pratiche-locali/ted920#_ftn19).
- De Rossi A., a cura di (2018), *Riabitare l’Italia. Le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli Editore, Roma.
- Decandia L. (2000), *Dell’identità. Saggio sui luoghi: per una critica della razionalità urbanistica*, Rubettino, Soveria Mannelli.

- Decandia L., Attili G., Agati N., Marzo A., Olcuire S., & Satta C. (2024), "Riconfigurazioni dell'urbano. Pratiche inedite di un abitare territoriale". *Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani*, 11(15). DOI [10.13133/2532-6562/18842](https://doi.org/10.13133/2532-6562/18842).
- di Campli A. (2023), "Politicizzare il rurale", in di Campli A., Nifosi C., Salvador A. J., Rondot C., *Ecologie rurali. Pratiche e forme della coesistenza*, LetteraVentidue, Siracusa, pp. 70-89.
- Didi-Huberman G. (2010), *Come le lucciole. Una politica della sopravvivenza*, Bollati Boringhieri, Torino.
- Durand G. (1972), *Le strutture antropologiche dell'immaginario*. Introduzione all'archetipologia generale, Dedalo, Bari.
- Eliade M. (1988), *Trattato di storia delle religioni*, Boringhieri, Torino.
- Fiorucci F. (2017), "Il turismo che uccide" in *L'intellettuale Dissidente*, 14 luglio 2017, online <https://www.lintellettualeDissidente.it/economia/il-turismo-che-uccide/>.
- Franceschinelli R. (a cura di, 2021), *Spazi del possibile: I nuovi luoghi della cultura e le opportunità della rigenerazione*. FrancoAngeli, Milano.
- Galimberti U. (2005), *La terra senza il male. Jung: dall'inconscio al simbolo*, Feltrinelli, Milano.
- Giorgi R. (2021), «Preludio», in Cornelio G., *La consegna delle braci*, Sossella, Roma.
- Grassini L. (2024), "Praticare e sostenere il cambiamento dai margini, tra nuovi immaginari, azioni e politiche. Il caso dei Paduli". *Tracce Urbane. Rivista Italiana Transdisciplinare Di Studi Urbani*, 11(15). DOI [10.13133/2532-6562/18681](https://doi.org/10.13133/2532-6562/18681).
- Grossi E., Tavano Blessi G., Sacco PL., Buscema M. (2012), "The interaction between culture, health and psychological well-being: data mining from the Italian culture and well-being project". *J Happiness Stud*, 13(1):129-148. DOI [10.1007/s10902-011-9254-x](https://doi.org/10.1007/s10902-011-9254-x).
- Huggins R., Piers T. (2015), "Culture and place-based development: A socio-economic analysis". *Regional Studies*, 49(1), 130-159. DOI:[10.1080/00343404.2014.889817](https://doi.org/10.1080/00343404.2014.889817).
- Husserl E. (2015), *La crisi delle scienze europee e la fenomenologia trascendentale*, Il Saggiatore, Milano.
- Kuhn T. S. (1962), *The Structure of Scientific Revolutions*, University of Chicago Press, Chicago.
- Lacqua F. (2022), "L'Italia straordinaria dal finestrino", in Barbera F., Cersosimo D., De Rossi A., a cura di, *Contro i borghi. Il Belpaese che dimentica i paesi*, Donzelli Editore, Roma, pp. 57-64.
- Lanzani A., Curci F. (2018), "Le Italie in contrazione, tra crisi e opportunità". In A. De Rossi, *Riabitare l'Italia. Le aree interne tra abbandoni e conquiste*. (p. 79-107). Roma: Donzelli.
- Lanzani A., Zanfi F. (2018), "L'avvento dell'urbanizzazione diffusa: crescita accelerata e nuove fragilità". In A. De Rossi, *Riabitare l'Italia. Le aree interne*

- tra abbandoni e riconquiste. (p. 79-107). Roma: Donzelli.
- Leonetti M. (2021), "La Strategia Nazionale Aree Interne: (primi) ritorni di esperienza dai Monti Reatini" in Corrado F., Marchigiani E., Marson A., Servillo L. (a cura di), *Le politiche regionali, la coesione, le aree interne e marginali. Atti della XXIII Conferenza Nazionale SIU DOWNSCALING, RIGHTSIZING. Contrazione demografica e riorganizzazione spaziale*, Torino, 17-18 giugno 2021, vol. 03, Planum Publisher e Società Italiana degli Urbanisti, Roma-Milano 2021.
- Lombardo A. P. (a cura di, 2021), *Torno spesso. Uno sguardo su chi va, chi torna e chi resta*. Introterra Edizioni, Benevento.
- Lucatelli S., Luisi D., Tantillo F., Leonetti M. (2022), "A mo' di introduzione. Conversazione con Fabrizio Barca Intervista collettiva". In *L'Italia lontana: una politica per le aree interne*. Donzelli Editore, Roma.
- Lupatelli G., De Rossi A. (2022), *Rigenerazione urbana. Un glossario*, Donzelli Editore, Roma.
- Magatti M. (2009), *Libertà immaginaria. Le illusioni del capitalismo tecnocratico*, Feltrinelli, Milano.
- Mantegazzi D., Pezzi M. G., Punziano G. (2021), "Tourism Planning and Tourism Development in the Italian Inner Areas". In M. Ferrante, O. Fritz, & Ö. Öner (Eds.), *Regional Science Perspectives on Tourism and Hospitality*. Springer, pp. 447-475. DOI 10.1007/978-3-030-61274-0\_22.
- Marchetti M., Panunzi S., Pazzagli R. (2017), *Aree interne. Per una rinascita dei territori rurali e montani*. Rubbettino, Catanzaro.
- Marzo P.L. (2009), "La natura immaginaria del sociale: un percorso morfologico", in Marzo P.L., Mori L., a cura di, *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Marzo P.L., Mori L. (2009), "Introduzione. La prospettiva sociologica dell'immaginario", in Marzo P.L., Mori L., a cura di, *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Marzo P.L., Mori L., a cura di, (2009), *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Mimesis, Milano-Udine.
- Mele P. (2017), "Sino alla fine del mare". In Mele P., Presta A., Zecchi C. (a cura di), *Sino alla fine del mare. Investigation on the extreme lands*, Viaindustriae publishing, Foligno.
- Miorelli S. (2018), "Vedere cosa di notte la marea deposita. Intervista a Moreno Miorelli", in *Robida* n.5.
- Moini G. (2012), *Teoria critica della partecipazione*, Franco Angeli, Milano.
- Morin E. (1962), *L'esprit du temps. Essai sur la culture de masse*, Grasset, Paris.
- Musso M.G. (2009), "Immaginario, tecnologia e mutamento sociale", in Marzo P.L., Mori L., a cura di, *Le vie sociali dell'immaginario. Per una sociologia del profondo*, Mimesis, Milano-Udine.

- Olcuire S. (2023), "Immaginarsi altrimenti. Pratiche artistiche e culturali come strumento per la costruzione di futuri nelle aree interne italiane". In Belingardi C., et al. (a cura di), *Agire collettivo e rapporto tra attori nel governo del territorio. Atti XXIV Conferenza Nazionale SIU*, VOL. 05, Planum Publisher e Società Italiana degli Urbanisti, Roma-Milano, pp. 172-178.
- Olcuire S., Pontoriero A. (2024), "Valorizzare ciò che già c'è per immaginare ciò che sarà. La lezione del Quarticcio tra autorganizzazione e politiche pubbliche", in *Territorio* n. xx
- Pellegrino V. (2013), "Coltivare la capacità di rappresentare il futuro. Un'indagine su nuove pratiche di confronto pubblico", in *Im@go. Rivista di Studi Sociali sull'immaginario* - Anno II, n. 2.
- Pellegrino V. (2019), *Futuri possibili: il domani per le scienze sociali di oggi*, Ombre corte, Verona.
- Pioselli A. (2015), *L'arte nello spazio urbano. L'esperienza italiana dal 1968 a oggi*, Johan & Levi, Monza.
- Pioselli A. (2021-22), "Comunità Contemporanee", in *cheFare*, <https://che-fare.com/almanacco/cultura/arte/comunita-contemporanee-la-ricerca-artistica-in-connessione-con-i-territori/>
- Pioselli A. (2023), "Committenza civica. Pratica artistica e processi di cittadinanza attiva", in DGCC Ministero della Cultura e Fondazione Scuola dei beni e delle attività culturali (a cura di), *Arte e spazio pubblico*, Silvana ed., Cinisello Balsamo.
- Pisano L. (2017), *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*. Meltemi
- Rodríguez-Pose A. (2017), "The revenge of the places that don't matter (and what to do about it)". *Cambridge Journal of Regions, Economy and Society*, II (1): 189-209.
- Sacco PL., Tavano Blessi G., Nuccio M. (2009), *Cultural policies and local planning strategies: What is the role of culture in local sustainable development?* *Journal of Arts Management, Law and Society* 39, 45-64.
- Sacco PL., Ferilli G., Tavano Blessi G., Nuccio M. (2013a), Culture as an engine of local development processes: System-Wide Cultural Districts. I: *Theory. Growth and Change* 44: 555-570.
- Sacco PL. (2018), "Il vuoto al centro. L'innovazione culturale e base sociale", in De Rossi, A. (a cura di) *Riabitare l'Italia: le aree interne tra abbandoni e riconquiste*, Donzelli editore, Roma.
- Sarte J. P. (1940), *L'imaginaire. Psychologie phénoménologique de l'imagination*, Gallimard, Paris.
- Simmel G. (1999), *Il conflitto della civiltà moderna*, SE, Milano.
- Tantillo F. (2020), "Come lasciare il segno nel corpo vivo della società: più potere agli artisti!", *Che Fare*, 27/5/2020, <https://che-fare.com/almanacco/cultura/arte/tantillo-potere-artisti-societa/>.
- Tantillo F. (2023), *L'Italia vuota. Viaggio nelle aree interne*, Laterza, Bari.
- Willett, J., & Lang, T. (2017). "Peripheralisation: A politics

of place, affect, perception  
and representation". *Sociologia  
Ruralis*, 58(2), 258–275. DOI  
[10.1111/soru.12161](https://doi.org/10.1111/soru.12161).

Žižek S. (2004), *L'epidemia  
dell'immaginario*, Meltemi, Roma.

## Autore

Serena Olcuire

architetta urbanista, PhD, assegnista di ricerca presso il DICEA-Sapienza Università di Roma. Insegna Environmental and Urban Planning in Inner Areas presso la facoltà di Ingegneria Civile e Industriale di Sapienza-sede di Rieti. Attraversa contesti marginali e i processi che li hanno generati collaborando con il LabSU-Laboratorio di Studi Urbani 'Territori dell'Abitare' (Sapienza), con il Master Environmental Humanities (Università di Roma Tre) per il quale cura il modulo 'Territori Marginali', e l'Atelier Città Transfemminista (Iaph Italia), con cui ha curato il volume *La libertà è una passeggiata* (Iaph Italia 2019) e *Brucci la città* (Edifir 2023). È autrice di *Indecorose* (Ombre corte 2023).

Interroga le pratiche artistiche e culturali come strumenti per la conoscenza, narrazione e intervento nel territorio collaborando con associazioni e collettivi come Corale Preci, Interzona-Liminaria e la Feel Good Cooperative.

Giovanni Attili

è professore associato di Urbanistica presso l'Università La Sapienza di Roma dove insegna "Sviluppo Sostenibile dell'Ambiente e del Territorio" e "Analisi Ambientale dei Sistemi Urbani e Territoriali".

È da anni impegnato nella costruzione di sperimentazioni nel campo dell'analisi urbana e nella costruzione di processi progettuali capaci di favorire lo sviluppo del legame sociale attraverso relazioni di mutuo apprendimento e scambio di sapere. Tali sperimentazioni mettono in forma pratiche di ricerca-azione di tipo collaborativo e artistico capaci di catalizzare contesti di immaginazione territoriale.

Tra le sue pubblicazioni: *Rappresentare la città dei Migranti* (Jaca Book), *Where strangers become neighbours* (Springer, con L. Sandercock), *Multimedia Explorations in Urban Policy and Planning* (Springer, con L. Sandercock), *Civita. Senza aggettivi e senza altre specificazioni* (Quodlibet), *Civitonia. Riscrivere la fine o dell'arte del capovolgimento* (Neroeditions, con S. Calderoni).





