

Paolo Bosca

## Tra le maglie della rete. Aree interne, anarchivio e pedagogie radicali per un'estetica del capitale turistico

### Introduzione

Ho trascorso di recente alcuni giorni nella città di Matera. La Basilicata è una regione che, dal punto di vista geografico e demografico, si può definire marginale: terzultima per popolazione e PIL, tredicesima per estensione. In prospettiva turistica, lo scenario non è dissimile: penultima per numero di arrivi e permanenze nel 2023, alta variazione percentuale negativa sul periodo 2019-2023<sup>1</sup>. Matera però, almeno rispetto al turismo, non rappresenta la sua regione e io, da turista, non mi sono affatto sentito a margine.

Per prima cosa ho cercato i sassi. Raggiunta la via centrale mi sono affacciato a uno dei balconcini aperti sulla distesa di case di tufo. La vista era mozzafiato, il sole rimbalzava sulle pietre e avevo l'impressione che tutte quelle case emergessero direttamente dalla luce. Ho percorso varie volte la via che costeggia i sassi, affacciandomi di continuo, poi mi è venuta voglia di entrare. Ero curioso di scoprire cosa ci fosse all'interno dei sassi: piazzette, abitanti e locali che si nascondevano in quel gomitolo di pietre. Dopo un'ora di esplorazione ero profondamente deluso. A parte qualche ristorante, hotel e bar sulla strada carrabile che chiude i sassi a valle, non c'era nulla. Soprattutto, non ho trovato quasi nessuno.

Sono tornato in alto e tutto era affollato: i bar, i balconi, la strada. Di tutta quella gente non c'era traccia nei sassi. In quel momento ho pensato che l'esperienza turistica di Matera non consistesse tanto nei sassi, quanto nella *visione* dei sassi. I sassi si guardano come un insieme che, al suo interno, non nasconde più di quanto si possa cogliere dalla giusta distanza. È un insieme che non contiene singolarità<sup>2</sup>, un oggetto. Il cen-

<sup>1</sup> ISTAT, *L'andamento turistico in Italia. Prime evidenze del 2023*, Ministero del Turismo, 2024 (<https://www.ministeroturismo.gov.it/wp-content/uploads/2024/06/Andamento-turistico-italiano-2023.pdf>, consultato il 04/01/2025)

<sup>2</sup> M. Serres, *Les cinq sens*, Grasset, Paris, 1985, tr. eng. M. Sankey e P. Crowley, *The Five Senses: A Philosophy of Mingled Bodies*, Bloomsbury, London-New York, 2016, p. 60; *Navigatore Solitario* (intervista da "Le Monde Dimanche", 10 maggio 1981), in *Riga* n. 35 a cura di Gaspare Polizzi e Mario Porro, pp. 68-76.

tro turistico di Matera – il soggetto – non sono i sassi, ma la strada che li costeggia e da cui si possono guardare con miglior vantaggio.

Non entrare, però, significa perdere l'occasione di esporsi alle ragioni che hanno reso straordinaria la vita all'interno di quel luogo, dando forma alle abitudini e alle infrastrutture. Entrare dentro i sassi significa sentire il calore che emana dalle pietre; toccarle e farsi toccare mentre ci si siede su un muro che svela la consistenza della pietra, la *massa*<sup>3</sup> della città; smarrirsi consente di appartenere per un momento all'ordine incomprendibile che ha governato quel luogo fino a quando, nel '52, i sassi sono stati evacuati e che, almeno in parte, lo governa ancora oggi.

### Una rete di punti di vista

La visita è spesso solo una vista. L'esperienza della visita a Matera mi è sembrata un esempio calzante di quell'estetizzazione del turismo che rappresenta un problema su tutte le scale, dai paesi alle grandi capitali. Il "tourist gaze", come l'ha battezzato John Urry<sup>4</sup>, è orientato all'acquisizione di un'immagine ma non si esaurisce nell'ambito visivo e identifica un'attitudine estetica distaccata<sup>5</sup> nei confronti dei luoghi, di cui la reciproca indipendenza di visitatore e luogo visitato è condizione. Dell'intera sfera estetica, intesa come scambio percettivo attivo e insieme passivo<sup>6</sup> inserito nel suo intorno, non rimane che una vista panoramica, in cui i dettagli svaniscono a favore dell'immagine metafisica di un oggetto e di un altrettanto fantasmatico soggetto indipendente<sup>7</sup>.

Gli oggetti non sono abitati, né abitabili. Più una città rafforza il proprio statuto oggettuale attraverso l'accumulo degli sguardi distaccati e la standardizzazione dei punti di vista, più il tessuto abitativo fatto di pratiche immerse nel tempo comincia a sfilacciarsi. Si riducono gli abitanti, i luoghi comuni, i servizi basilari e tende a rimanere solo un tipo di luogo dedicato a un'attività specifica. Rimangono i musei. Non solo (e nemmeno tutti) i musei in senso stretto, ma tutti quei luoghi in cui il patrimonio – culinario, linguistico, architettonico – viene preso, ordinato, selezionato e configurato. In una parola, diventa un "archivio

<sup>3</sup> M. Serres, *Statues*, François Bourin, Paris, 1987.

<sup>4</sup> J. Urry, *The Tourist Gaze*, Sage, Thousand Oaks, 2002.

<sup>5</sup> M. Benenti, L. Giombini, *The Aesthetic Paradox of Tourism*, in V. Moura, C. Vaughan, *Proceedings of the European Society for Aesthetics*, vol. 12, 2020, p. 1.

<sup>6</sup> N. Perullo, *Aesthetics without Objects and Subjects. Relational Thinking for Global Challenges*, Bloomsbury, New York, 2025, p. 128.

<sup>7</sup> K. Kirillova, *A review of aesthetics research in tourism: Launching the Annals of Tourism Research Curated Collection on beauty and aesthetics in tourism*, in *Annals of Tourism Research*, vol. 100, 2023, p. 3.

monumentalizzato”<sup>8</sup> strutturato appositamente per lasciare un’immagine riconoscibile anche solo con una visita. Sono musei in questo senso molti ristoranti, chiese, percorsi archeologici e così via. In ciascuno di questi luoghi un sistema di pratiche intersoggettive, scambi climatici e ambientali, storie umane e non, viene compresso fino a raggiungere la forma di un insieme di oggetti disponibili. Questi archivi localizzati compongono la rete dei punti di vista da cui un luogo può esser esperito. La topologia dello spazio turistico somiglia a una rete: ci sono nodi, strade che li collegano e, nel mezzo, praticamente nulla, o almeno nulla che si possa attraversare, vivere, sentire e percepire.

### Archivio, valore, conoscenza

La costruzione di un archivio si basa sul ricontestualizzare un bene materiale o immateriale in modo da renderlo disponibile e conoscibile nella sua unicità. Si può estrarre una lettera dal comodino in cui è stata riposta e metterla insieme a tutte le altre lettere dello stesso autore, o si può selezionare la ricetta di famiglia di un dolce cucinato occasionalmente per renderla disponibile lungo tutto l’anno come parte di un menu degustazione.

Il problema è che in tutti questi casi qualcosa va perso: l’archiviazione non è neutra perché risponde a un’idea ben precisa di oggetto, di conoscenza e di valore. “L’archivio tende a imporre valore dall’esterno”<sup>9</sup> scrive Erin Manning<sup>10</sup>, quindi è inevitabile che nel processo di archiviazione vada perso qualcosa che appartiene al valore interno di ciò che viene archiviato. Per valore interno intendo qui l’insieme di ragioni, pratiche, desideri e necessità che hanno portato una cosa a esistere come parte di un *milieu*<sup>11</sup>. Il problema nasce quando, per alcune cose che si intende valorizzare, non c’è un vero e proprio “fuori”, o meglio da fuori non sembra esserci proprio nulla a cui dare valore. Si tratta di tutti quei tipi di cose che mettono in difficoltà lo statuto soggettivo-oggettivo di cosciente e conosciuto. Il caso del cibo è di per sé sfidante<sup>12</sup>, ma almeno

<sup>8</sup> E. Manning, *What things do when they shape each other. The Way of the Anarchive*, in “For a Pragmatics of the Useless”, Duke University Press, New York, p. 82.

<sup>9</sup> Dove non specificato diversamente, le traduzioni sono dell’autore.

<sup>10</sup> E. Manning, *op. cit.*, pp. 84

<sup>11</sup> Augustin Berque riprende il concetto di *milieu* dal lavoro di Watsuji Tetsuro e lo descrive come lo spazio terrestre di appartenenza di un certo essere o gruppo umano, uno spazio aperto da una relazione di reciproca appartenenza tra l’esistenza umana e il suo intorno (*aroundhood*). Per maggiori riferimenti al tema del *milieu* si vedano A. Berque, *Le Pensée Paysagère*, Editions Eoliennes, Paris, 2016 e *Écoumène: Introduction à l’étude des milieux humains*, Belin, Paris, 2016.

<sup>12</sup> D. Le Breton, *Le Saveur du monde*, Metailié, Paris, 2006, tr. it. M. Gregorio, *Il sapore del mondo*, Raffaello Cortina, Milano, 2007, p. 249.

c'è l'oggetto-piatto che può essere patrimonializzato attraverso l'archiviazione della ricetta. Le cose cambiano quando si cerca di archiviare una tradizione, una parola, una sensibilità ambientale, magari un modo di orientarsi, come nel caso dell'intricato intreccio di viottoli di Matera, che rendeva così difficile agli abitanti, una volta trasferitisi a Potenza dopo l'evacuazione dei sassi, trovare la strada di casa<sup>13</sup>. Il capitale turistico<sup>14</sup> o capitale territoriale turistico<sup>15</sup> di un luogo difficilmente riesce a contenere le forme di patrimonio immanenti alla vita che scorre in quel luogo, perché si basa sull'estrazione di ciò che viene patrimonializzato dal gioco di scambi e mescolanze che costituisce la vita stessa.

## Dentro e fuori dal flusso

Il tema del “flusso” della vita e delle modalità con cui gli elementi del patrimonio vengono estratti o ricondotti al suo interno ci aiuta a “entrare nelle maglie della rete”, e va letto nella cornice della teoria ingoldiana del *meshwork*, per come essa emerge, in particolare, da *Being Alive* e *The Life of Lines*.

Tim Ingold descrive così il concetto di *meshwork*, in diretta opposizione a quello di network come insieme di punti interconnessi da linee, proposto da Bruno Latour in *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network Theory*:

È importante distinguere il network (punti connessi tra loro) dal meshwork (intarsio di linee). Ogni linea descrive un flusso di sostanza materiale in uno spazio topologicamente fluido. Concludo che l'organismo dovrebbe essere inteso non come un'entità chiusa circondata da un ambiente, ma come un entanglement aperto di linee in uno spazio fluido.<sup>16</sup>

In una filosofia relazionale le cose non sono “in relazione” ma “sono relazioni”<sup>17</sup>, come scrive Nicola Perullo, per cui Ingold è un interlocutore privilegiato. Il *meshwork* è la forma che prende l'insieme vivo delle relazioni che costituiscono le cose: ogni cosa è già sempre “avvinghiata” ad altre ed evolve all'interno di tale nodo in un processo che coincide con la vita.

<sup>13</sup> F. La Cecla, *Mente locale. Per un'antropologia dell'abitare*, Eleuthera, Milano, 2011.

<sup>14</sup> L. Virgolin, *Capitale Turistico. Nuove immagini di Roma, nuovi modelli di viaggio*, Meltemi, Milano, 2023.

<sup>15</sup> F. Ferrari, *Capitale territoriale e turismo nelle aree interne del Medio Adriatico*, in “Ripartire dal territorio. I limiti e le potenzialità di una pianificazione dal basso”. Atti del X Incontro Italo-Francese di Geografia Sociale, a cura di G. Urso, F. Epifani, F. Pollice, pp. 111-124.

<sup>16</sup> Tim Ingold, *Being Alive*, Routledge, London-New York, 2011, p. 80.

<sup>17</sup> N. Perullo, *Haptic Taste as a Task*, in *The Monist* 101, n. 3, 2018, p. 266.

Ma che cosa succede quando le persone o le cose si avvinghiano l'una all'altra? Le loro linee si intrecciano e si devono legare fra loro in modo tale che la tensione che punterebbe a separarle le unisca in realtà più saldamente. Nulla può resistere a meno che non produca una linea, e a meno che quella linea non si intrecci con altre. Quando tutto si intreccia con tutto il resto, il risultato è quello che io chiamo *meshwork*.<sup>18</sup>

Conoscere o comprendere qualcosa autenticamente – anche un edificio, un quartiere, un piatto o una tradizione – significa, in una prospettiva relazionale, coglierlo nel corso del suo evolvere all'interno del *meshwork* in cui è invischiato e, senza il quale, non esisterebbe se non come oggettualità priva di vita. L'esperienza percettiva autentica, scrive Perullo, “corrisponde all'esperienza consapevole che tutto è impuro, intrecciato, meticcio. L'autentico è il continuo processo di autenticazione”<sup>19</sup>. Un modello relazionale come quello di Perullo o di Ingold suggerisce che l'incontro autentico con un luogo e di conseguenza l'esperienza turistica più profonda si realizza nel momento in cui coglie appieno il *milieu* processuale in cui è immersa qualsiasi singolarità che si incontra, contrariamente a quanto emerge dal “tourist gaze”.

## Essere ospite

In questo quadro gioca un ruolo importante ciò di cui noi – turisti, visitatori, forestieri – siamo alla ricerca. Se il *grand tour* rispondeva a una pedagogia dell'evoluzione culturale del singolo, pensata come sua costituzione e completamento interiore tramite l'incontro con gli esempi più alti di sviluppo umano, alla visita turistica odierna dà forma una pedagogia della conoscenza come archivio. L'archivio dei luoghi visti, dei monumenti e degli archivi visitati, dei piatti mangiati e via dicendo. A un capitale turistico che si basa sull'archiviazione corrisponde una pedagogia dell'accumulazione degli oggetti di conoscenza, poco cambia che si tratti di chiese, ricette, manufatti. La distanza tra osservatore e osservato risponde al bisogno di mantenere la distanza pedagogica tra conoscenza archiviata e vita, tra esperienza puntuale statica e flusso dell'esperienza quotidiana, come nel caso dei sassi di Matera.

Circa il rapporto problematico tra conoscenza e vita diventa interessante l'esperimento di *Global Tools*, il gruppo di ricerca che, negli anni '70, ha raccolto alcuni dei più innovativi architetti e designer dell'epoca

<sup>18</sup> Tim Ingold, *The Life of Lines*, Routledge, London-New York, 2015, p. 5.

<sup>19</sup> N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, Mimesis, Milano-Udine, 2020, p. 75.

sotto un motto condiviso: “quando l’educazione coinciderà con la vita”<sup>20</sup>. Ciò ha significato prendere le distanze dall’ambiente urbano per rivolgersi alle zone rurali (quelle che oggi definiamo aree interne<sup>21</sup>) come spazi fertili per il loro progetto. Questo avvalorava la tesi che lo sviluppo turistico delle aree interne non sia solo un passaggio necessario per evitare zone d’ombra nello sviluppo del paese, ma anche un’occasione per mettere in pratica un’esperienza turistica differente, situata e coinvolgente, capace di mettere in questione il primato estetico della distanza e l’estrazione delle cose dal flusso della vita.

Per descrivere un tipo di patrimonializzazione più adatta al contesto delle aree interne, anziché “archivio” adotterò il termine “anarchivio”, concetto coniato da Erin Manning e Brian Massumi per indicare un’interazione attiva e partecipata nei confronti dei materiali che costituiscono tradizionalmente gli archivi. L’anarchivio coincide con la riattivazione dei processi che hanno condotto all’elemento che si intende archiviare, attraverso un’elaborazione partecipata e originale del sistema di relazioni di cui ogni cosa – oggetto d’arte, ma anche parola, tradizione, ricetta – conserva traccia.

### La prospettiva rovesciata

Durante il mio secondo giorno a Matera sono finalmente riuscito a entrare in un sasso, approfittando dell’ospitalità di un abitante “sassaiolo”: la cosa che più mi ha stupito è stata sedermi sul balcone e riconoscere che la prospettiva si era completamente ribaltata rispetto al giorno precedente. Vedevo gli edifici moderni spioventi sul centro storico e le persone assiegate sui belvederi, ma gli altri sassi non erano più oggetti. Un luogo che da lontano appare come oggetto, da vicino, da dentro, si dispiega come un *testo* – narrazione e intreccio – che racconta una storia e un’appartenenza diverse. Basta cambiare punto di vista perché l’esperienza della visita turistica muti completamente. Immergendosi in un paesaggio che normalmente si vede solo da lontano, tutto si trasforma: l’oggetto, il soggetto e l’intera esperienza estetica assumono una conformazione diversa. Quello che prima era un punto di vista, una prospettiva oculare sul panorama, si tramuta in un nodo di una matrice fluida<sup>22</sup> fatta di sensazioni tattili, odori, suoni. In luoghi

<sup>20</sup> V. Borgonuovo, S. Franceschini, *Global Tools 1973-1975*, NERO, Roma, 2018.

<sup>21</sup> Per una definizione aggiornata e una panoramica su tutte le attività di ricerca e progettazione connesse alle aree interne è possibile visitare il sito web dedicato sul portale dell’Agenzia per la Coesione Territoriale al link <https://www.agenziacoesione.gov.it/strategia-nazionale-aree-interne/>

<sup>22</sup> T. Ingold, *The Perception of the Environment. Essays on Livelihood, Dwelling and Skill*, Routledge, London, 2011, p. 220.

come Matera, segnati da flussi turistici massicci ed evidenti, la distanza che separa i balconi dai belvedere è tanto enorme da sembrare inconciliabile. Non è detto però che cambiando tipo di luogo questo iato non assuma un'altra forma.

Tanto le considerazioni fatte fino a qui quanto il breve resoconto sull'esperienza a Matera testimoniano l'importanza di un'indagine sul turismo che rivendichi come perno la dimensione estetica. In quanto segue, aree interne, archivio/anarchivio e pedagogia radicale costituiranno i punti chiave per affrontare la questione della turistificazione.

### **Aree interne – anarchivio, pedagogia**

Le aree interne sono state definite a partire dal 2013, quando è entrata in vigore la Strategia Nazionale Aree Interne (SNAI), volta “al miglioramento della qualità dei servizi ai cittadini e delle opportunità economiche nei territori interni e a rischio marginalizzazione”<sup>23</sup>. La definizione è la seguente: “Sono ‘interne’ quelle aree caratterizzate da una significativa distanza dai principali centri di offerta di servizi, in particolare quelli relativi all'istruzione, mobilità e servizi socio-sanitari”<sup>24</sup>. Nonostante si tratti di aree con insediamenti demograficamente contenuti e con servizi limitati, esse comprendono più della metà del territorio italiano e raccolgono circa il 15% della popolazione. Per l'immaginario turistico futuro sono una risorsa fondamentale: non pensare adeguatamente alla valorizzazione di queste aree significa dimenticare gran parte del territorio nazionale, oltre che perdere l'occasione di dare un'immagine sfaccettata e ricca del Paese.

### **Patrimonio turistico delle aree interne**

Capire l'impatto della turistificazione su questo tipo di spazi è un'esigenza reale<sup>25</sup>. Tuttavia, la tendenza all'estetizzazione e alla musealizzazione degli elementi che compongono il capitale turistico rende difficile per le aree interne stare al passo con i centri più grandi. Molte aree interne hanno una storia rurale, si sono sviluppate intorno

<sup>23</sup> Agenzia per la Coesione Territoriale, *Strategia Nazionale Aree Interne*, 2014 (<https://www.agenziacoesione.gov.it/strategia-nazionale-aree-interne/> consultato il 04/01/2024)

<sup>24</sup> *Ibidem*.

<sup>25</sup> Nel presente articolo si parlerà unicamente dell'Italia ma, visto che solo il 2% del territorio globale è urbano, l'idea di area interna e di valorizzazione turistica di territori periferici può essere identificata anche come una questione d'interesse globale.

a economie legate alla sussistenza o al piccolo commercio e non hanno intercettato le correnti artistiche più note. Gran parte del capitale turistico delle aree interne è poi difficile da archiviare per ragioni materiali: consiste in architetture vernacolari, frutti, verdure e materie prime legati a stagioni e microclimi specifici, tradizioni orali fatte di ricette, canti, dialetti, narrazioni. Si tratta di elementi che si intrecciano nella vita quotidiana degli abitanti ma che, da fuori, sono difficili da individuare. È difficile estrarre questo “patrimonio dei margini” dal proprio contesto e lo è altrettanto conoscerlo sufficientemente per cogliere appieno le relazioni in cui queste pratiche acquistano rilevanza. È molto difficile, cioè, creare la distanza tra osservatore e osservato, tra soggetto e oggetto, propria dell’esperienza turistica estetizzata. Nell’ultimo paragrafo verrà proposto un esempio di an-archiviazione di un patrimonio appartenente a un’area interna: *Reminiscenza*, del collettivo Spazio Vacante, una pratica artistica partecipativa nata dal confronto duraturo con la comunità di Sperlinga, in provincia di Enna.



Figura 1: *Reminiscenza*, Spazio Vacante, 2024, ph. Domenico Lanaia

Un aggettivo che descrive questo tipo di patrimonio è “situato”, in riferimento a Dewey<sup>26</sup> e alla rielaborazione di Donna Haraway in *Situated Knowledge*<sup>27</sup>. La conoscenza situata si oppone a una conoscenza geograficamente globalizzata, che s’incunea in un’unica narrazione comune e pretende di posizionarsi all’esterno del sistema che intende conoscere. “Situato” significa, per Haraway, immerso e indistricabile da una serie di relazioni che costituiscono la vita stessa. Se gli archivi architettonici delle grandi città italiane sono facilmente leggibili e interpretabili – fanno parte di una Storia che tutti conoscono e sono circondati da infrastrutture che li inquadrano in una narrazione coerente – quelli delle aree marginali richiedono di entrare dentro *meshwork* più confusi. Se ci si posiziona fuori o “sul bordo”, ogni possibilità di comprensione viene meno. Entrare dentro a un luogo significa situare se stessi per cogliere un patrimonio a sua volta “situato”, rinunciare a quel grado di distanza che è condizione necessaria dell’estetizzazione dell’esperienza, anche turistica. Il distacco a cui mi riferisco afferisce alla dimensione percettiva e cognitiva. Si tratta di creare uno iato tra sé e l’ambiente in cui ci si trova per poi, grazie e all’interno di tale iato, operare nei confronti di ciò che appartiene a tale ambiente come se si trattasse di un’entità sconnessa dalle altre e soprattutto da noi. Il distacco è il primo passo di un’azione oggettivante e di una cultura cumulativa. Visitare un luogo in una prospettiva situata significa riconoscersi parte di esso e, al contempo, stranieri: possiamo chiamare questo doppio movimento *il situarsi esteticamente come turisti*. Lo sguardo distaccato cede il passo alle parole, all’ascolto e all’ospitalità che, come testimonia l’etimologia, conserva sempre un certo grado di rischio.

## Turismo esperienziale

Oggi si parla molto di turismo esperienziale, soprattutto per le aree interne<sup>28</sup>. L’“esperienza” è l’immersione nelle relazioni che costituiscono il luogo visitato. Il fine del turismo esperienziale non è la visione di

<sup>26</sup> J. Dewey, *Experience and Education*, Free Press, New York, 1938; tr.it. E. Codignola, *Esperienza ed Educazione*, Raffaello Cortina, Milano, 2014; *Logic: The Theory of Inquiry*, Rinehart and Winston, New York, 1938, tr. it. A. Visalberghi, *Logica, Teoria dell’Indagine*, Einaudi, Torino, 1949.

<sup>27</sup> D. Haraway, *Situated Knowledges, The Science Question in Feminism and the Privilege of Partial Perspective*, in *Feminist Studies* n.14, v.3, 1988, pp. 575-599.

<sup>28</sup> A testimonianza del fatto che il turismo esperienziale sta facendo strada come vera e propria definizione d’uso commerciale e accademica, si considerino alcuni documenti dedicati ai professionisti del settore turistico che cercano di inquadrare questo fenomeno, insieme ad articoli che lo tematizzano per varie aree e strategie riferite all’Italia: (Testa, 2023), (Mininni, et al. 2022) (Mantegazzi 2021) (Giacomelli e Calcagni 2022) <https://bmnapoli.com/turismo-esperienziale-significato-ed-esempi/>; <https://www.aiptoc.it/per-una-corretta-definizione-di-turismo-esperienziale/>

qualcosa ma, piuttosto, l'incontro con le forme di vita che caratterizzano un luogo. Dalla prospettiva estetica, il turismo esperienziale – che fatica ancora a trovare una definizione unanime – rivendica la centralità dell'esperienza estetica come un tutto (dalla vista al gusto, dal cammino all'odorato, dal dialogo alla contemplazione) che assume in ogni luogo una forma diversa. È facile immaginare la ragione per cui tale forma di turismo trovi proprio nelle aree interne un terreno fertile: esse obbligano a ridiscutere la distanza che separa i due ospiti – ospitante e ospitato – perché entrambi necessitano di un incontro particolarmente profondo per veder riconosciuto il loro valore. Tale incontro non è puntuale né localizzato in un punto di vista specifico ma assume la forma di un'immersione che coinvolge l'intera sfera percettiva nelle relazioni con l'intorno.

Questo tipo di turismo rappresenta una risorsa per le aree interne ma presenta dei rischi, primo fra tutti, quello di creare a sua volta una bolla estetica dove, a essere separato dalla vita, non è un oggetto ma un'intera nicchia, in cui si sperimenta una sensibilità separata dal flusso quotidiano a cui, nonostante i turisti, gli abitanti rimangono legati. Il rischio è aggravato dal fatto che, se nel caso del museo c'è una porta, nel caso di un'area o un paese è difficile rendersi conto dei confini che lo delimitano. Sperimentare in ambiente protetto una modalità di vita differente non mette al riparo dalla duplicazione dell'esperienza percettiva<sup>29</sup>. L'unico modo per evitare questi rischi è far sì che l'esperienza turistica sia il più possibile attiva ed *embodied*. Nel cammino, nel dialogo e, più in generale, in qualsiasi pratica partecipativa condivisa con gli abitanti e con il *milieu* non-umano diventa difficile conservare il grado di estraneità necessario per la costruzione di una bolla. Siamo continuamente chiamati in causa come ospiti a rischio e ciò impedisce che si creino linee di divisione tra i piani dell'esperienza. Un altro rischio è quello di standardizzare l'esperienza che viene offerta. Se per esperienza intendiamo una specifica attività, allora corriamo il pericolo di riprodurre il tipo di archiviazione di cui abbiamo parlato sopra, in cui gli elementi sono estratti dal loro contesto – stagione, famiglia, età, momento dell'anno – per essere resi disponibili sotto forma di oggetti. Cambiando il patrimonio deve cambiare anche la modalità di accumulazione del capitale. Non si può far sempre riferimento allo stesso archivio: occorre un altro modo per organizzare e far vivere il patrimonio.

<sup>29</sup> N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, DeriveApprodi, Roma, 2022, p. 73.

## Anarchivio – aree interne, pedagogia

Il concetto di *anarchivio*, come detto, offre un possibile spunto rispetto a nuove modalità di rapportarsi col patrimonio turistico, in particolare quello delle aree interne. L'idea nasce all'interno di *The SenseLab*, un laboratorio di ricerca con sede a Montreal fondato, tra gli altri, da Brian Massumi ed Erin Manning<sup>30</sup>, allo scopo di investigare il rapporto tra processi artistici, filosofia e politica. Massumi e Manning hanno descritto la "metodologia" che guida *The SenseLab* come "ricerca-creazione", per far risaltare il legame tra la ricerca necessaria alla costruzione di una conoscenza e la produzione artistica di forme che a loro volta entrano a far parte del processo conoscitivo.

Nel manifesto *The Go-To How-To Book of Anarchiving*<sup>31</sup> viene definito il significato di "anarchivio":

Un repertorio di tracce di eventi collettivi di ricerca-creazione. Queste tracce non sono inerti ma sono portatrici di potenziale. Sono riattivabili, e la loro riattivazione aiuta a far scattare nuovi eventi che continuano il processo creativo da cui provengono, ma in una nuova iterazione.<sup>32</sup>

Per i suoi inventori, il problema cui risponde il concetto di anarchivio è quello dell'archiviazione del materiale artistico: come fare in modo che l'archivio mantenga un legame con l'attività processuale che genera i suoi elementi?

Nessuno degli artisti che ho incontrato sente che l'archivio rende giustizia al suo lavoro. Poi, come dovrebbe essere ormai chiaro, nessun archivio è completamente legato a forma e rappresentazione. Ma sapere come tende a funzionare un archivio è importante ed è precisamente ciò che è in gioco nell'anarchivio.<sup>33</sup>

La risposta an-archivica è quella di intendere il pezzo d'archivio non tanto come oggetto che cristallizza la fine di un progetto, quanto come

<sup>30</sup> Erin Manning e Brian Massumi, ambedue influenzati dal lavoro di Deleuze e Guattari e dall'opera di Alfred North Whitehead, si occupano precisamente e prevalentemente di filosofia del processo, psichiatria, arte e pratiche di ricerca legate alla creazione collettiva di output non convenzionali, da cui l'enfasi sul ruolo di pratiche come l'attivismo, la co-operazione, la performance e la danza.

<sup>31</sup> A. Muphie, *The Go-To How-To Book of Anarchiving. SenseLab and the Distributing the Insensible Event*, 2016 (<http://senselab.ca/wp2/wp-content/uploads/2016/12/Go-To-How-To-Book-of-Anarchiving-landscape-Digital-Distribution.pdf> consultato il giorno 11/21/2024).

<sup>32</sup> Ivi., p. 6.

<sup>33</sup> E. Manning, *op. cit.*, p. 83.

traccia di un evento che conserva in sé la possibilità di riattivare il processo che vi ha condotto. Il primato non è del prodotto – dell’oggetto d’archivio – ma nella pratica di ricerca-creazione che, seguendo le tracce dell’evento testimoniato dall’oggetto, procede oltre verso nuovi eventi e nuove derive attuali. Ci si avvicina al materiale da *anarchiviare* all’interno di un processo che precede e succede tale materiale – in una battuta gli passa “attraverso, come in una stazione”<sup>34</sup>.

Massumi e Manning usano la metafora della “banca dei semi”: se non presumiamo che i semi vengano riutilizzati per future colture, non avrebbe alcun senso raccogliarli. Ogni oggetto dell’archivio diventa un nodo di possibili germogli. Non ha senso in sé, in quanto oggetto autonomo, ma solo come parte di un processo di attivazione che non si lascia chiudere in una scansione rigida di passato, presente e futuro.

Rimettere in moto un archivio è un processo creativo: non si tratta di ripetere l’azione che ha condotto alla produzione dell’oggetto, quanto di riprendere il filo del processo che è passato attraverso quell’oggetto, imprimendo al suo interno una traccia.

L’anarchivio consente di rileggere l’archivio mostrando che c’è un surplus rispetto al suo statuto monumentale, anche in termini di valore. *Anarchiviare* significa manifestare la vitalità che risiede in ogni oggetto, un *more than*- che fa di ogni singolarità una parte attiva del flusso processuale dell’esistenza: “L’anarchivio è una tecnica per mettere in pratica e far pratica con un motore di processualità [process-making engine]”<sup>35</sup>.

## Archivio e Anarchivio

Per quanto riguarda il rapporto tra archivio e anarchivio, al terzo punto del manifesto si legge:

L’anarchivio ha bisogno di documentazione – l’archivio – da cui partire e attraverso cui passare. È un’energia d’eccesso dell’archivio: una specie di supplemento o di surplus di valore dell’archivio.<sup>36</sup>

L’anarchivio necessita dunque dell’archivio per funzionare. Lì dove il secondo finisce, nello spegnimento definitivo dell’evento, comincia il compito del primo, che passa attraverso i documenti per leggere le tracce conservate da ciascuno, riattivarle, andare avanti, processare ancora.

<sup>34</sup> A Muphie, op.cit., p. 7

<sup>35</sup> E. Manning, op. cit., p. 89.

<sup>36</sup> A. Muphie, op. cit., p. 7.

Quindi la pratica di anarchiviare posiziona i materiali d'archivio tradizionali (documenti, artefatti, frammenti, registrazioni) come “stazioni di passaggio” [waystations] attraverso cui transitare, riattivandole e nutrendo il loro sguardo verso il futuro con un continuo processo creativo.<sup>37</sup>

Questi esempi sul rapporto tra archivio e anarchivio non presentano particolari difficoltà quando accostati ad artefatti, frammenti, *records* e documenti. Ma cosa succede se proviamo a cambiare il combustibile di questo *process-making engine* e, al posto di materiali d'archivio tradizionali, consideriamo le risorse tipiche delle aree interne?

In un recente articolo<sup>38</sup>, Hannah Waters ha provato ad *anarchiviare* attraverso le proprie pratiche performative la memoria di Jean Spencer, la prozia pittrice. Trattandosi di *un'anarchiviazione* di performance, anche Waters si trovava di fronte a un materiale difficile da oggettificare perché vincolato al gesto performativo. Benché, di fatto, in questo caso un archivio ci sia, esso è però “annodato” con le attivazioni performative compiute dall'autrice. L'idea di anarchivio permette di entrare “nel mezzo” di questo gioco, oltrepassando i limiti imposti dall'oggettivazione artistica di un rapporto, a favore di un processo creativo continuo che si auto-autentica<sup>39</sup> nel suo farsi. Nonostante risulti impossibile a Waters trattare il lavoro di Jean Spencer come un autentico archivio, l'operazione di *anarchiviazione* riesce comunque e riapre la strada di un rapporto. È “un'opportunità di ascoltare i fantasmi del passato in un processo creativo che nutre il futuro”<sup>40</sup>.

Waters suggerisce che sia possibile fare anarchivio anche in assenza di archivio. O meglio, mostra come la relazione tra i due non sia da intendere come quella che intercorre tra un soggetto attivo che mette in moto una materia “morta”. C'è una certa dose di attività, corporeità ed *embodiment* nell'uso di qualsiasi archivio, ed è proprio grazie alla sostanziale continuità tra azione, attivazione e consultazione che la pratica *anarchivica* si può autosostenere. In realtà ogni archivio è già un anarchivio nel momento in cui viene consultato, frequentato, abitato, toccato, sfogliato. L'archivio esiste solo in teoria, in pratica è soggetto a una continua erosione, tanto più evidente quanto meno solidi sono i materiali di cui è composto<sup>41</sup>.

<sup>37</sup> H. Waters, *Sites of multiplicity: anarchiving, feminism, and performance*, in “Studies in theatre and performance” vol. 44, n.1, 2024, p. 185.

<sup>38</sup> Ivi.

<sup>39</sup> N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, op. cit., p. 75.

<sup>40</sup> H. Waters, op. cit., p. 186.

<sup>41</sup> H. Waters, op. cit., p. 196.

## Anarchiviare le aree interne

Dall'esperienza di Waters e dal lavoro di *The SenseLab* possiamo trarre alcune considerazioni utili al discorso sulle aree interne e la loro valorizzazione turistica. Proprio perché queste zone richiedono al visitatore di situarsi all'interno del loro *milieu* (umano, naturale, architettonico) per riconoscere l'espressione autentica del proprio patrimonio, esse rappresentano il luogo privilegiato per mettere in pratica quella forma di plusvalorizzazione che abbiamo individuato nell'anarchivio. *Anarchiviare* vuol dire valorizzare qualcosa immanentemente<sup>42</sup> alla sua esistenza, all'interno della trama della vita, senza musealizzarlo. Significa attivare – insieme, con il corpo, il movimento e la co-creazione – ciò che si intende conoscere o “visitare”, facendo di conoscenza e partecipazione un tutt'uno. Accanto all'estetizzazione distaccata si fa strada un'esteticità diffusa che si configura come campo di incontro aperto a tutti i sensi e permeabile alla vita.

Il turista non è un elemento esterno che guarda la scena come un osservatore distaccato, ma un componente interno costretto a trovare il proprio ruolo in un ecosistema vivo, a situarsi concretamente e, con ogni probabilità, anche fisicamente. Tradizioni culinarie, ecosistemi fragili, narrazioni condivise, canti, archivi privati: più che conservarli è utile, per generare valore, riattivarli e viverli come processi reali nella continuità di presente e passato. Un piatto non viene semplicemente mangiato, ma si esplora anche la sua storia produttiva; un ecosistema non viene descritto ma attraversato, cosicché la sua conoscenza venga, seppur parzialmente, trasmessa da chi lo vive al turista che diventa custode; un racconto o un insieme di ricordi vengono messi a disposizione da chi li conserva, mantenendo viva la testimonianza della propria storia ancora attiva. Non si tratta certo di un processo veloce e nemmeno facile; tuttavia, soprattutto per certe aree, può rappresentare una strategia funzionale nel medio termine. Qui, una volta inserito in un sistema di relazioni, anche il turista in un certo senso “appartiene” alla comunità visitata.

## Pedagogie – aree interne, anarchivio

“C'è un posto dove provare?” Questa è la domanda che Alessandro Mendini si poneva nell'editoriale<sup>43</sup> che annunciava la fondazione della

<sup>42</sup> Il riferimento di Manning e Massumi per l'immanenza è, ancora una volta, il lavoro di Deleuze e Guattari, i primi ad aver dato particolare rilevanza al tema dell'immanenza, che ritorna in gran parte della loro opera – *Mille-Plateaux* su tutti – fino a diventare il titolo dell'ultimo scritto di Deleuze, *L'immanence: une vie* (1995).

<sup>43</sup> L'editoriale è stato pubblicato sul numero 12 di Casabella.

*Global Tools* da parte di un gruppo di designer basati tra Milano e Firenze. *Global Tools* si definiva “un sistema di laboratori per la propagazione dell’uso di materie tecniche naturali e relativi comportamenti”<sup>44</sup> che, per due anni, avrebbe portato avanti una serie di sperimentazioni didattiche, artistiche e progettuali, lasciando il segno tanto nel mondo del design quanto, in anni più recenti, nel campo delle pedagogie radicali.

L’esperienza *Global Tools* è interessante qui per due ragioni. La prima è che il gruppo ha concentrato le proprie attenzioni sull’Italia interna, le zone rurali in cui – sostenevano i membri – era possibile ripensare il rapporto tra “uomo, tecnologia e mano” in termini più ecologici e interconnessi. La cultura – anche quella che compone il patrimonio capitalizzabile – veniva intesa “come patrimonio prodotto da una società intera, non solo da un’élite specializzata, direttamente connesso alla vita biologica ed economica, in opposizione a un insieme disparato di esperienze estetiche”<sup>45</sup>. Ciò apre al secondo punto di contatto con la questione dell’estetizzazione del turismo: se dietro all’accumulazione e allo scambio di capitale turistico sta una pedagogia dell’accumulazione e dello scambio di oggetti, inserita in un’estetica dualistica<sup>46</sup> e separata (la vita da una parte, l’educazione o lo svago dall’altra), *Global Tools* ha sperimentato una pedagogia dell’“apprendimento permanente”, in cui l’esperienza estetica e l’arricchimento personale coincidono con la vita.

Se le aree interne hanno un plus-valore, anche turistico, che le contraddistingue rispetto ai contesti urbani più battuti, è certo che questo valore non risiede nell’accumulazione di tante piccole esperienze di elevazione rispetto alla vita, quanto nello sperimentare una diversa vita o un differenziale – di modi, di materiali, di tempistiche, di relazioni umane – interno alla vita stessa. *Global Tools* ha il merito di aver elaborato, pur in maniera poco sistematica, una serie di pratiche pedagogiche completamente con-formi alla vita.

### **L’estetica di *Global Tools***

Gli strumenti educativi della *Global Tools* – esercizi di co-progettazione e co-costruzione, disegni collettivi, produzione materiale di elementi immaginari – possono essere definiti come *anarchiviazioni* del

<sup>44</sup> V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 9.

<sup>45</sup> V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 23.

<sup>46</sup> N. Perullo, *Estetica senza (s)oggetti*, cit.

sapere tecnico tradizionale e, al contempo, del lavoro di design dello stesso gruppo. Il fatto che gli “strumenti educativi” dovessero “coincidere con l’esperienza diretta delle tecniche e dei processi di lavoro originali, nonché dei luoghi dove queste pratiche prendevano forma”<sup>47</sup>, mette al sicuro l’attività conoscitiva dal rischio di una separazione tra parti attive e passive nel processo di formazione, che non si riduce mai a “informazione”. Nella pedagogia di *Global Tools* agli oggetti da visitare si sostituiscono i comportamenti e le esperienze vissute come strumenti principali pedagogici. Dal punto di vista estetico, a un’“egemonia della visione”<sup>48</sup> e a una pratica dell’acquisizione distaccata di informazioni (perlopiù visive), si sostituisce un’attività di perenne messa in gioco e di immersione nei contesti che si incontrano. C’è un’“enfasi speciale sull’unione tra pratica e teoria, sulla traccia del pensiero pragmatista di John Dewey”<sup>49</sup> che permette di passare dall’incontro di un paesaggio, popolato di oggetti, a un *milieu* in cui le esistenze si intersecano. Il *milieu* non va mai solo guardato ma va partecipato: da qui l’insistenza sulla rilevanza del lavoro manuale, dell’autocostruzione, del “toccare con mano” l’intero processo con cui si entra in contatto. L’enfasi sul lavoro manuale suggerisce un’estetica del tatto più che della visione, in linea con la “crisi del modello illuminista e della fisica classica” che ha reclamato per questo senso “una rinnovata attenzione”<sup>50</sup>. Il tatto, pur essendo un singolo senso, diventa facilmente il perno dell’intero sistema percettivo e la metafora, letterale e non, di una conoscenza che non si traduce mai in un “gaze”.

Senso prossimale, apparentemente diretto e non mediato, che rimanda all’esperienza quale condizione necessaria del sapere, alla natura relazionale del conoscere, e al pensare intimamente intrecciato al sentire. [...] Il tatto richiama il contatto, quindi un tipo di conoscenza diversa che implica una relazione.<sup>51</sup>

## Partecipazione attiva

L’*anarchivio* può essere interpretato come l’uso tattile e corporale degli elementi che l’archivio (o la semplice dimenticanza) ha estratto dal flusso della vita. Si tratta di un esercizio di contatto e partecipazione, anche fisica, con ciò che si incontra, che si tratti di un edificio,

<sup>47</sup> V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 12.

<sup>48</sup> D.M. Levin, *Modernity and the hegemony of vision*, University of California Press, Berkeley, 1993.

<sup>49</sup> V. Borgonuovo, S. Franceschini, *op. cit.*, p. 16.

<sup>50</sup> N. Perullo, *Estetica ecologica. Percepire saggio, vivere corrispondente*, cit., p. 62.

<sup>51</sup> Ivi. p. 64.

una ricetta o un intero paese. Nel caso delle aree interne, toccare con mano diventa doppiamente importante: solo a distanza ravvicinata e attraverso un coinvolgimento diffuso si rivela la consistenza più autentica, viva e vivace dei luoghi marginali. Non solo riposizionare il patrimonio del flusso della vita, ma introdursi in tale flusso e fare esperienza del *meshwork* di un dato luogo attraverso il patrimonio stesso. Questo, forse, è l'obiettivo a cui mirare e il risultato dell'*anarchiviazione*.

## Conclusioni

Concludo descrivendo *Reminiscenza*<sup>52</sup>, un'attività artistica installativa e partecipativa ideata dal collettivo Spazio Vacante citato all'inizio di queste pagine, che rappresenta un esempio di come la pratica dell'anarchivio possa prendere forma per lo sviluppo turistico non convenzionale delle aree interne.



Figura 2. *Reminiscenza*, Spazio Vacante, 2024, ph. Domenico Lanaia

<sup>52</sup> *Reminiscenza* fa parte del progetto *ECHO. Risonanze territoriali*, svolto in collaborazione con Ortigia Sound System e Zô Centro Culture Contemporanee e finanziato dal Ministero della Cultura

Grazie a tre anni di lavoro sul territorio di Sperlinga, Spazio Vacante è stato in grado di intercettare un gran numero di archivi informali, tra i quali quello di Totò Scalisi, contenente foto e video del paese e delle zone limitrofe risalenti al secolo passato. A questo archivio appartiene la serie di video della Festa di San Giuseppe che sono stati la materia prima dell'installazione attivata dal gruppo nel settembre 2024. L'installazione consisteva nella proiezione di frammenti audio-video all'interno delle grotte situate nel borgo rupestre di Sperlinga. Le grotte, normalmente chiuse al pubblico e usate per secoli come abitazioni, sono state aperte nei giorni dell'evento e rese disponibili alla visita lungo un percorso a piedi guidato dagli stessi membri di Spazio Vacante insieme al proprietario dell'archivio e ad alcuni membri della comunità locale, impegnati nella conservazione di memorie culinarie, storiche e geologiche. L'attivazione dei materiali d'archivio ha consistito nella riproduzione in un contesto aperto e, soprattutto, con un linguaggio visivo attualizzato. L'uso dell'installazione site-specific come media di comunicazione tra il pubblico e il patrimonio archeologico – recente e preistorico – è un'azione che va oltre la conservazione o, per meglio dire, preserva un patrimonio nell'atto stesso di usarlo, collettivamente, in modo differente da come era stato inizialmente pensato. Archiviazione, patrimonializzazione e uso del capitale territoriale coincidono in un gesto che rientra appieno nella sensibilità testimoniata dal termine *anarchivio*.

*Reminescenza* espone il visitatore a un incontro che non è riducibile ad alcuna delle sue componenti. C'è l'aspetto storico e il gesto di entrare, letteralmente, nelle grotte che per secoli sono state il centro della vita a Sperlinga, a cui si affianca il dialogo con i testimoni di quella forma di vita i quali, oggi, sono altresì testimoni delle difficoltà a cui un luogo simile è esposto dal punto di vista culturale e demografico. C'è un orizzonte percettivo totalizzante, che va dall'odore al gusto, dal riverbero delle parole all'osservazione delle danze che si riproducono ciclicamente sullo sfondo ruvido della parete. C'è la salita lungo le scale di roccia che si affianca al racconto della storia di quella strana formazione geologica che sovrasta il paese. In una battuta, il turista viene messo nella condizione di doversi posizionare come un esterno che progressivamente diventa, anche se in misura ridotta, un interno, partecipante di un processo di cui ormai è anch'esso testimone. Da soggetto passivo, che osserva e raccoglie elementi astratti resi disponibili per il suo passaggio, il visitatore diventa attore del processo di *anarchiviazione*, testimone e parte integrante di una vita che, nonostante la brevità dell'incontro, ora passa anche attraverso di lui.

### **Tra le maglie della rete. Aree interne, anarchivio e pedagogie radicali per un'estetica del capitale turistico**

Questo articolo riflette sulle modalità in cui il fenomeno dell'archiviazione di elementi culturali, essenziale per l'acquisizione di capitale turistico sul mercato globale, si trasforma nel contesto delle cosiddette aree interne. Cercherò di evidenziare come l'idea di anarchivio, nell'elaborazione offerta da The SenseLab, sia particolarmente fertile per questo tipo di aree. Accanto a questo dispositivo pratico-teorico, prenderò alcuni elementi della ricerca Global Tools, portata avanti negli anni Settanta da un gruppo di architetti e teorici che, abbandonate provocatoriamente le città, si sono rivolti alle aree rurali per configurare una pratica pedagogica che coincidesse con la vita, allontanandosi da qualsiasi idea di fruizione distaccata. In conclusione, offrirò un esempio di anarchiviazione delle aree interne: *Reminescenza* del collettivo Spazio Vacante. Uno spunto concreto per la creazione di un plusvalore turistico radicato nella vita che fluisce anche laddove sembra essersi fermata da tempo.

Keywords: Aree interne, Anarchivio, Spazio Vacante, Estetica Relazionale, Turismo Esperienziale

### **Slipping through the net. Inland Areas, Anarchive, and Radical Pedagogies for an Aesthetics of Touristic Capital.**

This article reflects on the ways in which the phenomenon of archiving cultural elements, which is essential for the acquisition of touristic capital in the global market, is transformed in the context of so-called inland areas. I will try to highlight how the idea of the anarchive, in the elaboration offered by The SenseLab, is particularly fertile for these kinds of areas. Alongside this practical-theoretical device, I will take some elements of the Global Tools research, carried out in the 1970s by a group of architects and theorists who, provocatively abandoning cities, turned to rural areas to configure a pedagogical practice that coincided with life, moving away from any idea of detached fruition. In conclusion, I will offer an example of the anarchiviation of inland areas: *Reminescenza* by the collective Spazio Vacante. A concrete cue for the creation of tourist surplus value rooted in the life that flows even where it seems to have stopped long ago.

Keywords: Inland areas, Anarchive, Spazio Vacante, Relational Aesthetics, Experiential tourism/Experience-based Tourism