

Dottorato di ricerca in
STORIA, TERRITORIO E PATRIMONIO CULTURALE
CURRICULUM STORIA (POLITICA, SOCIETÀ CULTURE, TERRITORIO)

XXX

Ciclo del corso di dottorato

**Arte e territorio:
riconfigurare la territorialità in aree geografiche marginali.**

**Studio di alcuni progetti artistici tra le Alpi Orientali, l'Appennino tosco-emiliano,
l'Appennino Meridionale e l'entroterra della Sardegna Centro-Occidentale**

Titolo della tesi

Stefano Del Medico

Nome e Cognome del dottorando

Claudio Cerreti

Tutor: prof.

Liliana Barroero

Coordinatore: prof.

Prima parte

Introduzione	p. 5
Capitolo 1 Ambiti e metodologia della ricerca	p. 10
1.1 Confini della ricerca tra teoria e conoscenza empirica	p. 10
1.1.1 Interazione tra progetto artistico e territorio	p. 13
1.1.2 Primi passi della ricerca	p. 15
1.1.3 «Terreno» e metodologia della ricerca	p. 19
1.2 Un primo quadro teorico	p. 22
1.2.1 Marginalità e spopolamento	p. 23
1.2.2 Prossimità e globalizzazione	p. 26
1.2.3 Legami sociali e nuove forme di partecipazione	p. 28
1.3 Aree interne e aree marginali: è possibile un punto d'intersezione?	p. 31
1.3.1 Logiche di mercato <i>vs</i> coesione territoriale	p. 34
1.3.2 «Centralità» del marginale	p. 38
1.3.3 L'area montana marginale come fattore di deprivazione	p. 43
1.3.4 Il fenomeno dei «nuovi abitanti»	p. 46
Capitolo 2 Territori	p. 49
2.1 Territorio e processo artistico	p. 49
2.1.1 Spazi performativi	p. 54
2.1.2 Contrastare il localismo e consolidare pratiche identitarie multiple	p. 58

2.2	Territorialità plurali	p. 62
2.2.1	Territorialità attiva	p. 65
2.2.2	Territorialità passiva	p. 67
2.3	Reti territoriali e comunicazione artistica	p. 70
2.3.1	Caratteristiche delle reti	p. 72
2.3.2	Nuove tecnologie e produzione artistica in aree marginali	p. 74
2.4	Alla ricerca di una dimensione spazio-temporale	p. 78
2.4.1	Oltre il «mito» della competitività	p. 81
2.4.2	Una diversa qualità dello spazio-tempo sociale	p. 83

Seconda parte

Capitolo 3	Le manifestazioni artistiche	p. 86
3.1.	«Voglia di comunità»	p. 86
3.2	Gli attori territoriali	p. 92
3.3	L'artista di «prossimità» e il suo posizionamento	p. 96
3.4	Visitatori e partecipazione	p. 100
Capitolo 4	Casi di studio	p. 105
4.1	Relazioni tra endogeno ed esogeno	p. 105
4.2	Topolò, Valli del Natisone	p. 111
4.2.1	<i>Stazione di Topolò</i> : un progetto artistico internazionale	p. 116

4.2.2	Un modo di interpretare la marginalità	p. 126
4.2.3	Il sentiero dell'arte Topolò-Livek	p. 129
4.2.4	Lo spazio «espanso» della <i>ToBe Continued</i>	p. 132
4.3	Dordolla, Val Aupa	p. 135
4.3.1	Dordolla e la Val Aupa risorge a nuova vita	p. 138
4.3.2	La comunità «incontra» l'arte	p. 143
4.3.3	L'arte rafforza la comunità: nasce <i>Harvest</i> -raccolto-	p. 145
4.3.4	La metafora del «raccolto creativo»	p. 148
4.4	L'Alta Valle del Reno	p. 155
4.4.1	<i>L'importanza di essere piccoli</i>	p. 158
4.4.2	Oltre il festival	p. 162
4.4.3	Il festival laboratorio di «speranze»	p. 166
4.5	Seneghe, Montiferru	p. 170
4.5.1	<i>Cabudanne de sos poetas</i>	p. 174
4.5.2	Il festival si internazionalizza	p. 179
4.5.3	«Un ponte gettato sul mare»	p. 181
Capitolo 5	Arte e territorio. Possibili criticità dell'azione esogena	p. 186
5.1	L'Alto Fortore	p. 188
5.1.1	<i>Liminaria</i>	p. 189
5.1.2	Pratiche artistiche e nascita di gruppi locali	p. 196
5.1.3	I rischi della delocalizzazione del progetto artistico esogeno	p. 197
5.2.	Aliano, territorio di «confino»	p. 199

5.2.1	<i>La luna e i calanchi</i>	p. 203
5.2.2	Le «azioni paesologiche»	p. 208
5.2.3	La partecipazione tra opportunità e limiti	p. 210
5.3	I progetti <i>Urban Node</i> e il <i>Villaggio dell'Arte</i> , un caso del recente passato	p. 213
5.3.1	Il borgo medievale di Prata Sannita	p. 218
5.3.2	Il progetto del <i>Villaggio dell'Arte</i>	p. 221
5.3.3	I rischi della territorialità passiva	p. 225
Conclusioni		
6.	I progetti artistici nei processi di territorializzazione	p. 228
6.1	Territorialità inclusiva	p. 229
6.2	Territorialità costitutiva	p. 231
6.3	Territorialità sradicante	p. 232
6.4	Considerazioni finali	p. 233
Bibliografia		p. 236

Prima parte

Introduzione

Quando si osserva un piccolo villaggio di montagna, si può essere indotti a ritenere che gli aspetti naturali (fisici, morfologici, altimetrici) possano comportare una condizione di marginalità. Il rischio di semplificazione del fenomeno prodotto da un approccio deterministico sopravvive ancora in molti ambiti della società politica italiana, condizionando gli interventi di governo del territorio e generando spesso una scissione tra istituzioni e comunità. Le ricerche sulle aree geografiche alpine e appenniniche (Bartaletti, 2011; Coppola, Sommella, 1998; Corrado, Bertolino, 2017; Varotto, Castiglioni, 2012) hanno confermato quanto la «trappola orografica» sia difficile da superare, poiché utilizzata spesso come alibi per celare inadeguate politiche pubbliche¹.

La disciplina geografica ha dato un contributo fondamentale nell'individuare le dinamiche che caratterizzano lo spazio geografico marginale. Punto di partenza di tale analisi è l'azione umana e la sua interdipendenza con l'ambiente, capace di riconfigurare il territorio attraverso i processi di territorializzazione.

Si può affermare che i margini non esistono in natura, ma sono il prodotto di un modo di individuare, di analizzare e di descrivere luoghi e individui, definiti marginali rispetto a qualcos'altro. Il concetto porta con sé la relazione con un altro spazio considerato come centrale. Infatti, un'area marginale non è mai intrinsecamente

¹ Il territorio montano italiano può essere considerato prevalentemente rurale e dipendente dalle città. Tuttavia, si configura con una grande varietà di situazioni che offrono un diverso livello di sviluppo. Vi sono territori protagonisti di processi virtuosi e dinamici e territori invece lasciati ai margini, «dimenticati». L'ipotesi, alquanto semplicistica, che associa la montagna allo spazio geografico marginale distorce la realtà e appare come il frutto di una visione prodotta prevalentemente dall'immaginario urbano (Baldi, Marcantoni, 2016, p. 31).

periferica o remota, ma lo è riguardo ad un'area centrale che convoglia servizi e attività (Gubert, 1989).

Le rappresentazioni reali o metaforiche delle aree geografiche marginali sono sempre il frutto delle scelte del potere politico, della posizione socio-economica, della forza militare, dell'ordinamento amministrativo-giudiziario.

Un processo di territorializzazione, invece, può essere intenzionalmente attivato o facilitato da politiche appropriate, o quanto meno non ostacolato da politiche rinunciarie che nella trappola orografica trovano un alibi. Il tema della ricerca prende appunto in considerazione alcuni esempi di azione territoriale, individuale o collettiva, e gli atti trasformativi che possono realizzarsi su un territorio attraverso delle manifestazioni artistiche.

Nello specifico la ricerca intende offrire un'analisi dei processi di territorializzazione collegati alla realizzazione di manifestazioni artistiche in piccoli villaggi montani. L'obiettivo della ricerca è individuare, analizzare e comprendere come un evento artistico localizzato in un'area marginale possa contraddistinguere una fase del processo di territorializzazione, modificando la geografia di un territorio. L'evento letterario, musicale o visivo, nel momento in cui assume le caratteristiche di spazio di partecipazione e di ridefinizione dell'identità territoriale (Dematteis, Ferlino, 2003)², può trasformarsi in un processo che modifica lo spazio sociale, in un quadro di definizione di possibili strategie di sviluppo, utili per un superamento delle condizioni di marginalità.

² L'identità territoriale nasce dall'interazione con il *milieu* locale. È prodotta e praticata collettivamente e si riferisce a tratti distintivi, materiali e immateriali che possono potenziare le risorse e l'azione territoriale finalizzata allo sviluppo locale. L'evento artistico quando evolve in un processo che coinvolge il territorio è un dispositivo di formazione d'identità che si manifesta grazie alla relazione co-evolutiva locale/globale (Banini, 2011, 2013).

I progetti considerati utilizzano forme espressive tra loro molto eterogenee che non hanno un confine di appartenenza definibile. Alcune proposte si rifanno al filone ambientalista della *Land art* che in Europa si è sviluppato come corrente artistica «*Art in Nature*»³, la cui caratterizzazione nasce proprio dal luogo dove viene realizzato il progetto. Gli artisti in «*site specific*» utilizzano «i materiali dell'ambiente per creare forme nuove o per modificare la nostra idea di paesaggio» (Kastner, 2004, p. 12). In questi casi le opere sono caratterizzate dall'effimero (fig. 1).

La loro durata è limitata nel tempo e la costruzione viene realizzata con materiali elementari semplici.

Nei casi considerati ritroviamo esempi diffusi di queste pratiche. Tuttavia la peculiarità dei progetti deriva dalla molteplicità delle forme artistiche che affondano le radici anche nel teatro, nella musica, nella poesia, nella letteratura. Si tratta di manifestazioni che costantemente intrecciano linguaggi e pratiche e che pongono la

³ Il progetto *Art in Nature* nasce dall'incontro tra gli storici dell'arte Vittorio Fagone e Dieter Ronte e «si propone come spazio di cooperazione e sinergie per mostre e simposi in tutta Europa e fuori di essa, che si svolgono nel rispetto dell'idea base di questo movimento» (Zorn, 1996, p. 86), «[...]alcuni artisti innovativi, non vincolati da anacronistici proclami o da esasperate strategie di promozione, hanno scelto, quasi sempre in misura esclusiva e con procedure per ognuno diverse, di realizzare la loro opera in spazi aperti della campagna o delle remote periferie metropolitane utilizzando solo materiali dello stesso ambiente, senza fare ricorso a tecniche, sostanze e colorazioni che nei confronti dell'habitat circostante possano risultare in qualunque modo disomogenee o invasive» (Fagone, 1996, p. 13). Da queste esperienze sono nati anche i cosiddetti «musei a cielo aperto» (Marzotto Caotorta, 2011), i quali hanno sviluppato la relazione tra natura e arte come tema principale nella trasformazione del territorio. Come ricorda lo storico dell'arte Michele Costanzo «spesso l'artista attua un intervento artistico che concorre alla trasformazione e alla valorizzazione di aree degradate e marginali ma ricche di possibilità relazionali, sia in rapporto al territorio che alla vita che in esso si svolge. Vengono, così, individuati dei contesti stimolanti dal punto di vista creativo in cui l'artista crea delle opere d'arte in rapporto all'ambiente naturale. I parchi d'arte, diversamente da ciò che avveniva con la corrente artistica della *Land Art*, consentono agli artisti di tessere un dialogo con un luogo accessibile da parte del pubblico che non lo esclude da un rapporto direttamente partecipato con l'opera» (Costanzo, 2007, p. 192).

singola attività su di un confine estremamente aleatorio e variabile, accrescendo la complessità d'indagine ed aprendo a risultati imprevedibili.



Fig. 1 – *Giuliano Mauri, Zattere migranti, Gallo Matese*

Fonte: Paesaggio Workgroup, 2007

I casi di studio considerati hanno ciascuno dei caratteri distintivi; rappresentano un piccolo spaccato delle diverse condizioni di marginalità presenti su alcuni territori, ma anche un inventario, una raccolta aperta di pratiche e di azioni territoriali che sperimentano l'utilizzo della manifestazione artistica come processo di valorizzazione, intesa come un percorso di partecipazione e di condivisione di conoscenze, strada necessaria per superare la condizione di marginalità. La dimensione artistica-partecipativa induce i diversi attori a entrare in relazione con il patrimonio culturale del

territorio⁴, codice fondamentale per la comprensione del paesaggio e della sua evoluzione (Magnaghi, 1998, pp. 3-4).

La ricerca ha l'obiettivo di indagare se e quanto i processi di territorializzazione, contaminati da una rivitalizzazione artistica, culturale e ambientale, consentano di fornire nuove prospettive di vitalità e di sviluppo locale per territori al margine della contemporaneità. Dall'analisi comparativa dei casi di studio si potranno individuare alcune categorie d'intervento territoriale che possono rappresentare, attraverso dati ed esemplificazioni empiriche, una traccia per eventuali azioni di riqualificazione dei luoghi montani.

A supporto del testo ho voluto selezionare alcune immagini e fotografie che offrono il punto di vista artistico sui luoghi e sulle manifestazioni considerate dalla ricerca. L'esperienza della percezione soggettiva dell'artista può offrire una rappresentazione dei territori marginali fortemente rinnovata. Il vasto repertorio di immagini prodotto in questi anni interviene nella narrazione e nella riconfigurazione dei territori. Per questo ringrazio tutti gli autori e le autrici del loro contributo, sperando di aver intrecciato in modo appropriato il testo con il loro sguardo creativo.

⁴ Il concetto di patrimonio culturale rimanda direttamente all'interazione tra gli attori endogeni ed esogeni e alla prospettiva «evoluzionistica» del loro rapporto. Il mutamento del patrimonio culturale non è mai casuale, ma scaturisce dalla necessità di rispondere a determinate logiche e bisogni (Dematteis, Governa, 2003, p. 265).

Capitolo 1 *Ambiti e metodologia della ricerca*

1.1 *Confini della ricerca tra teoria e conoscenza empirica*

La ricerca non ha lo scopo, e d'altronde non ne avrei la competenza, di indagare le opere artistiche da una posizione critica o estetica; l'indagine considera le relazioni che si possono generare attraverso il processo artistico su un territorio. L'obiettivo è di rilevare se e quanto la manifestazione artistica può rappresentare una pratica utile al superamento delle condizioni di marginalità. Un'esperienza che accomuna un po' tutti i casi è quella dei laboratori in cui il processo di relazione tra gli «attori» assume una preminenza rispetto al progetto artistico. A essere coinvolti sono spesso i visitatori o abitanti dei villaggi che si trovano a interagire direttamente nell'ambito delle *performance*.

La connessione tra l'azione territoriale locale – *insider* - e il progetto artistico - *outsider* - può attivare un processo di territorializzazione, da intendersi come quella capacità umana di progettare e agire nello spazio, con l'effetto di produrre territorio (Raffestin, 2005, p. 36). Angelo Turco descrive efficacemente il processo di territorializzazione come dispositivo sociale che agisce su tre diversi livelli. Il primo definito «ontologico» che ritiene la territorialità come la forma attraverso cui si realizza il processo di comprensione «dei rapporti che l'uomo stabilisce con il suo mondo terrestre, le forme che questi assumono, i nessi con le concrete forme di svolgimento». Un secondo livello chiamato «costitutivo», attraverso cui si «definiscono le componenti dell'agire territoriale» sulla base di tre forme di controllo organizzativo, materiale e simbolico dello spazio terrestre. Ed infine il livello della territorialità «configurativa» che grazie all'«*ethos* emozionale» risponde al bisogno umano di condividere dei «valori territoriali legati alla memoria e alla progettazione», dando vita a dei «sentimenti di affetto, di attaccamento, di identificazione» per un luogo preferito, per un particolare paesaggio (Turco, 2014a, p. 13-14).

Partendo da quest'ultima declinazione del processo di territorializzazione mi è utile riprendere la lettura aggiornata del concetto foucaultiano di «dispositivo» offerta da Giorgio Agamben, il quale considera la funzione strategica del termine nell'ambito delle relazioni sociali, individuando in esso la rete di elementi materiali e immateriali che producono soggettività sociale⁵ (Agamben, 2006, pp. 22). Le soggettività hanno un ruolo fondamentale nel processo di formazione di reti sociali (locali o sovra locali). Dalle forme di organizzazione delle reti sociali (collegamenti, relazioni, connessioni) è possibile comprendere l'identità territoriale e le caratteristiche differenti che possono assumere (Dansero, 2013, p. 17; Caleo, 2016, pp. 18-20). La definizione di Agamben può essere estesa all'arte, alla sua azione comunicativa, alla sua intenzione e ai suoi contenuti (fig. 2-3). I sistemi sociali hanno come fondamento il concetto di comunicazione, di formazione, di evoluzione e di complessità; possono essere orientati, diretti, influenzati dai soggetti che agiscono all'interno. Se l'evento artistico è accolto nel suo significato, diventa atto di trasmissione delle informazioni e fattore di unione tra gli attori sociali coinvolti, che possono sviluppare, o meno, quel senso di appartenenza a specifici gruppi culturali (Luhmann, 1984, p. 253-260).

Il potere dell'azione comunicativa risponde, nell'ambito dell'agire territoriale, a bisogni fisici e ideali, qualificando lo spazio in cui si sviluppa, sostenendo o avversando le diverse pressioni sociali. Il processo di territorializzazione assume così la caratteristica propria del dispositivo sociale, si connette al territorio, lo ricompone o lo scompone, alimentandone i flussi comunicativi. Svolge la funzione d'incrocio tra le relazioni di potere e gli attori territoriali. Nei casi proposti vedremo come la

⁵ Nei progetti artistici-territoriali possiamo riferirci a soggetti che agiscono in ambito esclusivamente locale, o a soggetti che operano su un livello locale e sovralocale. Il rapporto con il luogo assume per il soggetto-individuo un significato personale, interiore e diventa un riferimento di mediazione concreto nell'esercizio della socialità.

territorialità agisce attraverso la produzione artistica, nel complesso ambito delle relazioni presenti su piccole porzioni di territorio.



Fig. 2 – Maglietta dell'edizione *L'importanza di essere piccoli* - 2017

Foto: G. Mencari, 2017



Fig. 3 – *Verso la Stazione di Topolò*, locandina XXI edizione, luglio 2014

Fonte: Stazione di Topolò., 2014

Questi cenni teorici, che avranno modo di essere sviluppati nei capitoli successivi, rimandano direttamente all'esperienza sul campo, dove concretamente si possono osservare le relazioni, come il risultato di un «corpo a corpo» tra attori, territorio e dispositivi sociali.

Una prima analisi riguarda proprio la capacità, individuale o collettiva, di accumulare e comporre la molteplicità di dispositivi, sviluppando pratiche favorevoli alla definizione e alla produzione di soggettività. In questo senso i dispositivi possono rappresentare un vincolo, un limite, un confine, o viceversa, in determinate condizioni, una possibilità, un'opportunità, una forza di cambiamento (Guarrasi, 2011, p. 45).

Quest'ultimo aspetto assume un carattere peculiare se consideriamo questi processi in aree geografiche marginali. Nei casi in questione la morsa dello spopolamento, la crisi economica, sociale e culturale, la mancanza di strategie e di politiche pubbliche di sviluppo hanno prodotto una perdita di senso della comunità e del luogo.

Nei casi indagati la condizione di marginalità prolungata ha comportato una frammentazione e un mutamento nelle relazioni sociali, che hanno condotto a un'estraneità del soggetto, rispetto al significato che attribuiva allo spazio vissuto. I processi di territorializzazione, legati ai progetti artistici, danno una possibile risposta alla ricerca di senso di comunità, partendo da un bisogno di valorizzazione dell'esistente e da un miglioramento della qualità delle relazioni sul territorio. Queste aree, come cercherò di argomentare, sono dotate di risorse materiali e immateriali che possono attivare e sviluppare reti di relazioni, fino a quel momento deboli o del tutto inesistenti tra entità estranee, portatrici di quel «localismo cosmopolita» che ambisce a valorizzare le peculiarità di un luogo (Sachs, 1998, p. 441-442).

1.1.1 Interazione tra progetto artistico e territorio

Nell'ambito della ricerca, un caratteristico fattore distintivo è quello della qualità relazionale tra attori locali e attori esterni. Gli uni e gli altri fanno del dispositivo artistico uno strumento capace di attivare una fase di territorializzazione i cui esiti sono intrinsecamente correlati alla territorialità che gli attori sono in grado di praticare. Ciò comporta che l'esito prodotto dalla configurazione territoriale si differenzia da caso a caso.

L'interazione tra il progetto artistico e il territorio porta a considerare l'arte non soltanto come un prodotto di un singolo individuo, o di un collettivo di artisti, ma come un processo comunitario. La creazione culturale è un dispositivo in grado di svolgere un ruolo di mediazione e di orientamento, un «punto di incontro, al più alto livello, tra il gruppo e l'individuo. La sua essenza consiste nell'elevare la coscienza collettiva a un grado di unità al quale essa era spontaneamente orientata ma che non

avrebbe mai potuto raggiungere nella realtà empirica senza l'intervento della individualità creatrice» (Goldmann, 1974, p. 78)⁶.

In questo quadro la creazione artistica assume oltre al contenuto espressivo la caratteristica di un processo ermeneutico-formativo che ricongiunge diversi soggetti, le loro passioni, i loro sentimenti a partire dal luogo, considerato come il «dispositivo spaziale che assicura il dispiegamento della libertà umana, la configurazione del territorio che custodisce l'aspirazione individuale e collettiva a un'esistenza da svolgersi in autonomia e ne garantisce le condizioni di possibilità» (Turco, 2014a, p. 39). La creazione artistica diventa, in particolari condizioni ambientali, la rappresentazione dell'immaginario collettivo presente in un luogo a cui si sono attribuiti dei significati esclusivi.

Sono molti gli studi che hanno messo in evidenza come vi sia un legame tra sviluppo e processo artistico, in particolare nell'ambito delle politiche urbane (Hall, Robertson, 2001; Rossi, Vanolo, 2010; Salone, Bonini Baraldi, Pazzola, 2017). Il ruolo della produzione artistica è una pratica rilevante nell'ambito di politiche di sviluppo che guardano alla valorizzazione del territorio. Tale processo ha aperto alcune contraddizioni tra una visione della città come luogo della creatività e il conseguente impatto che la produzione creativa può comportare nel tessuto territoriale urbano (Florida, 2003; Comunian, Schiavon, 2014). Un primo elemento critico deriva dalla conseguente crescita del valore economico di aree urbane a seguito di interventi artistici che possono generare fenomeni di gentrificazione (Smith, 2002; Mathews, 2010). La città contemporanea è luogo nodale della dimensione locale e globale. Un aspetto emerso in questi ultimi decenni è quello dell'immagine che ha assunto la città

⁶ Il sociologo Lucien Goldmann ha indicato nelle opere artistiche, come anche in quelle filosofiche e letterarie, la qualità indispensabile per la comprensione della vita sociale, «in quanto si avvicinano al maximun di coscienza possibile dei gruppi sociali privilegiati, la cui mentalità, il cui pensiero, il cui comportamento sono orientati verso una visione integrale del mondo» (Goldmann, 1974, p. 20).

nell'ambito dei progetti artistici, ovvero quello di un immaginario urbano che tende «ad appiattirsi sullo stereotipo di città simpaticamente multiculturali» in cui sempre meno trovano spazio pratiche artistiche conflittuali che cedono il passo al profitto dell'industria artistica e alla attività predatoria che può mettere in atto nei confronti di un territorio (Crivello, Salone, 2013, p. 16).

I processi di competizione nella produzione artistica hanno esteso, in una visione policentrica del territorio, il proprio raggio d'azione in aree periferiche e marginali. Tale azione, seppur mossa dalla volontà di valorizzare questi territori, porta in sé tutti i rischi presenti nelle azioni di marketing e di «consumo» dei luoghi (Montanari, 2013).

Dalla considerazione di questi aspetti sorgono alcuni interrogativi: i casi individuati possono divenire dei luoghi di produzione culturale e artistica senza cadere nella trappola della mercificazione? Oppure per evitare questo rischio dobbiamo rassegnarci a considerarli «residui territoriali»? Inoltre: quanto è presente il rischio che anche in questi territori si riproducano delle dinamiche negative a seguito di un cambiamento repentino delle forme di aggregazione sociale e di competizione tra attori esogeni ed endogeni? Per dare una risposta a questi interrogativi dobbiamo comprendere le pratiche utilizzate per la realizzazione dei progetti e la qualità territoriale che queste manifestazioni possono produrre.

1.1.2 Primi passi della ricerca

Le attività di studio svolte preliminarmente nell'ambito del progetto di ricerca si sono realizzate attraverso l'analisi delle modalità di fruizione degli spazi riqualificati. Le tecniche utilizzate sono state quelle dell'osservazione partecipante agli eventi programmati (riunioni, manifestazioni, momenti di socializzazione), colloqui o interviste personali, semi strutturate, analisi delle azioni «*site-specific*», con lo scopo di verificare i livelli di coinvolgimento delle comunità locali nella costruzione di nuove reti di relazione necessarie per definire un nuovo tratto di territorio.

Un primo dato che ho considerato per la selezione dei casi è stato quello della continuità progettuale nel corso del tempo, escludendo così le esperienze che nascono come evento estemporaneo e senza una progettualità a lungo termine. In questo caso, oltre al fatto che se ne perderebbero rapidamente le tracce, il consumo rapido dell'avvenimento lascerebbe sul terreno dati poco rilevanti. Un secondo elemento critico scaturisce dalla probabilità, tutt'altro che remota, che questi eventi siano percepiti e vissuti come progetti estranei, calati sul territorio, senza che le comunità locali divengano parte attiva. Un terzo elemento, come già ricordato, consta nella qualità delle relazioni, dove lo scambio di conoscenze si può dimostrare più una mera intenzione che una pratica effettiva.

Tenendo conto del quadro complessivo, ho individuato e selezionato alcune località marginali che sono divenute sedi di progetti in campo artistico in Friuli-Venezia Giulia, Emilia-Romagna, Basilicata, Campania e Sardegna (fig. 4).

L'obiettivo iniziale è stato analizzare le singole esperienze andando a individuare le prospettive di sviluppo e di valorizzazione del patrimonio culturale del territorio che potevano derivare dalle manifestazioni artistiche. Alcuni progetti, i più recenti, vengono considerati sulla base delle loro potenzialità piuttosto che sulla loro effettiva azione territoriale, che non ha ancora avuto modo di dispiegarsi appieno. Tuttavia la comparazione di questi casi aiuta a fornire un quadro complessivo più approfondito.

Lo studio ha preso le mosse dall'esperienza ultraventennale della *Stazione di Topolò*, in un piccolo villaggio del Friuli orientale. Ho avviato quindi la fase dei sopralluoghi di esperienze analoghe o simili, spinto dalla convinzione che le pratiche artistiche possano divenire anche uno dispositivo di condivisione di saperi e competenze, utili ad attivare processi di sviluppo territoriale. L'esperienza della *Stazione di Topolò* dimostra come il progetto artistico quando si consolida rappresenta per il territorio un'occasione di valorizzazione del patrimonio culturale, tuttavia ci indica anche che la presenza artistica

non sempre basta per avviare un processo di sviluppo capace di arrestare i processi di spopolamento.

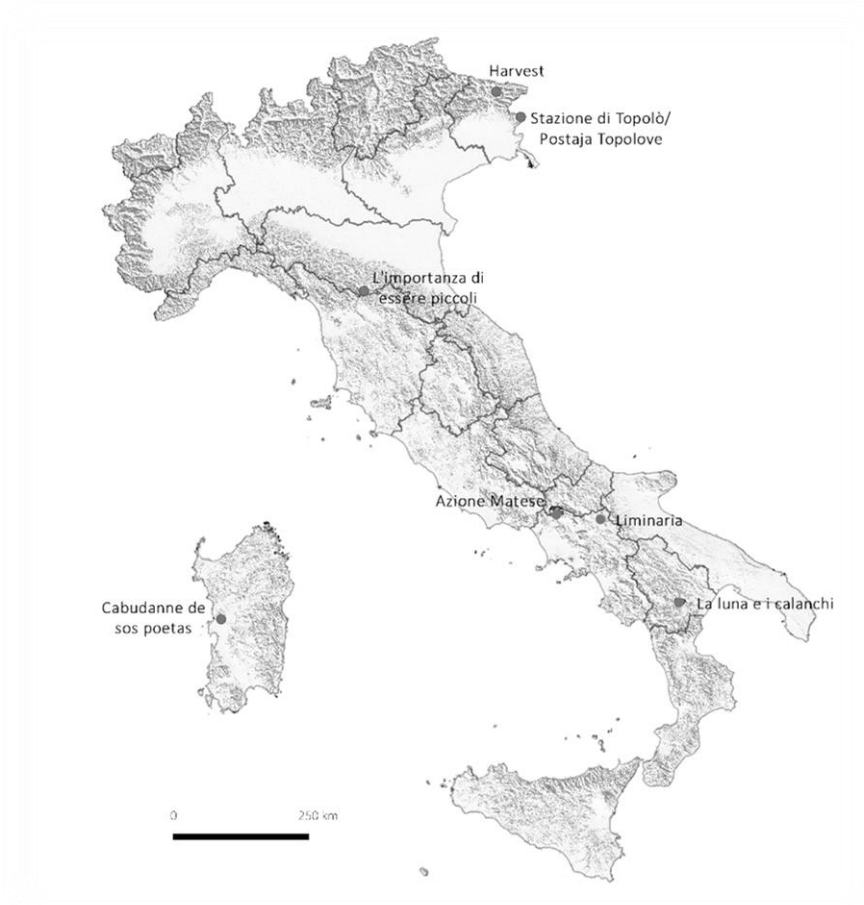


Fig. 4 – *Casi di studio*

L'artista fa del territorio una sorta di palinsesto culturale di riferimento, dove realizzare *performance* artistiche (Gambino, 1997, p. 58); questa pratica può essere ritenuta sufficiente per attivare un processo di territorializzazione? La risposta non può essere unica.

Tra le caratteristiche comuni ai progetti indagati vi è il convincimento che il territorio marginale rappresenti un luogo-laboratorio per nuove forme di relazioni sociali, da attivare attraverso l'arte. Seguendo questo approccio, la ricerca prova a decifrare valori e significati impressi ai luoghi dagli attori locali ed esterni. Conseguenza di tale ipotesi è quella di configurare l'azione territoriale e la sua evoluzione, tutt'altro che conclusa, verso processi di produzione di nuovi e insoliti paesaggi.

La fase precedente al lavoro sul campo è stata caratterizzata dalla ricerca di un quadro teorico che potesse orientarmi nel terreno d'indagine. Da questo punto di vista ho fatto riferimento ad alcuni testi della geografia umanistica (Dematteis, 1985; Governa 1997; Quaini, 1992; Raffestin, 1983) che dagli anni Ottanta e Novanta hanno rinnovato radicalmente il concetto di territorio nella sua dimensione sociale, economica, politica e culturale. Del resto affrontare il tema dei processi di territorializzazione in relazione ad eventi artistici, in aree geografiche marginali, apre a una serie di suggestioni e dubbi sull'approccio metodologico adeguato per valutare la natura della riconfigurazione territoriale a seguito dei mutamenti socio-spaziali e culturali. Gli elementi caratterizzanti l'oggetto di studio provengono dalle relazioni che intercorrono tra un sistema sociale e lo spazio che costituisce lo scenario del vivere e dell'agire quotidiano. Un assioma che rende peculiare ogni relazione in cui il principio d'interazione, proveniente dalla scienza analitica, attribuisce alla conoscenza un carattere relativo e transitorio. Pertanto, la rappresentazione dello spazio «relazionale e multidimensionale» (Loda, 2008, p. 27) deriva dal rapporto del soggetto ricercatore con l'oggetto di studio. Possiamo ritenere che l'approccio alla base dell'apprendimento dei fenomeni spaziali non può essere mai considerato neutrale e «sottende sempre una scelta di campo che fa riferimento a certi obiettivi» (Amato, 2009, p. 141).

Partendo dal concetto, oramai consolidato, dello spazio come fattore non neutrale secondo cui l'azione prodotta dall'uomo e dal ricercatore non può essere ritenuta estranea all'oggetto di studio, ho considerato il ruolo attivo esercitato attraverso la

pratica partecipativa, cercando di perseguire il giusto e difficile equilibrio, secondo cui la relazione con il terreno di ricerca non è mai «un rapporto tecnico né tantomeno un rapporto di fusione simpatetica con l'oggetto di studio» (Kilani, 1997, p. 52). Per limitare il rischio di iperidentificazione soggettiva ho cercato di mettere in comune le competenze e, parallelamente, accogliere le molteplici conoscenze che gli attori territoriali possiedono.

Tra gli interrogativi posti, vi è quello di verificare se queste esperienze, per la loro durata, il radicamento, la partecipazione possono indicare una pratica relazionale, capace di aprire a nuove forme di territorialità, utili anche a ridefinire il concetto di marginalità geografica.

1.1.3 *«Terreno» e metodologia della ricerca*

Dovendo accingermi a scrivere di una ricerca che si svolge preminentemente sul terreno, ritengo utile indicare le coordinate proposte da Giuseppe Dematteis al convegno di Geografia democratica nel 1979: «La forza della geografia, più che nella logica del discorso, è sempre consistita nella presunta fedeltà a ciò che tutti possono all'occorrenza vedere e toccare. La sua certezza deriva dalla fedeltà della rilevazione, in definitiva del rapporto col "terreno"» (Botta, 2007, p. 262).

La volontà di indagare, in primo luogo, la realtà quotidiana dei territori mi ha spinto all'interno della prospettiva della ricerca qualitativa. Sul piano metodologico lo studio è difficilmente codificabile in tecniche definite. Mi sono basato sulla capacità d'interazione con gli attori protagonisti dei progetti, in una sorta di «individualismo metodologico», in buona misura concepito sul campo (Dumont, 2012, p. 103). Più che di pratiche e fasi vere e proprie posso parlare di un processo dinamico della ricerca, dove di volta in volta ho affrontato le criticità e ho elaborato le procedure di raccolta dei dati e delle informazioni (Bryman, Burgess, 1994, p. 2).

I dati raccolti provengono da cinque principali fonti: documenti prodotti dalle associazioni, rassegne stampa, analisi del materiale artistico, interviste aperte e osservazione sul campo. Le attività di ricognizione sono servite per calarsi direttamente dentro i fenomeni indagati e hanno consentito di rafforzare le relazioni con gli organizzatori e i diversi artisti. I casi, ad eccezione di Seneghe e della Val Fortore dove è stato possibile effettuare una sola ricognizione, sono stati oggetto di più sopralluoghi.

Non sono mancate le difficoltà. La prima è stata proprio quella di individuare enti, associazioni, artisti, abitanti con cui interloquire e avviare uno scambio, il più possibile continuativo, rendendo fin da subito chiaro lo scopo della mia presenza nell'ambito degli eventi organizzati. Nell'arco della ricerca ho svolto una trentina di interviste a testimoni privilegiati (Loda, 2008, p. 191). Questo mi ha permesso di ricavare una mole consistente d'informazioni, punti di vista, conoscenze sulla modalità di svolgimento degli eventi, ma anche pareri sulle condizioni sociali ed economiche delle comunità.

Il contatto diretto con gli attori locali è stato facilitato dalla geografia stessa dei luoghi, piccoli villaggi, dove lo scambio è a portata di mano.

Ho considerato gli abitanti e il loro sapere locale come testimonianza di una memoria storica, conservata nelle tradizioni orali e nei saperi produttivi locali presenti in ogni luogo (Quaini, 2007, p. 44). In prima battuta i referenti nel progetto di ricerca sono stati gli abitanti che mi hanno condotto alla scoperta del territorio. Il lavoro più importante è stato quello di costruire un legame che potesse valorizzare le capacità auto organizzative⁷ (Dematteis, 2007, p. 35; Scaramellini, 1998, p. 319) di quelle soggettività locali che svolgono un ruolo fondamentale nella realizzazione delle manifestazioni artistiche. È stato un lavoro di «messa in comune» delle interpretazioni

⁷ La descrizione territoriale è sempre un processo complesso in cui le interpretazioni degli attori endogeni ed esogeni si devono completare a vicenda. Utile da questo punto di vista è il riferimento alla capacità auto-organizzativa, che si può trovare in una società locale, che consente di rappresentarsi e di interpretarsi. Queste informazioni permettono da un lato di contestualizzare i progetti artistici e rilevarne le caratteristiche, dall'altro di produrre conoscenza locale.

sui processi di trasformazione in atto in questi luoghi, sia da un punto di vista locale sia per quanto andavo acquisendo progressivamente durante i sopralluoghi, con i limiti e i vantaggi dell'*outsider*. Il lavoro sul terreno ha dovuto superare le comprensibili diffidenze che si possono manifestare nei confronti del ricercatore quando si trova ad indagare la vita di queste piccole comunità. Inoltre inserirmi nell'ambito locale mi ha posto degli interrogativi sulla dimensione politica che la ricerca geografica può assumere per i territori interessati.

Per evitare di cadere in un'utopica idealizzazione dei luoghi e cercando di superare i rischi di un'acritica descrizione del locale o del territoriale, ho ricercato le criticità, gli elementi di conflitto, le contraddizioni (Amato, Governa, 2006, p. 12).

L'approccio cui faccio riferimento nel procedimento analitico è di tipo induttivo, attraverso lo studio del materiale prodotto dalle attività di sopralluogo. La ricerca sul campo, come già ricordato, ha preso le prime mosse dalle Prealpi orientali, per poi seguire un itinerario da nord verso sud, fino alla collina materana, passando per la Sardegna. Quasi tutti i progetti sono stati realizzati da piccole associazioni locali, ad esclusione del caso del Matese, condotto direttamente da una rete di comuni. Alcuni hanno manifestato una forte propensione alla pratica translocale. Le iniziative hanno avuto esiti differenti fra loro.

I casi selezionati appartengono tutti al territorio italiano. È evidente che restringere la ricerca all'ambito nazionale è stato riduttivo, ma le risorse complessive a disposizione mi hanno portato a considerare questa scelta come inevitabile. Da una breve ricognizione sono emerse esperienze simili o analoghe in Svizzera, Ungheria e, con ogni probabilità, anche in altri paesi europei. Ma questo ambito potrebbe rappresentare un nuovo capitolo della ricerca.

1.2 *Un primo quadro teorico*

Gli argomenti che andrò a sviluppare nei capitoli successivi ruotano attorno ad alcuni concetti chiave della disciplina geografica: lo spazio, strumento e oggetto di relazioni; il territorio, rivelazione di un processo complesso nell'ambito dell'esercizio del potere; il paesaggio, come scoperta di un patrimonio culturale cui le comunità pervengono; il luogo, porzione di territorio, unico e non riproducibile (Farinelli, 2003, p. 11).

I concetti di spazio, territorio, paesaggio e luogo sono alla base della descrizione e dell'interpretazione geografica e, usufruendo di categorie logiche e concettuali proprie della disciplina, possono essere letti e interpretati attraverso i funzionamenti e le regole della deterritorializzazione e della riterritorializzazione. Il percorso offerto dall'epistemologia geografica diventa uno strumento per la conoscenza di processi sociali e culturali che possono svelare gli elementi contraddittori presenti in ogni azione territoriale. L'agire territoriale si rende concreto tramite azioni di costruzione, di uso e di ricomposizione delle relazioni sul territorio (Turco, 2010, p. 53).

La crisi del sistema sociale ed economico occidentale contemporaneo, che deriva dal processo di competizione globale, ha modificato «i riferimenti identitari e quel tessuto relazionale che costituisce l'essenza dei luoghi e la determinante ultima delle loro potenzialità di sviluppo» (Pollice, 2015, p. 419). Le città mantengono il ruolo egemonico come centri di sviluppo e di sperimentazione culturale. Tuttavia, siamo di fronte ad alcuni elementi di novità, che riguardano alcune piccole realtà territoriali, periferiche e di montagna, afflitte dallo spopolamento, ma con un patrimonio culturale vivo e disponibile, che possono rappresentare dei luoghi di formazione di nuovi «saperi». I luoghi di montagna in passato raffiguravano una sorta di riparo per le culture minoritarie (Farinelli, 2003, p. 50); oggi, anche se in forma diversa, le aree geografiche marginali possono garantire uno spazio plurale per coloro che vogliono praticare identità e modelli di sviluppo coerenti con il proprio agire (Di Méo, 2007, p. 74).

1.2.1 *Marginalità e spopolamento*

Lo spopolamento montano è indicato come un fenomeno rilevante dalla fine del XIX secolo, strettamente correlato al processo di marginalizzazione, con caratteristiche differenti tra le diverse aree alpine e appenniniche. Le problematiche derivanti dallo spopolamento delle aree montane italiane sono lette all'intero della generale «questione rurale italiana» che sarà al centro dell'inchiesta condotta dall'Istituto Nazionale di Economia Agraria e dal Consiglio Nazionale delle Ricerche tra il 1929 e il 1938⁸. La ricerca è da considerarsi come il primo grande lavoro di approfondimento e di valutazione delle cause e degli effetti dello spopolamento montano (Vecchio, 1989, p. 321), in concomitanza con la crisi del settore dell'economia primaria i cui riflessi maggiori si mostreranno proprio nelle aree montane. A questo proposito Ugo Giusti, estensore della relazione conclusiva dell'indagine, metteva in evidenza come il fenomeno comportasse, oltre all'abbandono di terre produttive, l'avvio del processo di «deruralizzazione», una trasformazione socio-culturale delle comunità montane e delle loro pratiche territoriali con effetti di trasformazione dell'intera struttura rurale italiana (Toniolo, 1930; Giusti, 1938). L'inchiesta sottolineava come gli aspetti di mutazione delle qualità antropiche dei territori montani si andassero trasformando, a seguito della scomparsa di «molte piccole industrie domestiche (tessitura domestica; industria del ferro battuto, delle ceramiche e terraglie; lavori ad ago ed a tombolo ecc.)». Il limitato sviluppo delle vie di comunicazione aveva fino ad allora garantito e preservato le attività artigianali in territori «del tutto segregati per molti mesi dell'anno dal resto del mondo, i cui abitanti dovevano provvedere da sé a tutti i bisogni» (Almagià, 1937, pp. XIV-XV). L'espansione delle reti di comunicazione (ferroviarie e

⁸ Il primo volume *Le Alpi Liguri-Piemontesi* venne pubblicato nel 1932, seguirono *L'Appennino Emiliano-Tosco-Romagnolo* (1934); *Le Alpi Lombarde* (1935); *Le Alpi Tridentine* (1935); *Le Alpi Giulie* (1937); *L'Appennino Abruzzese-Laziale* (1937); *Le Alpi Venete* (1938) e nello stesso anno la *Relazione Generale* conclusiva dell'inchiesta.

stradali) e le produzioni provenienti dai centri industriali contribuiranno alla crisi di molte attività locali.

Lo spopolamento delle aree montane viene riconosciuto già negli anni Trenta del Novecento e sarà riconfermato negli anni Cinquanta e Sessanta in forme quantitative ancora più massicce, cambiando radicalmente la geografia dei territori montani (Saraceno, 1993). Secondo Werner Bätzing, a proposito delle Alpi, le pratiche antropiche di sfruttamento dell'ambiente montano rimangono pressoché invariate fino al XIX secolo (Bätzing, 2005, p. 94). Nel corso della seconda metà del XX secolo il divario economico e culturale con le aree urbane e industriali spingerà le aree montane verso un processo di ulteriore marginalizzazione. Con la nascita delle prime ferrovie trans-alpine e appenniniche e degli insediamenti industriali nei territori a valle (Bätzing, 2005, p. 109) lo spopolamento in alcune aree montane assume la caratteristica di un vero e proprio esodo, con forti riflessi anche al di fuori dei territori montani.

All'interno delle stesse aree montane si vanno via via differenziando le vallate urbanizzate e industrializzate in cui transitano le vie di comunicazione: l'alta montagna, dove si sviluppano i comprensori turistici e la «media montagna», il territorio più colpito dalle dinamiche prodotte dal fenomeno dello spopolamento. La città svolgerà un ruolo sempre più attrattivo, mentre per i territori montani si prospetta una via di «sviluppo selettivo» che guarda al turismo come la principale fonte di crescita. Nasce la cosiddetta «montagna dei cittadini» che fonda la sua forza d'attrazione nella costruzione dei luoghi di villeggiatura (Bartaletti, 1994; Scaramellini, 1998, 2003).

Le trasformazioni demografiche quando danno origine ad un processo di spopolamento generano una profonda modificazione delle strutture socio-economiche, culturali e insediative con una peculiarità prevalentemente negativa. Infatti se il calo demografico, riferito al dato statistico, «entro certi limiti, può essere annoverato nella normalità o fisiologia delle dinamiche demografiche», lo

spopolamento «assume valenze patologiche nel momento in cui si traduce in depauperamento culturale e degrado ambientale» (Varotto, 2003a, p. 104).

Questi cambiamenti producono una diversa distribuzione della popolazione all'interno dello stesso spazio montano, differenziando le opportunità di sviluppo socio-culturale tra le cosiddette «terre alte» e le «terre basse». A questo proposito Eugenio Turri offre una visione delle «terre alte» non più come «madre delle pianure, alle quali fornisce le acque di cui hanno bisogno, oltre che le terre alluvionali e fertilizzate su cui possono allignare l'agricoltura e l'esistenza stessa delle grandi comunità umane», ma sottolinea come «la vita delle terre alte dipende da quanto le terre basse, fondovalli e pianure, sanno attivare sul piano delle relazioni e da quanto le prime sono in grado di offrire alle seconde sul piano delle risorse (produzioni forestali, minerarie, essenziali, cinegetiche ecc.), non rintracciabili altro che in montagna. Certo esistono e sono esistite anche società delle terre alte che vivono in una loro autonomia rispetto alle terre basse o che non escono dall'ambito montuoso nelle loro relazioni, ma è anche vero che non c'è territorio montano che in qualche modo, direttamente o indirettamente, non abbia ricevuto impulsi attivatori o detrattori nei suoi rapporti con le pianure, con i centri di fondovalle o di pedemonte» (Turri, 2003, pp. 23-24).

Per accostarsi in modo più puntuale all'area di studio della ricerca è utile ricordare l'interpretazione attribuita alle aree geografiche corrispondenti alle «terre alte» fornita da Mauro Varotto, che le descrive come dei territori che, per causa delle condizioni ambientali, sono «ritenuti ostili e divenuti marginali rispetto ai “paesaggi orizzontali”, di pianura o altopiano. Abitare le «terre alte» non significa dunque abitare oltre una certa quota (come alcune definizioni statistiche e misure politiche sulle aree montane

paiono sottintendere), ma *abitare il disagio della montanità/montuosità*, talora al di sotto della soglia di “montagna” statisticamente intesa» (Varotto, 2003b, p. 77)⁹.

I casi di studio rappresentano uno spaccato di questi territori, fortemente influenzati e dipendenti dai centri pedemontani e di pianura che hanno avuto una funzione attrattiva nel processo di emigrazione di queste comunità presso i nuclei urbani. In questi territori è diffuso il fenomeno del pendolarismo giornaliero verso i centri di servizio. Questi fattori hanno ulteriormente indebolito il tessuto partecipativo alla vita di comunità, indebolendo la struttura sociale, culturale e territoriale delle aree montane.

Sulla questione delle aree montane segnalo come in questi anni, accanto al lavoro accademico, siano nate delle esperienze associative, a cui collaborano ricercatori universitari, giornalisti specializzati, enti pubblici e privati, organizzazioni che hanno prodotto una vasta letteratura scientifica sull'argomento (*Associazione Dislivelli*, <http://www.dislivelli.eu>; *Rete Montagna-associazione internazionale di centri di studio sulla montagna*, <http://www.alpinenetwork.org>). Dalle ricerche emergono alcuni elementi di novità che mettono in luce come, in alcuni territori montani, vi sia un'inversione di tendenza nel processo di spopolamento. Tale condizione lascia presagire, per alcuni territori montani una possibile, ancorché flebile, tenuta demografica. (Dematteis, 2011; Steinicke, 2011, 2014).

1.2.2 *Prossimità e globalizzazione*

Questi micro processi si inseriscono in un contesto in cui la competizione globale ha portato ad una destrutturazione sociale (Bonomi, 2010, p. 34-35), mutando i processi di territorializzazione. La categoria «imperfetta» della globalizzazione porta in

⁹ Per un inquadramento sul territorio montano vedi anche Cervi, 1991; Corrado, 2015; Mattana, Varotto, 2001; Pascolini, 2008; Scaramellini, 1997.

sé «una “apertura” dei luoghi» e una qualità differente delle relazioni (Massey, 2006a, p. 49). La globalizzazione ha accelerato la ricostituzione di nuovi territori piuttosto che determinarne il dissolvimento. L'attuale fase ha trasformato il territorio, la sua «forma statica» o di «contenitore fisso», in «un elemento inserito in un contesto [...] di continue trasformazioni, strategie e lotte» (Brenner, Elden, 2010, pp. 154).

I processi di globalizzazione, grazie anche alla struttura e alla diffusione di Internet, hanno mutato radicalmente il rapporto tra la dimensione spazio-temporale e il territorio. La capacità d'interazione di una comunità su scala translocale – che trova la sua genesi ed al contempo il suo limite nella iper-connessione dei luoghi – favorisce forme di interdipendenza con altri luoghi e opera alla base dell'identità stessa degli individui.

La complessa interazione tra i luoghi con l'utilizzo diffuso della rete ha mutato e arricchito il concetto di prossimità¹⁰ che di fatto mantiene una funzione importante in termini di qualità relazionale utile allo sviluppo di processi culturali e creativi. La prossimità è un punto essenziale nell'osservazione dei fenomeni territoriali e assume un ruolo fondamentale, non solo nel trasmettere le trasformazioni, ma come possibile affrancamento da una tendenza di disintegrazione e di affievolimento delle strutture della comunità locali. Inoltre, il fattore della prossimità definisce la possibilità degli individui di mettere in comune conoscenze e pratiche territoriali (Dematteis, Governa, 2005, p. 22), definendo i tipi di relazioni che si possono stabilire tra gli individui. Si

¹⁰ La prossimità si può declinare in modi differenti secondo la tipologia di relazione, della scala e gli ambiti cui si riferisce e può essere considerata come espressione della territorialità. La rilevanza del concetto di prossimità, messa in luce dalla letteratura (si veda Bertocin, Pase, Quatrida, 2014; Torre, Rallet, 2005) è un concetto cardine nell'ambito delle relazioni prodotte anche nei casi di studio considerati. In primis, la prossimità geografica come fattore di condizionamento rispetto alle altre tipologie di prossimità (istituzionale, organizzativa, cognitiva e sociale), nell'ambito dei processi di territorializzazione e di sviluppo locale.

deve considerare come la prossimità può anche portare a comportamenti di esclusione nei confronti degli *outsider*.

I casi di studio ci rinviano direttamente alla capacità degli attori, locali e non, di costruire relazioni di prossimità. Per gli attori coinvolti nelle manifestazioni artistiche, la prossimità rappresenta lo strumento attraverso cui accrescere nuovi spazi informali collettivi, fisici o virtuali, capaci di alimentare e stimolare la creatività artistica (fig. 5).

Le associazioni hanno una struttura territoriale che agisce attraverso forme di auto-organizzazione e di auto-selezione delle proposte di lavoro. Gli attori, pur appartenendo alla stessa struttura organizzativa, propongono differenti razionalità nell'azione territoriale.

Una razionalità che media e conduce verso una combinazione tra i bisogni locali e le sollecitazioni esterne, così da gestire le relazioni *in situ* e nello stesso tempo svilupparne di nuove con attori singoli o gruppi esterni, giocando su differenti livelli di prossimità: geografica, cognitiva e sociale (Bertoncin, Pase, Quatrida, 2014, p. 205).

Nei casi di studio, gli attori utilizzano anche la tecnologia di Internet per ampliare la rete di contatto e d'interazione, integrando i diversi legami con l'obiettivo di attribuire alla manifestazione artistica un significato comune di espressione di nuove forme di comunità localizzate in un luogo specifico. La motivazione e l'interesse che i diversi attori dimostrano nel partecipare alle manifestazioni confermano come il ruolo della rete Internet possa portare ad una partecipazione e una presenza fisica nei luoghi dell'evento.

1.2.3 *Legami sociali e nuove forme di partecipazione*

Il processo aggregativo che può condurre alla nascita di «comunità personalizzate, incarnate su network io-centrati» (Castells, 2002, p. 127) consolida una nuova configurazione di legami sociali che nascono dal rapporto tra relazioni a distanza e relazioni di prossimità la cui caratteristica è, da un lato, quella di una interazione basata

sulla compresenza in un luogo e, dall'altro, dal flusso di contenuti da condividere attraverso le reti e i *social* (Urry, 2000, p. 140).



Fig. 5 – *Stazione di Topolò, 2014*

Foto: M. Silvano, 2014

Lo spazio digitale è utilizzato per consolidare le reti di relazioni che espandono la propria azione non solo virtualmente ma «a un livello di realtà diverso» (Castells, 2002, p. 415), dove «la stessa realtà è interamente catturata, completamente immersa in un ambiente virtuale di immagini» (*ibidem*, 2002, p. 431) e prende forma e continuità nella

frequentazione dei luoghi delle manifestazioni artistiche da cui si può sviluppare senso di appartenenza¹¹. Questo processo è attivato in quasi tutti i casi di studio e rappresenta per il territorio un ottimo antidoto contro la marginalità.

Inoltre, grazie a tutto questo gli attori che conducono i progetti assumono una capacità d'interlocuzione, sul terreno della prossimità istituzionale, molto più larga di quanto ne avessero in precedenza e così possono agire sugli equilibri di potere sul territorio, attraverso un'estensione del dibattito pubblico e promuovendo una diversa visione dello spazio pubblico (Farinelli, 2009, p. 200-201).

Tali considerazioni spingono ad aggiornare la metodologia della ricerca geografica sollecitando e potenziando il compito di decifrare i molteplici aspetti di produzione culturale nello spazio, attraverso l'osservazione dell'intensità delle relazioni e dei simboli, parallelamente all'analisi dei fattori strutturali che gravano sui processi sociali delle diverse comunità.

Come vedremo gli esiti di queste azioni possono produrre risultati differenti e contrastanti tra loro. L'artista *outsider* interviene come soggetto di mediazione, direttamente nel rapporto tra territorio e patrimonio culturale. La *performance* artistica, guidata dalla performatività del territorio e del paesaggio, può cogliere gli elementi evolutivi delle pratiche sociali, delle forme di partecipazione e delle azioni comunicative, nell'ambito di spazi reali e spazi virtuali (Cerreti, Dumont, Tabusi, 2012, p. 7).

L'evento artistico, la *performance* ha il potere di coinvolgere, trascinare, dirigere, decostruire, lavorando sui comportamenti. Su questo terreno gli studi sulle città e sul paesaggio urbano rappresentano un punto di riferimento metodologico da cui

¹¹ Gli attori che promuovono le manifestazioni artistiche hanno una struttura che si integra all'interno di quello che Manuel Castells ha definito «società in rete», dotata di spazi di produzione e spazi esperienziali. Un ambiente che esprime la formula definita «virtualità reale» che produce una simbologia nuova entrando nelle strategie comunicative della nostra realtà.

attingere, anche in relazione al rapporto tra città e aree montane (Dematteis e altri, 2017). I processi di territorializzazione ricollegabili a eventi o manifestazioni artistiche nascono nelle città contemporanee mutando spazi e pratiche, stili di vita e luoghi. Un esempio ricorrente della città post-industriale riguarda, in particolare, le tante aree marginali delle nostre città - spazi ex industriali o periferie dell'*Hinterland* metropolitano - dove i processi artistici hanno prodotto soggettività e coesione sociale (Guarrasi, 2012, p. 121). La fase post-fordista, globale delle città ha espanso il proprio perimetro d'influenza culturale rappresentando un mix di «straordinari mondi geografici» che riassumono molti degli aspetti dinamici che possono attivare una diversa organizzazione dello spazio (Governa, Memoli, 2011, p. 14). Queste pratiche di prossimità, materiali e immateriali, sviluppate dal processo artistico in determinati ambienti, si trasmettono e si diffondono nei paradigmi interpretativi tra centro e periferia, nella relazione tra area urbana e area rurale, tra pianura e montagna.

L'artista, con il suo lavoro nello spazio e attraverso il dispositivo artistico, produce un nuovo metodo nell'azione territoriale. Tale azione entra di fatto nelle maglie del potere presente su un territorio, modificando l'immagine stessa di quel territorio, attraverso nuovi codici del sapere e della conoscenza (Raffestin, 1983, p. 150).

1.3 *Aree interne e aree marginali: è possibile un punto d'intersezione?*

Le «aree interne»¹² (Barca e altri, 2014) sono divenute un nodo strategico delle politiche di coesione e sviluppo del paese. Il dibattito avente come oggetto il termine «interne» viene da lontano. Già Manlio Rossi Doria parlava di «zone interne» come una

¹² La definizione di «area interna» è stata data dall'Agenzia per la coesione territoriale e si riferisce a «quella parte del territorio nazionale distante dai centri di agglomerazione e di servizio e con traiettorie di sviluppo instabili ma al tempo stesso dotate di risorse che mancano alle aree centrali, “rugosa”, con problemi demografici ma al tempo stesso fortemente policentrica e con elevato potenziale di attrazione» (Documento presentato dal Ministero per la Coesione Territoriale, d'intesa con i Ministri del Lavoro e delle Politiche Sociali e delle Politiche Agricole, Alimentari e Forestali, *Metodi e obiettivi per un uso efficace dei fondi comunitari 2014-2020*, Roma, 2012, p. 12).

realtà in grado di «disegnare la natura dei problemi, le vicende dell'evoluzione, gli atteggiamenti nei loro riguardi» e aggiungeva che «il termine “zone interne” è, tuttavia, un'astrazione operativamente priva di senso. Quel che conta operativamente è la singola zona, realisticamente delimitata, non molto ampia, con i suoi specifici caratteri, i suoi problemi, la sua popolazione, le sue passate vicende. Per essa si tratta di mettere in moto un processo di ripresa, con specifiche priorità, con propria strategia, con una organizzazione e un programma, capaci di mobilitare le forze migliori e di paralizzare quelle obiettivamente contrarie al rinnovamento» (Rossi Doria, 1981, p. 12).

Senza dubbio la strategia di indirizzo politico delle aree interne riattualizza i concetti di Rossi Doria e ne fa un riferimento operativo. Dal punto di vista concettuale la ricerca ha seguito la categoria delle aree geografiche marginali, provando anche a ricercare delle possibili intersezioni tra aree interne e aree marginali.

Bisogna considerare che la delimitazione di un'area è un atto che cela sempre una presa di possesso di uno spazio, sulla base del principio di inclusione-esclusione. L'azione territoriale come sappiamo, genera sempre una demarcazione, ma questa può essere interpretata sulla base di una caratteristica lineare (ad esempio i confini amministrativi dei comuni utilizzati per classificare le aree interne), oppure da un punto di vista zonale in cui le diverse attività si possono sovrapporre in modo da superare limiti e demarcazioni (Dematteis, Governa, 2005, p. 25). L'azione territoriale in questo caso non «si esaurisce bruscamente nel territorio ma progressivamente» (Raffestin, 1984, p. 159). In questo senso il ricorso al concetto di area interna avrebbe ristretto il campo d'indagine. Se guardiamo ai casi di studio del Friuli-Venezia Giulia, la Val d'Aupa accederà ai «progetti d'area»¹³, mentre le Valli del Natisone non sono state selezionate.

¹³ Con la delibera della Giunta regionale del Friuli Venezia Giulia, n. 597 del 2015 vengono istituite le «aree interne della regione» che interessano i soli comuni dell'Alta Carnia, delle Dolomiti Friulane e del Canal del Ferro-Val Canale. I «progetti d'area» usufruiscono di fondi statali per il sostegno dei sistemi economici territoriali (sviluppo delle fonti di reddito) e per l'adeguamento dell'offerta dei servizi

La delimitazione delle aree interne prodotta a seguito della classificazione¹⁴ nazionale è stata «ottimizzata» sulla base delle risorse disponibili per le «aree-progetto».

Risulta così difficile trovare una chiara intersezione tra le aree interne e il concetto di area marginale anche perché la logica di individuazione delle aree interne, come sottolineato da Dematteis, ha seguito un approccio che non considera le «potenzialità inesprese che possono concorrere allo sviluppo del paese; esternalità positive per il resto del territorio - compresa la difesa dal rischio idraulico-» e il «patrimonio naturale e culturale di valore universale» in grado di offrire «servizi ecosistemici, ambientali, paesaggistici, culturali» (Dematteis, 2012).

C'è un ulteriore elemento da considerare. Per gli attori di questi territori, come dimostra la ricerca, in taluni casi la «vita ai margini» si configura come una scelta che può nascere da motivazioni differenti tra loro. Da questo punto di vista la marginalità diventa un ambito dove esprimere una propria soggettività, un modo per distanziarsi

essenziali per la popolazione (Fonte: Regione Friuli Venezia-Giulia). Documento consultato il 5 agosto 2017:

https://www.regione.fvg.it/rafvfg/export/sites/default/RAFVG/economia-imprese/agricoltura-foreste/psr-programma-sviluppo-rurale/FOGLIA119/allegati/AREE_INTERNE.pdf

¹⁴ Per la definizione delle aree interne oltre al criterio demografico viene adottato quello della distanza che separa questi territori dai centri di accesso ai servizi essenziali (mobilità, istruzione, salute). Sulla base di tali indicatori viene prodotta una classificazione. L'individuazione delle «aree interne» ha previsto tre fasi distinte: la prima ha prodotto una classificazione del territorio italiano in funzione della distanza dai centri urbani che possono offrire ai cittadini adeguati servizi essenziali sul terreno della mobilità, della salute e dell'istruzione. Sulla base di questa prima mappatura nazionale si sono suddivise le «aree interne» in tre categorie: D- intermedia, E-periferica, F-ultraperiferica. Questi territori rappresentano il 61,1% del territorio nazionale e coinvolgono 4.181 comuni di cui 1.810 facenti parte delle categorie «periferica» e «ultraperiferica». In queste aree vive il 22,7% della popolazione residente in Italia. L'area intermedia interessa una superficie pari al 29,6% del territorio nazionale con una popolazione di 8.952.266 residenti; l'area periferica ha una superficie del 24,3% con una popolazione di 3.671.372 residenti; l'area ultraperiferica ha una superficie del 7,2% con una popolazione di 916.870 residenti (Fonte: Censimento Istat 2011). La fase successiva ha coinvolto direttamente le Regioni, le quali indicano i territori da inserire nel piano «Strategia Nazionale Aree Interne». L'ultima fase prevede una verifica della perimetrazione tra i Comuni interessati e le Regioni.

dalle pratiche sociali ed economiche di un mondo in cui alcuni non si riconoscono. Va considerato che esiste anche un diritto alla marginalità, come «un modo per non stare né dentro né fuori, sempre pronti, se si presenta l'occasione e in base alle proprie necessità, a entrare o a uscire da qualcosa. È anche un modo per guardare con un certo distacco le cose che stanno da una parte del confine e quelle che stanno dall'altra; oppure una maniera per entrare in contatto con una cultura, per viverci in mezzo rimanendovi però allo stesso tempo distanti» (Zanini, 1997, p. 56-57). Questi elementi devono essere considerati nell'ambito di un programma d'intervento di sviluppo territoriale.

Sappiamo anche però che la marginalità è il prodotto del processo di globalizzazione neoliberista che è intervenuto in modo sostanziale nella ridefinizione della territorialità, producendo esclusione sociale (basti pensare alle forme atipiche e precarie del lavoro) e marginalizzazione geografica come conseguenza delle decisioni localizzative dell'intera organizzazione economico-sociale e politico-istituzionale (Boria, 2015, p. 386).

1.3.1 Logiche di mercato vs coesione territoriale

Le aree marginali così come le aree interne sono da considerarsi un'articolazione di un sistema complessivo economico produttivo e istituzionale che si riorganizza in forme estremamente variabili, in funzione sia del ruolo esercitato dell'Italia nell'ambito dell'Unione Europea sia all'interno del capitalismo internazionale. Un meccanismo instabile che ridefinisce in continuazione i limiti o le opportunità da attribuire a un territorio secondo i propri obiettivi (Harvey, 2014, p. 153).

Questo quadro si complica con il progressivo «ritiro» delle strutture pubbliche (statali e regionali) a partire dagli anni Novanta, con una caduta complessiva dell'offerta ai cittadini di servizi essenziali - scuole, trasporti, ospedali, telecomunicazioni- (Arriola, Vasapollo, 2005, p. 136). Il soggetto pubblico sulla base delle regole dell'Unione

Europea eroga i servizi essenziali nell'ambito di una logica di mercato, così da doversi rifugiare in politiche di «*minimal state*» (Governa, 2014, p. 80).

I processi di ridefinizione dei poteri guidati dal principio di sussidiarietà¹⁵, su cui l'Unione Europea basa il proprio funzionamento, sono una delle contraddizioni della crisi dei territori, in cui le «discrepanze tra competenze trasferite verso il basso e possibilità finanziarie hanno, di fatto, limitato fortemente la quota di potere effettivamente trasferita alle autorità locali pubbliche» che sono costrette a ritrarsi «progressivamente dall'erogazione dei servizi pubblici, con l'affermarsi di una sempre più spinta tendenza verso la privatizzazione degli stessi, prima di quelli economici e poi di quelli legati alla persona» (*ibidem*, 2014, p. 75).

Se guardiamo al recente passato, dal 2007 al 2013, le politiche di coesione sostenute dall'Unione Europea hanno prodotto dei risultati esigui, a fronte di un aggravamento delle condizioni socio-economiche generali del paese, a seguito dalla crisi globale iniziata nel 2008. In uno studio completato nel marzo del 2013, sulla valutazione della politica di coesione in Italia si legge: «Il periodo 2007-2013 ha evidenziato lacune di programmazione e realizzazione molto serie, soprattutto nelle regioni dell'Obiettivo Convergenza¹⁶, a cui questa politica è principalmente dedicata, e

¹⁵ Il principio di sussidiarietà è sancito dall'articolo 5 del Trattato dell'Unione Europea e figura come elemento fondamentale nell'ambito decisionale, assieme ad altri due concetti: il principio di attribuzione e di proporzionalità.

¹⁶ L'Obiettivo Convergenza coinvolge le Regioni il cui prodotto interno lordo pro capite (Pil/abitante), calcolato in base ai dati relativi all'ultimo triennio precedente all'adozione del regolamento n. 1083/2006 sui Fondi Strutturali, è inferiore al 75% della media dell'UE allargata. L'Obiettivo prevede attraverso il Fondo europeo per lo Sviluppo Regionale e il Fondo Sociale Europeo di sostenere quelle regioni (Campania, Puglia, Calabria e Sicilia, a cui si aggiunge la Basilicata, ammessa a beneficiare di questo obiettivo a titolo transitorio) che si propongono di realizzare un «miglioramento della qualità degli investimenti in capitale fisico e umano, dello sviluppo dell'innovazione e della società della conoscenza, dell'adattabilità ai cambiamenti economici e sociali, della tutela e del miglioramento della qualità dell'ambiente e, infine, dell'efficienza amministrativa».

un generale arretramento nella capacità di intervento rispetto ai periodi precedenti. A dicembre 2012, dopo sei anni dall'avvio e a tre anni dalla chiusura, i programmi del Fondo europeo per lo sviluppo regionale (FESR) di Sicilia, Campania e del Ministero dei Trasporti avevano speso meno del 20% delle risorse loro attribuite (pari a 10,5 miliardi di Euro)» (Naldini, 2013, pp. 64-65). Le attività prevalenti sul territorio sono state infatti quelle di un rafforzamento delle strutture di monitoraggio e di studio utili soltanto a verificare le ricadute prodotte dalle politiche devolutive.

La condizione delle aree marginali richiamano un tema fondamentale, ovvero quello della «giustizia sociale territoriale» che dovrebbe garantire un'equa distribuzione dei beni pubblici e delle risorse per corrispondere ai bisogni degli abitanti di aree marginali (Harvey, 1972, 1978). Un aspetto riguarda quello dei servizi pubblici essenziali ripresi dall'Accordo di Partenariato 2014-2020 che disegna la strategia di sviluppo delle aree interne: «Se nelle aree interne non sono soddisfatti i servizi “essenziali” di cittadinanza, in queste aree non si può vivere e quindi non è immaginabile alcuna sostenibilità a lungo termine dei progetti promossi, se considerati isolatamente dal contesto complessivo dell'organizzazione di vita delle comunità interessate. Si pone, in primo luogo, una relevantissima questione di diritto di cittadinanza se una quota importante della popolazione ha difficoltà ad accedere a scuole in cui i livelli di apprendimento e la qualità degli insegnanti sia equivalente a quella garantita nei maggiori centri urbani, a presidi sanitari capaci di garantire i servizi sanitari essenziali (pronto-soccorso, emergenze, punti parto, trasfusioni) e a sistemi di mobilità interna ed esterna adeguati. In secondo luogo, si entra in un circolo vizioso di marginalità per cui all'emorragia demografica segue un processo di continua rarefazione dei servizi stessi e si pregiudica ogni effetto duraturo della prima classe di azioni. Il tema della cittadinanza è condizione necessaria alla prospettiva di sviluppo:

(<http://www.rgs.mef.gov.it/VERSIONE-I/Attivit-i/Rapporti-f/Il-monitoraggio/Datidiattuazione/Convergenza/>) consultato il 3 agosto 2017.

se in queste aree non sono garantiti i servizi di base, se non se ne monitorano i livelli essenziali e la qualità dell'offerta, è inutile investire in strategie di sviluppo e progettualità»¹⁷.

Sul piano materiale poco o nulla è stato fatto, in particolare per quanto riguarda le necessarie opere infrastrutturali che sono la pre-condizione necessaria per attivare politiche di sviluppo in aree marginali.

La nuova programmazione comunitaria (2014-2020) asserisce un approccio d'intervento *place-based* che, sebbene presenti dei rischi di rafforzamento di gruppi di potere locale o ancor peggio di proposte politiche localiste, ha il merito di offrire la possibilità di allargare la partecipazione ai cittadini verso un'azione collettiva territorializzante.

L'approccio *place-based* consente una valorizzazione e un utilizzo delle potenzialità presenti in ciascun luogo, ma tale processo deve essere associato alla ricostituzione, *in primis*, del tessuto sociale delle comunità, attraverso un nuovo approccio redistributivo, non «compassionevole», che riequilibri il rapporto tra produzione e distribuzione della ricchezza, sulla base di un nuovo patto tra aree centrali e aree marginali, tra territori e luoghi.

La strategia nazionale per le aree interne rischia di implodere su sé stessa se non è accompagnata da una politica redistributiva e di sostegno economico, in armonia con la Carta sociale europea.

Ponendosi in antitesi alla logica che anima la strategia delle aree interne, la valorizzazione del concetto di marginalità, che trova riscontro nella pratica di alcuni

¹⁷ L'intervento della politica ordinaria, in linea con quanto descritto, sarà parte indispensabile e irrinunciabile della strategia e sarà collegato a ciascuna delle iniziative progettuali e strategiche in favore delle Aree Interne realizzate dalla politica regionale e di sviluppo rurale». http://www.agenziacoesione.gov.it/opencms/export/sites/dps/it/documentazione/Aree_interne/Estratto_dell'Accordo_di_Parteneriato_2014-2020.pdf, consultato il 14 luglio 2017.

casi di studio, apre alla possibilità di creare dei ponti tra le diverse marginalità, di generare relazioni tra i diversi territori e di tracciare un percorso verso un nuovo patto tra aree centrali e aree marginali, in grado di superare l'«omologazione competitiva» (Turco, 2015, p. 404), sempre considerando che «sono le istituzioni e gli attori pubblici e privati delle città che possono fare incontrare l'innovazione che circola nelle reti globali con i saperi contestuali espressi dai territori, in modo da produrre innovazioni appropriate alle loro esigenze specifiche» (Dematteis, 2015, p. 4).

1.3.2 «Centralità» del marginale

La categoria dello spazio marginale è ampiamente utilizzato nel campo della ricerca empirica, sia in settori disciplinari sia nell'ambito multidisciplinare. La marginalità in geografia ha avuto diversi approcci, con definizioni non sempre concordanti (Aru, Puttilli, 2014).

La marginalità può essere osservata a partire da una condizione oggettiva che indica una fragilità territoriale di tipo ambientale, demografico, socio-economico e politico. Può essere considerata, per il carattere distintivo e analitico che attribuisce ad un territorio, utile per individuare i confini di alcune aree geografiche in cui attivare dei percorsi di sviluppo del territorio (De Iulio, Ciaschi, 2014, pp. 12-21).

La marginalità è un concetto esplicativo, legato alle condizioni territoriali che rivela anche la dimensione soggettiva, ovvero la condizione di singoli o gruppi che sono considerati marginali rispetto a coloro che vivono nelle aree urbane.

Il tema della marginalità sarà al centro del dibattito scientifico negli anni Settanta del Novecento (Guarrasi, 1978, Turnaturi, 1976) e verrà descritto come un fenomeno strutturale che si sviluppa a seguito dei processi contraddittori di modernizzazione. La teoria del sociologo Gino Germani indica come la marginalità (Serra, 2011, 2016) debba essere considerata non tanto come la «semplice mancanza di partecipazione o esercizio dei ruoli in forma indeterminata o in sfere definite dell'attività umana, quanto

dalla mancanza di partecipazione in quelle sfere che si considerano dover essere incluse nel raggio di azione e/o di accesso dell'individuo o del gruppo» (Germani, 1972, p. 205). Gli ambiti di partecipazione individuale o collettiva riguardano i fattori socio-economici e culturali, ma più in generale la distribuzione del potere all'interno dei territori.

I progetti di studio sullo sviluppo locale dei primi anni Ottanta, coordinati da Giuseppe Dematteis, hanno utilizzato la categoria della marginalità, come riferimento teorico nella lettura geografica delle aree marginali d'Italia (Cencini, Dematteis, Menegatti, 1983).

Lo spazio marginale è un processo che affiora e si modifica nel tempo, e la sua peculiarità può variare sulla base della geografia fisica e sociale in cui si produce. Il modello e l'impatto della creazione di spazi marginali in Occidente sono il prodotto dei cambiamenti economici, politici e sociali del sistema capitalista. Frutto della competizione globale, lo spazio marginale può essere considerato come quello «spazio agito da coloro che praticano attività marginali» (Farinelli, 1983, p. 30).

Quando parliamo di spazio marginale dobbiamo tenere conto della scala di riferimento. Infatti, il concetto di marginalità può riferirsi a differenti scale d'indagine: a piccola scala, su vaste aree del pianeta, come ad esempio il Nord e il Sud del mondo, a grande scala, relativa a territori regionali che fanno riferimento a un'area socio-economica e a una marginalità *in situ*, molto ridotta geograficamente, come ad esempio quella riferibile a un piccolo paese o un quartiere di città (Gurung, Kollmair, 2005, p. 11).

La marginalità può essere accompagnata da fattori d'isolamento relazionale, in parte intenzionali, che agisce direttamente nella qualità delle relazioni e del loro possibile accrescimento (Bailly, 1983, p. 74).

Spesso la marginalità di un territorio è stata rappresentata attraverso l'analisi di una situazione socio-economica o politico-culturale riferita al modello delle località centrali

della geografia economica (Christaller, 1980). Non è mia intenzione procedere in questo senso, piuttosto vorrei soffermarmi sulla doppia dimensione della marginalità, spaziale e culturale. Oggi il processo definito di globalizzazione ha superato per certi versi il collegamento necessitante tra periferia e marginalità. L'approccio al territorio attraverso la categoria di spazio marginale rende i confini molto permeabili e può implementare sul piano pratico gli indicatori e favorire nuove ipotesi d'intervento.

I casi studiati in questa ricerca tendono a dimostrare come, talvolta, la marginalità di un territorio possa essere ricercata e utilizzata nello sviluppo di interazioni dinamiche tra il territorio e una dimensione socio-culturale. Nello specifico possiamo parlare di relazione tra progetti artistici-culturali e territori marginali.

Per i casi di studio analizzati, gli indicatori sui servizi confermano un effettivo depotenziamento strutturale della capacità di reazione del sistema locale alla negativa spirale avviata dal processo di spopolamento. Il continuo calo demografico è accompagnato da una costante diminuzione del reddito pro capite ed ha come effetto una riduzione del sistema dei servizi locali. Il territorio così diventa poco attrattivo e costringe gli abitanti a trasferirsi altrove. Questi aspetti possono essere ritenuti sistemici o contingenti (Leimgruber 2004, p. 48).

I casi indicano come anche la cultura locale, la lingua, il dialetto possono subire un processo di marginalizzazione. Quando questo accade ad un intero sistema, che aveva guidato il processo di significazione dei luoghi e che poteva essere l'unico capace di distinguere la qualità attribuita a un territorio, si compromette alla base l'identità delle comunità stesse (Cerreti, Fusco 2007, p. 43). I geografi della scuola di Lione nel 1984 ritenevano la marginalità una categoria necessaria per comprendere i processi di relazioni socio-culturali e spaziali (Vant, 1986).

Bisogna considerare che le prerogative stesse dello sviluppo di un territorio derivano da alcune condizioni: risorse materiali, conoscenze e competenze territoriali, disponibilità di infrastrutture, servizi ai cittadini. Questi fattori come sappiamo sono

distribuiti geograficamente in modo differenziato, tra zone di concentrazione e zone di diradamento. La condizione complessiva delle aree geografiche oggetto di studio ha fatto sì che gli attori territoriali deboli spesso non siano riusciti ad affrancarsi dalla visione di uno sviluppo funzionalista a breve termine, adottato dalle politiche di governo anche locale, che hanno innescato forti processi di deterritorializzazione (Bertoncin, Pase, 2006, p. 35). Le difficoltà di queste comunità sono spesso collegate alla mancata individuazione di un obiettivo comune che definisca la priorità degli interventi. Ad esempio le risorse locali provenienti dai fondi europei sono spesso impiegate per progetti temporanei e di breve periodo, senza regole di distribuzione definite, provocando una competizione a livello locale in cui spesso a prevalere sono gli attori più forti. La conseguenza di queste pratiche territoriali produce un aumento della conflittualità territoriale. Un esempio in tal senso, seppur con le sue specificità, è quello del Matese dove, come vedremo, le scelte dell'amministrazioni locali hanno disatteso le aspettative che si erano prodotte tra gli abitanti con la costituzione del Parco Regionale.

Viceversa, alcune particolari condizioni d'isolamento culturale e sociale possono generare, come nei casi in oggetto, una territorialità che concorre a far nascere nuove relazioni, utili a far superare la condizione di marginalità. Si tratta di superare l'idea che i luoghi marginali «debbano tendere verso un processo di integrazione e assimilazione ai parametri di un centro delle città mitizzato» che «insegue i dettami del marketing urbano [...] asservito alle logiche del turismo che probabilmente non interessa a chi vive i luoghi periferici e a margine ovunque essi siano localizzati» (Amato, 2014, p. 27).

La marginalità definita metaforicamente anche come «immagine-concetto» (Geremek, 1979, p. 750) richiama le categorie centro-periferia, inclusione-esclusione, giustizia-ingiustizia spaziale, le quali hanno contribuito alla costruzione del sapere geografico. I margini offrono un punto di osservazione distaccato in cui si possono delineare degli «spazi sociali liminali ricchi di possibilità» (Harvey, 2012, p. 51) per

sviluppare un pensiero critico rispetto alla polarizzazione e alla gerarchia dei territori. Questo elemento, secondo la visione lefebvriana (Lefebvre, 1973), celerebbe un desiderio di centralità che si manifesta in modo evidente nelle aree urbane (utilizzo politico delle piazze principali), oppure sotto forma di paradosso nei luoghi più periferici con una nuova «centralità del marginale»¹⁸.

Ne consegue che il termine marginalità assume il significato di un binomio: «se stessi e l'altro, noi e loro, qui dentro e là fuori» (Forgacs, 2015, p. 20), chiamando in campo espressamente la propria soggettività e le pratiche di relazione rispetto all'alterità. In questo senso il margine perde la caratteristica oggettiva, a cui spesso è stato relegato dal ruolo dell'economia, per divenire uno spazio di espressione di differenze, di opportunità, d'incontro. La dicotomia «centralità/marginalità» richiama la relazione dinamica del processo inclusione/esclusione. L'azione politica inclusiva può essere «altrettanto violenta, nella forma della conversione o dell'assimilazione forzata» (Balibar, 2012, p. 98) di quella esclusiva. Le aree marginali vivono un conflitto aperto tra i progetti di costruzione di «comunità immaginate» e la «comunità istituzionale» che tende ad associare la marginalità come dato negativo. La marginalità può essere intesa «non più solo come motivazione personale, come atto espressivo del singolo, bensì come ricerca talora di una autonoma strategia di vita da parte di vari gruppi sociali, talora come diverso modo di articolarsi e di organizzarsi del sistema stesso» (Catelli, 1987, p. 1174).

La lettura dei processi spaziali di marginalizzazione porta con sé il rischio di una enfaticizzazione eccessiva degli indicatori negativi, con l'effetto di non considerare quegli

¹⁸ Il tema della «centralità dei margini» si pone a cavallo tra realtà e utopia, un processo che in determinate condizioni materiali e ambientali può stimolare e indicare una possibile strategia all'azione politica. Il tema dell'utopia verrà ripreso nella seconda parte della tesi in relazione ai casi di studio. A questo proposito è suggestivo il richiamo al «tempo utopico» di Remo Bodei come «il possibile nel reale» (Bodei, 1989, p. 953).

aspetti, ritenuti per alcuni positivi, che fanno della marginalità «un luogo privilegiato della sfida al pensiero dominante e come difesa della diversità» (Balestrieri, 2011, p. 20).

In questo senso i luoghi marginali possono essere considerati come un punto di osservazione necessario per esercitare un «ruolo attivo nella creazione di pratiche culturali contro-egemoniche» (Hooks, 1998, p. 62); sono anche luoghi dell'incertezza dove ci si può sentire «costantemente in pericolo. Si ha bisogno di una comunità capace di fare resistenza» (*ibidem*, p. 67). Nello stesso tempo possono offrire maggiore autonomia che consente, secondo pratiche non consuetudinarie, di realizzare progetti innovativi in grado di superare la condizione di marginalità e attivare dei processi virtuosi di sviluppo territoriale.

Questa condizione porta a considerare la marginalità non più come una condizione inadeguata; tutt'altro, i margini si connotano come luogo di opportunità in cui si possono trovare delle condizioni di vantaggio di carattere specifico ed esclusivo: «una risorsa spaziale, un luogo i cui abitanti possono affermare le proprie competenze e una propria *citadinité*» (Semmoud, Troin, 2014, p. 33)

1.3.3 *L'area montana marginale come fattore di deprivazione*

Come abbiamo visto il concetto di marginalità ha assunto un valore epistemologico all'interno delle scienze geografiche, in particolare nella definizione delle condizioni di sviluppo di un territorio e delle opportunità che esso può offrire.

La condizione che vivono gli abitanti delle aree marginali montane può essere meglio conosciuta se consideriamo i fattori di deprivazione e svantaggio a cui sono sottoposti: dalla bassa interazione sociale alle scarse possibilità di esercitare lavori qualificati, da forme di pendolarismo giornaliero a emigrazioni per breve periodi o in forme definitive. Vivere in uno stato di deprivazione significa subire lo «scarto fra i

diritti riconosciuti *de iure* per tutta la popolazione e quelli esercitati *de facto* da una parte di essa» (Dell’Agnese, 1998, p. 254).

In tal senso la polisemia del termine «marginale», utilizzato per definire un territorio montano, riferendosi a fattori spaziali, sociali, culturali ed economici, può ordinariamente ricollegarsi alla categoria della deprivazione territoriale e sociale, i cui effetti maggiori, come già ricordato, ricadono su quelle «terre alte», deprivate dalla possibilità di sviluppo e costrette ad un destino crescente e inesorabile di abbandono.

Il concetto di deprivazione è spesso alimentato dalla progressiva concentrazione nelle città dei servizi pubblici (scuole, sanità, ecc.) e delle attività sociali e ricreative. Tali politiche, accompagnate da una generalizzata riduzione della spesa pubblica, hanno generato delle evidenti diseguaglianze nell’accessibilità dei servizi. Il concetto di deprivazione, correlato a quello di marginalità, rileva le condizioni di un territorio: «La montagna deprivata è perciò quella dei margini rurali, degli insediamenti di mezza costa, dei piccoli centri sommitali e delle frazioni più elevate, scomode ma non ancora toccate dallo sviluppo turistico, insomma di tutti quegli insediamenti di piccole dimensioni che, per l’esiguità della domanda, non sono in grado di fornire alla popolazione che vi risiede, una gamma di servizi e di opportunità analoga a quella dei centri di maggiori dimensioni e dai quali proprio per l’orografia del terreno, raggiungere questi servizi si dimostra problematico se non addirittura impossibile» (Dell’Agnese, 1998, p. 260).

Una descrizione che aiuta a comprendere la fatica e i costi del vivere in aree montane marginali e deprivate in cui la parcellizzazione abitativa, i costi di accessibilità ai trasporti, ai servizi energetici, a Internet costituiscono una limitazione delle opportunità e, di fatto, una deprivazione per le comunità. Gli indicatori che attengono alla scolarità, all’occupazione, al reddito dimostrano una vulnerabilità sociale delle aree montane come conseguenza di questo stato di deprivazione e mettono in luce le

difficoltà dello stato-nazione e dell'Unione Europea a garantire, all'interno dei propri confini, livelli di prestazioni omogenee tra i diversi territori.

La deprivazione si traduce anche in una perdita delle qualità relazionali all'interno delle comunità, che vivono un sentimento di sottrazione della propria identità, frutto delle contraddizioni prodotte dal divario tra ciò che offre il territorio deprivato e le proprie aspettative (*ibidem*, p. 261). Tale condizione può accompagnarsi a spinte identitarie localiste in cui l'apertura verso l'esterno, la creazione sul territorio di reti translocali, diventa un fattore negativo, «una deprivazione della propria identità» e non «una opportunità di confronto con un ambiente differente, oltre i confini della propria vallata»¹⁹.

Le aree montane marginali, dove persiste lo spopolamento, sono spesso ricche di risorse: dalla qualità ambientale e paesaggistica al patrimonio culturale locale, dalle tradizioni di auto organizzazione delle comunità alle forme di autogoverno locale. Ma il fenomeno della deprivazione oltre alle caratteristiche già descritte, può riguardare le risorse naturali (acqua, minerali, rocce, legname ecc.), i corridoi vallivi come via di comunicazione per il transito di merci o persone e le stesse popolazioni che rappresentano spesso forza lavoro destinata all'impiego nei siti industriali di pianura. Il conferimento delle risorse prodotte dalle aree montane per lo sviluppo urbano spesso non viene controbilanciato dal diritto di accesso ai servizi pubblici a pari condizione con le città. La condizione di deprivazione della montagna marginale deriva dalla qualità delle politiche di governo del territorio e dalla asimmetria prodotta tra aree urbane e aree rurali: si tratta di considerare il diritto di abitare la montagna e pertanto di garantire in primo luogo una rete di servizi essenziali. Per farlo è necessario guardare al territorio montano come ad una realtà non contrapposta agli interessi di chi vive in

¹⁹ Testimonianza di un abitante della Val Aupa raccolta nell'ottobre del 2016.

città, ma invece considerarlo un possibile laboratorio utile a sperimentare forme di sviluppo innovative che guardano con attenzione all'ambiente.

Da questo punto di vista è evidente che per superare la questione della «deprivazione» presente nelle aree marginali è necessario costruire un nuovo rapporto di interdipendenza tra le città e le aree montane: «Il male non sta quindi nel fatto che la città penetri nella montagna, ma nel *come* ciò avviene. Se le forme finora prevalenti sono in gran parte negative, in quanto largamente distruttive dell'ambiente, del paesaggio e della cultura locale, la soluzione non è quella di preservare un rurale nostalgico (immaginario tipico di chi abita in città), ma di sperimentare nuove forme di città sostenibile» (Dematteis, 2011, p. 85). La riduzione della distanza che separa questi due mondi deve trovare un bilanciamento tra patrimonio locale e la sua conservazione nell'ambito di processi d'innovazione dei modi di abitare la montagna.

1.3.4 *Il fenomeno dei «nuovi abitanti»*

Gli studi sulle aree montane hanno messo in evidenza il fenomeno della *amenity migration*, un fattore di neo-popolamento che può svolgere un ruolo di trasformazione degli equilibri di *governance* tra territori montani e città. Il processo che ha visto protagonisti gli *amenity migrants* è stato particolarmente studiato dal geografo Laurence Moss e dal suo gruppo di lavoro negli Stati Uniti a partire dagli anni Novanta, in relazione alle spinte culturali del «neo-ruralismo» (Moss, 2006; Moss, Glorioso, 2014). Un fenomeno che si manifesta anche nelle aree montane europee (Bartoš, Kušová, Těšitel, 2009, Bender, Kantischeider, 2012; Camanni, 2013; Corrado, Dematteis, Di Gioia, 2014, Membretti, Iancu, 2017; Varotto, 2013) e che mette in luce le trasformazioni del rapporto tra le città e i luoghi di montagna.

Il fenomeno degli *amenity migrants* o «nuovi montanari» è stato classificato da Manfred Perlik sulla base della tipologia di mobilità che porta a definire ben sette classificazioni di nuovi abitanti delle aree montane. Quelli che sono definiti come

«abitanti permanenti», ovvero soggetti che raggiunta l'età della pensione scelgono di vivere in piccoli villaggi montani che offrono una buona qualità di vita, coloro che vivono nelle aree periurbane montane e lavorano in città, quelli che vivevano in città e hanno preferito stabilirsi in piccoli centri montani e infine soggetti provenienti dall'estero che per ragione economiche o di legame affettivo si stabiliscono nei territori montani. Un'altra categoria è quella degli «abitanti temporanei» che possono essere soggetti che praticano il turismo per brevi periodi, oppure lavoratori stagionali occupati nei settori agricoli, di allevamento e turistico, o coloro che alimentano il fenomeno delle seconde case (Perlik, 2006).

Coloro che migrano sono spesso alla ricerca di luoghi marginali e spopolati dove si può trovare un'alta qualità ambientale, una condizione migliore per svolgere la propria professione, ma anche un patrimonio culturale in cui riconoscersi. I fattori attrattivi dei territori marginali spopolati possono essere quelli derivanti dalla possibilità di uso di alloggi a prezzo limitato, da un minor costo della vita, ma anche da quel processo d'ibridazione culturale che vede interessare in questi ultimi decenni le aree marginali della montagna²⁰ (Dematteis, 2017; Membretti, 2015a, 2015b).

Queste forme di migrazione possono attivare delle forme di riqualificazione del territorio, sia in termini materiali che di attivazione di nuove reti relazionali. Tuttavia vanno considerati anche gli effetti negativi che si possono manifestare all'interno delle comunità locali, quando il sistema territoriale non è in grado di supportare queste presenze.

²⁰ Negli ultimi decenni il territorio montano, prevalentemente l'area alpina, ha visto la presenza di un numero di migranti stranieri (350.000), che attratti perlopiù da alcune attività specifiche di produzione nel settore agricolo e nell'impresa di trasformazione dei prodotti o nell'ambito dei servizi hanno trovato occupazione e si sono trasferiti stabilmente. Oltre a questo fenomeno alcuni comuni montani offrono ospitalità ai richiedenti asilo e possono rappresentare quel fattore di novità necessario a superare i limiti di sviluppo ricollegabili al fenomeno dello spopolamento (Dematteis, Membretti, 2016).

Il rapporto tra «nuovi abitanti» e il patrimonio culturale del territorio deve essere necessariamente accompagnato da un processo di «relazioni inclusive» in cui vecchi e nuovi abitanti condividono pratiche territoriali che possano generare un attaccamento e un radicamento al luogo (Salsa, 2007).

Da questo punto di vista il caso di studio su Dordolla²¹ ci aiuterà ad entrare nel merito di una esperienza che, per alcuni tratti, può essere considerata rappresentativa di questa tendenza.

²¹ Dordolla è stata al centro di uno studio demografico condotto dall'Istituto di Geografia dell'Università di Innsbruck. La ricerca approfondisce i fenomeni di immigrazione verso le aree alpine. Questa nuova tendenza è particolarmente accentuata nelle Alpi occidentali, francesi e italiane, e in parte nelle Alpi centrali. Permane una situazione di precarietà nelle Alpi orientali caratterizzate ancora da una generale fase di spopolamento. Tuttavia possiamo trovare delle località in controtendenza rispetto all'andamento tendenziale. Dordolla, come dimostra lo studio, rientra in questa categoria (Löffler e altri, 2016, pp. 484-493).

Capitolo 2 Territori

2.1 Territorio e processo artistico

La ricerca parte dall'ipotesi che il processo artistico, inteso come esperienza relazionale, possa essere ritenuto uno strumento per riconfigurare la territorialità e ridefinire le identità politico-territoriali. Il processo di costruzione del territorio si intreccia sempre con nodi, reti e trame territoriali che costituiscono il fondo su cui si sviluppano le relazioni. Ogni gruppo sociale intrattiene dei rapporti che fanno riferimento al «territorio concreto» e a un «territorio astratto» composto da «lingue, religioni, tecnologie» (Raffestin, 1986, p. 77) che trovano nella sconfinata crescita dell'immaginario, di cui l'arte è parte essenziale, uno strumento fondamentale di comunicazione. Il progetto artistico rimette in primo piano l'importanza del territorio come concetto relazionale, facendone un luogo di esperienza e di trasformazione della territorialità.

I territori marginali possono essere considerati spazi di opportunità, di transizione, la cui complessità risiede nei «processi di ristrutturazione»²² dello spazio sociale (fig. 6-7), in una combinazione composita tra continuità e cambiamento (Brenner, 2016, p. 42).

Il territorio nasce con una doppia connotazione, materiale e simbolica. È una «costruzione continua» in costante evoluzione e «costituisce una componente

²² Il concetto di «ristrutturazione dello spazio sociale» è stata trattato da Edward Soja in modo molto efficace, in relazione agli effetti dello sviluppo del capitalismo negli spazi urbani e viene ripresa da Neil Brenner. Nei casi di studio i processi sono di altra natura e ovviamente coinvolgono micro aree, tuttavia il termine «ristrutturazione» rimanda al conflitto che può nascere tra un «ordine "ereditato" e (uno) "progettato". Non si tratta di un processo meccanico o automatico. I suoi risultati non sono predeterminati» (Soja, 1987, p. 178). La questione della ristrutturazione dello spazio sociale si interseca con le pratiche territoriali che possono essere attivate da una manifestazione artistica.

essenziale e ineliminabile sia del corredo di competenze sia dei meccanismi di trasmissione delle competenze» (Cerreti, Fusco, 2007, p. 40).



Fig. 6 – *Harvest (raccolto), Dordolla 2016*

Foto: M. Godlewska, 2016

Gli effetti della cosiddetta globalizzazione hanno prodotto un'accelerazione della competizione su un piano globale per il controllo del territorio, in funzione degli interessi del capitale, acutizzando la fragilità dei territori marginali. In queste aree lo sfruttamento e l'accaparramento delle «risorse territoriali non richiedono il coinvolgimento delle comunità locali, l'azione del capitale assume i connotati di una semplice spoliazione, limitata nel tempo e nello spazio, e non vi è interesse alcuno a operare inutili e onerosi interventi di riterritorializzazione» (Pollice, 2015, p. 419).

La ricerca apre ad una prospettiva sulle possibili risposte che questi territori possono dare alla condizione strutturale di marginalità, oggi inasprita dalla intensificazione delle forme competitive. I progetti artistici realizzati sono condotti da «individui geograficamente plurali», in grado di agire territorialmente trasformando «i luoghi estranei in luoghi propri» (Stock, 2010, p. 117), rafforzando o creando un nuovo legame con il territorio o meglio con i territori.



Fig. 7 – *Partza de sos ballos, Cabudanne de sos poetas, 2016*

Foto: Archivio associazione Perda Sonadora, 2016

L'azione territoriale condotta da un attore nello spazio produce, a qualsiasi livello, territorio che assume così un'accezione relazionale. La territorialità è il prodotto della complessità delle relazioni sociali, delle interazioni culturali con l'ambiente, dei processi economici e delle innovazioni tecnologiche che intervengono storicizzando lo spazio-territorio, attraverso una costruzione culturale in continua evoluzione (Raffestin, 1983,

p. 149-151). Claude Raffestin, mosso dall'analisi di Henri Lefebvre sulle diverse caratteristiche nella produzione dello spazio sociale²³ (Lefebvre, 1980), apre ad una prospettiva in cui il territorio è il «risultato di un'azione condotta da un attore (sintagmatico) che realizza un programma a qualsiasi livello. Appropriandosi concretamente o astrattamente (per esempio mediante la rappresentazione) di uno spazio, l'attore lo "territorializza". Per costruire un territorio, l'attore proietta in uno spazio un lavoro, cioè energia e informazione, adattando le condizioni date ai fabbisogni di una comunità o di una società» (Raffestin, 2005, p. 36).

Il territorio e la territorialità derivano dall'attività che gli esseri umani svolgono nello spazio sulla base dei limiti e dei significati che possono essere ad esso attribuiti (fig. 8).

Questo processo è particolarmente evidente nei territori della marginalità rurale, ereditati con l'inizio della modernizzazione e dell'industria agricola i quali «appartengono ad una territorialità che non esiste più o che si è trasformata quasi completamente. Questi territori quando erano ancora il prodotto dei sistemi di relazioni precedenti, per la gente che li abitava non erano paesaggi. Erano i territori dell'esistenza, i luoghi della vita quotidiana, cioè quelli del lavoro inteso in senso tradizionale» (Raffestin, 2005, pp. 57-58).

²³ Il termine «produzione dello spazio sociale» indica un'azione che una comunità mette in atto in un determinato ambiente: «Lo spazio non è mai prodotto come un chilogrammo di zucchero, o un metro di tela. [...] È un rapporto sociale? Lo è certamente, ma poiché è intrinseco ai rapporti di proprietà [...], lo spazio sociale manifesta la propria polivalenza, la sua «realtà» insieme formale e materiale. Prodotto che si utilizza e si consuma, è anche mezzo di produzione [...]. Questo mezzo di produzione, prodotto in quanto tale, non può separarsi né dalle forze produttive, dalle tecniche e dal sapere, né dalla divisione del lavoro sociale, che lo modella, né dalla natura, né dallo Stato e dalle superstrutture» (Lefebvre, 1978, p. 102).



Fig. 8 – *La donna calanco*, Deni e Francesco, Aliano, 2015

Foto: A. Semplici, 2015

Il territorio come indicato dal modello di Raffestin, evolve a seguito del processo di territorializzazione che si compone di fasi di Territorializzazioni-Deterritorializzazioni-Riterritorializzazioni (processo T-D-R). Il *performer* si inserisce in un contesto territoriale in cui la fase di territorializzazione è attraversata da una forte instabilità. L'azione territoriale esogena accelera il passaggio alla fase di deterritorializzazione che «corrisponde a una crisi [...], ma può essere anche interpretata come la soppressione dei limiti» (Raffestin, 1984, p. 78). È proprio in questa «apertura» che il processo artistico si insinua per provare ad assegnare al territorio un nuovo equilibrio che si completa con la riterritorializzazione. Quest'ultima fase, come vedremo nei casi di studio, quando non va a compimento può produrre una instabilità nel ciclo precedente senza portare a compimento un'effettiva evoluzione.

2.1.1 Spazi performativi

Alla luce di queste considerazioni il concetto di territorio può riprendere un nuovo significato grazie al processo di decostruzione e rappresentazione che il processo artistico compie lavorando sul paesaggio marginale che, di volta in volta, quando si chiude la fase di deterritorializzazione e si avvia un processo di riterritorializzazione, si traduce in un ciclo di territorializzazione come «un grande processo, in virtù del quale lo spazio incorpora valore antropologico; quest'ultimo non si aggiunge alle proprietà fisiche ma le assorbe, le rimodella e le mette in circolo in forme e funzioni variamente culturalizzate, irriconoscibili ad un'analisi puramente naturalistica dell'ambiente geografico» (Turco, 1988, p. 76).

Come vedremo, alcuni progetti assumono le caratteristiche di un «manufatto» frutto di un processo partecipativo che considera il territorio il «luogo della territorialità, cioè degli scambi tra natura e lavoro umano -Handarbeit- e il paesaggio, di natura metafisica, come luogo degli scambi condizionati dal pensiero -Geistesarbeit» (Raffestin, 2005, p. 57).

Le manifestazioni artistiche considerate hanno prevalentemente come elemento caratterizzante la *performance* realizzata con pratiche differenti: arti visive, danza, musica, poesia, cinema e teatro. In tutti i casi di studio le *performances* assumono la simbologia dell'azione rituale, esplicita in relazione alla struttura sociale e alle sue disarticolazioni (fig. 9).

Emerge con il «rito della *performance*» una dimensione della territorialità connessa ad alcune forme artistiche in cui la componente del territorio diventa essenziale per realizzare l'«opera» sulla base del palinsesto territoriale in cui vengono trascritti i caratteri identitari di comunità «transitorie» (Turner, 1993, p. 68). Il richiamo di Turner sul ruolo della «*communitas*» in condizioni di liminalità è confermato anche nei casi indagati e risulta essere un elemento imprescindibile dell'azione performativa come

pratica rituale capace di condurre l'artista verso la «soglia» della comunità introducendo possibili cambiamenti della territorialità.



Fig. 9 – Anna Maria Civico, *U mell'aviti, l'antico canto arbëreshë (italo-albanese), Bosco di Topolò, 2017*

Foto: E. Rucli, 2017

Questo aspetto coinvolge anche quelle forme artistiche (sculture, installazioni) che, pur non utilizzando la pratica della *performance*, si concentrano sugli spazi performativi tenendo conto delle caratteristiche fisiche dei luoghi, ma in particolare delle implicazioni sociali che la propria azione può innescare all'interno delle comunità. Un esempio di cooperazione tra artista e comunità lo troviamo nel caso della *Dormitio Virginis/Beauty Sleeping*, (fig. 10-11) una scultura impermanente di terra, di circa due metri, realizzata in un piccolo campo in località Ortuz a Dordolla nell'edizione di Harevst 2106. A cooperare al progetto alcuni abitanti di Dordolla Sarah Waring (ha contribuito a dissodare il terreno, ha tradotto e letto il testo dall'inglese *Le due Dee: Chi*

dà il cibo dà le regole, durante la performance; Kaspar David Nickles ha fornito i semi monococo e segale, sacchi di juta; Tommaso Soggiolato ha collaborato a rincalzare la juta con mazzetta e scalpello da mastro muratore. Inoltre due visitatori, Blaso e Marion hanno collaborato alla sfilatura dei sacchi di juta. Alessandra Cianelli descrive così il progetto: «La scultura si disfarrà progressivamente con la crescita delle piante. Il ciclo si concluderà nel 2017 con la morte della forma e il raccolto: aspettiamo sospesi una nuova *Harvest* con i semi che auspicabilmente diventeranno spighe d'oro. Quelle spighe, piene di chicchi, saranno trasformati in farina e poi in pane, da mangiare tutti insieme per festeggiare una fine e un nuovo inizio e ringraziare tutti i dordollesi che hanno permesso questo lavoro. Durante la notte dell'inverno che sta iniziando e chiuderà questo anno, la *Grande Dormiente* sognerà curata, bagnata e sostenuta dagli sguardi amorosi dei nuovi e vecchi terrazzani di Dordolla, che mi mandano fin da ora notizie e foto dei suoi primi germogli e delle sue prime rovine».



Fig. 10-11 - *Dormitio Virginis/ Beauty Sleeping*, Alessandra Cianelli, Dordolla, 2016

Foto: A. Ruzzier, 2016

La relazione tra le forme di produzione, di scambio, di comunicazione e il territorio, inteso nella sua materialità, definisce il processo di territorializzazione. Le collettività locali hanno un rapporto utilitaristico e simbolico con il territorio che ha

originato identità e senso di appartenenza alla comunità. Questi fattori possono essere letti e interpretati attraverso il paradigma della territorialità umana intesa come «analisi di sistemi di relazioni che può permettere di trovare una interfaccia tra scienza e quotidianità, tra pratica e conoscenza» (Raffestin, 1986, p. 88).

I progetti artistici si rivolgono al territorio e pongono, anche se indirettamente, alcune interpretazioni sul governo e sull'uso del territorio da parte delle collettività locali e delle amministrazioni pubbliche. Gli interventi artistici lasciano delle tracce che possono essere più o meno casuali o intenzionali, ma che osservati complessivamente vanno a costituire parte della grammatica del paesaggio, in un processo di progettazione territoriale in grado di «riconoscere le territorialità attive, dotate di una specifica organizzazione e capaci di autorappresentarsi, la cui identità è l'esito di un progetto che può generare valore aggiunto territoriale» (Conti, Salone, 2015, p. 42).

I progetti artistici indagati si connettono al territorio a partire da un'idea di arte come forma di conoscenza, come un processo non specialistico o dogmatico: «in questi luoghi spesso produciamo delle azioni al limite, tra crescita della conoscenza artistica e voglia di valorizzare i luoghi, tra il desiderio di diffondere tra i giovani una voglia di riabitare questi territori e la consapevolezza della necessità che è possibile solo aprendosi al nuovo»²⁴.

Tale posizione trova riscontro nei concetti espressi da Clément nel *Manifesto del Terzo Paesaggio*: «Se si smette di guardare il paesaggio come l'oggetto di un'attività umana subito si scopre (sarà una dimenticanza del cartografo, una negligenza del politico?) una quantità di spazi indecisi, privi di funzione sui quali è difficile posare un nome. Quest'insieme non appartiene né al territorio dell'ombra né a quello della luce. Si situa ai margini. Dove i boschi si sfrangiano, lungo le strade e i fiumi, nei recessi dimenticati delle coltivazioni, là dove le macchine non passano. Copre superfici di dimensioni

²⁴ Testimonianza del fotografo Alessandro Ruzzier, 23 dicembre 2016.

modeste, disperse, come gli angoli perduti di un campo; vaste e unitarie, come le torbiere, le lande e certe aree abbandonate in seguito a una dismissione recente. Tra questi frammenti di paesaggio, nessuna somiglianza di forma. Un solo punto in comune: tutti costituiscono un territorio di rifugio per la diversità» (Clément, 2005, pp.10-11).

2.1.2 *Contrastare il localismo e consolidare pratiche identitarie multiple*

La ricerca sul campo evidenzia come gli attori territoriali promotori dei progetti artistici subiscono simultaneamente da un lato le pressioni localiste di chiusura e dall'altro la competizione sovralocale scandita dagli interessi economici che tali eventi possono originare. I processi accelerati dei cicli di territorializzazione, in cui la fase di riorganizzazione e ridefinizione delle scale territoriali interconnesse tra di essi modellano le decisioni in maniera interdipendente sui diversi livelli di governo «sia verso il basso (es. regioni, città metropolitane), sia verso l'alto (es. Unione Europea, WTO)» (Antonsich, 2009, p. 123) ha acuitizzato la crisi dei territori marginali. Tale peggioramento è sempre più connesso alle scelte adottate dagli organismi di governo sovralocale che modulano i propri interventi territoriali, siano essi statali o sovrastatali, attraverso un processo di *re-scaling* guidato dagli interessi derivanti dalla circolazione dei capitali.

La risposta del potere politico sul territorio va letta come un «segno di forza dello Stato stesso e della sua capacità di adattarsi al *re-scaling* dei processi di produzione economica, rimanendo infatti lo Stato l'attore primario che crea il quadro normativo entro cui altri attori regionali o urbani operano» (*ibidem*, p. 123).

Il processo transcalare condotto dagli organismi di governo mantiene un'organizzazione gerarchica e modula la propria azione interessando le sfere globali, sovranazionali, nazionali, regionali, locali, per arrivare fino al controllo del corpo (Brenner, 2016, p. 46). Questo modello di fatto produce una frammentazione e

indebolisce il potere contrattuale delle piccole comunità, che si trovano in una condizione di ricatto permanente tra lasciare mano libera agli investitori o vedere delocalizzato l'intervento in altri territori. Queste condizioni, come vedremo, si possono verificare anche nel caso di alcuni progetti artistici.

Nei casi di studio il territorio funge da riferimento non in funzione di un consolidamento di identità locali che possono condurre facilmente verso il localismo, ma per accogliere forme identitarie multiple. Quest'ultimo concetto apre la strada al pensiero e alla logica del territorio reticolare, prodotto dalla accentuata mobilità delle persone e dalla rivoluzione del *cyberspace*. La ricerca empirica dimostra come gli attori coinvolti nelle manifestazioni artistiche tendano a non identificarsi più con un singolo territorio, ma si riconoscono piuttosto in pratiche identitarie multiple generate da un'interazione tra diversi territori (Haesbaert, 2004, p. 344).

Nei casi di studio la pratica artistica è un dispositivo di relazione che crea sé stessa e nello stesso tempo produce spazi d'incontro, di partecipazione sociale dove diventare attori attivi nell'ambito del progetto artistico territoriale (fig. 12).

Attraverso la *performance* l'artista comunica in forma dialogica e favorisce dei processi d'«ibridazione culturale» in cui il territorio è considerato da Debarbieux come «insieme di risorse materiali e simboliche capace di strutturare le condizioni pratiche dell'esistenza di un individuo o di un collettivo sociale e di informare l'uno e l'altro sulla propria identità» (Quaini, 2012, p. 78)²⁵.

²⁵ Il carattere dialogico del processo culturale o artistico è messo in evidenza anche da François Laplantine che introduce il concetto di «pensiero meticcio» utile alla definizione stessa del termine «identità». L'antropologo compie una decostruzione del concetto stesso d'identità in grado di mettere in luce la natura ideologica e ingannevole che a volte può assumere il concetto stesso. Tale approccio indica come i processi identitari sono guidati dalla capacità di generare una «tensione, cioè un pensiero decisamente temporale che si evolve attraverso le lingue, i generi, le culture, i continenti, le epoche, le storie e le storie di vita. Non è un pensiero della sorgente, della matrice, né della filiazione semplice, ma un pensiero della molteplicità nato dall'incontro» (Laplantine, Nouss, 2006, p. 67).



Fig. 12 –*Ripristino dei paesaggi terrazzati. Dordolla, 2016*

Foto: T. Soggiolato, 2016

L'arte ha un carattere soggettivo e simbolico che si può trasformare in un processo partecipativo capace di sviluppare un sentimento di empatia e di legame con il luogo che acquisisce una singola specificità. L'artista si relaziona al territorio e si confronta necessariamente con altre competenze, dilatando il campo conoscitivo e di acquisizione derivante dall'interdisciplinarietà (fig. 13).

Una pratica tutt'altro che scontata di facile realizzazione. Il concetto espresso da Julia Kristeva, teorica dell'intertestualità, ammonisce sulle difficoltà latenti ad operare attraverso una pratica così contaminante: «Interdisciplinarity is always a site where expressions of resistance are latent. Many academics are locked within the specificity of their field: that is a fact [...] the first obstacle is often linked to individual competence, coupled with a tendency to jealously protect one's own domain» (Kristeva, 1997, p. 5-6).



Fig. 13 – *Cantiere* | Delavanica, ex scuola elementare di Topolò, 2017

Foto: E. Rucli, 2017

Tale condizione può verificarsi con diversi gradi di intensità in base alla capacità di integrare il progetto nel territorio. In primo luogo, gli attori devono essere in grado di integrare il progetto con le risorse e le competenze, siano esse locali o esogene, nell'ambito di una territorialità attiva che radica o rafforza il processo di produzione del territorio. In caso contrario, se il processo di ibridazione tra artisti e territori non si realizza, il rischio è quello di generare delle discordanze che possono produrre forme di territorialità passiva che tendono ad indebolire la costruzione di nuovo territorio escludendo soggetti e competenze (Saxena e altri, 2007, 352; Belletti, Berti G., 2011, p. 53).

In secondo luogo gli attori territoriali devono mantenere un forte legame con i processi reali (conflitti, divisioni) in atto nel territorio, superando i «limiti» del processo autopoietico come unica risposta alla marginalità territoriale, «attraverso il quale un sistema produce, trasforma o anche distrugge i suoi componenti, dalla cui interazione il sistema stesso trae individualità» (Turco, 1988, p. 131). In pratica l'azione territoriale

deve puntare in prima istanza ad una «microfondazione empirica che guidi il passaggio dall'individuale al collettivo (vale a dire dal singolo attore al sistema territoriale assunto come attore collettivo» (Giaccaria, 2015, p. 452). Questa indicazione supera solo in parte le contraddizioni tra logiche locali e interessi sovralocali, tra pratiche endogene e azioni esogene, ma tuttavia rappresenta il presupposto minimo per produrre nuovo territorio che tenga conto della qualità finale dell'azione territoriale.

2.2 *Territorialità plurali*

Le caratteristiche dei territori indagati sono il prodotto di relazioni translocali tra attori che attivano pratiche artistiche, le quali dimostrano capacità di esplorare lo spazio e di attivare dei processi di trasformazione territoriale. La territorialità è un concetto complesso che si compone di pratiche mediate dalle diverse espressioni del linguaggio artistico.

Il paradigma della territorialità permette di descrivere i processi territoriali mettendo al centro gli strumenti e i codici che gli attori utilizzano per costruire territorio. L'artista agisce nel contesto offerto dal palinsesto territoriale. Le scenografie e i contenuti si svolgono nei campi, nelle case, nei luoghi simbolici dei villaggi dove la territorialità locale, ovvero il complesso di relazioni sociali e il territorio vissuto, segna una crisi, un'assenza fisica e relazionale della comunità. Il rapporto con il territorio è formato dalla relazione umana con l'alterità, intesa come diversità culturale non dominante, costituita non solo dallo «spazio modellato, ma anche (da)gli individui e/o gruppi che vi si s'inseriscono» (Raffestin, 1983, p. 164). Le associazioni, gli artisti nella relazione con il territorio possono perdere quel grado di autonomia propria del processo creativo che viene modellato da una territorialità plurale e dinamica.

I progetti artistici si basano su pratiche e modalità di produzione, di scambio e di fruizione culturale. In tal senso vanno considerati anche come una risposta alla

crescente monetizzazione della produzione e dell'uso commerciale dell'evento artistico, divenuto una trappola per molti operatori culturali.

I progetti artistici in questione provano a sottrarsi alla logica dei grandi festival e dal ricatto mediatico che da solo permette di costruire l'evento. In questo contesto il progetto artistico rappresenta un modello di relazione tra operatori culturali che provano a smarcarsi dalla logica neoliberista. Il rischio che questo indirizzo strategico possa entrare nelle maglie economiciste e di sfruttamento economico *tout court* dell'evento artistico è tutt'altro che scongiurato. Se il progetto artistico incentrato sul «luogo» si trasferisce sul «mercato» perde completamente il suo significato. A questo proposito le pratiche adottate in alcuni casi di studio possono essere riferite alle parole di Balzola e Rosa nel loro manifesto per l'età post-tecnologica. L'indicazione di una strategia decontaminata dal mercato nella circolazione dell'arte: «riportare l'arte al suo senso originario di dono [...] In un simile contesto diventa ancora più importante che l'artista esprima la sua generosità e si assuma la responsabilità etica di un ruolo formativo, sia dall'interno delle istituzioni sia sul proprio territorio di appartenenza [...] Insomma che adotti il ruolo di formatore, elemento catalizzatore e di scambio (verrebbe voglia di definirlo “*open source*”) di una creatività potenziale e diffusa, fuori dallo stereotipo dell'artista che vive della propria esclusività» (Balzola, Rosa, 2011, p. 23).

La localizzazione di questi eventi in aree marginali permette paradossalmente una maggiore sostenibilità del progetto stesso. Le pubbliche amministrazioni locali compensano parzialmente i costi delle manifestazioni. In realtà i progetti sono realizzabili grazie alla rete di «volontari» multi-territoriale (abitanti, artisti, partecipanti) creata nel corso degli anni, che garantisce, anche nei casi in cui viene meno il sostegno economico pubblico, la realizzazione degli eventi.

Questo aspetto incide fortemente sulle forme di territorialità e ha due implicazioni.

La prima è costruire una territorialità inedita in un contesto di comunità frammentate, dove il processo partecipativo diventa una risposta possibile alla crisi del territorio; la seconda è dare una risposta differente alla crescente capitalizzazione del tempo e dello spazio, attraverso pratiche e processi materiali condivisi, che diventano fondamentali nella riproduzione sociale di queste comunità che fanno dell'azione transcalare un punto strategico della territorialità.

Sappiamo però che la struttura tridimensionale società-tempo-spazio può variare geograficamente e storicamente, con l'effetto di costruire tempi e spazi sociali differenziati utili a favorire nuovi modelli di relazioni che possono modificare la qualità dell'azione territoriale (Harvey, 2015, p. 279). Alla struttura tridimensionale società-tempo-spazio che sta alla base del processo costitutivo della territorialità, oggi si aggiunge un ulteriore livello di complessità con il *cyberspace* o spazio espanso e mediale che permette di sviluppare relazioni e reti che agiscono nell'ambito della costruzione di territori (Dumont, Tabusi, 2012, p. 15).

L'insieme di relazioni che modellano la territorialità ha sempre delle variabili di incompiutezza e instabilità. La costruzione del territorio avviene su scale e tempi differenti rispetto al processo di sviluppo della territorialità: «il territorio non è mai contemporaneo della territorialità» (Raffestin, 2007, p. 22). A questo proposito si deve considerare che la territorialità, oltre ad interessare il sistema di relazioni temporali e spaziali, agisce sulla sfera politica di un territorio. Restando aderente ai riferimenti empirici dei casi di studio si conferma come l'azione politica possa favorire, o viceversa, ostacolare la «costruzione sociale di nuovi territori», escludendo la possibilità di «farsi carico dei conflitti di rappresentanza e di potere che animano tali processi» (Governa, 2005, p. 51).

2.2.1 Territorialità attiva

I diversi attori si trovano tra un «territorio di partenza», un «territorio di progetto» e un «territorio di contesto» (Bertoncin, Pase, 2013) e hanno l'obiettivo di costruire delle strategie capaci di individuare spazi partecipativi e di coinvolgimento dei diversi attori, locali e non²⁶.

Il confine tra territorio di contesto e territorio di progetto proposto da Bertoncin e Pase rappresenta un efficace strumento analitico e teorico per individuare le diverse territorialità che agiscono nel quadro della manifestazione artistica. Ne consegue una tipologia degli attori (esterni, di contesto e interni) e dei territori (di partenza, di arrivo e di progetto) e il campo relazionale. I progetti artistici sono il frutto di operazioni che mirano alla valorizzazione territoriale, a partire proprio dalla marginalità, condizione per attribuire nuove qualità territoriali di tipo culturale e artistico.

Gli attori endogeni che dirigono i progetti artistici svolgono una funzione di controllo del territorio, sia di progetto che di contesto, la quale consente loro di avere una relazione già costituita con gli attori territoriali non direttamente coinvolti nel progetto. Questa possibilità rappresenta un motivo importante per la riuscita del progetto in quanto riesce a prevenire le eventuali discrasie tra le diverse territorialità. Nel caso di attori esogeni l'ambito dell'azione territoriale si svolge sul territorio di progetto. La relazione con il territorio di contesto è da costruire. Questa condizione, come vedremo, può determinare in alcuni casi una asimmetria nelle relazioni presenti sul territorio, dovuta alla distanza «tra l'esperienza e la percezione di territorio di cui è portatore *Ae* (Attore esterno) rispetto al territorio e alla territorialità che in esso si dispiega» (*ibidem*, 2013, p. 5).

²⁶ Bertoncin e Pase descrivono le relazioni tra territori e attori, endogeni ed esogeni: «su un *Ta* (Territorio di arrivo) di un intervento/progetto/presenza di *Ae* (Attore esterno), che inizia, ha origine in un *Tp* (Territorio di partenza/provenienza, il territorio in cui si forma *Ae*, o comunque il suo territorio di riferimento prioritario) e che realizza un *Ti* (Territorio dell'intervento, del progetto)» (Bertoncin, Pase, 2013, pp.1-2).

Il primo passaggio è quello, ricordato alla fine del paragrafo precedente, ovvero, riuscire a costituire un attore collettivo capace di agire territorialmente nel territorio di contesto e di progetto, in rapporto costante con l'alterità rappresentata dai diversi soggetti in campo. Questo processo è fondamentale per dare all'azione territoriale un ambito attraverso cui assumere decisioni e governare l'iniziativa.

Queste pratiche fanno del conflitto e della critica alla realtà un motore di cambiamento nell'azione territoriale che si rinnova e si rimodula proprio attraverso il processo comunicativo che la manifestazione artistica dispiega. Tale attributo però, se non trova una forma di regolazione politica, di governo del territorio, che connetta il ruolo svolto dal soggetto collettivo territoriale con la materialità dei luoghi, apre inevitabilmente dei processi divisivi che rischiano di compromettere il necessario sviluppo di una territorialità attiva (Governa, 2005, p. 59).

La territorialità attiva si manifesta tramite un processo collettivo di attori che si impegnano su un territorio, sulla base di strategie inclusive che permettono di introdurre elementi di riterritorializzazione, metafora del territorio-laboratorio che Braudel indicava essere il contenitore del «tempo del silenzio», del passato con i suoi beni, le sue opere sedimentate nella storia, e il «tempo del rumore» dove gli avvenimenti, le scelte, gli atti che accadono producono continui cambiamenti (Turri, 2002, p. 16-17).

Per tornare al nostro tema specifico, in alcuni casi la manifestazione artistica è condotta direttamente da attori esterni che, su indicazione di associazioni locali o su richiesta delle amministrazioni pubbliche locali, elaborano i progetti sulla base della propria territorialità. In questi casi l'attore esterno porta con sé le competenze formate sul suo territorio di riferimento e le mette a disposizione del territorio di contesto. Si crea uno «spazio tra» due territorialità in cui «culture diverse sono adiacenti e contigue senza sommarsi o contrapporsi (si) creano nuove forme di significato e nuove strategie di identificazione» (Curti, 2007, p. 77).

La manifestazione artistica può costituire lo strumento per un nuovo legame con il territorio, in cui si negozia la presenza di individui e soggetti con identità legate ad appartenenze multiple (Hall, 2006), le quali possono mettere in campo strategie culturali, processi di identificazione e quindi di partecipazione a reti interpersonali che costituiscono una sorta di contrappeso politico ai poteri territoriali.

In questo quadro la territorialità è l'esito di un processo attivo di costruzione delle pratiche in cui il rapporto critico con il potere territoriale apre a nuove possibilità. Il linguaggio dell'arte, della musica, della poesia, del cinema può diventare una narrazione «culturale particolare dove il passato e la memoria, le iscrizioni e le prescrizioni, sono ri-scritte, ri-citate e ri-situate» (Chambers, 2003, pp. 144-145) a partire dai margini. L'esito è un rovesciamento dell'approccio verso i territori marginali che diventano territori di differenze, si «rovescia il precedente asse potere/sapere, quello che un tempo collocava e pretendeva di spiegare fino in fondo i margini, la periferia, gli "altri"» (*ibidem*, 2003, p. 102).

Questo aspetto rimanda alle forme interpretative dei luoghi e al concetto stesso di «identità di luogo» che si forma nel «nostro quotidiano rapporto con l'ambiente, cioè dallo (o nello) spazio vissuto in funzione della nostra territorialità» (Lando, 1993, p. 2).

Le manifestazioni artistiche favoriscono indubbiamente una relazione di tipo emozionale che richiama il «senso del luogo», ma su cui permane la dimensione politico-territoriale con cui i diversi attori devono necessariamente negoziare i propri programmi con i diversi attori territoriali.

2.2.2 *Territorialità passiva*

Il processo di formazione della territorialità si costituisce in forme molto differenti in base al contesto socio-storico, spaziale e temporale. L'analisi sulla territorialità deve considerare il luogo in cui l'atto si svolge e deve distinguere sempre quella che è un'azione soggettiva individuale da quella di un soggetto collettivo.

Il processo di costruzione della territorialità può generare delle forme passive in cui parte degli attori territoriali dimostrano una inattività o, in taluni casi, un'opposizione ai mutamenti delle pratiche territoriali. Tale processo può essere attribuibile a forme interne di resistenza e di difesa della propria identità culturale o a forme esterne di pratiche escludenti o coercitive (Raffestin, 1983, p. 166).

Per quanto riguarda le manifestazioni artistiche, ci può essere una incomprensione reciproca sugli obiettivi e sui significati che i progetti possono assumere nell'ambito del contesto territoriale. Un altro fattore che forma una territorialità passiva sono i diversi interessi in campo. In questo caso, gli attori agiscono attraverso azioni finalizzate a conferire benefici solo ad alcuni soggetti a scapito di altri. In questo caso la territorialità diventa fortemente instabile e oggetto di relazioni asimmetriche che possono compromettere gli obiettivi che i promotori dei progetti si erano dati.

La geografia del potere tratteggiata da Claude Raffestin classifica le relazioni come simmetriche e asimmetriche. Secondo Raffestin la relazione con il territorio è triangolare «dove H è l'individuo, il soggetto in quanto appartenente a una collettività, R è una relazione particolare definita da una forma e un contenuto e che abbisogna di strumenti, ed E l'esteriorità, vale a dire «topia», un luogo, ma anche uno spazio astratto quale un sistema istituzionale, politico, o culturale per esempio» (Raffestin, 1983, p. 164). Da questo modello la relazione può essere simmetrica o asimmetrica sulla base di un equilibrio dei benefici. Sulla base del tipo di relazioni si afferma una territorialità stabile (simmetrica) o instabile (asimmetrica). Il modello è stato utilizzato per l'analisi della territorialità nei diversi casi di studio.

I progetti artistici nascono come vedremo per rispondere alla crisi di costruzione di territorio dettata dalla condizione di marginalità. I progetti assumono così un obiettivo ambizioso, più o meno consapevole, di riterritorializzare i luoghi individuati per realizzare le manifestazioni. Un compito complesso che si concentra sul rapporto tra territorializzazione, deterritorializzazione e riterritorializzazione. La territorialità ha

una natura creativa, costruttiva e produttiva. La territorialità, così come definita da Gilles Deleuze e Félix Guattari «è flessibile e “marginale”, cioè itinerante, sia perché il concatenamento territoriale stesso si apre ad altri concatenamenti che lo trasportano [...] La D (*deterritorializzazione*) non è mai semplice, ma sempre molteplice e composta: non soltanto perché partecipa a forme diverse, ma anche perché fa concorrere velocità e movimenti distinti in rapporto ai quali si determina in questo o quel momento un “deterritorializzato” e un “deterritorializzante”. Ora, la riterritorializzazione come operazione originale non esprime un ritorno al territorio» (Deleuze, Guattari, 2014, p. 599).

Queste considerazioni confermano l'importanza di analizzare le diverse fasi del ciclo di territorializzazione nelle sue possibili variabili qualitative rispetto alla costruzione di territorio.

Anche nel nostro caso quando ci riferiamo all'azione territoriale dobbiamo considerare sempre la capacità di adottare pratiche cooperative e accoglienti, affinché la territorialità assuma quel valore «in positivo» necessario per attivare il ciclo della territorializzazione (T-D-R) messo in atto dal progetto artistico e operare così un processo di risemantizzazione e di riconfigurazione del territorio. Viceversa il rischio è quello di produrre una territorialità «in negativo» dove la fase di riterritorializzazione porta ad una degradazione del processo di riconfigurazione territoriale con un successivo allontanamento dal territorio (*ibidem*, 2014, p. 601).

La territorialità rappresenta una forma d'azione di parte, in cui gli elementi di appartenenza sociale, politica degli attori concorrono nella costruzione di territorio in un contesto di relazioni instabili. La territorialità come pratica di relazione spaziale e temporale di cambiamento non è mai neutrale e, come tale, si pone come strumento capace di generare relazioni conflittuali con il potere (locale e sovralocale) che, ancora oggi, persegue uno sviluppo territoriale squilibrato e contraddittorio (Harvey, 2015, p. 293).

2.3 *Reti territoriali e comunicazione artistica*

L'analisi condotta fino ad ora considera come i processi di competizione globale rimodellano i concetti di territorio e di territorialità. Il potere esercitato del progetto artistico è quello di provare a rimettere in circolazione nuovi significati e nuove rappresentazioni del territorio al di fuori dello schema imposto dalla competitività.

Proviamo a individuare quelli che possono essere i meccanismi di comunicazione e partecipazione utilizzati nell'ambito delle manifestazioni, considerando che le associazioni «si strutturano come sistema socio territoriale, come progetto di attori diversi, che a scale differenti agiscono definendo degli obiettivi», che si proiettano spazialmente sulla base della qualità dell'azione territoriale (Turco, 1988, p.76).

La strutturazione delle manifestazioni artistiche si basa su pratiche relazionali la cui strategia porta alla costruzione di territorio, raccorda flussi con nodi e reti, utilizza gli strumenti tecnologici per allargare gli spazi di partecipazione e le possibilità di mutamento dei luoghi. Le strategie di riproduzione del gruppo (promotori e artisti) si realizza come un processo «circolare» tra la conoscenza e la trasformazione. Queste pratiche tuttavia prevedono in alcuni casi che gli artisti ritornino nelle diverse edizioni, stabilendo un rapporto «permanente» con i diversi attori. I progetti per avere continuità devono dotarsi di strategie di cooptazione selettiva degli artisti sulla base di una condivisione che disponga gli stessi ad una effettiva condivisione del progetto nella sua totalità. Questa condizione fa sì che alcune scelte inevitabilmente avvengano in condizioni di arbitrarietà. Possono emergere alcuni elementi di conflitto quando le premesse valutative e le scelte che ne conseguono non sono congruenti rispetto alle attese. In quei casi le relazioni tra gli attori si possono interrompere e gli effetti hanno un riflesso sia all'interno del gruppo sia sul territorio (Turco, 1983, p. 44).

I flussi di persone prodotti dalle manifestazioni artistiche hanno attribuito alle località alcune caratteristiche proprie dei nodi di comunicazione e di scambio, con specifiche funzioni di tipo culturale e artistico. La forza attrattiva del progetto artistico

produce una crescente mobilità verso le aree marginali spopolate che riacquistano vitalità grazie alla circolazione e alla comunicazione che gli attori riescono a dispiegare (Raffestin, 1983, p. 206).

I nodi a livello locale o globale, così come le reti personali, custodiscono nel nostro caso una spazialità elevata di riferimento che, da un lato, porta sul territorio attori esogeni coinvolti nei progetti e, dall'altro, consente attraverso gli strumenti tecnologici di stabilire relazioni privilegiate con altri nodi che vanno a costituire tipi di reti caratterizzate dal progetto artistico-territoriale. Le forme e i contenuti comunicativi connessi fra loro formano le reti che costituiscono una sorta di modello di trasformazione sociale –contropotere- che si configura «tramite la costruzione di significato nell'immaginario collettivo, attraverso la manipolazione simbolica [e] tramite le reti di comunicazione multimediali» (Castells, 2012, pp. XVIII-XX).

Le relazioni che si sviluppano in queste reti confermano una tendenza a preparare gli eventi e la partecipazione spesso da luoghi molto lontani dalle località coinvolte. La geografia dei nodi (singoli o collettivi) che formano le reti su cui si muovono i progetti è estesa e irregolare. Questa nuova condizione interessa in particolar modo il lavoro artistico che si alimenta anche della creatività diffusa dalle reti e diventa ponte, mediatore tra spazi reali e *cyberspace*. La «centralità del lavoro da casa» è una caratteristica contemporanea che ha modificato il nostro rapporto con il tempo (orari lavorativi flessibili e determinati dalla competizione) e conseguentemente con lo spazio: «i luoghi di lavoro, le scuole, i complessi sanitari, i punti di vendita al consumo, le aree per la ricreazione, le strade commerciali, i centri per lo shopping, gli stadi e i parchi ancora esistono e continueranno a esistere; e le persone faranno la spola fra tutti questi luoghi con mobilità crescente proprio grazie alla recentemente acquisita elasticità del lavoro e delle reti di interazione sociale: visto che il tempo diventa sempre più flessibile, aumenta la singolarità dei luoghi, perché le persone circolano fra di essi secondo uno schema sempre più mobile» (Castells, 2002, p.458). Questa nuova elasticità dei tempi,

degli spazi e delle reti di interazione caratterizza anche le forme di creazione artistica e di preparazione e partecipazione alle manifestazioni nei luoghi che diventano il fulcro dei processi di identificazione e di costruzione di gruppi sociali.

2.3.1 *Caratteristiche delle reti*

Le reti nel nostro caso possono essere definite come «reti topologiche» e rappresentano uno strumento potente di comunicazione. Sono uno strumento a disposizione delle «comunità espanse», utile a superare la crisi determinata da condizioni di marginalità. Tuttavia si deve valutare che le reti hanno caratteristiche differenti in base agli attori che vanno a costituirle. Per queste ragioni non sempre garantiscono uno scambio di comunicazioni continuativo: in alcuni casi può essere sporadico e attivarsi solo in vista della manifestazione, in altri invece può essere costante. Le connessioni reticolari legano i diversi territori: in particolare possiamo guardare alle reti come un'infrastruttura su cui si formano i tipi di relazione e i luoghi diventano una possibilità, un divenire, una «linea di fuga»²⁷.

Studiare il territorio oggi significa dover considerare il ruolo di forza diffusiva che le reti hanno nella costruzione del territorio, in un processo continuo di riconfigurazione della territorialità guidata da attori umani con l'ausilio di apparati tecnologici.

In questo contesto la rete interpreta il territorio e il territorio assume i contenuti della rete in correlazione con i processi sociali, culturali e politici. Il processo di

²⁷ Nel nostro caso il concetto di «linea di fuga» non rappresenta un percorso immaginario e illusorio, ma piuttosto interpreta, come efficacemente descritto da Deleuze e Guattari, il significato di una scelta che non consiste «mai nel fuggire il mondo, ma piuttosto nel farlo fuggire [...] Le linee di fuga sono realtà, sono molto pericolose per le società, benché queste non ne possano fare a meno e talvolta se ne servano [...] il contrario della rinuncia o della rassegnazione: una nuova felicità?» (Deleuze, Guattari, pp. 260-263).

costruzione di territorio muta fino a divenire una variabile «dipendente dalle connessioni rizomatiche che sostituiscono tutte le organizzazioni, le istituzioni e gli attori che si considerano territoriali» (Painter, 2009, p. 158).

Le manifestazioni artistiche possono essere considerate anche come una metafora rappresentativa di una forma di «contropotere» che tenta di uscire dalla marginalità territoriale, in un contesto scarsamente dotato di una rete di circolazione e di comunicazione. La fase di mobilità, materiale e immateriale, che si genera trasforma il progetto artistico in un «bene relazionale» (Storper, 1997; Donati, Solci, 2011) e processuale, dove il valore simbolico del luogo e la sua forza comunicativa diventa anche rappresentazione politica che mira a liberare il territorio dalla sua marginalità.

I beni relazionali sono il prodotto di pratiche relazionali che «non possono essere né prodotte né consumate da un solo individuo, perché dipendono dalle modalità di relazione con gli altri e possono essere goduti solo se condivisi nella reciprocità» (Bruni, 2006, p. 81).

La manifestazione artistica esercita un potere sia sul territorio sia nella cosiddetta «società in rete». L'azione comunicativa è dotata di nodi di scambio e di coordinamento «che creano una serie di attività e organizzazioni territorialmente basate intorno ad una funzione chiave all'interno della rete», la quale rappresenta una nuova forma di organizzazione sociale (Castells, 2002, p. 474).

I gruppi che curano le manifestazioni dispongono di siti, utilizzano *social network*, mettono in rete la simbologia dei luoghi, le informazioni e i processi di significazione che le manifestazioni possono produrre sul territorio. Questa pratica, oltre a informare e comunicare l'evento, si dimostra strategica nel definire il messaggio artistico e nel comunicare il senso del luogo come laboratorio su cui sperimentare linguaggi, relazioni, dirette anche al «pubblico» della rete. La co-presenza degli attori tra lo spazio reale è quello «virtuale» risulta virtuosa ai fini della riconfigurazione del territorio. I rapporti tra aree marginali e aree centrali «non corrispondono più a relazioni fisse tra una parte

e l'altra ma sono invece indicazioni mobili ed intercambiabili, a seconda di come si sposta il soggetto» (Farinelli, 2016, p. 153).

Le manifestazioni artistiche nascono tutte da un progetto sperimentale che prova a fare del territorio marginale un territorio d'incontro, di coinvolgimento delle comunità locali. Un processo ermeneutico di consapevolezza della forza performativa che il luogo può assumere in una diversa concezione del mondo della rete globale, in cui la forza attrattiva dei cosiddetti «non luoghi», descritti da Marc Augé (2009), lascia il terreno alla ricerca di «luoghi di senso» dove riconfigurare la territorialità su pratiche identitarie rinnovate.

2.3.2 Nuove tecnologie e produzione artistica in aree marginali

I concetti di nodo, rete e flusso solitamente fanno riferimento alle aree urbane e alla capacità di questi territori di produrre relazioni. Tuttavia anche le aree marginali sono coinvolte nei flussi materiali e immateriali. Nei casi indagati, i beni immateriali e le persone contraddistinguono la qualità dei flussi. I flussi materiali, pur essendo presenti, rappresentano una piccola parte della circolazione complessiva. I flussi di persone verso le località, la partecipazione alle manifestazioni artistiche sono l'espressione concreta di una relazione tra luoghi differenti che trova espressione nella presenza sul territorio di persone che vogliono fruire della proposta artistica e culturale.

Le reti che sostengono i progetti non sempre sono riuscite a mantenere una propria autonomia rispetto alle pressioni delle reti globali che possono, come vedremo, innescare una asimmetria tra le relazioni sul territorio, facendo prevalere l'interesse di una parte rispetto all'altra. Da questo punto di vista le reti digitali non sono di per sé una garanzia del processo partecipativo, infatti agiscono attraverso «una logica binaria inclusione/esclusione, i cui confini mutano nel tempo, a seconda sia dei cambiamenti nei programmi delle reti sia nelle condizioni di esecuzione di questi programmi» (Castells, 2014, p. 21). Sono gli attori sociali, che selezionano i campi e definiscono le

azioni che si possono compiere all'interno della rete, strumento di comunicazione o anche dispositivo per affermare propri valori e interessi.

Queste piccole realtà, strutturando la propria azione tra territorio e rete, possono interagire su grandi distanze e trovare condizioni e collegamenti virtuosi. La rivoluzione «digitale connettiva (computer e rete)» ha travolto le modalità di produzione e di fruizione del prodotto artistico che, grazie all'interdipendenza dei luoghi rafforzata dalle reti, consente di allargare il proprio spazio d'azione su scale translocali (Balzola, Monteverdi, 2004, p.10).

L'impiego delle nuove tecnologie per le aree di studio considerate può costituire, per parafrasare Alberto Melucci, un «passaggio d'epoca» in cui il superamento della marginalità dei luoghi può essere condotto anche da piccoli gruppi: «Mentre in passato ogni forma di cambiamento, di innovazione, di trasformazione e anche di opposizione alle tendenze dominanti per affermarsi aveva bisogno soprattutto del numero, cioè della quantità e bisognava essere in tanti per contare, nel mondo nel quale stiamo entrando non c'è bisogno di essere in tanti [...] Questa trasformata situazione ci permette di pensare che gli effetti che vengono prodotti oggi non siano più prodotti delle masse, ma siano prodotti da eventi minimi, da piccoli gruppi, da quelle che sono chiamate le minoranze attive [...] oggi hanno a disposizione come risorsa fondamentale l'interdipendenza che moltiplica gli effetti, diffonde su scala planetaria esperienze e fenomeni che avvengono in luoghi anche isolati» (Melucci, 2011, p. 84-85).

La costruzione delle infrastrutture telematiche, la banda larga rimangono una priorità strategica per un superamento della condizione di marginalità. Attualmente in queste aree l'accessibilità alla connessione in rete non è affatto garantita. In questi contesti lasciare al libero mercato delle telecomunicazioni la possibilità di avviare un piano infrastrutturale significa condannare di fatto questi territori a una condizione di disparità.

L'assenza di reti di telecomunicazione nei territori di montagna è vissuta dalle comunità come una vera e propria deprivazione. Un fattore negativo che può impedire agli abitanti un libero accesso all'informazione, alla comunicazione e ai servizi offerti da Internet. Tale problematica è stata al centro di una della manifestazioni, in particolare nell'edizione di *Harvest* 2017. In quell'occasione, grazie ad una collaborazione con Radio Onde Furlane, è nata «Radio Dordolla» che ha trasmesso per ventiquattro ore in diretta dal villaggio. Nelle case sono state distribuite decine di radioline in modo da offrire agli abitanti la possibilità di ascoltare la radio. Cosa che normalmente non è possibile per la mancanza di ripetitori. Così alcuni artisti e abitanti, in attesa di un «vero ripetitore» hanno costruito un'antenna di legno che è stata simbolicamente posta al centro del villaggio di Dordolla (fig. 14).

Come indicato dalle recenti ricerche, in particolare sulle aree alpine, la promozione e lo sviluppo di un tessuto culturale interroga sulla poca efficacia delle politiche fin qui adottate. Emerge con forza la necessità di invertire le politiche per le aree marginali «sia sul piano soggettivo, cioè per quanto riguarda le azioni di attrazione e accompagnamento, sia sul piano oggettivo degli interventi rivolti a rendere il territorio di accoglienza attrattivo» (Corrado, Dematteis, 2014, p. 208).

Una diversa politica di governo del territorio, attenta a sviluppare le reti infrastrutturali, potrebbe colmare alcune criticità strutturali che limitano i flussi d'influenza culturale provenienti da territori differenti.

Nei casi indagati il senso di appartenenza al luogo è un processo che riunisce territorialità a scale geografiche differenti, non delimitando l'azione ad un ambito locale, ma estendendo con l'utilizzo delle nuove tecnologie di informazioni e comunicazione i propri riferimenti su scala globale.



Fig. 14 – *Antenna di Dordolla, Harvest 2017*

Foto: A. Ruzzier

Quindi per comprendere fino in fondo i processi di riconfigurazione che si possono produrre dalla relazione tra progetto artistico e territorio dobbiamo guardare ai luoghi come una combinazione, un'articolazione, una mescolanza di spazio-tempo sociale, che produce luoghi che «they can be imagined as articulated moments in

networks of social relations and understandings, but where a larger proportion of those relations, experiences and understandings are constructed on a far larger scale than what we happen to define for that moment as the place itself» (Massey, 1991, p. 28). I nodi di queste reti divengono così luoghi aperti in cui i legami si integrano grazie alla relazione tra globale e locale.

2.4 *Alla ricerca di una dimensione spazio-temporale*

Abbiamo visto come le reti possono favorire la mobilità di beni materiali e immateriali e favorire le relazioni modificando i tempi della circolazione e della comunicazione. David Harvey, nel definire la globalizzazione in termini di «compressione spazio-temporale», ha indicato alcune possibili risposte che possono venire da alcuni settori sociali che ricercano nelle comunità e nei luoghi un punto di riferimento. Il rischio paventato dallo stesso Harvey è quello di una risposta alla globalizzazione attraverso «un'azione limitata», che in questo caso farebbe prevalere delle logiche politiche di chiusura alle identità e di arroccamento sul locale (Harvey, 2015, p. 426).

Come abbiamo ricordato, seguendo le argomentazioni di Manuel Castells, la globalizzazione offre però la possibilità di «interconnettere in rete (*networking*)» i diversi luoghi utilizzando «azioni a distanza», che aprono i gruppi e i territori all'interazione sociale in un contesto di «sistemi aperti» (Giddens, 1994a, p. 630)²⁸. Le conseguenze di tali processi possono schiudere il locale e sviluppare delle intersoggettività che

²⁸Anthony Giddens indica come la globalizzazione abbia ridisegnato i «sistemi di relazioni sociali mondiali che collegano tra loro località distanti facendo sì che gli eventi locali vengano modellati dagli eventi che si verificano a migliaia di chilometri di distanza e viceversa» (Giddens, 1994b, p. 71).

consentono di riformulare le relazioni, sviluppando un sentimento di empatia nei confronti di un territorio che non necessariamente è quello di riferimento²⁹.

Le manifestazioni artistiche, in questo senso, hanno delle conseguenze sul territorio che possiamo ritenere «inattese», e che basano la propria riorganizzazione su un sistema di reti che contengono punti di vista differenti. In particolari condizioni ambientali e in presenza di soggettività collettive peculiari, l'area marginale diviene un laboratorio di definizione di quelle che possono essere le politiche più appropriate per avviare processi di coesione territoriale, proposte non da soggetti istituzionali, ma da strutture alternative che esercitano un potere territoriale (Dematteis, 1985, pp. 153-154).

L'autonomia nell'interrelazione dei gruppi genera una riorganizzazione del territorio. Tale processo ha alla base pratiche materiali e simboliche che modellano lo spazio attraverso il processo artistico e assegnano al territorio una funzione di snodo relazionale. A questo punto ritengo utile provare a considerare le aree marginali come spazi in cui l'orientamento delle azioni territoriali produce una diversa contrazione del tempo e, conseguentemente, delle esperienze emozionali che derivano dall'«abitare» territori scarsamente competitivi.

Il richiamo al concetto di competitività è fortemente correlato alle trasformazioni spazio-temporali e sociali che caratterizzano la contemporaneità. La ricerca di spazi e tempi necessari per riconfigurare una diversa quotidianità è una caratteristica diffusa, e aggregarsi ai «margini» può rappresentare un punto di riferimento per decelerare la vita sociale.

²⁹ Il tema dell'empatia e la sua capacità di essere sviluppato coinvolge molte delle pratiche artistiche che vengono realizzate al di fuori dei luoghi specifici. In questi casi, le *performances* «si fondano sulla relazione, o meglio sulla ricerca di un'interazione, anche casuale, con lo spettatore. Per molti artisti l'opera è la relazione. Ogni opera relazionale ha alla base un sentimento di empatia» (Detheridge, 2012, p. 210).

La scelta di localizzare le manifestazioni artistiche in aree geografiche marginali rappresenta anche una sfida culturale all'egemonia dei centri urbani come luoghi di produzione artistica (Detheridge, 2012, p. 281).

La realtà urbana è il centro, il luogo dei principali flussi di artisti che sperimentano e congiungono idee, pratiche e ideali. Il potere della città è quello di attrarre «a sé tutto ciò che nasce altrove, dalla natura e dal lavoro: frutti e oggetti, prodotti e produttori, opere e creazioni, attività e situazioni» (Lefebvre, 1973, p. 133). Oggi siamo di fronte ad una tendenza in cui il progetto artistico può realizzarsi oltre gli spazi urbani, per localizzarsi in aree geografiche marginali attraverso pratiche innovative che nascono nel tessuto territoriale urbano e si rigenerano in quello montano e rurale. Tali azioni richiamano i casi di studio in quanto rappresentano «una convergenza spontanea in un momento di “irruzione” in cui i diversi gruppi eterotopici vedono all'improvviso, anche solo per un attimo, delle possibilità di un'azione collettiva per creare qualcosa di radicalmente diverso» (Harvey, 2012, p. 51), sviluppando e articolando la scala dell'azione territoriale, sulla base delle relazioni che si stabiliscono con dei luoghi esclusivi.

L'idea di avviare progetti di produzione artistica partendo dalle aree marginali ha il merito di accendere i riflettori su questi territori fortemente depauperati. Il progetto artistico si posiziona con modalità e forme rinnovate, distanziandosi sia dalle logiche del «conservatorismo» locale che guardano alla presunta «natura originaria» del luogo - genotipo o memoria genetica - (Magnaghi, 2010, p. 76), sia da coloro che vorrebbero esportare i modelli dei festival, propri delle aree urbane, attraverso l'utilizzo del marketing territoriale (Florida, 2003, p. 254), anche in aree rurali e marginali³⁰. Queste

³⁰ L'economista Richard Florida nel suo volume *L'ascesa della nuova classe creativa* indica i valori a cui si dovrebbero riferire gli attori creativi che mirano allo sviluppo nelle città: «La chiave per comprendere la nuova geografia economica della creatività e i suoi effetti sui risultati economici è racchiusa in quelle che chiamo le “tre t” dello sviluppo: tecnologia, talento e tolleranza. Ciascuna di esse è indispensabile, ma

due forme d'intervento territoriale sono quelle maggiormente praticate e a distanza di qualche anno possiamo valutarne l'impatto e l'efficacia.

Scardinare questa dicotomia per gli attori territoriali non è cosa semplice e necessita una capacità di autonomia progettuale che non sempre i territori possono offrire. Oggi si propone una tendenza all'interesse estetico che già Georg Simmel indicava come una propensione insita nell'uomo moderno verso la lontananza: «l'immenso fascino che esercitano gli stili artistici più remoti, temporalmente e spazialmente [...] il fascino del frammento, oggi così vivamente sentito, della mera allusione, dell'aforisma, del simbolo, degli stili artistici non sviluppati. Tutte queste forme... ci parlano "come da lontano"» (Simmel, 2013, p. 668).

Un importante elemento da rilevare è quello che individua le aree marginali come luoghi il cui significato apre ad una alternativa al processo di accelerazione dei ritmi di vita e di competitività sociale sempre più marcati. L'elemento della distanza dalla modernità e il relativo isolamento sono uno degli strumenti attrattivi che spingono i partecipanti alle manifestazioni in quella direzione.

2.4.1 *Oltre il «mito» della competitività*

Il percorso di partecipazione ai progetti artistici prende le mosse innanzitutto dalla voglia di viaggiare e di configurare i propri spazi. La manifestazione artistica diventa attrattiva in quanto metafora di culture itineranti, ibride, nomadi che possono rimodellare gli spazi sociali sulla base di una «presa di coscienza che sostiene il desiderio

da sola non sufficiente: per poter attrarre persone creative, generare innovazione e stimolare lo sviluppo, un luogo deve possederle tutte e tre» (Florida, 2003, p. 323). Questi concetti hanno aperto la strada alla ricerca di «luoghi creativi» in grado di fornire un «ecosistema integrato o l'habitat nel quale ogni forma di creatività – artistica, culturale, tecnologica o economica – può mettere radici e fiorire» (Florida, 2003, p. 254).

del ribaltamento delle convenzioni date: è una passione politica per la trasformazione o il cambiamento radicale» (Braidotti, 2008, p. 10) di cui gli attori si fanno espressione. Il processo artistico trasforma gli spazi sociali e agisce sulla costruzione di paesaggi che divengono «realtà» attraverso le loro rappresentazioni. È così che il complesso processo di produzione del paesaggio nel suo carattere selettivo assume un significato prettamente politico e territoriale.

Facendo riferimento ai casi di studio, emerge una capacità dei gruppi di discernere il concetto di innovazione del territorio dal «mito» della competitività. Parlare di competitività territoriale è in antitesi con gli obiettivi che si sono dati i gruppi nella realizzazione dei progetti artistici. Smarcarsi da questi rischi è un presupposto necessario per frenare la forza pervasiva della competitività economica e sociale che, inevitabilmente, «non si limita più a creare il proprio spazio economico, appropriandosi delle risorse di contesto, ma interviene direttamente nei processi di territorializzazione con finalità che poco hanno a che vedere con il miglioramento sostenibile del benessere della comunità» (Pollice, 2015, pp. 425-426).

Lo sviluppo tecnologico e i suoi effetti sono al centro di importanti riflessioni che mettono al centro le dinamiche sociali in relazione ad un rapporto con lo spazio e il tempo. I concetti di David Harvey di trasformazione del regime spazio-temporale a seguito della rivoluzione digitale e della competizione globale sono ripresi da Hartmut Rosa, il quale definisce l'accelerazione tecnologia e dei mutamenti sociali rispettivamente come un aumento progressivo della velocità (trasporti, comunicazione, produzione) e come un processo di «crescita nei ritmi di decadenza dell'affidabilità di esperienze e aspettative e dalla contrazione degli archi temporali del “presente”» (Rosa, 2015, pp. 9-13). L'accelerazione sociale, secondo Rosa, è la logica conseguenza del sistema capitalistico che trova nel paradigma della competitività il principale caposaldo (*ibidem*, 2015, p. 26). Secondo Rosa la «progressione dell'accelerazione sociale, trasformando il nostro regime spazio temporale, può a buon diritto essere definita

onnipervasiva e onninclusiva: essa esercita la sua pressione inducendo la paura permanente di poter perdere la battaglia e di non essere più capaci di tenere il ritmo, ovvero soddisfare in modo adeguato le richieste (sempre più numerose) che si trova a fronteggiare; il timore, quindi, di aver bisogno di una pausa e di rimanere per questo esclusi dalla gara» (*ibidem*, 2015, p. 71). Questa condizione ha prodotto la nascita di un nuovo paradigma, ovvero quello della decelerazione, che trova in un movimento eterogeneo, che passa da *Slow Food* a *Slow Art* e che si contrappone a partire dai territori, all'accelerazione come modello di sviluppo (Menétrey, Szerman, 2016).

Le aree marginali, proprio per la loro debolezza competitiva, vivono una condizione in cui l'accelerazione tecnologica e sociale risulta essere attenuata. Questo «attributo» è uno dei fattori attrattivi che permette una sorta di riconciliazione con i tempi in un microcosmo che si percepisce più vicino e attento alle esigenze del singolo rispetto al macrocosmo urbano. Il concetto di accelerazione presuppone una dimensione che può variare a seconda del proprio posizionamento. Per questo i progetti artistici sono localizzati in aree che si possono definire «oasi di decelerazione [...] “nicchie” tanto territoriali quanto sociali e culturali [...] che non sono state toccate dalle dinamiche della modernizzazione e dell'accelerazione», in cui «il tempo sembra “non essere mai passato”» (Rosa, 2015, pp. 34-35).

2.4.2 *Una diversa qualità dello spazio-tempo sociale*

Il tempo è un processo di adattamento alle pratiche e ai desideri frutto di logiche relazionali. In questo senso i territori offrono velocità differenziate le cui dimensioni possono aumentare in un luogo e diminuire in un altro. È così che il processo di accelerazione indicato da Rosa consente nello stesso tempo di creare dei luoghi della decelerazione. In questo senso le aree marginali rurali si contrappongono ai tempi dell'urbanizzazione concedendo una diversa qualità dello spazio-tempo sociale.

La scelta di realizzare manifestazioni artistiche in territori marginali rimette in moto dei processi di trasformazione dello spazio che avviano dei cambiamenti, «liberano il tempo» dall'accelerazione sociale, inducono indirettamente a una critica del tempo oggettivato dalla prestazione e dalla competizione.

Questi elementi ci interrogano su qual è il tempo di riferimento che si viene a produrre nell'incontro tra locale e globale in aree marginali. O, meglio, è possibile un tempo del glocale? A questo quesito si può provare a fornire una risposta tenendo conto che la temporalità prodotta dalla competizione globale è accelerata, ma la sua velocità non è illimitata. Si vengono a creare dei regolatori di velocità che Patrick Poncet individua «nei luoghi portatori e promotori di urbanità», e che consentirebbero di acquisire una competenza capace di convertire «la velocità da una logica di prestazione tecnica in una logica di prestazione sociale» (Poncet, 2010, p. 311). Questa condizione apre a spazi di decelerazione che possono fungere, come nel caso delle aree geografiche indagate, da «limitatore» dell'accelerazione e possono fornire un'offerta di spazio-tempo originale. Uno spazio-tempo che ha alla base l'azione di un micro gruppo che guarda all'interazione con altri individui o gruppi sempre più complessi fino a raggiungere le reti globali, utilizzando, ancor prima delle pratiche transcolari, un cambiamento di metrica. Così la narrazione del tempo ci consegna quell'insieme «di relazioni che le fa apparire come giustapposte, opposte, connesse le une con le altre» (Foucault, 2001, p. 20) e attraverso cui lo spazio acquista quella nuova dimensione che ci è trasmessa dalla profondità dei rapporti sociali esistenti.

Singolare è il progetto realizzato nel corso di Stazione di Topolò nel 2000 con la creazione dell'*Ufficio flussi estetici*³¹. L'idea è quella di immaginare una forma di ordine temporale attraverso cui proporre i materiali visivi e sonori nello spazio virtuale. Come

³¹ Il progetto Ufficio Flussi Estetici nasce nel 2000 a Topolò su proposta di Francesco Michi. Dal 1999, con Luca Miti e Anton Roca, conduce ricerche musicali realizzando progetti in ambiente *web-based*.

una sorgente preziosa, da utilizzare con parsimonia che richiama metaforicamente la fonte cui il contadino si approvvigionava d'acqua. Il punto di partenza di questa iniziativa si richiama alla norma dell'accesso all'acqua nella regione pakistana del Belucistan nell'Asia sud-occidentale, in cui l'unità di misura assegnata non è in m³ ma oraria. L'idea è di generare uno spazio virtuale nel quale le produzioni artistiche possono essere visibili continuativamente e i cui fruitori diventano, alla pari degli autori dei materiali diffusi, autoregolatori del tempo assegnato per la visione (<http://www.topolotime.net/>).

L'ufficializzazione del «Topolò Time» si concretizza nel 2008 con la posa di un orologio pubblico nel paese. L'ora è stabilita dal fuso orario T*TIME, calcolata dalla longitudine 13° 36' 07" E del meridiano che attraversa il paese di Topolò. Una scansione del tempo simbolica, al servizio di reti, appuntamenti virtuali, collaborazioni via internet, un tempo che diventa universale per pianificare la fruibilità di prodotti artistico- estetici, affrancato da regole e tempi commerciali, oltre che da limiti territoriali. Il «Topolò Time» come tempo della comunità dei *topolonauti*.

L'esempio a mio parere si inserisce in una logica di cambiamento dei tempi di fruizione dei contenuti artistici a seguito dell'evoluzione della «velocità» e degli effetti contraddittori emersi da tale progresso: «Da una parte, l'unificazione del mondo attraverso la connessione di un numero crescente di luoghi e il loro “avvicinamento” e, dall'altra, la gerarchizzazione dei luoghi attraverso la velocità di accesso, che produce disintegrazione nei confronti di quelli che non sono in una buona posizione» (Poncet, 2010, p. 310).

Il tentativo, non semplice, è quello di liberarsi da queste contraddizioni. Il progetto esplorativo ricerca un tempo unico, quello della *Stazione di Topolò*, in cui risulta necessaria e congeniale l'idea dei luoghi «né completamente aperti, né completamente chiusi né sempre rinnovati, né estremamente immutabili, né definitivamente corrotti, né miracolosamente intatti» (*ibidem*, 2010, p. 329).

Seconda parte

Capitolo 3 Le manifestazioni artistiche

3.1 «Voglia di comunità»

I piccoli villaggi o centri minori, da Seneghe ai borghi sulla via Porrettana, al Fortore beneventano, fino alla Basilicata, rappresentano una piccolissima parte di quel territorio italiano, soprattutto montano, caratterizzato da un'ingente qualità ambientale e da una debolezza della struttura demografica e socio-economica.

La deprivazione, non solo economica, di questi territori ha avuto un impatto negativo nel sistema di relazioni, tra e nelle comunità. La morsa dello spopolamento ha accelerato il processo di «smantellamento/distruzione» delle comunità stesse, impoverite non solo materialmente, ma anche nel significato simbolico che l'azione del proprio lavoro, agricolo o artigianale, rappresentava per il territorio (Bauman, 2001, p. 29). Le scelte politiche e di governo dei territori hanno spinto le comunità verso un rapporto di dipendenza stretta con i centri di pianura, non solo da un punto di vista economico e sociale, ma anche attraverso un processo di «aggressione» nei confronti dei modelli culturali, e anche di vita, propri di questi luoghi (Varotto, 2000, p. 192).

Negli ultimi anni però questi fenomeni hanno aperto e conferito ai territori un elemento di attrazione traducibile non solo nella rinata «voglia di comunità», ma anche nella ricerca di nuove pratiche identitarie, costruite attraverso un diverso rapporto con l'arte.

Le manifestazioni *Stazione di Topolò*, *Harvest* e *L'importanza di essere piccoli* sono curate direttamente da soggetti locali. Il festival *Cabudanne de sos poetas* è condotto dall'associazione seneghese Perda Sonadora, anche se in alcune edizioni la direzione

artistica è stata affidata a soggetti esterni. Nel caso di *Liminaria* il progetto è condotto da attori esterni al territorio che lavorano alla costruzione di reti locali territoriali. Il festival *La luna e i calanchi* è caratterizzato dalla figura del suo fondatore, il poeta Franco Arminio³² e si incentra sulle pratiche della «paesaologia, da lui definita come «scienza povera». Le caratteristiche di *Azione Matese* sono quelle dell'evento estemporaneo compiuto tra il 2005-2006 e conclusosi subito dopo. In questo il progetto è stato diretto dalle amministrazioni comunali (Capriati al Volturno, Fontegreca, Gallo Matese, Letino e Prata Sannita) con il supporto di un *pool* di professionisti organizzati nel gruppo «Paesaggio work group».

Il rapporto tra i diversi attori è indirizzato dalla volontà, attraverso la produzione artistica, di realizzare dei processi di trasformazione e di valorizzazione del territorio. Il bisogno di ridare a luoghi marginali una funzione culturale che riqualifichi il territorio nasce dal coinvolgimento e dalla partecipazione in forma collettiva di soggetti che possono temporaneamente assumere, in talune condizioni, il significato di comunità (Gallino, 1983, p. 149). Si profila così un ruolo aggregativo delle associazioni e suppletivo (fig. 15) alle comunità cosiddette «mancanti», che si riconoscono e si riferiscono nel loro agire sul territorio in relazione con l'ambiente, inteso come il *milieu* locale, composto dall'insieme delle risorse materiali e immateriali proprie del contesto territoriale (Pollice, 2005, pp. 75-92).

³² Franco Arminio originario di Bisaccia, nell'Irpina in provincia di Avellino. Ha all'attivo numerose pubblicazioni, tra le più recenti *Geografia commossa dell'Italia interna* (Bruno Mondadori, 2013), *La punta del cuore* (Mephite, 2013), *Nuove cartoline dei morti*, (Pellegrini, 2016), *Il topo sognatore e altri animali di paese* (Rose Sélavy, 2016), *Cedi la strada agli alberi. Poesie d'amore e di terra* (Chiarelettere, 2017), *Stato in luogo* (Transeuropa, 2017). Collabora con diverse testate giornalistiche, locali e nazionali.

La rete di relazioni locali e translocali è creata dalle associazioni quando dimostrano una capacità d'interazione con il *milieu* locale, in grado di realizzare l'idea del progetto artistico-culturale.

Il progetto artistico può così divenire un processo di trasformazione che si alimenta di valori e di azioni «esterne» al territorio, in uno scambio reciproco che può produrre un cambiamento nel rapporto con l'ambiente.

Quest'ultimo aspetto è esplicitato empiricamente dalla pratica sul campo: nei casi individuati, le associazioni locali che organizzano il progetto culturale-artistico operano sulla base di alcuni obiettivi che definirei comuni. Mi limito ad elencarli, per poi riprenderli e approfondirli nei capitoli successivi: agire all'interno di comunità spesso «assenti»; promuovere un lavoro di ricerca sui territori; offrire un ambito in cui dare espressione alle vocazioni artistiche; ricostituire relazioni e incontri all'interno di località rurali e periferiche, tra abitanti, artisti e visitatori.



Fig. 15 – *Comunità dei topolonauti, Posta di Topolò, 2004-2006*

Progetto: P. Ciani e G. Danielis, 2006

Prima di entrare nel merito delle relazioni che si sviluppano tra *milieu* locale e artisti, vorrei ancora soffermarmi sulle strutture aggregative che coinvolgono gli attori che operano all'interno dei progetti. Questo approccio infatti, seppur attinente più alla sociologia strutturalista, assume rilevanza nell'ambito della ricerca geografica. Il lavoro sul terreno ha dovuto accostarsi necessariamente allo studio sulle relazioni prodotte, tra gruppi o tra singoli. Provando ad uscire dalla retorica sul locale come «buona pratica a prescindere», si può osservare che il risultato dell'azione collettiva è condizionato dalla presenza e dal ruolo che alcuni singoli individui assumono nell'ambito del progetto collettivo. In questo caso le categorie quantitative socio-demografiche non possono da sole offrire una spiegazione alle azioni territoriali intraprese dai gruppi nei territori indagati, perciò l'osservazione si è concentrata direttamente sui singoli individui che, grazie alla propria formazione e sensibilità, hanno svolto e svolgono un ruolo fondamentale di apporto e di direzione dei progetti stessi.

In queste comunità, numericamente esigue, si deve considerare il gruppo come un soggetto rappresentativo per la realizzazione del progetto, ma nello stesso tempo si deve esaminare la funzione esercitata dal singolo individuo, curatore spesso dell'evento, nell'ambito territoriale (fig. 16).

I casi di studio, infatti, mettono in evidenza l'apporto delle diverse soggettività e il «ruolo primario dell'individuo», nell'ambito dei processi di trasformazione dello spazio che il gruppo stesso si propone (Reclus, 1905-1908, p. IV).

Questi collettivi risultano essere composti da soggettività diverse, con logiche e aspettative a volte dissimili: per questa ragione si possono incontrare elementi contraddittori nella relazione tra singola individualità e attore collettivo. Gruppi umani che possono essere più o meno strutturati e che, proprio per questo, possono rivelare forme di relazione che oscillano tra il decisionismo di gruppo e quello individuale.



Fig. 16 – *Associazione SassiScritti, settima edizione de L'importanza di essere piccoli, 2017*

Foto: G. Mencari, 2017

A ridurre il rischio di conflittualità sono quelle figure carismatiche che conducono i progetti e mettono a disposizione del gruppo le loro capacità relazionali, amicali, discorsive, assieme alle competenze territoriali (fig.17).

Una loro assenza dal territorio o un possibile cambiamento nelle modalità relazionali può evidentemente mettere a rischio il progetto stesso. Tuttavia, in questi piccoli borghi si possono osservare anche delle «individualità nascoste», persone del luogo e fortemente radicate, quasi sempre anziani o anziane con ruoli di riferimento, che non fanno direttamente parte dei gruppi promotori, ma che tuttavia influenzano il processo decisionale del gruppo (Dansero, 2013, pp. 11-19). Si viene a creare così un confronto, se vogliamo intergenerazionale, in cui si possono fondere saperi e conoscenze territoriali, necessari a favorire una partecipazione e un'adesione allargata al progetto.



Fig. 17 – *Comunità di Dordolla, 2017*

Foto: A. Ruzzier, 2015

Seppur con diverse sfumature, la forza aggregativa locale delle associazioni e la loro vocazione translocale adotta un profilo pragmatico, orientato alla riuscita del progetto e alla costruzione di una rete di relazioni: un protagonismo sociale che prova a superare l'immane tensione che si sviluppa tra attori locali (abitanti) e attori esogeni (artisti e visitatori). Può accadere che la comunità locale, se non si ritiene coinvolta, percepisca l'evento come una nuova forma di deprivazione di risorse materiali e culturali (il caso di Prata Sannita nel Matese ne è un esempio) o, viceversa, si genera nelle comunità locali un'aspettativa economica e di sviluppo attrattivo che a lungo andare non corrisponde, né in termini economici né nella prospettiva culturale, alla sostenibilità delle attività stesse nell'ambito del territorio.

Per queste ragioni è irrealistico affidarsi ad una procedura univoca, divulgabile e replicabile meccanicamente in differenti contesti territoriali. Si tratta in realtà di un processo evolutivo capace di alimentare la relazione tra *milieu* locale e gli attori esogeni, i cui fattori decisivi nascono dalla condivisione del progetto tra locali ed esterni e dalla loro capacità di individuare le criticità e le potenzialità presenti sul territorio e agire di conseguenza. Queste pratiche rendono ogni singola esperienza un caso unico e, a mio parere, non facilmente riproducibile.

3.2 *Gli attori territoriali*

Gli attori possono fare riferimento a forme di organizzazione collettive, più o meno strutturate gerarchicamente (associazionismo culturale), o singoli individui che fanno riferimento a reti locali o sovralocali. Tra i fattori emersi nelle diverse esperienze vi sono quelli relativi alla natura esclusivamente privata dei proponenti dei progetti e alla loro funzione, non ricollegabile soltanto ad un'appartenenza endogena, ma piuttosto alla loro capacità di inserirsi all'interno delle reti translocali.

Spesso tra i componenti vi è una condivisione reciproca di «idea» artistica e culturale, rivolta al territorio in un processo d'interazione con l'ambiente circostante, sulla base degli elementi di unità e di progettualità che si contrappongono ai fattori disgregativi pur sempre presenti nelle aree indagate.

Queste collettività appaiono molto deboli. Una comunità fatta d'intendimenti, che quando riesce a ri-formarsi, rimane un'entità estremamente fragile, come risulta dalle parole della poetessa Francesca Matteoni: «[...]c'è inoltre una comunanza di intenti e di sentimento: la comunità assente – che non riesce a intercettare né a ricreare istituzioni attente per lo più ai dati numerici; ai grandi eventi e non al lavoro di ricerca; al valore sovversivo del gesto artistico e dunque alla naturale vocazione minoritaria delle arti tanto più sono autentiche – rinasce nei contatti e nella stima reciproca di chi

si impegna per portare la parola nell'esperienza dei luoghi, dei lettori e dei curiosi, della gente di quartiere, delle realtà periferiche»³³.

Al centro della dialettica tra attori locali ed esterni si viene a trovare il luogo, elemento spaziale e di riferimento identitario. Le azioni territoriali sono mosse dal concetto di natura intesa come possibilità insediativa, serbatoio di risorse da cui attingere per la sopravvivenza e lo sviluppo ma, soprattutto, «fonte di emozioni», in cui il lavoro artistico e delle arti figurative o narrative sottolineano il valore mutante e non solo resiliente dei luoghi.

Daria Balducelli e Azzurra D'Agostino hanno dato vita al progetto de *L'importanza di essere piccoli*, iniziativa di poesia e musica, lungo la via Porrettana. Azzurra D'Agostino in occasione dell'ultima edizione nel 2016 così testimonia : «I luoghi sono quelli dove siamo cresciuti, dove abbiamo passato l'adolescenza. Siamo cresciute ai margini, tra i monti, sull'Appennino, in quella parte di confine tra l'Emilia e la Toscana. Personalmente ho sempre pensato che questo limite potesse essere trasformato in un luogo di accoglienza dell'«Altro», portatore di nuove parole. La marginalità è stata per me, per noi, la molla che ci ha spinto a ri-abitare, con poeti e musicisti, borghi difficilmente raggiungibili»³⁴.

³³ Testimonianza raccolta nell'ambito della IX edizione del *Cabudanne de sos poetas*, Seneghe, Settembre 2016. Francesca Matteoni collabora con il festival de *L'importanza di essere piccoli* e con *Cabudanne de sos poetas*. Vive nell'Appennino pistoiese e ha pubblicato numerosi testi: *Artico*, Crocetti, Milano, 2005; *Higgingink la lappone*, X Quaderno Italiano di Poesia, Marcos y Marcos, Milano, 2010; *Tam Lin e altre poesie*, Transeuropa editrice, Massa, 2010; *Appunti dal parco*, Vydia editore, Montecassiano (MC), 2012; *Nel sonno. Una caduta, un processo, un viaggio per mare*, Editrice Zona, Lavagna (GE), 2014; *Acquabuia*, Aragno editore, Torino, 2014; «*Sorgenti che sanno*». *Acque, specchi, incantesimi*, La Biblioteca dei Libri Perduti, 2016. In ambito accademico segnalo le pubblicazioni *Il famiglia della strega. Sangue e stregoneria nell'Inghilterra moderna*, Fano (PU), 2014; *Tutti gli altri*, Tunuè, Latina, 2014.

³⁴ Intervista raccolta nell'ambito della VI edizione dell'*Importanza di essere piccoli*, Porretta Terme, agosto 2016. Azzurra D'Agostino vive nell'Alta Valle del Reno Poetessa, ha pubblicato: *Alfabetiere privato*, Lietocolle-pordenonelegge, Pordenone, 2016; *Quando piove ho visto le rane*, Valigie Rosse Editore, Livorno, 2015; *Canti di un luogo abbandonato*, SassiScritti, Porretta Terme, 2013; *Versi dell'abitare*, in XI Quaderno

Da queste testimonianze ritorna con forza la relazione presente tra i luoghi marginali e il modello di sviluppo economico e sociale che ha segnato i destini di queste comunità.

Le esperienze artistiche, grazie a forme di relazione proprie della *philia*, generano una territorialità basata sulla condivisione, che ha come obiettivo la produzione dello spazio sociale aperto all'accoglienza. Da questo punto di vista, il caso de *L'importanza di essere piccoli* documenta come un evento artistico si possa collegare al territorio e intervenire direttamente nelle conflittualità presenti, come nel caso della vertenza sindacale contro la delocalizzazione dell'azienda Saeco di Gaggio Montano. La poesia, la musica, i momenti di lettura collettivi, proposti durante i presidi operai, hanno coinvolto gran parte delle comunità interessate, svolgendo un ruolo di coesione e di coinvolgimento emotivo per tutti coloro che hanno partecipato a questi momenti. Su questo aspetto tornerò in modo più approfondito nel quarto capitolo.

Il principio dell'accoglienza, o forse meglio dell'incontro con l'Altro, ritorna anche nelle parole di Moreno Miorelli³⁵, tra gli ideatori della *Stazione di Topolò/Postaja Topolove*, che indica il percorso di una volontà altruistica associata ad un attaccamento per il luogo, come fattore necessario per stringere legami e sentirsi parte di una comunità: «[...] di tante amicizie che si incrociano e che vengono in un luogo apparentemente sfavorito all'incontrarsi, posto com'è alla fine della strada o al suo inizio, attraccano individui che operano nel campo della ricerca artistica: una ricerca inglobata completamente da una necessità di integrità esistenziale che sembra essere la molla primaria dell'agire di chi sale quassù» (Janek, 1998).

italiano di poesia contemporanea, Marcos y Marcos, Milano, 2012; *D'aria sottile*, Transeuropa, Massa, 2011.

³⁵ Moreno Miorelli vive nelle Valli del Natisono. Artista e poeta ha pubblicato con l'amico Andrea Paziienza e Robinson JeffersRuttar il volume *Campofame. Tre canti*, Edizioni Di, Roma, 2001.

Ciò lascia immaginare che l'accoglienza dell'«Altro» debba prima passare attraverso quel percorso complesso di messa in comune, tutt'altro che scontato, che coinvolge una comunità e che, di questa particolarità fa un esercizio pratico d'identità. La *philia* può giocare, come indicato nell'etica aristotelica, un ruolo fondamentale nella costruzione di legami sociali, poiché agisce direttamente nella formazione delle comunità. Nei casi considerati la risorsa più importante può essere proprio individuata nella territorialità guidata dalla *philia* che, con il linguaggio artistico, trasforma il luogo in un «bene comune» da salvaguardare. Seppur con sfumature differenti lo stesso concetto viene espresso anche da Leandro Pisano, curatore del progetto *Liminaria*, nella valle del Fortore beneventano: «Attraverso la partecipazione al progetto *Liminaria* di numerose associazioni culturali che già operano nel Fortore, si sono poggiate le basi per una collaborazione culturale, che ha la specifica finalità di rafforzare il senso di consapevolezza delle singole realtà locali. Si auspica così che il Fortore, da terra di mezzo, possa diventare centro di arricchimento e scambio culturale reciproco tra le diverse comunità che lo compongono, nonché luogo di attrazione per le peculiarità naturali che possiede»³⁶.

Emerge, in tutti i casi considerati, la centralità della pratica partecipativa alla vita sociale e il ruolo di riferimento che alcune soggettività ricoprono nell'ambito dei progetti per le stesse associazioni.

³⁶ Intervista raccolta nel febbraio 2017 a San Marco dei Cavoti, nell'ambito dell'incontro con l'associazione locale «Scafando Turismo Immersivo» che partecipa al progetto *Liminaria* (<http://www.scafando.it>).

Donatella Ruttar³⁷ durante un'intervista ad Anja Medved per il film-documentario *Tradizione e tradimento 2010*³⁸ afferma: «Non solo tutto quello che si fa è possibile, ma deve avere un senso, un significato, una ragione, una necessità intima. Deve essere necessario per sé, ma deve essere anche necessario in qualche modo per il paese (...) non è mai un gesto solo narcisistico, ma è sempre in relazione con il luogo, con il paese, con le persone che ci sono».

Il sostanziale contributo di questi attori, la loro capacità di identificare il patrimonio territoriale e di aggiornarne le pratiche di socializzazione fa la differenza nella realizzazione del progetto e nei suoi esiti.

3.3 *L'artista di «prossimità» e il suo posizionamento*

Gli artisti sono chiamati ad interagire con il territorio nell'ambito di progetti artistici: una ricerca sui bisogni culturali, ma anche uno spostamento dal generale al locale, dall'*n-topos* al luogo, in un processo d'interazione tra il luogo-teatro e il visitatore-attore. Le parole di Giovanna Bianco e Pino Valente, artisti che hanno partecipato a Liminaria 2016, indicano il ruolo che gli artisti sono chiamati ad interpretare: «Interagire con le persone, con la storia e l'architettura del luogo per cui si sta immaginando una nuova opera, restituendo alle persone che ci vivono abitualmente la

³⁷ Donatella Ruttar è architetto, vive nelle Valli del Natisone. È direttrice artistica della *Stazione di Topolò* insieme a Moreno Miorelli. Ha ideato il progetto del museo SMO (*Slovensko multimedialno okno* – Finestra multimediale slovena) a San Pietro al Natisone di cui coordina le attività. Il museo è dedicato al paesaggio culturale che corre dalle Alpi Giulie al mare, dal Monte Mangart al Golfo di Trieste.

³⁸ Nel 2009 si è svolta la sedicesima edizione di *Stazione di Topolò – Postaja Topolove*. Il film di Anja Medved raccoglie le testimonianze degli artisti, degli organizzatori e degli abitanti. Ha prodotto il documentario *Kinoatelje*, attivo in Italia e in Slovenia quale attore polivalente per progetti interculturali e transfrontalieri.

propria visione delle cose. Spesso si tratta di progetti in cui diventiamo il tramite attraverso cui la comunità coinvolta sperimenta nuove forme di interazione»³⁹.

L'artista è attore sul territorio, spinto a superare quel limite autoreferenziale di autonomia propria dello spettacolo e della *performance*, per transitare attraverso lo spazio e il territorio che si fa parte integrante della rappresentazione artistica. In fondo l'artista quando si trova a lavorare sul terreno non assume mai un punto di vista neutrale, ma utilizza la dimensione spaziale per implementare una pratica esperienziale e conoscitiva del territorio che lo porta a realizzare il processo artistico. Un processo che è anche «investigazione» del territorio e che somiglia molto in alcuni casi a quello del ricercatore, guidato dal suo punto di osservazione, mai imparziale, ma sempre soggettivo (Massey, 2003, p. 71). A questo proposito l'artista «abitando» il territorio utilizza la prossimità come fattore di relazione e di costruzione della propria conoscenza. L'agire in prossimità, sebbene offra una funzione fondamentale nel processo artistico, può assumere caratteristiche contraddittorie. La prossimità nelle sue differenti declinazioni è un fattore di rafforzamento delle relazioni, di conoscenze, ma può essere anche un elemento di divisione, di separazione e di conflitto. Per l'artista si pone la questione del suo posizionamento in un contesto sociale e culturale complesso, che richiama una revisione delle pratiche territoriali che spesso hanno opposto l'attore locale all'attore esterno. L'artista assume sempre una propria posizione nella costruzione immaginativa e simbolica dello spazio sociale. Il rapporto critico e la pratica della sperimentazione permette all'artista di superare la semplice rappresentazione plastica per entrare nel tessuto del territorio attraverso lo sguardo interpretativo della geografia dei luoghi, visti come materiali e metaforici, reali e immaginari, effetto anche dell'evoluzione tecnologica (Soja, 2007, p. 316).

³⁹ Intervista del 3 novembre 2014 di Ilaria Tamburro a Giovanna Bianco e Pino Valente scaricata dal sito <http://www.arshake.com/intervista-bianco-valente/> in data 15 febbraio 2016.

Alessandra Cianelli, artista napoletana, incontrata nell'ambito del progetto *Harvest 2016* a Dordolla, rinnova il proprio punto di vista in merito agli aspetti metodologici a cui l'artista si deve richiamare nell'esercizio della ricerca esplorativa: «Le pratiche artistiche e politiche ora si intersecano, si s-cambiano e a volte coincidono. La pratica di oggi non è quella di ieri, non sarà quella di domani. La caffettiera non si pulisce una volta per tutte, ma ogni giorno, il caffè è ogni giorno diverso. La teoria rischia di essere una volta per tutte, fatta di parole, cristallizzate nella forma visiva della scrittura o nella forma del suono: usate e abusate, perdono senso, si staccano dal significato originario. Ma se si rompe la forma, le parole sono il mezzo per riconnettersi al significato che le ha sprigionate. Le teorie possono essere un altro aspetto delle pratiche e viceversa, la stessa cosa, in un'altra forma. La pratica ininterrotta della provocazione e della rottura della forma, la sua incessante, quotidiana, umile ricostruzione sempre diversa, potrebbe pro-creare una tecnologia della conoscenza che si muove ad un altro livello: quello dell'attenzione ininterrotta al fare (pensiero, parola, segno, gesto, suono, respiro)» (Cianelli, 2016, p. 157).

L'energia presente nel processo artistico può offrire una specificità al luogo ma perché questo avvenga è necessario un continuo ri-posizionamento dell'artista rispetto al luogo e alle trasformazioni territoriali. Inoltre, il luogo stesso può divenire la metafora di una possibile tappa alla ricerca della propria intimità, sia da parte dell'artista che del visitatore.

Simone Weil descriveva il «radicamento» come il processo culturale «più importante e misconosciuto dell'anima umana». Questo processo non sempre si realizza, ma quando ciò avviene risponde a quel bisogno di partecipazione attiva, nell'intuizione che «ad ogni essere umano occorrono radici multiple» (Weil, 1990, p. 43).

L'artista ha una centralità sociale a partire proprio dall'impulso verso forme di relazioni con il territorio, che appare diviso, spopolato e marginalizzato. La crisi di

questi territori è soprattutto crisi delle relazioni, frutto di contraddizioni individuate già da Pier Paolo Pasolini nei suoi «scritti corsari», a proposito dello sviluppo economico e tecnologico rispetto alla necessità di un «progresso» culturale e di un «equilibrio» ambientale dei territori (Pasolini, 1990, pp. 39-44).

I progetti indagati coinvolgono gli artisti lasciando loro una forte autonomia e una libertà d'azione. I percorsi di sperimentazione seguiti hanno, per molti, determinato un'uscita dai luoghi solitamente deputati alla rappresentazione artistica (teatri, gallerie, cinema) a favore di una posizione decentrata e ai margini, ritenendo questa localizzazione necessaria per la difesa del proprio lavoro e della propria libertà. Queste argomentazioni sono motivo di condivisione per molti artisti che partecipano ai progetti, uniti anche dalla voglia di confrontarsi sul terreno della interdisciplinarietà. Come vedremo nelle diverse esperienze, musica, fotografia, poesia, scultura, cinema si intrecciano e tessono conoscenza.

Lo spazio marginale è visto come una scelta strategica, il luogo ideale dove realizzare processi artistici distanti dai confini angusti determinati dal mercato, che rapidamente consuma e distrugge il lavoro artistico. Una distanza politica che è anche una distanza estetica dall'arte *mainstream* che prova ad ingaggiare tutto e tutti.

Nell'ambito dell'inaugurazione di uno spazio artistico (l'ambasciata di Norvegia), alla *Stazione di Topolò*, l'artista norvegese Per Platou parla dei luoghi marginali: «Topolò si trova sul confine nord-orientale dell'Italia, nel sud dell'Europa, e la Norvegia, come nazione, rappresenta il confine settentrionale dell'Europa. Siamo entrambi periferici. A scuola, molto tempo fa i nostri maestri ci dissero che se avessimo puntato un compasso su Oslo e l'avessimo aperto fino a toccare il nostro confine settentrionale, il cerchio risultante sarebbe passato esattamente attraverso il Colosseo a Roma. In altre parole i bambini norvegesi imparano che sono il centro del loro mondo – la periferia è solo una questione di definizione! Questo è vero anche nel mondo dell'arte e della musica. È destino di entrambe le nostre genti quello di essere circondati da boschi,

montagne, intemperie, creature mitologiche, fantasmi ed una storia piena di avversità politiche e culturali. In questi luoghi intensi condividiamo la gioia di nuove imprese artistiche e anche questioni fondamentali della vita. Topolò è l'epicentro della periferia. Che questa ambasciata sia simbolo di ciò che un piccolo gruppo di persone amorevoli può raggiungere insieme, su una scala 1:1. Piccolo è bello».

Per queste ragioni è necessario che l'artista espanda le proprie conoscenze del territorio, lo abiti, entri in contatto diretto con gli aspetti sociali e culturali della comunità, che coltivi in primo luogo l'aspetto relazionale.

Le diverse pratiche artistiche che ritroviamo nei casi di studio hanno alla base un'idea della produzione artistica come risultato di un progressivo allargamento delle relazioni, capace di generare condizioni in cui gli abitanti e i visitatori non sono spettatori imparziali, ma assumono un ruolo di attori senza che ciò possa compromettere la natura autoriale dell'opera stessa. Tale processo non è scontato e non sempre viene raggiunto, come vedremo nel capitolo successivo, quando analizzeremo i singoli casi.

3.4 *Visitatori e partecipazione*

L'attrattiva generata dagli eventi artistici ha prodotto un flusso di visitatori verso le località coinvolte. Il dato che emerge è quello di un pubblico che partecipa agli eventi artistici in modo regolare, interviene alle diverse edizioni e segue spesso pratiche di turismo autorganizzato, con una forte propensione ad adattarsi alle disponibilità ricettive del luogo. Il profilo dei partecipanti, così come la loro motivazione, è differente: alcuni partecipano perché favoriti dalla prossimità del luogo, altri ancora sono mossi dalla voglia di esplorazione di luoghi marginali in cui la *performance* artistica diventa il richiamo principale. Una piccola parte, molto importante per il territorio, interessa gli emigranti, fortemente motivati a ristabilire un rapporto con il luogo di

origine. L'evento artistico, rivitalizzando i borghi, attrae e rafforza la «voglia di ritorno», fino a spingere alcuni a riadattare o ristrutturare le vecchie case di famiglia.

La ricerca ha posto alcuni interrogativi a cui cercherò di dare una risposta generalizzabile per i diversi casi di studio: perché le persone frequentano questi luoghi? Quali sono le pratiche possibili «dell'abitare temporaneo»? Questi luoghi possono essere riferimento in un processo di costruzione e pratica identitaria?

Prima considerazione. La partecipazione e la frequentazione di questi luoghi possono avere diverse derivazioni: motivazionali, emozionali, compartecipativi, effetto della percezione che un individuo ha di sé stesso in relazione al luogo, rappresentato come «altro» (Minca, 1997, p. 511-522). La fruizione degli eventi artistici rappresenta un punto comune di attrazione per i visitatori che sono spesso alla ricerca dichiarata «dell'altro e dell'altrove», in cui l'immagine modellata del luogo preesiste al luogo stesso. «Abitare» quei luoghi segna una possibile rottura con la propria quotidianità. Il processo artistico può diventare così rappresentazione di una diversità che rispecchia la pratica identitaria, di sé e del luogo stesso (Aime, Papotti, 2012, p. 12).

Seconda considerazione. Queste nuove pratiche si alimentano e si innovano grazie alle relazioni sociali e spaziali prodotte dalla territorialità e dalle caratteristiche transcalari dei diversi attori. Per queste ragioni la presenza di visitatori nell'ambito dell'evento, o in altri periodi dell'anno, è divenuta un fattore integrante della territorialità, nella quale il rapporto con «l'alterità» emerge nell'ambito dell'azione dell'individuo di fronte ad un nuovo ambiente, percepito come differente, singolare, per certi versi anche eccentrico (Turco, 2012, p. 71). L'attrattiva e il rapporto che i visitatori stabiliscono con questi luoghi non esistono di per sé, in modo svincolato, ma sono direttamente collegati alla questione delle pratiche territoriali e alla qualità culturale che si configura attraverso un processo transcalare. La pratica dell'abitare, dell'esperienza, della sperimentazione di un luogo da parte dei visitatori e le attività

associate ai processi artistici trasformano queste località in luoghi geografici di riferimento.

Terza considerazione. Come vedremo i casi rappresentano condizioni discordi che configurano intensità di fruizione, di esperienze e di attaccamento differenti da luogo a luogo. Queste diversità sono determinate dalle relazioni tra i diversi attori che possono essere in alcuni casi simmetriche, ovvero condivise dalla comunità locale e dagli altri attori territoriali, o viceversa asimmetriche, quando i diversi soggetti entrano in conflitto e disapprovano il patrimonio culturale ed emozionale presente.

Il coinvolgimento interattivo dei visitatori nel processo artistico può generare una sovrapposizione con la scelta narrativa dell'artista. Come si potrà rilevare in alcuni casi di studio, l'intervento del mediatore locale (organizzatore dell'evento o abitanti del luogo) è fondamentale nell'attivare un processo di responsabilizzazione del «pubblico» durante le *performance*, a volte anche con specifici «codici di comportamento», come peraltro avviene in alcune forme di turismo (Minca, 1996, p. 122).

In questo modo i visitatori si sentono parte del progetto culturale e attori nel valorizzare il luogo. Il processo partecipativo dei visitatori avvia una dialettica sociale e spaziale che trasforma e attribuisce nuovi significati. Il rapporto tra visitatori e locali lascia intravedere un comune bisogno di spazi sociali ove ritrovare quel sentimento di empatia che la passione culturale può generare nei confronti di un luogo (Turri, 1998, p. 23).

Le pratiche compartecipative sono uno strumento dell'azione territoriale e, se realizzate, intervengono direttamente nella topogenesi del luogo segnandone le specificità. In altre parole, si creano alcune condizioni utili per alimentare il processo artistico che si traduce nell'azione territoriale (Turco, 2014b, p. 153).

Gli eventi, in genere, non hanno portato all'ampliamento delle strutture ricettive (ristoranti, bar o bed and breakfast). Questo aspetto favorisce tra i visitatori un'immagine di autenticità dei luoghi, spesso caratteristica ricercata dal «turista

alternativo» (Borghi, Celata, 2014, pp. 11-30). Alla domanda rivolta ad alcuni di loro, se si ritenessero turisti, la risposta è stata sì, affermativa, ma un buon numero preferisce richiamarsi direttamente alle «comunità» nate dai luoghi dell'evento. Ad esempio «*topolonauta*» nel caso della *Stazione*, «*piccoli*» nel caso del progetto dell'Alta Valle del Reno.

Il processo artistico determina un legame tra lo spettatore e i luoghi che nasce e si sviluppa negli anni, attraverso pratiche esperienziali non solo di presenza, ma anche di attività partecipate. Tali attività possono implicare il rischio di un luogo che rincorre l'immagine corrispondente a quella che ne hanno i suoi visitatori, entrando in conflitto con l'immagine riconosciuta dalla comunità locale.

Questi aspetti rimandano ad altre considerazioni. Un processo relazionale porta i visitatori a essere soggetti attivi, partecipanti nel racconto, nella narrazione (Benjamin, 2011, p. 37) e nella conoscenza reciproca. L'interazione genera nel tempo il senso di comunità seppur «provvisoria». Il processo artistico interviene sul significato del paesaggio al di là di ogni premeditazione funzionale, ma segue prioritariamente una consapevolezza comunicativa, alimentata da dispositivi partecipativi (laboratori, installazioni, *performance* ecc.) che possono avere fine nel momento in cui non sono più vissuti in prima persona. Per queste ragioni per molti dei partecipanti diventa fondamentale esserci, *hic et nunc*. Il messaggio e la natura dell'opera contribuiscono a fare del luogo un luogo attrattivo, percepito come unico e irriproducibile dallo (spett)attore partecipativo (*ibidem*, 2011, p. 7).

Qual è la relazione tra il luogo e i visitatori esterni? Nelle testimonianze raccolte, durante la ricerca, sono emerse due spinte differenti che coinvolgono i visitatori degli eventi: la prima è un desiderio di ruralità, generata da una critica alle forme di produzione culturale che generalmente si fruiscono nei circuiti cittadini; la seconda è una ricerca di luoghi dove praticare forme aggregative che fanno del valore paesaggistico presente un fattore d'identità. Molti visitatori ritornano nei luoghi

periodicamente o in occasione degli eventi organizzati, facendone un appuntamento rituale; una parte frequenta i luoghi anche in altri periodi dell'anno, a prescindere dagli eventi artistici. In quest'ultimo caso, il legame con il luogo assume un'espressione propria della topofilia in cui l'esperienza di «abitare» un territorio accresce il rapporto affettivo con il luogo stesso (Turco, 2012, p. 78).

Tra gli effetti che si possono produrre nella relazione abitanti-visitatori e luoghi vi sono quelli di una maggiore consapevolezza della propria funzione rispetto alla cura del territorio. Un processo mediato, non astratto e che richiama «un'utopia concreta», che si può radicare nel terreno storico-sociale e che trova forza dalle condizioni materiali e ambientali (Bloch, 2009). Non sempre questo percorso è praticabile, ma quando ciò si realizza assistiamo ad un rafforzamento e uno sviluppo delle cosiddette territorialità deboli.

Nel capitolo successivo sono presi in esame i singoli casi e le loro specificità.

Capitolo 4 I casi di studio

4.1 Relazioni tra endogeno ed esogeno

I casi che andrò a descrivere richiamano alcune categorie concettuali della geografia. In particolare, il ruolo dinamico che l'attore endogeno può assumere nei processi di localizzazione, l'interdipendenza dei luoghi e la costruzione di una politica diretta allo sviluppo locale. Alla base di questi progetti c'è una scelta localizzativa non casuale, frutto di una vera e propria esplorazione degli spazi dove poter realizzare le *performances* artistiche. La localizzazione degli eventi è un processo che richiede cura, attenzione e conoscenza del territorio; possono essere individuate delle case, dei boschi circostanti i borghi, dei sentieri, delle vecchie strutture agricole come teatro per le rappresentazioni. Nei casi in oggetto l'attore endogeno assume un ruolo di coordinamento e di direzione delle pratiche territoriali nell'ambito del progetto artistico.

Le associazioni svolgono una funzione importante nell'azione comunicativa e hanno affermato un'idea di sviluppo territoriale che parte dal mutamento del patrimonio territoriale. In questi anni hanno maturato un ruolo politico-culturale di riferimento per le comunità stesse. Il processo d'interazione con il territorio è dinamico e mediato dalle pratiche extra-locali. Il progetto artistico è alimentato da elementi culturali esterni che si vanno a coniugare sul livello locale. I soggetti locali interagiscono con gli attori esogeni dimostrando una capacità di accoglienza verso le sollecitazioni provenienti dall'esterno.

Questo processo risulta fondamentale per avviare una fase di riterritorializzazione. Si produce così uno spazio sociale di scambio e confronto che consente all'artista di creare il proprio lavoro in un contesto ambientale «riservato», lontano dai rischi di

mercificazione dell'industria culturale⁴⁰ (Horkheimer, Adorno 1997, p. 129). In questi casi, la territorialità opera come un processo aperto indirizzato a risemantizzare il luogo, risultato dell'interdipendenza con altri luoghi. I progetti artistici riflettono le dinamiche sociali e aprono alla valorizzazione del territorio a partire dalla sua marginalità. Il rapporto tra artisti e attori locali assegna al dispositivo creativo il compito di innovare gli elementi topologici del luogo.

Le associazioni locali coinvolgono gli artisti su differenti terreni⁴¹. Il passaggio successivo rende complici i visitatori che, frequentando attivamente nel corso degli anni gli eventi, contribuiscono all'evoluzione della territorialità. I progetti, quindi, sono il frutto della relazione tra locale ed esterno. La pratica translocale delle relazioni permette di alimentare i flussi di persone con punti di vista differenti. Tali presenze possono comportare convergenze o conflitti con gli attori locali. Riuscire a trovare la giusta compensazione e la sintesi tra i diversi soggetti non è cosa semplice. Una possibile risposta deriva dalla capacità dimostrata dai diversi attori di interpretare gli spazi sociali come comuni, luoghi di opportunità, di superamento del proprio punto di vista e di condivisione di pratiche artistiche a volte estranee all'agire del singolo.

⁴⁰ Per un approfondimento sul ruolo assunto dall'industria culturale si rimanda, oltre alla lettura critica offerta dalla Scuola di Francoforte e dei *Cultural Studies*, al testo di Marialusia Stazio, *L'industria culturale. Le industrie culturali*, Lulu.com, New York, 2007.

⁴¹ Nei casi trattati in questo capitolo le direzioni artistiche sono curate e dirette da attori locali. L'associazione Topolò/*Topolove* svolge attività socio-culturali sul territorio e trova la massima espressione con il progetto Stazione di Topolò/*Postaja Topolove*. L'associazione *Cort dai gjats* (Cortile dei Gatti) di Dordolla promuove lo sviluppo sostenibile della Val Aupa per migliorare la qualità della vita dei residenti nell'ambito di progetti di recupero storico e paesaggistico e/o di manutenzione e cura del territorio. L'associazione culturale SassiScritti di Porretta Terme è impegnata nella promozione e ricerca nel campo delle arti contemporanee – in particolare teatro, musica e scrittura- nell'Alta Valle del Reno. L'associazione Perda Sonadora di Seneghe promuove la conoscenza e la lettura della poesia sul territorio con eventi, laboratori e pubblicazioni.

Un ruolo fondamentale di prossimità culturale è svolto dallo spazio esteso e di confronto della rete virtuale. La rete digitale è un efficace strumento di comunicazione e di partecipazione che riconsegna gli eventi con un valore aggiunto e una forza attrattiva potenziata⁴². Uno spazio che permette di sviluppare e diffondere simboli e significati che le stesse manifestazioni assumono nel corso del tempo.

Queste pratiche descrivono un processo complesso di costruzione dello spazio sociale. L'azione territoriale nasce da una visione della marginalità come una condizione che non necessariamente rappresenta un limite. Gli attori locali leggono il territorio con un approccio non «oggettivo» che, del resto, si è dimostrato troppe volte ingannevole, ma con una «visione multicentrica della realtà» dove le differenze culturali e geografiche si possono riconfigurare (Dematteis, 1991, pp. 97-100).

Il posizionamento dell'artista risulta fondamentale per riuscire a cogliere la dimensione del patrimonio culturale e storico del luogo. Gli artisti non hanno una relazione estemporanea con il territorio. La pratica delle residenze artistiche e i laboratori avviano un percorso di ritorno nei luoghi che vengono ri-abitati. Il termine ri-abitare evoca una pluralità di significati e anticipa la realizzazione del progetto, la sua organizzazione. Per gli artisti significa ritrovare la dimensione simbolica dell'abitare, immagine di una tappa che può dar luogo a un coinvolgente processo creativo: «abitare è anche un lasciare tracce» (Fiorani, 2012, p. 8). Un permanere provvisorio in rapporto con il luogo dove lo spazio della creazione artistica rappresenta un «centro affettivo» di attività sociali che tratteggiano l'ambito d'azione di una collettività (Lefebvre, 1980, p. 52).

⁴² La dimensione dello spazio in rete si collega direttamente ai territori incrementando i progetti artistici con nuove relazioni, nuovi valori che possono modificare e interagire tra le persone e i luoghi. I casi considerati indicano come la rete digitale possa mutare la percezione cognitiva ed estetica dei luoghi, potenziando le caratteristiche e le relazioni tra le persone. I profili social utilizzati per gli eventi sono uno spazio d'incontro e di confronto tra le persone che frequentano i borghi.

Il luogo diventa così palcoscenico e risorsa nel sistema di relazioni. Lo scambio di saperi e conoscenze riconfigura il patrimonio culturale rinnovandolo. La qualità di questi processi può favorire, a diversi livelli, il senso di appartenenza ad una comunità che fa riferimento a determinati luoghi. Gli eventi artistici diventano così un ambito di confronto sulle possibili scelte progettuali da mettere in campo per questi territori e sul loro divenire.

I progetti possono essere da soli sufficienti per sviluppare l'economia locale e attirare nuovi abitanti? La risposta negativa è per certi versi scontata.

Queste pratiche guidano un passaggio da una fase di deterritorializzazione verso una riterritorializzazione che include elementi di discontinuità simbolica e materiale nell'organizzazione dello spazio sociale. A tutt'oggi l'azione territoriale, conseguente ai progetti artistici, non ha modificato il quadro economico e demografico in modo significativo. Tuttavia la metafora dell'arte come un sano «alimento per la mente»⁴³ rappresenta per queste comunità e per coloro che partecipano agli eventi un ottimo ingrediente contro la marginalità.

Richiamando ancora i progetti artistici, si può sostenere come l'arte possa indicare ed esser essa stessa strumento di cambiamento verso una logica che mira a riorganizzare gli spazi sociali rafforzando la loro forza performativa. In questo quadro la territorialità supporta il processo evolutivo di una pratica identitaria condivisa, presupposto necessario per alimentare quella auspicata «coscienza di luogo»⁴⁴ (Magnaghi, 2012, p. 18).

⁴³ La frase che indica l'arte come «alimento per la mente» è stata coniata nell'ambito della campagna di comunicazione e di autofinanziamento del festival de *L'importanza di essere piccoli*, nella IV edizione del 2014.

⁴⁴ La crescita del processo che porta verso una «coscienza di luogo» va letta non come un ripiegamento in difesa delle comunità o di identità passate che oggi non esistono più, ma come la possibilità di

Lo spazio riorganizzato mette in luce una sottile frontiera tra quello che è uno spazio marginale e quello che può essere considerato un luogo creativo. La sua marginalità non viene meno, anzi è uno dei requisiti che rende il luogo oggetto e soggetto di processi creativi. Località, destinate all'inesorabile declino, che vedendo modificare la qualità territoriale fanno del proprio paesaggio un'importante forza simbolica capace di emozionare abitanti e i visitatori. La ri-valorizzazione del territorio è il prodotto delle reti di scambio e dei rapporti intersoggettivi che i progetti riescono ad attivare.

Questa considerazione chiama in causa l'interdipendenza dei luoghi, nell'ambito della relazione tra locale e globale. L'interdipendenza dei luoghi è un fattore rilevante nel processo di riterritorializzazione e, come vedremo, è possibile rilevarne gli effetti proprio nel mutamento del paesaggio. Una correlazione che trova espressione tra il processo artistico e una nuova organizzazione dello spazio (Massey, 2006a, p. 58). Nei casi in oggetto le relazioni tra gli attori coinvolti (endogeni ed esogeni) sono relativamente simmetriche (Raffestin, 1983 p. 164). Nei casi specifici ricavano benefici dal processo di scambio e di comunicazione sia gli attori locali sia quelli esterni.

I contesti ambientali dei casi di studio indicano una frattura tra le identità delle comunità territoriali e i rapidi mutamenti avvenuti a seguito dello spopolamento. I primi due casi (*Stazione di Topolò e Harvest* – fig. 18) si trovano in vallate marginali.

Da decenni gli abitanti vivono un rapporto di dipendenza con l'area pedemontana e la pianura. I servizi e le possibilità occupazionali in settori extra-agricoli si possono ottenere prevalentemente al di fuori del proprio territorio. Le attività agricole da sole non rappresentano una garanzia sul piano economico ed occupazionale.

costruire un progetto dinamico e aperto che sappia farsi carico dei bisogni collettivi di una comunità e di un'azione di cura nei confronti dell'ambiente e del territorio.

I progetti basano la loro forza di sviluppo sulla pratica dell'incontro tra differenze (geografiche, culturali, linguistiche), perseverando con continuità nell'azione di scoperta del luogo e delle sue possibilità. Un processo lento e graduale che conferma la possibilità di rinnovarsi nel tempo solo attraverso l'estensione delle relazioni dal locale al translocale.

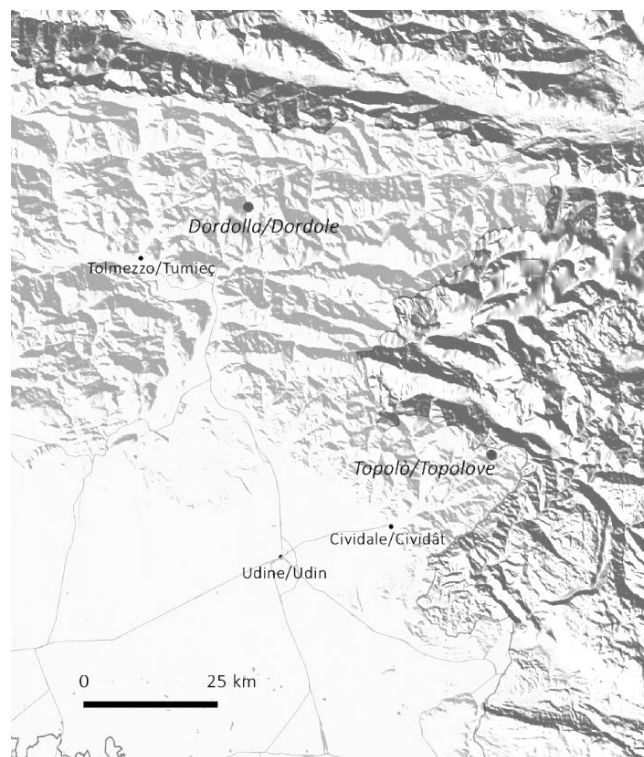


Fig. 18 – *Casi di studio, sul confine nord-orientale d'Italia*

4.2 *Topolò, Valli del Natisone*

Topolò/*Topolove* si trova nelle Valli del Natisone⁴⁵, in provincia di Udine. In questo piccolo villaggio dal 1994 viene realizzato il progetto *Stazione di Topolò/Postaja Topolove*. È un'area di confine che suscita interesse per diverse discipline e rappresenta un campo d'indagine sul complesso terreno dello sviluppo locale e della rivalorizzazione delle aree marginali. In quest'area prealpina la linea di confine non ha un significato etnico, ma ha rappresentato piuttosto una rottura rispetto alla continuità insediativa, economica e culturale.

In virtù della loro posizione geografica le Valli fungono da cerniera tra la pianura e la montagna. Fin dalle origini, la comunità slovena ha organizzato il territorio cercando di rispondere a due bisogni apparentemente contrastanti: stanzialità e mobilità. Dobbiamo considerare la morfologia del sistema vallivo come un elemento decisivo nelle forme di relazione intraprese dalla comunità. A sud, verso la pianura, si stringe un forte legame con la comunità friulana, dove la cittadina di Cividale del Friuli è un centro d'attrazione per la popolazione valligiana. Ancor oggi Cividale, denominata in sloveno *Čedad*, svolge un'importante funzione di riferimento economico, culturale, lavorativo e logistico, per tutta l'area valligiana e resta l'unico centro, nel più vasto territorio circostante, che supera i diecimila abitanti - il censimento del 2011 ha registrato 11.378 abitanti -.

⁴⁵ Le Valli del Natisone costituiscono un'unità geografica e storica ben definita e fanno parte della regione più ampia chiamata storicamente *Benečija/Benecia* o anche *Slavia Veneta*, per via della secolare dominazione della Repubblica di Venezia. L'area comprende oltre alla Valli del Natisone la Val Resia e le Valli del Torre. In questi territori si parlano tre dialetti sloveni di antico insediamento, rispettivamente il *rezijansko* della Val Resia, il *tersko* delle Valli del Torre e il *nadiško* delle Valli del Natisone (Heinemann, Melchior, 2015). Le Valli del Natisone coincidono con il bacino idrografico del fiume Natisone e comprendono oltre all'omonima valle principale, le convalli di Alberone, Cosizza ed Erbezzo. La frazione di Topolò/*Topolove* (580 metri s.l.m.) si trova nella convalle Coderiana/*Koderiana*, nel comune di Grimacco ed è raggiungibile attraverso la Val Cosizza. Nella frazione abitano meno di trenta abitanti. Fino al 1953 la località è stata collegata con il fondovalle solo da sentieri e mulattiere.

Si raggiungono le Valli dopo aver abbandonato la geometria della pianura, formata da strade parallele e perpendicolari che si incrociano fra loro. Da subito si ha la sensazione di entrare in uno spazio che conserva ancora un tempo lontano. Il passaggio del fiume Natisone a San Quirino rimarca la discontinuità verso un universo culturale complesso e arricchisce di colori vivaci un tempo che non vuole essere perduto. L'attraversamento di una frontiera che porta verso Oriente proietta le immagini di un diorama in cui lo stereotipo sul mondo slavo diffidente verso chi viene da fuori sfuma progressivamente, a mano a mano che si incontrano i volti protagonisti di lavoratori tenaci, campanilisti e migranti nello stesso tempo, destinati a essere i custodi di quel mondo.

I centri abitati delle Valli sono piccoli e frammentati, oggi fortemente spopolati a seguito dei processi di emigrazione verso la pianura friulana, ma anche verso l'Europa e oltre l'Atlantico.

Con la fine della Seconda Guerra Mondiale, il Friuli-Venezia Giulia diventa una regione di confine tra il blocco occidentale e quello orientale. Il 50% del territorio sarà sottoposto ai limiti imposti dalle norme sulle servitù militari con evidenti conseguenze sulle attività agricole e di transito (Predan, Carlig, 2007, p. 115). Per le Valli del Natisone l'impatto sarà ancora maggiore visto la prossimità del confine e la presenza della comunità slovena.

Le prime leggi sulle servitù militari risalgono all'epoca risorgimentale e fascista e garantiscono al governo italiano il diritto di espropriazione dei terreni e il divieto di edificare, costruire o ammodernare le strade, senza prevedere alcuna forma di compensazione. Le limitazioni determinarono la cancellazione di opere infrastrutturali importanti finalizzate a collegare le Valli con la pianura e oltre confine.

Solo con la legge n. 898 del 1976 il Parlamento italiano stabilirà il principio di verifica delle limitazioni imposte alle popolazioni istituendo la possibilità di controllo, ogni cinque anni, della sussistenza o meno delle condizioni per prorogare i divieti

(Piruccio, 2011, pp. 14-18). Queste norme daranno origine a molteplici contenziosi legali dagli esiti scontati a favore dello Stato italiano.

Con la fine della Guerra Fredda complessivamente il confine nord-orientale ha visto una graduale de-funzionalizzazione, conservando sostanzialmente l'azione di controllo legale e fiscale. L'adattamento umano all'ambiente e lo sviluppo dei fattori culturali e spaziali hanno rappresentato un importante elemento di mediazione tra le comunità divise dal confine.

Il territorio porta ancora oggi visibilmente le tracce delle divisioni - i cippi di confine, le strade militari, i bunker, i punti di avvistamento ecc. Questi «simboli» sono stati utilizzati nel processo di territorializzazione. Ad esempio nella parte alta del villaggio, superate le ultime case del paese di Topolò, si incontra all'imbocco dei sentieri verso la Slovenia un cippo realizzato dall'artista Donato Maria Bortolot con una scritta «*El cielo non tiene frontera*». Un genere d'installazione che utilizza la pietra dei vecchi cippi di confine. Al suo interno è stata cementificata una Polaroid. Fino alla fine degli anni Ottanta sul territorio vigeva il divieto assoluto di fotografare. L'ultimo scatto prima della «sepoltura» ha ritratto il cielo di Topolò. L'immagine è stata poi incollata nella parte superiore della pietra e, oggi, appare sbiadita dal sole e dalla pioggia. L'installazione apre la via al sentiero che diverrà nel tempo anche il sentiero dell'arte che conduce alla località di Livek, in Slovenia. (fig. 19).

Il progetto artistico della *Stazione di Topolò* interviene attraverso un'azione territoriale che attiva un processo di decostruzione del confine visto come limite, per metterne in luce la natura relazionale e l'impatto che quest'ultima può avere sulle dinamiche socio-spaziali e sulle loro diverse forme di rappresentazione (Cella, 2006, p. 20).

Topolò/*Topolove*⁴⁶ si trova a poche centinaia di metri dalla linea che separa l'Italia dalla Slovenia. Il paesaggio delinea gli effetti ricollegabili al processo di de-antropizzazione a favore dell'impetuosa crescita del bosco (fig. 20).

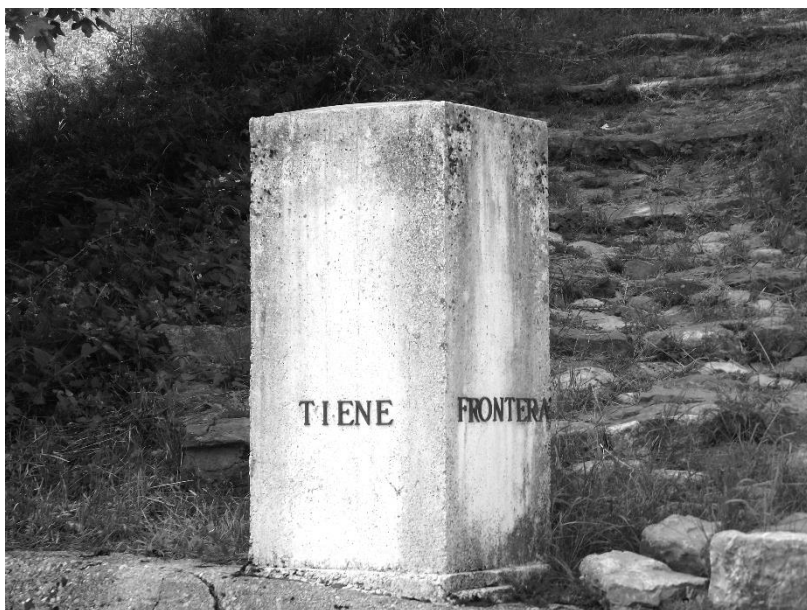


Fig. 19 – *El cielo non tiene frontera*, Donato Maria Bortolot, 1994

Foto: S. Del Medico, 2013

Il patrimonio culturale porta ancora i segni evidenti dei conflitti che questo territorio ha vissuto nel corso del XX secolo; è stato teatro di guerra e di forti tensioni ideologiche per tutto il corso del Novecento.

Tra il 1961 e il 1971 il calo demografico nel comune di Grimacco, cui appartiene la frazione di Topolò, supera il 40% della popolazione residente. L'evento sismico del

⁴⁶ Topolò in italiano, *Topolovo* in sloveno, *Topoluove* nel dialetto sloveno valligiano che diventa *Topolove* nella forma di mediazione utilizzata dalla toponomastica stradale. *Topol* in sloveno indica un terreno di alberi da pioppo (Fabio Bonini, *Imena v Garmiškem kamune - Nomi in Comune di Grimacco*, Cooperativa Lipa editrice, San Pietro al Natisone, 2001).

1976 produce una ulteriore spaccatura all'interno delle comunità con nuove emigrazioni verso la pianura. Da quel momento l'antico legame tra la popolazione delle Valli e gli insediamenti, i boschi, la terra, perderà la residua forza d'attrazione.

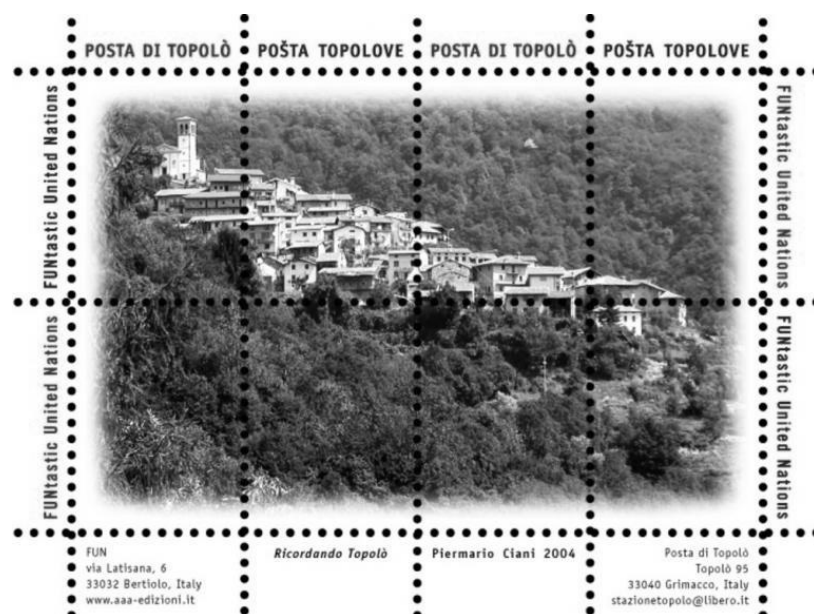


Fig. 20 – *Topolò/Topolove*
 Progetto: Posta di Topolò, P. Ciani, 2004

Una convivenza con l'ambiente naturale che perde il suo equilibrio e che considera il territorio valligiano divenuto poco funzionale rispetto al prevalente modello di sviluppo industriale. Tuttavia il territorio contiene quegli elementi di potenzialità e risorse che si sono stratificate nel lungo periodo la cui «natura relazionale dei beni [...] trasforma quelle che potrebbero essere rappresentazioni molto semplici [...] in rappresentazioni complesse, transcalari e multicentriche, in cui lo stesso oggetto può allo stesso tempo essere e non essere un bene culturale e, quando lo è, può avere valori e significati diversi» (Dematteis 1998, p. 27).

Una chiave di lettura utile è offerta dall'individuazione degli elementi di discontinuità che l'azione territoriale può produrre e dai diversi significati attribuiti che indicano come una cultura possa modificare sé stessa, ponendosi in relazione con l'esterno. Il fatto che una società sia portatrice di un modello culturale soggetto a discordanze e a trasformazioni, fa sì che lo spazio diventi luogo di rappresentazione del pensiero, ma anche agente di conoscenza del passato e testimone dei cambiamenti sociali che si sono prodotti nel tempo (Farinelli, 2003, p. 121).

4.2.1 *Stazione di Topolò: un progetto artistico internazionale*

La manifestazione artistica nasce nel 1994. L'idea del progetto parte dall'incontro tra Moreno Miorelli e Donatella Ruttar che danno vita insieme ad Antonella Bukovaz,⁴⁷ poetessa e *performer* originaria di Topolò, all'associazione Topolò/*Topoluove*. Inizialmente nasce come una mostra d'arte contemporanea da realizzare nel villaggio. Il successo di questo evento porta ad un coinvolgimento attivo dei topoluciani/*topolučani* – alcuni residenti, altri emigrati ma che hanno mantenuto un forte legame con il paese d'origine –.

Nel corso degli anni, l'ampliamento del progetto artistico assume le caratteristiche di un appuntamento internazionale. Ad ogni edizione partecipano registi, musicisti, scrittori, poeti, fotografi, uomini di scienza, *performers*. Il villaggio di Topolò è il soggetto di riferimento nel processo di creazione artistica: un cantiere di sperimentazione e ricerca; le attività si svolgono nelle strette viuzze, lungo i sentieri, in alcune case del villaggio, nel bosco circostante.

⁴⁷ Antonella Bukovaz è insegnante presso la scuola bilingue di San Pietro al Natisone. Collabora con Hanna's Atelje of Sonoric Arts di Ljubljana. Ha pubblicato diversi volumi di poesia: *Poesia: Tatuaggi*, Lietocolle, Faloppio (CO); *Storia di una donna che guarda al dissolversi di un paesaggio, al Limite*, Le Lettere, Firenze, 2011; *Koordinate*, Edizioni Pulcinoelefante, Osnago, 2012; *Casadoleccasa*, Ozky-esound, 2013; *Guarda*, Edizioni Pulcinoelefante, Osnago, 2015; *3x3 Besede za teater/ Parole per il teatro*, ZTT-EST Hanna's Atelje of Sonoric Arts di Ljubljana, Trieste, 2016.

La Stazione è soprattutto la metafora di un viaggio possibile, di un percorso di indagine del territorio attraverso il dispositivo artistico e musicale. Un villaggio che è diventato un luogo d'incontro tra differenze linguistiche e culturali (fig. 21).



Fig. 21 – *Stazione di Topolò/Postaja Topolove*, 2002

Progetto: Posta di Topolò, P. Ciani, 2002

Raggiungere la *Stazione di Topolò* non è cosa sempre agevole, se non utilizzando un mezzo di trasporto privato. I collegamenti in pullman da Cividale del Friuli raggiungono solo la frazione di Clodig. Poi bisogna proseguire a piedi per circa un'ora. Il borgo è spesso isolato telefonicamente anche durante la manifestazione e il contatto con l'organizzazione non è così immediato. Questa caratteristica trasforma il tragitto verso la *Stazione* in un viaggio «d'avventura». La preparazione della *Stazione*, curata dall'associazione Topolò/Topolove, coinvolge direttamente i *topoluciani/topolucani* - residenti e non - in forme diverse: dal fondamentale lavoro di accoglienza, alla preparazione di cibi tipici del territorio, alla gestione degli alloggi, ecc. Trovare da

dormire a Topolò non è sempre facile, anche se si può contare sull'ospitalità degli abitanti che spesso aprono le proprie case, o concedono spazi per campeggiare. Nelle Valli del Natisone si è sviluppato l'albergo diffuso, in particolare nei comuni di Grimacco e Stregna dove è possibile trovare alloggio (<http://www.slow-valley.com>).

In ogni edizione quasi sempre l'inaugurazione ufficiale avviene nel primo venerdì del mese di luglio, verso le cinque della sera, in casa Juljova (fig. 22). La casa abitata in passato dalla famiglia Filipig risale al 1600. È stata donata dalla famiglia al comune di Grimacco ed è divenuta uno degli spazi-laboratorio a disposizione di artisti e ricercatori della Stazione.

Il progetto di ri-abitazione di diverse case e la loro trasformazione d'uso è stato realizzabile grazie alla relazione virtuosa tra attori pubblici e privati. La casa Juljova è uno spazio adibito all'uso collettivo, segno di una diversa funzione del recupero edilizio.

I pomeriggi sono spesso dedicati alle escursioni, alla ricerca delle diverse sonorità e di paesaggi valligiani. È abbastanza frequente trovare lungo i sentieri di un tempo, verso le località limitrofe, fino alle vette più alte, musicisti che con particolari apparecchi tecnologici registrano e ascoltano i suoni tracciando così una sorta di geografia sonora del territorio. Una pratica che alcuni artisti ritengono necessaria per stimolare il proprio campo percettivo, in modo tale da favorire in primo luogo quell'attaccamento geografico all'esperienza vissuta.

Gli appuntamenti durante la Stazione non sono scanditi dal tempo degli orologi ma si richiamano a momenti della giornata: «al tramonto», «verso sera», «alla notte», «con il buio». Nel resto del giorno i visitatori sono lasciati «liberi» di scoprire Topolò e di farsi un proprio itinerario. Al tramonto si vedono i primi gruppi di persone aggregarsi intorno ai luoghi della Stazione: le «ambasciate», «un ufficio postale per Stati di coscienza», l'Istituto di Topologia, la Pinacoteca Universale, l'Officina Globale della Salute, la «scuola elementare», la casa Juljova, la «sala d'attesa», il cinema. Spazi reali

dove praticare l'arte, sperimentare, realizzare le installazioni, alternare i momenti di prova musicale con quella teatrale.



Fig. 22 – *Casa Juljova, Topolò, 2017*

Foto: L. Coszach, 2017

Il progetto è guidato dalla capacità performativa dello spazio che appare contaminato, in cui acquista valore una nuova toponomastica. Spazi immaginari e reali che richiamano metaforicamente le proprietà topiche del luogo come «marca delle località “speciali” nelle quali le società umane coltivano progetti “speciali”. La sua proprietà prima e infungibile è di generare e alimentare desideri crescenti che hanno significative possibilità (e probabilità) di realizzazione» (Turco, 2014b, p. 154).

L'azione territoriale si colloca come fattore di discontinuità rispetto al passato, avviando un'iniziativa in cui il carattere locale non percorre l'idea di una resistenza identitaria che può farsi autoescludente ma, al contrario, apre ad un'esperienza di

relazioni translocali. Si viene così a formare una rete tra l'associazione locale e gli artisti internazionali che lavorano al progetto.

Accade che gli appuntamenti artistici diventano l'oggetto stesso della sperimentazione tra gli spazi del luogo e i cosiddetti «viaggiatori» che hanno raggiunto Topolò. È così che ci si può trovare coinvolti attivamente in un progetto sperimentale di ricerca sonora o visiva, oppure essere «attori» nell'ambito di una *performance* artistica.

Verso sera la gente della *Stazione* si raccoglie nella piazzetta o al cinema. Ognuno si accomoda come può, senza utilizzare le regole spaziali del palcoscenico, troppo rigide per essere applicate agli spazi del borgo. Gli appuntamenti si svolgono fino a tarda notte. Alcune installazioni sono collocate all'interno delle case e rese fruibili nell'arco dell'intera giornata.

I giorni alla Stazione si susseguono con la presentazione dei diversi «cantieri/*delavnica*» che gli artisti hanno realizzato a Topolò. Spesso si tratta di indagini, mappature spaziali e sonore che in questi anni hanno arricchito l'«archivio» della *Postaja*.

Presso la chiesa di Topolò, in cima al villaggio, vengono proposti i concerti di musica antica o classica, o proposte inedite come quella dell'etnomusicologo Claudio Montanari, di sonata per campane di vetro.

Con il buio si può assistere alle presentazioni di film, documentari nello spazio cinema. Poi ci sono le ambasciate, luogo di riferimento per gli artisti stranieri, che svolgono le loro attività proponendo sempre nuove lavori che hanno come soggetto Topolò.

Il progetto *Stazione* prevede diverse sezioni di lavoro: i «progetti per il paese di Topolò» in cui gli artisti s'ispirano e producono il proprio lavoro nel borgo con le risorse materiali e immateriali presenti sul territorio. Un'altra sezione è curata dall'«Istituto di Topologia»: uno spazio dedicato alla ricerca di luoghi di confine/frontiera che riconducono alla storia comune delle possibili «Topolò» sparse

per il mondo. Inoltre si compiono i cosiddetti «cantieri aperti», in altre parole dei laboratori che coinvolgono i giovani e i bambini della Stazione in progetti musicali, fotografici, teatrali, ecc.. Infine il «progetto Koderjana» che prevede la permanenza per un breve periodo di un poeta o uno scrittore in una delle case del villaggio. Da questi progetti sono nate diverse pubblicazioni che narrano delle «diverse» Topolò.

Ogni edizione prevede la presentazione di un volume di poesie o di narrativa nell'ambito del programma «Koderjana», definito anche come «*writer in residence*». Un progetto realizzato in collaborazione con il circolo culturale Ivan Trinko di Cividale che offre agli scrittori una permanenza nel villaggio nei mesi che precedono la *Stazione*. L'obiettivo è quello di realizzare un testo su Topolò e il suo territorio.

Le cosiddette «ambasciate» sono delle case che ospitano gli artisti che partecipano alle diverse edizioni. La volontarietà funzionale di riabitare quegli edifici si compenetra con la consapevolezza comunicativa. Ad oggi le ambasciate - ceca, olandese, neozelandese, norvegese, e quella dei cosiddetti «Cancellati» - compongono un paesaggio inedito, sia nei confronti della comunità locale sia verso l'esterno: spazi non solo simbolici, trasformati in spazi di produzione e di sperimentazione artistica, che diventano luoghi di ospitalità per i cosiddetti «viaggiatori della Stazione».

La prima ambasciata inaugurata a Topolò è quella dei «Cancellati» ed ha un particolare valore simbolico (fig. 23).

Nel 1991 la Slovenia dichiarò la propria indipendenza. L'anno successivo il governo mise mano alle regole di cittadinanza e attraverso quel provvedimento oltre ventimila cittadini, provenienti da altre repubbliche della ex Jugoslavia ma residenti in Slovenia, persero il diritto di cittadinanza e furono «cancellati» dall'anagrafe dello Stato sloveno. Nel 2006 viene inaugurata l'Ambasciata dei Cancellati, casa storica al centro del borgo che ha assunto un valore simbolico e politico rispetto al diritto di asilo per le tante vittime dei diversi conflitti.



Fig. 23 – *Ambasciata dei cancellati, concerto della La Dob Orchestra, collettivo di ricerca sulla musica improvvisata, 2012*

Foto M. Silvano, 2012

L'«ufficio postale» di Topolò viene inaugurato il 6 luglio del 2002 (fig. 24). Un ufficio postale a Topolò non c'è mai stato. È sempre mancato un punto di collegamento e di relazione con i luoghi geografici più lontani. Alcuni artisti avviano la stampa dei francobolli «ufficiali» emessi dalla Stazione/*Postaja*. Le varie collezioni vengono raccolte nei cataloghi che ricordano delle vere e proprie produzioni filateliche. La raccolta di francobolli più originale è quella che immortala degli abitanti e dei «viaggiatori» della Stazione. Un archivio di volti di uomini, donne e bambini che formano la nuova comunità di Topolò.



Fig. 24 – *Posta di Topolò*, 2012

Foto: M. Silvano, 2012

Nel 2005 viene inaugurato *l'Istituto di Topologia di Topolò* (fig. 25) creato da Piero Zanini. Si caratterizza per non essere solo la «scienza di Topolò», ma come uno spazio dedicato alla ricerca sui luoghi: il progetto, si legge dal catalogo della XIII edizione della Stazione, «presta una grande attenzione ai modi che abbiamo di stabilire relazioni con i luoghi» (Zanini, 2005, p. 5)

L'«istituto» avvia ricerche sulle altre «Topolò» sparse per il mondo con cui costruire relazioni. L'ipotesi di lavoro segue la direzione di una ricerca geografica che ci interroga sulle possibilità di accesso ai luoghi che avviene attraverso un processo in cui «riconoscere il proprio esserci, il proprio mondo e il sé nel mondo» (Fiorani, 2012, pp. 7-9). Nello stesso tempo considera il territorio come luogo di globalità e di molteplici modi dell'abitare.

Tra i progetti realizzati dall'«istituto» quello del «Viaggio da Topolò ad Abitanti, dalla Benecia all'Istria attraverso paesaggi di confine». Una lunga camminata che ha

visto protagonisti artisti e non, lungo il tragitto a tappe tra l'autunno del 2006 e la primavera del 2007.



Fig. 25 – Targa dell'Istituto di Topologia di Topolò, 2012

Foto: M. Silvano, 2012

Abitanti è un insediamento nel comune di Capodistria, nell'area del litorale sloveno. Il piccolo villaggio dista da Topolò circa 150 chilometri e la sua storia è esattamente inversa a quella del villaggio valligiano. Con la dissoluzione della Jugoslavia nel 1991, Abitanti diventa un insediamento di confine. A poche centinaia di metri dalla località, il territorio diventa sovranità del neonato Stato croato. Viceversa nel 2007, Topolò vede cadere la linea di confine con la Slovenia e i suoi sentieri diventano liberamente percorribili. Il progetto nasce da una collaborazione tra l'Associazione Topolò/Topolove, gli artisti della *Benečija* e l'Istituto per la tutela dei beni culturali della Slovenia di Pirano/*Piran*, nell'ambito dei programmi comunitari di cooperazione transfrontaliera⁴⁸.

⁴⁸ Nell'ambito del progetto è stato realizzato il video-fiaba di Gianfilippo Pedote e Leonardo Gervasi, *Abitanti e Topolò*, 2007. (<https://www.youtube.com/watch?v=yBsBaqvtBHo>)

Anche il progetto di riutilizzo dell'ex scuola elementare di Topolò assume un importante valore simbolico. Nel 2000 sulla scia del fenomeno di *Les Tambours du Bronx* nato nel quartiere francese di Varennes-Vauzelles (Nevers), viene realizzato il primo corso di percussioni per i ragazzi della zona. L'esperienza si ripeterà negli anni successivi e porterà alla nascita dei *Les Tambours de Topolò* (fig. 26).



Fig. 26 - *Les Tambours de Topolò*

Foto: M. Silvano, 2014

L'idea riprende il progetto francese e utilizza i classici bidoni di petrolio, accatastati spesso all'esterno delle fabbriche e delle segherie di pianura, come strumento di percussione. I bidoni, percuotendoli in successione, sul bordo o al centro offrono una sonorità estremamente invadente rispetto alla natura circostante, diffondendo le vibrazioni in tutta la vallata. Oltre ai bidoni sono impiegati i diversi materiali di scarto delle lavorazioni industriali - tubature, lamiere, ecc. -. Il gruppo oggi agisce nell'ambito del filone artistico *site specific* e promuove la ricerca artistica a partire dall'esplorazione dei diversi spazi e delle diverse identità territoriali. L'ex scuola elementare rappresenta per il gruppo una sorta di studio di registrazione. Il rapporto

costante con gli artisti della Stazione ha permesso di innovare le sperimentazioni e di consolidare il gruppo: oggi è composto da una struttura variabile – tra otto e dodici elementi - e le esibizioni sono spesso anche all'estero.

4.2.2 *Un modo di interpretare la marginalità*

L'esperienza della Stazione mette in relazione pratiche territoriali differenti, espressione di gruppi sociali locali e di attori provenienti dall'esterno. Un confronto tra geografie diverse e logiche sociali differenti che sono riuscite a coesistere facendo dell'insediamento montano un teatro di scenari plurali e sottraendo il territorio ad una crisi di razionalità a cui sembrava non poter sfuggire (Turco, 1988, p. 139).

Stazione di Topolò considera i rapporti sul territorio di confine, ai margini come una condizione per la costruzione di strategie inclusive di trasmissione e di scambio di conoscenze. Un processo da realizzare in un quadro di relazione tra attori territoriali, locali ed esterni, che utilizzano linguaggi, strumenti e simboli delle diverse espressioni artistiche.

L'elemento di attrazione maggiore deriva dalla posizione geografica di frontiera. Un luogo liminare - reale e metaforico - dove immaginare un diverso rapporto con lo spazio (Foucault, 2001, p. 20). Il primo effetto sul territorio è stato quello di una «rivincita» del borgo, destinato probabilmente all'abbandono, divenuto oggetto di un'azione territoriale tesa in prima battuta a reinterpretare gli spazi.

Per usare una metafora di Eugenio Turri, il territorio è considerato come «paesaggio-teatro» che rivaluta le azioni territoriali capaci di ricercare riferimenti simbolici, spinte culturali innovative, così da corrispondere al desiderio di paesaggio insito nell'uomo (Turri, 1998, p. 23). Nella pratica l'iniziativa propone un *methodos*, non solo come ricerca della meta ma anche come spostamento dal generale al locale, dall'*u-topos* al luogo, in un processo d'interazione tra il luogo-teatro e il visitatore-attore.

Il progetto prefigura un'azione che non pone l'accento solo sul prodotto culturale in sé, ma anche sul processo dinamico sviluppato a monte, sulla relazione, che vede protagonisti una molteplicità di attori di diversa provenienza geografica e di diversa formazione. L'azione territoriale realizzata in questi anni ha prodotto, accanto ad una valorizzazione del territorio, una diversa significazione di quel confine, non più inteso come elemento difensivo e divisorio ma come frontiera d'incontro.

Agli artisti è richiesta l'adesione al progetto «per Topolò», non solo come elemento esclusivo nella costruzione dell'idea artistica, musicale o letteraria ma come un impegno stabile nel percorso identitario che nasce dalla relazione con il borgo e la comunità «allargata» della Stazione (fig. 27).

Un processo che supera per certi aspetti una visione dell'artista autonomo e indipendente, e attribuisce a quest'ultimo un ruolo di responsabilità e di protagonismo nei confronti del territorio. Gli artisti intrattengono una relazione dinamica con l'ambiente generale che potremmo definire ecologica: «Ogni stato di natura ha generato la sua crisi attraverso la produzione di territorio. Al fine di aiutarla, l'uomo dovrebbe imparare a gestire l'uso che fa delle cose. A questo proposito si deve capovolgere il ragionamento. Non è la “natura” ad essere gestita, ma l'uso che se ne fa» (Raffestin 2005, pp. 36-37).

La comunicazione e la diffusione mediatica degli eventi è tenuta «sottotono». In alcuni casi, la presenza di artisti capaci di richiamare grandi quantità di pubblico è nascosta, in modo tale da rendere l'occasione compatibile con il luogo. Tutte le iniziative sono gratuite.

Alla *Stazione* è fondamentale esserci, *hic et nunc*. Il messaggio e la natura dell'opera formano il carattere autentico attraverso la funzione del luogo che sviluppa così le caratteristiche di unicità e irriproducibilità dell'opera (Benjamin, 2011, p. 7). Le diverse forme di relazione e di linguaggio praticato sono molto complesse: formule

sperimentali che attraverso l'estro artistico rappresentano e descrivono il territorio (Goodman, 2003, p. 36).



Fig. 27 –Lago di Topolò, Topolove-jezero, in «Novi Glas», Gorizia, 2017

Illustrazione: M. Tomasetig, 2017

In questi venticinque anni di appuntamenti e progetti la comunità dei «topolonauti» si è consolidata e ha perseverato con continuità l'azione di riscoperta del luogo e delle sue possibilità. Quasi a voler confermare quanto scritto dallo psicologo e filosofo Hillman: che la conoscenza in profondità di un luogo, della sua «anima», deve avvenire attraverso un processo lento e ripetuto nel tempo. «L'anima del luogo deve essere scoperta nello stesso modo dell'anima di una persona. È possibile che non venga rivelata subito» (Hillman, 2004, p. 55). Tale corso ha prodotto un argine al possibile «consumo» del luogo allontanando artisti e visitatori voraci di eventi. A Topolò spesso la riuscita dell'iniziativa è il prodotto di un non evento.

4.2.3 *Il sentiero dell'arte Topolò-Livek*

L'azione territoriale collegata al dispositivo artistico ha trasformato così la natura di alcuni sentieri di collegamento tra l'Italia la Slovenia. In particolare, il sentiero Topolò-Livek. Il collegamento da Topolò va verso Nord, attraversa il passo Brieza e giunge a Livek, frazione del comune di *Kobarid*/Caporetto in Slovenia. Per tutto il periodo della Guerra Fredda è stato intransitabile.

Lungo questo sentiero dal 1994, nella prima edizione della Stazione di Topolò, il circolo culturale *Recan*⁴⁹ ha dato vita alla «Camminata oltre la linea immaginaria» che unisce in una festa le comunità di Topolò e di Livek.

Superate le ultime case del paese di Topolò si arriva alla chiesa. A fianco, a indicare la via del sentiero il già citato cippo realizzato dall'artista Donato Maria Bortolot. Poco dopo, a fornirci le coordinate sulle possibili destinazioni che si potrebbero raggiungere, ci sono quattro tabelle orientative che indicano le località in un cammino immaginario segnato dai punti cardinali est, nord, ovest e sud. Gli itinerari simbolici conducono come nel caso del punto cardinale est fino a Ostrov Urup -Rossija-, o in quello nord a Barentsburg -Svalbard, Norvegia- attraversando la città di Berlino. Verso ovest la tabella è parzialmente leggibile a causa di un incendio che ha colpito l'area qualche anno fa. Si legge ancora Trento, Sours la Ville – Francia - e infine Chipman – Canada. Le altre località sono andate perdute così come l'installazione posta sul punto cardinale sud. Proseguendo il percorso compare sulla salita l'*Angelo delle storie dimenticate* di Guido Scarabottolo.

Una scultura che l'artista immagina e poi trasforma in una sagoma di ferro. Piuttosto la sagoma mette in relazione il nostro essere lì con la sequenza di problemi e fatti dimenticati e offre l'occasione per recuperare dalla nostra memoria la storia

⁴⁹ Il circolo culturale *Recan* organizza attività a carattere culturale con lo scopo di dare continuità alle tradizioni passate, dai concerti in lingua slovena alle serate di poesia.

dimenticata. L'«Angelo» porge con la mano destra una penna e si apre così al contributo di ogni singolo «viaggiatore» (fig. 28).



Fig. 28 - «L'angelo delle storie dimenticate» di Guido Scarabottolo, 2011

Foto: S. Del Medico, 2014

Poco sopra un uomo in kayak che scende a capofitto impegnato a mantenere l'equilibrio compromesso dalla forza metaforica delle «rapide» che conducono al villaggio di Topolò. L'opera è dello sloveno Zmago Lenardič e rappresenta la condizione che lega l'uomo alla terra, costantemente impegnato a sostenere il suo corpo, il respiro si fa sempre più breve. L'attività d'installazione delle opere lungo il sentiero è stata il frutto di un lavoro collaborativo tra le diverse competenze: artistiche, artigianali e montane (fig. 29).

Un primo fattore che agisce nella qualità e nel messaggio della produzione artistica è determinato dall'aspetto orografico del suolo montano e del suo essere luogo di confine.

L'altro elemento che contraddistingue le forme di produzione artistica riguarda l'unicità e l'irripetibilità della rappresentazione o della *performance*.



Fig. 29 - «*Shallow Breath*». L'opera è dello sloveno Zmago Leonardič

Foto: S. Del Medico, 2014

Stazione di Topolò è anche la metafora di un viaggio che ha come destinazione una possibile e diversa prospettiva culturale e artistica tesa a sviluppare e praticare il concetto di flusso, paesaggio e mobilità. Topolò rappresenta uno degli snodi attraverso cui transitare e fissare un legame con un luogo ed entrare in «intimità». L'elemento della distanza dalla modernità e il relativo isolamento del villaggio sono uno degli strumenti attrattivi che spingono il «viaggiatore» in quella direzione. Molti di coloro che transitano per la *Stazione* sono spinti dal doppio processo: allontanamento dalla modernità e avvicinamento alla natura, ai boschi, a una comunità, a un paesaggio che contiene e offre una visione estetica.

4.2.4 *Lo spazio «espanso» della ToBe Continued...*

La *Stazione di Topolò* nasce come progetto di una rete locale interdipendente non tanto per la prossimità fisica dei suoi attori, quanto per la consapevolezza dell'agire

comune nell'ambito di un progetto che si realizza su uno spazio più esteso di quello del territorio locale.

Nel luglio del 2009 giunge a Topolò Mario Raviglione, dell'Organizzazione Mondiale della Sanità, esperto nel campo della lotta alla tubercolosi. È stato protagonista di numerose battaglie per il diritto alla salute. In quell'occasione viene fondata l'*Officina Globale della Salute/Globalna Delavnica Zdravja*, con l'obiettivo di creare uno spazio di confronto e relazione tra il mondo della scienza e il mondo dell'arte. Il primo progetto messo in cantiere dall'*Officina* realizza un censimento delle farfalle e delle falene presenti a Topolò. Una falena in particolare, che abita i boschi delle Valli, la *yamamai* proveniente dall'oriente più di un secolo e mezzo fa, capace di produrre la seta, dal colore giallo, arancio e con quattro grandi occhi stampati sulle quattro ali, diventerà il simbolo dell'*Officina Globale della Salute – OGS*. Sarà redatto un atto costitutivo che elenca i principi dell'*OGS* che ha lo scopo di promuovere e proteggere la salute di tutti i popoli.

A diffondere l'iniziativa, un po' in ogni angolo del mondo, sarà la giornata del *ToBe Continued* che da allora viene trasmessa dal sito della *Stazione di Topolò* il 24 marzo di ogni anno. Quel giorno è anche la giornata mondiale per la lotta alla tubercolosi. Nasce il laboratorio musicale internazionale che propone un inedito «concerto» della durata di ventiquattro ore – dalla mezzanotte del 24 marzo fino alle ventiquattro del medesimo giorno-.

Nella giornata del 24 marzo diversi musicisti, in vari punti del pianeta, si collegano in *live streaming* al sito della *Stazione di Topolò* per trasmettere dal vivo il proprio breve concerto. Il laboratorio musicale agisce così dallo spazio reale di ogni singolo musicista e si espande nello spazio virtuale. Questa unificazione implica alcune problematiche nella gestione e nella fruizione dello spazio inteso come un tutt'uno. Infatti, l'idea nasce con l'obiettivo di effettuare i collegamenti tra i diversi artisti sulla base dell'ora locale

che rimane sempre la stessa per effetto del cambio di fuso orario. Va detto che questa sequenza oraria non sempre viene mantenuta per aspetti tecnico-organizzativi.

Tuttavia durante la visione del concerto si ha la percezione di un tempo della *ToBe Continued* che rende il 24 marzo una giornata sospesa sullo stesso orario, orientata dal tempo locale dei luoghi da cui trasmettono i musicisti.

A ideare e coordinare l'iniziativa sono il musicista Antonio Della Marina e il direttore artistico della *Stazione* Moreno Miorelli. Il loro ruolo è anche quello di stabilire e scegliere gli *standard* musicali - predomina la scelta della sperimentazione musicale - e, soprattutto, quello di garantire l'utilizzo e il rispetto dei tempi per ogni musicista che deve realizzare la sua performance entro il tempo massimo della mezzora. Nel 2017 i musicisti che partecipano all'evento sono quarantanove, rispettivamente di diversi paesi del mondo (fig. 30).

Un originale giro del mondo in quarantotto tappe musicali. *ToBe Continued*, acronimo di TBC, è ascoltabile in diretta in ogni parte del mondo, naturalmente ove ci sia internet. Il progetto include anche dei punti d'ascolto, dove la musica è diffusa in diretta: bar, mediateche, centri culturali, gallerie d'arte, negozi, case private.

Questo progetto è una metafora di una pratica relazionale che prende le mosse dalla comunità locale e realizza alcuni dei suoi obiettivi contaminandosi con il globale fruendo delle cosiddette «reti lunghe», mantenendo il legame con il territorio che è il produttore/conducente del progetto.

Ciò permette indubbiamente di uscire dalla tradizionale marginalità cui era relegato il borgo di Topolò, ma apre ad alcuni fattori di criticità. In particolare, la difficoltà nel riuscire a coniugare lo spazio delle relazioni globali e la loro pervasività sul territorio e il progetto originario, espressione della comunità locale.

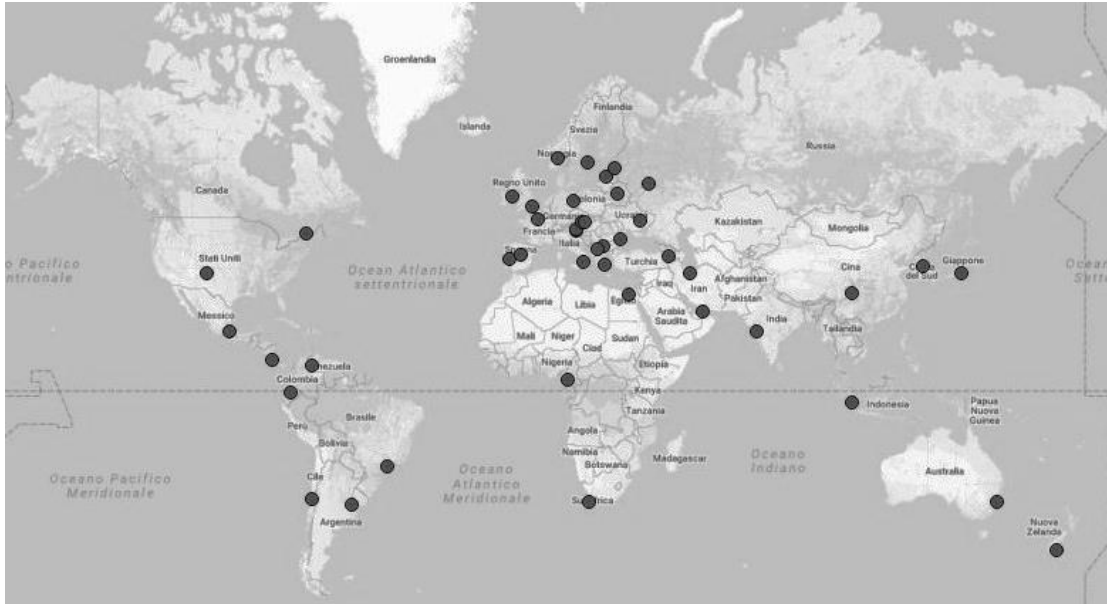


Fig. 30 – *I vari punti del pianeta che il 24 marzo 2017 si sono collegati al sito internet www.stazioneditopolo.it per trasmettere dal vivo il concerto ToBe Continued*

Dobbiamo considerare come lo spazio che abbiamo indicato come «espanso» non perde mai la sua caratteristica di realtà: è attraverso la comunità ristretta dei «topolonauti» che si tutela il progetto complessivo e gli obiettivi che si sono prefissati. Il cosiddetto processo di globalizzazione viene così ad assumere dei significati profondamente diversi sulla base del luogo in cui manifesta i suoi effetti.

La vocazione di Topolò, che segna una sperimentazione tuttora da consolidare è quella di diventare un territorio d'incontro, coinvolgendo gli attori locali nel processo ermeneutico di consapevolezza della forza performativa del luogo, in una diversa concezione del mondo della rete globale, non più rappresentata solo dai «non luoghi», descritti da Marc Augé, ma da un mondo multiforme, formato da spazi e luoghi eterogenei.

Dal locale, attraverso la rete, è nata una sorta di rete globale di realtà locali unite dal progetto culturale per Topolò e per ciò che rappresenta simbolicamente: un luogo

rurale di montagna, di minoranza linguistica, luogo storicamente di frontiera che riserva ancora molte potenzialità in campo naturalistico, ambientale, architettonico e oggi anche artistico.

Un progetto che in questi anni ha indubbiamente lavorato per la crescita delle reti locali e della loro capacità di generare contenuti per il territorio, riuscendo nello stesso tempo a sfidare le relazioni e le sollecitazioni delle reti globali senza che ciò determinasse, come in altri casi, il proprio dissolvimento.

4.3 *Dordolla, Val Aupa*

Dordolla (*Dordole* in friulano) si trova tra le Alpi Carniche e le Prealpi Giulie a 612 metri s.l.m.. È il centro abitato più importante della Val Aupa⁵⁰ e da circa un decennio, grazie ad un progetto di riqualificazione e valorizzazione della cultura contadina alpina vive una nuova stagione. In precedenza la comunità è stata sottoposta ad un costante calo demografico, accompagnato da una destrutturazione delle relazioni tra ambiente naturale e ambiente antropico.

Da Udine, per raggiungere la Val Aupa si passa per Moggio Udinese e si segue la strada provinciale 112 che costeggia il torrente Aupa. Giunti a Moggio di Sotto, sulla sinistra, si può vedere la storica cartiera fondata nel 1778 dai fratelli Tessitori e poi rilevata, agli inizi del Novecento, dalla famiglia Ermolli. Ancora oggi l'industria della carta rappresenta una delle poche possibilità d'impiego per gli abitanti del territorio. Per il resto gli insediamenti appaiono sempre più spopolati con poche attività commerciali presenti.

Superato Moggio, dopo un tratto di circa otto chilometri compare sopra una sporgenza rocciosa il campanile di Dordolla. Si oltrepassa il torrente Aupa e si sale al

⁵⁰ La Val Aupa collega Moggio Udinese con Pontebba e si estende da sud verso nord per quindici chilometri circa. Nel 2011 l'intera valle contava meno di duecento abitanti. Dordolla è una frazione del comune di Moggio Udinese.

villaggio. La strada termina, dopo un paio di tornanti, nella piazza principale su cui si affaccia l'osteria «da Fabio», aperta tutti i giorni della settimana, punto di riferimento per l'intera comunità. A gestire l'attività Annalisa Pellizzoti e Lavina Della Schiava sempre molto accoglienti e disponibili a dare informazioni ai visitatori. Quest'ultima è anche la presidente dell'associazione culturale *Cort dai Gjats* (Cortile dei Gatti), che svolge un ruolo fondamentale sul territorio e rappresenta uno spazio sociale organizzativo e di confronto per l'intera comunità, un anello di collegamento e di mediazione tra le diverse soggettività. Il nome dell'associazione è volutamente ironico e si riferisce al modo di dire «quattro gatti», evocativo della condizione di spopolamento e marginalità che la comunità dordollese vive.

Le case più antiche del villaggio rappresentano un blocco unico su un declivio, frutto di costruzioni spontanee che presentano le caratteristiche proprie degli abitati rurali della montagna friulana (Micelli e altri, 1996). Le case sono accostate l'una all'altra, divise da piccoli vicoli che portano alla piazza. A valle scorre il torrente Aupa, un tempo risorsa fondamentale per il funzionamento dei mulini e delle segherie. Ancora oggi, il torrente per gli abitanti è il corso d'acqua per eccellenza, riferimento e simbolo insieme alla Creta Grauzaria (2066 metri s.l.m.) della Val Aupa (fig. 31). È ricordato dalla comunità anche per la devastante alluvione del 2004. La valle restò isolata per diversi giorni e venne colpita da ingenti danni alle infrastrutture viarie.

Dopo la lunga fase di semiabbandono conseguente ai processi d'industrializzazione della seconda metà del Novecento e al sisma del 1976, nell'ultimo decennio Dordolla vive una fase di discontinuità della struttura socio-demografica.

La maggior parte delle case sono state ristrutturate grazie anche a fondi regionali e dell'Unione Europea. Il villaggio vive una stagione dinamica con l'arrivo di nuovi abitanti che si sono stabiliti nella valle. Inoltre siamo in presenza di alcune seconde case che vengono abitate nel fine settimana da ex dordollesi.



Fig. 31 – *Dordolla, maggio 2015*

Foto: U. Da Pozzo, 2015

In questi anni è incrementata anche la presenza turistica che, in parte, ha favorito un'opera di ripristino abitativo abbastanza rapido. Questo aspetto ha indotto i proprietari di case, seppur ancora parzialmente, ad attivarsi per un recupero del patrimonio edilizio.

4.3.1 *Dordolla e la Val Aupa risorge a nuova vita*

I protagonisti del cambiamento sono i «nuovi abitanti»⁵¹ che scelgono un luogo dove vivere e ricercare uno stile di vita di tipo valoriale rispetto ad uno funzionale. In tal senso possiamo considerare il fenomeno di sviluppo rurale come «neo-endogeno» (Lowe, 2006, p. 362) rappresentativo di quelle «tendenze socio-culturali più caratteristiche della postmodernità, fenomeno legato alla crisi dell'urbanesimo occidentale, reazione al degrado ecologico e sociale della città moderna» (Salsa, 2007, p. 116).

A trasferirsi a Dordolla è Marina Tolazzi, ex giornalista di Radio Onde Furlane, insieme all'agronomo e guida naturalistica Kaspar Nickles. Per lei è un ritorno al paese d'origine della famiglia, per lui si tratta di un trasferimento dalla Carinzia alla Val Aupa.

Abitano a Drentus, piccolissimo borgo collegato da un sentiero. Il cammino Dordolla-Drentus è di circa quindici minuti. È questo il tragitto più utilizzato dalla famiglia Nickles-Tolazzi. È frequente vederli arrivare a Dordolla con la tradizionale gerla carnica (cesta in vimini, munita di due cinghie, che serve a portare il fieno o altri materiali). L'altra via di collegamento è quella stradale, ma compie un percorso di oltre dieci chilometri.

Nel 2005 danno vita alla fattoria *Tiere Viere - AgriKulturAlpina* (www.tiereviere.net), in friulano «terra vecchia» che opera sulla base di un piano di riappropriazione territoriale, volto alla reificazione di spazi agricoli attraverso l'orticoltura biologica,

⁵¹ I dati sui nuovi abitanti nelle aree alpine sono ancora insufficienti per avere una lettura approfondita del fenomeno su vasta scala, soprattutto in ambito italiano. Nel caso di Dordolla si può osservare come l'elemento di attrazione per i nuovi abitanti derivi dalla ricerca di ruralità, come stile di vita che ne migliora la qualità. Vi sono tuttavia diversi elementi di novità che l'abitante neo-rurale pone: «reclama nuovi tipi di servizi e dà più importanza alla qualità e alla forma dei servizi», sulla base delle diverse attività esercitate, non sempre legate all'agricoltura, attraverso l'utilizzo di nuove tecnologie che permettono di svolgere lavori che corrispondono alle attuali tendenze socio-culturali (Romita, Nunez, 2009, p. 6).

l'allevamento di pecore plezzane⁵², l'apicoltura, la frutticoltura e la selvicoltura. La fattoria ha una struttura di accoglienza turistica con una decina di posti letto, alcuni nel villaggio di Dordolla, altri nell'insediamento di Drentus.

Le attività agricole e di allevamento svolte in questi anni hanno modificato il paesaggio, rievocando un'immagine della valle andata perduta. Il bosco oggi, seppur ancora prevalente, sembra cedere lo spazio a colture e pascoli.

L'obiettivo del progetto *Tiere Viere* è quello sviluppare in Val Aupa una produzione di agricoltura e di allevamento biologica di montagna. Traguardo non facile da raggiungere, ma che può rappresentare un'opportunità per il territorio e per quei giovani che scelgono d'intraprendere il mestiere dell'agricoltore. *Tiere Viere* sviluppa un progetto di scambio culturale e di competenze in campo agricolo. Offre infatti la possibilità di sperimentarsi nelle attività agricole (fig. 32) e ha contribuito a diffondere la pratica dei W.W.O.O.F. -*World Wide Opportunities Organic Farms* che prevede la partecipazione alla vita contadina montana in cambio di vitto e alloggio. Questa esperienza, oltre ad aiutare materialmente il lavoro agricolo, consente il contatto con giovani provenienti da varie parti del mondo.

Le attività agricole svolte dalla fattoria interessano alcuni terreni sparsi tra Dordolla e Drentus. Nel 2013 è stata creata una piccola serra dove vengono messe a dimora nel periodo invernale le colture. Viene svolto un lavoro di tutela delle sementi, in particolare di quelle che oggi risultano essere meno utilizzate e a rischio scomparsa. Oltre alle pecore al pascolo, che garantiscono la fertilizzazione dei terreni in modo

⁵² La pecora plezzana proviene dall'Alta Valle dell'Isonzo, in Slovenia e prende il suo nome dal paese di *Bovec*, in italiano *Plezzo*. Attraverso le vie commerciali di Passo del Predil, Ucea e Caporetto questa razza si stabilì anche nel Tarvisiano, in Val Resia e nelle Valli del Torre e del Natisone. È una razza ovina ritenuta di interesse storico per il Friuli-Venezia Giulia e minacciata di estinzione. Le sue origini sono da ricercarsi nel gruppo delle razze alpine. Sono ritenute una razza pregiata per la loro buona capacità produttiva di latte in condizioni ambientali difficili (Loszach, Bianco, 2007, pp. 7-10).

naturale, vengono impiegati degli asini, in particolare per i lavori nelle zone più impervie.

La fattoria *Tiere Viere* in questi anni è diventata una realtà di riferimento per la valle ma anche per i territori più prossimi, come la Val Resia con cui si è consolidata la collaborazione. La Val Resia nel 2004 è divenuta un presidio *slow food*, grazie alla coltivazione di aglio con metodi tradizionali.

La fattoria *Tiere Viere* contribuisce alle attività dell'ecomuseo resiano, attraverso le proprie competenze, nella valorizzazione del patrimonio naturale e culturale del territorio montano (<http://www.ecomuseovalresia.it>). L'ecomuseo è un progetto nato dalla partecipazione della comunità di Resia che ha come obiettivo un rafforzamento del legame con il territorio, ma che cerca anche di costruire una rete, in questo caso con la Val Aupa, di gestione dei beni diffusi sul territorio⁵³.

Il programma di sviluppo sostenibile nell'ambito agricolo e alimentare realizzato in questi anni da *Tiere Viere* ha suscitato l'attenzione delle associazioni ambientaliste. Nel 2013 la fattoria ha ricevuto nell'ambito della *Carovana delle Alpi*, la bandiera verde di Legambiente. In questi anni si è sviluppato un turismo attento alla qualità del territorio, in particolare proveniente dalla Germania, dall'Austria e dalla Slovenia.

A partire dalla metà degli anni Duemila, il villaggio è al centro di una serie di manifestazioni pubbliche che hanno per oggetto vari temi: dalle problematiche del mondo agricolo alpino, alle possibilità di sviluppo culturale. L'ex asilo e ricreatorio dopo la ristrutturazione è stato trasformato in un centro polifunzionale, utile per la realizzazione di mostre e convegni.

⁵³ Questo aspetto introduce al progetto dell'ecomuseo, una caratteristica propria dei musei diffusi. Un progetto che contamina pratiche diverse nell'intervento territoriale e dimostra come i processi di riterritorializzazioni siano il prodotto di pratiche territoriali frutto di processi d'ibridazione, in cui l'intervento «dal basso» può adattare al meglio il progetto sulla base del contesto territoriale. Sulla tematica degli ecomusei come strumento di valorizzazione territoriale e di riterritorializzazione vedi Rombj, 1994; Sturani Sturani, 2000; Sturani, Pressenda, 2006; Vecchio, Capineri, 1999.



Fig. 32 – *Semina di patate e fagioli, Dordolla maggio 2015*

Foto: U. Da Pozzo, 2015

Nel 2008 giungono a Dordolla Sarah Waring e Christopher Thomson. Waring proviene da una esperienza di artista visiva⁵⁴ mentre Thomson è regista e fotografo

⁵⁴ Sarah Waring è una degli organizzatori della manifestazione *Harvest*. Il suo ruolo principale consiste, con un approccio non-curatoriale, nel supportare gli artisti che si trovano ad essere parte attiva, con e all'interno di una comunità viva, e facilitarne gli interventi. È autrice di *Farming for the landless*, Platin Press, 2015, un saggio sulle api che investiga le nostre percezioni contemporanee sulla relazione tra pratiche di coltivazione, adattamento e conservazione delle stesse.

che sceglie la Val Aupa per girare un film-documentario⁵⁵. Entrambi inglesi, decidono di stabilirsi a Dordolla dopo aver conosciuto l'esperienza di *Tiere Viere* ed essere entrati in contatto con la comunità.

Le relazioni tra i nuovi attori e il resto della comunità, seppur con qualche diffidenza iniziale, hanno portato ad un processo di condivisione sulle scelte da compiere per il territorio. I nuovi abitanti si sono fatti portatori di un *background* culturale e creativo, offrendo un'immagine differente del patrimonio culturale. A credere fortemente al cambiamento è stata larga parte degli abitanti che hanno accettato di buon grado l'allargamento della dimensione comunitaria con nuovi soggetti. Una comunità ristretta (poco meno di 50 abitanti) che ha dimostrato di sapersi dotare di ambiti di confronto e di partecipazione sulle scelte da adottare per il proprio territorio.

Un altro contributo rilevante lo porta Tommaso Soggiolato, lavoratore e divulgatore dell'arte di costruzione dei muri a secco, proveniente dalla provincia di Venezia, che sceglie anche lui di trasferirsi a Dordolla. Il villaggio si attiva e partecipa alla rete italiana aderente all'associazione internazionale Alleanza Mondiale per il Paesaggio Terrazzato, che segue i progetti di ricostruzione e valorizzazione delle terre terrazzate (Murtas, 2015). L'arte della costruzione dei muri con la pietra a secco indica ancor oggi il valore materiale e simbolico del paesaggio terrazzato in diversi ambiti: storici, ambientali, culturali e come vedremo anche artistici (Fig. 33).

Il progetto mira a diffondere le antiche tecniche manutentive del territorio, anche attraverso corsi di formazione diretti a coloro che intendono intraprendere questa attività (<http://www.ricostruirepaesaggi.it>). A Dordolla si recuperano alcuni vecchi

⁵⁵ Christopher Thomson ha vissuto e lavorato in Inghilterra, Germania, Francia, Austria, Turchia e ora in Italia. Il suo lavoro riguarda la metamorfosi del paesaggio ed il significato di «duogo» (www.christopherthomson.net).

terrazzamenti con l'obiettivo di renderli produttivi e di ottenere una riqualificazione del paesaggio.



Fig. 33 – *Ricostruzione terrazzamenti, Dordolla, 2016*

Foto: T. Soggiolato, 2016

4.3.2 *La comunità «incontra» l'arte*

La nuova fase che si è aperta a Dordolla ha determinato un cambiamento nei processi di territorializzazione, rilevabili in particolare anche nella riorganizzazione e valorizzazione degli spazi sociali del villaggio. Il recupero di alcune case ha consentito alla comunità di rappresentare Dordolla non solo nella tradizionale vocazione agricola o di allevamento, ma anche come un luogo aperto all'arte. L'idea è quella di ospitare artisti e musicisti che con il proprio contributo possono migliorare la qualità della vita dei dordollesi. Un territorio capace di proiettare sé in un nuovo paesaggio con il risultato di essere attrattivo per artisti e visitatori.

In questo quadro si è avviata anche una riconfigurazione semantica del borgo che ha unito anche diverse pratiche artistiche. In una prima fase, dal 2008 al 2013, viene realizzato un evento artistico di *Land art* dal titolo *Anima Montis – meditazioni artistiche ed esplorazioni tra natura e cultura* nato dall'idea di Gianna Genero ed Ernesto Paulin, che da diversi anni frequentano la comunità di Dordolla. L'iniziativa ricalca una loro personale idea, frutto delle esperienze artistiche maturate negli anni.

Questo progetto trova subito il sostegno di *Tiere Viere* e dell'associazione locale *Cort dai gjats*. Nel 2013, l'ultima edizione di *Anima Montis*, Dordolla diventa un centro d'incontro tra numerosi artisti chiamati a riflettere sullo «spazio come luogo di relazione». Si costruiscono installazioni in mezzo al bosco, ma gli artisti operano molto per conto proprio, nello stile della *Land art*. Il progetto propone una pratica che prova a connettere il processo artistico con il territorio nell'idea che tale percorso possa migliorare le relazioni tra la comunità e allargarne i confini.

L'anno successivo maturano le condizioni per nuove forme di collaborazione. Si tratta di consolidare la costruzione del luogo attraverso pratiche artistiche, andando oltre la *Land art* e introducendo nuove arti come ad esempio la fotografia, la musica, la poesia che consentono maggiormente di fare entrare la comunità in relazione con il progetto artistico.

In una seconda fase infatti, tra il 2013 e il 2014, l'associazione *Cort dai gjats* e *Tiere Viere* avviano un'importante collaborazione con il centro culturale *Unikum* dell'Università di Klagenfurt⁵⁶, che da anni collabora anche con la *Stazione di Topolò*. Il

⁵⁶ A Dordolla qualche anno più tardi, nel 2009, giungono in Val Aupa studiosi del Centro culturale Unikum dell'Università di Klagenfurt. Tra i progetti quello di *Traces*, coordinato dal prof. Klaus Schönberger, che ha l'obiettivo di svolgere ricerche in campo artistico-etnografico con un approccio multidisciplinare. Il progetto riunisce studiosi, artisti, operatori culturali che indagano le aree di confine, semiabbandonate e poco conosciute. Da questa collaborazione è nato il progetto *Sisifo*. Un'opera lirica «per Dordolla» in quattro lingue italiano, friulano, tedesco e sloveno, metafora della fatica del lavoro agricolo in montagna, dove le pendenze costringono gli abitanti a svolgere molte attività in modo manuale e spesso ripetitivo (<http://www.traces.polimi.it/>).

progetto prevede la realizzazione di un festival *Cantiere Continuo/Enige Baustelle* che mette al centro il tema dell'utopia e della condizione degli individui che vivono in aree geografiche marginali. Con questo progetto inizia anche una significativa relazione tra l'esperienza della *Stazione di Topolò* e la comunità di Dordolla.

Gli artisti provenienti dall'Italia, dall'Austria, dalla Slovenia e dalla Gran Bretagna utilizzano gli spazi abbandonati (edifici e terreni), per simboleggiare «l'incompleto o l'inutile»⁵⁷ con installazioni e musiche (fig. 34-35).

Questo aspetto si ricollega al tema concreto della parcellizzazione delle proprietà e all'abbandono dei terreni. Un problema che attanaglia larga parte della montagna friulana e che ha come conseguenza da un lato l'impossibilità di uno sviluppo omogeneo delle attività agricole e, dall'altro, di un rischio incombente di fenomeni di dissesto idrogeologico del territorio.

4.3.3 *L'arte rafforza la comunità: nasce Harvest – raccolto-*

La dimensione simbolica di Dordolla, come abbiamo visto, trova concretezza nei diversi incontri culturali realizzati in questi anni e si collega direttamente con la proposta artistica di *Harvest*, giunta nel 2017 alla terza edizione. La co-organizzatrice è Sarah Waring.

L'evento coinvolge per una settimana l'intera comunità. Si svolgono attività artistiche, laboratori di cultura contadina e a conclusione c'è la festa del raccolto. Gli artisti (una decina circa a seconda delle edizioni) vengono ospitati nelle «residenze artistiche», nella settimana che precede la festa del raccolto. *Harvest*, il cui nome in inglese viene scelto non solo perché indica la stagione del raccolto, della mietitura, ma anche perché svela le diversità linguistiche che oggi si possono ascoltare a Dordolla: dal prevalente friulano, all'italiano, al tedesco, all'inglese, allo sloveno.

⁵⁷ http://www.unikum.ac.at/001_PROJEKTE_2013_FI/BAUSTELLE_FI/0001_bau_index.html

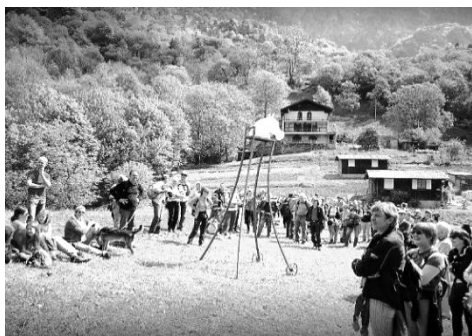


Fig. 34 - *Eutopia, Cantiere Continuo, di Gaetano Ricci, maggio 2014*

Foto: J. Puch, Dordolla, 2014



Fig. 35 - *Brass Ensemble Triangle, Cantiere Continuo, maggio 2014*

Foto: J. Puch, Dordolla, 2014

La manifestazione è organizzata dagli abitanti, Sarah Waring svolge un ruolo di mediazione con gli artisti e li «accompagna» all'interno della comunità. L'esito è stato quello di attivare azioni esogene di costruzione dello spazio sociale, materiale e simbolico, intersecandole con la territorialità locale. Una pratica progettuale che ridefinisce il processo di produzione del paesaggio, come fattore strategico nell'ambito delle politiche pubbliche di pianificazione e sviluppo delle aree marginali (Debarbieux, 2007, pp. 7-8).

Gli artisti realizzano le opere spesso in una sorta di «laboratorio collettivo» di cui gli abitanti si sentono parte attiva. Molti di loro infatti utilizzano il periodo delle ferie estive proprio per poter partecipare alla manifestazione. In questo senso le opere sono il risultato di un processo collaborativo di scambio tra saperi e conoscenze.

Harvest segue la trama delle diverse pratiche artistiche (visuali, letterarie, poetiche, musicali) che oltre a proporre un racconto del territorio, coinvolgono alcuni abitanti nel processo creativo. Tra artisti e abitanti vi è uno scambio di competenze che porta alla realizzazione del progetto artistico. Ad esempio, la ricerca dei luoghi migliori dove

realizzare l'opera e i materiali da utilizzare divengono un argomento per larga parte della comunità, come nel caso del progetto *Rifugio d'amore* di Alessandra Beltrame, che ha coinvolto numerosi abitanti nella raccolta del fieno e nella scelta del luogo (una stalla da poco sottratta all'abbandono) in cui collocare l'installazione (fig. 36).

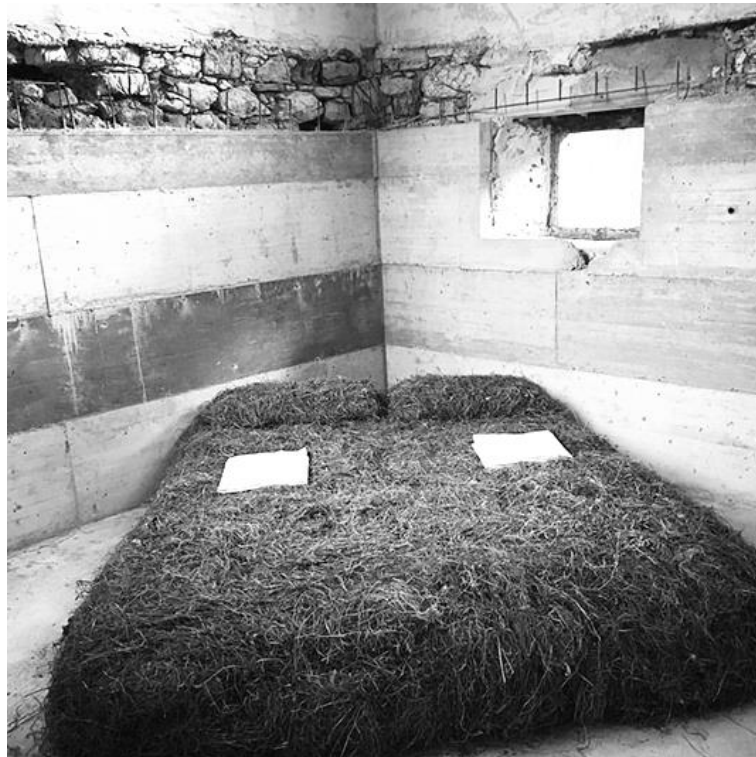


Fig. 36 – *Rifugio d'amore*, Alessandra Beltrame (CH), Dordolla, 2016

Foto: A. Beltrame, 2016

Quando l'artista riesce a leggere il territorio e rappresentarlo dal suo punto di vista, introduce nuovi significati. Tale processo può aiutare a rivelare o rafforzare il legame che gli individui hanno con il luogo.

Il fattore che fino ad ora ha garantito il processo di riterritorializzazione basa la sua azione sulla condivisione del progetto che porta a reificare e risemantizzare gli

spazi, catalizzando risorse materiali e immateriali. Un processo indispensabile per sviluppare quel sentimento e quel legame collettivo verso il luogo.

Molti hanno scoperto il paesaggio della Val Aupa grazie a queste pratiche comuni, che ci svelano alcune possibilità di «costruzione quotidiana del comune» sulla base di una «rilettura in chiave di *commoning* delle relazioni ecologiche e socio-spaziali» (Celata, Gemmiti, 2016, pp. 7-10).

Dordolla può essere considerato anche come un caso di sviluppo locale *bottom-up*, a differenza di Topolò, dove invece i processi di ripopolamento e di sviluppo economico non si sono realizzati, ma sono circoscritti ad un processo di «tenuta» del patrimonio culturale, in un percorso di specificazione del «luogo».

4.3.4 *La metafora del «raccolto creativo»*

Nelle prime giornate di settembre le attività a Dordolla si concentrano tutte nella raccolta dei prodotti agricoli, patate e fagioli. Sulla scia di questo appuntamento si avvia il lavoro del «raccolto creativo». I lavori di preparazione ad *Harvest* si perfezionano in vista dell'arrivo degli artisti che alloggeranno nelle case messe a disposizione di alcuni abitanti.

Solitamente per l'intera settimana gli artisti lavorano ai progetti utilizzando materiali «poveri» che si trovano nel luogo. Si producono lavori originali spesso rappresentativi dei diversi paesaggi che il territorio offre. L'artista esplora Dordolla, cerca, sposta, ordina, focalizza, raccoglie. Da queste azioni si è sviluppato l'archivio artistico su Dordolla che di anno in anno accresce e lascia un segno di partecipazione. In questo senso la manifestazione è un «raccolto» di contributi artistici (fig. 37-38).

Oltre alle installazioni, alle sculture e alla fotografia un importante lavoro cinematografico è stato realizzato in questi anni da Christopher Thomson. L'obiettivo è raccontare Dordolla nel contesto dell'attuale spopolamento e abbandono delle località interne e montane. Thomson, utilizzando le tecniche audiovisive, indaga le

percezioni dei paesaggi e il significato di «luogo», esplorando spazi marginali che possono offrirci indizi che riguardano la nostra condizione contemporanea. Il documentario *The New Wild: Vita nelle terre abbandonate*, uscito nel 2017 nell'ambito dell' *Innsbruck Nature Film Festival*, riflette sulla trasformazione del nostro rapporto con la campagna «ultima», raccontando il tentativo di sopravvivenza di Dordolla in un quadro di abbandono quasi totale.



Fig. – 37 *Paesaggi dordollesi*, Francesca Zucca
Foto: A. Ruzzier, 2015



Fig. 38 – *Collezioni lignee*, Kresbnik Sulejmani
Foto: A. Ruzzier, 2015

In ambito fotografico il progetto artistico condotto da Alessandro Ruzzier, *Raccolta intima per collezione pubblica*, nell'edizione *Harvest* 2016 è un esempio di come l'arte possa segnare il momento di compartecipazione e di nascita del legame con un luogo, con i suoi abitanti, con gli oggetti presenti. Il progetto ha avuto quattro fasi: fotografare l'interno delle case di Dordolla; richiedere ai residenti la consegna di un oggetto quotidiano; portare l'oggetto e utilizzarlo in un ambiente diverso, fotografarlo e restituirlo al proprietario. Ruzzier indica come l'immagine rappresenta l'oggetto e la relazione: «Le due immagini (interno di casa Dordolla e oggetto corrispondente fotografato a casa mia) sono accostate, mostrate in un unico momento e luogo, cancellando le distanze fisiche, temporali, rendendo fruibile, visibile in un solo colpo

d'occhio, ciò che non sarebbe possibile vedere sincronicamente. Io dovrò avere cura dell'oggetto finché ne rimarrò in possesso, così come l'abitante di Dordolla dovrà aver fiducia in me e, successivamente, se vorrà, dovrà avere cura della fotografia che gli consegnerò. Se l'abitante di Dordolla vorrà esporre la fotografia si chiuderà il ciclo della separazione tra ciò che l'immagine rappresenta e ciò che rappresenta l'immagine» (<http://www.alessandroruzzier.it/>).

Un viaggio sentimentale in cui gli oggetti comuni si mutano in «raccolto». La raccolta di oggetti porta con sé l'immagine del luogo che la contiene, uno spazio vissuto e significato. Attraversare con lo sguardo gli oggetti è l'inizio dell'incontro con le storie che essi raccontano, storie del reale dentro luoghi veri. Le sequenze spaziali in cui sono presenti gli oggetti segnano la geografia non solo della materialità del luogo, ma di ciò che è possibile immaginare per quel luogo. L'artista compie delle scelte semiotiche che guidano verso nuove geografie.

Le opere prodotte dagli artisti diventano il punto in cui si fissa e si congela per un attimo la vita del luogo, l'immagine del territorio. Il pittore, il musicista, il fotografo, riescono a trasformare il paesaggio in teatro: «il territorio ha una sua vita oggettiva, indifferente ad ogni nostro sguardo, ma assume per noi un significato nuovo e diventa paesaggio (e teatro) nel momento stesso in cui ci fermiamo a guardarlo o a fotografarlo, con ciò riportandolo nel grembo della cultura, delle sue conoscenze, delle sue rappresentazioni» (Turri, 1994, p. 2).

Il prodotto artistico rispecchia la scelta dell'artista; è strumento di mediazione, dà significato al territorio e lo trasforma nella rappresentazione del paesaggio (o teatro) istantaneo. Salva i fenomeni nella loro singolarità, li sottrae all'abbandono e all'oblio, ne assicura la custodia e il riguardo. Il poeta, il pittore, il fotografo quando si trovano di fronte a un paesaggio sono nello stesso tempo spettatore e attore. Il loro impegno rappresenta un'arma formidabile non tanto per riprodurre i significati del reale, quanto per progettarne di nuovi.

Harvest esalta e trasforma le relazioni in un processo di conoscenze necessarie per dilatare il campo d'azione percettivo del presente, sentimento che rimanda al «senso del luogo» e alla capacità autopoietica presente nello spazio sociale. Per gli artisti così come per i visitatori Dordolla è parte di un itinerario sentimentale, di esplorazione dello spazio e della narrazione (fig. 39).

L'epoca che attraversiamo è plasmata da immagini che si sovrappongono e che spesso ci consegnano un paesaggio sfocato. Allontanarsi dal generale per calarsi nel quotidiano è un esercizio per riacquistare nitidezza nell'immagine dei paesaggi che ci circondano, una modalità a cui ricorriamo per meglio decodificare. *Harvest*, in fondo, corrisponde al bisogno di quotidianità in un luogo.

Le relazioni in questi luoghi, definibili anche come «la più piccola unità spaziale della società» (Lévy, Lussault, 2003) nasce da una comune condizione ambientale e da una pratica che definisce l'azione territoriale attraverso la comunicazione artistica.

Il progetto artistico di *Harvest* si configura come una parte costitutiva del processo di riterritorializzazione. Un processo la cui evoluzione è tutt'altro che definita e può aprire alla visione di nuovi e insoliti paesaggi che nascono da una costruzione mentale soggettiva, formatasi all'interno di questi progetti culturali artistici (Dematteis, 1989, pp. 445-457).

Un altro elemento importante delle attività nell'ambito di *Harvest* è stato la ricerca della toponomastica e la valorizzazione della rete dei sentieri reali e immaginari con il progetto «Dordolla Metro» (fig. 40).

Il progetto, curato sempre da Christopher Thomson, viene descritto come «l'illusione di un modo di viaggiare facile e veloce in un territorio che non offre nessuna delle due possibilità. Analogamente ad un "indice", è stata concepita come un ulteriore strumento per documentare vecchi toponimi e creare nuovi rapporti tra noi ed il territorio. Le sue linee rappresentano percorsi i cui incroci sono spesso "destinazioni" dimenticate. Alcuni dei nomi presenti sono comunque citati per la prima volta. Come

sempre succede, nuovi nomi e punti di riferimento si rendono necessari quando l'utilizzo di un territorio evolve sia nella pratica quotidiana che nella frequentazione mentale. Vi sembrerà strano vedere indicazioni come "Beach" e "Golf" che fanno pensare alla riscoperta del tempo libero tra le montagne! Alcune "stazioni" sono frutto della mia fantasia, come "Zigzag" che rappresenta il tipico percorso senza compromessi. L'obiettivo è quello di espandere gradualmente il tracciato della Metropolitana aggiungendo sempre nuove località, siano esse recuperate attraverso la narrazione e la memoria oppure introdotte per la prima volta sotto la spinta dell'abitudine e dell'eventualità» (<http://www.christopherthomson.net/dordolla-metro>).



Fig. 39 – *Pesci volanti*, Dordolla, 2016

Foto: A. Beltrame, 2016

La scelta di riesplorare a partire dalla toponomastica le passate tracce del sentiero ha consentito, non solo di ricostruire un percorso di *routine* e di collegamento tra le diverse località, ma anche di riorientare e favorire la relazione tra l'immagine di quel paesaggio, il territorio e gli attori/artisti che hanno «riabitato» quel tratto di terra:

«L'appropriazione del territorio si fa anche, e forse soprattutto, con la rappresentazione. Non è possibile abitare la realtà territoriale senza pensare l'immagine di questa realtà territoriale. La produzione di paesaggi ideali, di paesaggi utopistici e dell'immaginazione è la prova del ruolo enorme che svolgono per l'uomo rappresentazioni e simboli» (Raffestin, 2005, p. 108).

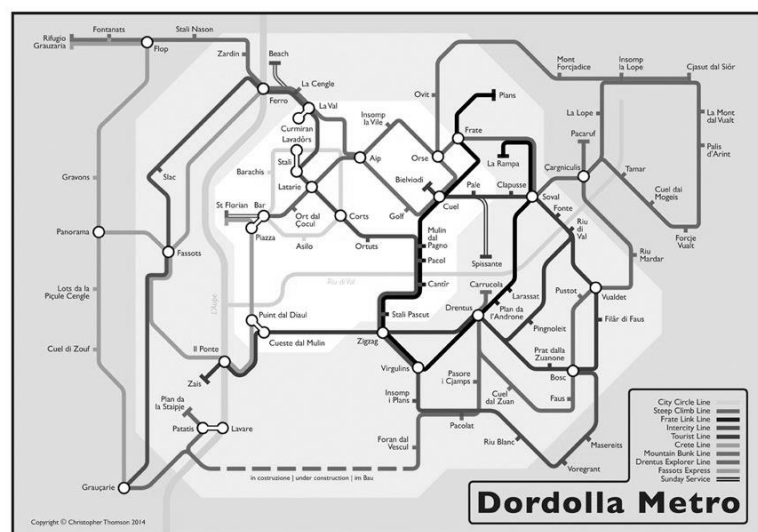


Fig. 40 – *Dordolla Metro*, Christopher Thomson, 2014

Cartolina: C. Thomson

I processi di cambiamento degli spazi indispensabili per gli individui, prodotti dai processi di globalizzazione e di urbanizzazione, riposizionano, come nel nostro caso, l'azione artistica in uno spazio capace di riattivare relazioni e di catalizzare su di sé processi sociali.

«Dordolla Metro» si situa tra il reale e il virtuale, come spazio di mezzo, apre ulteriormente alla riflessione su come la mobilità di persone sul territorio porti alla

creazione di oggetti materiali e di nuove immagini, per certi versi pianificate che influenzano il paesaggio.

Con *Harvest* pare consacrarsi la relazione tra la capacità di costruire nuovo territorio e l'arte come dispositivo di riqualificazione dell'insediamento e di miglioramento della qualità della vita di coloro che scelgono di vivere le aree marginali cogliendone gli aspetti positivi che possono offrire.

È indicativo come Dordolla sia diventata una «nuova Dordolla» grazie al legame di interdipendenza con altri luoghi. Da questo punto di vista la relazione tra la comunità dordollese e quella dei «topolonauti» rappresenta l'incontro tra sinergie differenti estremamente virtuoso. Dordolla e Topolò hanno rafforzato il loro legame in occasione della terza conferenza internazionale sui paesaggi terrazzati tenutasi a Venezia e Padova nel 2016 in cui le due comunità hanno curato la sessione tematica «*Consapevolezza attraverso l'arte*». Un «gemellaggio» storico-artistico per il recupero di alcune caratteristiche del paesaggio, come i terrazzamenti e la pratica oggi in disuso della costruzione dei muri a secco., Dordolla e Topolò hanno curato la sessione tematica L'idea che ha mosso le due comunità è stata quella di valorizzare il paesaggio terrazzato come elemento identitario e di competenza costruttiva, attraverso una narrazione artistica sulle molteplici funzioni che tale dotazione ha rappresentato per il territorio. Materialmente si sono realizzate attività di ripristino di alcuni terrazzamenti nelle Valli del Natisone e in Val Aupa. La partecipazione di numerosi documentaristi e registi ha permesso la produzione di materiale audiovisivo che riprende il valore artistico attraverso un percorso di consapevolezza delle funzioni di tali manufatti nell'ambito del paesaggio. Il progetto ha svolto un'importante funzione comunicativa sulle antiche tecniche manutentive del territorio e sui possibili percorsi formativi da mettere in campo.

Anche attraverso questo esempio emerge come le creazioni spaziali agiscono sempre su un doppio registro: sul luogo dove esse si realizzano ma anche su altri luoghi.

Un processo che si potrebbe definire di localizzazione e di delocalizzazione, di presa a cura dello spazio specifico del luogo in cui si realizza l'opera e di una sua possibile traslazione in altri spazi.

4.4 *L'Alta Valle del Reno*

L'Alta Valle del Reno⁵⁸ è un territorio di contatto tra l'Emilia e la Toscana, simbolo di contiguità tra la parte adriatica e quella tirrenica. Questo tratto di montagna appenninica è stato al centro della prima grande opera ingegneristica post-unitaria, la ferrovia a cremagliera, detta anche «Strada ferrata dell'Italia Centrale», divenuto uno dei simboli dell'unità del paese⁵⁹. Ancora oggi rappresenta per le popolazioni un simbolo di operosità e di ingegno nell'ambito dei processi di modernizzazione di questa parte dell'Appennino. La ferrovia agli inizi del XX secolo accosta la montagna alla modernità e alle prime forme di turismo. Infatti, Porretta nel versante bolognese e Pracchia sul versante pistoiese divengono importanti centri di soggiorno termale.

I processi di territorializzazione dell'Alto Reno sono storicamente legati alla funzione del valico. L'Alta Valle del Reno è anche una frontiera linguistica⁶⁰. La strada

⁵⁸ Il territorio dell'Alta Valle del Reno comprende i comuni di Alto Reno Terme, Camugnano, Castel di Casio, Gaggio Montano e Lizzano in Belvedere. Il comune di Alto Reno Terme è stato istituito a gennaio 2016 dall'unione tra il comune di Porretta Terme e di Granaglione.

⁵⁹ La linea Porrettana Bologna-Pistoia è il primo collegamento ferroviario tra l'Emilia e la Toscana. Inaugurata nel 1864 ha svolto una funzione di collegamento primario fino al 1934. In seguito, con l'apertura della direttissima Bologna-Firenze, è diventata una tratta secondaria adibita prevalentemente al traffico interregionale. Nonostante abbia progressivamente perso la sua centralità nell'ambito del trasporto ferroviario svolge ancora oggi, grazie alle 34 corse giornaliere, un servizio essenziale per l'intera valle (A. Antilopi, A. Ottanelli, R. Zagnoni, *La ferrovia Porrettana. Progettazione e costruzione, 1845-1864*, Settegiorni Editore, Pistoia, 2014).

⁶⁰ Come indicato dal glottologo Daniele Vitali, l'Alta Valle del Reno è un territorio di mescolanze linguistiche: «[...] la distanza fonetica tra bol. e dialetti montani medi da una parte it. e toscano dall'altra è piuttosto rilevante. Sull'Appennino bolognese ci sono però anche dei dialetti, che essendo più in quota chiamano *montani alti*, che adottano spesso soluzioni apparentemente più simili a quelle di it. e toscano. Si tratta dei dialetti di Lizzano in Belvedere, Granaglione, Badi, Castiglione dei Pepoli e di parte del comune

statale 64 Porrettana e la linea ferroviaria Bologna-Pistoia rappresentano per gli abitanti un importante simbolo di congiunzione e di contatto. Le vie di comunicazione – stradale, ferroviaria e fluviale - sono alla base dello sviluppo del patrimonio culturale e paesaggistico valligiano.

Porretta Terme è il principale centro dell'Alta Valle dal punto di vista amministrativo e nell'ambito di gestione dei servizi pubblici. Mantiene un indice di affluenza turistica superiore alla media rispetto al restante territorio dell'Alta Valle del Reno grazie all'offerta alberghiera collegata alle strutture termali. Attraversata dal fiume Reno, è meta turistica e luogo da cui si snodano i possibili itinerari verso i crinali più alti da Granaglione a da Lizzano in Belvedere fino Grizzana Morandi, luogo d'ispirazione artistica e creativa di Giorgio Morandi.

Gaggio Montano con il comune di Sambuca Pistoiese e quello di Montese in provincia di Modena costituisce un sistema locale del lavoro - SLL (dati Istat, 2011) grazie alla presenza di due importanti realtà aziendali: la Saeco, produttrice di macchine per caffè e distributori automatici di bevande e snack a livello mondiale e la Piquadro che produce prodotti di pelletteria. Questo territorio garantisce una buona offerta occupazionale ed è soggetto a rilevanti flussi di pendolarismo giornaliero casa-lavoro dalle località più prossime.

Da Porretta, seguendo la strada statale o affidandosi al treno in direzione di Pistoia, è possibile incontrare località incastonate tra i boschi di montagna, ricco di castagni, alcuni monumentali come quello di Monte di Badi nel comune di Camugnano.

Seguendo la Porrettana, verso Granaglione al confine con la Toscana, i boschi sono dominati oltre che dai castagni anche da faggi e conifere. La coltura del castagno

di Sambuca Pistoiese (posto in provincia di Pistoia ma a nord del Crinale) [...], Vitali D., *Il dialetto di Porretta Terme*, in «Nuèter» n. 65, Porretta Terme, 2007, pp. 52-58. [http://: www.bulgnais.com/Dialetto- Porretta.pdf](http://www.bulgnais.com/Dialetto-Porretta.pdf) (2008).

e la trasformazione dei suoi frutti ha costituito per secoli la principale attività agricola del territorio e ancora oggi rimane un settore importante dell'economia valligiana.

Tuttavia già nei primi anni Cinquanta Guido Piovene ci descrive l'Appennino tosco-emiliano come depresso, ritenuto utile solo al rimboschimento delle foreste (Piovene, 1993, p. 281). Già allora si dava per inevitabile lo spopolamento degli insediamenti, in particolare quelli posti ai margini della via Porrettana. Si trattava solo di controllare il flusso degli spostamenti verso la pianura, per dare al fenomeno emigrazione una gradualità. Lo sviluppo industriale del secondo Novecento delle aree marginali è stato possibile anche grazie alla numerosa forza lavoro proveniente da queste aree rurali e montane.

Il territorio dell'Alta Valle del Reno sembra confermare l'immagine classica consegnataci da Braudel, di una montagna come «una fabbrica di uomini ad uso altrui» (Braudel, 1976, pp. 18-25). In realtà le numerose ricerche sulle Alpi e sugli Appennini hanno rivisitato l'interpretazione braudeliana mettendo in luce la propensione delle popolazioni alla mobilità al di là delle condizioni socio-economiche, alla ricerca verso nuovi stili di vita offerti dalle città. Tale tendenza si è tradotta, da una parte, nell'emigrazione crescente per tutto il XX secolo che ha preso diverse rotte, anche oltre oceano, nella prospettiva di trovare occupazione all'interno di nuovi settori lavorativi, dall'altra nella spinta all'inurbamento degli abitanti che, per rispondere alle crisi ricorrenti e ai processi di trasformazione socio-economici, accolgono l'idea di vivere nelle città, a volte in condizioni molto difficili (Bevilacqua, 2001, p. 99).

La funzione di collegamento del valico ha inciso in modo determinante nei processi di trasformazione del territorio. I borghi più remoti sono anche quelli di più antica formazione e localizzati nelle vallate più interne su versanti molto scoscesi, costretti a una condizione di endemica marginalità.

Oggi il rischio maggiore per questi territori è legato all'impossibilità di mantenere un presidio antropico. Molti villaggi sono semi abbandonati o frequentati solo in alcuni

periodi dell'anno. Un ritorno alla natura per queste località potrebbe sembrare un'opzione possibile. Tuttavia rimarrebbe aperta la questione relativa al governo di questi territori che, com'è noto, sono soggetti a una incontrollata crescita del bosco e ai dissesti idrogeologici. Tutti fenomeni che si rifletterebbero inevitabilmente sui centri abitati del fondovalle.

Una parte rilevante del patrimonio culturale è costituito dalle numerose pievi montane, dai complessi monastici, testimonianza del presidio religioso in valle risalente all'epoca tardo medievale. Le strutture offrivano ospitalità e accoglienza ai viandanti che transitavano lungo l'asse porrettano. Questi monumenti insieme alle numerose torri campanarie rappresentano un emblema identitario delle comunità (Manenti, 2009, pp-70-80).

4.4.1 *L'importanza di essere piccoli*

Il festival de *L'importanza di essere piccoli* nasce in un contesto territoriale, quello toscano-emiliano, il cui tessuto sociale si caratterizza per la presenza di associazioni attive in ambito locale sul terreno della valorizzazione culturale. In quest'area d'Italia la presenza dei circoli associativi (ad esempio ACLI e ARCI) riveste un ruolo importante nella vita sociale, svolgendo una funzione di promozione e di valorizzazione del territorio (La Valle, 2006). All'interno di questo quadro è andato maturando un progetto inedito proposto dall'Associazione SassiScritti di Porretta Terme, affiliata all'ARCI nazionale. L'obiettivo dell'associazione è stato quello di portare la poesia nei tanti villaggi posti ai margini e semiabbandonati dell'Alta Valle del Reno. Luoghi che conservano un importante patrimonio storico-culturale e che attraverso il festival riescono a riemergere e attirare l'attenzione di visitatori e artisti.

Il progetto è stato pensato da Azzurra D'Agostino e Daria Balducelli nell'ambito dell'associazione SassiScritti formata da musicisti, fotografi e amanti dell'arte. Dal 2011 il festival viene realizzato nella prima settimana di agosto e ha una durata di sei giorni,

dal martedì alla domenica. I borghi sono animati già dalla mattina con l'arrivo dei primi visitatori, spesso attratti dai numerosi sentieri dell'Appennino.

Una delle caratteristiche del festival è quella di essere un appuntamento itinerante. Infatti nell'arco della settimana, ogni serata è organizzata in una località diversa, proprio con l'idea di andare alla scoperta dei margini più estremi dell'Alta Valle del Reno, portando con sé poesie e musiche (fig. 41).

L'importanza di essere piccoli è un festival che svolge anche un ruolo di collegamento e di scambio culturale tra i versanti dell'Appennino tosco-emiliano. Il progetto è nato sul lato emiliano per diffondersi e coinvolgere alcune località della provincia di Pistoia.

L'idea è quella di «abitare» i borghi, sia pure in forma temporanea, riportandoli ad una socialità andata perduta.

I visitatori sono spesso muniti di un loro itinerario costruito sulla base delle tappe che le diverse edizioni del festival propongono. Dal punto di vista dell'accoglienza turistica l'Alta Valle del Reno dispone di una discreta offerta di alloggi: dai *bed and breakfast*, sorti anche nei punti più periferici della valle, agli alberghi presenti nella stazione termale di Porretta.

Per partecipare al festival non è necessario avere una propria auto. Attraverso la ferrovia Porrettana si raggiunge Porretta Terme e, rivolgendosi all'associazione SassiScritti, si può ottenere un passaggio verso i luoghi del festival.

La comunità dei «piccoli» è sempre molto attiva nel mettere in relazione i partecipanti e a trovare forme collaborative. Quasi sempre per raggiungere le località si devono percorrere lunghi tratti di strade con tornanti, ma come la montagna sa fare, si viene ripagati all'arrivo. Dalla mattina i borghi sono animati dall'organizzazione e spesso anche da visitatori che colgono l'occasione per effettuare delle escursioni lungo i sentieri appenninici. L'associazione organizza l'accoglienza e, in alcuni casi quando nei villaggi non ci sono punti di ristoro, si premura di garantire un pasto per gli sprovveduti.

Prima delle letture di poesie e della parte musicale si possono ascoltare le storie dei borghi attraverso il racconto di alcuni abitanti. A volte anche racconti frutto di vere e proprie ricerche di storia locale. È diffusa infatti la presenza di associazioni locali che svolgono attività di studio del proprio territorio e che possono trasmettere, anche per esserne stati testimoni diretti le tante storie di questa parte dell'Appennino (fig. 42).

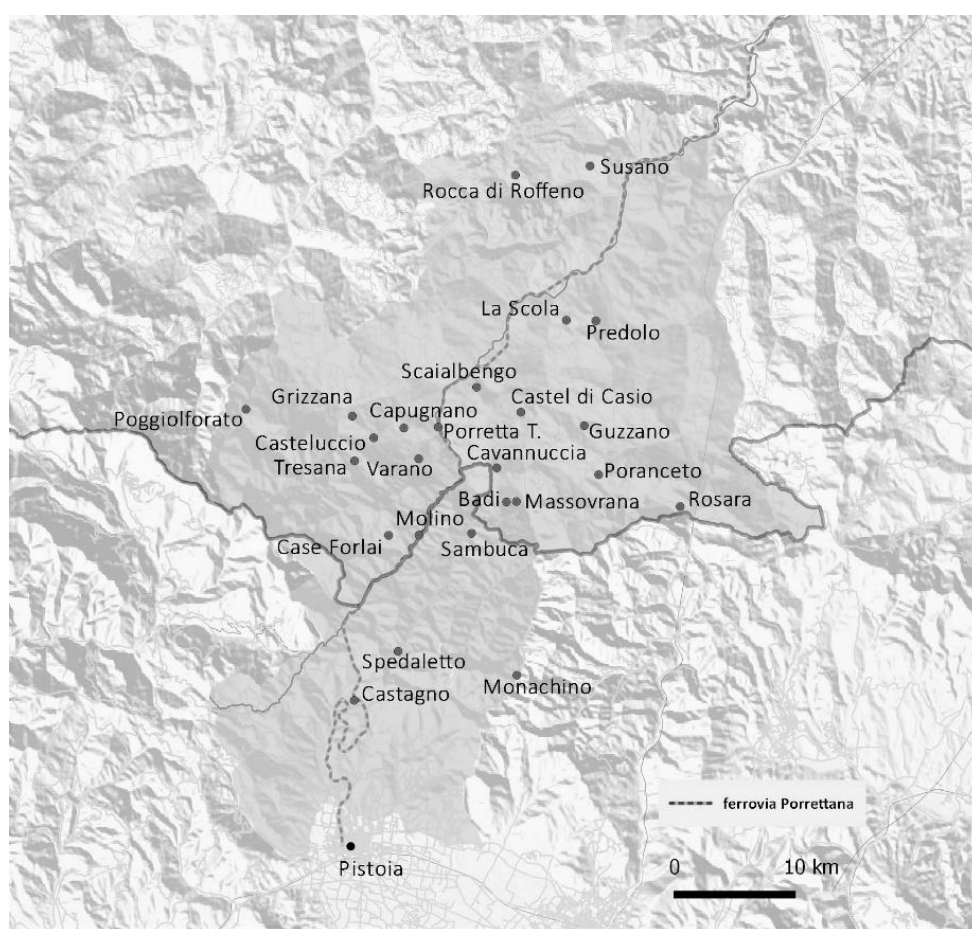


Fig. 41 – *I luoghi de L'importanza di essere piccoli dal 2011 al 2017, Alta Valle del Reno*

Il progetto è semplice e basa la sua forza nella capacità di contaminare poesia, musica e territorio, coinvolgendo emotivamente le persone. I versi e le note così come

i castagni monumentali, i faggi di Castelluccio, la stazione di Castagno di Piteccio, compongono il paesaggio del festival. Sonorità e voci fanno da sfondo a quello che si può anche definire un itinerario antropologico-sentimentale dell'Alta Valle del Reno volto alla costruzione di «senso dei luoghi».



Fig. 42 – *Tresana, Castelluccio di Porretta Terme, 2016*

Foto: G. Mencari

Molti dei visitatori incontrati hanno partecipato al festival fin dalle prime edizioni e cogliendo interamente il significato del progetto, ritornano ogni anno nell'Alta Valle del Reno. Un pubblico attento che si è formato all'ascolto della poesia, impegnato a non interrompere l'atmosfera che si crea ad ogni serata.

Diversamente dai due casi precedenti dove l'artista spesso ritorna nel luogo, in questo caso i poeti e musicisti cambiano ad ogni edizione. Tuttavia per alcuni di loro nasce, come ricorda spesso la D'Agostino, «quella profonda affinità elettiva» che porta

ad altre forme di collaborazione, riferendosi in particolare alla realizzazione dei laboratori d'arte nell'Appennino durante l'autunno e la primavera.

4.4.2 *Oltre il festival*

L'associazione culturale SassiScritti che dà vita al festival nasce nel 2006 a Porretta Terme. Inizialmente avvia attività di laboratori, principalmente di teatro, letteratura e musica (fig. 43).

Successivamente il collettivo avvia il progetto de *L'importanza di essere piccoli*. Il primo passo è stato quello di individuare la formula itinerante del festival ricercando collaborazioni anche nelle comunità della montagna pistoiese.

Le attività dell'associazione coinvolgono molte persone non solo in occasione del festival, ma anche in altri periodi dell'anno. Viene realizzato un calendario, definito «d'emergenza», di piccoli incontri, letture, concerti, che copre l'intero anno. Queste attività hanno soprattutto lo scopo di mantenere vive le relazioni con le comunità dell'Alta Valle.

La musica e la poesia sono divenute un fattore di collegamento tra gli individui e gli spazi riorganizzati, restituendo a questi ultimi la dignità di «centri di significato» (Tuan, 1978, p. 123). Le letture, la musica, le diverse lingue cantate, producono una trasformazione emozionale che ci lega al luogo e alle particolari esperienze ivi vissute. La musica produce un esito emozionante nell'organizzazione dello spazio: «l'effetto "magico" della costruzione spaziale è connesso con l'analogia tra il corpo e il territorio» (Fiorani, 1995, p. 74).

La poesia, la musica e il paesaggio in cui viene rappresentata diventano lo strumento per interpretare il significato di un luogo, non in termini fisici ma sociali, in cui «l'inevitabile ibridazione dei luoghi» costituisce la base della tensione che si sviluppa tra locale ed esterno. Nelle serate i piccoli borghi accolgono le persone, in uno scambio di sguardi, dove le parole e l'ascolto dei valligiani si uniscono al processo creativo. La

musica e la poesia si fanno così «arte del territorio», in un processo evolutivo che può rappresentare le differenti risorse culturali presenti e conservare la trama originaria, frutto della provenienza geografica dei diversi attori.

La scelta di «riabitare» i borghi nelle giornate di agosto risponde in primo luogo al bisogno d'incontro delle comunità e ha l'obiettivo di richiamare visitatori in luoghi reali nei quali proiettare ideali e passioni. L'opera poetica e musicale porta con sé normalmente il contesto geografico di un luogo, reale o immaginario. La creazione artistica assume un ruolo di mediazione tra il soggetto (artista o visitatore) e lo spazio dove va in scena la rappresentazione (Frémont, 2007, p. 128-129).

InRitiro

soggiorni di studio in appennino

MUSICA	SCRITTURA	TEATRO
lenzi 18-20/09	norì 13-14/06	frongia 10-12/07
sinigallia 25-27/09	vasta 26-28/06	pennacchia
populous 23-25/10	santoni 9-11/10	latini 16-18/10



INFO: sassiscritti@gmail.com
fb sassiscritti
tel 3495311807
sassiscritti.wordpress.com



Fig. 43 - *InRitiro, soggiorni di studio in Appennino, Ostello Pedrelli, Castel di Casio, 2015*

Fonte: Associazione SassiScritti, 2015

Il festival risponde ai bisogni, non solo degli attori locali, ma anche dei giovani poeti e musicisti di costruire reti di relazione. *L'importanza di essere piccoli* è da questo punto di vista un nodo di scambio di esperienze e pratiche lavorative nell'ambito delle piccole case editrici, dell'autoproduzione musicale, delle riviste e dei siti web che oggi

rappresentano un moltiplicatore di altri significativi eventi artistici sparsi un po' per gli spazi dell'Italia marginale. Il progetto è diventato anche un'opportunità di sviluppo e di promozione individuale di musicisti e poeti nella consapevolezza, però, che i progetti artistici devono ricercare una pratica di relazione con il territorio. Così la diffusione delle forme artistiche praticate diventa anche diffusione del significato attribuito ad un luogo e al suo paesaggio. Il progetto artistico diventa un ponte con il paesaggio e accompagna la valorizzazione dei luoghi: «le immagini paesaggistiche dei linguaggi pittorici e letterari hanno un ruolo particolare che consiste nel “colmare un'assenza” e fare sopportare la nostalgia che ne deriva. Il paesaggio o immagine della realtà materiale diventa uno strumento di compensazione che permette di ricreare, fuori della realtà, un involucro spazio-temporale nel quale il soggetto staccato e privo di contatti può continuare a muoversi» (Raffestin, 2005, p. 111).

Il festival è anche l'occasione per valorizzare le piccole realtà artigianali e artistiche, non solo locali. È stata creata una rete di «artigiani» che producono oggetti specifici per il festival (borse, portafogli, quaderni ecc.): «pezzi unici» di cui una parte dei proventi va a sostegno dell'associazione.

Sono numerose le esperienze nate in questi ultimi anni di persone che ripensano la forma lavoro (e di vita) e basano la propria attività sull'autorganizzazione della produzione e sulla creatività artigianale. Questo passaggio si deve anche alla capacità di creare delle reti solidali di scambio di autoproduzioni. A *L'importanza di essere piccoli* si incontrano diverse esperienze, dal mondo agricolo al piccolo artigianato, con varie provenienze geografiche, che mettono al centro le modalità di produzione, la qualità del prodotto fino allo stile di vita che il lavoro impone. Questi cambiamenti rappresentano una innovazione che tiene conto del vivere quotidiano e della sostenibilità del lavoro, «un operare che sta ridefinendo il senso del lavoro-produzione, le sue forme, le sue organizzazioni; e ciò accade in un processo di cambiamento che sta prendendo il largo dal porto dell'economicismo» (Bertell, 2016, p. 146).

Una attività fondamentale dell'associazione SassiScritti è quella dei laboratori intensivi che in diversi periodi dell'anno vengono organizzati nell'Alta Valle (fig. 44).



Fig. 44 - *Laboratorio di confronto su scrittura musicale e autoproduzione con Riccardo Sinigaglia, Porretta Terme, 2015*

Foto: G. Mencari, 2015

I temi affrontati variano nel corso dell'anno; si passa dalla scrittura autobiografica, a quella delle canzoni fino alle attività di scena e di tecniche comunicative. Possono essere considerati dei veri e propri soggiorni studio in cui i partecipanti possono conoscere il territorio e approfondire le diverse forme artistiche a contatto diretto con musicisti, scrittori ecc. Le attività prevedono una quota d'iscrizione che consente così di autofinanziare l'iniziativa, anche se il progetto non potrebbe essere realizzato se non vi fosse un'adesione da parte degli artisti alla rete solidale, costituita attraverso il progetto de *L'importanza di essere piccoli*.

L'artista in genere, con il suo lavoro nello spazio e attraverso il dispositivo artistico, introduce una innovazione nell'azione territoriale, con effetti di condivisione sia tra attori locali sia tra attori esterni.

Tra le altre attività organizzate da SassiScritti nel corso vi sono le «passeggiate poetiche» che creano itinerari alla scoperta di borghi e città, attraverso la voce dei poeti. Un' iniziativa molto partecipata e che consolida il lavoro artistico-culturale sul territorio.

Il processo innescato dall'associazione rientra, in qualche modo ridefinendole, nelle maglie del potere presente su un territorio, modificando l'immagine stessa di quel territorio, attraverso nuovi codici del sapere e della conoscenza.

4.4.3 *Il festival laboratorio di «speranze»*

L'importanza di essere piccoli nasce come un progetto locale che immagina di portare in queste piccole comunità la poesia e la musica, per rispondere alla crisi determinata dal processo di «smantellamento/distruzione delle comunità» (Bauman, 2001, p. 29). Stringere legami, consolidare relazioni è un possibile argine di difesa del patrimonio culturale del territorio contro i rischi comportati dalla marginalità. Anche in questo caso la territorialità è un fattore fondamentale di mediazione tra il poeta o musicista e il territorio.

L'esperienza de *L'importanza di essere piccoli* può essere considerata come un laboratorio in cui poesia e musica possono diventare dei dispositivi indispensabili nella ricerca dei significati che i luoghi marginali possono assumere.

Alla base della relazione c'è la pratica territoriale che entra in dialettica con il principio della speranza concepito da Ernst Bloch che permette all'uomo, grazie alla poesia e alla musica di incontrare sé stesso: «La tensione tra il suono come espressione immediata dell'interiorità e come apertura infinita alla mediazione dell'incontro con il

Sé costituisce la radice profonda del carattere utopico dell'espressione musicale» (Bertolino, Coppelotti, pp. 418-419).

L'originalità del progetto realizzato dall'associazione SassiScritti consiste nel cogliere le potenzialità di questi luoghi, riconoscendo e prevedendo le possibili evoluzioni dei paesaggi come conseguenza della dialettica che si manifesta tra poesia, musica e territorio.

Tale processo sviluppa una tensione verso il futuro dei luoghi e apre a possibili processi di riconfigurazione del territorio.

La capacità di inserirsi nelle dinamiche territoriali da parte dell'associazione emerge nel novembre del 2015 a Gaggio Montano, comune di meno di 5.000 abitanti. In quell'occasione la località diviene centro e simbolo della crisi industriale dell'Appennino. La multinazionale del caffè Saeco minaccia la chiusura della fabbrica e il licenziamento di duecentoquarantatré operai. Nasce un presidio davanti alla fabbrica che dura per settantadue giorni. In questi giorni si aggiungono agli operai in lotta contro la multinazionale poeti, attori, cantautori, insegnanti che hanno aderito all'appello per costruire un «cartellone in emergenza» di appuntamenti culturali (fig. 45). Tutto si svolge nelle tende fuori dalla fabbrica in difesa dei lavoratori che rischiavano il licenziamento. L'associazione fornisce un aiuto logistico e mette a disposizione della comunità competenze e tecniche creative di comunicazione per mettere in luce la posizione dei lavoratori rispetto alla vertenza in atto. Un programma di incontri, letture, *performances*, che accende i riflettori sulla vertenza sindacale. La controversia troverà una soluzione a fine gennaio del 2017. Questa esperienza indica come l'io del poeta si possa trasformare in noi comunità.

Il progetto de *L'importanza di essere piccoli* rappresenta una pratica possibile d'interazione tra produzione artistica, nelle fattispecie la poesia e la musica, e un territorio cosiddetto marginale. Il progetto è sostenuto e realizzato da singole soggettività che fanno «comunità» e sviluppano azioni collettive rivolte non solo al

territorio, ma anche ad attori esterni. Il festival è parzialmente finanziato dalle amministrazioni pubbliche e dagli sponsor locali che sostengono il progetto. Molte delle attività però sono realizzate su base volontaria. L'elemento distintivo del festival, oltre alla scelta artistica, è il suo carattere itinerante. La formula adottata coinvolge diversi borghi. Questo aspetto determina un interesse da parte degli amministratori locali che ambiscono a far vivere l'esperienza nel proprio comune. Inoltre, coinvolgendo più comunità si viene a creare una rete locale capace di sviluppare interventi sul territorio anche su altre tematiche (crisi occupazionali, immigrazione).

Il festival riesce a stabilire un legame tra i luoghi dell'abitare di un tempo e una nuova possibilità di relazione comunitaria attraverso la comunicazione artistica. L'effetto è quello di favorire la partecipazione alla scoperta del «senso dei luoghi e del paesaggio», fattore fondamentale di una pratica identitaria che vuole «riconoscere e riconoscersi».

È indubbio che quest'area appenninica, sulla base dei tradizionali criteri applicati ai territori periferici e montani, ha degli svantaggi oggettivi di tipo socio-economico. Le soluzioni a queste criticità non possono essere trovate solo su una scala locale, ma devono coinvolgere i diversi livelli di governo. Va riconosciuto al festival la capacità di individuare quelle che possono essere le potenzialità del patrimonio culturale del territorio. Questo dato, se venisse colto dalla parte pubblica, potrebbe essere un indicatore verso il quale rivolgere politiche d'investimento utili ad invertire il trend negativo demografico ed economico.



Fig. 45 – *Presidio dei lavoratori Saeco con Pino Marino, Gaggio Montano, località Torretta, dicembre 2015*

Foto: SassiScritti, 2015

Anche in questo caso, come nei due casi precedenti, si possono individuare tre concetti che affermano l'unicità di un luogo. Il primo riguarda il luogo come prodotto delle persone che agiscono nello spazio, il secondo attiene al fatto che le persone agiscono localmente ma sviluppano relazioni in uno spazio sociale più esteso del luogo in sé. Il terzo, l'interdipendenza con altri luoghi, in questo caso rappresenta un valore aggiunto dell'azione territoriale che produce una mutazione del luogo nel tempo, grazie a nuove forme di relazione.

4.5 *Seneghe, Montiferru*

Diverse persone che hanno potuto partecipare al festival di Seneghe, *Cabudanne de sos poetas*, mi hanno descritto la manifestazione come un *unicum* nell'ambito delle rassegne di poesia.

Nel settembre del 2016 ho potuto partecipare personalmente e raccogliere le prime impressioni. L'esperienza sul terreno in questo caso si è limitata ad un unico sopralluogo. Sebbene il dato empirico abbia un minor peso rispetto alle altre manifestazioni artistiche ho ritenuto di inserire comunque il festival di Seneghe tra i casi di studio dal momento che ha, per molti aspetti, una relazione con le esperienze precedenti, utilizzando in modo prevalente le fonti indirette.

L'insediamento di Seneghe⁶¹ si trova nell'immediato entroterra della costa centro-occidentale della Sardegna, nella parte sud del massiccio del Montiferru⁶², in provincia di Oristano. Il centro abitato si trova a circa 310 metri s.l.m. sulla cima di una collina (fig. 46).

I confini amministrativi del comune si estendono dalla pianura del Campidano fino al massiccio montuoso (circa 825 metri s.l.m.). Un importante patrimonio culturale presente nel territorio è quello dei numerosi monumenti archeologici del

⁶¹ L'amministrazione comunale di Seneghe ha aderito sulla base della legge regionale n. 12 del 2 agosto del 2005 all'Unione dei comuni di «Montiferru-Sinis». Fanno parte anche le amministrazioni di Bauladu, Baratili San Pietro, Bonarcado, Cuglieri, Milis, Narbolia, Nurachi, San Vero Milis, Santulussurgiu, Tramatzza, Zeddiani. La popolazione complessiva del territorio dell'Unione dei comuni «Montiferru-Sinis» conta oltre ventimila abitanti. La popolazione residente a Seneghe al 1 gennaio 2016 è pari a 1.764 abitanti, il minimo storico sui censimenti effettuati dal 1861 (Fonte Istat, 2016).

⁶² Il profilo vulcanico del Montiferru ha assunto questa denominazione grazie ai piccoli filoni minerali di ferro, piombo e manganese presenti nel versante roccioso della piana di Cornus. Oggi della miniera di ferro chiamata anche *Su Enturgiu*; dall'omonimo villaggio nella Valle del Sirsi non rimane quasi traccia e l'insediamento è ricoperto da un fitto bosco (Cauli, 2002).

periodo nuragico che si incontrano in particolare nel tratto di strada da Seneghe verso Narbolia in direzione del mare (Lilliu, 1987).

La struttura sociale ed economica del territorio è caratterizzata dalle attività di allevamento ovino e bovino⁶³, oltre ad una significativa produzione di olio d'oliva proveniente dagli oltre duecento ettari di oliveti che delineano una delle caratteristiche del paesaggio seneghese⁶⁴.

Un'altra peculiarità che lega la comunità al territorio è rappresentata dal «*Su Monte*», come lo chiamano ancora oggi gli abitanti. L'area, oggi bosco comunale, è il simbolo di quel patrimonio collettivo di terre che in passato rappresentava un fattore di aggregazione della comunità seneghese (Cubeddu, 2000, p. 183).

Lo sviluppo delle attività agropastorali del Montiferru è stata possibile anche grazie alla rete di *Slow Food* che ha rappresentato per il territorio una via di uscita dalla marginalità attraverso la valorizzazione delle tecniche di produzione di qualità delle carni e del formaggio *casizolu* e la partecipazione alla rete internazionale dei presidi *Slow Food* (Baldereschi ed altri, 2014).

⁶³ Nel comparto ovino la prima cooperativa locale «Gruppi pastori» nasce nel 1948. Si associa subito alla Cooperativa Allevatori Ovini (C.A.O.) di Oristano costituita nel 1966. Oggi conta oltre settecento soci (Fabbri, 1979, p. 558). Da questa tradizione casearia nasce un importante marchio di qualità «CAO Formaggi» che si è affermato con i prodotti caseari sia a livello nazionale sia estero. Nel comparto bovino la razza allevata allo stato brado è la sardo-modicana o Bue rosso, giunta nel Montiferru alla fine dell'Ottocento dal ragusano. I pascoli del Montiferru con la presenza del «bue rosso» rappresentano una delle caratteristiche proprie del paesaggio (Ronchi, Pulina, Ramanzin, 2014, p. 185).

⁶⁴ La produzione dell'olio costituisce un'importante attività produttiva dal significativo valore sociale ed economico. I produttori sono organizzati nella cooperativa locale nata nel 1956, grazie a quarantotto olivicoltori locali. *L'Oleificio Sociale Cooperativo di Seneghe* oggi conta 360 soci, il 98% dei produttori locali. La qualità dell'olio seneghese ha avuto diversi riconoscimenti, regionali e nazionali (www.oleificiodiseneghe.it).



Fig. 46 - *Seneghe*, 2014

Foto: Associazione Perda Sonadora, 2014

Questa iniziativa ha favorito nel 2008 un gemellaggio simbolico tra il presidio di *Slow Food* di Modica e quello del Montiferru. In passato il legame tra questi due territori nasceva grazie all'incrocio tra il bovino sardo e quello proveniente dal ragusano che ha portato alla razza del cosiddetto «bue rosso».

L'incontro tra queste due realtà si è realizzato nell'ambito della IV edizione del festival *Cabudanne de sos poetas*. L'occasione per rafforzare la relazione tra i diversi territori è stata proprio la poesia come fattore di condivisione. Infatti in quell'occasione è stato presentato il volume di poesie di Salvatore Quasimodo, originario di Modica, le cui raccolte sono state tradotte in sardo, grazie al poeta Gian Gavino Irde (Irde, 2007). La poesia rappresenta nel caso di Seneghe un ponte per stabilire nuove relazioni che

possono collegare il piccolo paese ad altri luoghi, come ho anche descritto a proposito del festival de *L'importanza di essere piccoli* nel paragrafo precedente.

Il nucleo originario di Seneghe ha una configurazione tipicamente medievale. Il cuore del festival è Piazza dei Balli, luogo di riferimento della comunità in cui vanno in scena, in occasione delle diverse ricorrenze, le tipiche danze locali e il particolare «Canto a Cuntrattu», segno tipico della cultura seneghese⁶⁵ (Marras, 2003; Mossa, 2010). Altri due luoghi simbolici sono la Casa Addis⁶⁶ e la Casa Aragonese della fine del Seicento, oggi divenuta biblioteca comunale e sede dal 2006 al 2015 della scuola estiva di sviluppo locale «Sebastiano Brusco» dell'Università di Cagliari, Dipartimento di Scienze Sociali e delle Istituzioni⁶⁷.

⁶⁵ A questo proposito il testo di Marcello Marras, dell'Università di Cagliari, raccoglie i diversi anni di studio fatti sul campo per indagare la tradizione del ballo in piazza a Seneghe. Tale manifestazione si svolge, in particolare, nel periodo del carnevale e coinvolge gran parte della comunità.

⁶⁶ Ovidio Addis fu insegnante della scuola elementare negli anni Cinquanta e Sessanta e diede vita ad un importante centro culturale a Seneghe. Fu anche sindaco, collegato alla massoneria oristanese, si dedicò alla ricerca canora sarda. Fece importanti ricerche archeologiche che portarono alla scoperta del sito paleocristiano di Cornus. Addis lavorò alla produzione di una collezione d'archivio sul territorio seneghese formata da pergamene, carte reali, atti notarili e documentazione di enti ecclesiastici. La raccolta si trova nell'Archivio di Stato di Cagliari (Fondo: unità 1057; estremi cronologici: 1297- XX secolo).

⁶⁷ La scuola estiva di sviluppo locale, intitolata a Sebastiano Brusco, nasce a Seneghe sull'eredità lasciata dal «progetto Sardegna» che aveva l'obiettivo di attivare forme di sviluppo endogeno. L'attività è stata pianificata nel quadriennio 1958-1962 dall'OCSE (allora OECE). L'area interessata fu quella di Oristano-Bosa-Macomer. Il progetto pilota termina però le sue attività nel 1960 indicando l'esigenza di creare un Centro di Ricerca e Formazione Internazionale per lo sviluppo locale nell'area del Mediterraneo. Dopo quarantasei anni, nel 2006, grazie a una collaborazione tra l'Università del Piemonte Orientale e il Dipartimento di Ricerche Economiche e Sociali dell'Università degli Studi di Cagliari viene attivata la prima edizione della *summer school* a Seneghe. L'obiettivo è riprendere lo studio sul tema delle politiche di sviluppo locale coinvolgendo il mondo accademico, istituzionale, gli studenti, la comunità locale al fine di individuare e formare operatori nell'ambito delle politiche di sviluppo locale (Meloni, 2008, p. 80). I programmi delle diverse edizioni della scuola estiva (l'ultima è del 2015) sono scaricabili dal sito della scuola <http://www.scuolasviluppocale.it> (consultato nel maggio 2017).

Un altro luogo d'incontro e di *performances* nell'ambito del *Cabudanne* è l'antico corso di Via Pippia, dove gli edifici presenti richiamano il predominio spagnolo del XVII e XVIII secolo. I primi cenni scritti sulla tradizione di poesia improvvisata in Sardegna risalgono alla fine del Settecento per poi affermarsi a metà dell'Ottocento, tra i contadini e i pastori dei villaggi (Brigaglia, Mastino, Ortu, 2006, p. 196-197).

La propensione all'ascolto delle *performances* poetiche da parte della comunità senegheese nasce dalla tradizione fortemente radicata della poesia improvvisata dei *cantadores*⁶⁸. Questa tradizione rappresenta senz'altro un punto di riferimento nel progetto del *Cabudanne de sos poetas* che coinvolge oltre alla comunità di Seneghe un pubblico specifico di appassionati della poesia popolare. La poesia come arte verbale diventa performativa e la riuscita della *performance* poetica oltreché dalle parole, dal ritmo e dai movimenti del corpo del poeta, è determinata dalla relazione tra il *performer*, il destinatario e il luogo specifico dove viene cantata (Zizi, Coira, 2013, p. 21).

4.5.1 *Cabudanne de sos poetas*

Il festival nasce nel 2004 e la sua ideazione si deve all'associazione culturale locale *Perda Sonadora*. Nella lingua sarda il mese di settembre è tradotto secondo delle varianti: «*Cabudanni*» -campidanese-, «*Cabudanne*» -logudorese- (Bolognesi, 2013). Come nel calendario bizantino, settembre per i sardi ha coinciso storicamente con l'inizio

⁶⁸ I *cantadores* si esibiscono nelle gare poetiche d'improvvisazione anche nell'ambito del festival *Cabudanne de sos poetas*. Sono persone di diverse provenienza sociale e in passato hanno avuto una funzione di riferimento educativo e di trasmissione dei valori sociali. Le gare poetiche improvvisate, fortemente limitate durante il fascismo, attraversano una nuova fase di sviluppo fino agli anni Sessanta del Novecento. Successivamente a quella che è stata definita la «catastrofe antropologica» della Sardegna, i *cantadores* vivono una nuova crisi, limitando fortemente questa pratica espressiva che affida alla circolazione orale e alla memoria degli «ascoltatori» la trasmissione dei versi cantati (Tola, 2006, p. 463). Oggi la Regione Sardegna promuove (vedi Legge Regionale 13 aprile 2017, n.5), in particolare attraverso l'Università di Cagliari, misure a sostegno della «ricerca scientifica nell'ambito della musica di tradizione orale e della poesia improvvisata».

dell'anno che termina il 31 agosto. In tale periodo si avviavano le attività agricole, in particolare la coltivazione dei cereali. Questo uso del calendario sardo fa sì che il *Settembre dei poeti* sia il *Cabudanne de sos poetas*.

L'associazione culturale nasce nell'aprile del 2000 in una fase di grave crisi economica e sociale che attraversa la comunità seneghese. L'iniziativa mobilita un gruppo ristretto di cittadini che credono nella possibilità di valorizzare il patrimonio territoriale attraverso una proposta culturale che metta al centro lo studio della lingua sarda e la tradizione di Seneghe come territorio di poesia. Ad ogni edizione del festival la direzione artistica viene affidata a un poeta diverso non seneghese. Negli anni si è consolidata la relazione tra l'associazione locale e l'attore Roberto Magnani, nato artisticamente all'interno del Teatro delle Albe di Ravenna. Grazie a questo rapporto sono stati introdotti elementi di novità nell'organizzazione del festival. Infatti, Magnani assume gradualmente un ruolo importante di direzione dei laboratori della «non-scuola», un'iniziativa di «pratica teatral-pedagogica», nata dall'esperienza del teatro ravennate e che viene proposta ai giovani seneghesi nell'ambito del festival presso la casa Addis. Dal 2008 il progetto prende avvio nel contesto ambientale sardo e negli anni coinvolgerà un numero sempre maggiore di giovani locali, dai cinque ragazzi della prima edizione agli oltre cinquanta del 2016. I risultati del laboratorio vengono presentati nell'ambito di una *performance* che si realizza nel campo della Grande Quercia nella serata d'inaugurazione del festival (fig. 47).

L'edizione del 2016 vede protagonisti due ragazzi seneghesi che assumono la direzione del laboratorio, sostituendo Magnani, dopo aver fatto i primi passi teatrali, all'età di undici anni, all'interno dello stesso laboratorio. Questa iniziativa è frequentata dai giovani seneghesi ed è divenuta con il passare del tempo uno spazio di aggregazione molto importante per la comunità. Magnani ricorda come sia stata «una scelta che pone l'accento sul potere epidemico del teatro, di come nel percorso di semina si possa

godere della felicità della crescita, e azzardare e scommettere su nuovi inizi, su nuove sempre verdi generazioni»⁶⁹.



Fig. 47 – *Laboratorio di teatro, Cabudanne de sos poetas, Seneghe*

Foto: Associazione Perda Sonadora, 2016

Gli eventi proposti dal festival hanno in questi dodici anni trasformato il paesaggio seneghese, esplorando diverse *location* che nel tempo sono divenute i luoghi dello spazio sociale e della poesia.

Nel 2016 il *Cabudanne de sos poetas* ha confermato la sua centralità nell'ambito della valorizzazione culturale e della poesia. È un luogo che si compone di tanti piccoli spazi dove si propongono non solo eventi collegati alla poesia ma anche iniziative musicali, visuali, teatrali. La giornata ha inizio nel *Sa prentza de Murone* «il cortile del frantoio»,

⁶⁹ Testimonianza di Roberto Magnani, XII edizione del festival, settembre 2016.

luogo degli appuntamenti mattutini con i poeti. Nel pomeriggio il festival si sposta nella piccola piazzetta di *sa ruga de Putzu Arru* (fig. 48).

A meno di un centinaio di metri, lungo il vicolo *Il Mannu* che porta verso piazza dei Balli, si trova la sede dell'associazione *Perda Sonadora*, sede organizzativa e ufficio stampa del festival. Gli appuntamenti della prima serata avvengono nella piazza centrale *Partza de sos ballos* per concludersi nella periferica Piazza Sullare, con le letture e gli appuntamenti musicali della buonanotte. Nelle settimane che precedono il festival si tengono i laboratori di teatro, musica⁷⁰ e fotografia⁷¹ rivolti ai giovani seneghesi.



Fig. 48 - *Sa prentza de Murone, il cortile del frantoio, 2016*

Foto: Associazione Preda Sonadora

⁷⁰ Il laboratorio musicale è stato realizzato nel 2016 presso la casa Addis.

⁷¹ Il laboratorio di fotografia è un progetto di «scuola estiva» realizzato dall'associazione *Perda Sonadora* che promuove e realizza attività di ricerca dei luoghi e dei paesaggi seneghesi attraverso la fotografia (Guidi, Gulatieri, 2012).

Il festival internazionale *Cabudanne de sos poetas* porta, non a caso, un sottotitolo «la poesia sarda incontra il mondo». In questo sottotitolo l'associazione seneghese ha l'ambizione di realizzare un appuntamento internazionale di poesia, immaginando Seneghe come un possibile crocevia linguistico e letterario utile alla rigenerazione del patrimonio culturale. L'obiettivo è coinvolgere i seneghesi in un progetto culturale attraverso la poesia, fattore di congiunzione tra le attività artistiche e letterarie, i canti e le danze che hanno caratterizzato la cultura e la storia di questo territorio.

Il progetto territoriale in questo caso si realizza a Seneghe, in luoghi circoscritti, ma si realizza grazie ad attori provenienti dall'esterno che assumono un ruolo centrale nella direzione dell'evento.

Le prime attività dell'associazione sono rivolte alla costruzione di una rete locale in grado di aggregare la comunità su alcune iniziative: dalla pubblicazione delle poesie tramandate per via orale alle feste musicali in alcuni siti nuraghi.

In una prima fase l'associazione opera su una scala locale, che significa come ricorda Angelo Turco, «occuparsi della propria casa, immergersi nelle relazioni di vicinato, curare gli interessi della comunità, dialogare con il paesaggio (emotivamente, fattualmente), coltivare il campo e rappezzare la strada in curva» (Turco, 2010, p. 243), ma nella consapevolezza che tutto ciò deve essere compatibile con quanto avviene oltre il proprio territorio, in relazione stretta con attori esogeni che possono contribuire alla realizzazione del progetto. Inizialmente l'attività principale dell'associazione è quella di raccogliere tutti i testi poetici conservati dalle singole famiglie, in quaderni, fogli sparsi che costituivano la memoria della poesia seneghese dalla metà dell'Ottocento⁷².

⁷² Questo lavoro di ricerca e di studio permette di realizzare un documentario sui poeti seneghesi dal titolo *Poetas Seneghesos. Boghes de una Idda (Voci di paese)*, Seneghe, Associazione *Perda Sonadora*-Comune di Seneghe, 2002.

4.5.2 *Il festival si internazionalizza*

Da questa esperienza emerge l'esigenza di far conoscere, in primo luogo alla stessa comunità, il patrimonio di produzione poetica che la storia di Seneghe porta con sé. L'idea iniziale è quella di valorizzare le competenze diffuse tra coloro, giovani e meno giovani, che ancora oggi scrivono poesie in sardo. La scelta è mettere in rapporto il patrimonio poetico del passato seneghese con la poesia contemporanea, la poesia sarda con la poesia scritta in altre lingue. Da queste premesse nasce l'idea di creare un festival come contesto possibile d'incontro tra forme e lingue poetiche differenti.

Il festival ha un percorso dinamico che sarà condotto dall'associazione locale Perda Sonadora, in particolare nella figura del suo presidente Mario Cubeddu⁷³.

L'associazione organizza la rete locale seneghese ma si affida ad una figura esterna per la direzione artistica. Dalla prima edizione del 2005 questo ruolo è svolto dallo scrittore di Uta, Flavio Soriga che sarà punto di riferimento fino al 2012. Nella IX edizione del 2013 gli organizzatori del *Cabudanne* decidono di affidare la direzione artistica a un poeta, ogni anno diverso, in una sorta di staffetta. A svolgere questo ruolo sarà lo scrittore Franco Loi che crea, in accordo con l'associazione *Perda Sonadora*, un gruppo di persone definito «ideativo» tra attori locali ed esogeni.

Franco Loi ritiene che tra i numerosi festival di poesia che si realizzano ogni anno in Italia, il *Cabudanne de sos poetas* sia da considerare tra «tra i più importanti, con un programma insieme attento alle tradizioni sarde e a quanto viene presentato di nuovo

⁷³ Mario Cubeddu ha insegnato nelle scuole superiori, si occupa di storia locale, in particolare delle vicende agrarie e sociali che hanno caratterizzato lo sviluppo di Seneghe e di poesia sarda. Ha curato nel 2001 il volume *Poetas Seneghesos*, Comune di Seneghe, 2002. In occasione della X edizione del festival ha curato con Myriam Mereu la pubblicazione *Cabudanne de sos poetas. Dieci anni di poesia a Seneghe*, Perda Sonadora Imprentas, Seneghe, 2014. Ha poi pubblicato il volume *Un riparo dalla tempesta. Storia di Seneghe in età moderna (1600-1850)*, Perda Sonadora Imprentas, Seneghe, 2013 e *Lontano dall'Italia. Storie di nazionalizzazione della Sardegna (1915-1940)*, Condaghes, Cagliari, 2015.

nel segno della poesia». Questa valutazione è dovuta anche alla «capacità di coinvolgere i giovani di ogni età e la gente che lavora». Nell'edizione del 2013, come segno di apertura internazionale del festival, saranno invitate a Seneghe cinque donne di diversa formazione e provenienti da luoghi differenti: ad unirle non solo la poesia, ma «l'attenzione incessante a ogni esperienza esterna ed interiore nell'amoroso trascorrere della vita»⁷⁴. Il rapporto con l'esogeno assume un valore effettivo e simbolico, diventando una risorsa fondamentale di sviluppo e di cambiamento nelle pratiche territoriali adottate fino ad ora dall'associazione.

Nel 2014 il festival di Seneghe festeggia i dieci anni di incontri tra poeti, scrittori e musicisti. Per l'occasione la manifestazione otterrà il patrocinio dell'Unesco e il lavoro di direzione sarà affidato alla poetessa Mariangela Gualtieri: «La poesia si compie interamente nella sua efficacia enorme, quando avviene nell'oralità e nel rito di qualcuno che parla e di una comunità che l'ascolta. Lì per me la poesia è al massimo ed è terapeutica, di guarigione, esortativa, ti insegna, ti ammaestra [...] quello che ci inorgoglisce è che questo è un festival popolare, con una qualità altissima ed è una cosa unica, per quello che io so, almeno in Italia, io non ne conosco altri così, cioè un festival dove non ci sono i grossi nomi dello spettacolo e c'è un popolo in piazza, un paese intero [...] dieci anni di semina sono una cosa che ha una sua efficacia ed è una semina infallibile». La poesia può mettere in moto dei processi ed è ciò che è successo con il *Cabudanne de sos poeatas*: «un paese ci segue, dai bambini agli anziani, quindi l'intreccio è tra parole e paese [...] è una terra che ancora conosce il silenzio e la poesia è anche

⁷⁴ Intervista di Franco Loi, tratta dal comunicato stampa di Sara Sanzi, associazione Preda Sonadora dell'agosto del 2013. Consultato il 12 aprile 2017 sul sito Fondazione Sardinia, <http://www.fondazioneSardinia.eu/ita/?p=6585>.

quel silenzio, anche il silenzio che sta fra i versi, fra le righe, che sta prima che venga proferita e, quindi, è una terra perfetta per la poesia»⁷⁵.

4.5.3 «Un ponte gettato sul mare»

Nel 2014 Azzurra D'Agostino, curatrice de *L'importanza di essere piccoli* vince il Premio Carducci del comune di Pietrasanta, in provincia di Lucca ed entra in contatto con l'associazione Preda Sonadora che le affida il coordinamento artistico per la XI edizione del 2015. In quell'occasione a Seneghe parteciperà anche Antonella Bukovaz di Topolò. È l'occasione per dare vita a una rete informale tra luoghi che sono al centro di progetti artistici che hanno come obiettivo la valorizzazione del patrimonio territoriale. Nasce così un gemellaggio simbolico tra il *Cabudanne de sos poetas*, *L'importanza di essere piccoli* e *Stazione di Topolò/Postaja Topolove* (fig. 49).

L'obiettivo del gemellaggio, si legge nel comunicato del 1 settembre 2015, è creare «una rete costruita sullo scambio di collaborazioni, intuizioni, idee e progetti fra luoghi minori e distanti, per dialogare, confrontarsi e sostenersi su diversi temi, oltre che sulle scelte artistiche e promozionali, in tempi avversi in cui l'incertezza della sopravvivenza prende spesso il sopravvento. Tre festival, lontani geograficamente, ma accomunati dal presupposto che la marginalità sia la più grande ricchezza, e dove la parola poetica, la musica, la lingua, la natura, l'amore, l'arte e la cultura, sono considerati elementi fondamentali per un ascolto profondo dei luoghi e dell'espressione di un paese»⁷⁶.

In questi ultimi anni gli attori della manifestazione sarda hanno lavorato ad una relazione continuativa con quelli del festival de *L'importanza di essere piccoli*. Una prima novità introdotta dal gemellaggio è quella di invitare, per l'edizione del 2017, un poeta

⁷⁵ Intervista a Mariangela Gualtieri, a cura dall'associazione Preda Sonadora, realizzata nel settembre del 2014.

⁷⁶ Il comunicato congiunto tra le diverse associazioni è stato pubblicato sul profilo Facebook del festival del *Cabudanne de sos poetas* il 1 settembre del 2015 (ultima consultazione 15 maggio del 2017).

straniero a partecipare in entrambi i festival, sia a Seneghe sia sull'Appennino tosco-emiliano per consolidare il legame tra le diverse comunità. Un gesto simbolico e di reale condivisione che rende complici coloro che credono possibile riappropriarsi del paesaggio «poeticamente», attraverso un processo di conquista culturale.



Fig. 49 - *Manifesto gemellaggio delle tre manifestazioni artistiche, 2015*

Fonte: Associazione Perda Sonadora, 2015

Seneghe e l'Alta Valle del Reno come spazi marginali dove «si modella la condotta sociale quale espressione di valori partecipati perché creati o ri-creati nell'azione pubblica» (Turco, 2010, p. 127).

L'interazione immaginata tra i due luoghi geografici si trasforma in pratica relazionale, progettuale e valoriale in cui «i valori che cambiano attraverso la libera adesione e nella consapevolezza comune, sono dunque delle autentiche risorse identitarie» (*ibidem*, p. 127).

La complicità instauratasi tra poeti, musicisti, abitanti e visitatori provenienti da diverse parti d'Italia attiva un processo di riterritorializzazione che si traduce nell'«utopia conviviale» capace di riappropriarsi del paesaggio come tema imprescindibile nel «racconto identitario» di ogni individuo (Quaini, 2006, p. 18).

Un altro luogo simbolico del festival è la già citata Casa Aragonese. In questo luogo il 5 settembre del 2015 si è avviato il progetto di collaborazione tra l'associazione Perda Sonadora, l'associazione SassiScritti di Porretta Terme e la Cooperativa Sociale Comunicazione Territorio Relazioni di Oristano per un laboratorio di poesia dedicato a persone che vivono una condizione di disagio psichico.

L'obiettivo è riuscire a mettere a disposizione delle persone lo strumento artistico della poesia, come forma d'arte capace di dare espressione alle sofferenze. A guidare il progetto «*Casa della poesia*» saranno Azzurra D'Agostino e Francesca Matteoni a cui ho già fatto riferimento.

Come ricordato dagli operatori della cooperativa sociale sarda CTR onlus «la conduzione del laboratorio è partita e si è basata sulla concretezza della realtà. Abbiamo composto versi poetici su animali, sul mare, su oggetti che facevano parte del nostro passato, sulla descrizione in sardo di episodi dell'infanzia. Abbiamo potuto constatare che, laddove è presente una forte resistenza a parlare di sé e del proprio disagio, la poesia ha ricondotto ad una dimensione di realtà, perché ogni emozione si rispecchia nelle cose reali. Anche questo costituisce un cambiamento di prospettiva se si pensa

alla distanza spesso avvertita nel disagio psichico, tra sofferenza e vita reale. La concretezza è stata però anche costituita dal potersi scoprire “capaci” di scrivere in versi; ciò ha avuto un’inequivocabile ricaduta sull'autostima dei partecipanti, creando l'attesa del nuovo incontro»⁷⁷. Questo lavoro ha portato alla pubblicazione di un volume di poesie dal titolo *Un ponte gettato sul mare*⁷⁸ presentato in entrambi i festival nel 2016 e i cui laboratori sono proseguiti anche nel 2017.

L’esperienza del *Cabudanne de sos poetas* indica come il ruolo dell’attore esogeno possa contribuire allo sviluppo locale, agendo sulle risorse presenti nel *milieu* di un territorio e rinnovando l’azione territoriale. Il progetto del festival di Seneghe, oltre a riscrivere una nuova dinamica delle aree marginali rispetto al centro, richiama il ruolo «eversivo» che le letterature minori possono giocare rispetto a quelle dominanti (Deleuze, Guattari, 1975, p. 29). Il progetto *Settembre dei poeti* è il frutto di un approccio territoriale in cui le relazioni prodotte si sviluppano in forma simmetrica, nell’interesse di entrambi i tipi di attori, locali ed esterni. Questo processo è stato possibile in quanto preesistono delle condizioni in cui la struttura sociale locale ha già acquisito una solida struttura identitaria e, soprattutto, un carattere cooperativo capace di svolgere una funzione vitale nello sviluppo delle reti territoriali. In questo contesto l’attore esogeno si trova ad agire «gomito a gomito» in un contesto territoriale in cui la comunità locale suggerisce una visione dello spazio sociale frutto di un’egemonia culturale in ambito territoriale (Bonazzi, 2011, p. 114)⁷⁹. Il festival è diventato un centro di divulgazione

⁷⁷ Documento consultato il 20 aprile 2017 (http://www.ctr.it/back_end/files_news/2032.pdf)

⁷⁸ A. D’Agostino, F. Matteoni (a cura di), *Un ponte gettato sul mare*, Perda Sonadora Imprentas, Ghilarza (OR), 2016.

⁷⁹ Alessandra Bonazzi, a proposito della produzione di nuovi paesaggi e sulla possibilità di attribuire nuovi significati, si richiama alla categoria gramsciana dell’egemonia culturale che rimanda al ruolo del linguaggio e delle attività culturali. Gramsci scrive: «è preferibile “pensare” senza averne consapevolezza critica, in modo disgregato e occasionale, cioè “partecipare” a una concezione del mondo “imposta”

e ascolto della poesia, non solo sarda, capace di aprirsi ad altre tradizioni poetiche, letterarie e musicali, in una prospettiva che nasce dal locale e conduce verso il globale.

Il processo riesce a far convergere i diversi attori nella fase di riterritorializzazione del luogo, tra tradizione e innovazione, con il filo rosso della poesia che fa da guida alla riconfigurazione del territorio.

meccanicamente dall'ambiente esterno, e cioè da uno dei tanti gruppi sociali nei quali ognuno è automaticamente coinvolto fin dalla sua entrata nel mondo cosciente (e che può essere il proprio villaggio o la provincia, può avere origine nella parrocchia e nell'attività intellettuale del curato o del vecchione patriarcale la cui "saggezza" detta legge, nella donnetta che ha ereditato la sapienza dalle streghe o nel piccolo intellettuale inacidito nella propria stupidaggine e impotenza a operare) o è preferibile elaborare la propria concezione del mondo consapevolmente e criticamente e quindi, in connessione con tale lavoro del proprio cervello, scegliere la propria sfera di attività, partecipare attivamente alla produzione della storia del mondo, essere guida di se stessi e non già accettare passivamente e supinamente dall'esterno l'impronta della propria personalità» (Gramsci, 1991, pp. 3-4).

Capitolo 5 Arte e territorio. Possibili criticità dell'intervento esogeno

I primi due casi che andrò a descrivere sono un esempio di progetti artistici condotti da attori esogeni. Le esperienze fanno riferimento a due manifestazioni con caratteristiche peculiari differenti: *Liminaria* e *La luna e i calanchi*. La prima coinvolge alcuni comuni della Val Fortore beneventana, mentre il festival *La luna e i calanchi*, denominato anche «festa della paesologia» è realizzato ad Aliano nell'Appennino meridionale, in provincia di Matera. Sono casi rappresentativi di un'azione territoriale esogena che adotta modalità differenti nella costruzione di reti locali, partendo dal dispositivo artistico.

Il terzo e ultimo caso trattato riguarda la realizzazione di un progetto denominato *Azione Matese*, promosso dalle amministrazioni pubbliche locali tra il 2005 e il 2006 e condotto da attori esogeni. L'area geografica interessata è quella del Massiccio del Matese, in provincia di Caserta (fig. 50).

Come hanno evidenziato alcuni studi geografici, le caratteristiche sociali del Mezzogiorno indicano una debolezza nella struttura sociale che stenta a costituire reti locali capaci di funzionare come un attore collettivo (Viganoni, 1999; di Mola, Stanzone, 2003; Vinci, 2005). L'area del Mezzogiorno ha vissuto una lunga fase di interventi straordinari e di politiche di partenariato pubblico-privato che non hanno attivato significativi processi di sviluppo territoriale.

Lasciando sullo sfondo gli aspetti sociologici che caratterizzano queste aree geografiche, ciò che va rilevato è una effettiva difficoltà nel far sedimentare il progetto artistico nei contesti territoriali e tra le comunità.

Il contesto che caratterizza l'Appennino meridionale, rispetto ai casi precedenti, mi consente di soffermarmi su alcuni fattori che possono condizionare la relazione tra l'attore locale e colui che opera sul territorio venendo da fuori. Il primo aspetto riguarda la difficoltà di individuare localmente degli attori collettivi che assumano la

funzione di guida nei progetti; il secondo fattore è ricollegabile al rischio divisivo che la manifestazione può avere all'interno delle comunità locali.

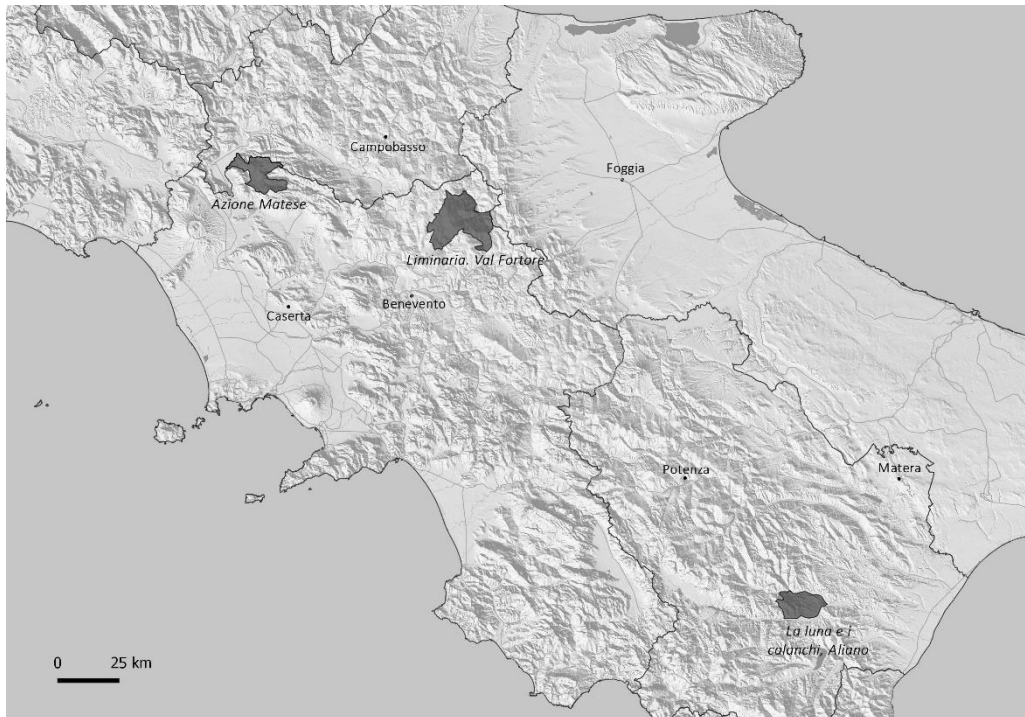


Fig. 50 – *Casi di studio dell'Appennino meridionale*

Per quanto riguarda la costituzione di gruppi locali il progetto *Liminaria* è un interessante laboratorio. Così anche, seppur con rilevanti differenze, possiamo affermare che il festival de *La luna e i calanchi* rappresenti uno spazio di aggregazione finalizzato alla costruzione di reti locali. In questo caso ha un ruolo di rilievo l'associazione «Comunità provvisorie», nata attorno alla figura del poeta Franco Arminio. Nel caso del Matese invece, l'attenzione si è concentrata sugli effetti generati nella fase successiva all'evento.

5.1 L'Alto Fortore

L'Alto Fortore è situato nell'Appennino meridionale, nella parte estrema del beneventano, via di contatto con il versante Adriatico. Ha svolto in passato una funzione importante di collegamento e di scambio ricollegabile principalmente all'economia della transumanza, di cui oggi restano poche tracce. Si caratterizza per i suoi piccoli insediamenti prevalentemente montani. La montagna in quest'area non supera i mille metri. È un territorio soggetto a un forte flusso migratorio, in particolare tra gli anni Cinquanta e gli anni Sessanta del Novecento. La popolazione residente nel Fortore beneventano supera di poco i trentamila abitanti (dati censimento Istat 2011), sparsi tra quattordici comuni⁸⁰.

La condizione sociale nel corso del secondo Novecento è peggiorata, non solo in seguito al processo di spopolamento, ma anche per il progressivo invecchiamento demografico della popolazione. Le offerte occupazionali sul territorio sono in misura maggiore nel settore agricolo, rispetto ai settori del commercio e dei servizi. Oggi la presenza di giovani sul territorio è bassa; i pochi sono costretti spesso ad emigrare verso le città. Questa condizione rende molto difficile costituire associazioni culturali locali.

Tuttavia il Fortore rimane un'area geografica marginale dall'alto valore storico, culturale e ambientale. La qualità del territorio è caratterizzata dalla cultura rurale e dalle opportunità che può offrire alle nuove generazioni (Bencardino, Falessi, Marotta, 2005). Il progetto *Liminaria* segue questa traiettoria, partendo innanzitutto dalla costituzione di reti locali.

⁸⁰ I comuni sono: Baselice, Buonalbergo, Castelfranco in Mescano, Castelvetero in Val Fortore, Foiano di Val Fortore, Ginestra degli Schiavoni, Molinara, Montefalcone di Val Fortore, Paduli, Pesco Sannita, San Bartolomeo in Galdo, San Giorgio La Molara, San Marco dei Cavoti, Sant'Arcangelo Trimonte.

5.1.1 *Liminaria*

Sono venuto a conoscenza del progetto agli inizi del 2017, in una fase avanzata della ricerca. Anche in questo caso ho utilizzato le fonti indirette, necessarie proprio a ricostruire la genesi che ha portato alla nascita della manifestazione. Successivamente al primo sopralluogo e dopo aver ascoltato Leandro Pisano⁸¹ curatore del progetto, ho ritenuto di inserire l'esperienza tra i casi di studio. Tale scelta è motivata dalle caratteristiche del caso che, a mio giudizio, è rappresentativo di un percorso d'intervento esogeno finalizzato alla costituzione di reti collettive locali attraverso dei progetti artistici.

Le località coinvolte sono San Marco dei Cavoti, Molinara, Baselice, Ginestra degli Schiavoni, Montefalcone di Valfortore; un territorio per certi versi eterogeneo per tessuto socio-culturale ed economico. San Marco dei Cavoti è il centro più facilmente raggiungibile, posto lungo la strada statale 369 Benevento-Foggia. Le altre località si trovano in aree più impervie (fig. 51).

Il progetto punta al coinvolgimento di giovani locali su temi come la ruralità o i paesaggi sonori della valle. L'idea è quella di sfruttare le tecnologie per produrre nuove rappresentazioni dei paesaggi. Un connubio tra territorio rurale e sviluppo tecnologico che porta all'acquisizione di competenze, utili a sviluppare forme di comunicazione efficaci per una valorizzazione del territorio. Per raggiungere questo obiettivo tra il mese di giugno ed agosto, vengono ospitati sul territorio artisti che lavorano nel settore audio-visivo e utilizzano tecnologie innovative.

⁸¹ Leandro Pisano è dottore di ricerca in Studi Culturali e Postcoloniali del Mondo Anglofono, titolo conseguito presso l'Università "L'Orientale" di Napoli. Attualmente è membro del Centro di Studi Postcoloniali e di Genere (CSPG) Ha svolto l'attività di curatore di progetti riguardanti l'aspetto estetico del suono e delle nuove tecnologie. Svolge l'attività di giornalista con riviste specializzate come *Blow-Up*, *Neural*, *Doppiozero*, *Textura.org*, *Exibart* e *Nero Magazine*.

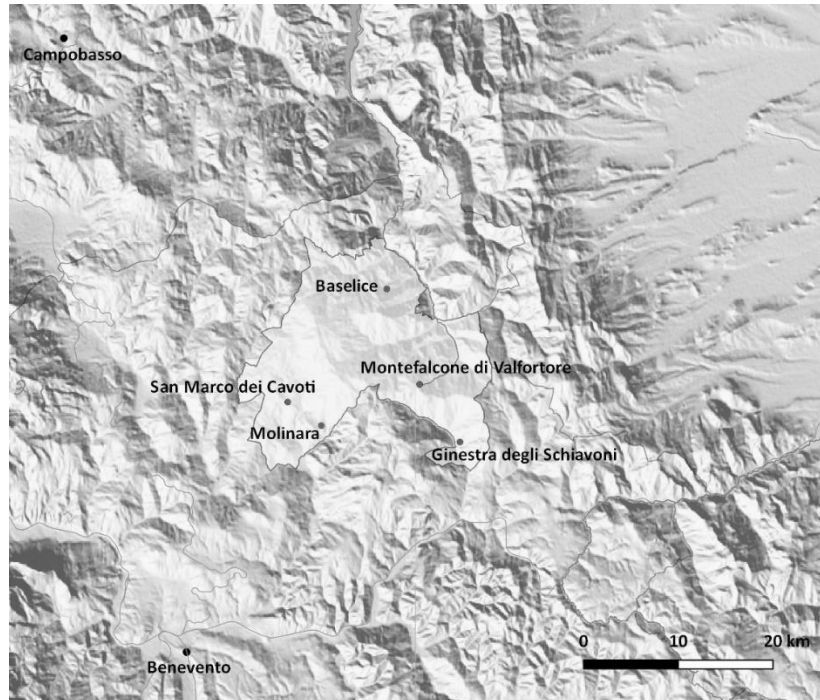


Fig. 51 – *Le località del progetto Liminaria, Val Fortore beneventano, 2017*

Le relazioni tra competenze esogene e conoscenze locali sono riuscite a consolidare alcune associazioni, in particolare a San Marco dei Cavoti, Baselice e Montefalcone. Un esempio concreto del loro lavoro riguarda la realizzazione di un'applicazione digitale per le attività agricole, capace di riconoscere le piante erbacee diffuse sul territorio.

La modifica dei paesaggi è la diretta conseguenza delle nuove forme di sfruttamento del territorio. La presenza di impianti eolici è all'origine di dissidi tra le comunità, tra chi si oppone e chi li ritiene invece una possibile risorsa per lo sviluppo dell'area.

La coesistenza tra un mondo rurale in profondo cambiamento e le nuove tecnologie è stata al centro di *Liminaria* 2017. Nel caso degli impianti eolici l'impatto sul paesaggio è fortemente invasivo. Il movimento continuo delle pale è diventato una

presenza costante nel paesaggio. I conflitti, più o meno manifesti, trovano nella forza creativa una forma di espressione, che diventa anche rappresentazione di un nuovo paesaggio (Maggioli, 2014b).

Questo tema è trattato dagli artisti durante le loro residenze e in questi anni si sono realizzati diversi lavori audio-video del paesaggio sonoro valligiano⁸² (fig. 52).



Fig. 52 – «Cattura» suoni, Valfortore, 2016

Foto: Archivio @Liminaria

Gli artisti utilizzano nuove tecnologie utili a individuare e decodificare il contesto sonoro ambientale e realizzano le proprie opere avendo come filo conduttore i temi «ecologici mediali e acustici» (Pisano, 2017).

⁸² Alcuni documenti si possono visionare dal sito di youtube sul canale *Liminaria*:
https://www.youtube.com/channel/UC0EQfzDxbN0Q2bM5MsUD2_Q

Il paesaggio rurale è considerato dagli artisti una sorta di «archivio di suoni» da cui attingere elementi nuovi, utili a stimolare la creatività (fig. 53). Oltre ai progetti di *Sound Art* è stata inaugurata, nell'ultima edizione del 2017, una sezione di lavoro chiamata *Writing Sound* che prevede la condivisione e lo sviluppo di forme narrative collettive.



Fig. 53 – *Coesistenze, Contrada Crocella, San Giorgio la Molara, febbraio 2017*

Foto: S. Del Medico

Nell'ambito dell'edizione del 2017 sono stati coinvolti gli abitanti di alcune località del Fortore, ma anche persone che si trovavano a visitare il territorio. A loro è stato proposto l'ascolto di due tracce audio accompagnato dell'immagine del luogo dove precedentemente l'artista *sound* aveva registrato i suoni. In questo caso Philip Samartzis è stato condotto nell'officina di un fabbro di San Marco dei Cavoti e nei pressi di una pala eolica fuori il paese. Di questi suoni, come raccontano Leandro Pisano e Beatrice Ferrara, le persone hanno cercato di individuare l'origine. Nel primo caso il «suono del

martello che batte il metallo, il fischio del fabbro a lavoro e il cinguettio degli uccelli in sottofondo, rendono l'audio facilmente riconoscibile. Gli ascoltatori non hanno avuto difficoltà a identificare l'origine del suono perché, come ha sottolineato l'artista, questo mestiere rispecchia ancora fortemente la cultura di San Marco dei Cavoti», nel secondo caso invece «la complessità del suono prodotto dalla pala eolica» non ha consentito «[...] un immediato riconoscimento della fonte sonora, benché le pale eoliche rappresentino un elemento fortemente caratterizzante del territorio del Fortore».

Per rendere più esplicito l'obiettivo del *Writing Sound* è significativo leggere le reazioni percettive delle persone intervistate (<http://www.liminaria.org/writing-sound-1-568>):

1. Ascolto audio «officina del fabbro»: «Riconosco un martello che batte sul ferro, deve essere un fabbro», F., 56 anni, donna, San Marco dei Cavoti, Italia; «É Nicola che lavora il ferro. L'ho riconosciuto subito perché ho visto l'artista che registrava il suono», A., 37 anni, uomo, S. Marco dei Cavoti, Italia; «Mi sembra qualcuno che lavora il ferro», J., 33 anni, uomo, Minneapolis, USA; «Non lo so. Ah, sì, come si chiama quello che lavora il ferro?», V., 13 anni, uomo, Baselice, Italia; «Sembra qualcuno che lavora il ferro con il martello. Potrebbe essere Pasquale», M., 55 anni, uomo, S. Marco dei Cavoti, Italia; «Mi sembra un uomo che lavora, un muratore», C., 22 anni, uomo, Montefalcone, Italia.
2. Ascolto audio «pala eolica»: «Mi sembrano delle api...o uno strumento per la falciatura. Non riesco a capire cosa sia ma il suono non è fastidioso. [Le viene mostrata l'immagine] Non avevo capito che fosse il suono di una pala eolica. Certo, hanno portato un buon indotto in alcuni settori ma non così consistente come ci si augurava. E poi hanno rovinato il paesaggio. Non sono di San Marco e sono venuta qui anni fa la prima

volta con mio marito, il paesaggio era un'altra cosa, era bellissimo», F., 56 anni, donna, San Marco dei Cavoti, Italia; «Queste mi sembrano pale eoliche, per me hanno un suono molto caratteristico. Cosa ne penso? E tu cosa ne pensi? Noi siamo abituati, fanno parte del paesaggio. Trovo più invadente il suono delle campane della chiesa», A., 37 anni, uomo, S. Marco dei Cavoti, Italia; «Non riesco a capire cosa sia, sento del vento. [Gli viene mostrata l'immagine] Sì, ora la riconosco conosco, è una wind turbine, in alcune zone vaste e pianeggianti degli Stati Uniti ce ne sono moltissime e interrompono la monotonia del paesaggio. Qui invece c'è un paesaggio diverso, variegato ed è strano vederle», J., 33 anni, uomo, Minneapolis, USA; «Non riesco a riconoscere questo suono [Gli viene mostrata l'immagine]. Sì, so a cosa servono. A scuola mi hanno detto che le pale eoliche sono una cosa buona perché producono energia ma non vanno bene per la salute. A me piacciono, ci sono andato con i miei amici con la bicicletta però secondo me il paesaggio sarebbe più bello se non ci fossero», V., 13 anni, uomo, Baselice, Italia; «Questo non so cosa sia, non è un rumore familiare. È fastidioso, sento del vento», M., 55 anni, uomo, S. Marco dei Cavoti, Italia; «Cos'è, il vento? [Gli viene mostrata l'immagine] Ah, infatti sentivo il rumore del vento e non riuscivo bene a capire cosa fossero gli altri rumori. Per sentire il rumore delle pale eoliche bisogna andare vicino, dal paese non si sentono. No, non ci vivrei mai vicino, fanno un rumore costante e fastidioso. Sai, questo è il parco eolico più grande di Italia, ma non è un vento, è un'occasione persa. Sono venuti qui e le hanno costruite prima che potessimo accorgerci di cosa stesse accadendo. Tu che ne pensi? [Si rivolge a un anziano che risponde] Penso che non sono una cosa buona, mi ricordo prima senza le pale eoliche che bello che era. Se fosse stata la mia terra non avrei mai

permesso che fossero costruite, non sono buone per la salute e noi non ci guadagniamo niente. Se fosse stato per una strada più veloce allora sì che avrei concesso la costruzione. Sì, qui siamo abbastanza isolati, non ci sono strade che collegano bene il paese», C., 22 anni, uomo, Montefalcone, Italia.

Oltre a queste attività di ricerca e ascolto del paesaggio sonoro della Val Fortore, il programma di *Liminaria* prevede una settimana di incontri pubblici, *workshop*, *performances* e concerti che solitamente viene realizzato nel mese di luglio. A sostenere l'iniziativa dal punto di vista economico sono le amministrazioni comunali, anche se molte attività vengono realizzate grazie al lavoro volontario.

I temi posti riflettono sul significato dello «spazio rurale locale come luogo di attività, per dare nuovo valore alle risorse già presenti sul posto» (<http://www.liminaria.org/ed-2017>).

A questo proposito Luciana Berti, curatrice della sezione delle residenze artistiche in *Liminaria* 2017, ritiene la ruralità «come *habitat* non definitivamente antropizzato, nel quale la componente naturale persiste, nonostante la forte presenza dell'azione umana», che può essere valorizzato grazie all'uso delle nuove tecnologie, «entrate a pieno titolo nel processo di modificazione delle abitudini comportamentali e conoscitive» (Berti, 2017).

Liminaria è un progetto internazionale che adotta spesso nella comunicazione la lingua inglese. Questa scelta evidenzia un ulteriore elemento di coesistenze, in questo caso linguistica. Oltre ad artisti australiani e canadesi, si è costituito un rapporto particolare con realtà latinoamericane, con artisti provenienti dal Cile, Colombia e Perù. Il legame si è andato rafforzando in questi anni grazie ad alcuni progetti di ricerca comuni sul concetto e sull'immagine di «Sud», nelle sue possibili declinazioni. Da

questa cooperazione è nata anche una mostra di *sound art* «*Otros sonidos, otros paisajes*» presentata al museo MACRO di Roma tra maggio e giugno del 2017.

L'interesse per questo caso di studio, nell'ambito della ricerca, non è relativo solo alla proposta artistica, ma in modo particolare a ciò che l'intervento esogeno può determinare in termini di costruzione di reti locali.

Il progetto interviene lavorando sullo spazio sociale con il «metodo dell'ascolto». L'ascolto diventa un esercizio per mettersi in comunicazione con l'Altro, una pratica necessaria per costituire delle reti utili a tessere nuovi legami, partendo dai territori più prossimi.

5.1.2 Pratiche artistiche e nascita di gruppi locali

Il primo obiettivo del gruppo fondatore è stato quello di lavorare alla creazione di nuove reti locali in grado di interagire collettivamente con il territorio. Questa scelta ha significato in primo luogo mettere in comune spazi e risorse, strumenti tecnologici, ma soprattutto competenze utili a ridefinire collettivamente il significato dei luoghi della Val Fortore. *Liminaria* ha promosso la costituzione di una rete territoriale (dall'associazione «Scafando Turismo Immersivo» di San Marco dei Cavoti, alla cooperativa «Lentamente» di Circello, alla proloco di Baselice, al gruppo di Montefalcone) coinvolgendo e riattivando l'azione di attori locali «latenti o non attivi».

Il riferimento alle «reti locali latenti» è stato fatto da Leandro Pisano che fornisce un'interpretazione pratica del suo significato: «i giovani coinvolti nel progetto a vario livello (organizzazione, *workshop*, laboratori, etc.) che pur abitando a dieci chilometri di distanza per barriere geografiche e culturali non si sono mai incontrati e ora collaborano stabilmente all'interno del progetto. Stesso discorso per le reti di produttori o artigiani che stiamo cercando di riattivare attraverso i workshop di '*rural design*' in corso di svolgimento, operando a vari livelli e varie reti, da quelle istituzionali locali fino alle associazioni, dalle scuole fino ai produttori, arrivando agli individui

esclusi dai processi politici come gli anziani o i migranti» (Testimonianza di Leandro Pisano, intervista rilasciata a Giusy Checola, 2016).

Nel 2014 è stato realizzato un progetto sperimentale di *storytelling* digitale, a cura dell'associazione «Scafando Turismo Immersivo» di San Marco dei Cavoti, in coproduzione con *Liminaria* (fig. 54). La narrazione è nata attraverso un processo d'ibridazione tra competenze locali ed esterne, tra centri urbani e rurali⁸³.

In questi anni, sostengono i curatori del progetto, la traccia seguita nella ricerca artistica è quella dei concetti sui confini «attraverso la dicotomia circoscritto/poroso» del «liminale nel passaggio tra giorno e notte e all'incrocio tra paesaggi umani e post-umani», fino al suono diffuso delle campane come simbolo identitario.

5.1.3 I rischi della delocalizzazione del progetto artistico esogeno

Considerando l'esperienza di *Liminaria* sorge naturale l'interrogativo su quanto determinate sia oggi il ruolo dell'attore esogeno, rispetto alla possibilità di consolidare la presenza di soggetti collettivi locali autonomi. Il venir meno della direzione esogena comporta la fine dell'esperienza? La risposta è affermativa se guardiamo al caso del festival *Interferenze news arts*, condotto sempre da Leandro Pisano nel comune di San Martino Valle Caudina, in provincia di Avellino tra il 2004 e il 2012. Dopo sette edizioni l'esperienza si è interrotta senza essere riuscita a costituire una rete locale in grado di dare continuità al progetto. Con la fine di *Interferenze* però l'idea artistica evolve, diventando *Liminaria* nella Val Fortore.

⁸³ Il progetto ha seguito non solo un percorso artistico (hanno partecipato artisti dall'Australia e dal Canada), ma è stato l'occasione per giovani studenti provenienti dal territorio del Fortore di partecipare a *workshop* dedicati alla narrazione del territorio attraverso le piattaforme digitali (<http://www.ruralhub.it/2014/06/14/liminaria-narrare-fortore-beneventano/>).



Fig. 54 – *Liminaria*, azienda agricola Iacocca, San Marco dei Cavoti, 2016

Foto. Archivio Rural Hub, 2016

In questo caso la manifestazione artistica ha delocalizzato l'evento su un altro territorio, presumibilmente più attrattivo, assumendo così una sorta di segno distintivo di alcune pratiche che possono essere realizzate in luoghi differenti. Quando il progetto è il prodotto di una «appropriazione», il rischio che questo possa essere delocalizzato in altri luoghi è sempre presente. L'esperienza tra la prima fase di *Interferenze* e quella di *Liminaria* nel Fortore conferma il rischio insito dell'azione esogena. Del resto gli attori esterni, detenendo il controllo sull'evento, possono legittimamente ritenere utile allargare le proprie esperienze su altri territori.

Nell'esperienza di *Liminaria*, almeno riferendoci a ciò che è accaduto sino ad oggi, i soggetti collettivi locali coinvolti hanno formato una rete e partecipano al progetto in modo attivo. In questo caso la relazione dell'attore esogeno considera l'attore locale come sintagmatico, ovvero parte di un comune processo decisionale in cui «si articolano momenti differenti della realizzazione del suo programma mediante

l'integrazione di capacità molteplici e variate» (Raffestin, 1983, p. 52). Questa relazione favorisce un rafforzamento e un consolidamento delle pratiche territoriali nell'ambito del progetto artistico-culturale. Perché questo avvenga però le associazioni locali devono aver maturato una struttura organizzativa in grado di rappresentare una collettività. Quando invece siamo di fronte a una parcellizzazione degli interessi collettivi o in assenza di una associazione in grado di svolgere un ruolo aggregativo, le soggettività locali assumono nella relazione le caratteristiche dell'attore paradigmatico (*ibidem*, 1983, p. 52), incapace di contenere la discrezionalità dell'azione esogena.

Pertanto, come ci dimostra questo caso, il ruolo politico-culturale dell'attore esogeno deve considerare in primo luogo la costruzione di reti territoriali autonome in cui le relazioni, tra locale ed esterno, non assumano una forma asimmetrica in cui prevale l'interesse dell'uno sull'altro. Per raggiungere questo obiettivo però è necessario che i gruppi locali, accanto alla funzione strumentale, si dotino di una territorialità costitutiva nell'ambito di un processo di valorizzazione del territorio. Il nodo della partecipazione al progetto locale richiama direttamente l'inclusione, il livello di democrazia e l'autodeterminazione sociale che una comunità è in grado di sviluppare sul proprio territorio.

5.2. Aliano, territorio di «confino»

Carlo Levi esiliato ad Aliano dal regime fascista racconta: «il paese non si vedeva arrivando, perché scendeva e si snodava come un verme attorno ad un'unica strada in forte discesa, sullo stretto ciglio di due burroni, e poi risaliva e riscendeva tra due altri burroni, e terminava sul vuoto» (Levi, 2014, p. 7).

Aliano è posto su un crinale a circa 550 s.l.m., in provincia di Matera al confine con quella di Potenza. Nel 2016 gli abitanti sono scesi sotto la fatidica «quota mille» (975 ab.), la più bassa dall'unità d'Italia (dati Istat, 2016). Il paesaggio è caratterizzato

dai calanchi, dalla suggestiva fossa del Bersagliere e dalle attività di coltivazione degli ulivi e degli agrumeti. (fig. 55).



Fig. 55 - *Aliano e i calanchi*, 2015

Foto: S. Del Medico, 2015

La linea dei pullman da Potenza o da Matera non è diretta, ma prevede un cambio. Se invece si utilizza il treno, la stazione più vicina è quella di Ferrandina a circa un'ora da Aliano; poi si prosegue con un autobus che porta al paese. Per queste ragioni, durante il festival de *La luna e i calanchi*, è facile trovare autostoppisti muniti di tende che chiedono un passaggio per Aliano.

Superato la località di Alianello si entra nel centro e si incontra sulla destra il borgo antico. Questa parte è la meno abitata, tuttavia, prima del terremoto del 1980 era il cuore di Aliano. Successivamente al sisma molte famiglie si sono spostate nella parte «nuova», posta nella porzione più alta del crinale.

Nel borgo antico si possono trovare numerose targhe in terracotta che riportano brani dal romanzo *Cristo si è fermato a Eboli*. Molti dei luoghi descritti nel libro si

ritrovano nella loro quasi totale integrità. La sede del comune si trova sulla via principale, sopra la piazzetta Panevino, cuore del festival. Da Piazza Garibaldi, subito di fronte, si trova il fosso del Bersagliere⁸⁴ (fig. 56-57). Proseguendo dalla piazza verso la fine del paese si può raggiungere la casa confino di Carlo Levi, oggi divenuta un importante luogo di memoria della violenza politica del fascismo.

La casa come descritta da Levi si trova «ad essere l'ultima sul ciglio del precipizio[...] composta da tre stanze, una in fila all'altra» (Levi, 2014, p. 83), con una terrazza aperta sui calanchi. Da qui racconta Levi il «cielo era immenso, pieno di nubi mutevoli: mi pareva di essere sul tetto del mondo, o sulla tolda di una nave, ancorata su un mare pietrificato» (*ibidem*, p. 95).

Aliano rappresentò per Carlo Levi un punto di riferimento non solo nell'ambito della produzione letteraria, ma anche per la sua attività di pittore. È possibile vedere parte dei suoi lavori realizzati durante il confino presso la pinacoteca di Aliano.

Oggi grazie a Carlo Levi, Aliano è diventato un centro di riferimento per chi ama il suo lavoro letterario, un luogo di diffusione delle sue opere che sono una fonte importante per lo studio dei paesaggi rurali lucani. Nel 1998 è stato realizzato anche un parco letterario «Carlo Levi», che valorizza alcuni percorsi naturalistici e storici del territorio. Ad Aliano viene organizzato il premio letterario nazionale Carlo Levi che rappresenta un appuntamento di rilievo per il territorio.

⁸⁴ Il fosso del Bersagliere è indicato con una targa posta sulla via principale del paese. Fa riferimento ad un episodio avvenuto durante l'assedio dei piemontesi. Si narra che in questo luogo, un diruppo che provoca le vertigini sulla via principale del paese, un soldato piemontese venne gettato vivo dagli abitanti perché molestò una ragazza del luogo.



Fig. 56 – *Fosso del Bersagliere, Aliano*

Foto: S. Del Medico, 2015



Fig. 57 – *Casa confino Carlo Levi, Aliano*

Foto: S. Del Medico, 2015

L'altro evento fortemente sentito dalla comunità di Aliano è il carnevale. La festa è preceduta dalle attività che molti giovani svolgono nel laboratorio dove vengono costruite le maschere alianesi, dette «maschere cornute», costruite con argilla e cartapesta e provenienti dalla tradizione europea (Barillari, 2015). Una tradizione presente anche in altri comuni lucani. «L'uomo imbestiato» (deve essere necessariamente di sesso maschile) invade le stradine di Aliano, saltando ripetutamente e raffigurando figure diaboliche di animali per allontanare gli influssi maligni, in un rituale accompagnato dal suono dei campanelli e dai balli.

Dal 2013 Aliano ospita il festival della paesologia de *La luna e i calanchi*. Nell'ultima settimana di agosto il borgo antico è invaso da poeti, musicisti, fotografi, pittori, scrittori, registi. Un evento che richiama migliaia di persone e su cui mi concentrerò successivamente.

Nel settembre del 2017 si è svolta anche la prima edizione del *Piccolo festival delle radici*, proposto dall'Associazione di promozione sociale Club Amici dei Borghi Autentici e dall'Associazione Borghi Autentici d'Italia. Questo festival ha l'obiettivo di promuovere il portale turistico *Comunità ospitali* (<http://aliano.comunitaospitali.it>).

L'offerta turistica si propone di accogliere i viaggiatori con l'ausilio di una figura esperta e conoscitrice del territorio, chiamata «*tutor*», in grado di seguire l'ospite durante il suo soggiorno nel borgo. L'idea è quella di accompagnare il visitatore nell'esplorazione del luogo e del suo territorio.

Aliano però, risente anche degli echi che provengono dalla Val d'Agri, di conflitto e di esigenza di riscatto rispetto all'influenza negativa esercitata dalle attività estrattive sul possibile sviluppo del Parco Appenninico Lucano. Il borgo antico negli ultimi anni è stato al centro di un programma di ristrutturazioni a seguito delle risorse stanziare sia per il post-terremoto sia dal Fondo Europeo per lo Sviluppo Regionale (FESR). Il comune è tra i beneficiari del programma operativo della Val d'Agri, diretto dall'ente regione, che dispone e realizza opere di riqualificazione attraverso anche i fondi derivati dalle *royalties*, emesse come compenso per l'autorizzazione concessa alle società d'energia per l'estrazione del petrolio. Gli impianti d'estrazione e i parchi eolici sono un fattore divisivo e di conflitto non risolto tra le comunità che oscillano tra il bisogno di politiche di sviluppo e la difesa dell'ambiente. Le tensioni si manifestano anche in relazione al festival di Aliano, o ad altri eventi che possono godere dei finanziamenti derivanti dalle *royalties*.

5.2.1 *La luna e i calanchi*

La luna e i calanchi è il festival ideato da Franco Arminio. Il festival nasce nel 2013 sulla scia di altre esperienze: il festival di Cairano in provincia di Avellino, luogo in cui l'associazione «Comunità Provvisorie» ha realizzato quattro edizioni del festival, dal 2009 al 2012, e *l'Home Festival Irpinia d'Oriente* di Bisaccia evento realizzato soltanto nel 2011.

Il festival de *La luna e i calanchi* porta ogni estate molte persone alla scoperta del territorio lucano, con aspettative e motivazioni differenti. Alcuni sono mossi dalla volontà di aderire al progetto pensato da Arminio, dell'associazione «Comunità

Provvisore»⁸⁵; in molti altri prevale il gusto del viaggiatore, dell'esploratore, alla ricerca di una nuova dimensione raggiungibile attraverso il contatto con culture diverse dalle proprie (Bencardino, Marotta, 2004, p. 19).

Il festival in questi anni è diventato un evento, un grande contenitore che intreccia esperienze e aspettative: dalla poesia al cinema, dalla fotografia alla scultura, dall'architettura alla musica.

L'evento si articola su un programma di quattro o cinque giorni, dal martedì al sabato nell'ultima settimana di agosto. I primi appuntamenti sono previsti già dalle nove del mattino, per proseguire in una successione continua lungo l'arco della giornata. L'ultimo incontro, per alcuni può essere il primo, è previsto alle cinque del mattino.

Il progetto ha ridefinito molti degli spazi sociali del vecchio borgo, rinnovando in primo luogo la centralità della piazzetta Panevino (fig. 58-59). Le recenti ristrutturazioni delle case che si affacciano sulla piazza sono il segno distintivo di una rivitalizzazione del borgo. Nei giorni del festival la piazza si trasforma in teatro. Dal tramonto fino all'alba si susseguono *performances* di poesia, teatro, musica, canto che offrono al visitatore la possibilità di vivere ad Aliano una notte unica. Poco più su, verso la via centrale di Aliano si trova piazza Garibaldi, un altro luogo dove si susseguono sul palco musicisti e poeti. Tra i vicoli si incontrano numerose installazioni frutto del lavoro dei laboratori artistici. Opere create con l'argilla dei calanchi o sculture lignee.

⁸⁵ L'associazione «Comunità Provvisorie» ha prodotto un manifesto a sostegno di «nuove e libere forme di vita e aggregazione nei paesi, con più amorosa attenzione verso quelli più piccoli, isolati e poco frequentati» promuove «varie attività fra cui: abitare a turno in locazione o comodato all'interno di paesi poco abitati, diffondere culture modi e sensi del vivere nei paesi anche presso chi vive nelle città, sperimentare nuove pratiche comunitarie che intendano il web come strumento di avvicinamento, semplificazione e arricchimento dei rapporti umani al pari dello spazio fisico di un paese, di un terreno, di un campo» (<https://casadellapaesologia.wordpress.com/associazione-comunita-provvisorie/>, consultato in data 20 maggio 2017).

A ogni edizione vengono individuati alcuni temi: dalle migrazioni alla morte, dalla trasformazione dei paesaggi all'educazione al paesaggio. Gli artisti sperimentano e offrono una loro visione del territorio.

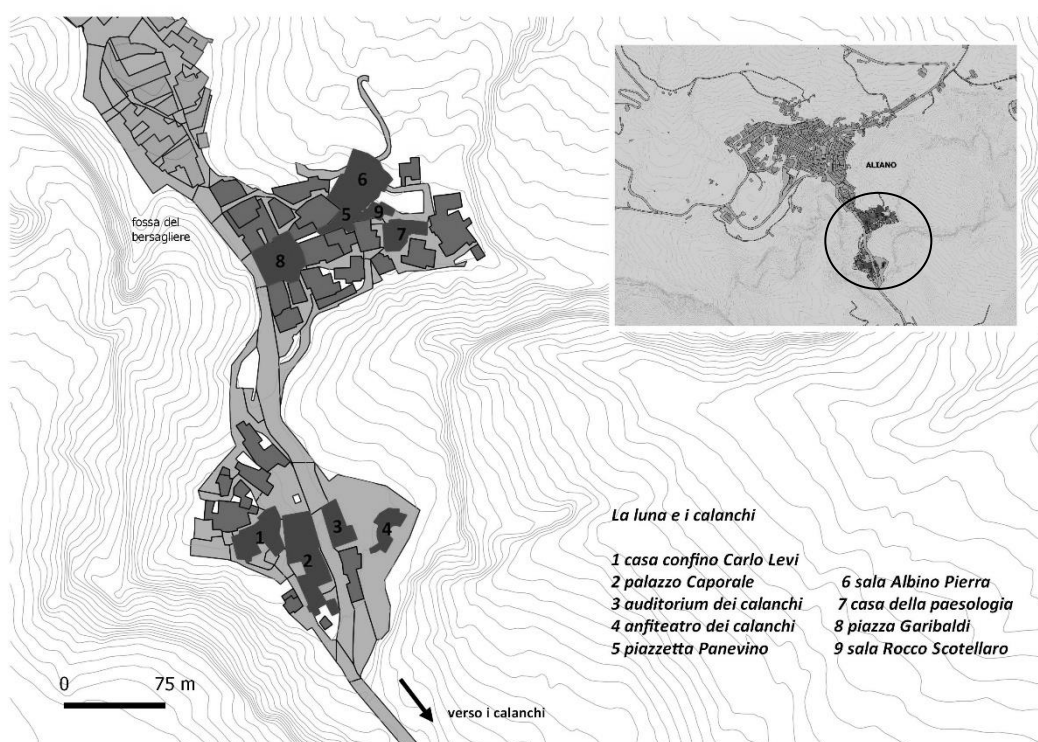


Fig. 58 – *I luoghi de La luna e i calanchi*, 2017

La luna e i calanchi è un evento che ricorda e rinnova la passata stagione dei festival all'aperto; introduce dei temi che attengono alle modalità e ai significati del vivere in paesi marginali. La sua caratteristica è quella di contaminare ambiti sociali e politici estranei al mondo dell'arte che possono restituire l'immagine di Aliano come uno spazio di eventi, ma anche come un luogo capace di generare relazioni progettuali.

Gli appuntamenti artistici si alternano ad incontri che affrontano temi sociali, economici e del lavoro: dalla Fiat di Melfi alla questione dei migranti, dalle politiche di

coesione territoriale alla necessità di salvaguardare il territorio attraverso la costituzione di un Parco dei Calanchi. Questi appuntamenti gremiscono le sale (quelle intitolate ai poeti Rocco Scotellaro e Albino Pierro) e l'Auditorium dei Calanchi con tante persone che dimostrano una grande voglia di partecipazione.

Le riunioni dell'associazione «Comunità Provvisorie» si svolgono nella casa della Paesologia. Alcuni aderenti alla comunità ricordano come la condizione oggettiva dei rapporti di forza con il «centro» non consentono di cambiare gli equilibri; ciò che è possibile fare è praticare nuove forme di comunità e ad Aliano questo processo si mette in moto nella consapevolezza che dopo essersi creato si può dissolvere. (<https://comunitaprovvisorie.wordpress.com/>).

Il campeggio messo a disposizione dall'amministrazione comunale ospita i tanti giovani alla ricerca di nuove forme di «militanza», uniti dall'idea che i luoghi marginali possono svolgere un ruolo centrale nella costruzione di pratiche identitarie. La sera vengono predisposti nella via principale dei punti di ristoro con numerose bancarelle artigianali. Il filo che lega le tante soggettività non è guidato solo dal progetto artistico, ma piuttosto dalla voglia di partecipazione nell'ambito di una grande festa nel paese. Infatti i progetti artistici non sempre sono correlati al territorio di Aliano. In molti casi Aliano è un palcoscenico per un progetto creato altrove. A volte gli eventi sono pensati all'interno di una cornice più ampia che è quella della paesologia e delle azioni che essa mette in campo e a cui la «Comunità Provvisorie» fa riferimento. La paesologia è descritta come una pratica che va «oltre la decrescita, è fuori dalla logica di costruire società e benessere, l'uomo non deve costruire niente, siamo qui nel mondo, siamo qui e non si può dire nient'altro, siamo nel tempo che passa, non c'è niente da risolvere, non c'è una meta da raggiungere. Ci vuole una religione che ci dia quiete, che ci faccia accettare quietamente l'assurdo della condizione umana, ma anche la sua miracolosa bellezza [...] È l'ingordigia che bisogna spezzare, bisogna capire che la modernità e lo sviluppismo non sono tensioni capitalistiche. Sono molte migliaia di anni che abbiamo

preso questa piega [...] La paesologia è un soffio visivo sopra queste ceneri. È il batticuore delle creature spaventate: dalla nascita alla morte i nostri sono gli spasmi di un topo finito in una gabbia. L'essenziale c'è prima di nascere e dopo la morte, l'essenziale non è per noi. Dobbiamo accontentarci di qualche attimo di bene quando c'è»⁸⁶ (fig. 60).



Fig. 59 - Piazzetta Panevino, *La luna e i calanchi*, 2015

Foto: S. Del Medico, 2015

⁸⁶ Il brano è pubblicato sul sito dell'associazione «Comunità Provvisorie», (<https://casadellapaesologia.wordpress.com/paesologia/>, consultato in data 20 maggio 2017). Dal progetto «comunità provvisorie» è nata anche la «casa della paesologia» di Trevico, in provincia di Avellino che ospita molte delle iniziative proposte dalla «comunità» e la casa della paesologia di Aliano.

5.2.2 Le «azioni paesologiche»

A seguito della grande partecipazione, l'organizzazione ha stabilito due «punti di raccolta» lungo la via principale di Aliano per realizzare quelle attività definite come «azioni paesologiche». Si tratta di una passeggiata nei calanchi e di una visita nelle località più prossime ad Aliano, con lo scopo di incontrare e conoscere le comunità della Val d'Agri. Nel 2015 ho partecipato a due «azioni paesologiche», nei calanchi e a Guardia Perticara, territorio disseminato dalle pale eoliche.



Fig. 60 – *In viaggio verso La luna e i calanchi*, 2013

Foto: www.lalunaecalanchi.it/2014/category/blog/

Il primo appuntamento è intorno alle cinque del pomeriggio in occasione della passeggiata nei calanchi. Un cammino che assume il significato di un rito, quasi a voler creare all'interno della manifestazione uno spazio di contemplazione favorito dal paesaggio dei calanchi. I calanchi, metafora dell'inoperosità della terra, della improduttività fanno da sfondo alle *performances* e riconsegnano ai visitatori la suggestione di un'immagine di un territorio quasi lunare.

Dopo un lungo e partecipato corteo l'evento si conclude con una scalata, quasi liberatoria, lungo le pendenze delle pareti dei calanchi.

Il secondo appuntamento «paesologico» ha inizio nel primo pomeriggio. Una lunga fila di auto partono in direzione di Guardia Perticara che dista circa trenta minuti da Aliano (fig. 61-62). Dopo aver lasciato la strada a fondovalle si segue una strada e dopo una lunga fila di tornanti si raggiunge la sede del comune. Guardia Perticara (750 s.l.m.) è situata, come Aliano, su un crinale. Un borgo con circa cinquecentocinquanta abitanti quasi tutto ristrutturato, in cui si nota la presenza delle cosiddette seconde case. Ad accompagnare il corteo lungo la via principale la musica, i balli e la poesia. Gli abitanti escono incuriositi dalla presenza tutt'altro che silenziosa degli «ospiti». Ad accogliere la «Comunità Provvisorie» il sindaco. Una sorta d'invasione artistica semi-improvvisata guidata dalle parole di Franco Arminio che ricorda a tutti come attraverso «l'arte, la poesia questi luoghi si sacralizzano» diventando luoghi d'incontro e di scambio.

«Il futuro dei luoghi sta nell'intreccio di azioni personali e civili. Per evitare l'infiammazione della residenza e le chiusure localistiche occorre abitarli con intimità e distanza. E questo vale per i cittadini e più ancora per gli amministratori. Bisogna intrecciare in ogni scelta importante competenze locali e contributi esterni. Intrecciare politica e poesia, economia e cultura, scrupolo e utopia» (Arminio, 2013, p. 23).

L'azione si conclude dopo vari interventi e alcune *performances* poetiche nella piazza principale del borgo.

Le azioni seguono le riunioni sui temi della paesologia svolti presso l'Auditorium dei calanchi. In quello spazio, o nella casa della Paesologia di Aliano, si riuniscono i Parlamenti comunitari: un'assemblea molto numerosa composta dagli iscritti alla «Comunità Provvisorie» che raccontano delle proprie azioni paesologiche che nel corso dell'anno vengono fatte nei paesi visitati.



Fig. 61 -62 «Azione paesologica», Guardia Perticara, La luna e i calanchi, 2015

Foto: S. Del Medico

Le tematiche affrontate nel corso delle riunioni ruotano intorno al tema delle «aree dell'Italia interna». L'idea è quella di unire alla manifestazione artistica un ambito politico di discussione sui temi della marginalità dei piccoli insediamenti dell'Appennino.

La grande partecipazione ha un impatto contraddittorio nel processo di costruzione e di «intimità» con il luogo. La percezione è quella di una località che diviene palcoscenico nell'ambito di un progetto più ampio, che è quello della paesologia che porta in sé tutti i segni dell'effimero.

Il grande evento mette in luce una voglia di centralità, di protagonismo non tanto del luogo e dei suoi abitanti, ma di un movimento ancora embrionale che dimostra una voglia di partecipare e guidare i processi politici che governano i territori.

5.2.3 *La partecipazione tra opportunità e limiti*

Dall'osservazione fatta durante il festival, si vede una sorta di partizione di Aliano tra la zona nuova e la zona vecchia.

Gli abitanti si confondono tra i tanti visitatori e passeggiando nella parte alta, la più abitata, si vedono sguardi che osservano l'evento con distacco e passività. Alcuni

abitanti parlano della comunità riunita ad Aliano in modo contrastante: da un lato permette al territorio di essere parte di uno sviluppo culturale, dall'altro porta con sé il carattere provvisorio. Come emerge dalla testimonianza di un artigiano del luogo, l'evento è vissuto prevalentemente con toni critici, fin quasi conflittuali rispetto agli organizzatori, che «assorbono attenzioni e risorse destinate al territorio, accrescendo la sordità dell'amministrazione locale nei confronti delle richieste di sostegno che gli artigiani e i produttori locali avanzano», e che secondo lui «vengono lasciati ai margini»⁸⁷ dell'evento.

Nei giorni del festival dell'edizione 2016 i visitatori hanno superato abbondantemente le diecimila persone. La partecipazione di «massa» apre ad alcuni interrogativi. L'apporto esogeno, come ho argomentato, è fondamentale per uno sviluppo delle aree marginali. Quando però la manifestazione artistica diventa un evento numericamente importante e mediatico è necessario considerare l'impatto e gli effetti che si producono sul territorio. Effetti che non necessariamente favoriscono la costruzione di reti associative culturali che fanno riferimento al luogo.

Il rischio di alterare il progetto artistico in una nuova formula di «militanza del rurale» può produrre nuove instabilità tra le realtà locali che tendono a polarizzarsi tra coloro che guardano all'evento come possibile risorsa economica e coloro che si sentono espropriati del proprio luogo di riferimento.

Inoltre dobbiamo considerare che insieme alle persone si muovono anche i flussi economici che possono impattare sugli sviluppi socio-culturali delle comunità locali: «da un lato il turismo continua a presentarsi come un indispensabile veicolo per coinvolgere territori apparentemente marginali e periferici (a tutte le scale) nel quadro di una più ampia circolazione di capitali e di investimenti; dall'altro, rimane il timore che, proprio perché marginali, questi territori non siano capaci di trattenere che le

⁸⁷ Testimonianza di un artigiano locale raccolta nel 2016 durante il festival.

briciole di questi capitali, mentre nel contempo devono subire le conseguenze portate dalle trasformazioni imposte dal turismo stesso - alcune delle quali di chiaro impatto negativo, soprattutto per quanto riguarda il paesaggio, l'ambiente, le tradizioni culturali, gli assetti sociali - (Dell'Agnese, 2006, p. 3). Le considerazioni di Dell'Agnese sui flussi turistici indicano alcuni rischi che si possono correre quando il progetto artistico perde la sua dimensione di un piccolo luogo di produzione artistica per trasformarsi in un evento-spettacolo.

Nelle ricognizioni effettuate ho potuto raccogliere voci estremamente critiche tra alcuni abitanti di Aliano che ritengono che l'evento del festival sia fortemente caratterizzato dall'idea di uno sviluppo legato al turismo senza offrire uno sguardo critico alle politiche perseguite dalle amministrazioni in tema di ambiente e di politiche di sfruttamento esogeno del territorio. In alcune interviste riemerge spesso la questione della *royalties* e di una organizzazione esclusivamente esterna alla comunità di Aliano che cura l'evento.

Appare evidente come Aliano oggi sia divenuto un centro capace di attrarre iniziative che vengono realizzate non tanto grazie ad una rete locale autonoma, ma a un sostegno pubblico che cerca di uscire dalla marginalità seguendo la ricetta di un possibile sviluppo turistico del luogo. Da questo punto di vista l'esperienza de *La luna e i calanchi* si discosta fortemente dai casi precedentemente affrontati e si caratterizza invece come un evento rispetto al quale Aliano e la sua comunità si fanno spettatori.

A questo proposito si conferma il dato empirico che indica come la «rete locale dei soggetti nella realtà meridionale, più che configurarsi come un soggetto collettivo, si struttura in maniera fortemente asimmetrica, e la sua stabilità è garantita da una serie di meccanismi dal basso, che sovente si esprimono attraverso i canali dell'economia informale, e da meccanismi compensativi, come il finanziamento pubblico» (Sommella, Viganoni, 2005, p. 192).

Inoltre mi pare utile evidenziare i limiti presenti nell'azione esogena quando questa risulta inefficace nel lavoro di costruzione di reti locali. In questi casi l'azione territoriale non guarda al luogo, al suo territorio, ma altrove. Il luogo diventa oggetto e non soggetto nel progetto artistico. Da questo punto di vista mi pare utile richiamare le parole di Dematteis sul rapporto tra politica e luoghi. Il luogo può divenire il teatro della propria azione politica intervenendo direttamente sul «rapporto tra politica e forma dei luoghi, che in gran parte è un rapporto tra presentazione e rappresentazione, tra ciò che si fa e ciò che si immagina (o si fa credere) di poter realizzare» (Dematteis, 2012b, p. 85).

5.3 *I progetti Urban Node e il Villaggio dell'Arte, territorialità nei comuni della Valle del Lete*

Storicamente, nell'area del Matese il processo di depauperamento demografico è iniziato ancor prima di altre zone appenniniche. Già nei primi decenni dell'unificazione d'Italia ci fu un graduale calo demografico, divenuto progressivamente più grave a partire dagli anni Cinquanta del Novecento (Tino, 2002, p. 38).

Il sistema montano del Matese ha avuto uno sviluppo socio-economico disomogeneo. L'area nel suo complesso risulta essere fortemente marginalizzata, con un'economia debole e un processo di spopolamento che non si arresta e che colpisce, in particolare, i comuni di pendice e la Valle del Lete.

In questo contesto l'istituzione del Parco Regionale, a differenza di altri territori, non ha prodotto un effetto virtuoso di sviluppo locale (Cencini, 2007, p. 69). A seguito dell'approvazione del progetto integrato «Parco del Matese», nel 2005 i sindaci di cinque comuni (Capriati al Volturno, Fontegreca, Gallo Matese, Letino e Prata Sannita) sottoscrivono l'impegno per attuare il programma *Azione Matese* come parte del progetto integrato finanziato dalla Comunità Europea (fig. 63).

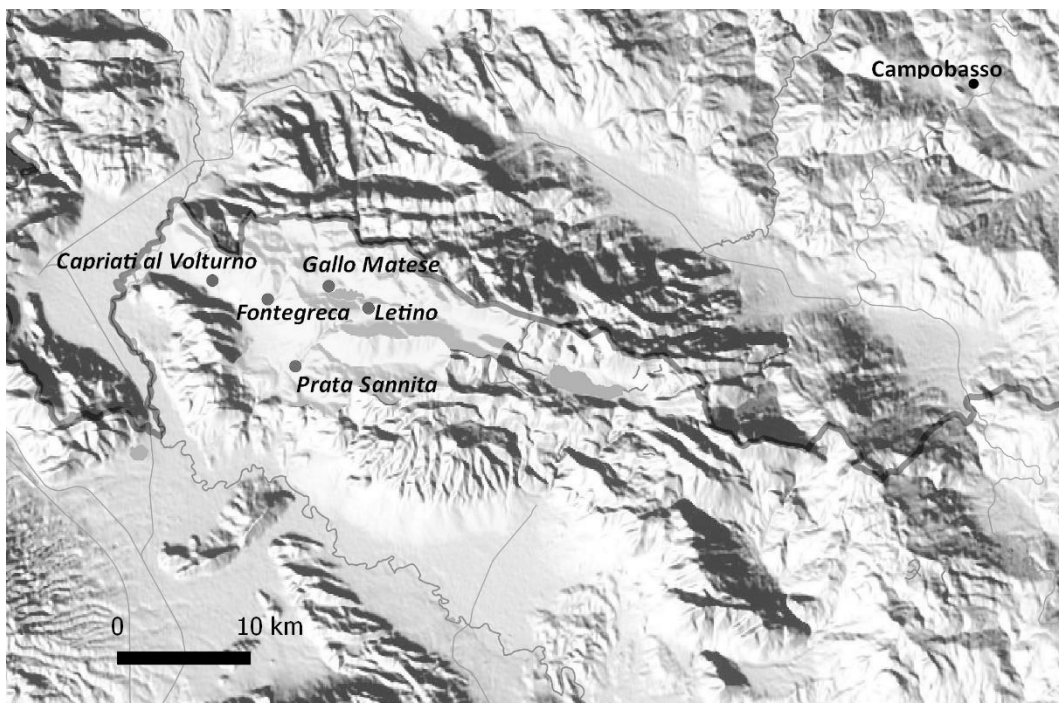


Fig. 63 – *Azione Matese, comuni coinvolti nel progetto, 2005-2006*

Il programma *Azione Matese* si inserisce nell'ambito di una politica di valorizzazione del Parco Regionale e si propone di coinvolgere tutte le comunità presenti sul territorio: «La costituzione dei parchi rientra in questa azione di “resistenza” e di riappropriazione del territorio anche se ha una matrice del tutto diversa dalle azioni condotte nelle città e nelle metropoli. Nella sua fase iniziale è un'operazione per nulla “spontanea”, fondamentalmente imposta, soprattutto per quel che riguarda la delimitazione dei confini, la decisione di chi sta dentro e chi sta fuori dal parco. Nella sua fase attuativa invece, il successo del “sistema parco” dipende dalla misura in cui si riescono ad attivare progetti e strumenti partecipativi in grado di sviluppare nella popolazione consapevolezza del territorio e senso di appartenenza, intese quali risorse, in grado di indirizzare gli sforzi verso iniziative e azioni sentite come parte integrante di un processo di sviluppo collettivo» (Chambers, Paesesaggio Workgroup, 2007, p. 30-31).

Il progetto *Azione Matese* è affidato ad attori esogeni, artisti internazionali e professionisti (architetti, sociologi, antropologi) per la realizzazione di interventi territoriali finalizzati allo sviluppo di una rete di interscambio tra le diverse realtà territoriali che intendono attivare dei processi di valorizzazione del Parco Regionale del Matese. Il progetto, nato dalla collaborazione tra il collettivo di architetti di «Paesaggio workgroup» e il Centro Studi Postcoloniali dell'Università Orientale di Napoli, ha l'ambizioso obiettivo di promuovere «una nuova visione del territorio quale risorsa dinamica effetto dell'interazione di contributi locali e nuovi impulsi economici e culturali» e «si pone inoltre come prima cellula di una rete locale in grado di saldarsi a livello europeo con istituzioni ed esperienze similari. L'iniziativa si struttura attraverso un intenso programma di ricerche ed interventi finalizzati alla promozione e rivitalizzazione culturale del Parco Regionale del Matese» (Carmen, 2008, p. 20).

Azione Matese si articola su tre progetti principali: il progetto *Urban Node*, il *Centro di Didattica Ambientale* e il *Villaggio dell'Arte*.

Il territorio è «abitato da comunità che stentano a definirsi attraverso un'identità condivisa. I territori a valle come Piedimonte Matese, più vicini e collegati a Napoli, o i comuni montani come Letino e Gallo rivolti verso l'entroterra molisano, hanno interessi spesso conflittuali, qualità e tradizioni molto diverse, ma condividono ormai la necessità di trovare nuove modalità per interpretare i propri spazi e le proprie tradizioni» (*ibidem*, 2008, 21).

Tale condizione implica la necessità di mettere in atto una politica negoziale tra i diversi attori, rivolta a superare gli elementi di conflittualità attraverso un progetto comune utile per le diverse comunità. Nell'ambito del progetto, Gallo Matese diventa il comune capofila. Il progetto artistico prevede la realizzazione di *performances* sul tema dell'emigrazione.

Il cuore dell'intervento riguarda il recupero di un edificio pubblico chiamato *Urban Node* da mettere a disposizione della comunità locale. Un luogo di partecipazione e

confronto utile, attorno al quale si sviluppa il programma e il calendario della manifestazione. Lo scopo della struttura è offrire uno spazio comune per l'organizzazione di «*workshop*, seminari, conferenze incentrate su temi e problematiche territoriali che si definiranno progressivamente e confluiranno nel *Laboratorio della Memoria* attraverso cui rivisitare e ripensare nell'ambito di una cartografia allargata eventi, storie, progetti della regione» (*ibidem*, 2008, 21).

L'edificio, dopo essere stato ristrutturato, svolge per un breve periodo questa funzione, in particolare con le attività del *Laboratorio della Memoria del Matese* dove vengono affrontate le diverse problematiche territoriali. Nel 2010 però, a seguito della scelta adottata dall'amministrazione dell'epoca, perde definitivamente la sua funzione in quanto la storica sede dell'amministrazione comunale di via Piana si trasferisce nello stabile *Urban Node*. Oggi questo spazio pensato come «critico» e di partecipazione è di fatto la sede dell'amministrazione comunale di Gallo Matese.

Sul progetto del *Centro di Didattica Ambientale*, chiamato anche come *Il Mulino di Patino*, faccio solo un breve cenno. La struttura viene affidata attraverso dei bandi di gara a soggetti privati. Fino al 2014 risulta gestito da un'azienda agricola come ristorante e fattoria didattica. Dopo la prima fase di sviluppo del progetto, la struttura viene destinata a servizi di alloggio e ristorazione. Nel sopralluogo effettuato nel 2015 l'edificio risulta essere chiuso. Solo recentemente, il 20 aprile 2017, il comune di Letino ha pubblicato un bando di gara per un affido in gestione del centro didattico, con l'obiettivo di farne un punto informativo-divulgativo del Parco del Matese (determina del comune n°1098 del 20 aprile 2017).

Nel marzo 2006 il progetto *Azione Matese* era ancora in corso, ma venivano già allora individuati dalla società «Studiare Sviluppo» alcuni fattori di criticità. Su mandato del Ministero dell'Economia e delle Finanze viene elaborato lo studio *Sviluppo ai margini* da cui emerge che «una valutazione complessiva dei risultati conseguiti dall'azione pilota non può ignorare alcune difficoltà ambientali incontrate ed alcune debolezze

strutturali del progetto integrato che si sono dovute accettare come elementi imprescindibili dell'intera attività e che hanno reso il contesto locale vischioso e complicato. A livello locale le relazioni istituzionali tra il Parco e la gran parte dei sindaci, sono state sempre caratterizzate da momenti di accentuata dialettica, ed alcuni eventi specifici hanno contribuito a far emergere situazioni di conflitto tra gli amministratori locali [...] L'analisi della progettazione degli interventi immateriali ha confermato un generale scollamento tra gli attuatori degli interventi; le strategie di comunicazione, marketing e interpretazione del territorio sono percepite e condivise solo in parte dagli attori locali ed in alcuni casi risultano essere anche poco definite» (Caputo, Gesualdi, 2006, p. 39).

Il contesto territoriale in cui si avvia la pianificazione dell'intervento *top-down* è quello di una assenza di una rete associativa organizzata, rispetto ad un attivismo delle amministrazioni locali spinte ad intervenire con azioni contrapposte alle indicazioni provenienti dagli attori esogeni e di quella parte della comunità che ha partecipato al progetto *Urban Node*. L'azione territoriale esogena si è trovata ad intervenire in un contesto in cui le relazioni tra le diverse comunità sono fortemente conflittuali e sprovviste di reti associative di coordinamento che potessero aprire dei canali di confronto. Gli unici riferimenti sono state le amministrazioni pubbliche che hanno dimostrato la loro totale inadeguatezza. La già citata relazione indica i limiti di un approccio *top-down*: «Un progetto per essere coerente non deve soltanto individuare con chiarezza la sua strategia ma definire in maniera precisa anche la struttura ossia chi fa cosa; troppa enfasi posta sulla strategia, sulla coerenza che traspare dai documenti non basta. Occorre concentrarsi anche sul sistema delle relazioni, e la capacità di strutturare le azioni, di cooperare e di coordinarsi per l'attuazione» (*ibidem*, 2006, p. 41).

Queste considerazioni ci aiutano a comprendere come il ruolo dell'esogeno attraverso lo strumento artistico e culturale possa assumere risultati e esiti molto differenti nel processo di territorializzazione.

Il secondo progetto considerato è quello del *Villaggio dell'Arte*. I luoghi interessati sono stati sia i centri storici sia le aree rurali. Oltre a Gallo Matese e Letino sono state coinvolte le comunità di Capriati a Volturno, Fontegreca, Prata Sannita. Su quest'ultima località si è concentrata la ricerca. Questa scelta è dettata dal fatto che nelle altre località coinvolte non ho potuto rilevare tracce che potessero fornirmi informazioni più approfondite di quanto descritto precedentemente.

5.3.1 Il borgo medievale di Prata Sannita

L'area geografica interessata è quella della Valle del Lete, localizzata sul versante meridionale del Massiccio del Matese al confine tra la provincia di Caserta e quella di Isernia.

Prata Sannita è divisa tra la parte moderna, nota come Prata Superiore, e il borgo medievale di Prata Inferiore. Il censimento Istat del 2011 ha rilevato 1.571 abitanti. Di questi meno di un centinaio risiede a Prata Inferiore. Nel corso del Novecento questa parte dell'insediamento ha subito un processo di spopolamento e di abbandono. La comunità di Prata Inferiore è composta da persone prevalentemente anziane.

Il borgo medievale si trova a circa 330 s.l.m., su un pendio scosceso al di sopra del fiume Lete. Il villaggio è racchiuso da mura medievali con quattro porte di accesso. Al di sopra del villaggio si eleva il castello di proprietà della famiglia Scuncio. Le abitazioni risultano sovrapposte le une alle altre (fig. 64).



Fig. 64 – *Prata Sannita Inferiore*, 2015

Foto: S. Del Medico

La maggior parte delle case sono piccole e molto basse, alcune scavate nella roccia. Tuttavia spiccano ancora le cosiddette «case torri» in cui abitavano le due famiglie più importanti del villaggio (G.A.P.S., 2001, pp. 16-18).

Rimangono alcuni luoghi simbolici del paesaggio rurale di un tempo, come il vecchio mulino sul fiume Lete, ristrutturato con i fondi dell'Unione Europea 2000-2006 (fig. 65).

A poche decine di metri si trova il ponte medievale che si «inserisce ancora oggi armoniosamente nel paesaggio, pur essendovi state costruite nelle vicinanze alcune abitazioni recenti e nonostante l'assenza di manutenzione per cui, specialmente in estate, è in parte ricoperto da una folta vegetazione; su di esso passa ancora l'antico sentiero che prosegue verso la parte montuosa» (Monaco, 2008, p. 70).



Fig. 65 – *Il vecchio mulino*, 2015

Foto: S. Del Medico

In cima al borgo si trova il castello angioino, oggi adibito ad abitazione privata e luogo per eventi. Ospita anche il Museo della Civiltà Contadina e il Museo Storico Militare⁸⁸. Dal castello percorrendo la strada a sinistra, in direzione del borgo, si

⁸⁸ Il museo si compone di due sezioni ciascuna delle quali è dedicata alla Prima Guerra Mondiale e alla Seconda Guerra Mondiale. Attraverso fotografie, cimeli, immagini e didascalie si ripercorre gli avvenimenti delle due guerre. Inoltre, in relazione alla Seconda Guerra Mondiale sono raccolte numerose testimonianze orali degli abitanti di Prata. Il Museo Storico Militare, insieme con quello della Civiltà Contadina, ha ricevuto il patrocinio del Ministero per i Beni Culturali ed Artistici nel 1995, mediante l'interessamento della Soprintendenza ai Beni Storici ed Artistici di Caserta e Benevento. Il Museo è divenuto nel maggio del 2003 una sezione dell'Istituto Storico del Risorgimento Italiano.

possono osservare i resti di un sito industriale presente a Prata: la cartiera e la fornace attive fino agli anni Cinquanta del Novecento.

L'associazione attiva a Prata Sannita, oltre alla Pro Loco, è il gruppo archeologico nato nel 1980 (G.A.P.S.). Salvatore Santillo⁸⁹, residente nel borgo medievale, membro del gruppo lavora da anni nell'associazione e ricorda: «io e altri giovani pratesi siamo stati spinti dal poeta e storico locale Benedetto Pistocco⁹⁰ e da Lucia Daga Scuncio⁹¹ ad intraprendere le prime ricerche storiche sul territorio di Prata. In questi anni sono molte le attività che abbiamo svolto per il paese e per la valorizzazione del Parco regionale»⁹².

5.3.2 *Il progetto del Villaggio dell'Arte*

Il borgo è stato al centro di diverse attività artistiche tra il 2005-2006. Carolina Hellsgård ha realizzato un documentario sperimentale dal titolo *Portrait Project* che ritrae

⁸⁹ Salvatore Santillo è un artigiano ceramista. Dal 2001 ha una bottega a Prata Sannita e realizza vari oggetti di ceramica. Utilizza le antiche tecniche di lavorazione ed ha esperienza nel campo del recupero e nel restauro di materiali ceramici. L'intervista è stata effettuata il 20 febbraio 2015.

⁹⁰ Benedetto Pistocco è nato a Prata Sannita dove ha vissuto fino al 1958. Successivamente si trasferì a Monfalcone (GO) e non perse mai il legame con il proprio paese d'origine. Ha pubblicato alcuni volumi di poesie tra cui *Canti di Prata*, Grillo, Udine, 1980; *Sull'orlo del tempo*, Gabrieli, Roma, 1982; *Puisie Piccirelle*, Associazione Storica del Medio Volturno, Piedimonte Matese, 1983; *Canti Re Lete*, Associazione Storica del Medio Volturno, Piedimonte Matese, 1984 e un articolo *La contesa del vescovo Vito*, in «Annuario 1983» dell'Associazione Storica del Medio Volturno, Piedimonte Matese.

⁹¹ Lucia Daga Scuncio è fondatrice e dirige il gruppo archeologico locale. Organizza le visite guidate al Castello Scuncio e ha curato le pubblicazioni dei quaderni del Gruppo Archeologico Prata Sannita - G.A.P.S.: *Storia del culto di San Pancrazio Martire in Prata Sannita* (2015); *Campania Longobarda. Prata nel Principato di Capua* (2001); *Il territorio di Prata Sannita* (2001). Con Santillo Martinelli ha curato il primo quaderno dell'associazione *La ceramica medievale nel convento di Sant'Agostino* (1999).

⁹² Il Parco Regionale del Matese, contemplato nella Legge Regionale n. 33 del 1993, è stato istituito solo nel 2002 con la Delibera di Giunta della Regione Campania n. 1407.

gli abitanti e indaga gli spazi abitativi; è stato realizzato un progetto di mosaicatura con il coinvolgimento dei bambini e infine il programma compiuto dal collettivo di artisti-architetti Feld72⁹³, *A Million Donkey Hotel* (fig. 66).

Il nome *Million Donkey Hotel* allude al film di Win Wenders *Million Dollar Hotel*, dove l'albergo era divenuto un rifugio per persone marginalizzate e vagabondi. Nel nostro caso il senso del *Million Donkey Hotel* è da trovarsi nel simbolo dell'asino che rappresenta la forza e la fatica che sarebbero necessarie per avviare l'azione di recupero del borgo medievale di Prata Inferiore.

Il gruppo svolge attività eterogenee: si va dalla *performance* ai progetti di riqualificazione urbanistica. I temi trattati sono quelli dello sviluppo del territorio, dell'evoluzione degli spazi sociali, della produzione di nuovi paesaggi. Il progetto artistico, nel caso di Prata, prevedeva il coinvolgimento della comunità locale.

L'idea artistica va alla ricerca delle potenzialità presenti sul luogo. Il riutilizzo di alcuni spazi abbandonati diventano l'occasione per coinvolgere gli abitanti nel progetto. Alcuni proprietari concedono l'utilizzo di case e cantine abbandonate. Si avvia un lavoro di ricostruzione di alcune stanze che avrebbero dovuto accogliere i visitatori.

A Million Donkey Hotel vuole essere un «hotel» sui *generis*, dove è possibile trovare un letto volante, un bagno con il design anni Settanta, ma soprattutto vuole attivare un processo di cura dei luoghi abbandonati nel borgo, che possono essere considerati come spazi della memoria.

⁹³ Feld72 è un gruppo di professionisti architetti impegnati in diverse attività: architettura, urbanistica e arte applicata. Hanno realizzato vari progetti sia a livello nazionale che internazionale caratterizzati anche per la loro sostenibilità. L'elemento che caratterizza le attività è una individuazione del potenziale che ogni luogo possiede, in particolare l'uso dello spazio pubblico e la sua percezione. La sede principale si trova a Vienna (www.feld72.at).

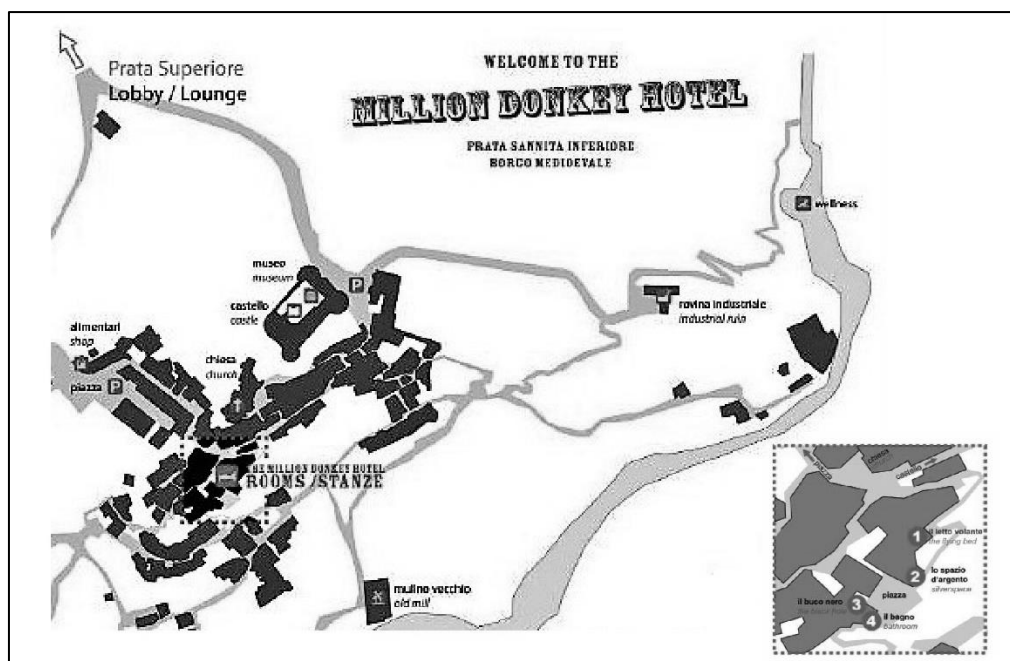


Fig. 66 – *Progetto Million Donkey Hotel, Prata Sannita Inferiore, 2005*

Fonte: Immagini tratte dal volume Chambers I., Paesaggio Workgroup, *Paesaggio, arte, parchi e mutamenti culturali*, in *Villaggio dell'Arte, Paesaggio* (a cura di Paesaggio Workgroup), Roma, Artemide, 2007, p. 131.

Prata Inferiore come un grande albergo che mette a disposizione camere ricavate da spazi abbandonati e che possono creare l'immagine di un borgo fatto di stanze e percorsi. Gli abitanti hanno lavorato alla tematizzazione di questi luoghi. Come descritto dal collettivo Feld72 il progetto prevedeva l'applicazione «di un'archeologia fittizia – da una parte la ricerca del passato, dall'altra la prefigurazione di un futuro possibile. L'idea complessiva è quella di associare ad ogni spazio recuperato un tema specifico, cui corrisponde un'atmosfera diversa. Alcuni di essi sono vere e proprie stanze della memoria, altri raccontano storie inedite legate al nuovo intervento. In un certo senso si tratta di un ampliamento dello spazio pubblico di Prata Sannita, perché le cosiddette “stanze” potranno essere usate non soltanto per un uso ricettivo, ma

saranno anche luoghi surreali, pronti ad accogliere apporti personali o collettivi da parte degli abitanti» (Rizzi, 2013, p. 41).

Viene creata la «camera con il letto volante», «lo spazio d'argento», il «bagno» e «il buco nero». All'iniziativa partecipano circa quaranta volontari e in ventiquattro giorni vengono realizzati tre camere ed un bagno. I lavori vengono terminati grazie al lavoro volontario dagli abitanti. Il budget complessivo a disposizione era di diecimila euro. Prata nell'immaginario artistico viene vista come «un grande albergo che ha ancora delle stanze da affittare: gli spazi abbandonati che si trasformano quindi in stanze (che non solo hanno una storia (o più storie), ma anche un potenziale uso: il soggiorno. Così attraverso l'idea dell'hotel tutti gli spazi abbandonati vengono interconnessi tra di loro, e Prata Sannita verrà percepita come un unico campo d'azione fatto d'ambienti e percorsi» (<http://www.milliondonkeyhotel.net/concept.html>).

L'intervento per il quale sono stati utilizzati materiali recuperati sul posto, è stato vissuto come un *happening* della comunità locale, che ha prestato volontariamente la propria manodopera. I «nuovi spazi possono essere utilizzati come luoghi di incontro, camere da letto, spazi per il relax. Occasionalmente, questi spazi si riempiono con i protagonisti di un nuovo, contemporaneo tipo di migrazione: il nomade di oggi, il turista, che in alcuni momenti può trasformare questi spazi in una versione non commerciale di "Hotel". Ma tutto questo dipenderà dalla responsabilità del pubblico, sarà il pubblico a scegliere come usare e condividere i suoi nuovi spazi» (Feld72, 2007, p. 131).

Nell'estate del 2006 le attività di «Feld72» sono proseguite sempre nell'ambito del progetto *Azione Matese* e si sono focalizzate sulla necessità di costruire spazi pubblici. Accanto alle «camere» ricavate nel 2005 è stato creato uno spazio aperto per attività artistiche, una sorta di luogo scenico. Il progetto avrebbe dovuto completarsi con una seconda fase, in cui gli abitanti avrebbero proseguito nelle attività di recupero degli spazi abbandonati ed esteso così lo spazio pubblico.

Gli spazi arredati a ridosso del castello di Prata Inferiore, con oggetti e materiali locali, rappresentano come definito da Lidia Curti un potenziale, una «porta dell'ospitalità» (Curti, 2007, p. 155). Viene utilizzata la metafora del viandante e nell'allestimento delle camere si utilizzano simboli e significati specifici che richiamano i temi delle migrazioni e delle memorie su questi avvenimenti. Sono coinvolti per un mese circa quaranta abitanti che forniscono volontariamente la loro manodopera.

5.3.3 I rischi della territorialità passiva

Dalla narrazione di quei giorni e da uno sguardo attento di alcuni osservatori si possono leggere già alcune possibili criticità: «nel mio girovagare soggettivo nel Villaggio dell'Arte, mi hanno colpito le emozioni che punteggiano questo racconto delle migrazioni e dei luoghi: tra antiche e nuove geografie sono affiorati ricordi e nostalgie; nuove solidarietà e aspettative; aperture e chiusure; critiche ed entusiasmi; partecipazione e distacco» (Curti, 2007, p. 156).

Questi progetti fondano la loro azione sulla concreta riorganizzazione degli spazi sociali, che viene realizzata sulla base di una valutazione esclusivamente esogena. La relazione tra attore esogeno ed endogeno è asimmetrica e si prefigura come pratica di «dominazione», come se il luogo fosse un oggetto frutto di una determinazione derivata dalle forme organizzative degli spazi sociali (Sachs, 1983, p. 57).

Dai sopralluoghi effettuati risulta che la maggioranza degli spazi creati non sono più vistabili, ma sono stati chiusi e utilizzati dai proprietari. L'unico spazio visibile e la «camera con il letto volante» abbandonata e fortemente degradata (fig. 67-68).

Le caratteristiche di questo progetto consentono di affrontare una complessa questione che attiene alla territorialità. Diversamente dai casi di studio precedenti in cui tra attori endogeni ed esogeni emerge una territorialità attiva, in questo caso prevale la passività. Ricorda Salvatore Santillo: «questo progetto non ha determinato uno sviluppo e una vera partecipazione degli abitanti. Anzi abbiamo faticato molto e

fatichiamo per allargare la partecipazione a progetti culturali a Prata dopo questo evento. L'idea che i problemi di questo villaggio possono essere risolti da esperti che vengono da fuori è un'illusione. Il lavoro si fa quotidianamente e con perseveranza dall'interno della comunità»⁹⁴.



Fig. 67-68 - *Camera con il letto volante, Prata Sannita Inferiore, 2015*

Foto: S. Del Medico

La relazione che si è venuta a creare tra l'attore esogeno e i locali nasce da un progetto che fa riferimento al modello *top-down* e tenta di condividere gli obiettivi attraverso la partecipazione allargata della comunità locale. Questa pratica funziona, forse, fino a quando l'attore esogeno rimane sul territorio. Nel momento in cui termina il suo intervento la comunità non agisce territorialmente come un soggetto collettivo ma individualmente.

L'artista può esercitare una forma di potere sul territorio che si fa forza temporaneamente delle conoscenze e delle competenze, «mentre gli altri soggetti (soggetti sociali in senso lato) hanno solo dei comportamenti conformi alle indicazioni imposte» dagli attori esogeni (Governa, 2005, p. 60).

⁹⁴ La testimonianza è di Salvatore Santillo, intervistato a Prata Sannita il 20 aprile 2015.

Questo caso dimostra che a volte il proposito espresso dagli attori esogeni si può tramutare in perdita e svilimento della «qualità paesistica del “vecchio” territorio» (Turco, 2010, p. 193).

Il deterioramento del rapporto tra la comunità e il progetto artistico ha prodotto uno sradicamento territoriale. Solo dopo alcuni anni vi è stata una ripresa delle attività culturali nel borgo. Il Gruppo Archeologico di Prata Sannita ha realizzato un lavoro di ricucitura del tessuto della comunità, uscita divisa al proprio interno dall'esperienza del *Villaggio dell'Arte*. Sono state realizzate alcune iniziative culturali con l'obiettivo di valorizzare il borgo: lezioni di storia locale nelle scuole e visite guidate. Nel 2013 per la prima volta è stata installata una segnaletica turistica con l'indicazione di itinerari ed informazioni storiche sui principali luoghi d'interesse. Nel 2015 è stata realizzata la Festa del Parco del Matese che ha permesso la ripresa di un percorso partecipativo nelle attività di sviluppo del territorio.

6. Conclusioni. I progetti artistici nei processi di territorializzazione

La ricerca ha cercato di rispondere alla domanda su come un progetto artistico possa configurare una nuova territorialità e intervenire nei processi di territorializzazione.

Per provare a dare una risposta a questa domanda ho considerato sette manifestazioni artistiche realizzate in Italia. Le aree geografiche interessate sono quelle delle Alpi Orientali, dell'Appennino tosco-emiliano, dell'Appennino meridionale e del Montiferru nella Sardegna centro occidentale.

L'individuazione di questi casi è avvenuta a seguito di una selezione delle esperienze rappresentative di pratiche artistiche che si sviluppano in aree marginali, rurali e di montagna e che hanno modificato i processi di territorializzazione.

La differente combinazione degli aspetti geografici, socioeconomici e culturali presente nei sette casi ha condizionato i risultati prodotti dalle manifestazioni artistiche nei territori. Oltre al fattore di diversità territoriale ciò che influenza il processo di territorializzazione è la natura dell'attore che dirige il progetto artistico e la sua capacità di costruire relazioni simmetriche tra soggetti endogeni ed esogeni.

Dal punto di vista metodologico ho applicato il modello proposto da Claude Raffestin (T.D.R - Territorializzazione, Deterritorializzazione, Riterritorializzazione). Inoltre ho utilizzato gli impianti teorici adottati nelle analisi del territorio nell'ambito dei processi di sviluppo locale sostenibile (Dematteis, Governa, 2005), nello studio delle configurazioni della territorialità (Turco, 2010) e nelle applicazioni di sostenibilità nel turismo rurale (Saxena ed altri, 2007). Per maggiore chiarezza e linearità ho ritenuto di compiere l'analisi comparativa considerando in primo luogo la natura degli attori che hanno ideato i progetti e la loro relazione con il territorio.

6.1 Territorialità inclusiva

Nel quarto capitolo sono stati descritti i quattro progetti (*Stazione di Topolò, Harvest, L'importanza di essere piccoli, Cabudanne de sos poetas*) diretti da attori endogeni o neo endogeni che hanno costituito con le loro associazioni delle reti translocali finalizzate a creare le manifestazioni artistiche.

La loro azione territoriale si distingue grazie a due processi di specificazione: il primo configura il progetto artistico in un territorio in cui gli attori endogeni hanno un radicamento e sviluppano la loro proposta a partire dalla capacità di coordinare e coinvolgere conoscenze e competenze proprie delle comunità di quei luoghi; il secondo riguarda direttamente il dispositivo artistico e l'efficacia che può avere nell'attivare un processo di significazione, che trasforma la località in luogo. Per usare una definizione di Angelo Turco il luogo diventa «il sigillo delle emozioni» fatto di esperienze e pratiche che si riferiscono al concetto di topofilia (Turco, 2014b, p. 165).

L'arte assume la funzione di un dispositivo che concentra sentimenti, speranze da cui nasce la predilezione per il luogo, creando un legame che spiega il modo di agire di coloro che vivono stabilmente o, in forma temporanea, da visitatori e che configurano la territorialità.

Gli attori sociali che attivano il processo di trasformazione di una località in un luogo sono dotati di un significativo bagaglio di competenze territoriali che vengono dispiegate non attraverso le pratiche dell'abitare o dello stare in quel luogo, o meglio non solo, ma in primo luogo attraverso la capacità di costituire un soggetto collettivo aperto all'esterno. Il percorso dell'azione territoriale rivela la relazione stretta tra sentimenti soggettivi, individuali o collettivi, e progetti artistici.

Queste manifestazioni hanno dimostrato di essere un catalizzatore capace di attirare e far confluire in un luogo energie, ma anche desideri, passioni adatte a riconsegnare il contenuto dell'esperienza sociale vissuta trasversalmente alla manifestazione artistica.

Da queste pratiche deriva una riconcettualizzazione del luogo sulla base delle dinamiche nodo/rete, locale/globale che, al contrario di quanto ipotizzato sull'inevitabile e progressiva perdita di originalità dei luoghi (Augé, 1992, p. 73) ha assunto oggi un ruolo costitutivo dello spazio sociale in quanto «composizione territoriale» che « può intervenire nella storia sia come pratica memoriale, sia come pratica progettuale, sia come pratica relazionale, all'occorrenza migrando dall'una all'altra» (Turco, 2003, p. 26).

Nei quattro casi di studio le manifestazioni artistiche incidono sui processi di territorializzazione sulla base di una territorialità attiva, stimolata e rafforzata nella fase di costruzione del progetto artistico.

Nel caso di *Harvest* e di *Cabudanne de sos poetas* siamo in presenza di attori collettivi che compiono la propria azione territoriale in un contesto reso fortemente dinamico da fattori paralleli di sviluppo, siano questi legati ad un progetto di riqualificazione socio-economica del territorio, come nel primo caso, o più prettamente connessi all'attività di produzione culturale come nel caso di Seneghe. In entrambi i casi però possiamo affermare che l'azione collettiva territorializzante oltre ad essere attiva è inclusiva e assume centralità nelle pratiche identitarie territoriali. Altrettanto può dirsi, con le dovute differenziazioni, nei casi della *Stazione di Topolò* e de *L'importanza di essere piccoli*, dove le manifestazioni artistiche si caratterizzano per essere in modo prevalente delle mete di viaggio, dei riferimenti che corrispondono al desiderio di usufruire del lavoro artistico in un contesto in cui la relazione è parte essenziale del processo creativo. Il luogo diventa così l'immagine metaforica di un cambiamento, di un'ipotesi interpretativa che ha un valore euristico in quanto i rapporti intersoggettivi costituiscono la base per una nuova territorialità.

Ma, tornando alla caratterizzazione delle azioni collettive territorializzate, se è vero che in tutti e quattro i casi le azioni territoriali rappresentano delle pratiche identitarie radicate nei territori, solo nel caso di *Harvest* (Dordolla) la configurazione della

territorialità ha innescato una nuova fase di popolamento, sostenuta da risorse prodotte in loco e nell'ambito di un progetto di riqualificazione socio-economica del territorio. Gli altri casi confermano come la manifestazione artistica rappresenta un importante strumento di tenuta del tessuto socio-territoriale e rende certo il fatto che i progetti artistici di per sé, non sono sufficienti affinché si avvii un processo di sviluppo capace di contenere i processi di spopolamento.

Il luogo, in questi casi, è diventato un nodo di connessioni che agisce su più scale e permette di conoscere e condividere esperienze e pratiche territoriali che sono il prodotto di una combinazione tra locale e globale (Hudson, 2006, p. 628). Questo aspetto mette in evidenza come il senso di un luogo ha una genesi ibrida che nasce da processi culturali (creazione artistica) che rappresentano l'incontro tra culture differenti e il patrimonio culturale locale (Massey, Jess, 2006, p. 188).

6.2 Territorialità costitutiva

Nel quinto capitolo si descrivono i due progetti, *Liminaria* e *La luna e i calanchi*, diretti da attori esogeni. La loro azione territoriale è caratterizzata dal tentativo di costituire, attraverso il dispositivo artistico, delle reti territoriali locali capaci di rinforzare il progetto stesso.

In tal senso le manifestazioni sono dirette da soggetti territoriali esogeni che esercitano la propria azione in forma co-evolutiva rispetto alla specificità territoriale, con l'obiettivo di costituire delle reti locali autonome.

Tale pratiche considerano i rapporti transcolari come pratiche relazionali, d'interazione che orientano lo sviluppo e guidano l'azione territoriale (Santangelo, 2005, p. 80).

I processi di riorganizzazione dello spazio sono un fenomeno locale che costantemente si ridefinisce avvalendosi di soggettività e competenze provenienti da ambiti e scale differenti, in un'elaborazione adattabile e contrattata. Nel caso di

Liminaria le associazioni locali nate agiscono all'interno di spazi «significati», fondano l'azione territoriale sulla base di un legame con il territorio.

La funzione della manifestazione artistica per loro diventa un esercizio di «competenza topica» in cui la produzione dello spazio, la sua territorializzazione, trasforma i luoghi mettendo in rilievo le propensioni innovative e creative.

Tuttavia possono emergere criticità proprio quando un luogo sviluppa attrazione, diventa affascinante, e nello stesso tempo si espone al «rischio di implodere, di ripiegarsi su sé stesso, mortificando la sua energia, la sua vitalità creativa, e le sue straordinarie promesse di ecumene» (Turco, 2014b, pp. 185-186).

Come abbiamo visto i progetti curati da attori esogeni quando raggiungono un alto livello di conflittualità diventano insostenibili e la risposta dell'attore esogeno è quella di delocalizzare l'evento in un altro territorio. *Liminaria* e de *La luna e i calanchi* nascono proprio sulla scia di progetti precedenti realizzati in altri luoghi. Una possibile strategia per evitare questi rischi è quella perseguita dal progetto *Liminaria*, ovvero lavorare alla costruzione di una rete collettiva locale autonoma in grado di garantire la sostenibilità del progetto artistico. Il modello comunitario espresso nell'ambito de *La luna e i calanchi* dalle «Comunità Provvisorie» può essere una componente costitutiva nell'azione territoriale, ma non può essere sufficiente per un radicamento del progetto artistico e una sua capacità di orientare in modo significativo i processi di territorializzazione.

6.3 Territorialità sradicante

Da questo punto di vista i casi di studio mettono in evidenza come la costruzione del senso del luogo può riuscire a condizionare i rapporti di potere nelle sue differenti articolazioni. Una delle difficoltà che si sono manifestate nelle politiche territoriali nell'area del Matese è quella di non essere riusciti a costruire alcune pre-condizioni di tipo sociale. L'intervento esterno ha interloquito con soggetti pubblici, successivamente delegittimati dalle comunità, in assenza di strutture associative locali

che potessero compartecipare alla fase di progettazione del lavoro artistico. Il ruolo degli abitanti è stato relegato e circoscritto alla fase di realizzazione, senza una effettiva comprensione e condivisione del progetto stesso.

Al presentarsi di queste condizioni, come abbiamo visto, l'impegno messo in campo per la realizzazione del progetto artistico non ha prodotto una territorialità attiva capace di incidere positivamente sul processo di territorializzazione. Tutt'altro, la manifestazione è stata vissuta come evento estemporaneo che rapidamente si è consumato senza lasciare riferimenti utili affinché il progetto potesse essere ripreso da altri attori.

Il *Villaggio dell'Arte* di Prata Sannita ha generato un acuirsi delle discordanze tra territorialità esogena e territorialità endogena, generando dei rapporti asimmetrici e sradicanti.

L'idea stessa di luogo e la sua rappresentazione implica sempre la nascita di conflitti tra i diversi attori territoriali. In particolare, i contrasti possono nascere sui modi diversi di «abitare» un luogo o sulle regole di accesso. Conflitti che hanno un carattere materiale, ma anche immateriale e che interessano direttamente il senso del luogo e i possibili effetti sulle pratiche identitarie adottate dagli individui. Il rischio non è solo quello del conflitto, più o meno latente tra attori e per certi versi fisiologico, ma in termini complessivi quello di un'azione prevaricante che attribuisce valore a un significato del luogo rispetto ad un altro.

Come dimostra questo caso i processi partecipativi possono assumere un significato esclusivamente enunciativo, nascondendo così pratiche tipicamente di *top down* (Ciervo, 2014, p. 562).

6.4 Considerazioni finali

I progetti artistici analizzati chiamano in causa direttamente la territorialità in relazione ai processi di costruzione di territori e il senso dei luoghi. Una territorialità

che abbandona l'ossessione localista e statica dei luoghi per provare a costruire delle pratiche che guardano al luogo come spazio di transito, di relazione, di partecipazione. Il senso del luogo può nascere in forme diverse: «certamente attraverso il vissuto personale e l'esperienza, ma anche mediante la ricezione di stimoli culturali, tra i quali l'arte ha un ruolo assai importante» (Dell'Agnese, Tabusi, 2016, p. 5; Smith, 1994).

I luoghi delle manifestazioni artistiche rappresentano il bisogno di una differente qualità territoriale, di una ricerca di pratiche di decelerazione sociale che possano favorire la costruzione di nuovi spazi di relazione. Questa tendenza emerge in alcuni gruppi sociali con motivazioni differenti, ma che delineano una volontà comune nel «ricreare occasioni di godimento di beni comuni nel territorio, cioè di felicità pubblica, per esempio sfruttando relazioni localizzate in ogni area dove le persone vivano per un qualche tempo» (Bellandi, 2017, p. 148).

Uno dei punti fondamentali della riflessione sulla relazione tra processi creativi e territorio conferma che la creazione artistica può rappresentare uno strumento «per veicolare coscientemente “idee di luogo” incidendo, per questa via, sul processo di territorializzazione» (Tabusi, 2016, p. 116).

Oggi questi processi coinvolgono singoli o gruppi che partecipano attivamente al processo di significazione e di configurazione delle territorialità. Questi individui possono essere artisti o frequentatori di un luogo, il quale rappresenta «una specie di garanzia simbolica di appartenenza culturale» (Hall, 2006, p. 152).

Il fenomeno della rete ha intensificato gli effetti di un passaggio transitivo da una cultura ad un'altra, evidenziando come i luoghi possano essere la metafora di un viaggio verso le differenze «prodotte e in atto nella transculturazione» (Bruno, 2006, p. 105). La rappresentazione di sé o di un gruppo chiama in causa le pratiche identitarie che possono essere ricondotte contemporaneamente a più territori. Questa considerazione può apparire contraddittoria, ma in realtà conferma una tendenza di un nuovo «*ethos*

della soggettività», che di fronte alla percezione di uno sradicamento culturale cerca di costruire luoghi e territori in cui riconoscersi.

I casi analizzati danno esiti differenti anche per le diverse modalità di realizzazione dei progetti. La ricerca disegna un itinerario di luoghi e territori dove queste esperienze si sono manifestate e si manifestano ancora oggi. Tuttavia si deve considerare che la ricerca si è concentrata sul territorio italiano. Le pratiche artistiche e il loro carattere transculturale sono un dispositivo nelle politiche di governo del territorio e vanno considerate come un fattore di contaminazione politica di pratiche attive, la cui funzione è quella di mettere in discussione i canoni culturali consolidati e aprire ad una dinamica costante di (ri)significazione e scambio reciproco tra progetto artistico e territorio.

In tal senso, allargare il terreno della ricerca oltre i confini nazionali, potrebbe offrire ulteriori elementi di sviluppo nell'analisi dei processi di territorializzazione in relazione a progetti artistici, consentendo così un accrescimento delle diverse esperienze territoriali.

Bibliografia

- ADDIS O., MOSSA M. (a cura di), *I canti del Monteferru*, Udine, Nota, 2010.
- AGAMBEN G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.
- AIME M., PAPOTTI D., *L'altro e l'altrove*, Torino, Einaudi, 2012.
- ALMAGIÀ R., *Lo spopolamento montano in Italia. L'Appennino abruzzese-laziale*, vol. VII, Roma, INEA, , 1937.
- AMATO F., *Tra spazio, società e territorio. Il ruolo della geografia sociale nella comprensione dei luoghi marginali nella città in trasformazione*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, 2009, Serie XIII, vol. II, pp. 137-149.
- AMATO F., *La marginalità in questione. Una riflessione dalla prospettiva della geografia urbana e sociale*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana, Roma, gennaio-marzo 2014, Serie XIII, vol. VII, fascicolo 1, pp. 17-29.
- AMATO F., GOVERNA F., *La retorica del locale e il territorio dimenticato*, in MARENCO M., *La dimensione locale: esperienze (multidisciplinari) di ricerca e questioni metodologiche*, Atti del seminario internazionale (Arezzo 16-18 settembre 2005), Roma, Aracne editrice, 2005.
- ANTONSICH M., *Territorio, luogo, identità*, in DELL'AGNESE E. (a cura di), *Geo-grafie. Strumenti e parole*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 113-136.
- ARRIOLA J., VASAPOLLO L., *L'uomo precario nel disordine globale*, Milano, Jaca Book, 2005.
- ARMINIO F., *Geografia commossa dell'Italia interna*, Milano, Bruno Mondadori, 2013.
- ARU S., PUTTILLI M. (a cura di), *Forme, spazi e tempi della marginalità*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana, Roma, gennaio-marzo 2014, Serie XIII, vol VII, fascicolo 1.
- AUGÉ M., *Nonluoghi. Introduzione alla antropologia della surmodernità*, Milano, Elèuthera, 2009.
- BAILLY A.S. e altri, *La marginalité : réflexions conceptuelles et perspectives en géographie, sociologie et économie*, in «Géotopiques», Ginevra, n. 1, 1983, pp. 73-115.
- BALDERESCHI F. ed altri, *I presidi Slow Food*, Carrù (Cuneo), Fondazione Slow Food, 2014.
- BALDI M., MARCANTONI M., *La «quota» dello sviluppo*, Milano, Franco Angeli, 2016.
- BALESTRIERI M., *Marginalità e progetto urbano*, Milano, Franco Angeli, 2011.

- BALIBAR É., *Cittadinanza*, Torino, Bollati Boringhieri, 2012.
- BALZOLA A., MONTEVERDI A.M., *Le arti digitali multimediali*, Milano, Garzanti, 2004.
- BALZOLA A., ROSA P., *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011.
- BANINI T. (a cura di), *Mosaici identitari: dagli italiani a Vancouver alla kreppa islandese*, Roma, Edizioni Nuova Cultura, 2011.
- BANINI T. (a cura di), *Identità territoriali. Questioni, metodi, esperienze a confronto*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- BARCA F. e altri, *Strategia nazionale per le aree interne: definizione, obiettivi, strumenti e governance*, Roma, Collana Materiali Uval, 2014.
- BARILLARI S.M., *Le maschere cornute nella tradizione europea*, in PORPORATO D., FASSINO G. (a cura di), *Sentieri della memoria*, Bra (CN), Slow Food Editore, 2015.
- BARTALETTI F., *Le grandi stazioni turistiche nello sviluppo delle Alpi italiane*, Bologna, Pàtron, 1994.
- BARTOŠ M., KUŠOVÁ D., TĚŠITEL J., *Motivation and life style of the Czech amenity migrants (case study)*, in «European Countryside -The Journal of Mendel University in Brno», n. 3, 2009, pp. 164-179.
- BATTISTI G. (a cura di), *Dalla dissoluzione dei confini alle euroregioni. Le sfide dell'innovazione didattica permanente*, 51° Convegno Nazionale dell'AIIG, Trieste 15-21 ottobre 2008, Firenze, Le Lettere, 2011.
- BAUMAN Z., *Voglia di comunità*, Bari, Laterza, 2001.
- BAUMAN Z., *Vita liquida*, Bari, Laterza, 2008.
- BELLANDI M., *La coscienza dei luoghi come potere contro-bilanciante della globalizzazione asimmetrica*, in BELLANDI M., MAGNAGHI A. (a cura di), *La coscienza di luogo nel recente pensiero di Giacomo Beccatini*, Firenze, Firenze University Press, 2017, pp. 145-154.
- BELLETTI G., BERTI G., *Turismo, ruralità e sostenibilità attraverso l'analisi delle configurazioni turistiche*, in PACCIANI A., *Aree rurali e configurazioni turistiche: differenziazioni e sentieri di sviluppo in Toscana*, Milano, Franco Angeli, 2011.
- BENCARDINO F., MAROTTA G., *Nuovi turismi e politiche di gestione della destinazione*, Milano, Franco Angeli, 2004.
- BENCARDINO F., FALESSI A., MAROTTA G., *I sistemi territoriali agroalimentari e rurali. Metodologie di analisi e assetti organizzativi in Campania*, Milano, Franco Angeli, 2005.

- BENDER O., KANITSCHIEDER S., *New immigration into the European Alps: emerging research issues*, in «Mountain Research and Development», vol. 32, n° 2, 2012, pp. 235-241.
- BENGS C., *Planning theory for the naive?*, in «The European Journal of Spatial Development», Stockholm, 2005, pp. 1-12.
(<http://www.nordregio.se/Global/EJSD/Debate/debate050718.pdf>)
- BENJAMIN W., *Il narratore*, Torino, Einaudi, , 2011.
- BENJAMIN W., *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*, Torino, Einaudi, 2011.
- BERTELL L., *Lavoro ecoautonomo*, Milano, Elèuthera, 2016.
- BERTI L., *Il paesaggio oltre lo sguardo*, in «Quaderni d'altri tempi», Rivista di studi culturali, 29 settembre 2017, <http://www.quadernidaltretempi.eu/il-paesaggio-oltre-lo-sguardo/>.
- BERTOLINO V., COPPELLOTTI F., *Nota critica*, in BLOCH E., *Lo spirito dell'utopia*, Milano, Rizzoli, 2009, pp. 389-429.
- BERTONCIN M., PASE A. (a cura di), *Il territorio non è un asino*, Milano, Franco Angeli, 2006.
- BERTONCIN M., PASE, *Territori di progetto: contributo per l'analisi di relazioni territoriali*, in «Rivista Geografica Italiana», Firenze, n. 120, 2013, pp. 1-14.
- BERTONCIN M., PASE A., QUATRIDA D., *Geografie di prossimità. Prove sul terreno*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- BEVILAQUA P., *Società rurale e emigrazione*, in BEVILACQUA P., DE CLEMENTI A., FRANZINA E., *Storia dell'emigrazione italiana*, Volume 1, Roma, Donzelli, 2001.
- BLOCH E., *Spirito dell'utopia*, Milano, BUR Rizzoli, 2009.
- BODEI R., *Utopie paradossali: utopia del presente, eternità futura, centralità del marginale*, in SACCARO DEL BUFFA G., ORCUTT LEWIS A. (a cura di) *Utopia e modernità*, vol. II, Roma, Gangemi Editore, 1989, pp. 951-958.
- BODEI R., *La vita delle cose*, Bari, Laterza, 2011.
- BOLOGNESI R., *Le identità linguistiche dei sardi*, Cagliari, Condaghes, 2013.
- BONAVERO P., *L'approccio transcalare come prospettiva di analisi. Il contributo della geografia alla ricerca economica e sociale*, Milano, ISU Università Cattolica, 2005.
- BONOMI A., *Sotto la pelle dello Stato*, Milano, Feltrinelli, 2010.

- BORGHI R., CELATA F. (a cura di), *Turismo critico. Immaginari geografici, performance e paradossi sulle rotte del turismo alternativo*, Milano, Unicopli, 2009.
- BORIA E., *Sulla legittimazione del discorso neoliberista e i dispositivi materiali e simbolici della territorialità. Riflessioni sull'ultimo David Harvey*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana, Roma, Serie XIII, vol. VIII, 2015, pp. 383-391.
- BOTTA G., *Geografia, società, politica. La ricerca geografica come impegno sociale*, in DANSERO E. e altri (a cura di), *Geografia, società, politica*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- BRAIDOTTI R., *Nuovi soggetti nomadi*, Roma, Luca Sossella editore, 2002.
- BRAIDOTTI R., *A proposito del nomadismo*, in TIMETO F. (a cura di), *Culture della differenza. Femminismo, visualità e studi post-coloniali*, Torino, Utet, 2008.
- BRAUDEL F., *Civiltà e imperi del Mediterraneo nell'età di Filippo II*, Volume I, Torino, Einaudi, 1976.
- BRENNER N., *Stato, spazio, urbanizzazione*, Milano, Edizioni Angelo Guerini e associati, 2016.
- BRENNER N., ELDEN S., *Stato, spazio, territorio*, in «Dialoghi Internazionali», traduzione in italiano di ALFIERI P., Milano, n. 14, 2010, Camera di Commercio di Milano, Monza- Brianza e Lodi, pp. 140-167.
- BRIGAGLIA M., MASTINO A., ORTU G.G., *Storia della Sardegna*, volume 2, Bari, Laterza, 2006.
- BRUNI L., *Il prezzo della gratuità*, Roma, Città Nuova, 2006.
- BRUNO G., *Atlante delle emozioni. In viaggio tra arte, architettura e cinema*, Milano, Bruno Mondadori, 2006.
- BRYMAN A., BURGESS R.G., *Analyzing Qualitative Data*, Londra, Routledge, 1994.
- CALEO I., *re|Play the commons. pratiche e immaginazione politica nei movimenti culturali per i beni comuni*, in Aa.Vv., *Commons/Comune*, Firenze, Società di Studi Geografici. Memorie geografiche NS 14, 2016, pp. 13-24.
- CALVINO I., *Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio*, Milano, Oscar Mondadori, 2012.
- CAPUTO M., GESUALDI N., *Matese*, in NATALI A. (a cura di) *Lo sviluppo ai margini*, Roma, Ministero dell'Economia e delle Finanze, 2006.
- CARMEN M., *Urban Node – Laboratorio della memoria*, in CARMEN M., LANZA O. (a cura di), *URBAN NODE*, Mantova, Corraini Edizioni, 2008.
- CASTELLS M., *La nascita della società in rete*, Milano, Università Bocconi Editore, 2002.

- CASTELLS M., *Reti di indignazione e speranza. Movimenti sociali nell'era di Internet*, Milano, Università Bocconi Editore, 2012.
- CASTELLS M., *Comunicazione e potere*, UBE Milano, Paperback, 2014.
- CASTELNOVI P., *Società locali e senso del paesaggio*, in CLEMENTI A. (a cura di), *Interpretazioni di paesaggio*, Roma, Meltemi, 2002, pp. 179-197.
- CATELLI G., *Marginalità*, in CATTARINUSSI B., DEMARCHI F., ELLENA A., *Nuovo dizionario di sociologia*, Milano, Edizioni Paoline, 1987, pp. 1169-1178.
- CAVALLI SFORZA L. L., *L'evoluzione della cultura*, Torino, Codice Edizioni, 2010.
- CAULI B., *Minatori, miniere e cave dell'Arborea*, Oristano, Provincia di Oristano, 2002.
- CELATA F., *L'individuazione di partizioni del territorio nelle politiche di sviluppo locale in Italia: ipotesi interpretative*, in «Rivista Geografica Italiana», Firenze, 115, n.1, 2008, pp. 1-25.
- CELATA F., GEMMITI R., *Introduzione*, in Aa.Vv., *Commons/Comune*, Firenze, Società di studi geografici, Memorie geografiche NS 14, 2016, pp. 7-10.
- CELLA G. P., *Tracciare confini: realtà e metafore della distinzione*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- CAMANNI E., *La nuova vita delle Alpi*, Torino, Bollati Boringhieri, 2002.
- CENCINI C., DEMATTEIS G., MENEGATTI B., *Le aree emergenti: verso una nuova geografia degli spazi periferici. Vol. II: L'Italia emergente. Indagine geo-demografica sullo sviluppo periferico*, Milano, Franco Angeli, 1983.
- CENCINI C., *L'Italia protetta: la conservazione della natura e la politica dei parchi*, in GADDONI S. (a cura di), *Italia regione d'Europa*, Bologna, Pàtron Editore, 2007, pp. 55-82.
- CERRETI C., DUMONT I., *Paesaggio e democrazia*, in SCANU G. (a cura di), *Paesaggi e sviluppo turistico. Sardegna e altre realtà geografiche a confronto*, Roma, Carocci, 2009, pp. 75-96.
- CERRETI C., DUMONT I., TABUSI M., *Geografia sociale e democrazia*, Roma, Aracne, 2012.
- CERRETI C., FUSCO N., *Geografia e minoranze*, Roma, Carocci, 2007.
- CERVI G., *Montagna che scompare: l'iniziativa del CAI per la catalogazione dei segni dell'uomo nelle terre alte*, in «La Rivista del Club Alpino Italiano», numero 5, 1991, pp. 25-32.
- CHAMBERS I., *Paesaggi migratori. Culture e identità nell'epoca post-coloniale*, Roma, Meltemi, 2003.

- CHAMBERS I., PAESAGGIO WORKGROUP, *Paesaggio, arte, parchi e mutamenti culturali*, in *Villaggio dell'Arte, Paesaggio* (a cura di PAESAGGIO WORKGROUP), Roma, Artemide, 2007.
- CHRISTALLER W., *Le località centrali della Germania meridionale*, Milano, Franco Angeli, 1980.
- CIANELLI A., *Discorso sulla necessità di un archivio. Aprire e/o chiudere (della pratica metodologica del riposizionamento nella ricerca esplorativa)*, in GRECHI G., GRAVANO V. (a cura di), *Presente imperfetto*, Milano, Mimesis, 2016, pp. 151-157.
- CIERVO M., *Un approccio geografico per una pianificazione territoriale sostenibile*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, Serie XIII, vol. VII, 2014, pp. 559-572.
- CLÉMENT G., *Manifesto del terzo paesaggio*, Roma, Quodlibet, 2005.
- COMUNIAN R., SCHIAVON C., *Reti creative: rigenerazione urbana e cultura del territorio nel contesto europeo*, in «Annali del dipartimento di metodi e modelli per l'economia del territorio e la finanza 2012-2013», Bologna, n. 1, fascicolo 1, 2014, Patron editore, pp. 171-192.
- CONTI S., SALONE C., *Per una grammatica della programmazione territoriale*, in FACCIOLI M., *Quale filiere per un progetto metropolitano? Slow tourism, spazi comuni, città*, Milano, Franco Angeli, 2015, pp. 39-56.
- COPPOLA P., SOMMELLA R. (a cura di), *Le aree interne nelle strategie di rivalorizzazione territoriale del Mezzogiorno*, in «Geotema», n. 10, Bologna, Patron, 1998.
- CORRADO F. (a cura di), *Popolazione e cultura: le Alpi di oggi*, Milano, Franco Angeli, 2015.
- CORRADO F., BERTOLINO M. A., *Cultura alpina contemporanea e sviluppo del territorio*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- CORRADO F., DEMATTEIS G., *Quali politiche di contrasto allo spopolamento e per il reinsediamento?*, in CORRADO F., DEMATTEIS G., DI GIOIA A. (a cura di), *Nuovi montanari. Abitare le Alpi nel XXI secolo*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- CORRADO F., DEMATTEIS G., DI GIOIA A. (a cura di), *Nuovi montanari. Abitare le Alpi nel XXI secolo*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- COSGROVE D., *Realtà sociali e paesaggio simbolico*, Milano, Unicopli, 1990.
- COSTANZO M., *Museo fuori dal museo. Nuovi luoghi e nuovi spazi per l'arte contemporanea*, Milano, Franco Angeli, 2007.
- COX K. R., *Spaces of dependence, spaces of engagement and the politics of scale, or looking for local politics*, in «Political Geography», Vol. 17, No. I, 1998, pp. 1-23.

- CRISPOLTI E., DE GARDA R. (a cura di), *Ambiente come sociale*, in «Catalogo generale della Biennale di Venezia 1976, Venezia, Vol. I », 1976, pp.106-107.
- CRIVELLO S., SALONE C., *Arte contemporanea e sviluppo urbano: esperienze torinesi*, Milano, Franco Angeli, 2013.
- CUBBEDDU M., *Su Monte. La montagna di Seneghe*, in NERVI P. (a cura di), *Le terre civiche tra istituzionalizzazione del territorio e declino dell'autorità locale di sistema*, Atti della IV riunione scientifica del Centro studi di documentazione sui demani civici e le proprietà collettive dell'Università degli studi di Trento, Padova, Cedam, 2000, pp. 171-183.
- CUBBEDDU M., MEREU M. (a cura di), *Dieci anni di poesia a Seneghe*, Seneghe, Perda Sonadora imprentas, 2014.
- CURTI L., *Globalismo e subalternità*, in Sergia Adamo, *Culture planetarie? Prospettive e limiti della teoria e della critica culturale*, Roma, Maltemi editore, 2007, pp.71-82.
- CURTI L., *Raccontare luoghi, migrazioni, emozioni*, in *Villaggio dell'Arte, Paesaggio* (a cura di PAESAGGIO WORKGROUP), Roma, Artemide, 2007.
- D'ANGELO P., *Filosofia del paesaggio*, Macerata, Quodlibet, 2010.
- DANSERO E., *Individui e gruppi: alla ricerca degli attori nello sviluppo territoriale*, in GARAT I. GUIU C., CHAUDET B., (a cura di), *Des groupes à l'individu? Théories et méthodes*, 5° incontro franco-italiano di geografia sociale, «ESO, Travaux & documents», n. 35, juin 2013, pp. 11-19.
- DARDOT P., LAVEL C., *Del Comune, o della rivoluzione nel XXI secolo*, Roma, DeriveApprodi, 2015.
- DEBARBIEUX B., *Territoire*, in LÉVY J., LUSSAULT M. (a cura di), *Dictionnaire de la géographie et de l'espace des sociétés*, Parigi, Belin, 2003.
- DEBARBIEUX B., *Actualité politique du paysage*, in «La Revue de Géographie Alpine/Journal of Alpine Research», Grenoble, 95-4, 2007.
- DE IULIO R., CIASCHI A. (a cura di), *Aree marginali e modelli geografici di sviluppo*, Viterbo, Edizioni Sette Città, 2014.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Kafka. Per una letteratura minore*, Einaudi, Torino, 1975.
- DELEUZE G., GUATTARI F., *Mille piani. Capitalismo e schizofrenia*, Roma, Castelvecchi-Lit edizioni, 2014.
- DELL'AGNESE E., *La montagna italiana come spazio di deprivazione*, in SCARAMPELLINI G. (a cura di), *Montagne a confronto. Alpi e Appennini nella transizione attuale*, Torino, Giappichelli, 1998, pp. 253-271.

- DELL'AGNESE E., *Turismo, territorio, sviluppo (locale)*, in «Annali Italiani del Turismo Internazionale», Novara, 2006, vol. 3, Edizioni Geoprogress, pp. 1-5.
- DELL'AGNESE E. (a cura di), *Geo-grafie. Strumenti e parole*, Milano, Unicopli, 2009.
- DELL'AGNESE E., TABUSI M., (a cura di), *La musica come geografia: suoni, luoghi, territori*, Roma, Società Geografica Italiana, 2016.
- DEMATTEIS G., *Le metafore delle terra*, Milano, Feltrinelli, 1985.
- DEMATTEIS G., *Geografie del globale/locale*, in «Linguistica e letteratura», Pisa-Roma, XV, 1-2, 1990, Fabrizio Serra editore, pp. 37-56.
- DEMATTEIS G., *Per progettare il territorio*, «Archivio di studi Urbani e Regionali», Milano, XXII, n. 42, 1991, Franco Angeli, pp. 97-100.
- DEMATTEIS G., *Progetto implicito*, Milano, Franco Angeli, 1995.
- DEMATTEIS G., *La geografia dei beni culturali come sapere progettuale*, in «Rivista Geografica Italiana», Firenze, n. 105., 1998, pp. 25-35.
- DEMATTEIS G., *Paesaggio come «codice genetico»*, in BALLETTI F. e altri (a cura di), *Sapere tecnico – sapere locale*, Firenze, Alinea editrice, 2007.
- DEMATTEIS G. (a cura di), *Montanari per scelta*, TerreAlte-Dislivelli, Milano, Franco Angeli, 2011.
- DEMATTEIS G., *Di quali territori parliamo: una mappa delle Aree Interne*, relazione al seminario «Nuove strategie per la programmazione 2014-2020 della politica regionale: le aree interne», Roma 15 dicembre 2012, Dipartimento per lo Sviluppo e la Coesione Economica.
- DEMATTEIS G., *Generativeness, condivisione e ben-vivere territoriale*, in MAGNAGHI A. (a cura di), *Il territorio bene comune*, Firenze, Firenze University Press, 2012b.
- DEMATTEIS G. e altri, *L'interscambio montagna città. Il caso della Città Metropolitana di Torino*, Terre Alte-Dislivelli, Milano, Franco Angeli, 2017.
- DEMATTEIS G., FERLAINO F. (a cura di), *Il mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento*, Torino, IRES Piemonte, 2003.
- DEMATTEIS G., GOVERNA F., *Ha ancora senso parlare di identità territoriale?*, in DE BONIS L. (a cura di), *La nuova cultura della città*, Roma, Accademia Nazionale dei Lincei, 2003, pp. 264-281.
- DEMATTEIS G., GOVERNA F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005.

- DEMATTEIS G. e altri, *L'interscambio montagna città. Il caso della Città Metropolitana di Torino*, Milano, Franco Angeli, 2017.
- DEMATTEIS M., *Via dalla città. La rivincita della montagna*, Roma, Derive Approdi, 2017.
- DEMATTEIS M., MEMBRETTI A., *Il confronto aperto a Milano*, in *Montanari per forza*, n.64, febbraio 2016, Dislivelli, pp. 3-5. ([http://www.dislivelli.eu/blog/immagini/foto_febbraio_2016/64 WEBMAGAZIN E febbraio16.pdf](http://www.dislivelli.eu/blog/immagini/foto_febbraio_2016/64_WEBMAGAZIN_E_febbraio16.pdf), consultato gennaio 2018).
- DE THERIDGE A., *Scultori della speranza. L'arte nel contesto della globalizzazione*, Torino, Einaudi, 2012.
- DI MÉO G., *Identités et territoires : des rapports accentués en milieu urbain?*, in «Métropoles», 1, 2007, consultato il 17 luglio 2016. <http://metropoles.revues.org/80>, pp. 69-94.
- DI MOLA A. STANZIONE L., *Tra la Murgia e il Basento: le potenzialità di un Sistema Locale Territoriale interprovinciale e interregionale*, in SOMMELLA R., VIGANONI L. (a cura di), *Territori e progetti nel Mezzogiorno. Casi di studio per lo sviluppo locale*, SLoT Quaderno 5, Bologna, Baskerville, 2003, pp. 181-208.
- DONATI P., SOLCI R., *I beni relazionali. Che cosa sono e quali effetti producono*, Torino, Bollati Boringhieri, 2011.
- DONOLO C., *Sostenere lo sviluppo. Ragioni e speranze oltre la crescita*, Milano, Bruno Mondadori, 2007.
- DUMONT I., *Capitale spaziale, scale temporali, interazioni sociali e societali*, in AMATO F. (a cura di), *Spazio e società. Geografie, pratiche, interazioni*, Napoli, Guida Editore, 2012.
- DUMONT I., TABUSI M., *Verso una geografia sociale "aumentata"? Riflessioni liminari*, in CERRETI C., DUMONT I., TABUSI M. (a cura di), *Geografia sociale e democrazia*, Roma Aracne editrice, 2012, pp. 9-24.
- FABBRI F., *Il movimento cooperativo nella storia d'Italia, 1854-1975*, Milano, Feltrinelli, 1979.
- FARINELLI F., *Introduzione ad una teoria dello spazio geografico marginale*, in CENCINI C., DEMATTEIS G., HOWITT R., *Scale and the other: Levinas and geography*, in «Geoforum», volume 33, Issue 3, Agosto 2002, pp. 299-313.
- FARINELLI F., *Geografia. Un'introduzione ai modelli del mondo*, Torino, Einaudi, 2003.
- FARINELLI F., *La crisi della ragione cartografica*, Torino, Einaudi, 2009.
- FARINELLI F., *L'invenzione della terra*, Palermo, Sellerio, 2016.

- FELD72, *Million Donkey Hotel*, in *Villaggio dell'Arte, Paesaggio* (a cura di PAESAGGIO WORKGROUP), Roma, Artemide, 2007.
- FIORANI E., *Il mondo senza qualità*, Milano, Lupetti, 1995.
- FIORANI E., *Geografie dell'abitare*, Milano, Lupetti, 2012.
- FLORIDA R., *L'ascesa della nuova classe creativa*, Milano, Mondadori, 2003.
- FRÉMONT A., *Vi piace la geografia?*, Roma, Carocci, 2007.
- FRIEDBERG E., *Il potere e la regola. Dinamica dell'azione organizzata*, Milano, Etas Libri, 1994.
- FORGACS D., *Margini d'Italia. L'esclusione sociale dall'unità ad oggi*, Bari, Laterza, 2015.
- FOUCAULT M., *Spazi altri*, in VACCARO S., RICCIO F., VILLANI T. (a cura di), *Spazi altri: luoghi delle eterotopie*, Milano, Mimesis Eterotopia, 2001.
- FOUCAULT M., *Le parole e le cose*, Milano, BUR, 2006a.
- FOUCAULT M., *Archeologia del sapere*, Milano, BUR, 2006b.
- GALLINO L., *Dizionario di Sociologia*, Torino, Utet, 1983.
- GAMBINO R., *Conservare innovare. Paesaggio, ambiente, territorio*, Torino, Utet, 1997.
- GAMBINO R., *Progetto e conservazione del paesaggio*, in «Ri-Vista. Ricerche per la progettazione del paesaggio», Firenze, anno 1, n. 0, luglio-dicembre 2003, Firenze University Press.
- G.A.P.S Gruppo Archeologico Prata Sannita (a cura di), *Il territorio di Prata Sannita: archeologia, arte e storia*, Prata Sannita, Stampa in proprio, 2001.
- GASPARINI A., *Le elite per la governance della cooperazione transfrontaliera*, Gorizia, Istituto Sociologia Internazionale, 2008.
- GEREMEK B., *Marginalità*, in «Enciclopedia Einaudi», vol. VIII, Torino, Einaudi, pp. 750-775.
- GERMANI G., *Aspetti teorici e radici storiche del concetto di marginalità con particolare riguardo all'America Latina*, in «Storia contemporanea», n. 2, 1972, pp. 197-237.
- GIARDIELLO M., *Culture e sviluppo locale nelle piccole comunità*, Soveria Mannelli, Rubbettino, 2006.
- GIDDENS A., *Fondamenti di sociologia*, Bologna, Il Mulino, 1994a.
- GIDDENS A., *Le conseguenze della modernità*, Bologna, Il Mulino, 1994b.

- GIUSTI U., *Relazione generale*, Roma, INEA, 1938.
- GOLDMANN L., *La creazione culturale*, Roma, Armando, 1974.
- GOODMAN N., *I linguaggi dell'arte*, Milano, Il Saggiatore, 2003.
- GOVERNA F., *Il milieu urbano: l'identità territoriale nei processi di sviluppo*, Milano, Franco Angeli, 1997.
- GOVERNA F., *Sul ruolo attivo della territorialità*, in DEMATTEIS G., GOVERNA F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- GOVERNA F., *Tra geografia e politiche. Ripensare lo sviluppo locale*, Roma, Donzelli editore, 2014.
- GOVERNA F., MEMOLI M. (a cura di), *Geografie dell'urbano. Spazi, politiche e pratiche della città*, Roma, Carocci, 2011.
- GRAMSCI A., *Il materialismo storico e la filosofia di Benedetto Croce*, Roma, Editori Riuniti, 1991.
- GUARRASI V., *La condizione marginale*, Palermo, Sellerio, 1978.
- GUARRASI V., *La città cosmopolita. Geografie dell'ascolto*, Palermo, G. B. Palumbo editore, 2011.
- GUARRASI V., *Geografia e società: dallo sviluppo locale alla città cosmopolita*, in AMATO F. (a cura di), *Spazio e società. Geografie, pratiche, interazioni*, Napoli, Guida Editore, 2012.
- GUBERT R. (a cura di), *Ruralità e marginalità. Tre aree alpine a confronto*, Milano, Franco Angeli, 1989.
- GUIDI G., GUALTIERI M., *A Seneghe*, Seneghe, Perda Sonadora Imprentas, 2012.
- GURUNG G., KOLLMAIR M., *Marginality: concepts and their limitations*, in «NCCR IP6 Working Paper n.4», Department of geography, Zurich, University of Zurich, 2005.

- HAESBAERT, R., *O mito da desterritorialização: do “fim dos territórios” à multi-territorialidade*, Rio de Janeiro, Bertrand Brasil, 2004.
- HALL S., *Culture nuove in cambio di culture vecchie*, in MASSEY D., JESS P. (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2006.
- HALL T, ROBERTSON I., *Public Art and Urban Regeneration: advocacy, claims and critical debates*, in «Landscape Research», Vol. 26, n. 1, 2001, pp.5-26.
- HARVEY D., *Social justice in spatial systems*, in «Antipode monographs in social geography», n. 1, 1972, pp. 87-106.
- HARVEY D., *Giustizia sociale e città*, Milano, Feltrinelli, 1978.
- HARVEY D., *Space as a key word*, Paper for Marx and Philosophy Conference, 29 May 2004, London, Institute of Education, pp. 1-16.
<http://www.frontdeskapparatus.com/files/harvey2004.pdf>.
- HARVEY D., *Il diritto alla città. La visione di Henri Lefebvre*, in HARVEY D., *Il capitalismo contro il diritto alla città*, Verona, Ombre corte, 2012.
- HARVEY D., *La crisi della modernità*, Milano, Il Saggiatore, 2015.
- HEIDEGGER M., *Corpo e Spazio*, Genova, Il Melangolo, 2000.
- HILLMAN J., TRUPPI C., *L'anima dei luoghi*, Milano, Rizzoli, 2004.
- HEINEMANN S., MELCHIOR L., *Manuale di linguistica friulana*, Berlino/Boston, Walter de Gruyter, 2015.
- HOOKS B., *Elogio del margine. Razza, sesso e mercato culturale*, Milano, Feltrinelli, 1998.
- HORKHEIMER M., ADORNO T. W., *Dialettica dell'illuminismo*, Torino, Einaudi, 1997.
- IANICELLO C., QUADRARO M., *Memorie transculturali. Estetica contemporanea e critica postcoloniale*, Napoli, Università degli studi di Napoli «L'Orientale», 2015.
- IRDE G. G., *Edd est subitu sero. Tottus sas poesias*, Cagliari, AIPSA edizioni, 2007.
- JANEK M., *Topolò*, Castiglione del Lago (PG), Edizioni Di, 1998.
- KASTNER J., *Land Art e Arte Ambientale*, Londra, Phaidon, 2004.
- KILANI M., *L'invenzione dell'altro. Saggi sul discorso antropologico*, Bari, Edizioni Dedalo, 1997.
- KRISTEVA J., *Institutional interdisciplinarity in theory and practice: an interview*, FOSTER H. e altri (a cura di), in *The anxiety of interdisciplinarity, De-, Dis-, Ex-*, volume 2, Londra, A. Coles e A. Defert, 1997, pp. 3-21.

- LANDO F. (a cura di), *Fatto e finzione. Geografia e letteratura*, Etaslibri, Milano, 1993.
- LANDO, F. (2005), *Geografia e letteratura. Le modalità per una interazione*, in LANDO F., VOLTOLINA A., *Atlante dei luoghi. Ipotesi per una didattica della geografia*, Venezia, Editore Libreria Editrice Cafoscarina, pp. 13-32.
- LAPLANTINE F., NOUSS A., *Il pensiero meticcio*, Milano, Elèuthera, 2006.
- LA VALLE D., *La partecipazione alle associazioni in Italia. Tendenze generali e differenze regionali*, in «Stato e mercato», n. 2, agosto 2006, Bologna, Il Mulino, pp. 277-306.
- LEFEBVRE H., *La rivoluzione urbana*, Roma, Armando Editore, 1973.
- LEFEBVRE H., *Lo Stato. Le contraddizioni dello stato moderno. Volume 4*, Bari, Dedalo, 1978.
- LEFEBVRE H., *La produzione dello spazio*, Milano, Moizzi Editore, 1980.
- LEIMGRUBER W., *Between global and local. Marginality and marginal regions in the context of globalization and deregulation*, Aldershot, Ashgate Publishing, 2004.
- LEVI C., *Cristo si è fermato a Eboli*, Torino, Einaudi, 2014.
- LEVY J., *Inventare il mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010.
- LILLIU G., *La civiltà nuragica*, Sassari, Carlo Delfino editore, 1987.
- LODA M., *Geografia sociale*, Roma, Carocci editore, 2008.
- LÖFFLER R. e altri, *Amenity migration in the Alps: applying models of motivations and effects to 2 case studies in Italy*, Mountain Research and Development 36(4), 2016, pp. 484-493.
- LOWE P., *Concetti e metodi nelle politiche europee di sviluppo rurale*, in CAVAZZANI A. GAUDIO G., SIVINI S. (a cura di), *Politiche, governance e innovazione per le aree rurali*, Napoli, INEA – Edizioni Scientifiche Italiane, 2006, pp. 353-364.
- LOSZACH S., BIANCO E., *Le razze ovine di interesse storico in Friuli Venezia Giulia*, in «Notiziario ERSA Agenzia Regionale per lo Sviluppo Rurale», n. 1, 2007, Gorizia, Regione Autonoma Friuli Venezia Giulia, pp. 7-10.
- LUHMANN N., *Sistemi sociali*, Bologna, Il Mulino, 1984.
- LUSSAULT M., *De la lutte des classes à la lutte des places*, Paris, Grasset, 2009.
- LUSSAULT M., Sulla «geologistica» contemporanea, in «Lexia. Rivista di semiotica», Roma, n. 9-10, Aracne editrice, dicembre 2011, pp.43-54.
- MAGGIOLI M., *Il paesaggio, bene comune*, in TURCO A. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Milano, Unicopli, 2014a, pp. 107-121.

- MAGGIOLI M., *Paesaggio, conflitti interconfigurativi e nuove mappe attoriali*, in TURCO A. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Milano, Unicopli, 2014b, pp. 123-148.
- MAGGIOLI M., *Dentro lo Spatial Turn: luogo e località, spazio e territorio*, in Semestrale di Studi e Ricerche di Geografia, Roma, XXVII, Fascicolo 2, luglio-dicembre 2015, pp. 51-66.
- MAGNAGHI A., *Il patrimonio territoriale: un codice genetico per lo sviluppo locale autosostenibile*, in MAGNAGHI A. (a cura di), *Il territorio degli abitanti: società locali e sostenibilità*, Milano, Dunod, 1998.
- MAGNAGHI A. *Il progetto locale*, Milano, Bollati Boringhieri, 2010.
- MAGNAGHI A., *Le ragioni di una sfida*, in MAGNAGHI A. (a cura di) *Il territorio bene comune*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- MANENTI C., *Caratteristiche e identità del paesaggio nella Valle del Reno*, in MANENTI C. (a cura di), *Il territorio montano della diocesi di Bologna: identità e presenza della chiesa*, Città di Castello (PG), Alinea editrice, 2009.
- MARRAS M., *Un paese in ballo. Danza e società nel carnevale seneghese*, Cagliari, Condagias, 2003.
- MARZOTTO CAOTORTA M., *Air open air*, Milano, 22 Publishing, 2011.
- MASSEY D., *A Global Sense of Place*, in «Marxism Today», June 1991, London, Communist Party of Great Britain, pp. 24-29.
- MASSEY D., *Imagining the field*, in PRYKE M., ROSE G., WHATMORE S. (a cura di), *Using social theory. Thinking through research*, Londra, Sage, 2003, pp. 71-89.
- MASSEY D., *Pensare il luogo*, in MASSEY D., JESS P. (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2006a, pp. 33-64.
- MASSEY D., JESS P. (a cura di), *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2006.
- MATHEWS V., *Aestheticizing space: art, gentrification, and the city*, in «Geography Compass», Vol. 4, n. 6, luglio 2010, pp. 660-675.
- MATTANA U., VAROTTO M. (a cura), «*Terre Alte*» e geografia. *Prospettive di ricerca verso il 2002*, Anno Internazionale delle Montagne, Atti della Prima Giornata di studio sulle «terre alte» – Padova, 1 dicembre 2000, in «Quaderni del Dipartimento di Geografia n. 20», Università di Padova, 2001.
- MELONI B., *La costruzione sociale dello sviluppo territoriale. Dal Progetto Sardegna dell'Oece alla Progettazione Integrata*, in ANFOSSI A., *Socialità e organizzazione in Sardegna. Studio sulla*

zona di Oristano-Bosa-Macomer, Cagliari, CUEC Cooperativa Universitaria Editrice Cagliaritana, 2008.

MELUCCI A., *Meditazioni riminesi*, un ciclo di conferenze nel 2000, in BALZOLA A., ROSA P., *L'arte fuori di sé*, Milano, Feltrinelli, 2011, pp. 84-85.

MELUCCI A., *Passaggio d'epoca. Il futuro è adesso*, Milano, Ledizioni, 2010.

MEMBRET'TI A., *Immigrazione straniera e innovazione sociale nelle Alpi italiane*, in «Dislivelli», n. 54, febbraio 2015a, pp. 9-12. (https://issuu.com/dislivelli/docs/54_webmagazine_info_febbraio15, consultato gennaio 2018).

MEMBRET'TI A., *Foreign immigration and housing issue in small alpine villages*, in «Mountain Dossier», n°4, 2015, Dislivelli, p. 34-37. (<http://www.dislivelli.eu/blog/mountain-dossier-n-4.html>, consultato febbraio 2018)

MEMBRET'TI A., IANCU B., *Dai contadini operai agli amenity migrants. L'eredità del socialismo e il futuro del ruralismo montano in Romania*, in «Journal of Alpine Research- Revue de géographie alpine», 2017, (<http://journals.openedition.org/rga/3594>, consultato febbraio 2018).

MENÉTREY S., SZERMAN S., *Slow*, Milano, EGEA, 2016.

MICELLI F. e altri, *Insedimenti Alpini, nelle Dolomiti, in Carnia e nei territori Walser / Alpine Siedlungen, in den Dolomiten, in Karnien und in den Gebieten der Walser*, Verona, Regione Veneto - Fondazione G. Angelini, 1996.

MINCA C., *(De)costruire lo spazio turistico*, in «Bollettino della Società Geografica», Roma, Serie XII, vol. II, 1997, pp. 511-522.

MINCA C., *Spazi effimeri*, Padova, Cedam, 1996.

MONACO L. M., *Ponti storici in Campania: dalla conoscenza alla conservazione*, Tesi di dottorato in Conservazione dei Beni Architettonici XXI Ciclo, Napoli, Università degli Studi di Napoli Federico II, 2008.

MONTANARI T., *Le pietre e il popolo: restituire ai cittadini l'arte e la storia delle città italiane*, Roma, Minimum fax, 2013.

MOSS L.A.G. (a cura di), *The amenity migrants. Seeking and sustaining mountains and their cultures*, Wallingford (U.K.), Cabi, 2006.

MOSS L.A.G., GLORIOSO R.S. (a cura di), *Global amenity migration transforming rural culture, economy and landscape*, New York, New Ecology Press, 2014.

- MURTAS D., *Pietra su pietra*, Savona, Pentàgora, 2015.
- MUSONI F., *Nuove ricerche di antropogeografia nelle Prealpi del Natisone*, Udine, Del Bianco, 1914.
- NALDINI A., *Lo stato della valutazione della politica di coesione in Italia*, in VERGANI A. (a cura di), *Prove di valutazione. Libro bianco sulla valutazione in Italia*, Milano, Franco Angeli, 2013, pp. 63-97.
- NEIWILLER A., *For a clandestine theatre, Antonio Neiviller to T. Kantor, May 1993*, in ASSOCIAZIONE TOPOLÒ-TOPOLOVE, *Stazione di Topolò – Postaja Topolove*, XI edizione, Cormons, Ekostudio stampa Poligrafiche San Marco, 2004.
- NUVOLATI G., *Lo sguardo vagabondo*, Bologna, Il Mulino, 2006.
- NUVOLATI G., *L'interpretazione dei luoghi. Flânerie come esperienza di vita*, Firenze, Firenze University Press, 2013.
- PAASI A., *Place and region: looking through the prism of scale*, in «Progress in Human Geography», 28, 4, 2004, pp. 536-546.
- PAINTER J., *Territorio/rete*, in DELL'AGNESE E. (a cura di), *Geo-grafie. Strumenti e parole*, Milano, Unicopli, 2009, pp. 137-163.
- PASCOLINI M. (a cura di), *Le Alpi che cambiano. Nuovi abitanti, nuove culture, nuovi paesaggi*, Udine, Forum Editrice Universitaria Udinese, 2008.
- PASCOLINI M., *Paesaggio, paesaggi: luoghi e territori di diversità*, in Gri G. (a cura di) *Coltà une tiere di diversitâts*, Villacaccia (Udine) Associazione Culturale Colonos, 2011, pp. 52-79.
- PASOLINI P.P., *Scritti corsari*, Milano, Garzanti, 1990.
- PERLIK M., *The specifics of amenity migrations in the European Alps*, in MOSS L.A.G., *The amenity migrants*, in MOSS L.A.G. (a cura di), *The amenity migrants. Seeking and sustaining mountains and their cultures*, Wallingford (U.K.), Cabi, 2006, pp. 215-231.
- PIOVENE G., *Viaggio in Italia*, Milano, Baldini & Castoldi, 1993.
- PIRUCCIO P., *L'espropriazione per pubblica utilità*, Barletta, Cedam, 2011.
- PISANO L., *Nuove geografie del suono. Spazi e territori nell'epoca postdigitale*, Milano, Meltemi, 2017.
- POLLICE F., *Il ruolo dell'identità territoriale nei processi di sviluppo locale*, in «Bollettino della Società Geografica», Roma, vol.X, n.1, 2005, pp.75-92.
- POLLICE F., *Capitale, territorio e la retorica della competitività*, in «Bollettino della società geografica italiana», Roma, Serie XIII, vol. VIII, 2015, pp. 417-429.

- PONCET P., *I nuovi tempi del mondo*, in LÉVY J., *Inventare il mondo. Una geografia della mondializzazione*, Milano, Bruno Mondadori, 2010,
- PREDAN M., CARLIG S., *Futuro anteriore. Il tempo della Slavia*, in PETRICIG A. e PREDAN M. (a cura di), *Riccardo Toffoletti, Dentro Dentro i paesi-Znotraj vasi*, Cividale del Friuli, Centro studi Nediža-Študijski center Nediža, 2007.
- QUAINI M., *Tra geografia e storia: un itinerario nella geografia umana*, Bari, Cacucci editore, 1992.
- QUAINI M., *L'ombra del paesaggio. L'orizzonte di un'utopia conviviale*, Reggio Emilia, Diabasis, 2006.
- QUAINI M., *Senso comune e/o sapere locale versus sapere scientifico e tecnico*, in BALLETTI F., *Sapere tecnico-sapere locale. Conoscenza, identificazione, scenari per il progetto*, Firenze, Alinea, 2007.
- QUAINI M., *Territorio, paesaggio, beni comuni*, in MAGNAGHI A. (a cura di), *Il territorio bene comune*, Firenze, Firenze University Press, 2012.
- RAFFESTIN C., *Per una geografia del potere*, Milano, Unicopli, 1983.
- RAFFESTIN C., *Territorializzazione, deterritorializzazione, riterritorializzazione e informazione*, in TURCO, A. *Regione e regionalizzazione*, Milano, Franco Angeli, 1984, p. 69-82.
- RAFFESTIN C., *Territorialité : concept ou paradigme de la géographie sociale?*, in «Geographica Helvetica», 1986, n. 2, p. 91-96.
- RAFFESTIN C., *Punti di riferimento per una teoria della territorialità umana*, in C. Copeta (a cura di) *Esistere e abitare. Prospettive umanistiche nella geografia francofona*, Milano, Franco Angeli, 1986.
- RAFFESTIN C., *Il paesaggio introvabile*, in P. CASTELNOVI (a cura di), *Il valore del paesaggio*, Torino, Politecnico di Torino-ISSU, 2000, pp. 25-35.
- RAFFESTIN C., *Il concetto di territorialità*, in BERTONCIN M., PASE A., *Territorialità. Necessità di regole e nuovi vissuti territoriali*, Atti del convegno, Rovigo, 8-9 giugno 2006, Milano, Franco Angeli, 2007, pp. 21-31.
- RAFFESTIN C., *Dalla nostalgia del territorio al desiderio di paesaggio*, Firenze, Alinea Editrice, 2005.
- RECLUS E., *L'Homme et la Terre*, Paris, Librairie universelle, 1905-1908.

- RIZZI C., *Riciclare per un nuovo situazionismo urbano: dalla situazione attuale alle ipotesi di progetto*, in «Sentieri urbani - Rivista della sezione Trentino dell'Istituto Nazionale di Urbanistica», Trento, anno IV, numero 12, dicembre 2013, pp. 30-42.
- ROMBJ C., *Itinerari tematici attraverso le tradizioni della comunità*, in NEGRI M., PINI L. (a cura di), in Atti del seminario *Verso l'ecomuseo del futuro*, seminario internazionale, Ferrara, Castello Estense, 7 maggio 1993, Bologna, Alfa Editoriale, 1993.
- ROMITA T., NÚNEZ S., *Nuove popolazioni rurali: rural users, transumanti, nuovi abitanti*, in Aa.Vv., *Convegno di studi rurali. Ripensare il rurale: nuovi bisogni, innovazioni e opportunità per lo sviluppo sostenibile del territorio, 25-27 giugno 2009*, Altomonte (CS), INEA, 2009.
- RONCHI B., PULINA G., RAMANZIN M. (a cura di), *Il paesaggio zootecnico italiano*, Milano, Franco Angeli, 2014.
- ROSA H., *Accelerazione e alienazione*, Torino, Einaudi, 2015.
- ROSE G., *Luogo e identità: un senso del luogo*, in MASSEY D., JESS P., *Luoghi, culture e globalizzazione*, Torino, Utet, 2006.
- ROSSI U., VANOLO A., *Geografia politica urbana*, Bari, Laterza, 2010.
- ROSSI DORIA M., *Progetto speciale per il Mezzogiorno interno*, in «Quaderni della Cassa per il Mezzogiorno», Roma, n. 3, 1981.
- SACHS W., *Un mondo*, in TAROZZI A. (a cura di), *Dizionario dello sviluppo*, Torino, Edizioni Gruppo Abele, 1998.
- SACK D. R., *Human territoriality: a theory*, in «Annals of the Association of American Geographers», Washington, DC, vol. 73, n. 1, marzo 1983, pp. 55-74.
- SALONE C., BONINI BARALDI S., PAZZOLA G., *Cultural production in peripheral urban spaces: lessons from Barriera, Turin (Italy)*, in «European Planning Studies», Abingdon, Taylor & Francis Group, pubblicato on line 12 maggio 2017, pp.1-21, (<http://dx.doi.org/10.1080/09654313.2017.1327033>).
- SALSA A., *Il tramonto delle identità tradizionali*, Sacarmagno (TO), Priuli e Verlucca, 2007.
- SANTANGELO M., *Transcalarità e multiscalarità dello sviluppo locale*, in DEMATTEIS G., GOVERNA F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005.
- SARACENO E. (a cura di), *Il problema della montagna*, Milano, Franco Angeli, 1993.
- SCARAMELLINI G., *La montagna italiana: problemi sociali, economici e ambientali. Quali le cause e quali le soluzioni?*, in «Lecco economia», 1993, pp.49-52.
- SCARAMELLINI G., *La montagna costruita: organizzazione territoriale, sistemi insediativi, paesaggi culturali nelle Alpi*, in «Geotema», numero 7, 1997, pp. 115-123.

SCARAMELLINI G. (a cura di), *Montagne a confronto. Alpi e Appennini nella transizione attuale*, Torino, Giappichelli, 1998.

SCARAMELLINI G., *La montagna italiana nella transizione attuale. Alpi e Appennini a confronto*, in SCARAMELLINI G. (a cura di), *Montagne a confronto. Alpi e Appennini nella transizione attuale*, Torino, Giappichelli, 1998.

SCARAMELLINI G., *Strutture geografiche, popolamento e paesaggio nella montagna italiana*, in MATTANA U., VARDANEGA E. (a cura di), *Montagne, dimore, segni dell'uomo. Rapporti in trasformazione*, Atti della 2° giornata di studio sulle "terre alte", 30 novembre 2001 Padova, Quaderno del Dipartimento di Geografia - Università degli studi di Padova, n. 21: 23-29, disponibile all'indirizzo web http://wug.cab.unipd.it:8080/DigLib/DataBase/repository/1080634893/QUADERNO_21.PDF.pdf (consultato febbraio 2018).

SAXENA G. e altri, *Conceptualizing Integrated Rural Tourism* in «Tourism Geographies», vol. 9, n. 4, 2007, pp. 347-370.

SEMMOUD N., TROIN F., *Margini della città e politiche urbane*, in «Bollettino della Società Geografica Italiana», Roma, gennaio-marzo 2014, Serie XIII, vol. VII, fascicolo 1.

SERRA P., *Sulla crisi contemporanea. Uno schema di ricerca su Gino Germani*, in «Democrazia e diritto», nn. 3-4, 2011, pp. 379-412.

SERRA P., *Il problema dell'autoritarismo moderno nel pensiero politico di Gino Germani*, in «Rivista di politica», n. 3, 2016, pp. 29-64.

SEYSSET M., WALTER A. (a cura di), *Le voyage inachevé... à Joël Bonnemaison*, Parigi, Prodig, 1998, pp. 635-640.

SIMMEL G., *La filosofia del denaro*, Torino, UTET, 2013.

SMITH N., *Homeless/global: scaling places*, in J. Bird ed altri (a cura di), *Mapping the futures. Local cultures, global change*, London-New York, Routledge, 1993, pp.87-119.

SMITH N., *New globalism new urbanism gentrification as global urban strategy*, in «Antipode», Vol. 34, n.3, luglio 2002, pp.427-450, (<http://onlinelibrary.wiley.com/doi/10.1111/1467-8330.00249/full>).

SMITH S., *Soundscape*, in «Area», 26, (3), 1994, pp. 232-240.

SOBRERO A. M., *I'll teach you differences. Etnografia dell'abitare*, in SCARPELLI F., ROMANO A., *Voci nella città. L'interpretazione dei territori urbani*, Roma, Carocci editore, 2011.

- SOJA E., *Economic restructuring and the internationalization of Los Angeles*, in SMITH M.P., FAEGIN J., *The capitalist city*, Cambridge, Blackwell, 1987.
- SOJA E., *Dopo la metropoli*, Bologna, Patron, 2007.
- SOMMELLA R., VIGANONI L., *Territorio e sviluppo locale nel Mezzogiorno*, in DEMATTEIS G., GOVERNA F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 189-210.
- STEINICKE E., CIRASUOLO L. e ĆEDE P., *Ghost towns nelle Alpi Orientali. Il fenomeno dello spopolamento nella zona montuosa del Friuli*, in «Rivista Geografica Italiana», 114, 2007, pp. 549-570.
- STEINICKE E. e altri, «Newcomers» nelle regioni periferiche delle alpi. Il caso dell'area di confine tra Italia e Slovenia nelle Alpe Giulie, in «Rivista Geografica Italiana», 121, 1, 2014, pp. 1-20.
- STOCK M., *L'habiter comme pratique des lieux géographiques*, in «Espaces Temps.net», Lausanne, 18 dicembre 2004, <https://www.espacestemp.net/articles/habiter-comme-pratique-des-lieux-geographiques/>, consultato il 2 luglio 2017.
- STOCK M., *Il mondo è mobile*, in LÉVY J., *Inventare il mondo*, Milano, Bruno Mondadori, 2010, pp. 103-133.
- Donati M., *Le economie locali come beni relazionali*, in «Sviluppo locale», Torino, IV, n. 5, 1997, Rosenberg & Sellier, pp. 5-42.
- STURANI M.L., *La tutela e valorizzazione del paesaggio negli ecomusei: riflessioni critiche a partire dal caso piemontese* in CALAFIORE G., PALAGIANO C., PARATORE E. (a cura di), *Vecchi territori, nuovi mondi: la geografia nelle emergenze del 2000*, in Atti XXVIII Congresso Geografico Italiano, Roma 18- 22 giugno 2000, Roma, Edigeo, 2000.
- STURANI M.L., PRESSEDA P., *Ecomusei e paesaggio: una nuova opportunità per la tutela e valorizzazione nel contesto italiano?*, in «Rivista geografica italiana», n. 113, 2006, pp. 73-97.
- TINO P., *Da centro a periferia. Popolazione e risorse nell'Appennino meridionale nei secoli XIX e XX*, in «Meridiana», Roma, n. 44, 2002, p. 15-63.
- TONIOLO A.R., *Per uno studio sistematico sullo spopolamento delle vallate alpine italiane*, in «Atti del XI Congresso Geografico Italiano, Napoli, 1930, pp. 175-184.
- TORRE A., RALLET A., *Proximity and localization*, in «Regional studies», Falmer, Brighton (UK), Vol. 39, n.1, pp. 47-59.
- TUAN Y. F., *Spazio e luogo. Una geografia umanistica*, in VAGAGGINI V. (a cura di), *Spazio geografico e spazio sociale*, Milano, Franco Angeli, 1978, pp. 92-130.

TUAN Y. F., *Topophilia: A Study of Environmental Perceptions, Attitudes, and Values*, New York, Columbia University Press, 1990.

TURCO A., *Territorializzazione progressiva, complessificazione, reversibilità: concetti per una teoria geografica del potere*, RAFFESTIN C., *Geografia politica: teorie per un progetto sociale*, Atti della Tavola Rotonda, Ginevra 14-15 ottobre 1982, Dipartimento di Geografia dell'Università di Ginevra, Milano, Unicopli, 1983, p. 39-54.

TURCO A., *Verso una teoria geografica della complessità*, Milano, Unicopli, 1988.

TURCO A., *Sociotopie: istituzioni postmoderne della soggettività*, in DEMATTEIS G., FERLAINO F. (a cura di), *Il mondo e i luoghi: geografie delle identità e del cambiamento*, Torino, Istituto di ricerche economiche e sociali (IRES) del Piemonte, 2003.

TURCO A., *Paesaggio e identità nell'Italia repubblicana*, in CONTI S. e altri, *Riflessi italiani: l'identità di un paese nelle rappresentazioni del suo territorio*, Milano, Touring Editore, 2004.

TURCO A., *Configurazioni della territorialità*, Milano, Franco Angeli, 2010.

TURCO A., *Turismo e territorialità. Modelli di analisi, strategie comunicative, politiche pubbliche*, Milano, Unicopli, 2012.

TURCO A., *La configuratività territoriale, bene comune*, in TURCO A. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Milano, Unicopli, 2014a, pp. 11-42.

TURCO A., *Il luogo, bene comune* in TURCO A. (a cura di), *Paesaggio, luogo, ambiente. La configuratività territoriale come bene comune*, Milano, Unicopli, 2014b, pp. 149-186.

TURCO A., *Ontologia della territorialità: diciottesima contraddizione del capitalismo?*, in «Bollettino della Società Geografica», Roma, Serie XIII, vol. VIII, 2015, pp. 403-415.

TURNATURI G. (cura di), *Marginalità e classi sociali*, Roma, Savelli, 1976.

TURNER V., *Antropologia della performance*, Bologna, Il Mulino, 1993.

TURRI E., *Paesaggio e fotografia: il tempo e la storia*, in «L'immagine fotografica nella ricerca antro-po-geografica», seminario del 18 gennaio 1994, presso l'Università Statale di Milano, Istituto di Geografia Umana, consultato in data 20 marzo 2017, http://www.ocs.polito.it/biblioteca/articoli/turri_2.pdf.

TURRI E., *Le terre alte: un rapporto ombelicale con le terre basse*, in MATTANA U., VARDANEGA E. (a cura di), *Montagne, dimore, segni dell'uomo. Rapporti in trasformazione*, Atti della 2° giornata di studio sulle "terre alte", 30 novembre 2001 Padova, Quaderno del Dipartimento di Geografia - Università degli studi di Padova, n. 21, 2003, pp. 23-29, disponibile all'indirizzo web http://wug.cab.unipd.it:8080/DigLib/DataBase/repository/1080634893/QUADERNO_21.PDF.pdf (consultato febbraio 2018).

- TURRI E., *Il paesaggio come teatro*, Venezia, Marsilio, 1998.
- TURRI E., *La conoscenza del territorio*, Venezia, Marsilio, 2002.
- TURRI E., *Antropologia del paesaggio*, Venezia, Marsilio, 2008.
- TURRI E., *Semiologia del paesaggio italiano*, Venezia, Marsilio, 2014.
- URRY J. *Sociology beyond Societies: mobilities for the twenty-first century*, London Routledge, 2000.
- VALLEGA A., *Le grammatiche della geografia*, Bologna, Pàtron, 2004.
- VALLEGA A., *Indicatori per il paesaggio*, Milano, Milano, Franco Angeli, 2008.
- VANT A., *Géographie sociale et marginalité*, in AUTHIER J. Y., VANT A., *Marginalité sociale, marginalité spatiale*, colloque des 6, 7 et 8 juin 1984 tenu à l'Université Lyon II (Lumière), Lione, Editions du Centre National de la Recherche Scientifique, 1986.
- VAROTTO M., *Montagna e sostenibilità: le terre alte tra fuga e ritorno*, in «Rivista Geografica Italiana», Firenze, n. 107, 2000, pp.187-205.
- VAROTTO M., *Problemi di spopolamento nelle Alpi italiane: le tendenze recenti (1991-2001)*, in VAROTTO M., PSENNER R. (a cura di), *Spopolamento montano: cause ed effetti*, Rete Montagna, Fondazione Giovanni Angelini e Universität Innsbruck, Belluno-Innsbruck 2003a, pp. 103-117.
- VAROTTO M., *Abitare le «terre alte»: l'eredità e il ruolo della ricerca geografica*, in MATTANA U., VARDANEGA E. (a cura di), *Montagne, dimore, segni dell'uomo. Rapporti in trasformazione*, Atti della 2° giornata di studio sulle “terre alte”, 30 novembre 2001 Padova, Quaderno del Dipartimento di Geografia - Università degli studi di Padova, n. 21, 2003b, pp. 23-29, disponibile all'indirizzo web http://wug.cab.unipd.it:8080/DigLib/DataBase/repository/1080634893/QUADERNO_21.PDF.pdf (consultato febbraio 2018).
- VAROTTO M., *La montagna che torna a vivere. Testimonianze e progetti per la rinascita delle Terre Alte*, Portogruaro (VE), Nuova Edizione Editore, 2013.
- VAROTTO M., CASTIGLIONI B. (a cura di), *Di chi sono le Alpi?, Appartenenze politiche e culturali nel mondo alpino contemporaneo*, Padova, Padova University Press, 2012.
- VECCHIO B., *Geografia degli abbandoni rurali*, in BEVILACQUA P. (a cura di), *Storia dell'agricoltura italiana in età contemporanea*, vol. I, Venezia, Marsilio, 1989, pp. 319-351.
- VECCHIO B., *Il difficile percorso della geografia sociale in Italia*, in LODA M., *Geografia sociale*, Roma, Carocci, 2008.
- VECCHIO B., CAPINERI C. (a cura di), *Museo del paesaggio di Castelnuovo Berardenga*, Siena, Protagon editori toscani, 1999.

VIGANONI L. (a cura di), *Percorsi a Sud Geografie e attori nelle strategie regionali del Mezzogiorno*, Torino, Edizioni della Fondazione Giovanni Agnelli, 1999.

VINCI I. *Sviluppo locale e nuova programmazione nel Mezzogiorno*, in DEMATTEIS G., GOVERNA F. (a cura di), *Territorialità, sviluppo locale, sostenibilità: il modello SLoT*, Milano, Franco Angeli, 2005, pp. 211-234.

WEIL S., *La prima radice*, Milano, SE, 1990.

ZANINI P., *Significati del confine: i limiti naturali, storici e mentali*, Milano, Bruno Mondadori, 1997.

ZANINI P., *Istituto di Topològia di Topolò*, in ASSOCIAZIONE TOPOLÒ-TOPOLOVE, *Stazione di Topolò – Postaja Topolove*, XII edizione, Cormons, Ekostudio stampa Poligrafiche San Marco, 2005, p. 5.

ZIZI D., COIRA M. L., *Poesía e improvisación. Modas y Sonettos de Bernardo Zizi a los emigrantes sardos (un estudio metodológico)*, Madrid, Ediciones Vitruvio, 2013.