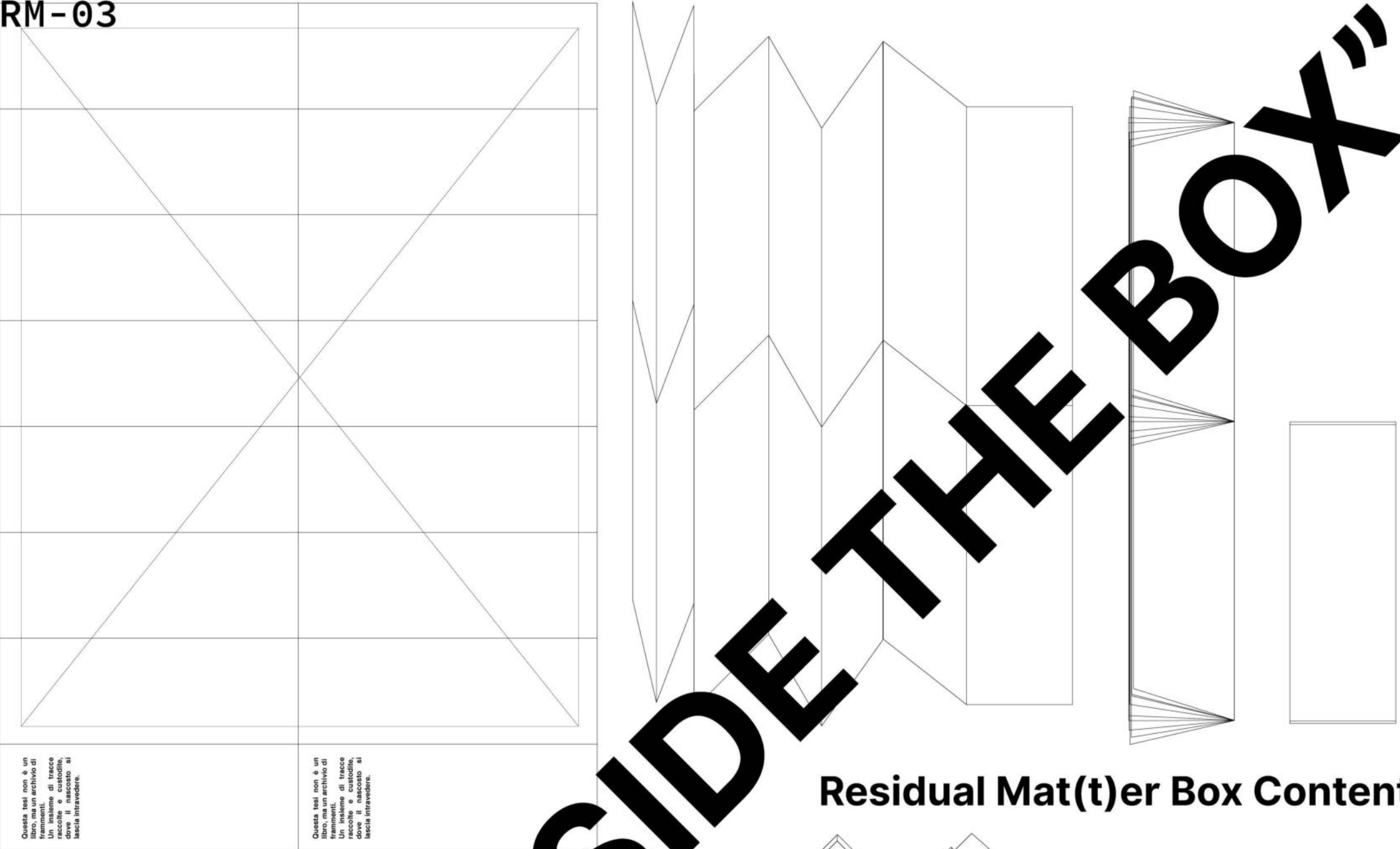
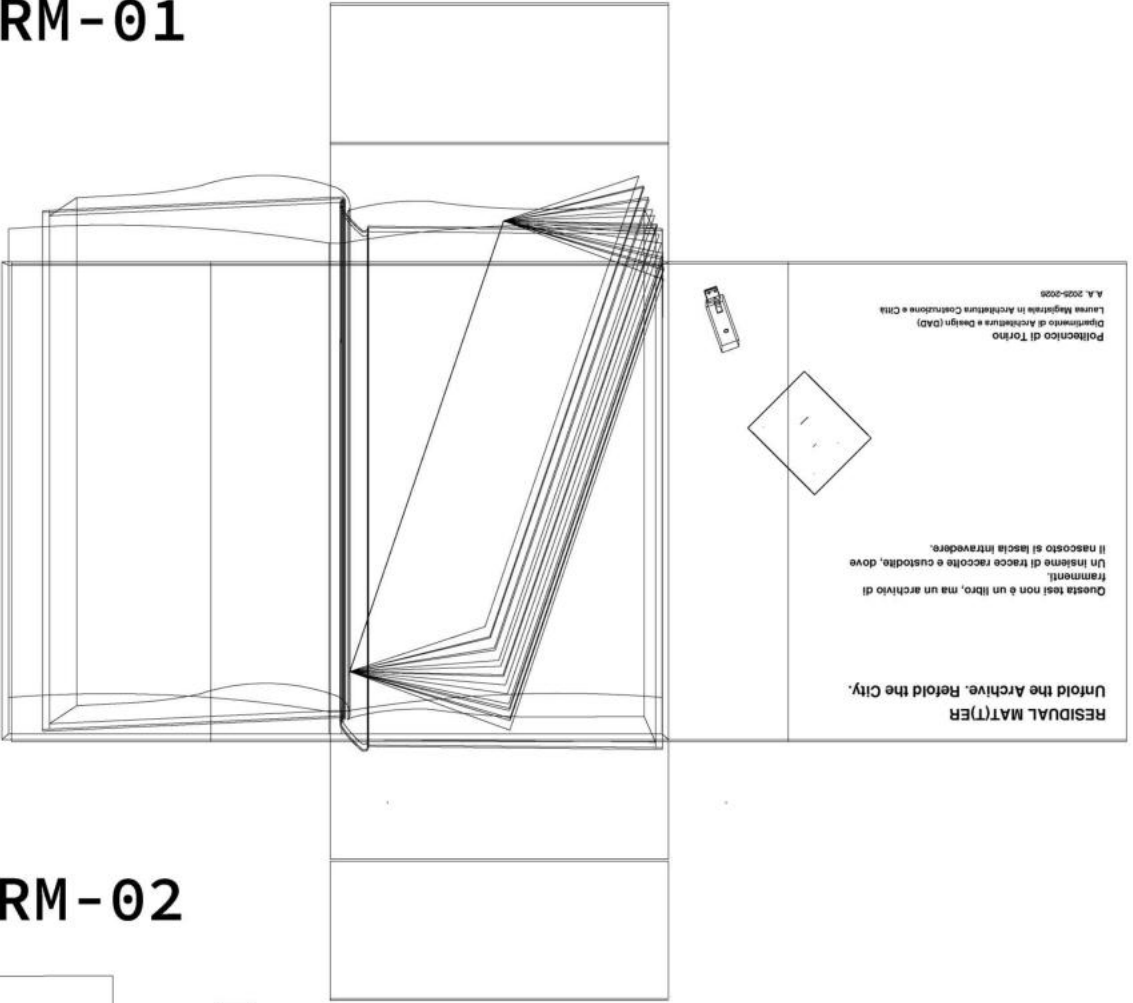


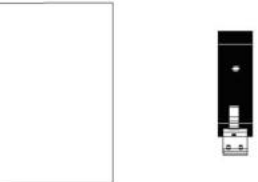
RM-03



RM-01

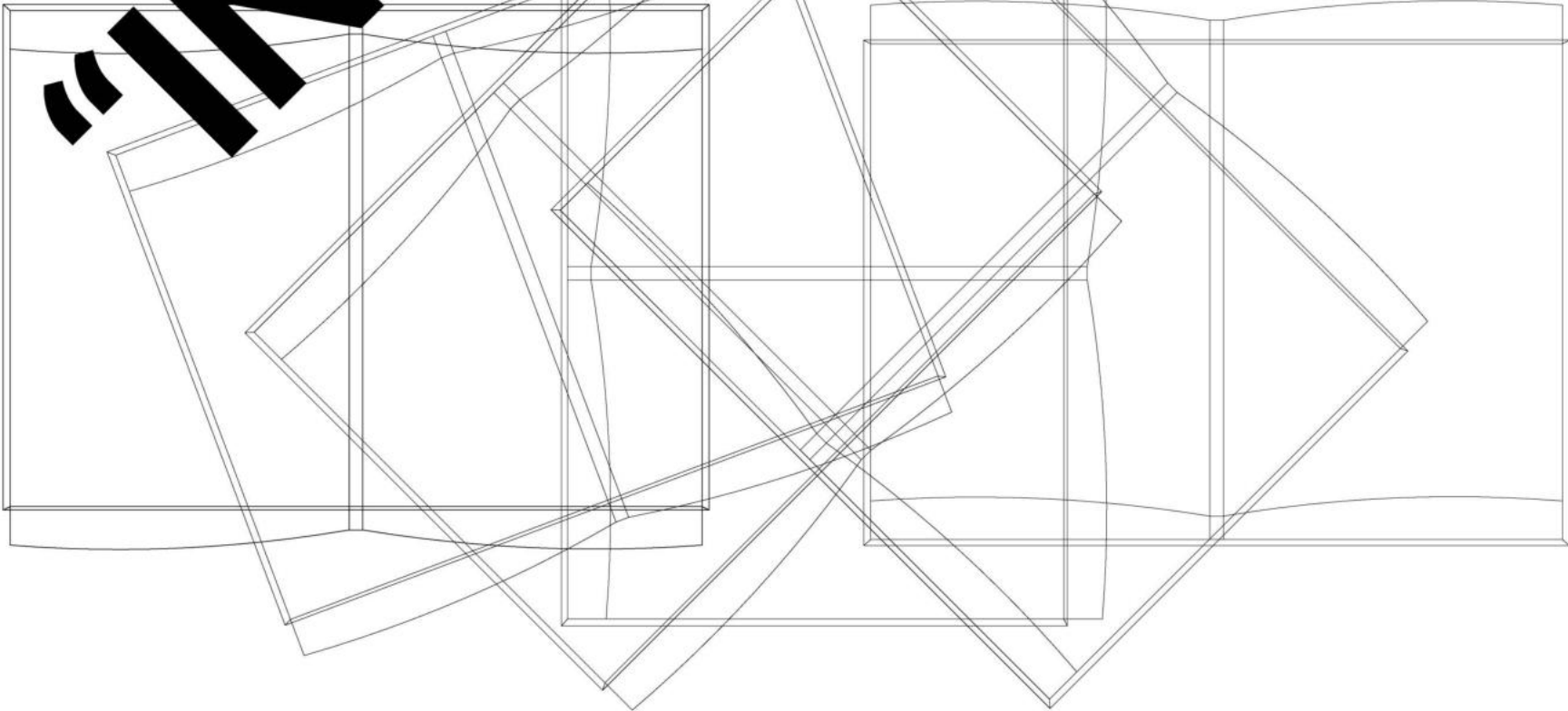
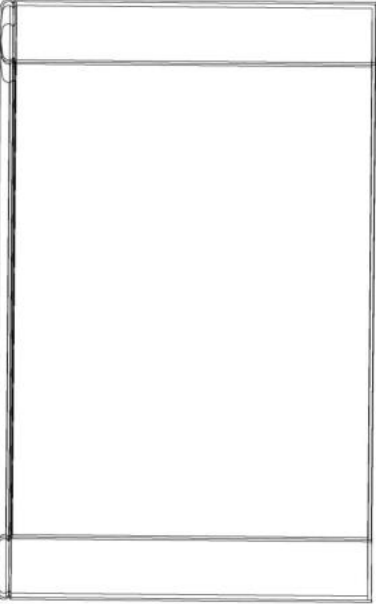


RM-02

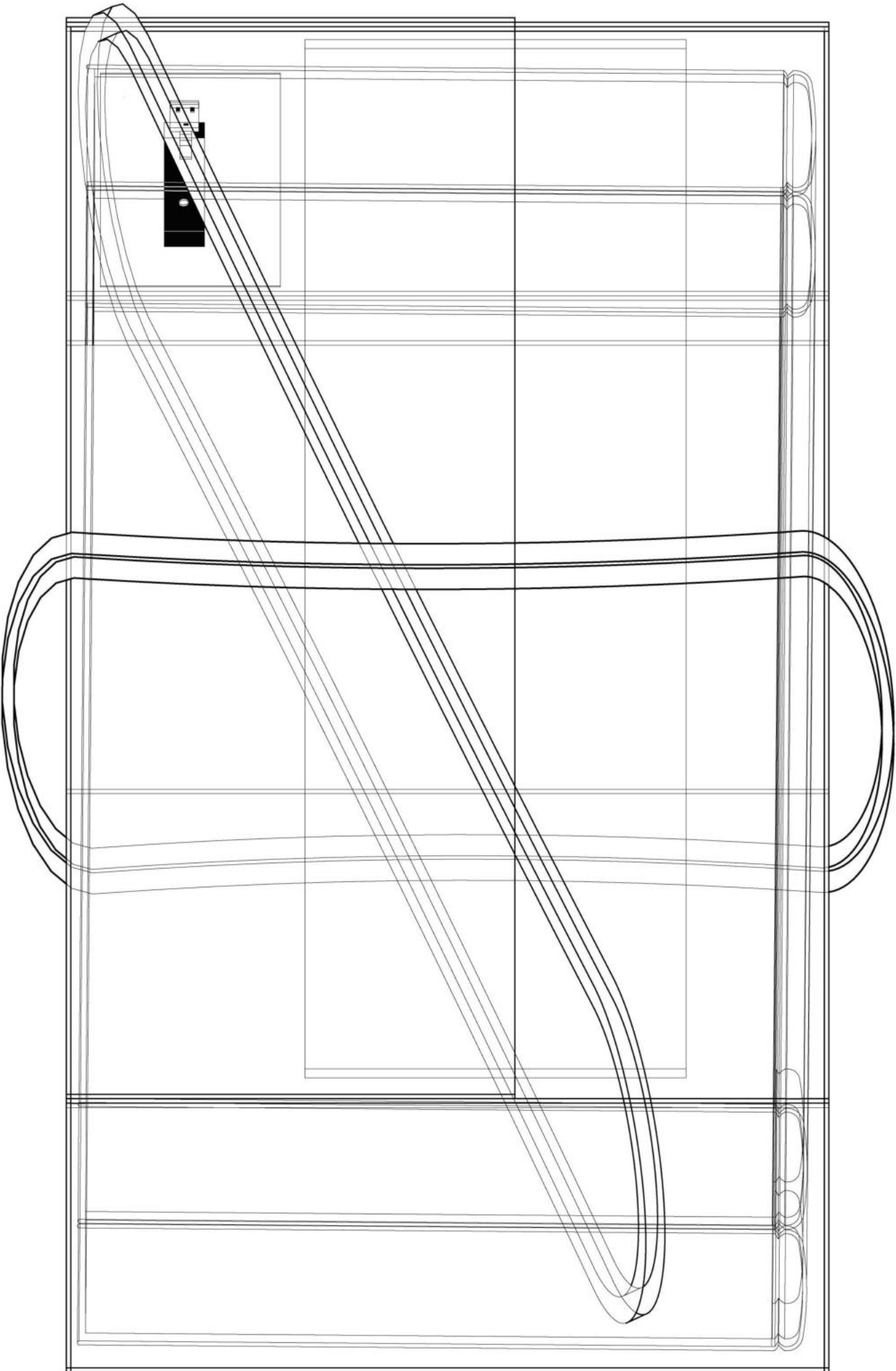
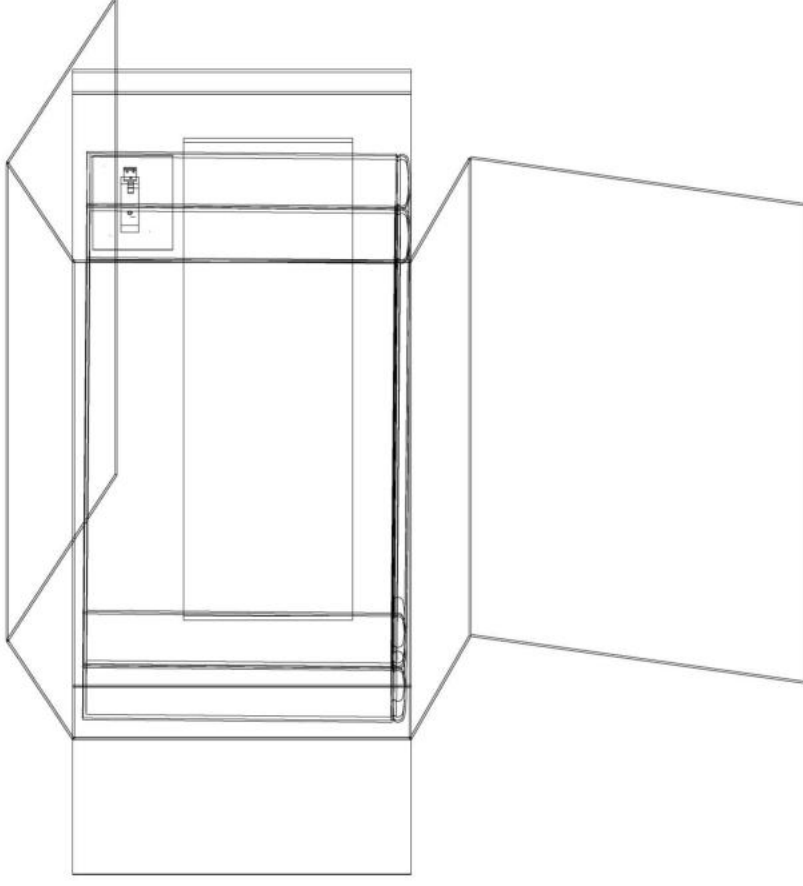
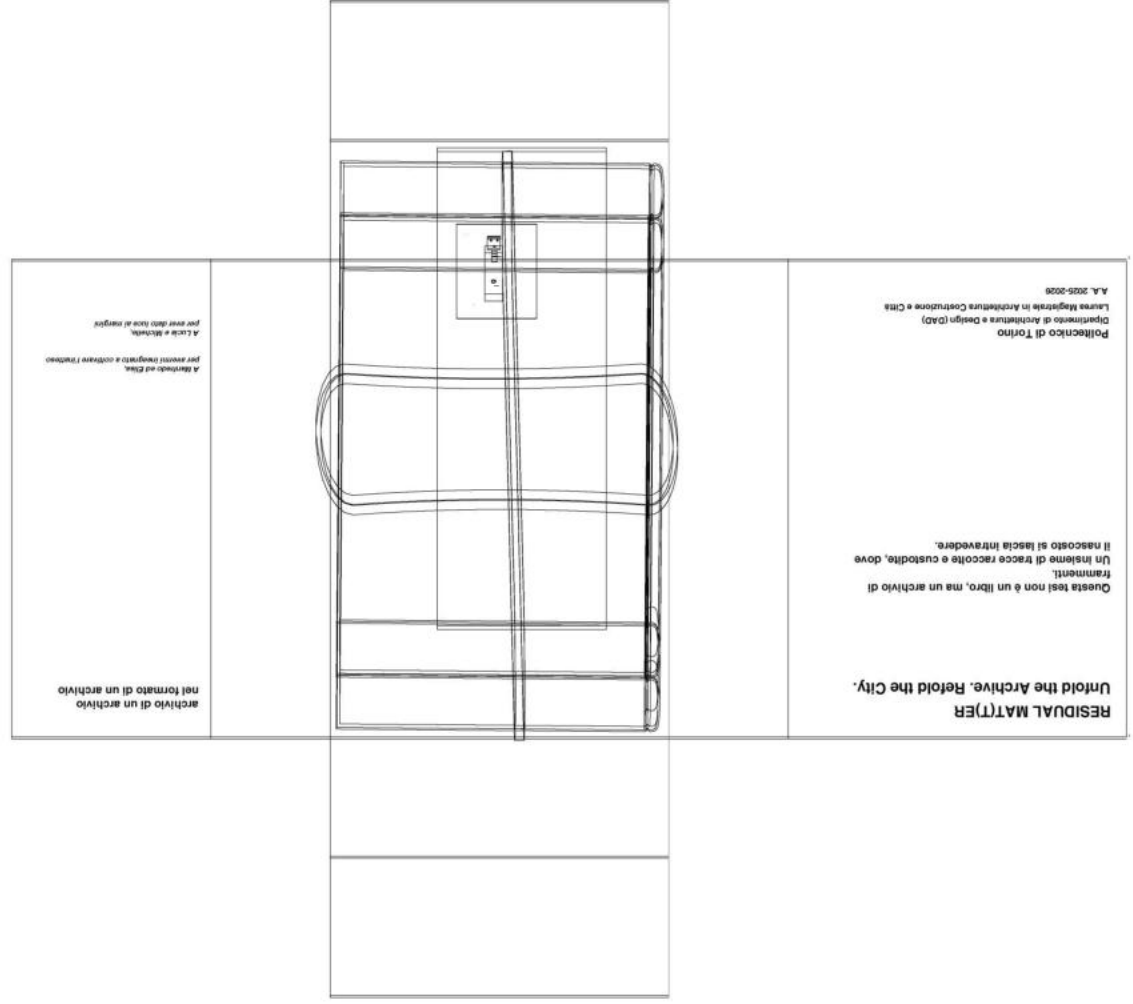
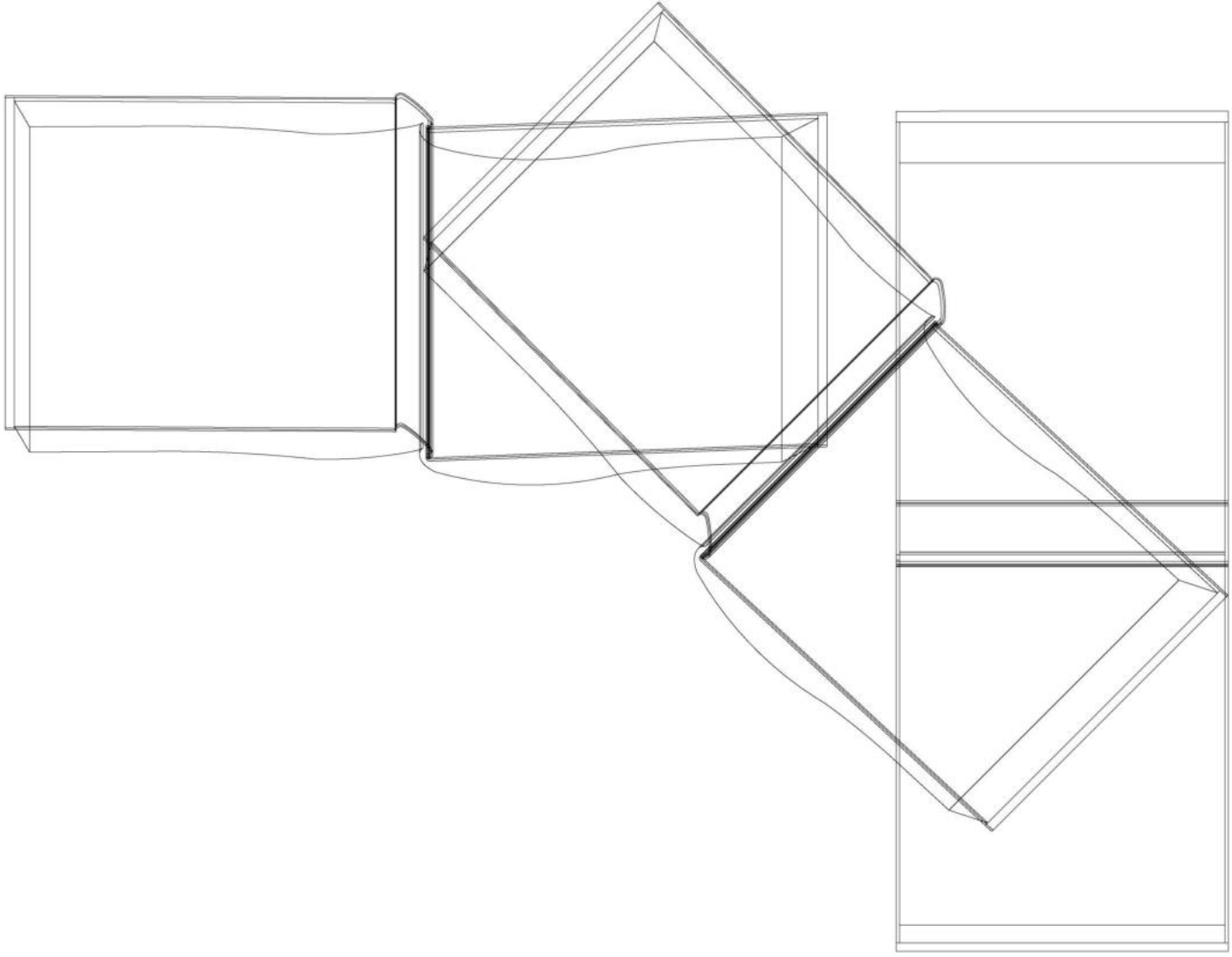
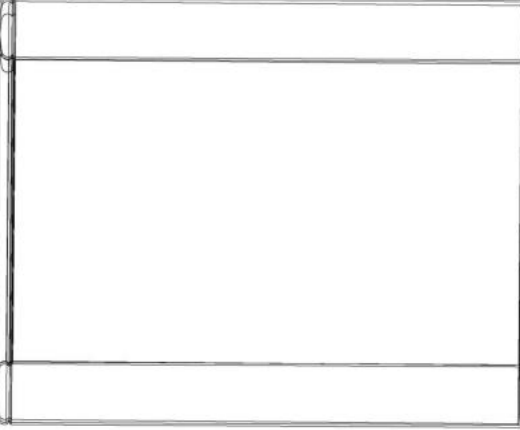


Residual Mat(t)er Box Contents.

RM-04



RM-05



RM-01 – CONTAINER / SCATOLA

Titolo sul dorso / front:
RESIDUAL MAT(T)ER. UNFOLD THE
ARCHIVE. REFOLD THE CITY.
Tipologia: scatola-archivio
(contenitore per media ibridi)

Contiene:
RM-02, RM-03, RM-04, RM-05
Funzione: ordine provvisorio +
trasporto + attivazione della
lettura (apertura/estrazione
come gesto di archivio)

RM-02 – USB / VIDEO TEASER

Titolo file: TUTTO_ENZO
Formato: MP4
Dimensione dichiarata: 140 KB
Durata: 03:59
Supporto: chiavetta USB

Contenuto: teaser del
documentario su Enzo Viti e
sulla vita tra archivio e
città
Uso in lettura: innesco
narrativo

RM-03 – ATLANTE PIEGHEVOLE

Tipologia: mappa-atlante del
percorso di tesi (rete di
passi, figure coinvolte,
obiettivi, fallimenti,
traiettorie)
Dimensione: 68 x 48 cm
(aperto-mappa); 24 x
8,5(chiuso-segnalibro)
Piegatura: fino a diventare
segnalibro

Funzione: doppio racconto del
percorso di ricerca e del
percorso del documento grafico
che lo accompagna

RM-04 – VOLUME 1

Titolo: FORGOTTEN.
ARCHIVIARE/DISARCHIVIARE CIO
CHE L'OBLIO TRATTIENE
Formato libro: 24 x 17 cm
Pagine totali: 350 ca.
Struttura: 2 metà (Visione /
Controvisione)

Sezione A – VISIONE
Metodo: localizzazione +
criterio rizomatico
Focus: ossessione, personalità
disposofobica, studi
localizzati nell'archivio
domestico; potenzialità e
movimenti

Sezione B – CONTROVISIONE
Metodo: delocalizzazione +
tassonomia
Esito: mappatura delle
traiettorie delle categorie
fino alla loro
rispazializzazione e
ordinamento

Istruzioni di lettura
(rotazione):
0° per Visione (lettura
standard)
180° per Controvisione
(capovolgi il volume e riparti
dall'altro verso)

RM-05 – VOLUME 2

Titolo: DATA. L'ARCHIVIO
APERTO DELLE COSE

Formato libro: 17 x 24 cm
Pagine totali: 300 ca.
Struttura: 2 metà (Visione /
Controvisione) + doppia
lettura (orizzontale +
verticale con rotazione
durante lo sfoglio)

Sezione A – VISIONE
Metodo: dislocare
Focus: archiviazione dei dati
attraverso matrici, indici e
tabellizzazioni

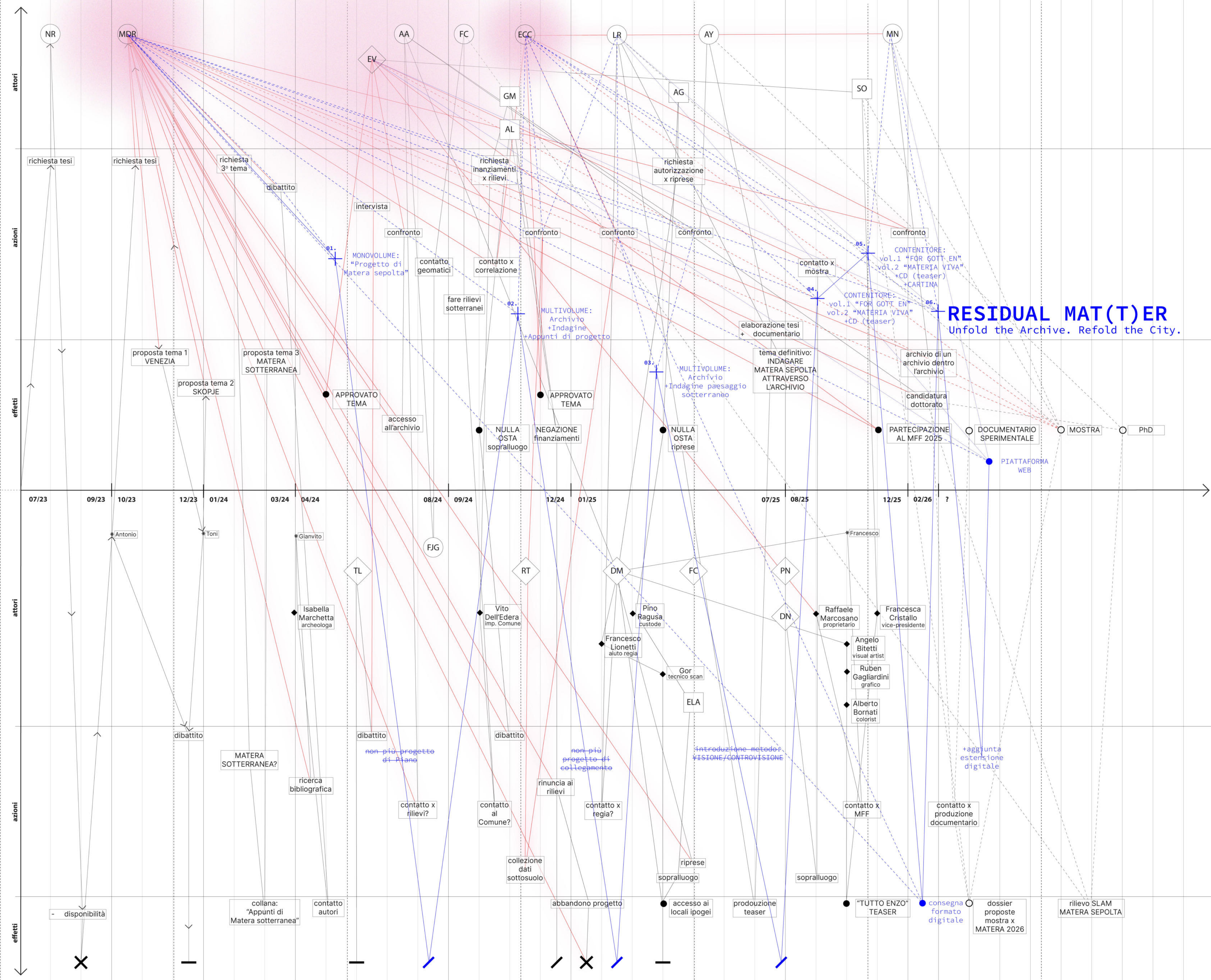
Sezione B – CONTROVISIONE
Metodo: rilocare
Esito: mappatura dei dati e
delle loro relazioni fino al
progetto di protocollo di
non-intervento

Istruzioni di lettura
(rotazioni):

Fase 1/asse orizzontale (0°):
lettura lineare (Visione)
Fase 2/asse verticale (+90°):
ruota a destra per leggere la
“sezione verticale”
Fase 3/ritorno (-90°):
torni all'asse principale
Fase 4/inversione (180°):
attivi la contro-metà
(Controvisione)

(eventuali micro-soglie
interne: ripeti +90/-90 anche
nella contro-metà, se
previsto)

AN HIDDEN ATLAS OF A RESEARCH JOURNEY.



Una cartina pieghevole di ciò che è successo (e di ciò che deve ancora accadere).

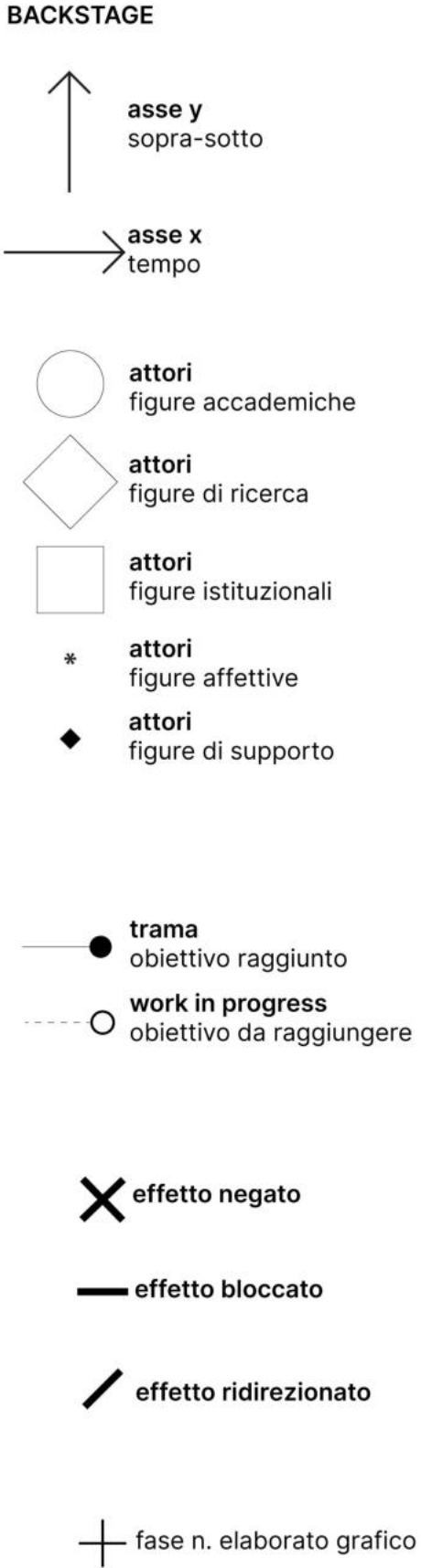


AN INDUCTIVE METHODOLOGY SOPRA

La fascia superiore raccoglie i momenti “visibili” del percorso: scadenze, revisioni ufficiali, mail di conferma, festival e occasioni pubbliche. È il livello in cui la tesi appare come qualcosa di lineare e presentabile, quello che normalmente si vede da fuori.

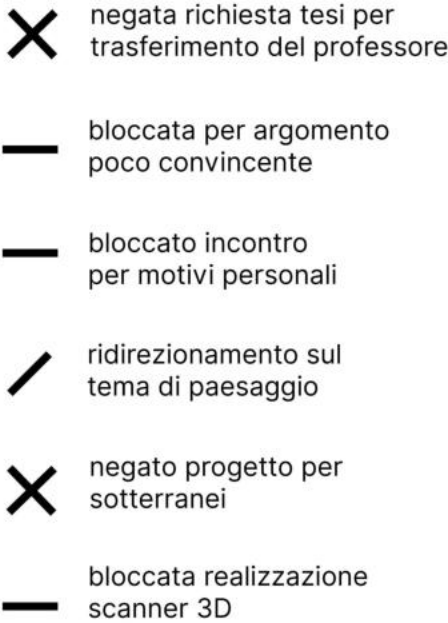
SOTTO

La fascia inferiore rappresenta ciò che ha davvero scavato il progetto: incontri, dubbi, crisi, tentativi scartati, deviazioni, errori fecondi. È lo strato invisibile, ma decisivo, in cui la ricerca si è trasformata, ha cambiato rotta e ha prodotto effetti non sempre immediatamente leggibili.



Questa cartina non pretende di essere completa.

Come ogni archivio, seleziona, dimentica, mette in fila eventi che in realtà sono avvenuti in modo molto più disordinato.



PERCHE’ ?

Questa cartina non ricostruisce il contenuto della tesi, ma il suo retro-scena: una fitta rete di attori, azioni ed effetti che, nel tempo, hanno accelerato, bloccato o deviato la ricerca. È una guida alla lettura “sotto la superficie”, dove ciò che appare come un elaborato finito è in realtà il risultato provvisorio di molte traiettorie intrecciate.

L'asse orizzontale rappresenta il tempo: dal primo avvio del lavoro fino al momento della laurea, per poi prolungarsi oltre con una parte aperta, dedicata ai futuri possibili ancora ignoti. In verticale si dispongono tre bande: attori, azioni ed effetti prodotti. Le linee che attraversano queste bande non sono semplici collegamenti grafici, ma indicano i passaggi da un attore a un'azione, da un'azione a un effetto, e così via.

Le linee nere tracciano i passaggi ordinari, mentre le linee rosse segnalano le traiettorie derivate da alcuni punti attrattori: figure che hanno influenzato più di altri l'insieme del percorso. Blocchi pieni, icone e nodi evidenziano obiettivi raggiunti, condensazioni di lavoro, momenti di svolta; linee tratteggiate indicano invece parti in work in progress e obiettivi solo potenziali, in fase di definizione.



MAKING OF:

Una linea blu è sovrascritta, dedicata al percorso di costruzione dell’elaborato grafico: i nodi segnano le diverse fasi (ipotesi di formato, cambi di rotta, ridefinizione dei volumi, nascita del contenitore, del teaser video, dell’eventuale estensione digitale), intervallate dai momenti in cui le scelte editoriali si sovrappongono alle traiettorie della ricerca e ne riscrivono la forma.

Insieme, queste linee non chiudono il racconto della tesi, ma lo riaprono: mostrano come ogni decisione grafica, ogni pagina e ogni scelta di formato siano il risultato di un metodo induttivo, di una rete di relazioni che continua a lavorare sotto l'elaborato, anche quando la cartina viene ripiegata.



attori ATTRACTOR POINT

Serve solo a ricordare che una tesi non è un oggetto statico, ma un percorso di incontri, di scarti e di promesse.

This map does not reconstruct the content of the thesis, but its backstage: a dense network of actors, actions and effects that, over time, have accelerated, blocked or redirected the research. The horizontal axis is time; the vertical axis is split into three bands – actors, actions, effects. Lines show the passages from one to the other: black for ordinary transitions, red for those activated by attractor points that had a stronger impact on the overall path.

Dashed lines indicate work in progress and potential goals; solid blocks mark achieved milestones and turning points. A blue network traces the making-of of the graphic artefact itself: the shifts in format, the birth of the multi-volume structure, the container, the teaser, the possible future website.

Rather than closing the story of the thesis, this atlas reopens it, making visible the invisible system that lies beneath the final pages.

Matera sepolta continua a lavorare sotto il foglio, anche quando la cartina viene ripiegata.



ARCHIVIARE

VISIONE

FOR

GOTT

EN

DISARCHIVIARE

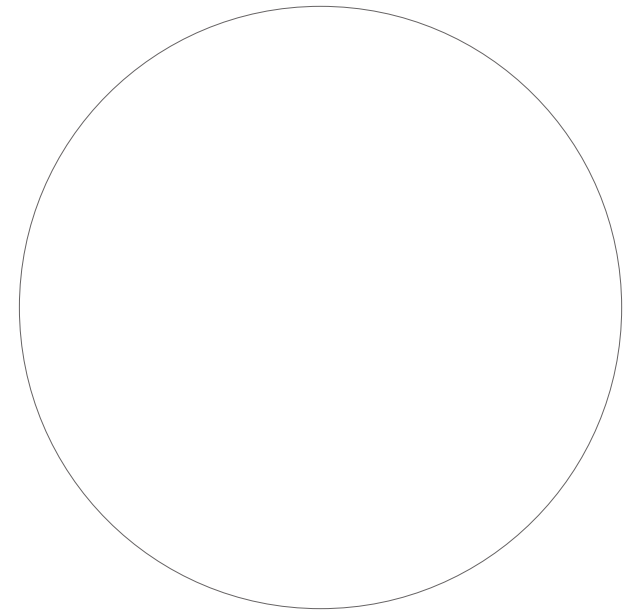
archiviare / disarchiviare ciò che l'oblio trattiene

Nel lessico simbolico di Joseph Beuys, la parola si comporta come una scultura: può essere tagliata, ferita, aperta per rivelarne la materia interiore. Spezzando forgotten in for-Gott-en, Beuys ne fa emergere un doppio senso mistico: for God, “per Dio”, “offerto a Dio”, dove l'oblio smette di essere perdita e diventa atto di trasmutazione. Dimenticare, in questa prospettiva, non significa sottrarre ma trasformare: lasciare che la memoria si sciogla nella materia per tornare in altra forma. Come nei suoi riti di guarigione e nelle sue sculture sociali, l'artista agisce per rigenerare ciò che è stato rimosso, traducendo la mancanza in energia.

L'archivio si colloca in questa stessa soglia: non come contenitore di ciò che resta, ma come dispositivo che trattiene e libera, che archivia e disarchivia.

In esso l'oblio non cancella, ma sedimenta: conserva in potenza ciò che è stato rimosso, aspettando di essere riattivato.

For-Gott-En diventa così un titolo-soglia, un varco tra parola e materia, tra memoria e perdita, dove ogni gesto di archiviazione è anche un gesto di resurrezione.



POLITECNICO DI TORINO
Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura Costruzione e Città
A.A. 2025 - 2026

FOR GOTT EN

Archiviare / Disarchiviare ciò che l'oblio trattiene.

Relatore
Prof. Manfredo Di Robilant

Correlatore
Prof. Elisa Cristiana Cattaneo

STUDENTE
Laura Larocca

declaration of intents

ITA Questo volume assume l'archivio come dispositivo critico e performativo: non un contenitore neutro di resti, ma un motore di enunciazione capace di trattenere e rimettere in circolo ciò che la memoria sociale tende a rimuovere. Il titolo "FOR GOTT EN" abita la soglia semantica tra forgotten e for God: l'oblio non è fine, ma sospensione fertile, riserva di potenzialità da cui rigenerare forme di senso. In questa prospettiva l'archivio (privato, domestico, idiosincratico, stratificato) si offre come "città capovolta", con una pelle visibile e un controcampo sotterraneo. Attraversarlo significa sostare in una geografia a doppio registro in cui materiali, storie e affetti sedimentano e riemergono secondo logiche non lineari.

La ricerca si colloca all'incrocio tra studi d'archivio, storia e teoria dell'arte e dell'architettura, media archaeology e memory studies; adotta pratiche di ricognizione materiale, metadattazione e tracciamento delle provenienze, ma le affianca a gesti di disarchiviazione critica: sequenze, montaggi, accostamenti, che sperimentano costellazioni inedite di significato. La tassonomia scelta è intenzionalmente aperta: un sistema di codifica iterativo, capace di includere eccezioni e conflitti, che privilegia logiche reticolari alle rigidità gerarchiche e fa dell'errore, della frizione, dell'anomalia non un difetto, ma un varco conoscitivo. Ogni restituzione pubblica (tavole sinottiche, mappe relazionali, apparati iconografici, schede operative) è guidata da un posizionamento etico chiaro: riconoscere la natura sensibile dell'archivio privato, tutelarne la dimensione autoriale e affettiva, garantire tracciabilità e reversibilità delle scelte descrittive e curatoriali, rispettare diritti e volontà dei soggetti coinvolti.

L'obiettivo è duplice: da un lato proporre un modello operativo per archivi d'artista e domestici che coniughi rigore documentale e apertura sperimentale; dall'altro mostrare come l'oblio non cancelli ma sedimenti, conservando in potenza ciò che può ancora generare conoscenza. Mi impegno, in questo senso, a rendere l'archivio leggibile senza impoverirne le ambiguità. Archiviare/disarchiviare significa coltivare una soglia: trattenere per restituire, nominare per riaprire, ordinare per permettere deviazioni, affinché la materia del passato non si limiti a sopravvivere, ma torni ad agire nel presente.

declaration of intents

ENG This volume conceives the archive as a critical and performative device: not a neutral container of remnants, but an engine of enunciation capable of retaining, what social memory tends to expel. The title “FOR GOTT EN” inhabits the semantic threshold between forgotten and for God: oblivion is not an end, but a fertile suspension, a reservoir of potential from which new forms of meaning can be regenerated. From this perspective, the archive (private, domestic, idiosyncratic, stratified) presents itself as an “inverted city,” with a visible skin and an underground counterfield; to traverse it is to linger within a double-register geography where materials, stories, and affects sediment and re-emerge according to non-linear logics. The research situates itself at the intersection of archival studies, art and architectural history and theory, media archaeology, and memory studies; it deploys practices of material survey, metadata construction, and provenance tracing, while pairing them with acts of critical dis-archiving: sequencing, montage, juxtaposition, that test previously uncharted constellations of meaning. The chosen taxonomy is intentionally open: an iterative coding system able to accommodate exceptions and frictions, privileging reticular over hierarchical logics and treating error, tension, and anomaly not as defects but as epistemic apertures. Every public restitution (synoptic tables, relational maps, iconographic apparatuses, operational sheets) is guided by a clear ethical stance: to acknowledge the sensitive nature of the private archive; to safeguard its authorial and affective dimensions; to ensure the traceability and reversibility of descriptive and curatorial choices; and to respect the rights and wishes of the subjects involved. The aim is twofold: on the one hand, to propose an operational model for artists’ and domestic archives that combines documentary rigor with experimental openness; on the other, to demonstrate how oblivion does not erase but sediments, preserving in potential what can still generate knowledge. My commitment, in this sense, is to render the archive legible without impoverishing its ambiguities: to archive/dis-archive is to cultivate a threshold: to retain in order to return, to name in order to reopen, to order in order to allow deviation, so that the matter of the past does not merely survive, but once again acts within the present.

* note per?

● **SU**
stuctural units

SE

UT

PR

▲ **DS**
data sheet

■ **HM**
hypertext modes

FM

TK

MF

◆ **MS**
material settings

MD

LY

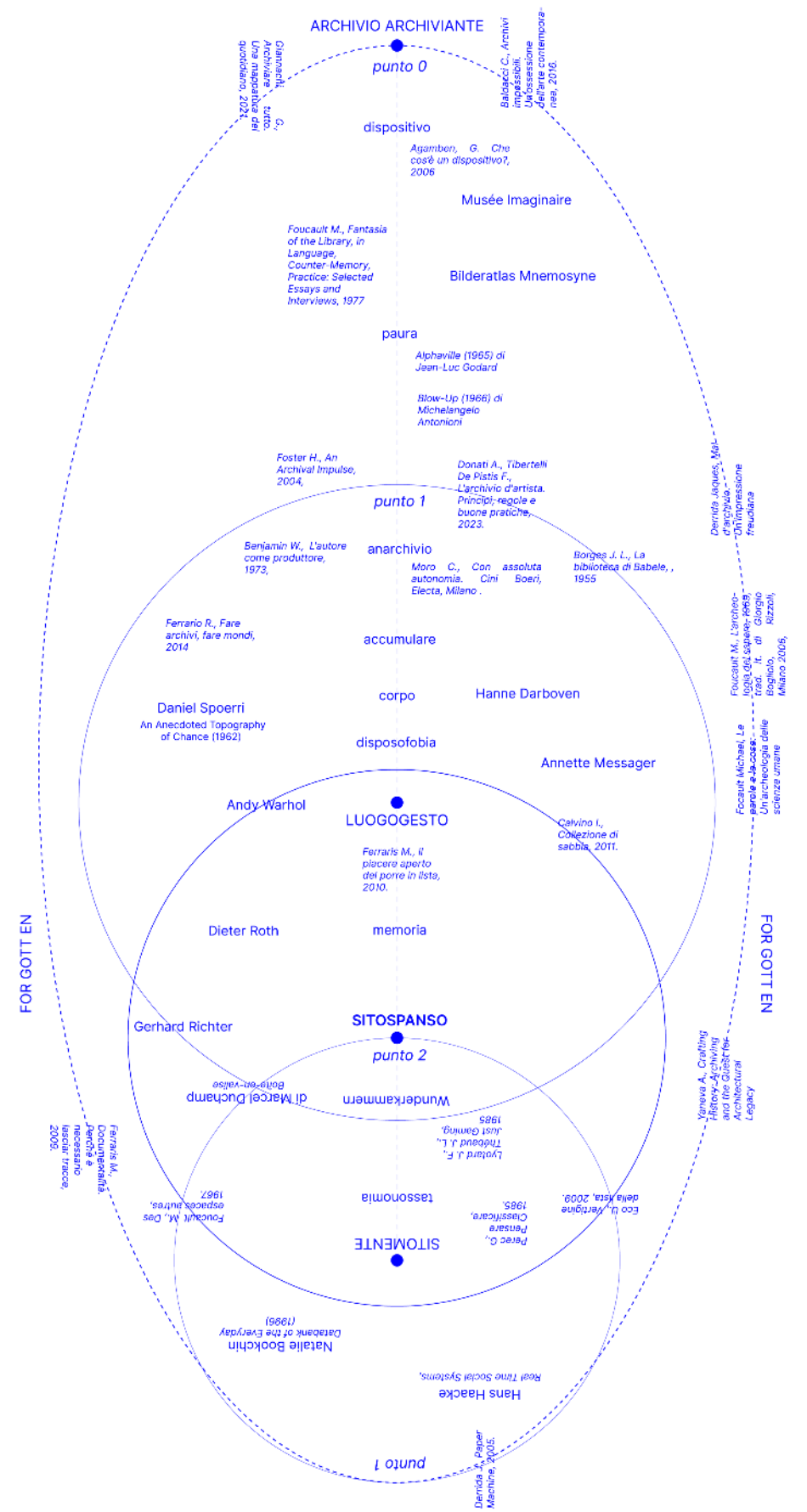
Questo volume è concepito come un dispositivo a **visione/controvisione**. La prima parte (ARCHIVIARE) si legge nel verso canonico; per accedere alla seconda (DISARCHIVIARE) il lettore è invitato a girare il libro di 180° e riprendere la lettura dall'altro fronte.

Il gesto fisico di ruotare il volume non è un espediente grafico, ma una scelta teorica: rende esplicita la possibilità di guardare l'archivio da due lati, dall'interno delle sue pratiche e dall'esterno delle sue condizioni di produzione, mettendo in tensione sguardo e contro-sguardo.

Le due parti condividono la stessa struttura interna, organizzata in famiglie codificate che ritornano simmetricamente.



Inoltre per guidare la lettura ho progettato un sistema di codifica che orienta il passaggio tra le diverse famiglie di pagine e dispositivi: ogni pagina, oltre al titolo riportato nell'indice, riporta una simbologia e un codice che ne identificano con chiarezza la tipologia e la funzione all'interno del volume.



Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITO-SPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62–63 (MATRICE).

0.0 PERCHE’ L’ARCHIVIO?
(in questa tesi)

044-055

macchina

- 0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO
GHOST OUT THE ARCHIVE
- 0.0.2 SOGLIA

0.1 ARCHIVIOMANIA
(archiviare tutto)

056-067

anatomia

- ETEROTOPIE
- MATRICE
- 0.1.1 DOCUMENTALIA

L’ARCHIVISTA: UNITÀ MOBILE

078-081

0.3 PAPER MACHINE
(anarcheologia mediale)

UNFOLDING
UN RENDERING ACCIDENTALE

050-077

0.1 LISTA

- (produrre tassonomie)
- MEDIUM
- 0.0.3 ARCHIVIO LIQUIDO
- 0.0.2 ANTI-MODELLI
- 0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO

040-049

0.0 ROVESCIARE L’ARCHIVIO
(sotto-sopra)

FOR GOTT EN

+1.1 MONK, KNIGHT OR ARTIST?
(verso una pratica)

070-117

- +1.1.1 ANARCHIVI
- +1.1.2 INTO DUST

- +1.1.3 EXOTERIC INDIGENEITY
UNA BABELE DI SEGNI
TOPOGRAFIE
CAMERA DELLE MERAVIGLIE
NON-LUOGO OPERATIVO
-1.1.1 BUILDING THE UNBUILT

084-093

-1.1 ARCHIVE OF ARCHIVES
(how will it survive?)

+1.2 RICOMPORRE L’IO
(tra le scartoffie)

018-155

- +1.2.1 NON SONO IL MIO ARCHIVIO
- +1.2.2 ACCUMULARE-SELEZIONARE
WHAT’S IN MY BAG
DISPOSOFOBIA

+1.3 DISSOTTERRARE
(scavare tra i puncta)

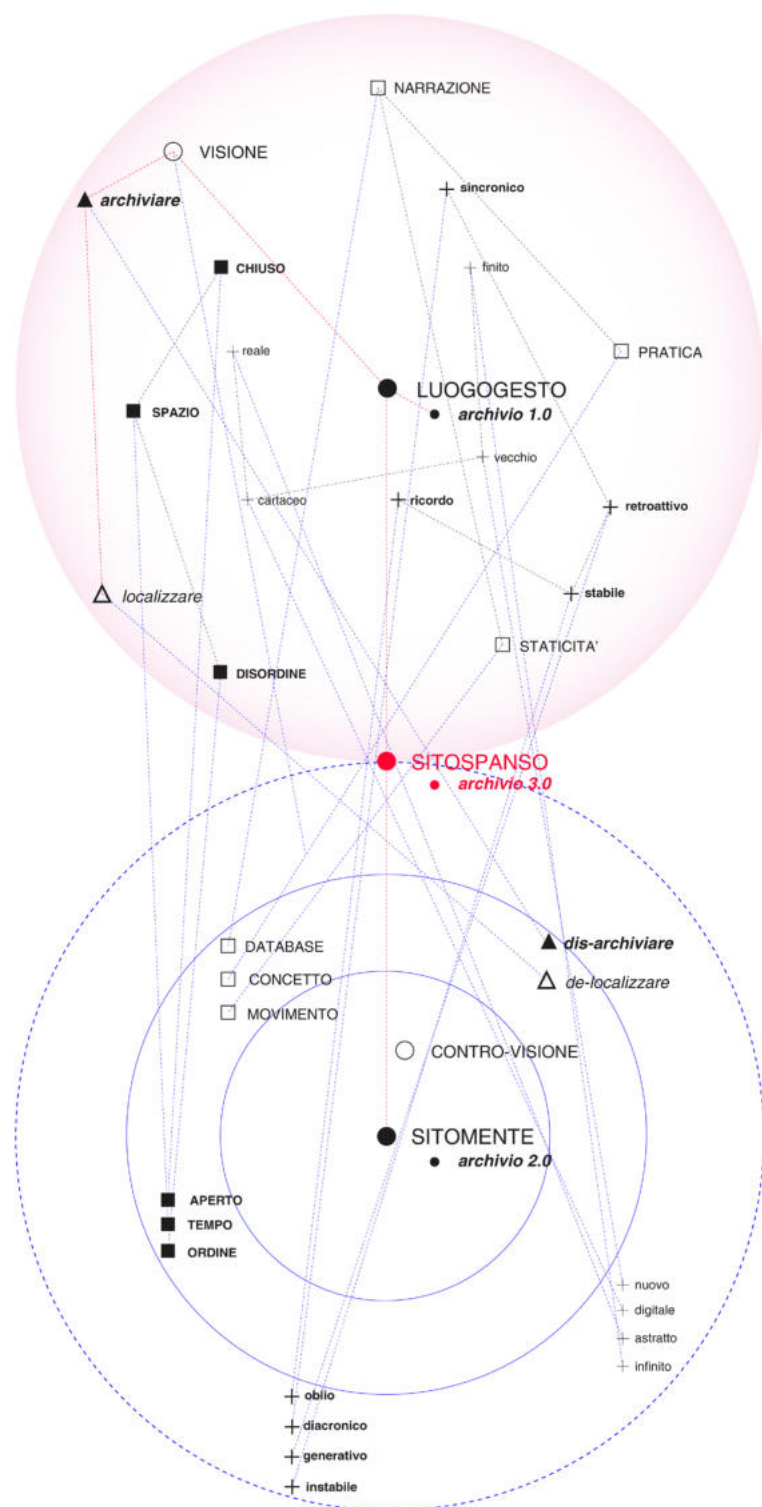
156-179

- +1.3.1 MENSOLA? DISPOSITIVO DI
LIVELLAMENTO SEMANTICO
SCULTURE D’OMBRA

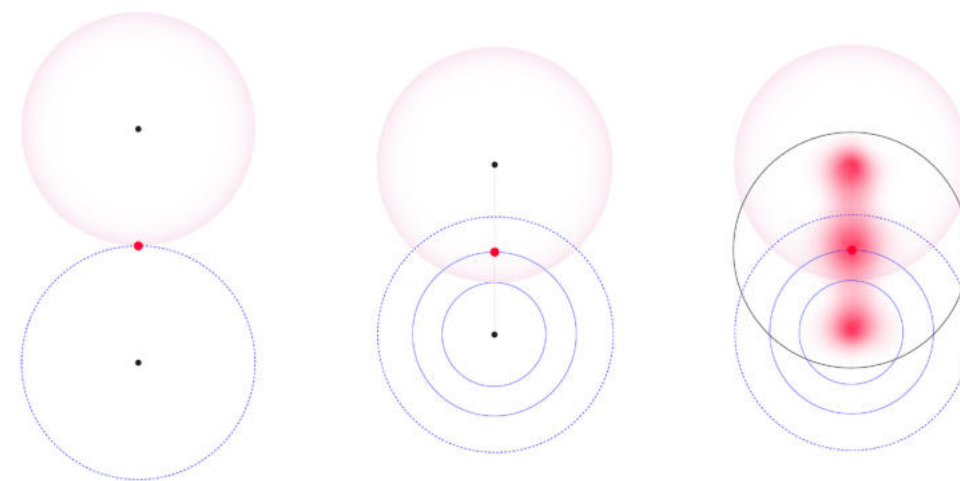
+1.4 ARCHITETTURA DELLA
MEMORIA
(machine for forgetting)

180-189

- +1.4.1 YOU WON’T NEED ME WHEN I’M GONE!
“TUTTO ENZO”



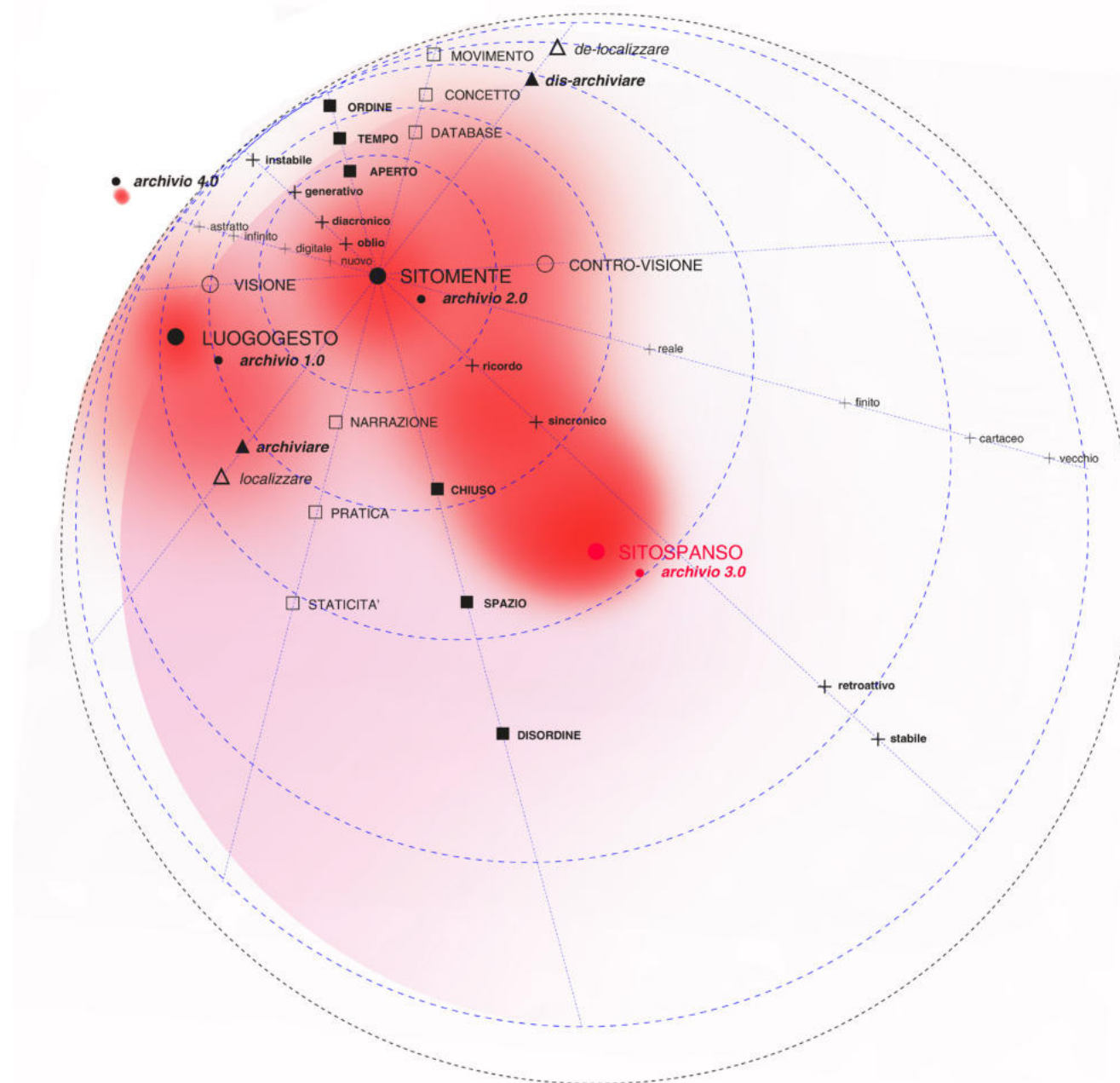
Il metodo assume la tesi come dispositivo non lineare: una tessitura che accosta sequenze e salti, integrando verticalmente contenuti e procedure. Il suo asse è una duplicità fondativa: Visione/Contro-Visione come due fuochi che tengono in tensione il campo. Non una dialettica che risolve, ma una coesistenza operativa in cui le coppie non si escludono, si attivano a vicenda. Dentro questa matrice, i contrari operano come vettori. Non c'è un prima o un dopo, non c'è un ordine, semplicemente esistono.



Il libro si configura come ipertesto: mappe e tassonomie convivono con racconti e prove. L'archivio è insieme palinsesto e motore, memoria e procedura. La Visione espone, la Controvisione disallinea. Una traccia costruisce il campo, l'altra ne apre le fughe. L'esito non è una sintesi, ma un campo di forze navigabile, in cui ogni polarità resta viva, pronta a riattivare lettura e progetto.

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITO-SPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62-63 (MATRICE).

METHOD



Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITO-SPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62–63 (MATRICE).

ABSTRACT

ITA Questa prima sezione assume l'archivio non come magazzino del già-stato, ma come dispositivo generativo che produce soggettività e governo dei segni. Nella scia di Foucault e Agamben, il dispositivo è una trama eterogenea di pratiche, norme, architetture e enunciati che, inscritta nell'oikonomia sociale, orienta gesti e pensieri. L'archivio vi si colloca come infrastruttura che non solo ordina, ma fa accadere (Derrida). Dall'arkhēion, luogo dell'autorità e della legge, discende un doppio statuto: sito e contenuto, medium e meccanismo. Perciò archiviare è sempre un atto di cominciamento/comando e insieme un'operazione di localizzazione, ossia di messa in relazione situata.

Sul piano storico-tecnico, la periodizzazione 0.0–4.0 (Shanks, ampliata da Giannachi) mostra il passaggio dall'archivio burocratico e topografico al database e quindi a piattaforme protesiche e animate. In tale mutazione, la provenienza e l'ordine originario restano criteri critici (tradizione archivistica europea), ma si aprono a forme an-archiviche proprie dell'arte contemporanea (Baldacci, Foster), dove l'accumulo, la serialità e la griglia fungono da dispositivi di pensiero (Warburg) e da musei immaginari (Malraux), fino alla biblioteca/museo come eterotopia (Foucault).

La tesi innesta qui la propria coppia metodologica. Localizzare significa designare lo spazio operativo del fare, la ripetizione disciplinata che sedimenta tracce, è l'atto di mappare e rendere visibile. La documentalità (Ferraris) e la teoria della documentazione (Briet) convergono: i documenti sono inter-documentari, relazionali, spesso co-generati dai contesti. L'archivio è anche corporeo: repertorio e performance si compenetrano (Taylor, Jones, Lepecki; Spieker), mentre l'"impulso archivistico" oscilla tra mal d'archivio (Derrida) e desiderio di riattivazione.

Adottando un'ottica archeologica (Foucault; de Certeau; Giannachi), l'archivio è letto come sito di strati e puncta: ciò che è stato continua ad agire nel presente. In questo quadro, localizzare non immobilizza, ma istituisce campi di forze, apre passaggi tra memoria e oblio, tra ordine e eccedenza (Borges), tra deposito e discarica. L'archivio archiviante è dunque motore metodologico per questo lavoro, un palinsesto operativo che cartografa e rende condivisibili le pratiche, trasformando la presenza in spazio di pensiero e la conservazione in atto di progetto.

ABSTRACT

ENG This first section understands the archive not as a warehouse of what-has-already-been, but as a generative apparatus that produces subjectivities and a governance of signs. In the wake of Foucault and Agamben, the apparatus is a heterogeneous web of practices, norms, architectures and statements which, inscribed within the social oikonomia, orients gestures and forms of thought. Within this web, the archive functions as an infrastructure that not only orders but also makes things happen (Derrida). From the arkhēion, place of authority and law, a double status descends: site and content, medium and mechanism. Archiving is therefore always an act of beginning/command and, at the same time, an operation of localisation, that is, of situated relational positioning.

On the historical-technical level, the 0.0–4.0 periodisation (Shanks, expanded by Giannachi) shows the passage from the bureaucratic, topographic archive to the database and then to prosthetic, animated platforms. In this mutation, provenance and original order remain critical criteria (European archival tradition), yet they open up to an-archival forms characteristic of contemporary art (Baldacci, Foster), where accumulation, seriality and the grid operate as thinking devices (Warburg) and as imaginary museums (Malraux), up to the library/museum as heterotopia (Foucault).

Here the thesis grafts its own methodological pair. To localise means to designate the operative space of doing, the disciplined repetition that sediments traces; it is the act of mapping and making visible. Documentality (Ferraris) and documentation theory (Briet) converge: documents are inter-documentary, relational, often co-generated by their contexts. The archive is also corporeal: repertoire and performance interpenetrate (Taylor, Jones, Lepecki; Spieker), while the “archival impulse” oscillates between archive fever (Derrida) and the desire for reactivation.

Adopting an archaeological perspective (Foucault; de Certeau; Giannachi), the archive is read as a site of strata and puncta: what has been continues to act in the present. In this framework, localisation does not immobilise but establishes fields of force; it opens passages between memory and oblivion, between order and excess (Borges), between repository and dump. The archiving archive is thus the methodological engine of this work, an operative palimpsest that maps and makes practices shareable, transforming presence into a space of thought and conservation into an act of project.

ONTHOLOGICAL MATRIX

N.

campo

PAROLA

anno

autore/opera

[]

definizione

link

< >

Il glossario nasce come serie di voci-chiave: brevi schede che mettono in dialogo i lemmi con gli autori che ne hanno orientato il senso nel corso della ricerca. Funziona da soglia d'ingresso: offre fin da subito al lettore gli strumenti lessicali ricorrenti, così da rendere leggibile il filo del discorso. La raccolta dei termini risponde all'esigenza di rendere trasparenti nodi concettuali provenienti da ambiti contigui all'architettura, spesso opachi: li esplicita, li rende attraversabili e li dispone come un atlante minimo a supporto della lettura e del progetto.

ARCHIVIARE

ACCUMULO

1996

Derrida J., Mal d'archivio. Un'impressione freudiana. Napoli, Filema

[Foster H., An Archival Impulse. October 110, Cambridge, MIT Press, 2004]

[Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza, Johan & Levi, 2016]

raccolta non (o poco) selettiva di materiali che genera eccedenza; diventa risorsa se resa leggibile da descrizioni, grafi, paratesti; rischio entropia se priva di criteri minimi.

Selezione
Scarto/Residuo
Junkspace

<Archivio liquido>

ARCHIVIARE

ANOMICO

2016

Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza, Johan & Levi

condizione priva di norme stabili, insieme refrattari a griglie prescrittive, da avvicinare con costellazioni, commenti, tracciabilità.

Anarchivio
Tautologico
Paratesto

< >

ARCHIVIARE

ANTI-ARCHIVIO

2016

Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza, Johan & Levi

contro-dispositivo che problematizza l'ordine archivistico (cancellazioni, anonimizzazioni) per far emergere poteri e ombre della selezione.

Scarto/Residuo
Junkspace
Paratesto

< >

ARCHIVIARE

ARCHIVIO

1996

Derrida J., Mal d'archivio. Un'impressione freudiana. Napoli, Filema

[Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, Roma, Edizioni Treccani, 2021]

insieme organizzato (e riorganizzabile) di tracce materiali/immateriali; dispositivo di memoria e di produzione di senso.

Paratesto
Dispositivo
Metadato

<Archivio domestico>
<Archivio liquido>
<Archivio vivente>

01

03

04

05

ARCHIVIARE

ANARCHIVIO

2016

Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza, Johan & Levi

configurazione che allenta gerarchie rigide e privilegia connessioni, attivazioni, processualità, con criteri dichiarati e revisionabili.

Rizoma/Rizomatico
Anomico
Anti-archivio
Tassonomia
Paratesto

< >

02

ARCHIVIARE

**BIOGRAFIA
MATERIALE**

1986

Appadurai A., The
Social Life of Things,
Cambridge, University Press

storia di un
soggetto/traccia
via oggetti, usure,
ricorrenze.

Frammento
Reliquia
Giacitura
Stratigrafia
Paratesto

< >

06

ARCHIVIARE

**CITTA'
SEPOLTA**

uso autoriale (tesi)

spazi ipogei e
tracce interrate
e le loro proiezioni
nella città
contemporanea.

Affioramento
Stratigrafia
Topografia
Scavo
Giacitura

< >

08

ARCHIVIARE

COLLEZIONE 1947

Malraux A., Le musée
imaginaire. Paris,
Gallimard

[Baldacci C., Archivi im-
possibili. Un'ossessione
dell'arte contemporanea.
Monza, Johan & Levi,
2016]

insieme fon-
dato su crite-
ri selettivi
(gusto/tema/
autore) con
finalita' espo-
sitive/identi-
tarie; distinto
dall'archivio
che tutela
provenienze/
relazioni.

Tassonomia

< >

09

11

ARCHIVIARE

DISPOSOFOBICO2013

American Psychiatric Association, DSM-5. Washington, DC, APA.

[Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Johan&Levi Editore, 2023]

(clini-co) tendenza patologica all'accumulo; in archivio: accumuli non mediati che ostacolano accesso/cura.

Accumulo/Junkspace

< >

12

ARCHIVIARE

ETNOGRAFICO2005

Latour B., Reassembling the Social, Oxford, Oxford University Press

[Yaneva A., Mapping Controversies in Architecture, Farnham, Ashgate, 2012]

osservazione situata di pratiche, spazi, relazioni (ciclo di vita dei documenti; routine; attori/artefatti).

Topografia

Biografia materiale

<Archivio vivente>

FOR GOTT EN

13

ARCHIVIARE

FRAMMENTO1999

Benjamin W., Das Passagen-Werk (The Arcades Project), Cambridge, Harvard University Press

unita' minima sopravvissuta che chiede ricontestualizzazione; genera ipotesi più che totalità.

Affioramento

Stratigrafia

Palinsesto

< >

14

ARCHIVIARE

GIACITURA1969

Foucault M., L'archeologia del sapere, Milano, Rizzoli

posizione "stratigrafica" (fisica/semantica) di un documento/ambiente nel suo contesto.

Stratigrafia

Topografia

Affioramento

Scavo

< >

15

ARCHIVIARE

JUNKSPACE2002

Koolhaas R., Junkspace, October 100, Cambridge, MIT Press

spazio residuo/sovraccarico generato da accumulo indifferenziato; zona di scarica senza paratesti.

Accumulo

<Archivio liquido>

17

ARCHIVIARE
MNESTICO

1981

Husserl E., Lezioni
sulla fenomenologia
della coscienza in-
terna del tempo, Mi-
lano, Franco Angeli

attinente
alla memoria;
"traccia mne-
stica" su-
scettibile di
riattivazione.

Stratigrafia

<Archivi viventi>

FOR GOTT EN

18

ARCHIVIARE
OBLIO

1996

Derrida J., Mal
d'archivio. Un'im-
pressione freudiana.
Napoli, Filema

sospensione/
selezione
della memoria;
nell'archi-
vio: ciò che
non entra/
esce dall'or-
dine, potenza
latente.

Anti-archivio

< >

19

ARCHIVIARE
OSSESSIONE

2004

Derrida J., Mal
d'archivio. Un'im-
pressione freudiana.
Napoli, Filema

ricorrenza
insistita di
temi/gesti che
imprime dire-
zione all'in-
sieme; princi-
pio ordinatore
negli archivi
d'artista.

[Baldacci C., Archivi im-
possibili. Un'ossessione
dell'arte contempora-
nea. Monza, Johan & Levi,
2016]

Collezione
Tassonomia

< >

20

ARCHIVIARE
RELIQUIA

1936

Benjamin W., L'ope-
ra d'arte nell'epoca
della sua riproducibi-
lità tecnica, To-
rino, Einaudi

rimanenza
materiale a
valore te-
stimonia-
le/
auratico;
regimi specia-
li di tutela
e non-circola-
zione.

Biografia materiale
Frammento

< >

ARCHIVIARE

**RIZOMA/
RIZOMATICO**

1980

Deleuze G., Guattari, F., Mille plateaux, Paris, Les Editions de Minuit

[Foster H., An Archival Impulse. October 110, Cambridge, MIT Press, 2004]

[Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea. Monza, Johan & Levi, 2016]

modello non gerarchico e reticolare: ogni punto può connettersi a ogni altro.

Anarchivio
Topologia

<Archivio liquido>
<Cluster>

21

ARCHIVIARE

STRATIGRAFIA

1969

Foucault M., L'archeologia del sapere, Milano, Rizzoli

lettura per strati (tempi, usi, supporti) di archivi e luoghi; base per confronti diacronici.

Archeologia
Affioramento
Giacitura
Scavo

< >

22

ARCHIVIARE

SCAVO

2004

Foucault M., L'archeologia del sapere, Milano, Rizzoli

metafora/
insieme di
operazioni critiche:
campionamento,
ricontestualizzazione,
restituzione.

Archeologia
Affioramento
Giacitura
Stratigrafia
Città sepolta

< >

23

ARCHIVIARE

TOPOLOGIA

2012

Yaneva A., Mapping Controversies in Architecture, Farnham, Ashgate

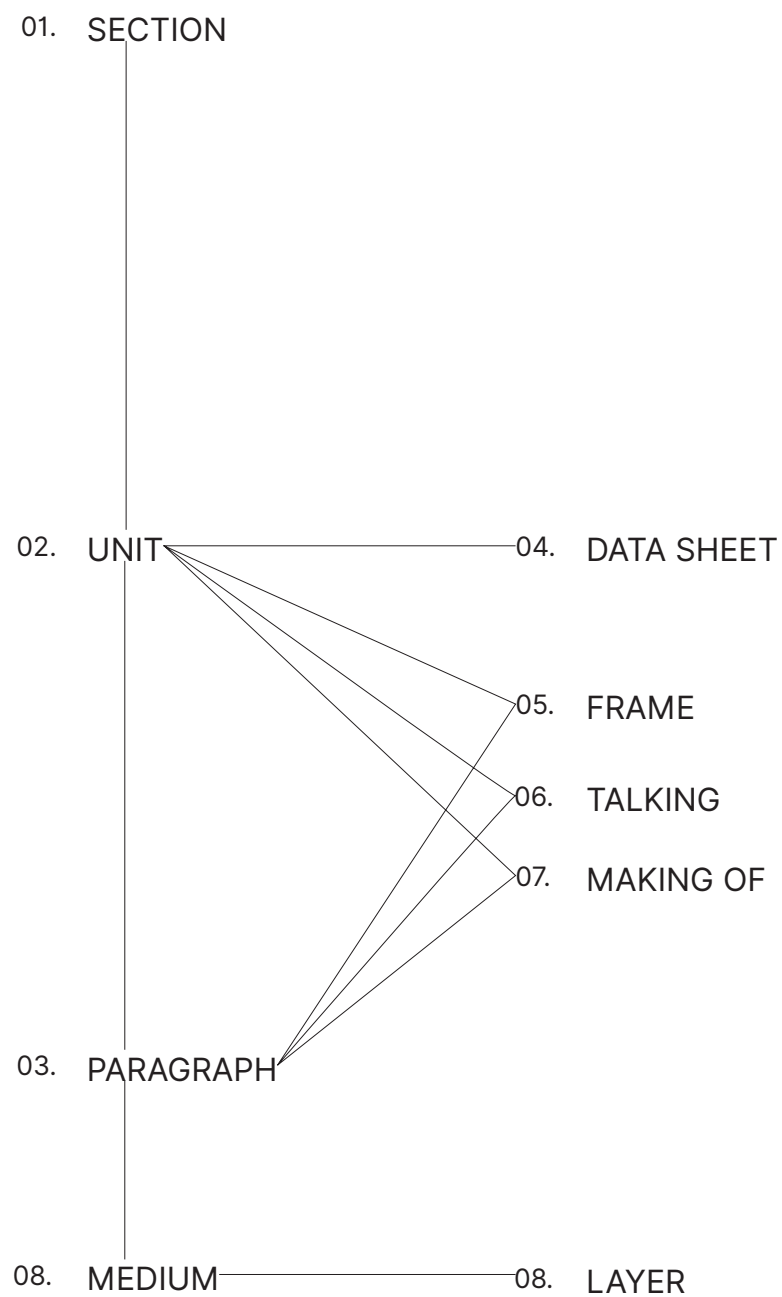
strutture di
connessione/
continuità
tra elementi
d'archivio o
ambiti urbani.

Rizoma/Rizomatico
Dispositivo
Topografia

<Archivio liquido>
<Cluster>

19

COLOPHON



Questa parte restituisce la trama materiale e tecnica che sostiene la tesi. Vi sono indicati i caratteri tipografici utilizzati, il formato delle pagine, i criteri di impaginazione e i supporti di stampa. La sua funzione non è solo dichiarativa: rende trasparente l'infrastruttura editoriale del lavoro, ne documenta le scelte e le condizioni di realizzazione, inscrivendo anche questi aspetti, spesso invisibili, dentro l'archivio complessivo della ricerca.

01 → 08

01.

N.
TITOLO

index

02.

N.TITOLO
(sottotitolo)
note
citazione

03.

N.TITOLO

note

04.

note

08.

legenda

05.

N.TITOLO

descrizione
+img

06.

N.TITOLO

descrizione
+img

07.

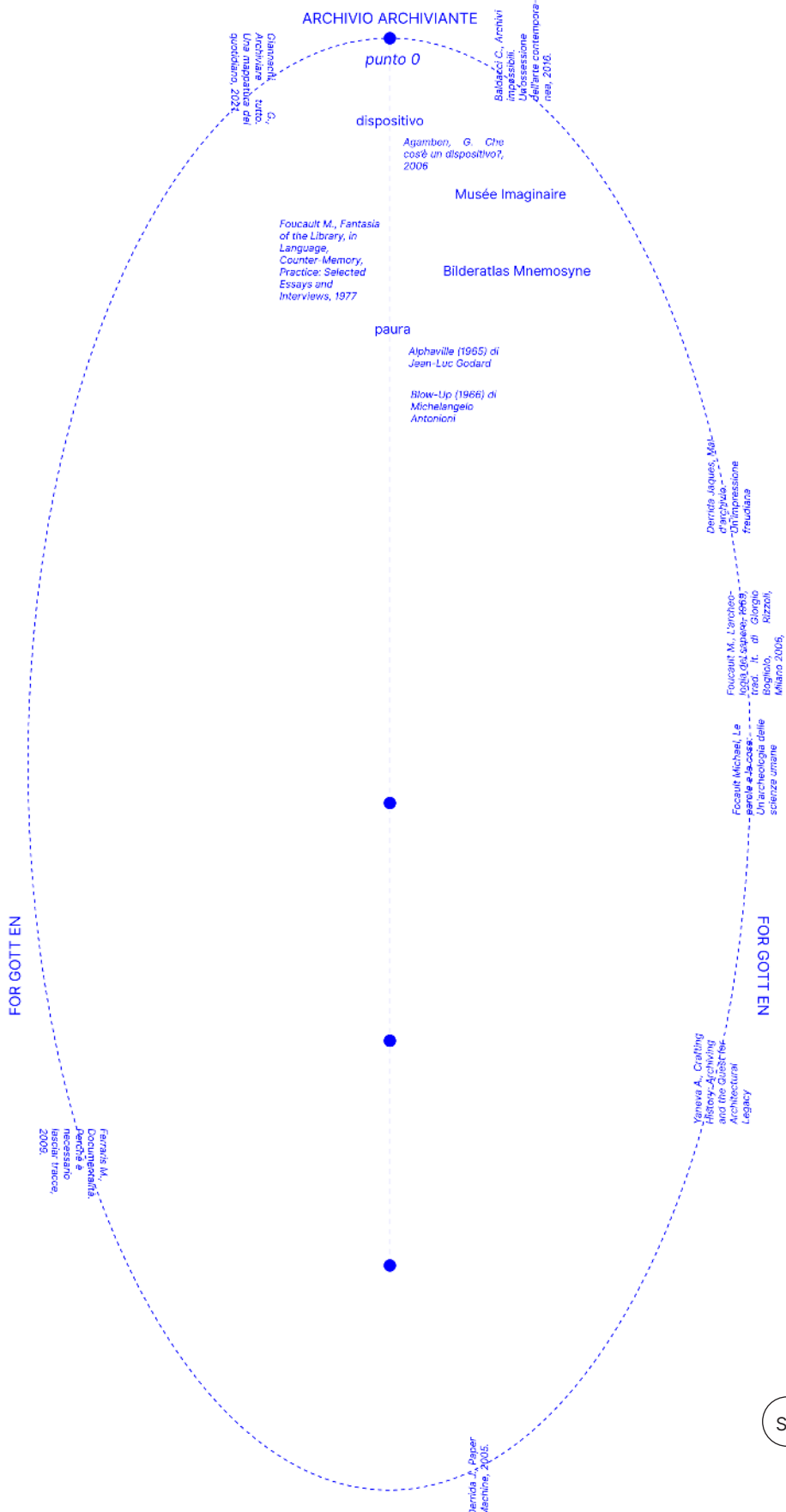
N.TITOLO

descrizione
+img

ARCHIVIO ARCHIVIANTE

- 0.0 PERCHE' L'ARCHIVIO?
(in questa tesi)
 - 0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO
macchina
GHOST OUT THE ARCHIVE
 - 0.0.2 SOGLIA

- 0.1 ARCHIVIOMANIA
(archiviare tutto)
 - ETEROTOPIE
anatomia
MATRICE
 - 0.1.1 DOCUMENTALIA



0.0 PERCHE' L'ARCHIVIO? (in questa tesi)

¹ Giannachi G. Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano. Edizioni Treccani, 2021.

² Agamben G., Che cos'è un dispositivo?, Roma, Nottetempo, 2006, p. 7.

³ Ivi., p. 22.

⁴ Ibidem.

⁵ Derrida J., Mal d'archivio. Un'impressione freudiana, Napoli, Filema, 1996, p. 14.

⁶ Foucault M., L'archeologia del sapere, trad. di Bogliolo G., Milano, Rizzoli, 1994, p. 173.

⁷ Ibidem.

Se l'archivio è un dispositivo, di che cosa produce soggetti: di memoria, di controllo, o di semplice sopravvivenza dentro l'economia delle nostre vite?



Negli ultimi cinquant'anni l'“archivio” è uscito dall'alveo specialistico per diventare un terreno comune di indagine: storici, filosofi, critici letterari, sociologi, antropologi, geografi e scienziati politici lo hanno assunto come lente per leggere mutamenti culturali e pratiche del quotidiano¹.

Anche l'etimo ne tradisce la vocazione istituzionale: dall'archeon e dal suo luogo, il deposito del magistrato, discende un'idea di archivio come spazio di governo dei segni e delle prove. I confini con biblioteca e museo, del resto, restano porosi: le tre forme si scambiano funzioni, protocolli, economie.

Questo capitolo mira a chiarire tale pluralità: mostrare la fluidità e l'intercambiabilità potenziale; ricostruire le relazioni con tecnologia e industria; comprendere perché, oggi, l'archivio operi come un vero e proprio dispositivo capace di mappare la vita quotidiana.

Assumendo la nozione di “dispositivo” nella scia foucaultiana, Giorgio Agamben lo definisce come un insieme eterogeneo di pratiche e saperi, discorsi, istituzioni, architetture, decisioni regolative, leggi, misure amministrative, enunciati scientifici, proposizioni filosofiche e morali tenuti insieme da una trama di relazioni².

Un dispositivo non si limita a organizzare elementi: produce soggettività, immettendola dentro un'oikonomia, cioè un regime di amministrazione della “casa” sociale, che orienta condotte, gesti e pensieri secondo ciò che viene ritenuto utile³.

Perciò “dispositivo” non sono soltanto prigioni, manicomi, panopticon, scuole, fabbriche, discipline e misure giuridiche, dove il nesso col potere appare evidente, ma anche strumenti e pratiche minute, fino al linguaggio stesso⁴.

In questa prospettiva l'archivio non è mai inerte né isolabile: è un oggetto relazionale che incide sulle nostre azioni e sui nostri modi di conoscere, partecipando alla stessa economia delle forme di vita.

Più di altre collezioni, l'archivio si è trasformato insieme ai cambiamenti di cultura, filosofia, politica e società. Derrida ha mostrato come le tecniche di registrazione e trasmissione plasmino la conoscenza che l'archivio è in grado di produrre: il supporto, l'apparato tecnico, l'“economia della memoria” ne determinano il senso e gli effetti⁵.

Via via che gli archivi sono divenuti più ibridi, incorporando dispositivi di raccolta, esposizione e mediazione propri di altre istituzioni culturali, si è accentuata la loro funzione strategica: non solo conservare, ma configurare e ridistribuire saperi.

In questo quadro, Foucault ricorda che l'archivio opera come un sistema del suo funzionamento: non è descrivibile dall'interno né definibile nella sua totalità; si dà per frammenti, per “regioni” e livelli⁶. Ne consegue che ogni analisi dell'archivio richiede la scelta di un campo privilegiato, una soglia da cui osservare la rete di relazioni in atto, senza pretendere di esaurirla⁷.

0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO

⁸ Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit. p. 14.

⁹ Richards T., *The Imperial Archive. Knowledge and the Fantasy of Empire*, London – New York, Verso, 1993, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹⁰ De Certeau M., *L'invenzione del quotidiano*, trad. it. Baccianini M., prefazione di Abruzzese A., Roma, Edizioni Lavoro, 2010, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹¹ Shanks M., «Synthetic Worlds: The History of the Archive and the Future of Memory», Stanford University, mediaX, 2008, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹² Duchein M., «The History of European Archives and the Development of the Archival Profession in Europe», *The American Archivist*, vol. 55, n. 1, 1992, p. 15.

¹³ Sherwin-White, S. M., «Ancient archives: the edict of Alexander to Priene, a reappraisal», *Journal of Hellenic Studies*, vol. 105, 1985, p. 69, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹⁴ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹⁵ Ibidem.

Non esiste potere politico che non passi per il governo dell'archivio o, più in radice, della memoria. La misura concreta di ogni democratizzazione si coglie qui: nella possibilità effettiva di partecipare alla costituzione dell'archivio, di accedervi e di interpretarlo⁸.

Sulle origini della moderna “passione archivistica” le letture divergono. Per alcuni, l'entusiasmo che accompagna la figura dell'archivista tra fine Ottocento e primo Novecento nasce nell'Inghilterra vittoriana, dove l'imperialismo innesca una voracità di dati e inventari volta a sincronizzare e unificare su scala globale i flussi informativi⁹; per altri, l'impulso va collocato ancora prima, nell'età dei Lumi, come tratto di una nuova economia della scrittura e dei suoi regimi di registrazione¹⁰.

In questo arco lungo, Shanks propone una periodizzazione “tecnico-operativa”: l'archivio 1.0 mette a nudo la burocrazia nelle sue forme elementari e l'iscrizione come strumento di governo; l'archivio 2.0 coincide con la meccanizzazione e poi la digitalizzazione dei database, orientate a un accesso rapido, semplificato e aperto, e accompagnate da pratiche di analisi statistica; l'archivio 3.0 introduce architetture protesiche per produrre e condividere risorse in tempo reale, un archivio “animato”, capace di circolare e auto-aggiornarsi¹¹.

Già mondo greco e romano disponevano di depositi documentari, dei quali, complice la distruzione seguita alle invasioni tra V e VII secolo, sappiamo però relativamente poco¹². E ancora prima se ne trovano tracce tra Egizi, Assiri, Medi, Ebrei e Fenici: patrimoni spesso perduti con il deperire dei supporti organici su cui erano incisi. Diversamente, molti archivi medievali, nati presso enti religiosi, casate regali, autorità politiche e comunità cittadine, sono sopravvissuti

in gran parte fino a oggi. Non mancano eccezioni celebri, come l'editto di Alessandro Magno per Priene, spesso richiamato come un piccolo “archivio” di testi connessi¹³.

Questi archivi non restituiscono soltanto la macchina amministrativa degli Stati nascenti; lasciano affiorare micro-storie: transazioni tra mercanti, vicende familiari, biografie, talvolta femminili, fissate nei registri¹⁴. A ritroso, si può scorgere persino una forma di pre-archivio, di scala locale, cucita sul racconto di un individuo o di una comunità¹⁵. Proprio per questa eterogeneità, agli archeologi capita non di rado di esitare: ciò che affiora è archivio o residuo? La soglia tra scarto e deposito è mobile e non sempre decifrabile.

Archivio affonda nella radice indoeuropea (**ark-**), che rimanda al governare e al dare inizio. Nella polis ateniese gli **archontes** erano al tempo stesso magistrati supremi e anziani depositari dell'autorità. In greco, la forma neutra dell'aggettivo diviene sostantivo e indica la residenza e l'ufficio del potere: la **sedes** del Senato o, in ambiti minori, dell'assemblea cittadina; e, al plurale, i **registri pubblici** qui custoditi. I Romani parlano anzitutto di *tabulae*, per poi adottare anche **archivium / archium**. Da questa genealogia discende un doppio fuoco semantico tuttora attivo: **archivio** è insieme il **luogo di conservazione** e **l'insieme dei documenti in esso contenuti**¹⁶.

Nel gesto di **archiviare** è implicata un'operazione di **selezione e preservazione**: non tutto entra, ma ciò che viene accolto deve poter durare. La persistenza nel tempo è il risultato di procedure materiali e cognitive di **iscrizione, classificazione, conservazione**, messa in **circolazione**, che **fanno dell'archivio al contempo infrastruttura e memoria operante**, osserva Giannachi. In questa prospettiva, l'archivio, come ricorda Derrida, tiene insieme cominciamento e comando: è il luogo in cui le cose iniziano (principio fisico, storico, ontologico) e, al tempo stesso, il punto da cui si esercita l'autorità, si dà l'ordine sociale, si stabilisce la legge (principio **nomologico**)¹⁷. La coesistenza di questi principi è iscritta nell'origine stessa della parola: fin dall'inizio l'archivio non è soltanto deposito del passato, ma spazio di giurisdizione sui segni, in cui la **struttura tecnica condiziona la forma** di ciò che può essere archiviato¹⁸.

Le tecnologie e le procedure dell'archiviazione non si limitano dunque a custodire ciò che è già accaduto: **prefigurano le modalità con cui i materiali potranno essere incontrati nel presente e nel futuro**, incidono sulla forma dell'evento registrato e fanno sì che l'atto di archiviare produca, nel momento stesso in cui registra, **nuovi significati e possibilità d'uso**¹⁹. L'archivio si configura così al tempo stesso come **mezzo di preservazione e di diffusione**, siste-

¹⁶ Ibidem.

¹⁷ Derrida, J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit.

¹⁸ Ibidem.

¹⁹ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²⁰ Shanks M., «Synthetic Worlds: The History of the Archive and the Future of Memory», op. cit.

²¹ Posner E., *Archives in the Ancient World*, Cambridge, Harvard University Press, 1972, pp. 3-4, in Giannachi, G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²² Duchein M., «The History of European Archives and the Development of the Archival Profession in Europe», op. cit.

²³ Ibidem.

²⁴ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²⁵ Bonifacio B., *De archivis liber singularis*, Venezia, 1632, in Giannachi, G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²⁶ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²⁷ Horsman P., in Muller S., Feith J. A., Fruin R., *Manual for the Arrangement and Description of Archives*, trad. di Leavitt A. H., Chicago, Society of American Archivists, 2003, pp. 5-6, in Giannachi, G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

²⁸ Ivi., p. 7.

²⁹ Ivi., p. 8.

ma d'ordinamento e dispositivo di conoscenza: è un **medium** e il meccanismo che lo fa continuamente esistere come **“archivio archivante”**.

I metodi di **categorizzazione** mutano nel tempo, traducendo **priorità, rapporti** di forza e assetti sociali diversi; di conseguenza, anche le funzioni attribuite agli archivi sono storicamente plurali. Un esempio paradigmatico di “archivio 1.0”, nella periodizzazione proposta da Shanks, è quello Vaticano, dove l'apparato burocratico e le forme materiali dell'iscrizione emergono in tutta la loro evidenza²⁰. Gli antichi archivi raccoglievano prevalentemente corpi legislativi, provvedimenti amministrativi, registri contabili e fiscali, documenti regi, elenchi di controllo dei sudditi, atti notarili destinati a garantire transazioni e diritti: strumenti di governo, legittimazione e consolidamento del potere²¹. Non a caso agli **archivisti** veniva riconosciuta una funzione di custodia dell'autorità. Molti depositi erano definiti **loci publici in quibus instrumenta deponerentur**, luoghi pubblici deputati a ospitare strumenti legali²²; e in Ungheria si parlava di **loci credibiles**, siti che conferivano **credibilità** giuridica ai documenti qui conservati²³. Il luogo dell'archiviazione, talvolta più dei singoli atti, finiva così per incarnare l'autorità che li sanciva: **l'ingresso in archivio accresceva la credibilità, e spesso l'affidabilità del documento**²⁴.

Fino alla Prima guerra mondiale molti archivi rimasero di fatto inaccessibili. L'idea moderna dell'archivio come **patrimonio pubblico** prende forma con la Rivoluzione francese e con l'istituzione degli Archivi Nazionali, avviando un processo di democratizzazione tuttora incompiuto. Nel frattempo, già dal XIV secolo gli archivi si erano **moltiplicati** e avevano assunto un crescente rilievo; dal XVI secolo compaiono figure specializzate, come **curatori, registratori**, incaricate di gestire l'**ordinamento**. Secondo Michael Duchein, una vera e propria **“scienza archivistica”** emerge nel XVII secolo, quando Baldassarre Bonifacio redige la prima trattazione nota dedicata alla **gestione degli archivi**²⁵.

L'amministrazione moderna si consolida nel momento in cui si riconosce che l'archivio non è un semplice magazzino della storia, ma un **organismo da aggiornare costantemente** in rapporto ai centri amministrativi. È in questo contesto che viene pubblicato uno dei manuali più influenti della disciplina, il quale formula i principi fondamentali della natura e gestione degli archivi: i fondi prodotti da individui o enti diversi non devono essere mescolati, né riorganizzati secondo criteri artificiali (cronologici, geografici, tematici), ma mantenuti in coerenza con l'organizzazione originaria della collezione, che riflette a sua volta l'assetto dell'ente che li ha generati. Questi **principi di provenienza e di ordine originale** segnano l'avvio di una teoria e di una **metodologia** specifica dell'archivistica²⁶.

Nel XVIII secolo, nel contesto olandese, gli amministratori iniziano a trattare l'archivio come fonte per la storia civica e per la celebrazione degli antenati; cresce il valore dei documenti formali quali **testimonianze** degli eventi e viene nominato il primo archivista, **Hendrik van Wijn**²⁷. Diversamente dal Medioevo, quando i potentati religiosi e secolari istituivano archivi soprattutto per legittimare il proprio dominio²⁸, dopo il XVI secolo l'espansione delle attività amministrative di principi, signori e città rende indispensabile una **documentazione legale che funzioni insieme da prova e da memoria**²⁹.

Il principio di **ordine originale** nasce dall'**identificazione dell'archivio con l'ente, o la comunità concreta, che lo produce**: i fondi di creatori diversi non vanno amalgamati e si respinge l'idea di un “archivio comunitario” indistinto, perché gli archivi sono situati e prodotti da amministrazioni specifiche, non da soggetti astratti. L'ordinamento deve essere **sistematico ma fedele** alla forma originaria, non alfabetico, non cronologico, non per parole-chiave. **I materiali non sono separabili dalle relazioni che li hanno generati**: il principio di provenienza ricorda che, in archivio, non conta solo che cosa vi è contenuto, ma soprattutto **dove è collocato**. I documenti risultano così legati alla specificità cronologica e

spaziale dell'archivio in cui si trovano, osserva Giannachi. I fondi non dovrebbero quindi essere riordinati per argomento, ma mantenuti secondo una forma organizzativa data altrove e in altro tempo: un archivio strutturato in questo modo rimanda chi lo consulta alle condizioni della sua produzione, ai media impiegati, ai generi di attività da cui proviene, alle tecniche e tecnologie che ne hanno reso possibile la nascita³⁰.

In questa prospettiva i documenti tendono a essere pensati come nodi di una rete di relazioni, all'interno di un'economia della conoscenza situata. L'archivio, insieme sostantivo (luogo e contenuto materiali) e predicato (processo in atto), va inteso come una coppia inscindibile: non solo un sistema d'ordinamento che facilita la trasmissione di conoscenza, ma un dispositivo dotato di un impulso vitale, che è vivo³¹.

In parallelo, Richards mette in luce lo slittamento semantico del termine "classificazione". A metà Cinquecento indica la ripartizione funzionale in classonomie, mentre alla fine del secolo viene a significare una forma di conoscenza posta sotto la speciale giurisdizione dello Stato³². Nella mitologia imperiale l'archivio non coincide con una singola istituzione, ma si configura come un costrutto epistemologico che pretende una conoscenza esaustiva dei propri domini. Nella tarda età vittoriana opera come funzione del comando imperiale: non tanto un edificio, quanto una struttura ideologica capace di proiettare e misurare l'estensione epistemica del Paese.

In questa logica, l'archivio diventa uno strumento di potere su scala mondiale, segnale e sintomo, di un presenzialismo politico che lega soggetti e contesti dentro un'economia più ampia. Essere globalmente presenti significava anche essere presenti nell'archivio³³.

Da tale riconfigurazione nasce quella che Derrida ha chiamato pulsione archivistica, o mal d'archive: la tensione a cartografare la presenza lungo l'asse del tempo, a controllare la circolazione delle idee e delle identità. La proliferazione di archi-

³⁰ Spieker S., *The Big Archive*. Art from Bureaucracy, Cambridge-London, The MIT Press, 2008, p. 18, in Giannachi, G., *Archiviare tutto*. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

³¹ Ibidem.

³² Richards T., *The Imperial Archive*. Knowledge and the Fantasy of Empire, op. cit.

³³ Giannachi G., Kaye N., *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2011.

³⁴ Assmann A., *Ricordare*. Forme e mutamenti della memoria culturale, Bologna, Il Mulino, 2002, p. 382, in Giannachi G., *Archiviare tutto*. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

³⁵ Derrida, J., *Mal d'archivio*. Un'impressione freudiana, cit.

³⁶ Baldacci C., *Archivi impossibili*. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Johan & Levi, 2016.

vi che ne deriva rende sempre più centrale la dimensione della rappresentazione e dell'auto-documentazione.

Mettere ordine tra i frammenti della storia è solo una delle funzioni dell'archivio: prima di essere deposito di resti e testimonianze esso è luogo amministrativo e legislativo, memoria del potere prima ancora che memoria storica. "Controllare gli archivi è controllare la memoria", osserva Aleida Assmann³⁴. Le due dimensioni, politica e mnestica, coesistono da sempre. Non sorprende, dunque, che il postmodernismo abbia rilanciato l'archivio come "Mecca delle nostre conoscenze e memorie"³⁵, proprio riconoscendo come al suo interno convivano amnesie socio-culturali e appetiti di dominio. Da qui l'esigenza di rivalutare e riposizionare continuamente il ruolo dell'archivio quale guardiano del passato e, per riflesso, garante di futuri possibili³⁶.

A complicare ulteriormente il quadro contemporaneo intervengono le tecnologie digitali. I nuovi media moltiplicano quotidianamente le possibilità di diffusione e memorizzazione dei dati, alimentando una vera euforia archivistica; al tempo stesso aprono questioni inedite sulla trasmissione, l'integrità e la protezione delle informazioni, come sottolinea Cristina Baldacci³⁶.



Fotogramma da Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965).

L'inquadratura sovrappone lo sguardo investigativo e il linguaggio della scienza, suggerendo che la realtà di Alphaville è mediata da dispositivi di visione e codici astratti che trasformano il mondo in immagine e calcolo.



GHOST OUT THE ARCHIVE

Con la soglia del nuovo millennio e la diffusione di Internet si è prodotta una sorta di globalizzazione archivistica: molti artisti delle ultime generazioni hanno incorporato nella pratica non solo i dispositivi tecnici, ma anche le poste etiche, filosofiche, giuridiche e culturali dell'archiviazione. E, ancora una volta, torna il politico, o meglio, le implicazioni biopolitiche, che si impongono come decisive nel ridefinire che cosa, come e per chi conserviamo.

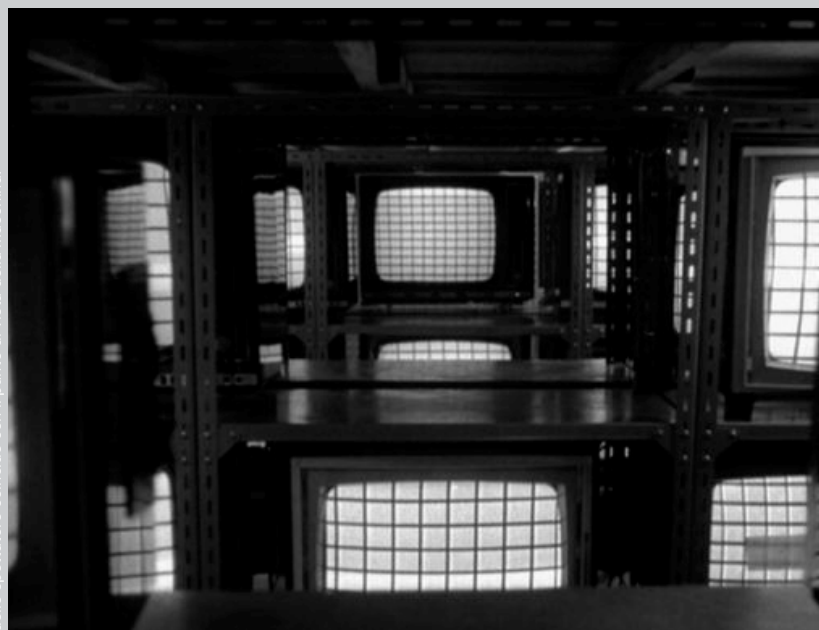
Fotogramma da Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965).

Il confronto fisico fra i due corpi è schiacciato contro la superficie strumentale della macchina, che occupa quasi l'intero sfondo: la scena visualizza la tensione tra decisione individuale e potere algoritmico dell'apparato di calcolo.



Fotogramma da Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965).

L'insieme di cabine, terminali e superfici vetrate costruisce un paesaggio amministrativo in cui la città è governata attraverso l'elaborazione e la registrazione automatizzata delle informazioni.



Fotogramma da Alphaville (Jean-Luc Godard, 1965).

L'inquadratura frontale trasforma questo spazio tecnico in un vero e proprio archivio di immagini e segnali, dove l'informazione è incasellata in unità modulari e la visione dello spettatore coincide con il punto di vista della macchina.

Il cinema lo aveva intuito in Alphaville (1965) di Jean-Luc Godard in cui aleggia lo spettro della tecnocrazia. Un cervello elettronico onnivagante che promette ordine contro il caos.

0.0.2 SOGLIA

³⁷ Wolfgang Ernst, uno dei teorici più lungimiranti sul tema dell'archivio, sostiene che nella nostra società mediale il sogno moderno di riuscire a ordinare tutto secondo rigidi criteri classificatori è ormai anacronistico. L'alternativa per lui è una cultura mediale basata sull'antico archivio virtuale e multimediale. Invece di pensare all'archivio secondo un ordine classificatorio, dovremmo pensare in modo entropico, permettere il massimo grado di confusione, che, nella teoria della comunicazione, contiene il massimo grado di possibili informazioni. Ernst W., «Cultural Archive versus Technomathematical Storage», in Parikka J. (a cura di), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2013, p. 69.

Per orientarsi conviene chiedersi quando è possibile che una determinata prassi meriti il nome di archivio, distinguendo tra catalogazione e accumulazione, tra un montaggio con ordine e un semplice assemblaggio di materiali. Quali forme può assumere un archivio? Dall'atlante-mappa all'album-diario, dal museo allo schedario-database, l'archivio si declina in tipologie artistiche differenti, ciascuna con presupposti, possibilità e caratteri propri, afferma Cristina Baldacci. Se il criterio per riconoscere l'archivio come opera d'arte fosse un rigore tassonomico senza scarti, allora quasi nessun'opera, pur avendo l'archivio come paradigma, luogo di ricerca o serbatoio di fonti, potrebbe dirsi davvero tale; farebbero eccezione alcuni schedari scultorei (pensati più per essere visti che consultati) e certi database online in cui ricordi e informazioni vengono ordinati in cartelle e sottocartelle continuamente implementabili. Ma anche qui la classificazione non è sempre scrupolosamente sistematica. Considerare, dunque, l'archivio come opera resta un gesto atipico³⁷: più spesso l'archivio opera come dispositivo, metodo o infrastruttura che sostiene e orienta il lavoro artistico.

0.1 ARCHIVIOMANIA (archiviare tutto)

³⁸ Borges J. L., «La lingua analitica di John Wilkins», in *Altre inquisizioni*, in *Tutte le opere*, vol. I, Milano, Mondadori, 1984, p. 1005.

³⁹ Durkheim E., *Le forme elementari della vita religiosa. Il sistema totemico in Australia*, trad. di Negrini P., Milano, Edizioni di Comunità, 1963, p. 20, in Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

⁴⁰ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

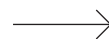
⁴¹ Per Diderot, l'alfabeto (l'elenco dalla A alla Z) non è solo un indice: è la leva che unifica i campi del sapere e ne rende visibile l'insieme, favorendo il passaggio da un ordine gerarchico e armonico a uno egualitario e più individuale, in *Ibidem*.

⁴² Nora P., «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux», in *Les lieux de mémoire. I. La République*, Nora P. (a cura di), Paris, Gallimard, 1984, p. 26.

⁴³ Foucault M., *L'archeologia del sapere*, cit.

⁴⁴ Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (collana «Temi», n. 80), pp. 133-134.

“Non esiste tassonomia del mondo che non sia, in fondo, arbitraria e congetturale”³⁸



Un monito, quello di Borges, che torna ogni volta che la conoscenza entra in crisi e riemerge il bisogno di classificare, di ricondurre la molteplicità entro pochi tipi ordinati per poterla afferrare. Oggi, però, il rinnovato impulso a catalogare e archiviare sembra nascere anche dall'eccesso di sapere che ci sommerge e ci disorienta. Rinchiudere il reale in categorie è sempre una forzatura: una messa in scena che risente dei canoni, delle scelte e dei pregiudizi di chi ordina. E tuttavia continuiamo a produrre nuove tassonomie, che per noi restano una necessità morale³⁹, un modo di rendere transitabile il presente.

La voglia di classificare attraversa la tradizione: da Socrate, che tipizza le azioni umane, a Platone, che gerarchizza le idee per estensione e comprensione, fino ad Aristotele, che nei trattati logici distingue generi e specie. Ben oltre l'antico, e fino alla rivoluzione intellettuale di Bacone, Cartesio, Locke e Leibniz, l'orizzonte epistemico resta in larga parte omogeneo: nessuno infrange davvero l'ordine prestabilito del sapere. Il Medioevo è l'età enciclopedica per eccellenza: le grandi Summae condensano lo scibile in sistemi unitari e consultabili in un'operazione che, per analogia, ricorda la sintesi culturale che oggi attribuiamo a Wikipedia⁴⁰.

A metà Quattrocento, la stampa a caratteri mobili apre la prima rivoluzione tecnica della circolazione del sapere. La carta dilata gli orizzonti, e diventa necessario inventare criteri d'ordine e istituire depositi sempre più specializzati, in cui conservare e trasmettere memoria. Da qui l'emergere di sistemi di catalogazione e la redazione di enciclopedie sempre più rigorose, fino al progetto di d'Alembert e Diderot⁴¹.

Un'ulteriore accelerazione arriva con l'invenzione della fotografia nell'Ottocento. Scoperte scientifiche e nuovi media frammentano e allargano lo sguardo; anche la memoria collettiva cambia forma, parcellizzandosi in ricordi privati. Da qui un impulso commemorativo immediato: ciascuno sente il dovere di rintracciare e tramandare le proprie radici, mentre la società coltiva un vero culto della conservazione e della produzione di archivi⁴².

In questo contesto, l'“archivio”, nella celebre accezione foucaultiana, non coincide con un deposito fisico né con una polverosa biblioteca: è il sistema generale di formazione e trasformazione degli enunciati⁴³. Una definizione che smaterializza il luogo, negandolo come semplice contenitore di documenti e ridefinendolo come legge del dicibile, l'insieme di regole che rende possibile il discorso, comprendendo tanto la langue (ciò che è dicibile in potenza) quanto il corpus (ciò che è già stato detto e scritto)⁴⁴.

ETEROTOPIE

Fotografie di André Malraux nel suo salotto, Maurice Jarnoux, Paris Match, 1950

Al lavoro sul Musée Imaginaire, nel salotto domestico e poi sul pavimento di una sala, l'autore dispone a terra decine di riproduzioni fotografiche di opere d'arte, le sposta, le accosta, vi cammina in mezzo. Il corpo dell'artista entra nello spazio delle immagini e ne mette in scena il montaggio, trasformando la casa e il pavimento in un dispositivo espositivo provvisorio: un atlante orizzontale.



Il sogno moderno di accumulare tutto il sapere in un immenso archivio prende forma nelle pagine in cui Foucault definisce biblioteca e museo come eterotopie: "spazi altri" che mettono in relazione luoghi eterogenei, oltre i confini dello spazio e del tempo⁴⁵.

Simbolo potente della nostra epoca diventa allora il "musée imaginaire" di Malraux: un magazzino ideale da cui attingere liberamente idee, immagini, concetti, prelevati dal loro contesto e rimontati in nuove configurazioni.



Un'intuizione che risuona con Nietzsche, in "Umano, troppo umano", osserva che, nella modernità, civiltà diverse e frammenti culturali eterogenei possono essere accostati e vissuti gli uni accanto agli altri come non era stato possibile prima⁴⁶.

Tuttavia, l'archivio resta indescrivibile nella sua totalità: lo si coglie per frammenti, regioni, livelli; è incircoscivibile nell'attualità, mai un sistema definitivo, ma aperto e mutevole nel tempo. In questi dispositivi lo sguardo si concentra sul singolo individuo: l'uomo senza qualità dei tempi moderni, con le sue pulsioni e i suoi desideri, osservato, registrato, classificato in dossier voluminosi.

⁴⁵ Baldacci, C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Johan & Levi, 2016.

⁴⁶ Nietzsche F., Umano, troppo umano. Un libro per spiriti liberi, vol. I, trad. di Giametta S., Milano, Adelphi, 1982, pp. 32-33.

⁴⁷ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

Su questo punto concorda Derrida: nessun potere politico esiste senza controllo della memoria, dunque dell'archivio; e nessun archivio senza lo spazio istituito di un "luogo di impressione". Ogni scavo del passato esige una traccia, un'impronta, materiale o virtuale, da cui ripartire. Proprio per questo gli archivi conservano aura e fascino: sanno parlare a chi è lontano nel tempo, nello spazio o nella cultura, pur trasmettendo ancora propositi, codici, visioni dei loro originari costruttori, sostiene l'autrice.

Nella modernità, l'idea di archivio si articola in tre ambiti: la storia dell'arte come disciplina, il museo come struttura di conservazione e ordinamento, e la pratica artistica⁴⁷. Dalla seconda metà dell'Ottocento la riflessione coinvolge storici, direttori di museo e artisti: da Baudelaire a Flaubert, da Burckhardt a Benjamin, fino ai curatori del secondo Novecento, come Harald Szeemann, Seth Siegelaub, Germano Celant, che ne ampliano gli orizzonti.

Un caso emblematico è André Malraux che con il Musée Imaginaire porta avanti, in chiave aggiornata, l'idea warburghiana di un grande compendio visivo, teorizzando musei che si trasformano in file rooms fotografiche al passo con i tempi. Gli esempi artistici sono innumerevoli. Manet, "padre" del citazionismo moderno, anticipa Picasso e de Chirico con cataloghi visivi e musei ideali in cui la fotografia funge da fonte iconografica. O le avanguardie storiche, che vanno oltre, inserendo frammenti fotografici nei dipinti, inventando fotomontaggi, atlanti di immagini, accumuli tra polimaterico e multimediale. Basti pensare agli assemblaggi di Duchamp, alle stanze d'atmosfera di Lissitzky, alle scatole-feticcio surrealiste di Cornell; e poi Warhol, che con la serigrafia trasferisce la foto su tela, introducendo serialità e ripetizione.

Quando scelgono l'archivio, sia come oggetto di indagine, sia come archetipo formale ed espressivo, gli artisti riattivano proprio questi nodi problematici: l'archivio non è un semplice scrigno del tempo perduto, né solo un vaso di Pandora da cui estrarre e ricucire memorie; è un agente attivo che forma l'identità personale e la memoria collettiva, un dispositivo processuale che da un lato negozia, contesta, legittima il potere sociale, dall'altro modella e rimodella incessantemente la memoria. In filigrana, l'antitesi tra ordine/disordine, ricordo/oblio, vecchio/nuovo, finito/infinito alimenta ciò che Hal Foster ha definito un vero e proprio impulso archivistico che attraversa tutto il Novecento, ribadisce Baldacci.

Chiamo melma ciò che immagino come un deposito, il fondo in cui si adunano residui, scarti, rimanenze di un'esistenza e di un processo creativo intero. La melma, per contrasto, richiama la tensione originaria dell'archivio tra accumulare e classificare. Quando si tenta di dare ordine, nasce il bisogno di nominare le cose per distinguerle e ritrovarle. Tra le mie parole-azioni, dunque, c'è anche esplicitare: dire, dichiarare, porre alla luce. Dare un nome alle cose equivale a renderle reali, tangibili, favorabili.

Nel momento in cui ho deciso, anzi, voluto, ricomporre ciò che avevo generato, ho iniziato a dare titoli a quei frammenti rimasti senza nome.

Questa operazione ha comportato una compressione: come se si fossero dichiarati due fuochi del lavoro, due spazi essenziali. Tutto si è stretto entro una coppia: un luogo fisico e un sito mentale. Li chiamo luogo-gesto e sito-mente⁴⁸: il primo aderisce al fare, il secondo alla riflessione. Come un Giano bifronte, tengono insieme la doppia natura dell'arte, pratica e concettuale. Lo spazio-tempo del pensiero non sempre precede la messa in atto, spesso la accompagna, a volte le segue, in un dialogo serrato⁴⁹.

Il luogo-gesto è lo spazio della pratica, la porzione di studio in cui l'artista insiste, giorno dopo giorno, nella ripetizione dell'atto del disegnare, gesto ossessivo, reiterato, quasi innato, a cui affida fiducia.

Il sito-mente è, invece, lo spazio della distanza: un entrare e uscire continuo, staccarsi per misurare ciò che è stato fatto e cominciare a capire con gli occhi e con la mente.

Il movimento dell'artista ti incola la prima alla superficie, così vicino alla materia da perdere il contorno, poi ti costringe a fare tre passi indietro per ritrovare la figura.

Per questo il sito-mente funziona come controparte, un Ersatz, pur tenendo vive le corrispondenze e gli intrecci tra ideazione e realizzazione. È un Denkraum per riprendere il termine di Aby Warburg, usato per

VS

UTILI
DA
USARE!

⁴⁸ Rifacendomi ai nomi attribuiti da Maria Morganti alla sua opera d'archivio, che si adattano particolarmente al metodo di questa ricerca. In Baldacci C., Morganti M., Io sono il mio archivio. L'archivio da artista come tassonomia, manifesto, autoritratto, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Milano, Johan & Levi, 2023.
⁴⁹ "In effetti, è un po' come se avessi preso la testa, l'avessi staccata dal corpo e piazzata sul tavolo di fronte a me, per darmi la possibilità di vedere, di ragionare con più chiarezza su quello che faccio e su come lo faccio", in Ibidem.

OSSESSIONE
DI ENZO!

fare affondo

intendere lo spazio del pensiero che il suo Bilderatlas Mnemosyne ha messo in scena come sistema di associazioni visive.

Da un lato, dunque, il mio archivio è un contenitore effettivo di tutto ciò che riguarda produzione e attività; dall'altro, è già una prima interpretazione.

A questi due poli si affianca un terzo luogo, il sito-spanso, che deriva dal sito-mente. A un certo punto, il pensiero deve rientrare nel mondo, riprendere una forma fisica nello spazio. La parola scivola in uno spazio fluido, e poi esplode invadendo quello fisico. Così il sito-mente si comporta come generatore di visioni, idee, opere: le cose vengono pensate, prima di riacquistare corpo nel sito-spanso.

Esplicitare, quindi, significa definire quelle zone del lavoro, che di solito vengono considerate secondarie e invece orientano la lettura e la manutenzione del tutto.

Quando ho progettato questo archivio, è avvenuto in modo empirico: prima le mani, poi le regole. Ho modellato luoghi per necessità, anche con una dose di ingenuità.

Non li ho costruiti "nella testa", ma a partire dalla percezione di come si abita lo spazio: appoggi, traiettorie, ostacoli, usi.

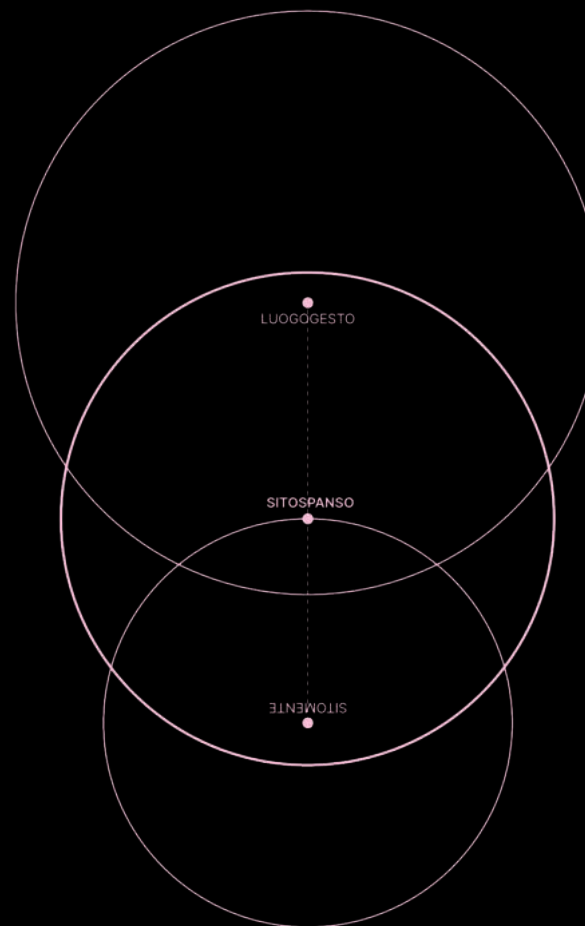
L'atto di esplicitare mi è servito prima a leggere l'archivio in senso ampio, poi a mettere a fuoco il sito stesso, rendendo visibile la logica che lo tiene insieme.

MATRICE

*Assumo come matrice dichiarata di questo lavoro la tripartizione proposta da Maria Morganti per il proprio archivio d'artista: luogogesto, sitomente, sitospanso.

In quel contesto, l'archivio nasce da una "melma" di residui, scarti, frammenti di pratica che vengono lentamente nominati, compressi, organizzati entro due fuochi essenziali: uno spazio fisico del fare e uno spazio mentale della riflessione, da cui deriva un terzo luogo espanso in cui il pensiero rientra nel mondo e si fa forma.

Su questa base, ho scelto di articolare sia la lettura dell'archivio domestico di Enzo, sia la costruzione della tesi come archivio, in tre sezioni principali: LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITOSPANSO. Ciascuna di esse non è solo un versante tematico, ma un diverso livello di organizzazione dei materiali: dal deposito fisico dei frammenti, alla loro rielaborazione concettuale, fino alla loro riconfigurazione spaziale e progettuale.



LUOGOGESTO indica innanzitutto lo spazio della pratica: il mondo fisico dell'archivio di Enzo, la sua casa-bottega, le stanze, i tavoli, le superfici d'appoggio, gli scaffali, i mucchi instabili di carte e oggetti. È il livello in cui l'archivio coincide con un ambiente abitato, segnato da gesti ripetuti – appoggiare, accatastare, spostare, appendere, nascondere – che producono un ordine situato, materiale, spesso implicito. La tesi assume LUOGOGESTO come primo fuoco: qui il lavoro consiste nel rilevare, descrivere, restituire quella "melma" originaria di tracce e rimanenze, senza sterilizzarla. Mappe dei movimenti, fotografie, diagrammi di densità, rilievi delle stanze e delle superfici costruiscono un inventario spaziale del fare di Enzo, in cui l'archivio è ancora un deposito in atto, più che un sistema compiuto.

SITOMENTE è lo spazio di distanza e di riflessione. Applicato all'archivio di Enzo, questo livello coincide con il lavoro di lettura, selezione, nomina e tassonomizzazione dei materiali: dar loro un nome, una categoria, una collocazione concettuale, per renderli tangibili e lavorabili. È il luogo in cui l'archivio domestico viene riorganizzato in famiglie, codici, data sheet, mappe relazionali: le dispersioni spaziali si traducono in sistemi di corrispondenze, in una grammatica di tipi, temi, tempi, media. L'archivio smette di essere solo contenitore di produzione e attività e diventa già una prima interpretazione di sé.

SITOSPANSO è il luogo in cui le strutture concettuali prodotte generano nuove forme, dispositivi, spazi. Nel caso di Enzo, e di questa tesi, è il livello in cui l'archivio viene rilanciato in configurazioni che rigenerano lo spazio. È lo spazio ordinato non come punto d'arrivo, ma come condizione da cui ripartire, dove l'archivio torna a farsi pratica e a occupare, nuovamente, il mondo.

0.1.1 DOCUMENTALIA

⁵⁰ Briet, S., *Qu'est-ce que la documentation?*, Parigi, Éditions documentaires, industrielles et techniques (ÉDIT), 1951, p. 48, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

⁵¹ Ibidem.

⁵² Ibidem.

⁵³ Ibidem.

⁵⁴ Schaffner I., Winzen M. (a cura di), *Deep Storage. Collecting, Storing, and Archiving in Art*, Munich–New York, Prestel, 1998, p. 47, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

⁵⁵ Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit., p. 28.

⁵⁶ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

⁵⁷ Ibidem.

⁵⁸ Husserl E., *Per la fenomenologia della coscienza interna del tempo*, Boehm R. (a cura di), trad. it. di Marini A., Milano, FrancoAngeli, 1981, in Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

⁵⁹ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

Suzanne Briet, in “Qu'est-ce que la documentation?”, propone di distinguere tipi di documenti come segni entro reti di produzione sociale e culturale, in contrasto con la riduzione del documento a mera prova di un fatto⁵⁰. Li distingue in primari (i materiali iniziali) e secondari (quelli generati a partire dai primi), insistendo sul divieto di isolarli dal contesto. Poiché la documentazione è situata in un contesto, non si limita a esporre un evento isolato, ma l'insieme dei documenti configura una matrice o rete di segni, una trama intertestuale che orienta la lettura. Da qui la possibilità di creare documenti per giustapposizione, selezione e comparazione, e di produrre nuovi livelli documentali: il contenuto stesso della documentazione è, perciò, inter-documentario, afferma l'autrice⁵¹.

Ne segue che i documenti non sono sempre “prove” dell'originario, sono spesso co-generati dall'ambiente che accompagna l'evento. La giustapposizione dialettica di più documenti diviene un operatore di conoscenza: è la relazione a modellare la comprensione tanto nel durante quanto nel dopo⁵². Il documento, dunque, costituisce molto più che i “resti” di un evento: è un fascio di segni che mappa fattori contestuali di ideazione, esecuzione, ricezione di un evento. Non è statico, cambia con il tempo e con gli usi. Va letto come inter-documento, non tanto come prova di un passato, quanto come indizio che rinvia a contesti possibili e variabili, capaci di generare ulteriori interpretazioni e, a loro volta, nuovi documenti entro l'archivio⁵³.

Oggi l'archivio non coincide più con soli oggetti discreti (cartelle, libri, opere d'arte) custoditi in luoghi (biblioteche, musei): è anche un flusso continuo di dati, senza geografia né contenitore, trasmesso ininterrottamente, senza

vincoli temporali, disponibile nell'hic et nunc⁵⁴. La condivisione in tempo reale e la co-creazione dei tracciati documentali che attestano ciò che accade sono al cuore dei modi in cui la memoria opera nel dispositivo-archivio, conferendo di continuo senso al presente in relazione ai documenti del passato. Lo stato degli archivi digitali è ontologicamente diverso: non più magazzini d'inerti, ma infrastrutture primarie per acquisire, conservare, interpretare, condividere e spettacolarizzare non solo il ricordo, ma la memorializzazione istantanea del vissuto quotidiano, spiega Giannachi. Come nota Derrida, archiviare produce mentre registra l'evento⁵⁵, gli archivi sono l'architettura per generare, propagare e scambiare memorie future. L'enfasi su scambio e produzione, unita a pratiche partecipative e interattive, spiega l'interesse verso ripetizione, replay, ri-esecuzione dei documenti nella vita ordinaria⁵⁶.

Si comprende così il presente attraverso il dispositivo archivistico e si creano tracce future solo acquisendo il presente come documento. Diventare “storici di noi stessi” significa produrre e condividere la documentazione della nostra presenza nello spazio-tempo, così che i nostri atti di testimonianza generino nuovi documenti fruibili da altri dentro l'archivio⁵⁷. Poiché la creazione di archivi è anche una pratica artistica, la messa in opera dell'archivio diventa spettacolo che chiede ad altri di testimoniare. Con Husserl possiamo dire che la presenza nel tempo si costruisce per protensione e retensione: entrambi i processi risultano strategici⁵⁸. In questo orizzonte i documenti fungono da stimoli per il pensiero relazionale, sostengono la costruzione della memoria e la riformulazione dell'identità. Gli archivi, perciò, diventano i luoghi in cui questi processi sono osservabili nel loro farsi⁵⁹.

In quanto sono sempre stati strumenti di presenza, la domanda non è “se” la facilitino, ma “di cosa”. Nella fase 1.0, gli archivi raccolgono soprattutto pratiche legali e fondiari; con la 2.0 si accentua la loro natura di media, spostando l'attenzione sui creatori e, soprattutto, sugli interpreti⁶⁰. L'archivio si profila come trasmettitore di conoscenza più o meno soggettiva, composta da documenti ibridi con valori differenti a seconda degli utenti. Non è più vincolato a un luogo fisico né garantisce da solo veridicità o autenticità: diviene un database capace di presentare un amalgama di materiali e valori, e un mezzo che accresce negli utenti la percezione di presenza, fungendo da canale di trasmissione di quella stessa presenza, spiega Shanks. In tale logica, descrive una pluralità di micro-archivi che alimentano un flusso costante di conoscenza entro l'economia globale, con l'utente non solo come parte del sistema, ma strumento della sua creazione e propagazione⁶¹.

Il successo dell'archivio 1.0, congiunto ai progressi tecnici del 2.0, innerva quella pulsione archivistica che Foster rintraccia soprattutto dopo l'invenzione della fotografia: l'archiviazione diventa metodo per organizzare un repertorio d'immagini crescente, innescando forme di appropriazione e serialità divenute linguaggio comune tra XX e XXI secolo⁶². Nella stagione 2.0, l'archivio non è più solo luogo o insieme stabile di carte e storie, né soltanto la capacità del contenuto di generare memorie future: è il suo meccanismo d'ordine a essere adottato per formare le modalità con cui interagiamo con noi stessi e documentiamo il quotidiano.

Ciò che manca nell'archivio deve penetrare sempre nel meccanismo ordinativo, l'archivio archivante, per diventare parte di un dispositivo di memoria sociale in espansione che ingloba archi-

⁶⁰ Shanks M., «Synthetic Worlds: The History of the Archive and the Future of Memory», op. cit.

⁶¹ Ibidem.

⁶² Foster H., *An Archival Impulse*, Cambridge, The MIT Press, 2004, p. 3.

⁶³ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

⁶⁴ Ibidem.

⁶⁵ Ibidem.

⁶⁶ Ibidem.

⁶⁷ Ernst W., «Cultural Archive versus Technomathematical Storage», op. cit.

⁶⁸ Schwartz, J. M., Cook, T., «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science*, vol. 2, nn. 1-2, 2002, pp. 6-7.

⁶⁹ Ivi., p. 16.

⁷⁰ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

vio, museo, biblioteca e, oggi, Internet⁶³. La funzione mutevole dell'archivio lo trasforma da retroattivo a generativo⁶⁴. L'archivio 3.0, invece, non si limita a connettere fisico e digitale in forme miste/animate, ma genera il meccanismo che facilita creazione, diffusione e conservazione di valori diversi nell'economia digitale. Insieme all'archivio 4.0, diventano modi d'esperienza del luogo in cui viviamo, agendo sul piano sociale, politico, economico. L'archivio 4.0 è insieme sistema d'ordine per progettare e mettere in atto i ruoli che recitiamo nella sfera digitale e dispositivo attraverso cui i nostri corpi vengono ri-programmati dall'interno e dall'esterno, ribadisce l'autore. Così, il 3.0, non più semplice “pulsione” o “male” diventa lente o interfaccia per percepire e trarre valore dall'ambiente, dispositivo che in misura crescente arriva a (in)formarci⁶⁵.

Tratto distintivo è l'assenza di ritardo tra presente e creazione della sua memoria: i social media trasformano i dati dell'oggi in elementi archivistici immediatamente accessibili e, inversamente, abilitano reinterpretazioni e riscritture da parte degli utenti. Stoccaggio e streaming si intrecciano e gli archivi 4.0 diventano sempre più adattivi, transitivi, meta-datanti, flessibili⁶⁶. Come osserva Ernst, l'archivio, una volta online, tende a dissolversi nei circuiti elettronici, nel flusso dei dati⁶⁷. A tal punto che gli archivi 4.0 non si distinguono più chiaramente dall'ambiente che li produce: diventano ambiente essi stessi. Se la creazione/condivisione è sempre più nelle mani degli utenti, la preservazione resta una sfida soprattutto per le istituzioni. Con la nascita “nativa digitale” di un numero crescente di documenti, gli archivisti ridefiniscono descrizione, conservazione e archiviazione non solo come cura degli oggetti, ma anche come processi.

Per concludere, i mutamenti dei contenuti riflettono i molteplici ruoli sociali dell'archivio: nel tempo, esso ha agito come tecnologia dinamica di controllo che genera le storie e le realtà sociali che apparentemente si limiterebbe a descrivere⁶⁸. Gli archivi producono e diffondono sempre gli eventi che registrano e raccolgono. Per questo Schwartz e Cook chiedono di leggere gli archivi sullo sfondo delle politiche dell'identità⁶⁹. Qui l'ontologia dell'archivio acquista peso crescente.

L'archivio non è mai stato un magazzino passivo. È stato, e resta, luogo attivo dove il potere sociale si negozia, si contesta, si conferma. È al centro del nostro mondo. Studiare come ci costruiamo dentro questo dispositivo pervasivo e come vi amplifichiamo la nostra presenza insegna non solo chi siamo, ma come vogliamo leggere il passato, che cosa speriamo di diventare e in che modo usare l'archivio per espandere la vita e ricrearci attraverso di esso⁷⁰.

LUOGOGESTO

+1.1 MONK, KNIGHT OR ARTIST?

(verso una pratica)

+1.1.1 ANARCHIVI

+1.1.2 INTO DUST

(TALKING)/Enzo Viti

Matera, 16 dicembre 2024

+1.1.3 EXOTERIC INDIGENEITY

UNA BABELE DI SEGNI
TOPOGRAFIE

+1.2 RICOMPORRE L'IO

(tra le scartoffie)

(TALKING)/Enzo Viti

Matera, 25 luglio 2024

+1.2.1 NON SONO IL MIO ARCHIVIO

+1.2.2 ACCUMUL-SELEZIONARE

WHAT'S IN MY BAG
DISPOSOFOBIA

+1.3 DISSOTTERRARE

(scavare tra i puncta)

(TALKING)/Enzo Viti

Matera, 12 ottobre 2024

+1.3.1 MENSOLA? DISPOSITIVO DI
LIVELLAMENTO SEMANTICO

SCULTURE D'OMBRA

(TALKING)/Enzo Viti

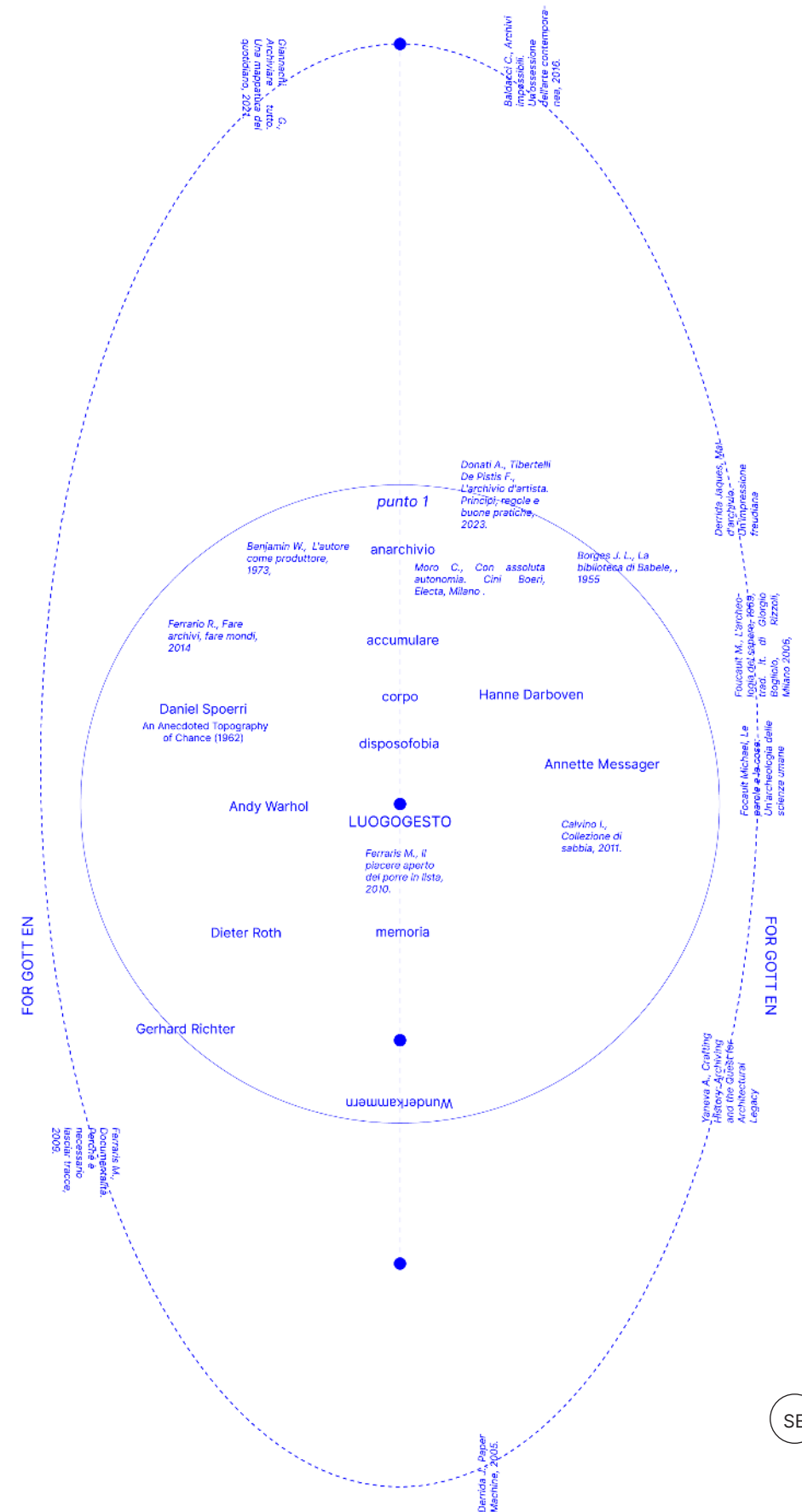
Matera, 31 gennaio 2025

+1.4 ARCHITETTURA DELLA MEMORIA

(machine for forgetting)

+1.4.1 YOU WON'T NEED ME WHEN
I'M GONE!

"TUTTO ENZO"



+1.1 MONK, KNIGHT OR ARTIST? (verso una pratica)

⁷¹ Manghetti G., Funzione e ruoli dell'archivio artista, in Donati, A., Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁷² Würtenberger L., The Artist's Estate: A Handbook for Artists, Executors, and Heirs, Berlin, Hatje Cantz, 2016, in Donati, A.; Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁷³ Donati, A., Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁷⁴ Ibidem.

“E quando anche noi ce ne andremo, le carte resteranno lì e non sapranno mai che non ci siamo più”⁷⁷



FOR GOTT EN

Negli ultimi anni l'attenzione verso archivi e lasciti d'artista è cresciuta sensibilmente. Una ricerca dell'Aspen institute, “The Artist As Philantropist”, segnala un incremento delle risorse e delle strutture dedicate, trend che risponde a ragioni culturali, economiche e, soprattutto, alla necessità di tutelare identità e autenticità delle opere, in un contesto linguistico del contemporaneo sempre più ibrido⁷¹.

In questa cornice, l'archivio postumo è strumento essenziale per conservare memoria e traccia della partecipazione dell'artista alla vita intellettuale del suo tempo; mentre, per l'artista vivente, l'archivio funziona come regesto in divenire della pratica e come riferimento per la futura storia dell'opera e la sua autenticazione. Non stupisce, dunque, che sempre più artisti attivi promuovano archivi in vita, capaci di tenere insieme processi, materiali, contesti e reti.

Molti archivi esistenti si sono formati nel tempo con l'esperienza, la volontà e la coscienza dell'importanza di mantenere viva la figura dell'artista per tramandarla⁷².

Sul piano storico, l'archivio di persona (e dunque anche quello d'artista) è una realtà relativamente recente: fino al XIX secolo prevalevano archivi familiari (i cosiddetti “archivi di archivi”), al cui interno potevano emergere nuclei riferibili a singoli membri. Con l'ascesa della borghesia, l'affermazione sociale di individui non appartenenti a casate aristocratiche produce nuova documentazione personale legata a studi, lavori, committenze, contatti, spesso distinta dai tradizionali atti amministrativi dei fondi familiari. A lungo, tuttavia, i fondi personali furono trascurati: le trasformazioni sociali tra XIX e XX secolo ridefinivano stati, famiglie e individui, ma tardavano a tradursi in nuove prassi di ordinamento, descrizione, conserva-

zione, accesso, con ulteriori problemi di privacy, diritto d'autore, politiche di acquisizione e valorizzazione. Dalla fine degli anni Settanta in poi, una nuova sensibilità pubblica ha cominciato a contrastare la dispersione di patrimoni privati, rappresentando il vero deterrente a una più o meno vasta e consapevole dispersione di un materiale culturale privato, fino a ieri, e nel migliore dei casi, fruibile da pochi o custodito gelosamente tra le mura domestiche⁷³.

Dentro questo scenario, l'archivio d'artista si distingue perché il documento non è solo “su” un'opera: spesso è l'opera o il suo corpo processuale. Ne discende un bisogno di dispositivi di archiviazione più articolati, rispettosi della natura espressiva dei materiali e della complessità di ragioni e significati che li attraversano, ribadisce Donati.

In via schematica, si riconoscono due prospettive complementari: l'archivio come raccolta documentaria dell'opera, base per cataloghi ragionati, certificazioni, attestazioni di provenienza e circolazione: riproduzioni fotografiche, bibliografie, documenti tecnici; o concependo l'archivio come sedimento/officina, tra corrispondenze, manoscritti, taccuini, fotografie, ritagli, materiali personali e librari, orientato a conservazione e valorizzazione materiale in chiave storico-critica.

Queste strade non vanno pensate come alternative: l'una favorisce identità e diritti dell'opera, l'altra abilita ricostruzioni contestuali e letture trasversali. Spesso, però, avviene che le due valve siano nettamente separate⁷⁴.

Il risultato è una perdita di visione integrata del laboratorio dell'artista. L'obiettivo dovrebbe essere duplice: tramandare un'immagine fedele e attiva dell'archivio-laboratorio e, insieme, responsabilizzare l'artista sulla progetta-

⁷⁵ Un'inchiesta condotta nel 2015 da Rivista Studio, periodico milanese che aveva chiesto ad alcuni giovani scrittori italiani quale destino avrebbe dovuto avere la loro corrispondenza, i loro diari, i loro appunti e i loro inediti (quindi il loro archivio), ha suscitato reazioni diverse, fino a ipotizzare l'oblio, una condizione valutata di estrema seduzione da parte di alcuni dei giovani autori intervistati, arrivando da auspicare la distruzione delle proprie carte una volta morti perché, come provocatoriamente dichiarava Tommaso Pincio, un morto che si fidi dei vivi o è un morto stupido o ha vissuto invano. Raimo V., «La memoria degli scrittori», Rivista Studio, 2015, s.p.

⁷⁶ Donati A., Ferrario R., Simoncelli S., (a cura di), Archivi d'artista e lasciti. Memoria culturale tra diritto e mercato, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2018.

⁷⁷ Corti M., Ombre dal fondo, Torino, Einaudi, 1997, p. 87.

zione del proprio fondo, perché diventi la piattaforma da cui il suo messaggio possa perdurare. Non va dimenticato quanto sia controversa oggi la sorte degli archivi personali: tra desiderio di oblio e istanze di apertura, il dibattito pubblico (si pensi alle inchieste sul destino di diari e carte d'autore⁷⁵) mostra sensibilità differenti e talora confliggenti.

Gli archivi d'autore, e in specie quelli d'artista, funzionano come autoritratti: intrecciano pubblico e privato, restituiscono percorsi esistenziali e intellettuali e, al contempo, aiutano a ricostruire contesti culturali e di mercato altrimenti destinati a restare in ombra, afferma l'autrice.

L'attuale frammentazione del panorama nazionale (fondi eterogenei, disomogenei e spesso disorganizzati) nuoce in primis agli artisti, sul versante culturale e su quello economico⁷⁶, e rende urgente un lavoro di gestione, tutela, valorizzazione, attraverso linee guida condivise tra operatori, con la capacità di far dialogare mondi diversi (istituzioni, eredi, mercato, ricerca).

In questo senso, le “carte” sono ciò che resiste e permette di vedere i segreti del gesto creativo: la loro durata nella memoria. Sono quella “quarta dimensione”, definita così da Borges, evocata dalla critica, che giustifica lo sforzo di conservarle, descriverle, renderle leggibili.

+1.1.1 ANARCHIVI

⁷⁸ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

⁷⁹ Ibidem.

⁸⁰ È stato Derrida, riprendendo Freud, a parlare per primo della pulsione anarchica come di una pulsione di morte, distruzione, aggressione insita nell'archivio. Dove però l'aggettivo non ha un'implicazione esclusivamente negativa: nel processo memoriale, che non è un'azione di semplice revival, ma di traduzione, cancellare le tracce del passato significa traslarle e porre le basi per l'esistenza futura dell'archivio stesso. Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, cit. pp. 21-22.

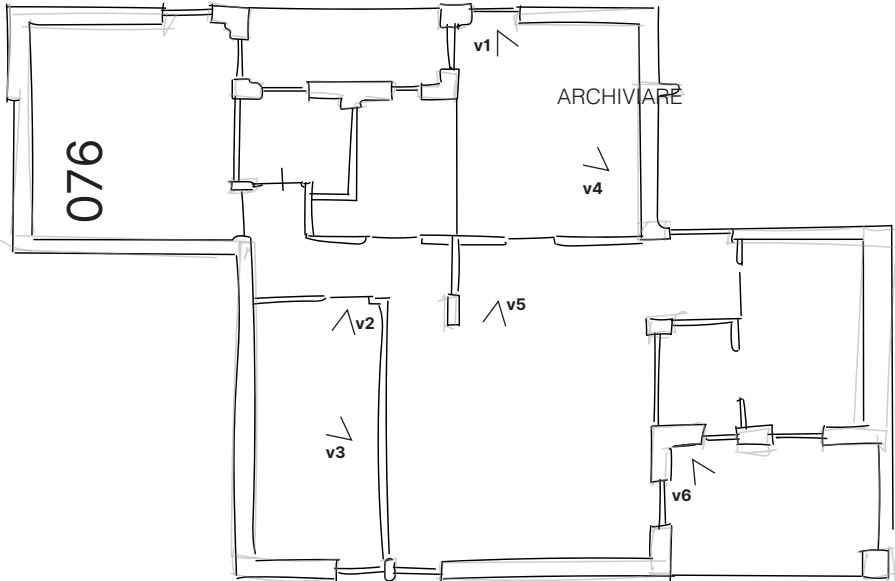
⁸¹ Nel suo discorso, Paolo Fabbri non si riferisce nello specifico all'archivio ma più in generale alla modernità. Il paragone tra modernità e archivio, digitale in particolare, pare fattibile visto che subito dopo parla di modernità riflessiva il cui tratto principale è la grande conversione numerica che trova nei media l'ambiente e l'organologia. Fabbri P., *L'era remix*, in *Alfabeta 2*, n. 16, 2012, p. 23.

⁸² Foster H., *Il ritorno del reale. L'avanguardia alla fine del Novecento*, trad. it. di Carnelian B., Milano, Postmedia Books, 2006, in Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

⁸³ Benjamin W., *L'autore come produttore*, in *Avanguardia rivoluzione. Saggi sulla letteratura*, trad. it. di Marietti A., Torino, Einaudi, 1973, pp. 199-21, in Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

⁸⁴ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

Come ricorda la riflessione sull'arte contemporanea, l'archivio d'artista condivide col burocratico la necessità di essere attivato e messo in scena: la sua memoria è potenziale e necessita di un agente che "la evochi e ripristini"⁷⁸. Il primo è l'artista, che raccoglie, seleziona, ordina, attribuisce senso ai materiali, ma decisivo è anche lo spettatore, che osserva, ricompone, talvolta collabora alla raccolta e all'ordinamento⁷⁹. Più che archivi "puri", molti sistemi d'artista sono metafore della memoria e della documentalità: display archivistici che sovvertono i criteri tradizionali di classificazione e si definiscono come dispositivi processuali e partecipativi, strumenti di resistenza esistenziale e socio-politica, sostiene Cristina Baldacci. In questo contesto, è spesso più pertinente parlare di anarchivi⁸⁰, anti-archivi, contro-archivi: non per negarne le tracce, ma per ripensarne i fondamenti e le derive⁸¹. Il venir meno delle grandi cosmologie metafisiche e la postura laica del moderno hanno accelerato il rifugio nell'archivio come dispositivo elementare di ordinamento (liste, indici, alfabeti), con effetti di crisi sia sul metodo storiografico sia sulla coscienza critica. Tra anni Sessanta e Settanta, l'archiviazione diventa prassi artistica a pieno titolo: il "ritorno al reale"⁸² intensifica l'attenzione a documenti, tracce, rovine della realtà. L'artista figura come archivista/burocrate, etnografo, storico, archeologo, programmatore, curatore, che colleziona objets trouvés/cherchés e li dispone in installazioni situate⁸³. Se è vero che questa attrazione, che a volte è anche una strategia ironica o critica verso l'accumulo, la messa in ordine, la difesa degli oggetti-documenti, non è un fenomeno nuovo in arte, è altrettanto vero che soltanto nei tardi anni '60 ha acquisito una sua identità come pratica condivisa e si è aperta a nuovi sviluppi⁸⁴.



+1.1.2 INTO DUST

⁸⁵ Zuliani S., *Aprire lo studio, una premessa*, in id., *Atelier d'artista. Gli spazi di creazione dell'arte dall'età moderna al presente*, Milano, Mimesis, 2014, in Donati A., *L'archivio d'artista: qualificazioni e disciplina giuridica*, in Donati, A.; Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*, op. cit.

⁸⁶ Foster H., *An Archival Impulse*, cit.



v1

Fotografie di casa di Enzo Viti.

Attraverso le immagini e una cartina della planimetria si possono notare gli ambienti casalinghi dove Enzo vive e lavora. È facile notare come ogni superficie sia supporto di opere d'arte dell'autore.

LUOGOGESTO

Lo studio è il naturale contrappunto dell'archivio d'artista: luogo abitato e officina di creazione, deposito denso di materia e pensiero, al tempo stesso laboratorio e vetrina selettiva, ma anche spazio di intimità e di negoziazioni serrate⁸⁵.

Qui l'“impulso archivistico”⁸⁸, evento di scelta tra memoria e oblio, innesco di nessi creativi, chiama chi cura l'archivio a una decisione cruciale: stabilire che cosa entra come documentazione o progetto, che cosa costituisce opera, che cosa va espunto, così da evitare am

v2



biguità giuridiche, conservative e critico-storiche⁸⁷.

Mettere mano a un archivio d'artista significa affrontare una massa documentaria che a un primo sguardo appare senza inizio né fine, una sorta di Biblioteca di Babele⁸⁸, e trasformarla in un campo leggibile. Se, per Foucault, l'archivio serve a "calcolare" le mutazioni nel campo della storia⁸⁹, nel caso dell'artista, si tratta di seguire le trasformazioni del pensiero e della produzione. Per scongiurare segretezza e dispersione, quella "impazienza assoluta" della memoria, di cui scrive Derrida⁹⁰, occorre rintracciare, studiare, promuovere i materiali: applicare le regole consolidate dell'archivistica, ma anche adattare alla specificità del fondo, così da sistematizzare e valorizzare l'opera consegnandola, per così dire, a Mnemosine, la dea della memoria, per l'eternità⁹¹.

L'archivio d'artista è l'insieme dei documenti prodotti lungo la vita e intorno ad essa.

⁸⁷ Ferrario R., Fare archivi, fare mondi, Cinisello Balsamo, Silvana editoriale, 2014, in Donati, A., Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁸⁸ Borges J. L., La biblioteca di Babele, trad. it. di Lucentini F. (a cura di), Finzioni, Torino, Einaudi, 1955, pp. 79–89.

⁸⁹ Foucault M., L'archeologia del sapere, cit., p. 8.

⁹⁰ Derrida J., Mal d'archivio. Un'impressione freudiana, cit., p. 3.

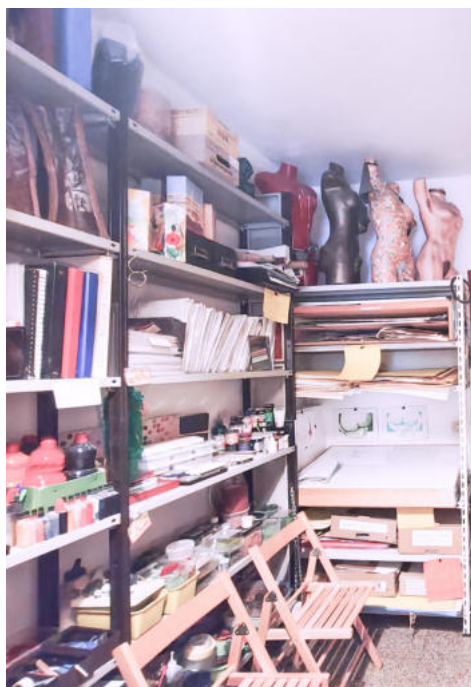
⁹¹ Bernardi I., Raccolta e organizzazioni del materiale iconografico, biografico, storico, critico, in Donati, A., Tibertelli De Pistis, F. (a cura di), L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁹² Ibidem.

⁹³ "Questa tipologia di archivio non può, infatti, limitarsi alla registrazione e conservazione di documenti, dice, ma deve essere in continuo mutamento per documentare ciò che l'artista sta facendo. D'altra parte, avere l'opportunità di ascoltare la sua voce, scoprendo le motivazioni e le modalità con cui crea un'opera, facilita certamente l'individuazione degli aspetti da tenere in considerazione, affinché l'archiviazione non sia una semplice inventariazione, ma diventi un dispositivo continuamente mutevole, concepito ad hoc per rispondere di volta in volta agli sviluppi della pratica dell'artista", in Ibidem.

⁹⁴ Partenheimer J., Mostra personale intitolata: "Das Archive/The Archive", 2013, Monaco.

v3



v4



Può nascere per accumulo involontario, di carte, immagini, corrispondenze, oppure per progetto deliberato. È per definizione aperto: mai del tutto completo, né concluso. È una lente deformante, ma affinabile tramite confronti e nuove acquisizioni.

“Per questa ragione, non è mai da considerarsi l'esatto rispecchiamento della verità, giacché alcuni documenti possono essere stati oggetto di scarto, volontario o meno, oppure possono non essere mai stati rinvenuti”⁹². Conta non solo che cosa vi sia, ma come i documenti si relazionano tra loro.

Da qui una prassi che richiede oggettività e metodo: ordine, precisione, pazienza, memoria. Archiviare somiglia a comporre un puzzle: si raccolgono i pezzi, se ne memorizzano i dettagli, li

si colloca con cura. Diversamente dal puzzle, però, l'immagine resta in progress: ogni nuovo documento sposta il quadro, ogni tessera smarrita o mal posizionata lo compromette. Nel caso di un vivente, l'archivio diventa processo accompagnato: non solo registrazione e conservazione, ma aggiornamento continuo del fare, con il testimone dell'artista che orienta scelte e tassonomie, trasformando l'archivio in un dispositivo adattivo. “Archiviare diventerà, infatti, un accompagnare il lavoro quotidiano dell'artista”⁹³.

L'archivio di un'artista non è né un luogo, né uno spazio; è piuttosto sinonimo di tutto ciò che esiste ed è stato riunito dentro e fuori in un campo aperto, reale e immaginario al tempo stesso⁹⁴.

⁹⁵ Fonti D., L'archivio d'artista: una storia speciale, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

Non coincide con un singolo scaffale o stanza: è un campo aperto, reale e immaginario insieme. Lavorarci è un privilegio: si entra nel nucleo più intimo e totale della pratica, dove tracce materiali e pensieri s'intrecciano, dove memoria individuale e collettiva si rispecchiano. Quando il materiale transita dal suo spazio nativo, quell'auto-indagine diventa gesto di emancipazione e volontà di trasmettere un vissuto spesso faticoso, il bisogno di strappare all'oblio oggetti e righe, fissandoli fuori dal flusso del pensiero.

Nel contesto degli archivi d'artista, il curatore svolge insieme le funzioni di ordinatore e di giudice: tesse la trama storica entro cui la miriade di materiali sedimentati diventa leggibile, istituisce gerarchie di valore fra oggetti eterogenei, esercita quel giudizio critico senza il quale l'archivio resterebbe un ammasso indistinto e ininterpretabile. A lui compete la responsabilità storica di distinguere, all'interno di una produzione, il capolavoro dall'esercizio⁹⁵.

L'impostazione del lavoro procede per quadri sinottici e verifiche incrociate: al centro la biografia dell'autore, che funge da filo conduttore dell'archivio e a cui tutto dev'essere organicamente ricondotto. La ricostruzione della personalità e della cronologia si appoggia a biografie e cataloghi, continuamente arricchiti e riscontrati con appunti, corrispondenze, taccuini di lavoro e, quando esistono, fondi fotografici.

Accanto ai nuclei maggiori, risultano preziose quelle carte "minori" che verrebbe naturale relegare in una cartellina. Proprio questi strumenti operativi, umili e funzionali, offrono spesso le prove minute con cui si cerca di rimettere in sequenza fatti, opere e relazioni, restituendo intelligibilità al fondo e solidità al racconto critico.



v5



v6

(TALKING)/Enzo Viti
Matera, 16 dicembre 2024

* Enzo Viti spiega che non si conside-
ra un vero archivista, ma ha raccolto
e conservato spontaneamente materiali
e fotografie legati alla sua attivi-
ta' e alla storia di Matera, spesso
condividendoli con la citta', ma ha
sempre mantenuto il controllo sul suo
materiale per proteggerlo. Ha lavo-
rato come disegnatore, progettista e
rilievista, sviluppando una passione
per la documentazione storica.

Opuscolo mostra, Abitare gli archivi.

Nel 2019, Pelin Tan e Liam Gillick curano una mostra
alla Cava del Sole a Matera sugli archivi della città, ove
incudono "L'archivio 'Enzo Viti': Come racconta Enzo
nell'intervista, espongono gigantografie delle sue opere
di grafica realizzate in gioventù in alcuni locali della città.



LAURA LAROCCA Per quanto riguarda il
sopralluogo sul sito di progetto ho
parlato con il Sig. Di Trane che mi ha
messo in contatto con Giuseppe Tral-
li, che a sua volta mi ha detto che
sarebbe preferibile fissare gli appun-
tamenti dopo le festività natalizie.
Ci riaggiorniamo con lui i primi di
gennaio.
ENZO VITI Tutti i siti dove dovrei
entrare devo spiegarteli obbligato-
riamente. Tra i materiali ti ho sele-
zionato anche dei video che ho fatto
le prime volte che ci sono entrato,
poi te li faccio vedere. Insomma ho
organizzato un po' di materiale ri-
guardante il resto. Poi tu mi avevi
parlato dell'archivio. Io il problema
dell'archivio non me lo sono mai po-
sto. Però se l'e' posto nel 2018 Ma-
tera2019 chiamandomi più volte. Loro
volevano mettere mano al mio archivio
e questo significava dare il materiale
all'associazione Matera2019, che po-
teva usarlo in maniere diverse. Per
cui in un primo momento ho detto che
non mi interessava. Loro poi hanno
coinvolto politici di tutti i generi,
arrivando a contattare anche politici
nazionali, per cercare di convincermi
a collaborare. Convincere me era più
facile perché ponevo dei paletti, in-
vece convincere Teresa Lupo, che era
la mia collaboratrice, in quel pe-
riodo, era un po' più complessa come
cosa. Per cui mentre lavoravamo, ar-
rivavano continuamente telefonate a
cui rispondevamo di no. Anche perché



io non mi sono mai definito un archi-
vio. E alla fine arrivammo a un com-
promesso. Loro vennero nel mio studio
e vollero vedere le mie foto, anche
della mia vita, un po' come stai fa-
cendo tu. E presero le foto di quando
io da giovane mi occupavo della cit-
tà. Presero le foto del primo Piper
che si fece a Matera e della prima
discoteca della città, allestiti da
me e ne fecero una mostra con gigan-
tografie di queste immagini. Questo si
inseriva in una mostra piu' grande
sui più grandi archivi della citta',
non solo il mio che era uno dei tan-
ti selezionati, citato come "Archivio
Privato di Enzo Viti".

oltre alle gigantografie, anche un video sui lavori che avevo fatto con Teresa nei sotterranei. Avevano messo insieme alcuni video che gli abbiamo fornito, girati da noi sotto terra. Dunque questo è stato il primo passaggio nel definire me come archivio, ma non mi sono mai definito come tale, perché io involontariamente ho raccolto documenti che servivano per la mia attività'.

LL Solitamente dove svolgevi le tue attività di ricerca e lavoro? Sin da giovane.

EV Io ho avuto insegnamento sin da giovanissimo però non amavo la scuola perché non era molto organizzata, a me piaceva fare le cose fatte per bene. Per cui pensavo più all'attività privata. Infatti dopo due, tre anni ho abbandonato la scuola e ricreai il mio primo studio in via San Biagio a Matera. Lo allestii così come potevo. Considera che all'epoca la piazza antistante non era come oggi, c'era un bellissimo fontanino.

Successivamente, dopo essermi sposato, mi spostai ad abitare in un sottano di via Gramsci e di lì passava spesso l'ingegner Corazza, molto noto nella nostra città, che abitava nel portone affianco. Lui attraverso una grata vedeva le mie opere, i miei disegni e diceva "quello lo voglio io, quello lo voglio io", ma io non volevo dar via niente. Un giorno disse "devi salire da me perché mi serve che tu mi realizzi alcuni disegni"; io non avevo molta voglia di farli, ma avendo bisogno di soldi, per arrotondare, accettai ed andai nel suo studio. Lì mi fece fare come primo lavoro i disegni di progetto della chiesa di San Giacomo a Matera. Lui aveva già fatto delle bozze ed io, mentre lui parlava, in poco tempo, gli facevo già delle assonometrie intuitive. Ero molto bravo in questo tipo di cose e lui ne rimase strabiliato, soprattutto per come riuscivo ad interpretare bene i suoi pensieri. Subito dopo, mi mise dei blocchetti vicino ed io immediatamente gli feci un plastico volumetrico. Allora si rese conto che ero in grado anche di fare plastici. A me veniva spontaneo, non era per me un

Fotografia del primo studio di Enzo.



Fotografie del matrimonio.



Fotografia dello studio associati Acito-Lamacchia-Rota, dove Enzo ha lavorato.

fatto straordinario. Da lì è iniziata la mia attività con gli architetti. È iniziata con Corazza che, pur di tenermi, mi pagava bene. Dunque ho lavorato per i primi anni nel suo studio, però, contestualmente, avevo anche il mio. Da Corazza, infatti, svolgevo più un ruolo tecnico, facevo disegni tecnici, assonometrie, prospettive e anche progetti.

LL Ti sei formato come geometra?

EV No. Io ho fatto l'Istituto Statale d'Arte dove c'era la sezione Architettura, però siccome mio padre lavorava anche nel settore, anche mio zio ci lavorava, io mi nutrivò di questo; per cui Corazza mi diede anche il primo progetto da fare da solo. Si trattava di un ristorante, il ristorante Ritella, che ancora oggi è come lo feci io all'epoca. Se tu lo vai a vedere, non ha cambiato niente, e sembra ancora attuale oggi, nonostante è stato fatto cinquant'anni fa. In questi anni non ha cambiato assolutamente nulla, nemmeno le luci e i soppalchi, che erano soppalchi realizzati con i primi tufi a vista, nel periodo in cui nasceva la moda del materiale a vista, di cui io non ero molto favorevole. Così comincia la mia attività. In quel periodo Matera non era piena di architetti, non c'erano grafici, per cui io mi occupavo di tutta la grafica della città e anche degli arredamenti dei negozi, i primi di abbigliamento. Quando la città cominciava a nascere anche sotto l'aspetto economico attraverso le piccole attività, io facevo il progettista di interni, limitandomi a fare arredamenti particolari. L'esperienza me l'ero fatta da Corazza. Presto scoprirono queste mie abilità i nuovi giovani architetti, dopo la generazione dei grandi Stella, Plasmati, che erano Lamacchia, Rota e Acito. Questi tre costituirono una cooperativa di nove persone tra cui Mario Cresci, che da allora veniva a Matera come grafico, i tre architetti, qualche ingegnere. Dall'arrivo di Cresci, smisi di occuparmi della grafica della città perché lui se ne occupava in maniera molto più moderna, per cui tralasciai, anche perché avevo tanto altro lavoro da fare. Anche questa volta, mi convinsero economicamente, dato che avevo lasciato

lo studio di Corazza, ad accettare di entrare in cooperativa. Allora inizia la collaborazione con gli architetti associati Lamacchia-Rota-Acito. er cui tralasciai, anche perché avevo tanto altro lavoro da fare. Anche questa volta, mi convinsero economicamente, dato che avevo lasciato lo studio di Corazza, ad accettare di entrare in cooperativa. Allora inizia la collaborazione con gli architetti associati Lamacchia-Rota-Acito.



LL Di cosa ti occupavi all'interno di questo studio?

EV Inizialmente gestivo tutta la parte grafica. Avevo tutti i disegnatori, all'epoca eravamo in tanti, una decina tra disegnatori, geometri. Anche io me ne occupavo direttamente perché non mi piaceva il ruolo di dover comandare gli altri, a me piaceva essere attivo; per cui lavoravo insieme ai disegnatori e non come capo della squadra. E questo mi dava la possibilità di poter iniziare i primi rilievi. Loro rimasero sbalorditi dal fatto che io sottoterra riuscivo a disegnare a mano libera, in scala e al buio ciò che vedevo, camminando. Consegnavo la piantina dopo 5 minuti e quando poi veniva messa in bella con le diagonali ecc., si verificava che poi corrispondeva moltissimo al mio rilievo.

Quindi, scoperta questa mia abilità, anche dal Comune, volevano che andassi a lavorare presso l'Ufficio Sassi. Ma io avevo lasciato la scuola, figurati se preferivo andare a fare il dipendente presso il Comune. Io ero una persona molto libera, per cui non ero interessato, e scomodarono anche mio cugino, l'Onorevole Vincenzo Viti, che mi fece molta pressione per questo. Allora arrivammo a un compromesso, che avrei svolto ugualmente il lavoro per loro, ma da cittadino. osi mi diedero l'incarico di rilevare i Sassi, disegni che sono poi passati all'Ufficio tecnico e da cui sono nati poi i progetti per la riqualificazione dei Sassi. Ma, nel frattempo, io continuavo ad avere anche il mio studio. Mi ero spostato, infatti, in via Santo Stefano, dove abitava mia suocera.



Fotografie che ritraggono Enzo insieme a giovani architetti che si formano da lui.

Quando ero lì, avevo dei ragazzi che venivano come apprendisti, attuali architetti e geometri, come Nicola Antezza, che bazzicavano dallo studio. Era uno studio un po' più tradizionale e organizzato rispetto all'altro, ma nonostante questo comunque pieno di stranezze.

Fotografia di Enzo nel suo studio in via Santo Stefano a Matera.



Dettagli.



Però questo studio presentava un inconveniente, che ogni volta, per poter trovare parcheggio, dovevo girare per ore. Per me il tempo è sempre stato importante, non potevo perderlo a cercare posto ogni mattina.

Allora decisi di spostarmi in periferia, dove trovai un piccolo localetto in via Dante.

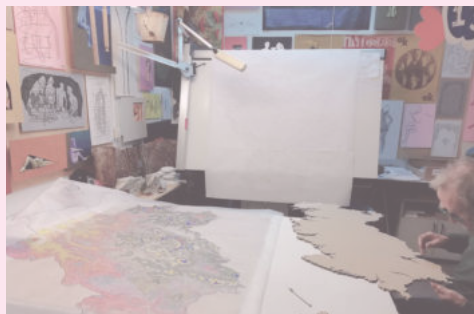


Era un locale piccolo e tetro e, in un primo momento dissi a mia moglie che non era adatto; ma poi la notte ebbi un ripensamento. Infatti, il mattino seguente andai subito dal proprietario per dare la conferma e mi sistemai subito lì. In quello studio trovai la pace, infatti lì sono nate le mie vere cose.

EV Sì. Poi le foto che ti dovessero servire, le scansiamo. Ti ho selezionato già precedentemente queste qui, anche sul computer. In questa qui c'è l'Ingegnere Corazza, nel mio studio in via Dante. Veniva spesso a trovarmi per chiedermi fotografie, e continua ancora a chiedermi lavori per lui. Adesso ha novantasei anni, sono andato a trovarlo la settimana scorsa, ed è l'ultimo vero galantuomo della città, persone come lui non ne esistono più. In questa sono sempre nel vecchio studio, mentre faccio plastici.



Enzo con l'Ingegnere Corazza.



Fotografie dello studio di via Dante a Matera.

Enzo nell'intervista sottolinea l'importanza che ha avuto per lui il suo ultimo studio, dove sono nati molti dei progetti a cui ancora oggi lavora, come le sue pubblicazioni "Appunti di Matera sotterranea", alle quali ha lavorato insieme a Teresa Lupo. Evidenza con dispiacere quanto sia stato difficile lasciarlo dopo l'allagamento subito.



Per cui quello che tu hai detto di archivio, che io non ho mai amato, effettivamente è già stato fatto da Matera2019.

LL Ma non hanno ricostruito il tuo archivio, e come tu l'hai costruito negli anni.

EV Hanno tentato di farlo ma gliel'ho impedito perché per me era pericoloso che tutto il mio materiale, non tanto quello personale quanto quello fotografico, finisse nelle loro mani. Inoltre, quello che definiamo come mia archivio, l'ho già dato alla mia città. Quando mio padre e mio zio, Ingegnere Calia, parte del Consorzio di bonifica, mi lasciarono tutta questa raccolta di fotografie di Matera negli anni 40-50, io le presi e ordinai in maniera sommaria, conservandole. Venne a sapere di questa mia collezione Franco Palumbo, grande studioso molto sentito, che ha dato tanto alla città, le volle vedere. In quel periodo Cresci stava facendo un libro e, vedendole, ne rimase strabiliato e disse che non fosse giusto tenerle chiuse in un cassetto. Gli diedi 2000 foto per il suo libro, di cui me ne tornarono 200, perse tra le varie tipografie per migliorarle graficamente, essendo d'epoca. Nel frattempo, a chiunque venisse a chiedermi foto, io le davo tranquillamente, senza farne una copia.

Ma oggi a cinquant'anni di distanza, è successo che tutte queste foto sono in giro, facendo nascere tanti archivi, che non lo sono, perché sono collezioni di foto che, inizialmente avevo distribuito per la città e non mi sono ritornate o sono copie. Insieme a Teresa abbiamo scoperto che io avevo dato circa la metà di tutta la mia raccolta, dunque ho ancora il cinquanta per cento di foto inedite che non ho mai più dato. Si tratta di foto che vanno soprattutto dal 1948 al 1986, anche aeree.

Quindi diciamo che più che un archivio è una raccolta, è stata una passione. Infatti ho poi deciso che le foto ereditate, unite a tutti i rilievi che ho fatto, per evitare che finissero pericolosamente da qualche altra parte, dovessero far parte di una grande pubblicazione a mio nome. Però con Teresa pensammo che ci volevano troppi anni per farne un uni-

co libro, che sarebbe stato di una pesantezza enorme, e in vita non ci sarei mai riuscito. Per cui ci venne l'idea di realizzare una collana di opuscoli, in stile con quelli fatti dal Professor Di Pedè che descriveva per categorie la città, servendosi del materiale che trovava in giro. A differenza sua, io lo avevo di proprietà il materiale per poterli realizzare soprattutto sugli studi della parte sotterranea.

Per la pubblicazione chiesi un primo aiuto ad Isabella Marchetta, una carissima amica archeologa materana, ma lei è sempre molto impegnata, e decisi allora con Teresa di farlo noi. Cerchiamo gli editori ma volevano essere tutti pagati, finché non trovammo questo amico, Teo De Magistris, che disse "io non voglio essere pagato da voi, io vi voglio pagare! Il mio sogno sin da ragazzo era di voler pubblicare qualcosa su Enzo Viti e la sua storia." E da lì iniziamo questa collaborazione in cui lui ci finanziò per le pubblicazioni, premettendo che dall'editoria non ci si vive. Ormai è appena uscito il numero nove della collana, sulle cave, e presto uscirà il dieci: "Strada al Seminario". Ma io sto già lavorando ad altre pubblicazioni, una su un villaggio preistorico, sul quale stanno uscendo sempre nuove scoperte, che verrà pubblicata solo a mio nome, non più con Teresa, non per rottura, ma perché dobbiamo necessariamente prendere strade diverse, lei deve mantenere la sua famiglia e io non ho più questa necessità.

LL Il mio lavoro sul tuo archivio, non è di questo genere, a me non serve tutto il tuo materiale per mostrarlo, è più un lavoro teorico. Voglio far emergere il come, una persona come te, ha avuto una passione talmente forte da costruire tutto questo. Quindi è più un categorizzare i materiali, numerare, quantificarli e identificarli.

+1.1.3 EXOTERIC INDIGENEITY

⁹⁶ Spieker S., *The Big Archive: Art from Bureaucracy*, op. cit. p. 17.

⁹⁷ Ibidem.

⁹⁸ Ivi., pp. 18-20.

⁹⁹ Meinecke F., *Erlebtes 1862-1901*, Leipzig, Koehler & Amelang, 1941, in Ibidem.

¹⁰⁰ Jones A., *Seeing Differently: A History and Theory of Identification and the Visual Arts*, London-New York, Routledge, 2012, p. 118.

¹⁰¹ Lepecki A., *The Body as Archive: Will to Re-Enact and the Afterlives of Dances*, *Dance Research Journal*, n. 42, 2010, p. 31.

¹⁰² Ivi., p. 93.

¹⁰³ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, op. cit.

Per lungo tempo l'ordinamento archivistico ha fatto perno sul principio di provenienza: i fascicoli venivano mantenuti nel passo stesso con cui si erano stratificati presso l'ente d'origine, e solo allora trasferiti⁹⁶. L'orientamento, più topografico che semantico, faceva sì che un fondo restituisse non ciò che sta “fuori” dall'archivio, ma ciò che altrove era già stato raccolto, disposto, organizzato⁹⁷. Consultare tali raccolte significava dunque risalire alle condizioni che ne avevano presieduto la nascita. Da qui l'immagine, cara a Spieker, dell'archivio ottocentesco come corpo: un organismo con anatomia precisa, volto a ricomporre le forme e le tecniche che lo hanno generato¹⁰¹. Ogni registro, a sua volta, diventa un micro-organismo dotato di una propria fisiologia⁹⁸.

Da questa soglia molti artisti hanno preso le mosse, assumendo il corpo come archivio, un modello performativo e post-umano, interconnesso, distribuito, aumentato, ibrido, costantemente monitorato⁹⁹. Amelia Jones sostiene che il corpo vivente è mediato tanto quanto l'archivio, non ha significati stabili, non è mai “puro”. Evitiamo allora il binomio oppositivo tra corpo “autentico” e archivio “derivato”: il corpo diventa archivistico e l'archivio va inteso come corporeo¹⁰⁰.

Il “voler archiviare” punta allora a rintracciare, nel lavoro passato, potenzialità non esauste, filamenti creativi ancora latenti¹⁰¹. Di qui la conseguenza: nessuna vera separazione tra archivio e corpo, “il corpo è archivio e l'archivio è un corpo”¹⁰². L'archivio, in quanto non ancora esaurito, custodisce un presente non vissuto che deve farsi carne per restare vivo.

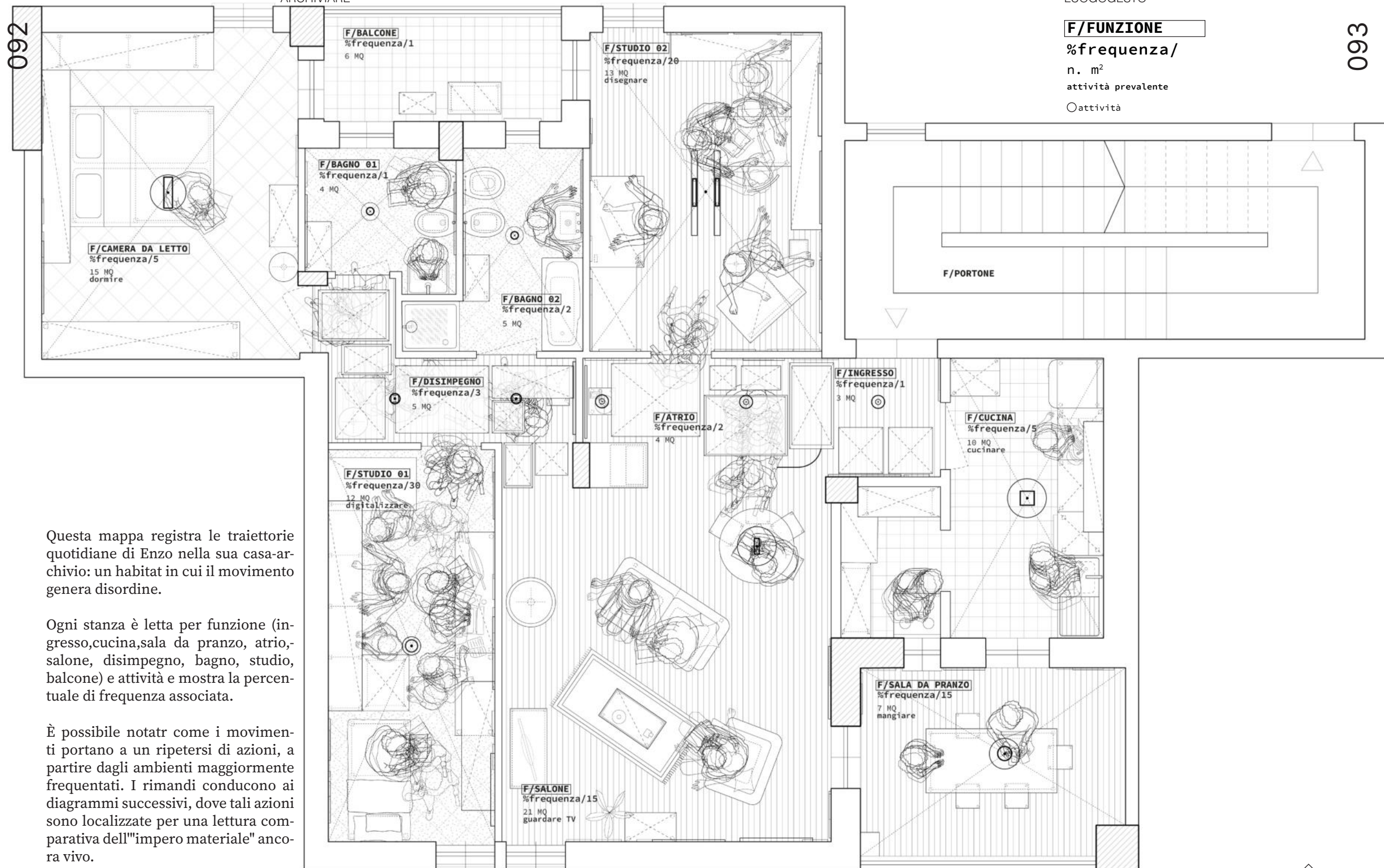
L'umano, così, si fa archivio vivente di sé stesso, un archivio modificabile dall'interno.

Da qui la domanda: può il corpo essere considerato un archivio vivente? La memoria legata alla rappresentazione spesso si spegne con la fine dell'attività o con la scomparsa dell'artista, ma può anche proseguire sotto lo stesso codice di gesti, trasmessa da un altro corpo?

In questo caso, il corpo si fa deposito di movenze, esperienze, operazioni ad alta carica simbolica: una sorta di atlante del gesto¹⁰³.

L'archivio non è più il luogo separato del già-accaduto: è un campo in atto, una fisiologia di tracce che si riattivano nel presente, e un'etica della cura, che rimette in circolo ciò che il tempo tende a disperdere.

F/FUNZIONE
%frequenza/
 n. m²
 attività prevalente
 ○attività



Questa mappa registra le traiettorie quotidiane di Enzo nella sua casa-archivio: un habitat in cui il movimento genera disordine.

Ogni stanza è letta per funzione (ingresso, cucina, sala da pranzo, atrio, salone, disimpegno, bagno, studio, balcone) e attività e mostra la percentuale di frequenza associata.

È possibile notare come i movimenti portano a un ripetersi di azioni, a partire dagli ambienti maggiormente frequentati. I rimandi conducono ai diagrammi successivi, dove tali azioni sono localizzate per una lettura comparativa dell'"impero materiale" ancora vivo.

ARCHIVIARE

F/BALCONE
%frequenza/1
6 MQ

F/BAGNO 01
%frequenza/1
4 MQ

F/CAMERA DA LETTO
%frequenza/5
15 MQ
dormire

F/BAGNO 02
%frequenza/2
5 MQ

F/DISINPEGNO
%frequenza/3
5 MQ

F/STUDIO 01
%frequenza/30
12 MQ
digitalizzare

F/STUDIO 02
%frequenza/20
13 MQ
disegnare

F/ATRIO
%frequenza/2
4 MQ

F/SALONE
%frequenza/15
21 MQ
guardare TV

F/SALA DA PRANZO
%frequenza/15
7 MQ
mangiare

F/CUCINA
%frequenza/5
10 MQ
cucinare

F/PORTONE

F/INGRESSO
%frequenza/1
3 MQ

LUOGOGESTO

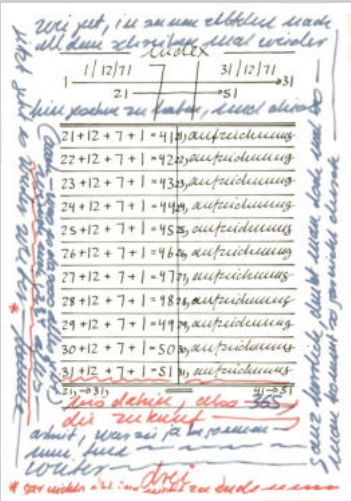
F/FUNZIONE
%frequenza/
n. m²
attività prevalente
O attività

ARCHIVIARE

LUOGOGESTO

attività prevalente

attività



Hanne Darboven, Untitled, 1971.

Pennarello e inchiostro su carta trasparente. The Museum of Modern Art (MoMA), New York, The Judith Rothschild Foundation Contemporary Drawings Collection, inv. 1509.2005.a-c.

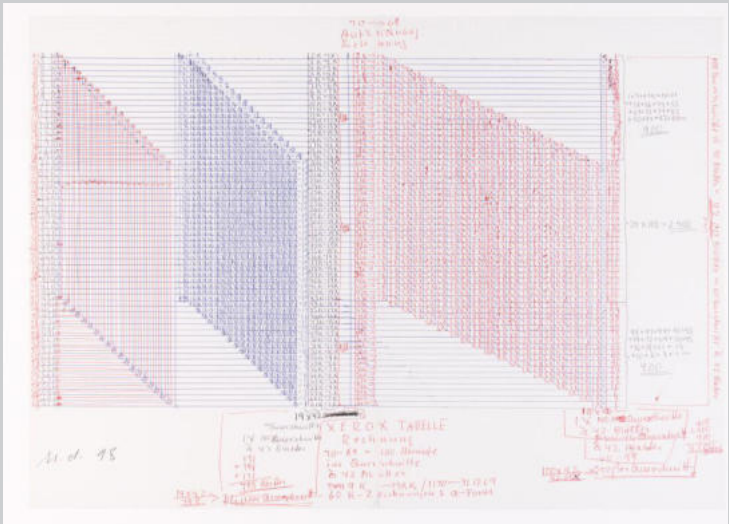
UNA BABELLE DI SEGNI

¹⁰⁴ Vettese A., O vuoto pneumatico o pieno enciclopedico, Il Sole 24 ore, n. 4, 1997, p. 30, in Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹⁰⁵ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹⁰⁶ Burns Gamard E., Schwitters' Merzbau K., The cathedral of erotic misery, New York, Princeton Architectural Press, 2000, in Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹⁰⁷ Ostelwold T., Daboven H., Visioni del tempo e del mondo, in Jochimsen M., Osterwold T., Darboven H., cat. mostra, Institut für Auslandsbeziehungen, Stuttgart, 2000, p. 8.



Hanne Darboven, XEROX Tabelle, 1998.

Offset a colori su carta. Provenienza: scheda opera, MutualArt (asta, 2023).

Ne sapeva qualcosa Hanne Darboven, la cui ricerca e definizione della propria identità intellettuale, personale e artistica si fondava su azioni a cui, in una realtà colma di oggetti senza senso, il valore stava nell'atto quotidiano, unico sostegno e verità tangibile dell'esistenza.

La sua opera si offre come un continuum smisurato, maestoso e totalizzante, sovrabbondante fino allo spasimo, talora ipnotico nella sua monotonia metodica. Tutto è a posto e niente è in ordine. Ciò che conta è il rito quotidiano dell'assemblare, giorno dopo giorno, una babele di segni, appunti, cifre, ritagli, che rivelano lo sforzo maniacale di non gettar via nulla¹⁰⁴. Questa scrittura del tempo non procede in linea retta: è una cartografia per frammenti verbali e visivi, per reliquie d'uso sradicate dal contesto e riallestite in uno spazio altro, dove prossimità e distanza, continuità e rottura, proliferano in costellazioni di senso¹⁰⁵.

L'impulso accumulativo invade lo studio fino a trasformarlo in un secondo habitat: un ambiente stipato, "claustrofobico simile a una cattedrale della miseria erotica e delle pulsioni viscerali"¹⁰⁶, in cui il quotidiano diventa feticcio e il materiale, anche il più umile, si carica di una fisicità vibrante. Non è mero deposito: è un teatro di sopravvivenze. Il suo fare sfiora quello del collezionista, dell'archivista, del bricoleur; ma, diversamente dal dilettante erudito, Darboven educa lo sguardo all'inapparente, a ciò che di solito si tralascia.

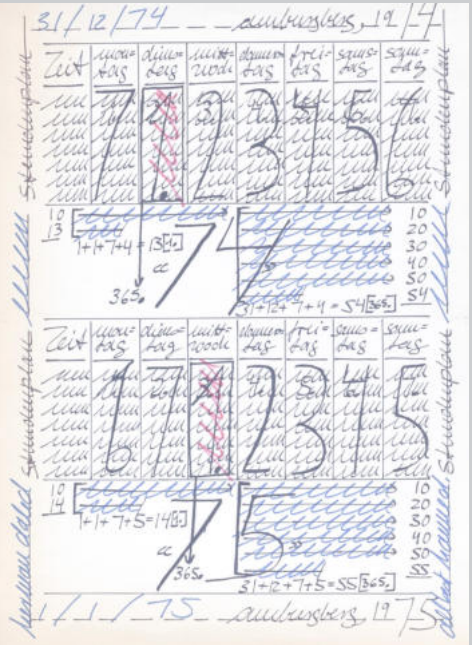
Sospende gerarchie, privilegia le storie minori, assegna valore all'infinitamente piccolo: il dettaglio diventa leva conoscitiva, spiega Cristina Baldacci.

Poiché la memoria può ricomporsi soltanto per frammenti dispersi, la griglia si impone come strategia formale: trattiene l'eccedenza, annoda differenze, restituisce una visione d'insieme senza annullare le discrepanze.

Nel tempo, la ripetizione di formule e protocolli ha generato un dispositivo concettuale e visivo di rigorosa esattezza. Segni, lettere e numeri sono incasellati uno a uno. Il lavoro avanza per cadenze regolari, battute costanti che asciugano l'indecisione e fanno del ritmo, più ancora che del racconto, la misura del pensiero.

L'intero lavoro può leggersi come un'unica opera aperta: un sistema rizomatico in cui l'artista tenta di connettere la propria memoria, fatta di gesti rituali e ripetuti, con la storia; di riattivare il nesso tra pratica artistica e storia culturale; di proporre un modello estetico capace di ripensare e mostrare i processi di conoscenza nell'epoca del bombardamento informativo¹⁰⁷.

Le installazioni sono camere della memoria in tensione: il passato vi riemerge ora attenuato e distante, ora soggettivo e minuzioso, talvolta, in forma metaforica e universale. Ogni pagina scritta funziona come metafora del tempo e, più che documento illustrativo, afferma l'io dell'autrice. Le immagini, di luoghi, persone, fatti, oggetti, attestano situazioni reali e, insieme, alludono a un tempo interiore e a una dimensione emotiva che scorre in parallelo. È un tentativo epico di collocare l'io umano e artistico entro una prospettiva cosmologica dove l'infinitamente grande e l'infinitamente piccolo coesistono: un vero poema-mondo tradotto in segni, carte, numeri, come lo è stata in ambito letterario la Divina Commedia di Dante, sostiene Cristina Baldacci parlando dell'artista.



Hanne Darboven, Class schedule, 1975.

Pennarello su carta. Provenienza: scheda opera, MutualArt.

TOPOGRAFIE

¹⁰⁸ Calvino I., Collezione di sabbia, op. cit., p. 2.

¹⁰⁹ Benjamin W., Cronaca berlinese, 1932, in Ganni E., Opere Complete, vol. 4, Scritti 1932-1933, Torino, Einaudi, 2003, p. 265.

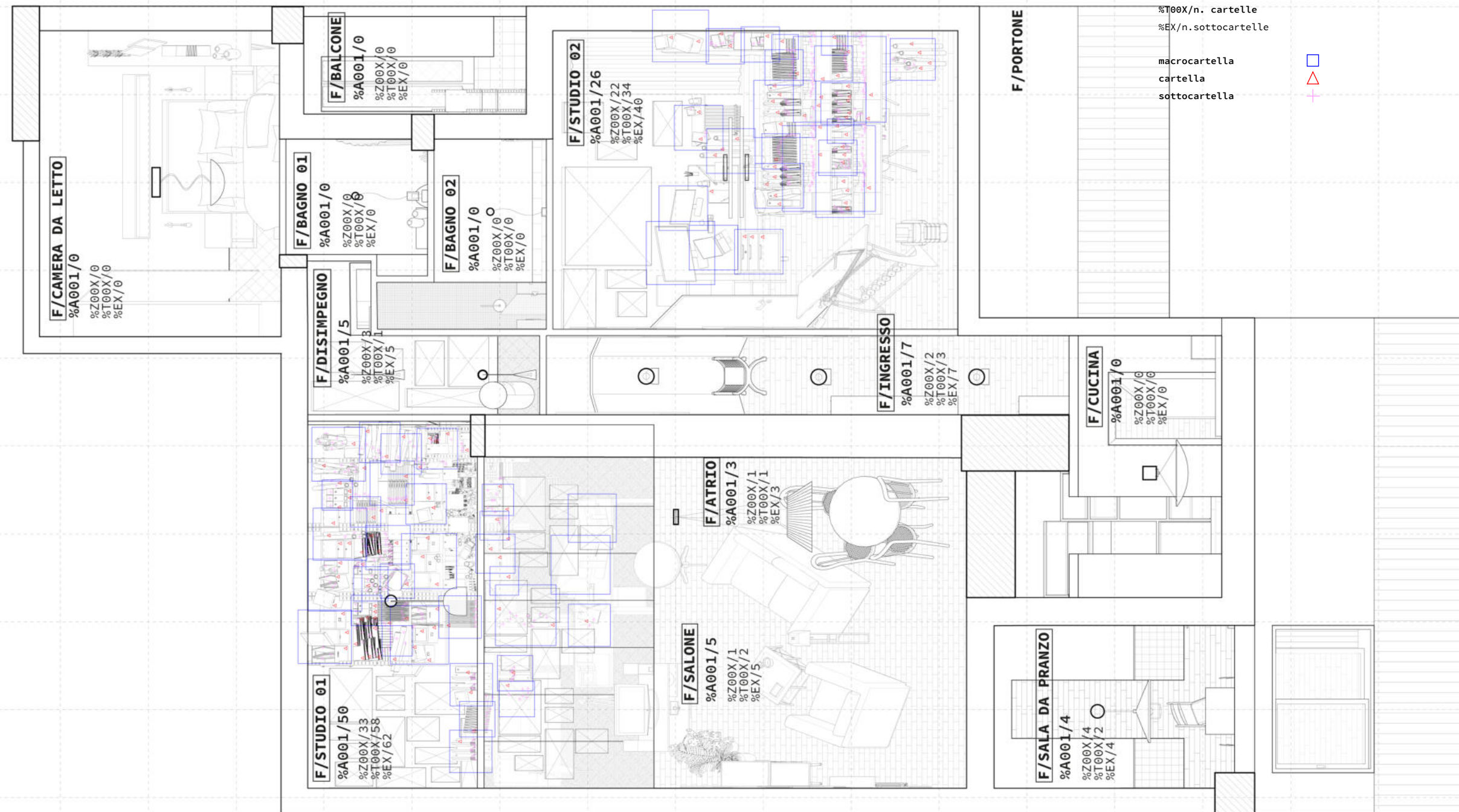
¹¹⁰ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

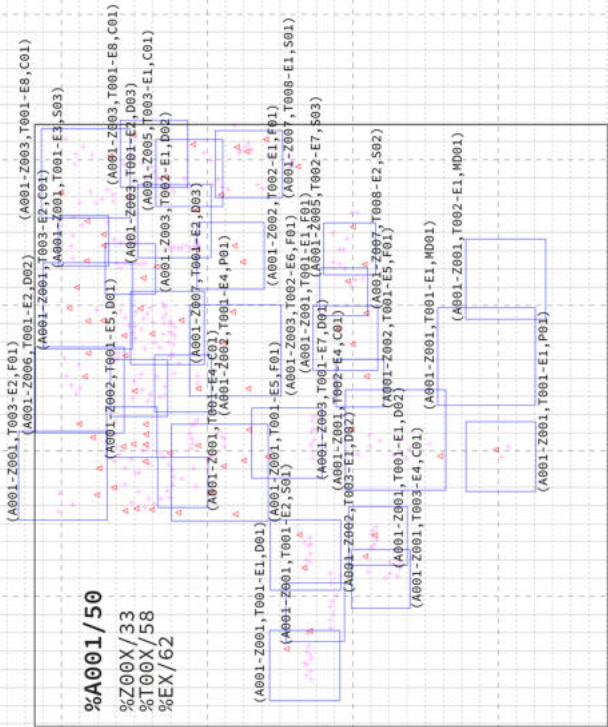
Nella forma-atlante, le tavole costruiscono narrazioni per frammenti, la molteplicità dei materiali e le connessioni potenziali che l'occhio del lettore aprono a uno sguardo estensivo e composito, rendendo possibile una rilettura continua di storie. Per gli artisti, l'atlante è strumento d'esplorazione sistematica, del fuori e del dentro, è dispositivo di viaggio tra reale e immaginario. Pur immobile sulla carta, ogni cartografia contiene una trama: è pensata per un percorso, per un'odissea¹⁰⁸ che si dispiega nelle sue pieghe.

Al fianco dello spazio, il tempo è l'altro asse del paradigma. La mappa funziona come struttura narrativa capace di tenere insieme un "già stato" e un "non ancora", mentre la riflessione sulla possibilità di disegnare il bios, lo spazio della vita¹⁰⁹, indica che il cartografico implica anche un tempo vissuto.

Non di rado, chi lavora in questa modalità, ripercorre l'intero arco della propria esperienza, tentando di tracciare mondi quanto più completi. Un'utopia tanto personale quanto culturale.

La griglia, forma visiva che sospende la narrazione lineare, finisce per avere un andamento schizofrenico¹¹⁰, manifestando un doppio moto: centrifugo, poiché appare come porzione estratta da un campo più ampio e spinge lo sguardo oltre i margini, verso ciò che sta fuori dal reticolo di frammenti presentati; e centripeto, che separa e isola ciò che contiene, misurando lo spazio esclusivamente in rapporto a sé. Ne deriva un modello iterativo, dove il contenuto tende a ribadire la propria forma, rischiando la tautologia. In questa tensione contraria, la griglia è insieme finestra e recinto. Apre a un fuori inesauribile mentre disciplina, al suo interno, il regime dell'attenzione.





FOR GOTT EN

F/FUNZIONE

%A001/n.archiviazione

%Z00X/n.macrocatelle

%T00X/n. cartelle

%EX/n.sottocartelle

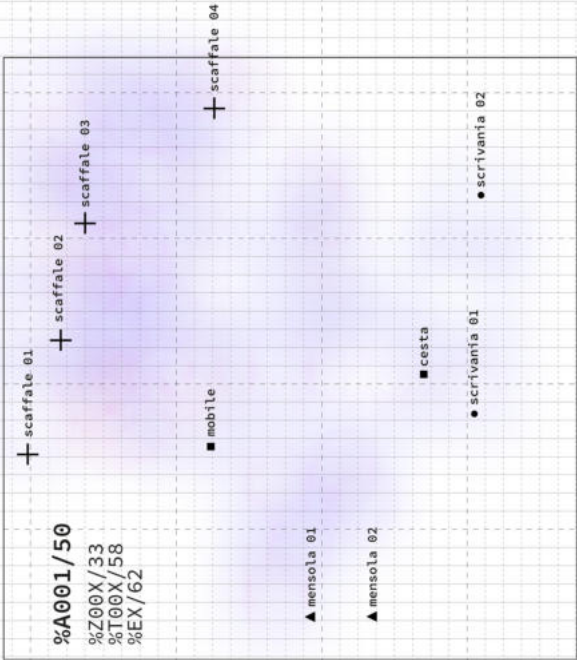
macrocartella

cartella

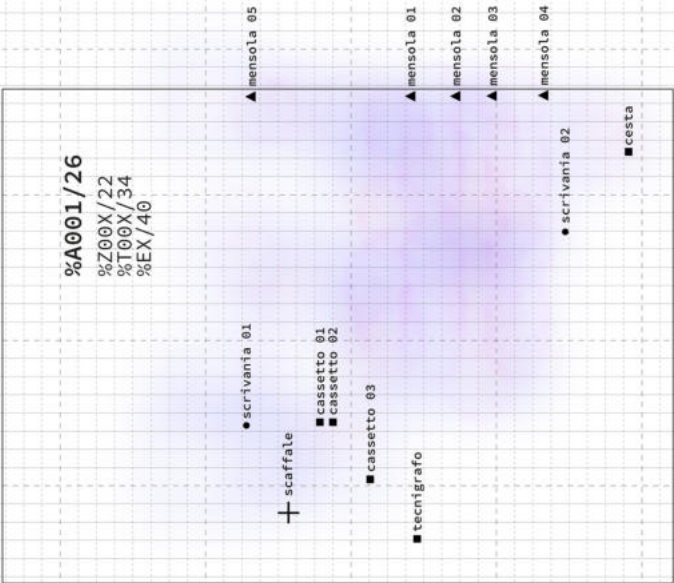
sottocartella

(A001-Z00X,T00X-EX,F0X)





FOR GOTT EN



F/FUNZIONE

%A001/n.archiviazione

%Z00X/n.macrocatelle

%T00X/n. cartelle

%EX/n.sottocartelle

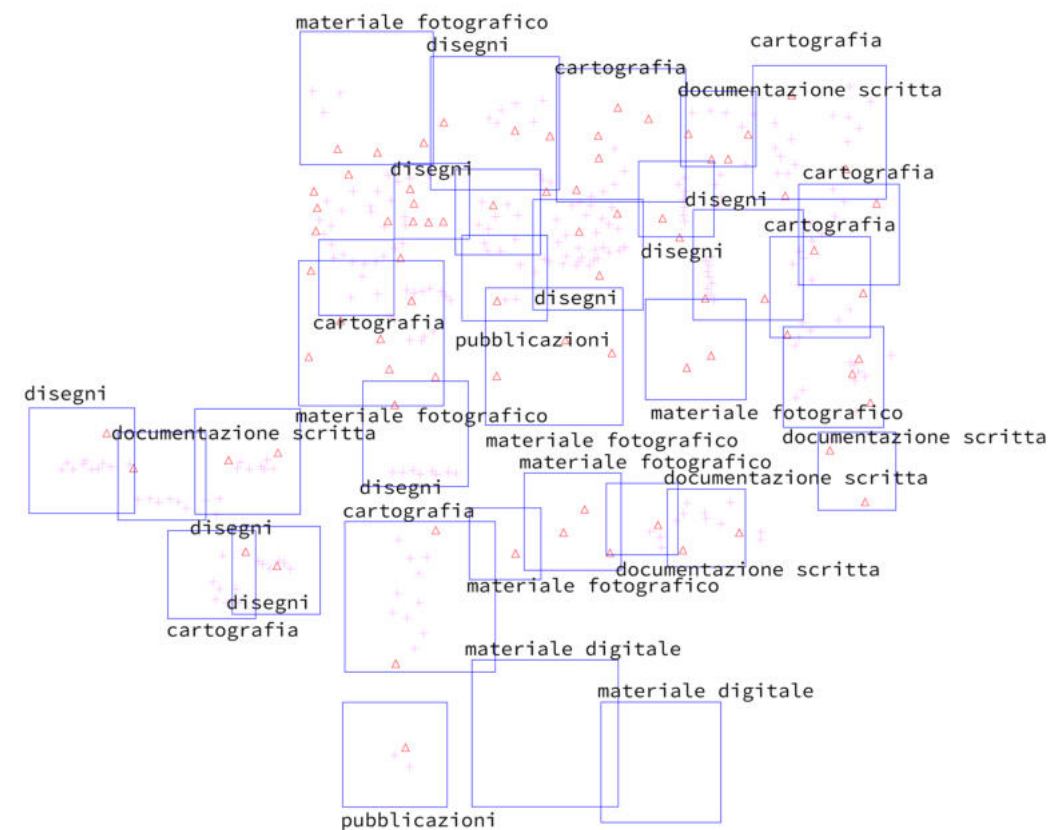
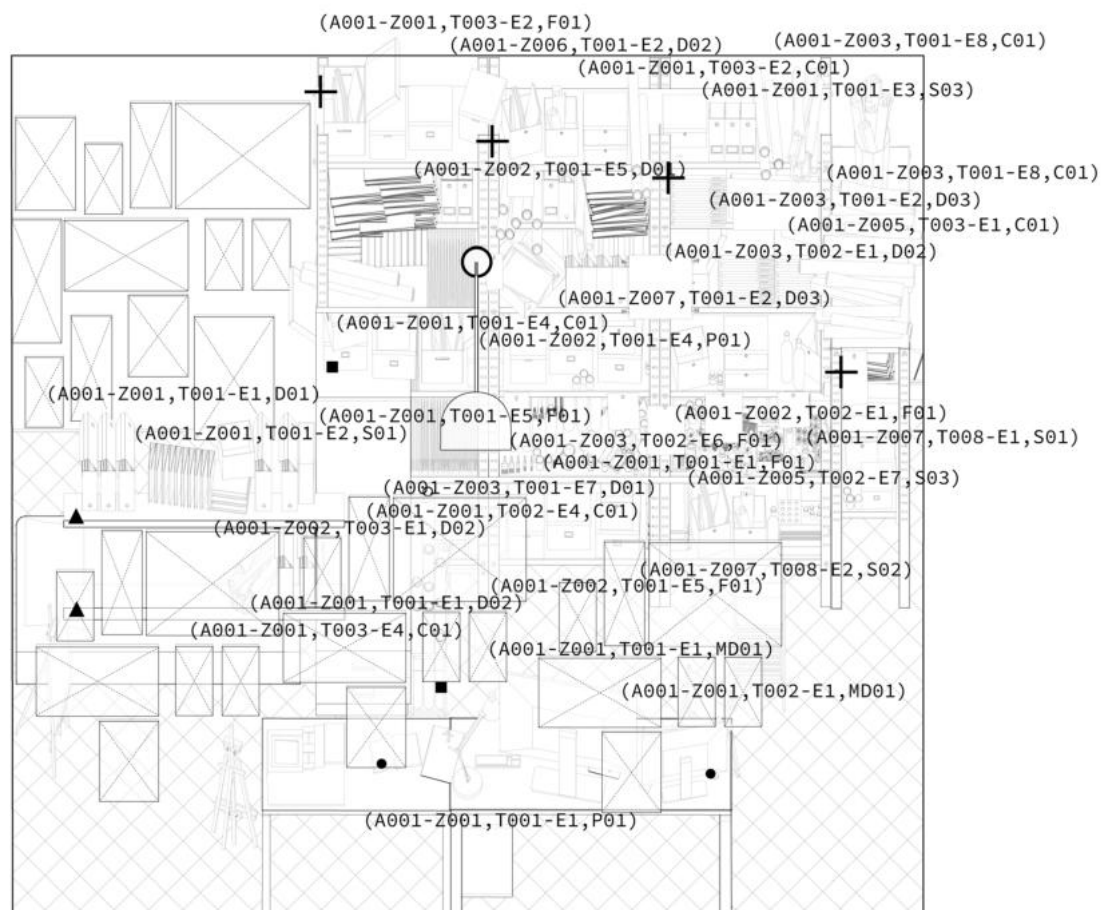
macrocartella

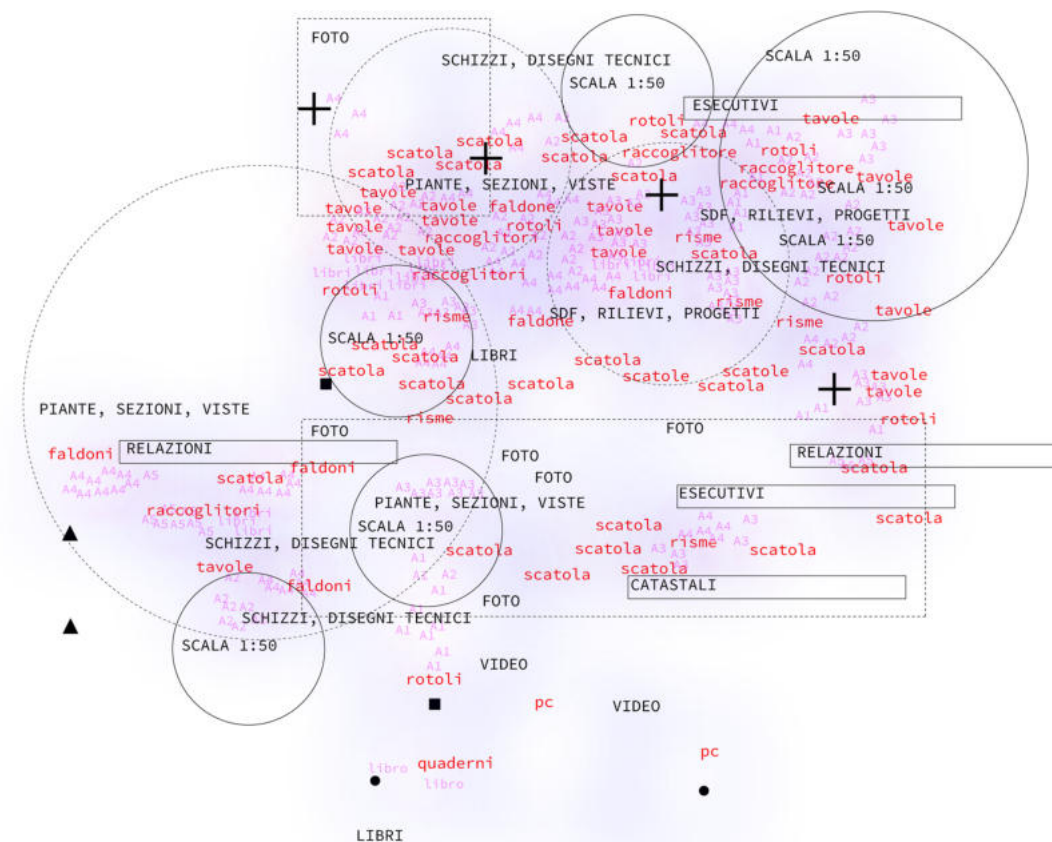
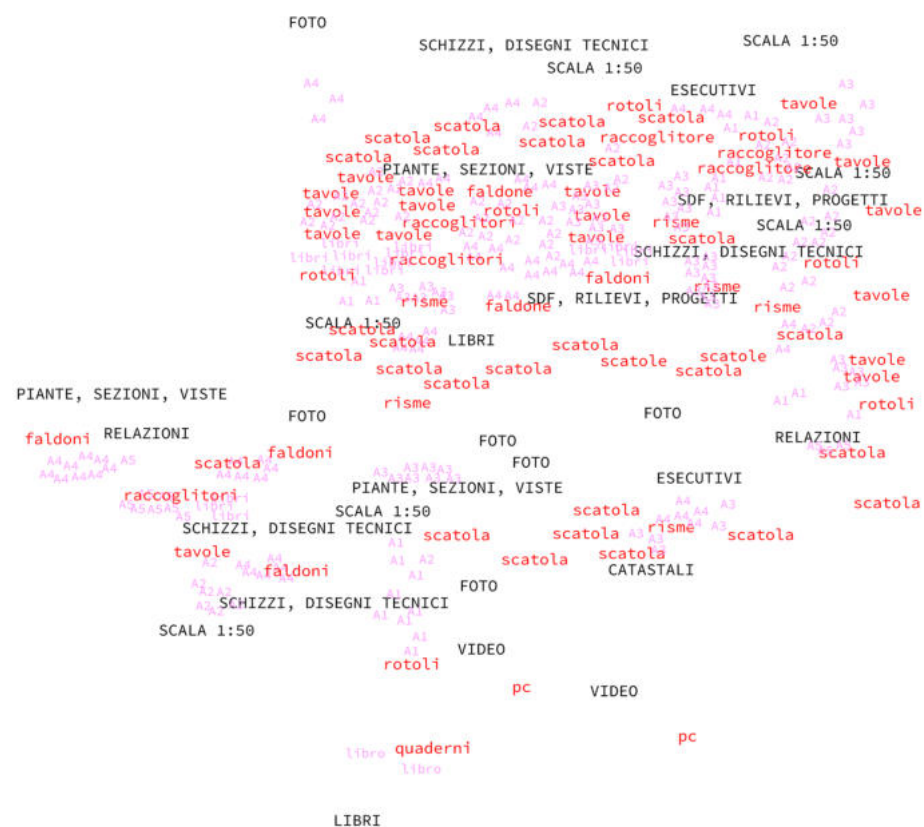
cartella

sottocartella

scaffale
mensola
scrivania
altro
(tecnigrafo, cesta, mobile, cassetto)

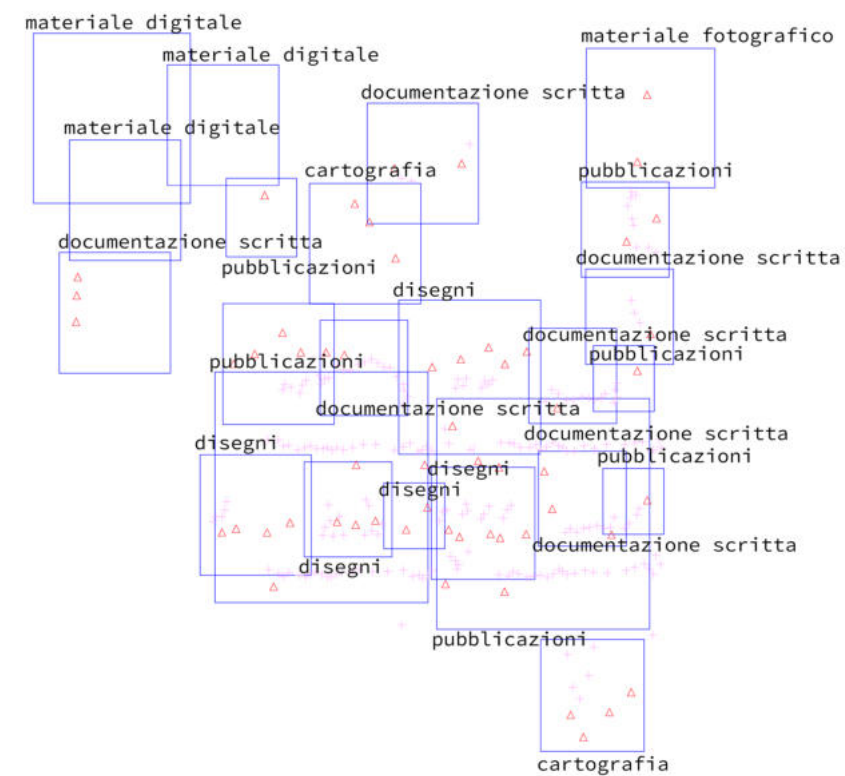
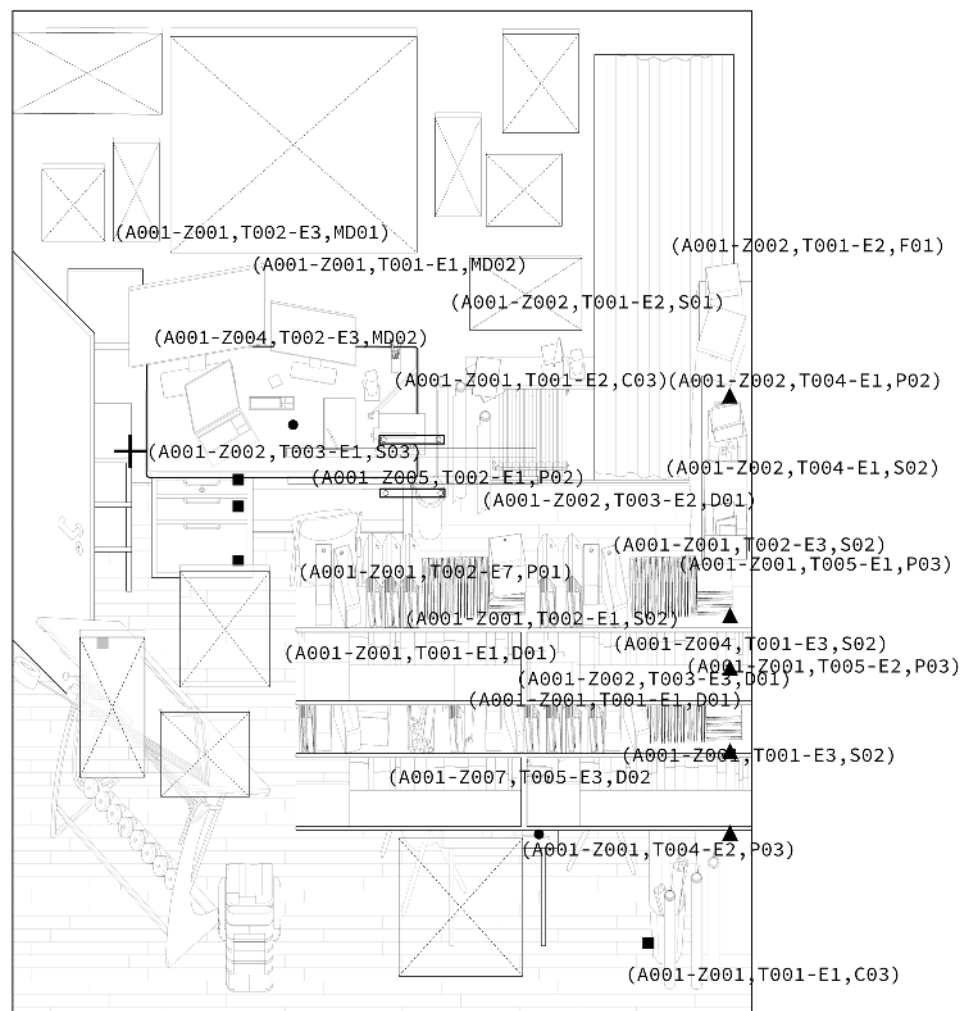


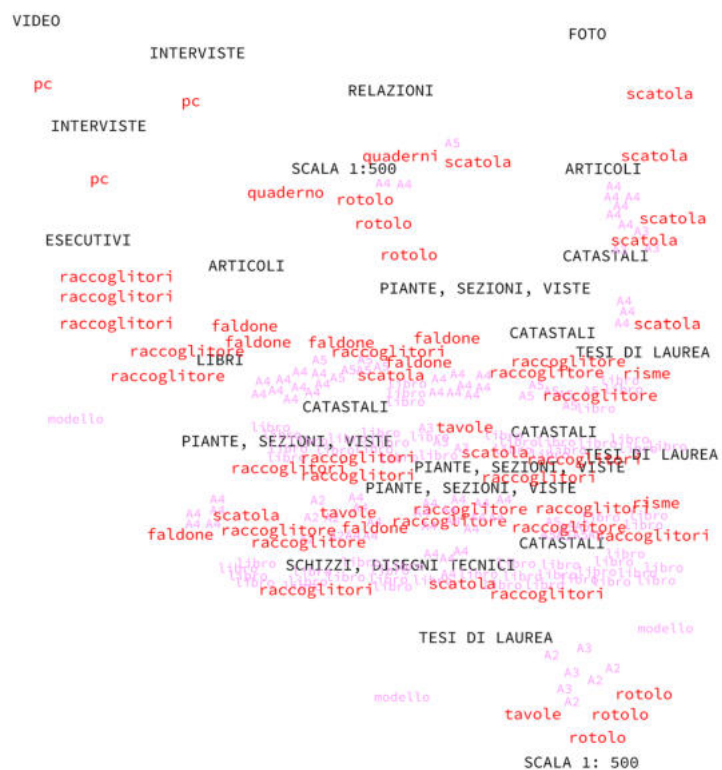




*nota

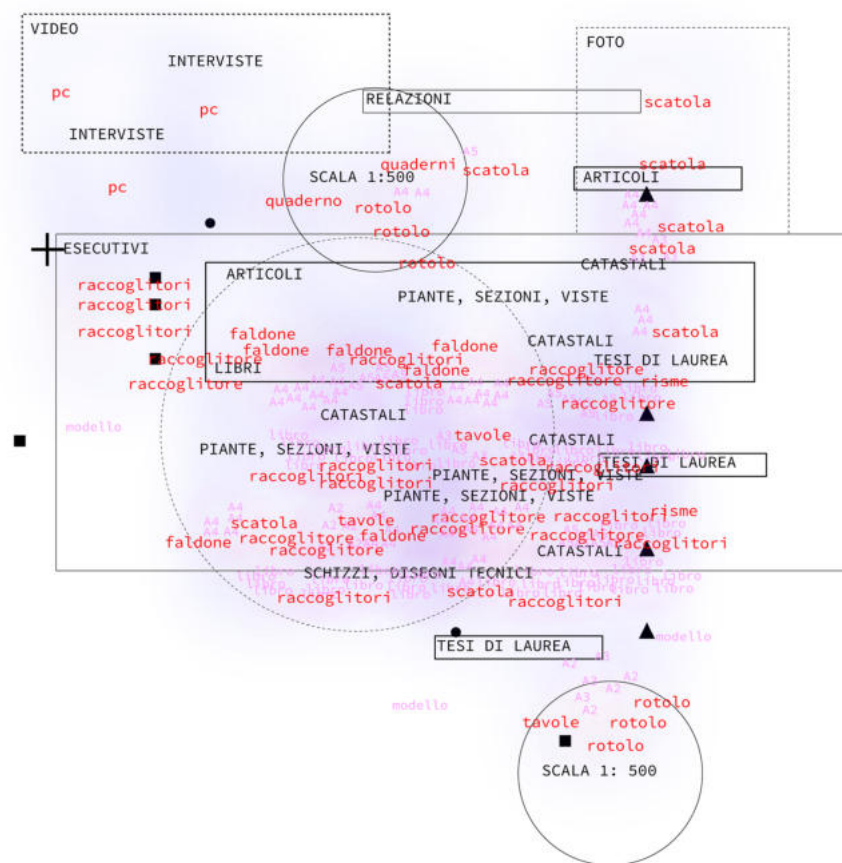
La cartografia è riportata su foglio lucido, pensata per essere sovrapposta al disegno base come una pellicola di analisi. La trasparenza permette di accumulare stratigrafie differenti senza cancellare il tracciato originario, trasformando il supporto in un dispositivo di lettura multilivello del sito.

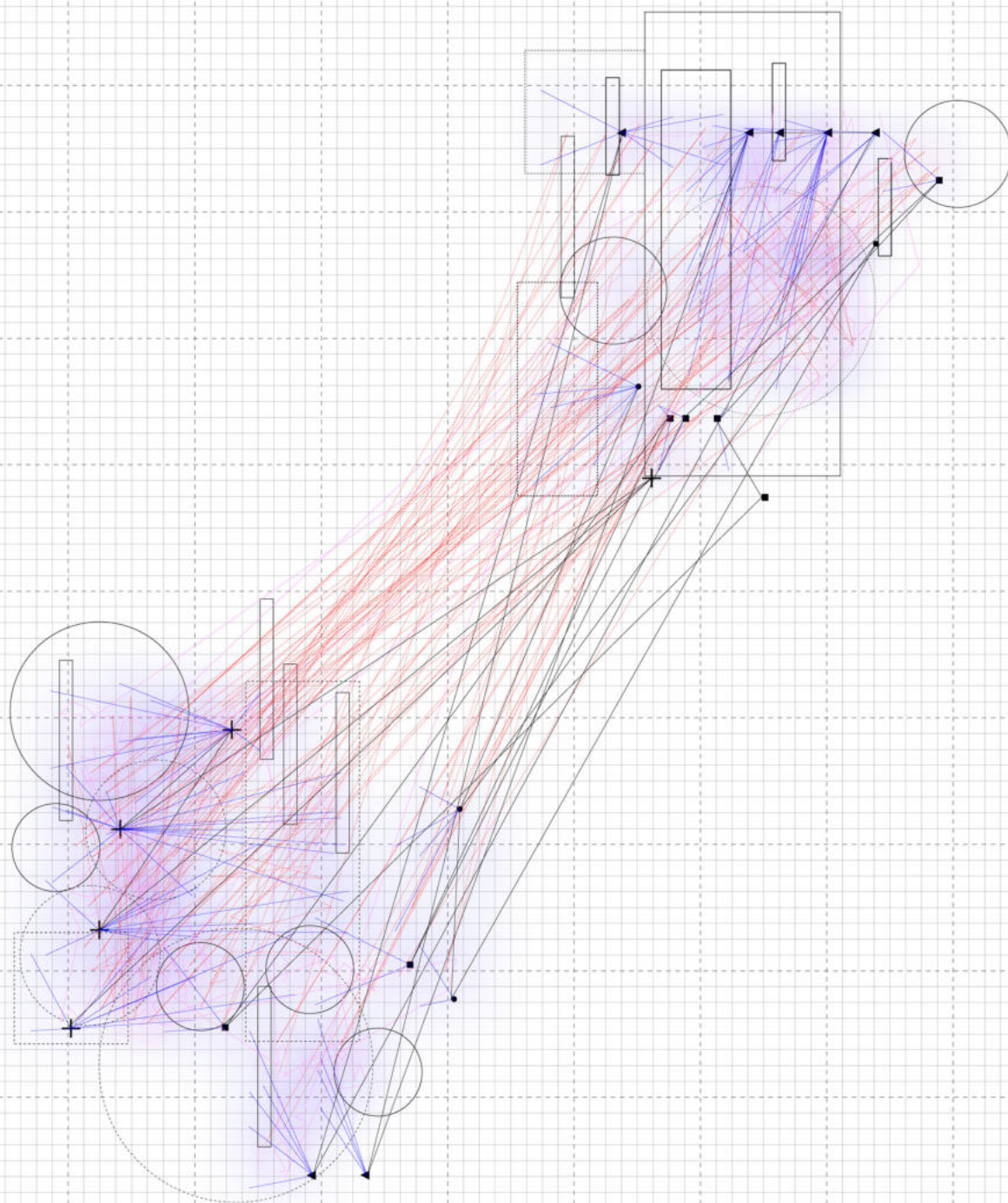




*nota

La cartografia è riportata su foglio lucido, pensata per essere sovrapposta al disegno base come una pellicola di analisi. La trasparenza permette di accumulare stratigrafie differenti senza cancellare il tracciato originario, trasformando il supporto in un dispositivo di lettura multilivello del sito.





+1.2 RICOMPORRE L'IO (tra le scartoffie)

¹¹¹ In Collezione di sabbia, Italo Calvino riconosce in Annette Messager l'emblema dell'artista-collezionista: in lei la spinta a raccogliere si ripiega su se stessa e ne lascia intravedere il nucleo egotico. Le ore vengono sgranate fino al dettaglio minimo, pensiero dopo pensiero, come in un inventario incessante, l'esistenza è macinata in polvere fine, una minuta granulazione che richiede, quasi per necessità di sopravvivenza, di essere ricomposta, in Calvino I., Collezione di sabbia, op. cit., p. 9.

¹¹² Eco U., Vertigine della lista, Milano, Bompiani, 2009, pp. 8-10.

**Per tutta la giornata io
sfoglio, raccolgo, metto
in ordine, classifico,
setaccio, e riduco il tutto
nella forma di frammenti
di una collezione¹¹¹.**



Quella di Enzo si rivela un'esistenza che in qualche modo diventa necessario ricomporre. Come molti, inizialmente arretrava: la mia presenza, inevitabilmente concreta, nello spazio domestico, gli appariva come un'intrusione, una possibile gabbia. Temeva che la griglia dell'archiviazione sottraesse respiro alla forza propria dell'opera.

Archivio e artista, quasi un ossimoro: ordine e rigore da un lato, genio e sregolatezza, citando Dumas, dall'altro. Due poli che paiono escludersi. Non ho ceduto, ho provato a mettere a fuoco i vantaggi, a far intravedere le aperture che un lavoro così poteva dischiudere. A poco a poco, la resistenza si è allentata e lo sguardo ha accettato la prova del metodo. Per mesi ho chiesto ad Enzo di tenermi al corrente: mostre, prestiti, donazioni, alienazioni, interventi nei sotterranei. Ogni movimento richiedeva una traccia, perché il catalogo potesse respirare con il suo lavoro.

A poco a poco, ha cominciato a fidarsi: l'archivio gli si è rivelato vivo, non deposito polveroso ma organismo in atto.

È un cammino faticoso e insieme solitario, che continua. Ma l'archivio gli ha dato un disegno leggibile, una ragione che tocca insieme il piano esistenziale e quello culturale: la libertà di un linguaggio che può esprimersi fuori dal recinto delle esclusioni¹¹².

Indispensabile, e prezioso, è stato il confronto costante con lui, una memoria prodigiosa capace di sciogliere nodi, collegare episodi, riattivare aneddoti che precisano date, luoghi, circostanze. Un'occasione rara per vedere nascere i lavori, osservare il gesto mentre si fa.

Il lavoro procede, ambizioso e seducente. Occasione per rivedere ogni scheda, incrociare dati, colmare lacune, chiarire incertezze. Le riflessioni nate dall'at-

traversamento dell'intera produzione fanno emergere legami che chiedono conferme, letture e studi. Così il percorso non solo artistico ma umano si fa più leggibile e più ricco, e l'io, frammento dopo frammento, torna a comporsi.

Foto del padre di Enzo Viti mentre disegna.

Enzo racconta di aver ereditato dal padre la passione per il disegno a mano, oltre che parte del suo archivio odierno.



Foto di Enzo Viti che disegna.



(TALKING) - Enzo Viti
Matera, 04 luglio 2024

* Enzo Viti ha iniziato a documentare e disegnare Matera da giovane, ispirato dal padre. Ha realizzato ricostruzioni storiche della città, con un focus sui sotterranei e le loro trasformazioni nel tempo. Nonostante la vastità del materiale, ha scelto di pubblicarlo gradualmente. Viti è l'unico ad aver raccolto in modo sistematico e dettagliato questi dati, sebbene altri abbiano cominciato studi simili più tardi.



Foto di Enzo da giovane.

Foto di un modello di Matera in cartapesta.

Il modello della città di Matera è stato realizzato dal padre, e poi modificato dal figlio durante gli anni, come un testimone della passione comune ai due.

ENZO VITI Ti presento il mio lavoro negli anni.

LAURA LAROCCA Risale, quindi, a 50 anni, 60 anni fa?

EV Ho iniziato a mettere in bella copia una decina d'anni fa. Però il lavoro inizia quando ero ragazzo, man mano aggiungo altro, disegnandolo a mano. Ho fatto così anche per tutte le mie pubblicazioni. Mi hanno chiesto: perché non fai una grande pubblicazione su tutto? Per tutto quanto questo servirebbe essere giovani. E io non ho chissà quali aspettative di vita ormai. Queste cose le voglio godere in gioventù, diciamo, chiamiamola gioventù. Me le vorrei godere in vita, quantomeno. Le sto pubblicando adesso per questo, pezzo per pezzo, per goderne man mano. Considera che ci sono posti che ho scoperto quando avevo 10 anni. Negli anni ho fatto ricostruzioni storiche e disegni in maniera tale che siano comprensibili per tutti.

LL Come mai hai iniziato sin da ragazzo ad appassionarti?

EV Mio padre era un disegnatore del Consorzio di Bonifica, ha preso una laurea in architettura. Non mi ricordo se fosse totalmente valida perché presa in tempo di guerra, penso quando c'erano i bombardamenti, per dire. Allora realizzava plastici come questo, curandone i minimi dettagli.



LL Quindi hai continuato questo lavoro di tuo padre, come mai?

EV Questa ricerca dura da tutta una vita. Per pura passione. La città racconta troppo. Ti faccio vedere le cartelle. Di materiale ce n'è tanto. Se vuoi qualcosa in più, lo trovi soprattutto a livello fotografico. Il materiale è talmente tanto che l'impresa in cui ti stai mettendo è ciclopica. Allora, se vuoi avere il tempo di fare tutto e di farlo bene,

tu prenditi un argomento specifico e indaga quello.

LL Con il mio lavoro, voglio aggiungere un tassello in più a quello che, ovviamente, hanno già fatto. E dato che a me interessa la parte sepolta, perché tutti conoscono Matera per i Sassi, pensavo di approfondire questo aspetto.

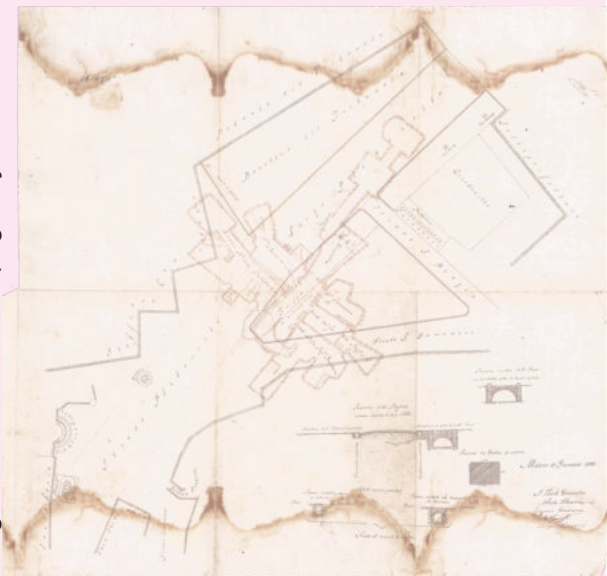
EV Però io ho un problema con l'editore, ciò che ancora non ho pubblicato non posso lasciarlo. Per cui posso fornirti quello che già è più o meno edito o edito da poco.

LL La mia intenzione è, infatti, magari, anche fornire dei disegni che completano quelli che lei ha fatto.

EV Non mi dare del lei, che è terribile.

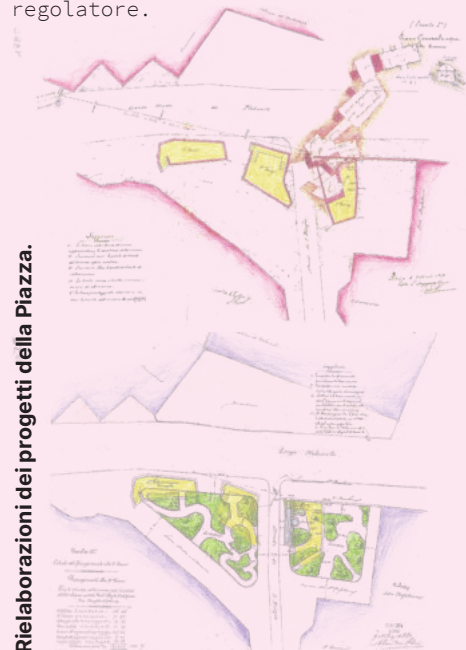
LL Scusami, sono abituata così.

EV Se, ad esempio, tu porti in esame solamente piazza Vittorio Veneto, si può indagare su com'erano i vicinati anticamente. Ti dirò di più. Su questa zona qui, ho delle tavole storiche originali antiche, di quando, nel 1800, facevano il progetto per chiudere la piazza. Per cui tu puoi lavorare sulla tavola, dove ci sono già dei racconti, storie.



Disegno Piazza del Plebiscito, Ing. Rosy.

E questa la puoi confrontare con la planimetria attuale, tu prendi questa, poi prendi l'ultima del 1973, oppure prendi una attuale del piano regolatore.

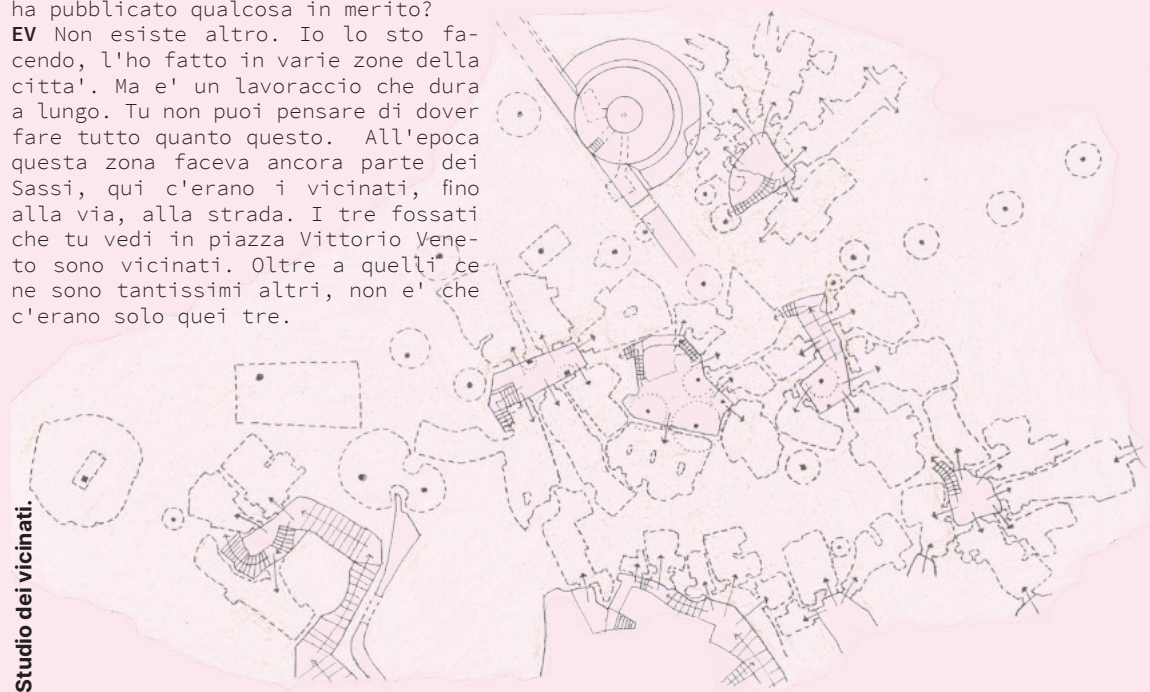


Rielaborazioni dei progetti della Piazza.

LL Invece, di planimetria delle zone sepolte, qualcuno ci ha indagato, o ha pubblicato qualcosa in merito?

EV Non esiste altro. Io lo sto facendo, l'ho fatto in varie zone della città. Ma e' un lavoraccio che dura a lungo. Tu non puoi pensare di dover fare tutto quanto questo. All'epoca questa zona faceva ancora parte dei Sassi, qui c'erano i vicinati, fino alla via, alla strada. I tre fossati che tu vedi in piazza Vittorio Veneto sono vicinati. Oltre a quelli ce ne sono tantissimi altri, non e' che c'erano solo quei tre.

Studio dei vicinati.



E tutta la periferia continua così. Poi dal 1500-1600 in poi, si comincia a rendere pianeggiante il tutto, perché doveva essere facilmente carrabile. Il lavoro più grosso è stato fatto, poi, ai primi del '900, perché dovevano adattarlo ad essere percorsa delle auto.

LL Ma perché, secondo lei, tutti questi spazi non li utilizzano ma li lasciano così abbandonati? Cioè, solo in pochi li hanno riutilizzati.

EV Adesso c'è la riscoperta, ma, all'epoca, significava la povertà, non c'era ancora quell'interesse turistico. Tu sei giovanissima, non te lo puoi ricordare, ma, diciamo quando sei nata tu, il turismo materano non esisteva. Per questo tutte le cantine erano abbandonate. Poi, invece, sono state utilizzate e sono divenute la parte ricca della città perché fornivano il vino a tutto il Mezzogiorno, fino a che nel 1800 arriva la fillossera. Si tratta di un insetto che distrugge tutti i vigneti a partire dal Nord Europa, arrivando in Italia. Anche a Matera tutte le 1000 cantine che ci sono chiudono e si passa a dover far vivere la città in maniera diversa.

La città, nel frattempo, diventava moderna, cominciavano ad esserci le prime auto e bisognava cercare di creare un centro storico abitabile. Allora incominciano a nascere dei palazzi e a seppellire il resto. Io sono riuscito a fare piccoli buchi per passare ed entrare per rilevarli e fotografarli. Ora sto cercando di ridarli alla città e ci sto riuscendo perché ho trovato chi si sta interessando, chi sta prendendo tutto quanto quello che ho fatto negli anni. Sappi, però, che l'architettura non può prescindere dalla storia, perché nel momento in cui tu vuoi fare poi l'architettura, devi avere rispetto di quello che deve raccontare quel posto.

LL No, infatti, assolutamente.

EV Ah, c'è una ragazza che ha fatto un progetto di tesi sempre in piazza Vittorio Veneto, rispettando il luogo. Questo, più o meno, è un esempio che può valere anche per te. Per cui prenditi quelle tavole, quella tesi che ha fatto la ragazza e comincia a studiare e a vedere cosa ti serve. Come hai visto, io di materiale ne ho talmente tanto che, se dovessi cominciare a uscire tutto sarebbe una follia. Se io so che devo limitarmi a cercare cose sul sottosuolo, già è una scelta, ma è comunque molto vasto il materiale.

LL Io pensavo che potrebbe essere interessante, dopo aver scelto una zona nel particolare, prendere non solo le piante, ma lavorare, invece, anche raccontando tramite i diversi livelli di sezione, per capire i rapporti tra questi spazi.

EV Quello che devi fare tu è partire da uno schema di massima. E siccome il tuo è un racconto storico, a te conviene avere sia la pianta dell'epoca che quella attuale. Come avviene con Google Maps, parti dal racconto di massima e vai nel dettaglio.

LL Ad esempio la tavola che ho visto prima, che rappresenta il rilievo della città sotterranea, cosa comprende?

EV Lì ci sono tutte le cose scoperte, aggiornate volte per volta. Quella tavola va da palazzo Lanfranchi, via XX Settembre, fino alla chiesa di San Francesco da Paola, supera via Santa Cesarea ed arriva all'ingresso di via

Santo Stefano, sono 2 km di percorso. E' tutto quello che io ho fatto fino ad oggi.

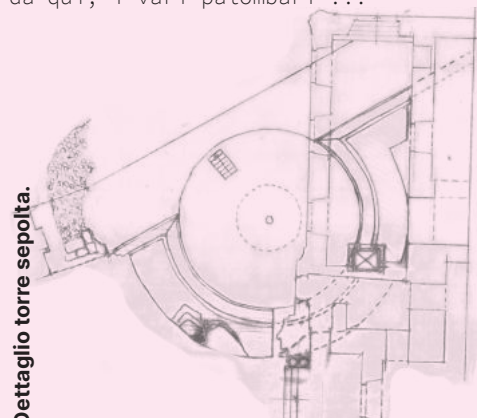


Disegno della città sepolta.

Questo è l'unico disegno, realizzato da Enzo, che rileva i sotterranei di Matera per intero, in un'unica configurazione. Si notino i punti interrogativi lasciati da Enzo dopo le sue campagne di rilievo.

LL A me piacerebbe arrivare a qualcosa in più, partendo dalla pianta, sviluppare una tesi che fornisca una visione dove, chi non conosce Matera, o almeno la conosce per come è oggi, riesce a rivivere gli spazi come erano prima che siano stati sepolti.

EV Su Piazza Vittorio Veneto c'è la ricostruzione storica. Magari tu puoi cambiare, modificare, camuffare, vedere un po' come fare. Qua c'è tutta la piazza raccontata dettaglio per dettaglio e tutte le sue modifiche anno per anno: cosa è stato distrutto e cosa è stato costruito e/o ricostruito: qui trovi tutto, dalla storia del Palombaro a quella di tutti i palazzi che girano intorno, vedi la Torre sepolta e il muro di cinta che passava da qui, i vari palombari ...

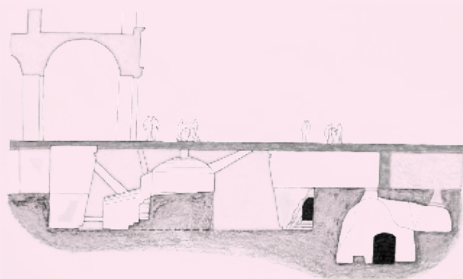


Dettaglio torre sepolta.

E com'era all'inizio, quando ancora non c'era questa parte pavimentata?

EV C'è qualcosa, e ora te lo faccio vedere perché l'ho fatto quando parlo di Santa Croce. Vedi la Fontana Ferdinanda nei vari periodi, fino a che non arriva sulla villa e poi ritorna in piazza. I vari vicinati per com'erano originariamente. Non c'erano le cantine, c'erano solo i locali antistanti: facevano i vicinati, facevano le grotte per viverci e, con i secoli, poi, chi ci viveva, dovendo vivere di qualcosa, li ha trasformati in cantina. E ci sono anche le ricostruzioni storiche: questa è com'è oggi e com'era originariamente. Per esempio, qui vedi la Chiesa della Mater domini che originariamente doveva essere campanile della Chiesa sottostante. Vedi quanto è isolato il campanile? Io ho trovato l'altare che si trovava

qui sotto, all'interno di un ipogeo. Guarda, qui puoi vedere la torre che funge da fondamenta per il complesso dell'Annunziata.



Anche in questo caso, esiste una ricostruzione storica. Ecco il disegno che ti avevo mostrato: qui puoi vedere chiaramente la ricostruzione storica.

Qui c'è l'elevazione delle mura e il complesso di San Domenico, che in origine era più corto. Così' era strutturato all'epoca, con i foggiali del fondaco di mezzo tra la Chiesa di Santo Spirito e questa zona. Qui c'era una cantina che, nel tempo, è stata trasformata in un palombaro il cui ingresso oggi si trova in questa posizione.

LL Quindi, già originariamente, era pavimentato e si scendeva...

EV Non originariamente, ma questo rappresenta un periodo storico successivo. In origine era diverso, e lo puoi capire da qui. Guarda, da questo dettaglio si comprende bene: per esempio, mentre questi elementi sono stati riportati alla luce, questo qui non è stato scavato. È vicino alla torre, nel vicinato delle concherie, che è il più antico di tutti. In quell'epoca era ancora aperta campagna, e qui si trovava questo vicinato, che puoi vedere tratteggiato nella ricostruzione. Vedi com'era la conformazione del terreno. Io raccon-

to la storia incrociando tutti i documenti disponibili per dimostrarlo.



Disegno in vista prospettica della Piazza.

Enzo ha questa capacità di disegnare la città, facendo riaffiorare le sue parti sepolte, lì dove le ha rilevate o ipotizzate.

Ad esempio, questa qui era la Porta della Bruna, già esistente nel 1501, quindi non parliamo di epoche recenti. Qui c'era una scultura, posizionata in questo punto. Poi, nel 1820, decisero di chiudere e interrare tutto e nel 1700, venne costruito il Convento, e nei primi anni del '900 fu collocata la statua della Madonna. Un altro esempio di racconto storico lo vedi sotto la Chiesa di San Domenico, dove esiste un altro vicinato, che oggi ha una destinazione d'uso diversa. Nota, per esempio, queste modifiche al Convento dell'Annunziata, che sembra quasi galleggiare sull'acqua. Ma non è solo questo convento: anche quello vicino a Santa Lucia si trova in una situazione simile. Queste erano antiche pozzanghere, e una di esse veniva addirittura chiamata 'il lago della città'. Si trovava nella zona di Sant'Eligio e apparteneva al clero di San Francesco. Questa pozzanghera, essendo un vero e proprio bacino d'acqua stagnante, non era pulita,

anzi, tendeva a diventare putrida. L'acqua che la alimentava proveniva da diverse direzioni: da via Lanera, dal Castello, da via Macamarda. L'acqua confluiva in queste depressioni naturali, creando grandi pozzanghere. Chiunque volesse costruire in queste aree aveva l'obbligo di bonificarle, ossia eliminarle. A Sant'Eligio sono riusciti a farlo, mentre a Santa Lucia no: l'acqua si è riformata e tuttora il Convento sembra galleggiare. Ora ti faccio vedere i vari livelli delle cantine: ce ne sono alcune costruite su due livelli. Queste sono le sezioni della piazza che permettono di comprendere meglio i due livelli di questa zona.

Ormai... ricchi di sorprese i lavori di recupero

Sotto la piazza anche una tor Riaffiorano le antiche mura della cit



Articolo di giornale.

Guarda questa tavola generale: penso che sia già stata inclusa nel libro, ma dovrebbe essere stata scannerizzata. Questo è l'originale, un lucido generale, grande, che ho disegnato la prima volta anni fa e poi l'ho colorato e migliorato. Qui sono riportate le ricostruzioni storiche. Se vuoi raccontare la storia di questa zona, devi osservare quanti spazi erano cantine e quanti erano grotte. Per esempio, perché le cantine sono orientate in una certa direzione, mentre altre hanno un orientamento diverso? Perché, all'epoca, chi possedeva un locale anteriore doveva realizzare le cantine adattandosi agli spazi già esistenti. Così si sviluppava un sistema di costruzione a incastro. Guarda qui: due palombari hanno organizzato lo spazio in questo modo. Il proprietario di questi due locali aveva bisogno di costruire delle cantine e, per farlo, si è infilato tra le strutture preesistenti, sfruttando gli spazi disponibili. Vedi queste cisterne che stanno tutte in fila? Sono in questa posizione perché qui davanti passava il muro di cinta della città. Siccome il tema è molto vasto, il mio consiglio è di scegliere una zona specifica su cui concentrarti. Quando scegli la zona, analizzala palazzo per palazzo, comparto per comparto, proprio come ho fatto io. Altrimenti, non ne esci fuori: tu parti dalla tavola generale, quella che mostra il confronto tra ieri e oggi. Poi, man mano, vai a raccontare la piazza nel suo insieme, quindi gli episodi storici.

LL E poi posso far capire a livello di città la sua conformazione, solo in generale, come inquadramento.

EV Certamente, già così diventerà molto impegnativo. Però io non so quanto tempo hai a disposizione.

LL Non ho un limite di tempo preciso. Dato che dopo la laurea vorrei proseguire con un dottorato. Per questo motivo voglio prima comprendere a fondo le fonti a mia disposizione e, ovviamente, aggiungere un contributo personale. Non posso limitarmi a riprendere semplicemente cose già fatte.

EV E questo è il consiglio che ti stavo dando io: non solo devi aggiungere qualcosa di tuo, ma tutto questo la-

voro devi farlo tuo sapendo che l'interpretazione è quella ma lo stile dovrà essere comunque tuo. Io, comunque, il materiale originale e qualche foto inedita te li fornisco, come per esempio queste tavole.

LL Secondo te, se prendiamo come riferimento da Palazzo Lanfranchi a via XX Settembre?

EV Eh quel materiale non posso dartelo perché non è ancora edito, non per me ma per l'editore, questo è previsto che venga pubblicato come allegato ai volumi in uscita, inoltre, altri me lo hanno chiesto e io ho rifiutato, quindi, farei arrabbiare alcune persone.

LL Ma questi rilievi dei sotterranei ce li avete solo tu e la tua collega?

EV Sì, l'ho fatto io. E, poi, la mia collega si è aggiunta tantissimi anni dopo.



LL E come lavoro, a parte le pubblicazioni che state facendo uscire, non c'è nient'altro, vero?

EV Non c'è nient'altro, e' tutto nel mio archivio, tutto quello che sono riuscito a salvare dall'allagamento, prima di trasferirlo qua a casa. Non avendo più spazio in casa, altro materiale ce l'ha questa mia collega a casa sua, però diciamo che il 90% di quello che può interessarti è qui.

LL E tutti questi materiali, come li ereditati nel tempo?



Articolo di giornale.



Foto di famiglia.

EV Io ho anche moltissime foto perché la stessa passione l'aveva mio padre, per cui io ho ereditato il materiale da lui e da mio zio e poi l'ho arricchito con il mio materiale.

Sono andato oltre nelle ricerche quando a nessuno gliene fregava niente. Quando ero ragazzo, mentre gli altri andavano a giocare a pallone io andavo nelle grotte a rilevare, fino a raggruppare circa 100000 foto.

LL Insomma, dopo di te non c'è stato nessuno che si è occupato di questo studio?

EV Dopo di me ne sono nati tanti, però che abbiano fatto gli ipogei, nessuno. O meglio, che abbiano fatto ipogei singolarmente ce ne sono, ma che l'abbiano messa insieme in un racconto unico no. L'unico tentativo è quello che ho fatto io adesso e pensavo che andasse in porto. Io lo stavo facendo perché volevo stimolare tutti i politici a fare un rilievo dettagliato dei sotterranei della città, che è un progetto avveniristico che costa un sacco di soldi.

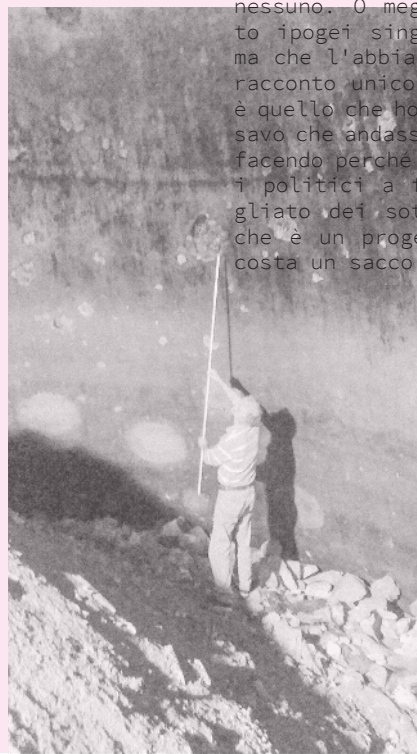


Foto di Enzo mentre rileva un foggiale, una cantina e una chiesa rupestre.

LL OK. Quindi diciamo che ci sono persone interessate a rilevare singolarmente questi spazi ma non c'è nessuno che abbia interesse a rilevare tutto?

EV Sì, perché è un'impresa notevole, che costa tantissimo. Poi considera che io per fare questo ci ho impiegato tutta la vita.



LL Non c'è nessuno che ti ha chiesto i rilievi?

EV Certo, anche disposte a pagare, per quel plastico là mi hanno offerto 50.000 euro. Ma io non l'ho dato. Non ho dato niente a nessuno di queste cose qua, ovviamente parlo limitatamente agli ipogei, perché il resto del materiale fotografico, circa l'il 40% l'ho dato alla città. Quando ero ragazzo e facevo queste cose qua per la prima volta, c'era uno studioso che mi disse che non era giusto che tutto quel materiale che io avevo steso chiuso dentro ai miei tiretti e che la città non ne potesse godere. E allora io da ragazzo, quando avevo 13-14 anni, incominciai a dare in giro le foto in modo che i materani le potessero vedere. E' successo che il 50% delle mie fotografie sono diventate di diversi archivi. Pertanto, ci sono infinità di foto che non sto dando.



Foto di Enzo che scava tra i resti umani per far riaffiorare una antica cantina.

Sempre mosso da una grande passione, Enzo ha fatto i conti con condizioni poco agevoli e spiacevoli, tra resti umani e grandi altezze nel vuoto. Sempre con coraggio e ironia racconta le sue scoperte.



LL Nessuno è interessato veramente, diciamo, a studiare questi spazi, a riqualificarli o a farne qualcosa?

EV Sì, sono interessati perché questo processo di cambiamento sta avvenendo: prima i materani non avevano capito il valore, allora sono venuti, ad esempio, i pugliesi, che hanno comprato delle zone. I materani, diversi anni dopo, hanno realizzato cosa stava accadendo... Vedi tutta la zona di via San Biagio. Solo adesso troviamo i primi interventi fatti da materani, però fino ad ora non avevano tutto questo interesse.

LL Assurdo...



EV Adesso ti voglio far vedere foto inedite del 1903: vedi il Convento di San Rocco, qua c'è l'università adesso, e questo è com'era prima e ci sono molte foto inedite che io non sto dando. E poi ne ho alcune fatte con l'elicottero nel 1980: ho fatto un volo con l'elicottero e ho tutto il materiale. Ne ho tantissime. Per esempio, qua, stiamo vicino al mulino Alvino, quel rudere che stava alla discesa di San Vito. Questa era una grandissima cava che purtroppo è stata riempita, è una bomba atomica. Adesso questa era così, è stata riempita di spazzatura, di materiale organico. Molto materiale di questo qua ce l'ho solo io e conto di darlo quando sarà più o meno possibile.

LL A parte piazza Vittorio Veneto, che è la parte su cui molti hanno lavorato, un'altra parte interessante, dove c'è meno ricerca, meno tesi fatte, sempre sulla parte sepolta, c'è?

EV Per esempio, su piazza San Giovanni ho parecchio materiale, ma dovrete lavorare tantissimo. Nessuno ha fatto mai niente lì ed è abbastanza ricco: ci sono i foggiali, ci sono le cavità, ci sono le tombe. Io ti

avevo suggerito quello perché è più facile. Qua dovrai lavorare un po' di più. Questa è una piazza interessante perché tu puoi farti il tuo progetto e di materiale ce n'è, sia materiale fotografico, più tutte le ricostruzioni...c'è tantissimo su tutta la piazza, sia di storico che recente.

LL Per lavorarci in sezione, mi sembra interessante o questa zona qui, o anche la zona di via Ridola, però ovviamente dopo la pubblicazione.



EV E' facile tirare fuori qualche sezione qui perché è molto più semplice. Per questa qui devi lavorarci un mese mentre per quella devi lavorarci sei mesi: devi fare una scelta, io non escluderei l'altro e non darei la priorità a questo. Una volta che hai deciso, decidiamo anche il limite del racconto che vuoi fare.

LL Quando ho scelto la zona ci rivediamo, anche per il materiale.

EV Certo.

Foto prima e dopo ex cava di tufo.

Enzo custodisce materiale davvero eterogeneo nel suo archivio, non solo sulla città sepolta, non solo disegni e rilievi, ma anche molte fotografie, che testimoniano fatti della città.

Quaderni, appunti, registrazioni, messaggi, cartelle, fotografie, libri, riviste, raccoglitori, scatole.

È da questo paesaggio di materiali che ho iniziato a raccontare Enzo: non a partire da una biografia lineare, ma dal lavoro che sto svolgendo sul suo archivio. Apro cassette, sposto pile, estraggo documenti, li dispongo idealmente su una bacheca immaginaria per ricostruire un contesto.

Ogni pagina, fascicolo, raccoglitore diventa un varco per narrarlo, perché ciò che ha accumulato e conservato è già un autoritratto. Affiancati come tessere di un puzzle, i documenti mettono progressivamente a fuoco la sua figura e l'universo che la circonda, mentre le lunghe conversazioni che abbiamo avuto riattivano l'archivio e gli restituiscono senso.

Mi sono avvicinata a Enzo in punta di piedi, con delicatezza. È una persona difficile da incasellare, indipendente e vulnerabile, curioso e inquieto, capace di essere travolgente.

Mi è parso essenziale mantenere vive le sue parole, lette, ascoltate, annotate, perché nel loro andamento a volte confuso, a volte lucidissimo, si riflette il suo modo di pensare. Con lo stesso rispetto ho accennato ad alcuni episodi della sua vita privata, inscindibili dal suo essere. Fin dall'inizio è apparso evidente come le tessere di questo mosaico disegnino una geografia affettiva precisa: da Bari, dove frequenta l'Istituto d'Arte, a Matera, dove cresce, vive e lavora, che diventa il suo epicentro identitario. Attorno a questi poli raccoglie relazioni, turbamenti, convinzioni, successi, solitudini, che rielabora nel suo lavoro.

Nasce in una famiglia numerosa, insieme ai fratelli. La presenza del padre, artista anch'esso, è un'ombra e un con-

fronto costante, che ritorna anche nella sua attività professionale.

Disegna con naturalezza, ama lo schizzo rapido.

Conosce sua moglie quando era un ragazzino. Racconta spesso i tentativi di costruire con lei e le sue due figlie una vita impostata sulla ricerca di grande aiuto reciproco, ma anche di grande rispetto l'uno per l'altro.

È un grafomane, conserva lettere e i biglietti, per qualsiasi evento organizzato o a cui ha partecipato, sin dai tempi della scuola d'arte.

Particolarmente sensibile ai fatti artistici, attratto da tutto quello che non conosce, si circonda di persone con cui vivere da vicino i fermenti politici e culturali della città.

Non si sentirà mai un intellettuale, ma un curioso spettatore. È infatti solito ripeterlo nelle nostre conversazioni. Enzo si è sempre, in un certo senso, sentito in soggezione verso un mondo intellettuale di cui non riesce a sentirsi parte. La sua attività progettuale è strettamente legata alla sua storia e alle relazioni che intreccia con artisti, amministratori, scrittori, giornalisti. I progetti realizzati per l'ingegner Corazza sono la testimonianza più nitida dei primi anni di lavoro: un racconto per immagini della sua ricerca, tra interior design, allestimenti, interventi di architettura e rilievo che definiscono una traiettoria precisa nel panorama materano.

Diversi anni dopo, incontra sugli spalti della tensostruttura, dove allenava i ragazzi ad hockey, Teresa Lupo, mentre disegnava sul suo taccuino. Lavorano fianco a fianco, disegnano al tecnigrafo. Teresa fa un po' tutto, disegna, tiene i contatti, lo rincorre, prova a contenere il suo estro. Enzo le regala la sua arte, e

lei lo segue. Assieme fanno numerosi rilievi e scoperte. Lavorano a numerose pubblicazioni. Se qualcosa lo urta, non ne fa mistero.

Lo studio di Enzo Viti si amplia e si sposta. Inesauribile e rigoroso, rilascia interviste, progetta, telefona, esplora, è ossessionato dal suo archivio, senza definirsi tale. Non tralascia i dettagli.

Ultrasettantenne, cavalca ancora la spontanea abilità di mettersi in discussione. È, in fondo, un solista: condivide ma difficilmente delega. Ama stare al fianco di giovani architetti, parla con loro di lavoro, di politica, di relazioni, di sesso. Li spiazzati di fronte a un uomo che potrebbe essere un nonno con cinquant'anni in più di loro e che invece continua a seminare idee di libertà e autonomia. Dargli del "lei" è quasi impossibile. Enzo fa casa ovunque si trova.

Casa sua è un salotto culturale con dei riti semplici e affettuosi. I nipoti la frequentano volentieri, perché è bello, luminoso e pieno di stranezze. Enzo è un nonno moderno, con lui si discute e ci si confronta. Conserva una connessione infantile con il mondo che gli fa guardare le cose semplici con stupore. Invita loro a perseguire ciò in cui ha sempre creduto, lavorare con gioia e responsabilità, amare l'arte e la stravaganza.

+1.2.1 NON SONO IL MIO ARCHIVIO



Foto della realizzazione di un modellino.

Enzo Viti mentre costruisce le curve di livello della città di Matera in cartone ondulato per un modellino commissionato per una mostra.

ARCHIVIARE



(TALKING) - Enzo Viti Matera, 25 luglio 2024

* Enzo Viti condivide dettagli sui suoi lavori e materiali archiviati. Parla dei numerosi rilievi, disegni e documenti riguardanti piazza Vittorio Veneto, i palombari, e le scoperte storiche. Viti discute, poi, dei suoi progetti futuri, delle difficoltà politiche riguardo al sotterraneo di Matera e della pubblicazione di lavori inediti.

Disegni città sepolta.



ENZO VITI C'è una cosa importante che ti devo comunque dire: su ogni cosa, ogni disegno, il mio nome va messo sotto, è un accordo che ho io, un impegno con il mio editore. Quindi, il mio editore mi obbliga a fare questo su ogni tavola, su ogni cosa: se è preso dal volume, va aggiunto "MWatera sotterranea", se te lo consegno io personalmente, invece, devi scrivere di Enzo Viti. Le foto possono essere o "raccolta di Enzo Viti", se sono d'epoca, o "foto di Enzo Viti", se sono scattate da me. Questo è il concetto, con tutto dovrai fare così.

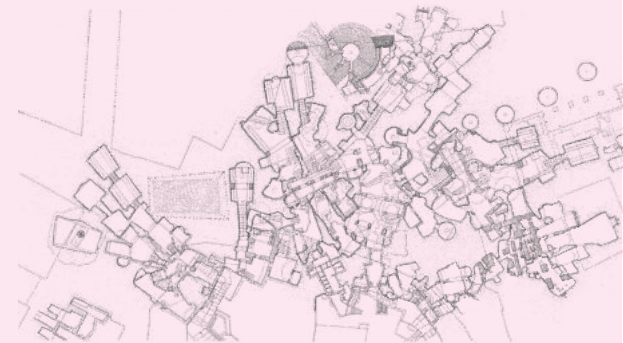
LAURA LAROCCA Certo, stai tranquillo. Infatti, pensavo di aggiungere proprio una parte di archivio, anche per giustificare che la maggior parte dei materiali sono tuoi: foto, rilievi, disegni quindi potrei proprio fornire un racconto del tuo archivio personale.

EV Io l'archivio l'ho già sintetizzato in queste due pagine perché la piazza, rispetto ad altri argomenti è molto ricca, perché quando parlerai della piazza parlerai dei palombari che sono sotterranei, e parlando di palombari inevitabilmente devi parlare della Fontana Ferdinanda che è collegata. Infatti io ho messo qua tutto quello che ho nel mio archivio, quando ti servirà una qualsiasi cosa, io ho tutte queste cartelle: cantina-rifugio sotto la prefettura, cartella largo plebiscito, cantina diciannovesima buca, dove sta il palombaro, rilievi di piazza Vittorio Veneto, rifugi di guerra, cartella facciate di San Domenico, Prefettura, cartella rilievo di piazza Vittorio Veneto, ipogei di piazza Vittorio Veneto, documenti palombaro, per questi però devo fare attenzione perché sono quelli storici; poi, invece, in quest'altra sottocartella: Cinema Duni, teatro Impero, via de Blasis, che è importante per la via delle acque (lo capirai ora che farai il lavoro), via Roma, via XX Settembre e foto aeree di Matera. In più ho i plastici di progetti di piazza Vittorio Veneto, anche le foto, però possiamo anche andare sul posto a riprendere. Queste sino ad ora sono quelle che ho al computer, quelle che ho di cartaceo sono sulla Fontana Ferdinanda, il palombaro, piazza Vittorio Vene-

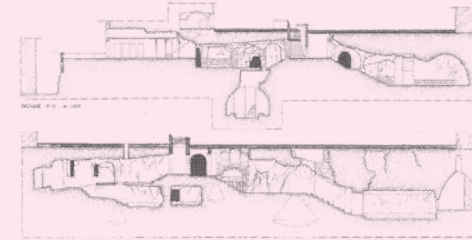
LUOGOGESTO

to, ma ho anche altre due cartelle oltre a questa; poi la cartella famosa dell'Ingegnere Rosi, e poi i foto-plastici. Quindi, questo qua e' tutto materiale su piazza Vittorio Veneto. **LL** Ok, solo su piazza Vittorio Veneto?

EV Io adesso faccio le fotocopie, tieni tu tutto quello che ti occorre.

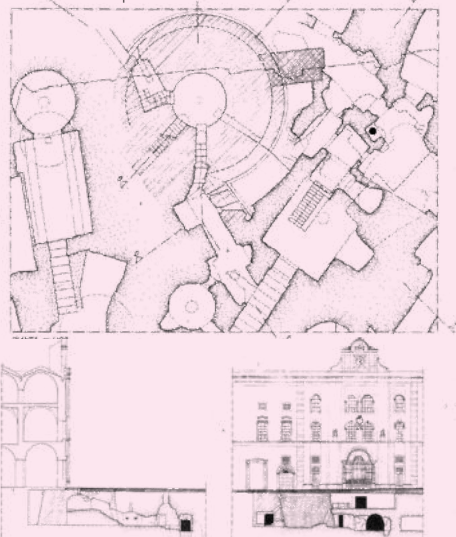


Poiché queste tavole ce le ho da parecchio tempo, forse qualche tavola manca, però il 90% sta qui, c'è il progetto fatto da Antonio Acito e anche i miei rilievi.



Queste qua sono tutte le tavole, adesso ti faccio vedere una tavola di progetto. Vedi, se prendi in esame il vicinato, ci sono tutti i disegni dettagliati con sezioni, piante e particolari. Comunque solo guardandole attentamente e ragionandoci sopra potrai capirle. Vedi questo esecutivo di ricostruzione storica della piazza, vedi come era il fondaco, la ricostruzione storica della piazza, che quindi ti può interessare, c'è il progetto così capisci com'era stato realizzato, la torre e l'affaccio.

Inoltre, questo è il piano del colore che fu fatto sempre all'epoca per le facciate della piazza, se ti può servire, e poi ci sono i tipi di interventi che si sono fatti nei sassi di Matera, nelle grotte, e qui è come vanno ricostruite sia queste che le pavimentazioni, le chiancarelle, comprese le sezioni, qui ci sono tutti quanti i tipi, compreso come sono i tombini. Questo materiale ti serve per la completezza dello studio.



Ci sono anche i vari articoli di giornale, fatti quando scoprimmo la torre ed io e un operario ci calammo da questo buco per andare a vedere com'era la torre all'interno, qui racconta quello che è avvenuto il giorno della scoperta della torre. Questa qui non sarebbe altro che quella originale che io feci all'epoca, fa sempre parte del rilievo storico, vedi 1980, perché poi quelle che tu vedi successivamente sono quelle che io ho aggiornato, queste qui sono tutte quante aggiornate ad oggi, e poi c'è il racconto di ognuna. Questa è parte del lavoro dell'ingegner Rosi, sono tutti documenti del 1800, c'è una cartella apposta. Questo è il Museo della città, quello che ti ho fatto già vedere, ce l'ho anche in cartella digitale.

Ora come dobbiamo fare? Io devo potermi fidare di te. Che facciamo? Lo analizzi un po' per volta e poi me lo riporti? Così', poi, ti do il resto e fai un po' alla volta? Come vuoi

comportarti tu? Ti do tutto e devo fidarmi. Tu poi, man mano che hai finito, mi ridai il materiale?

LL Sì, praticamente, quello che io volevo fare adesso è, diciamo, non arrivare già allo zoom del progetto, ma, quello che mi è stato richiesto è di portare delle ricostruzioni e della documentazione su cui poi posso cominciare a ricostruire l'archivio.



Disegni città sepolta.

I suoi disegni appaiono molto chiari e dettagliati, facili da comprendere da chiunque, conservati in cartelle o rotoli tra i suoi scaffali.

Devo conoscere l'archivio di Enzo Viti: alcuni esempi li fotografo, però ho bisogno di studiare l'archivio per macro categorie: tipo riviste, epoche, documentazioni, rilievi, e capire come tu, man mano, nel tempo, hai costruito la tua collezione.

Illustrato dai tecnici Acito, Padula e Rota Un nuovo progetto per piazza V. Veneto Stravolta la prima ipotesi

Piazza Vittorio Veneto ha di nuovo un progetto. Di nuovo, diciamo, perché la prima ipotesi progettata elaborata dagli architetti e dagli ingegneri responsabili è stata stravolta dal rinnovamento che la piazza principale di Matera ha ricevuto dal suo ritrovamento. La crisi dello Spirito Santo, il palombaro lungo il corso veneto alla luce nel corso degli scavi, hanno indotto i progettisti a elaborare altre soluzioni che potessero dare la giusta fruibilità non solo alla superficie della nuova piazza, ma anche al sottosuolo. Nel corso di un incontro operativo, tenuto in presenza del sindaco Silverio Acito, i progettisti Acito, Padula, Rota, i responsabili dell'Ufficio tecnico comunale, dell'Ufficio Sassi e il soprrintendente ai Beni artistici e monumentali della Basilicata, Antonio Giovannucci, quello che piazza Vittorio Veneto sarà è stato ben reso nel minuzioso plastico realizzato dal disegnatore Enzo Viti. La proposta è di facile lettura: si fa un disegno della piazza e si rappresenta dal disegnatore di una passeggiata che segna gli spazi fruibili dai pedoni e dal traffico, mentre due committenti di affacciarsi e anche di visitare il fossato di San Domenico o la cripta dello Spirito Santo. Una scalinata è prevista per l'accesso ai Sassi nella direzione di via Francesco, mentre sono previsti, per ora sul plastico, quelle assenti e sgradevoli superificazioni che uniscono la chiesa dei cavalieri di Malta al palazzo cinquecentesco immediatamente successivo. Su questo palazzo cinquecentesco immediatamente successivo, non dalle forti perplessità espresse dalla Soprintendenza lucana, non c'è stato alcun pronunciamento ufficiale. Giovannucci, come del resto il sindaco Acito e l'Assessore ai Lavori pubblici Di Giacomo, hanno messo atto di quanto è previsto dal progetto che, di

Articolo di giornale.

S' parla del progetto della Piazza Vittorio Veneto della città di Matera, che ha fatto tanto parlare, poiché nessuno prima di allora era a conoscenza del livello ipogeo della città. La scoperta del palombaro ha fatto riaffiorare questa duplice natura.

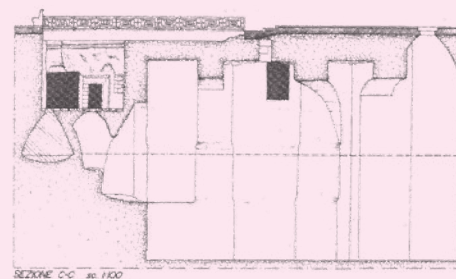
EV Io devo partire e mancherò per un po'. Dobbiamo organizzare bene le cose, perché io rientro a fine agosto e riparto a settembre, tornando nella seconda metà del mese. Poi rimarrò fisso a Matera.

LL Magari, quando ritorni, dato che serve la tua presenza, potrei occuparmi della parte dell'archivio, e ci vediamo per scattare delle foto, fare delle interviste, ecc...

Mentre, la parte che potrei fare ora, a distanza, è prendermi delle planimetrie e iniziare a studiarle per creare il 3D, così da lavorare sulla ricostruzione.

EV Io ti ho raccontato. Tutto il resto lo puoi vedere tu.

Le altre cose che ho messo da parte sono quelle relative a piazza Vittorio Veneto. Poi ci sono i video della scoperta, quando i subacquei sono entrati e hanno iniziato a esplorare la piazza. Le interviste raccontano tutto ciò che è stato scoperto, con me, il sindaco Lorenzo Rota, e gli altri architetti coinvolti nel progetto e qui c'è il racconto di quello che avveniva e di tutti gli architetti coinvolti. Un'altra cosa importante che volevo mostrarti riguarda le tavole che ho rifatto in maniera dettagliata per la Soprintendenza: ho preso in esame tutti i pezzi, per capire ciò che c'era, compreso l'umidità e lo stato dei danni e dei valori e, negli anni, di ogni singolo elemen



to, documentandolo in dettaglio. L'ho fatto insieme ad un gruppo di giovani architetti: c'era chi faceva i rilievi, c'era la colorista, io mi sono occupato dei disegni. Ci sono foto di ogni singolo pezzo e le analisi sullo stato, comprese le infiltrazioni d'acqua in alcuni punti. Poi ci sono gli scavi, come quelli che abbiamo fatto nel Cimitero delle ossa. Abbiamo trovato delle ossa, e ci sono video che documentano tutto, anche i rilievi fatti dal gommone dentro il palombaro. Io ho fatto da Caronte e portavo la gente da una parte all'altra per due mesi circa. Da sopra questa barca ho fatto il rilievo con la rollina e con l'aiuto di questo operaio di Altamura.

Qui, quindi, trovi i rilievi non solo del palombaro, ma di tutto quello che sta sotto la piazza. Però ricordati di fare attenzione a questo materiale perché non deve essere riprodotto. Abbiamo trovato anche delle strutture antiche, come la diga di San Domenico, che ora è stata ricoperta. Ho tre video che trattano di tutto: la rimozione degli strati di terra e la ripavimentazione della piazza. Questo materiale ce l'ho solo io ed ho difficoltà a darlo, capisci?

LL Sì, assolutamente, lo capisco.

EV Questo è un video sotto la Fontana Ferdinanda, su come veniva alimentata.

Foto di Enzo sul gommone.



Queste sono tutte le pietre che abbiamo ritrovato della facciata della Chiesa.

LL Io quello che sto facendo tramite i tuoi libri è di metter la carta lucida, ridisegnarli e cercare di mettere insieme tutti i pezzi, perché essendo trattati in diversi volumi ho bisogno di ricostruire tutto per avere una visione d'insieme.

EV Questo è giusto, io ti sto dicendo quello di cui dispongo: poiché dovrò mancare. Devi dirmi come vuoi comportarti, adesso cosa ti serve. Io ti ho fatto vedere: video, cartelle, disegni e l'elenco delle foto che possiedo e che potrebbero esserti utili.

LL Quello che io farei adesso, in questo mese, è lavorare sulla parte digitale, trasferire e ridisegnare i rilievi, e costruire i 3D, quindi, mi servirebbero delle viste in pianta che posso aiutarmi nella ricostruzione d'insieme.

EV Tu mi devi fare un giuramento, io ti do la cartella gialla così com'è, perché poi non so cosa ti ho dato e cosa non ti ho dato. Tu te l'analizzi, ti prendi quello che ti serve e poi me la restituisci. Ti prendi il cartaceo che io ho già messo una parte, te lo studi, te lo analizzi e me lo ridai. Io mi fido di te. Poi, dopo, ci rivediamo e vediamo per i video e altre cose.

LL Mi servirebbe, oltre la cartella, la vista d'insieme che mi mostravi prima.

EV Ok, allora vediamo tra cartografia e disegni, se c'è qualcosa qua, oppure andrò a vedere sulle scansioni, perché di averla scansionata l'ho scansionata. Eccole qua.

LL Questo è tutto ciò che tu hai rilevato nel tempo?

EV Questo è tutto il percorso, va dal Palazzo Lanfranchi fino a via Santa Cesarea. Vedi: questo è vico Casenuove, la Chiesa del Purgatorio, poi arrivi a piazza Vittorio Veneto, la torre...

LL Perfetto, questa, praticamente, la rielaborerei facendo il 3D.

EV Questa è già più aggiornata. Naturalmente io l'aggiorno quotidianamente. Quindi in tutto questo periodo ti studi tutta la cartella, ti studi quelle carte, quello che ti serve e quello che non ti serve.

LL Ok, poi, quando ci rivediamo, ti saprò dire cos'altro mi servirà.

EV Quando ci rivediamo, quello che hai già terminato di esaminare me lo dai. Io non so che velocità hai tu, ma quello è parecchio materiale.

LL Questi disegni sono tuoi o di Acito?

EV No, sono miei, il progetto è di altri, ma i rilievi sono tutti i miei.

LL Ok, quindi tu hai fatto i rilievi per Acito, che ha fatto, invece, il progetto?

EV No, io lavoravo insieme ad Acito, ero parte integrante. Successivamente vedremo l'archivio fotografico. Poi ci sono gli studi che ho fatto sulle varie piazze. Io ho tutte le tavole storiche. Tieni presente che la mia collaboratrice ha altro materiale, però il 90% ce l'ho io. C'è l'editore che non vuole che io dia le cose, la mia collaboratrice non vuole nemmeno e neppure mia moglie. Io invece ho dato sempre a tutti gli studenti. Ricordati, poi, anche i due volumi che ti ho dato la scorsa volta.

LL Sì, le tesi. Assolutamente.

EV Per quello che mi hai raccontato il passaggio obbligatorio è guardare quelle tavole. E non fare che te le vedi tutte una volta: prendi il blocco, analizza, guarda attentamente, altrimenti non ci capirai niente. Perché l'argomento che stai trattando è talmente vasto, a differenza di altri che hanno preso una piccola parte tu parti in larga scala per poi approfondire tutto.

LL Sì, da Matera sotterranea. Poi, quando escono gli altri due volumi, dimmelo che li compro. Così completo la mia collana.

EV Ci sto lavorando adesso. Sono pronti già altri quattro volumi.

LL E usciranno a breve?

EV Allora, devono uscire per forza a breve per due motivi: uno deve uscire adesso, ho già lo sponsor, e ho la scadenza, se no i soldi li perdo. Per cui entro Natale devono uscire due volumi. "Cave a Pozzo" e "Strada al seminario".

LL Che sarebbe Palazzo Lanfranchi?

EV Palazzo Lanfranchi, il Purgatorio e tutta via Ridola.

LL E, invece, cosa avete fatto con Renzo Piano? Prima che me ne vado voglio solo ve



Foto di Enzo Viti e Tonio Acito (architetto).

Grandi amici, hanno lavorato alla riscoperta del palombaro e del sistema di pozzi e cisterne sotto la piazza, progetto che ha reso fruibile lo strato sotterraneo aprendo grandi finestre sulla superficie del piano.

dere quello perché mi sono incuriosita.

EV Sì, adesso te lo faccio vedere. Devo vedere dove ce l'ho. È un peccato che allora lavoravo così tanto e non avevo il tempo di fare fotografie.

LL Ma per cosa hai fatto il progetto? Per la piazza?

EV No, no, un comparto dei Sassi. Dove c'è il Sextantio adesso, tutta quella zona lì. Lui prevedeva degli ascensori che poi sono stati realizzati. Ti faccio vedere dove sono state realizzate e ti voglio far vedere questi plastici qua. Perché ci abbiamo lavorato per due o tre mesi circa. Però io avevo la parte più dura perché ero con tutto il gruppo di ragazzi sempre a rilevare. Allora, l'ho trovato, è un po' ingiallito e c'è pure la firma sua. Io sto facendo quattro pubblicazioni contemporaneamente. E mi sto divertendo perché in questo periodo mi viene tutto facile. Adesso ho scoperto un antico villaggio protostorico. Sto facendo la ricostruzione delle capanne. Ed è tutto inedito, nessuno sa, la città non sa nulla di questo. Ora ti faccio vedere qualche pagina, e ora che uscirò con questo volume, farò il botto. E non sto portando nessuno lì, stiamo tenendo tutto nascosto. Perché altrimenti, sai gli avvoltoi...C'è il villaggio più grande che esisteva, tutto di capanne. E poi sto facendo già gli schizzi per il libro. E sono schizzi veloci dove ho trovato le capanne. Ho trovato una, due, tre, quattro, cinque, sei, sette capanne e dei palmen-

ti. Sto facendo i rilievi e i disegni e mi sto servendo anche del drone.

LL Ma da quando sono uscite le pubblicazioni, qualcuno si è interessato?

EV Sì, sì, vanno a ruba, mi arrivano richieste da tutte le parti.



LL Ma, secondo te, perché, ora che stai portando a conoscenza tutti questi posti, Matera non fa proprio un piano per il sotterraneo oppure chiama delle squadre a rilevare tutto il resto della città sepolta che tu non sei riuscito a fare?

EV Dipende dalla politica, quella che sta oggi, è molto scadente. Il livello di politica attuale in materia, è proprio la più scadente che ci sia, fanno più danni che cose positive. Lo vedi da come sta andando avanti il parco in pieno centro ed altre opere. Se ci fosse ancora il vecchio sindaco Raffaello De Ruggeri...lui stava iniziando a fare questa cosa qua. Dipende dai sindaci, dipende dalle volontà. Tu pensa che gli ipogei di piazza Vittorio Veneto, sono passati trent'anni da quando abbiamo finito e sono ancora chiusi.

LL Infatti.

EV Sai quante famiglie possono campare se tu apri quella zona là. Sono le cose assurde della politica. Che è una cosa pessima a Matera...

LL Se faccio una tesi al Politecnico di Torino, citando completamente i

tuoi libri, i tuoi lavori, il tuo archivio, ecc..., c'e' la possibilita' che qualcuno si interessi a questo, che si innamorì di questa cosa e che voglia investirci su.

EV Mi sta accarezzando molto anche l'Universita' di Matera.

LL C'e' qualcuno che si sta occupando dei sotterranei?

EV No, qualcuno che ha cercato di farlo ma non e' stato in grado. Qualcun altro, invece, è venuto da me e stava cercando di farlo insieme, però io mi sono stancato. Ho pensato di fare queste ultime pubblicazioni che mi sono rimaste da editare, e poi mi voglio rilassare un po'. Io ho esagerato nella mia vita. Adesso sto già curando 5 pubblicazioni, che e' una cosa notevole. Più una sulle chiese rupestri, perché nell'anno del Giubileo io ho lavorato su una quindicina di chiese rupestri in maniera molto dettagliata, molto capillare. Ci sono delle cose inedite che io devo raccontare alla città'. Non e' che me le posso tenere nei cassetti un po' come sto facendo con questo volume.

LL Quindi diciamo che, poi, quando finisci questo, darai questo lavoro in eredita' alla tua collaboratrice?

EV Ho dato alla mia collaboratrice tutto il mio lavoro cartaceo, perché, se c'è qualcosa, nel frattempo, che io non faccio a tempo a fare, lo farà lei. Però il mio obiettivo è terminare con le chiese rupestri, cioè fare questi quattro volumi, arrivare a 15 e poi fermarmi. E sono a buon punto. Ti faccio vedere un inedito, sei la prima che lo sta vedendo, mi raccomando non raccontare niente in giro. Questo è il disegno di copertina.

LL Quindi non sarà come gli altri già pubblicati?

EV No, cambio, perché questo lo pubblico da solo, senza Teresa. Sto preparando il testo della presentazione. Durante i lavori c'è stata questa cognina nera che ci segue e un giorno ha fatto cadere una piuma nera, ce l'ho qua. Sembrava quasi che volesse mandare un messaggio, e ci ha accompagnato durante tutta la durata dei lavori. Allora io parto dal territorio e faccio un'analisi: dove passava una ferrovia, oggi non c'è più, poi chiamata la Selva, perché c'era un antico ponte che è crollato nel

1820 e io sono riuscito a trovare il punto esatto con tutte le tracce del crollo. Nel 1820, per via di un'alluvione, il ponte è stato divelto e oggi non esiste più questa fonte qua e io faccio la ricostruzione, quindi già questa è una cosa inedita. Poi, questo è il percorso per andare alla chiesa di Cristo alla Selva, questa è una stele votiva che serve come orientamento. Io racconto come fatto il percorso, cosa trovo nel percorso attraverso delle buche, come erano ricostruite. Qui c'era un masso che era stato scavato, un masso di riposo, dunque il percorso per far riposare i pellegrini. Questo è un antico palmento di cui ho trovato una foto, poi un'alluvione l'ha distrutto. Noi l'abbiamo tirato fuori e così io ho fatto ricostruzione storica. Queste, invece, erano le strisce dei penitenti, questa è quella più antica, mentre questa è quella più moderna della stessa chiesa. Queste sono le grotte sepolcrali e le grotte a picco servivano, invece, come abitazioni. Qui sopra ho trovato l'antico villaggio che nessuno ha mai scoperto perché coperto dalla vegetazione e da uno strato di 1 m di terreno che nessuno ha mai tolto. Qua vedi la casa del pastore del 1817. Dietro ho trovato il villaggio storico. Questi sono sempre i villaggi antichi, però questi sono quelli scavati nella roccia, su questo masso qua ci sono due tombe, i corpi di un adulto e un neonato stanno ancora lì dentro.

LL Ancora?

EV Questo è sempre il percorso di un'altra grotta per sepoltura e queste sono le tombe che abbiamo scoperto adesso che sono segrete al momento e ne abbiamo trovate 11 al momento, tra cui ho trovato il corpo di un uomo di 2,20 m., una tomba enorme. E questo corpo è la cosa più antica che abbiamo trovato. Questo è lo jazzo di cui ho fatto la ricostruzione togliendo tutte le superfetazioni, l'ho ripulito. Qui ci sono due masserie che sono del 1700, 1800. E poi ci sono le antiche cisterne a casetta, ce ne sono diverse sparse del territorio. Questo lo sto ancora terminando. Deve uscire Cave a pozzo, prima, che conserva ancora la vecchia copertina.

LL Perché è sempre in collaborazione

con Teresa?

EV Sì, sempre con Teresa. In questo faccio vedere la cava Marcosano e la Casa Cava, con tutti i ricongiungimenti che ci sono stati. Questo è quando sono entrato a Casa Cava, nell'81 e qua c'è tutto il racconto con le piante, le sezioni trasversali e longitudinali, il locale sopra dove si accedeva... Hanno tolto questo muro e l'hanno collegato con una casa, per questo si chiama Casa Cava. Questa è la ricostruzione di come avveniva l'estrazione del tufo e questi sono i pochi interventi che sono stati fatti. Qui c'è il buco dove mi sono infilato io, questo era murato ed era spesso oltre 1 m. Nei locali c'era addirittura una carrozzeria e questo è quello che è diventato oggi, che è un centro convegni. Qui parte, invece, l'altra cava, dove, però, hanno interrotto i lavori perché hanno trovato il tufo duro per cui si sono fermati perché non riuscivano più a scavare. Però la volontà era di farla identica a quella. Adesso stanno ristrutturando questo posto ed è magnifico. Il proprietario Mi ha mandato le immagini.

LL Che faranno in questa?

EV Un locale, però hanno salvato tutto, non hanno distrutto niente, lasciando quello che c'è, come la testa apotropaica col torchio; vedi che spettacolo! E poi, nel volume, parto con le neviere che sono sempre cave a pozzo, illustrando tutte quelle che ho trovato nella città. Ce ne sono tantissime nella città, solo che la città non le sa queste cose. Vedi questa è altissima, qui dentro ci entra un palazzo di 16/17 piani, ed è enorme, e si trova sotto la Masseria Radogna. Poi, alla Stradella ci sta quest'altra. Questo qua sono indeciso se lo faccio con Teresa o meno. Perché se lei non si rende disponibile, sto facendo già una versione diversa, senza questa copertina e con l'impaginazione diversa. Questi sono i prossimi che escono e poi ne esce uno sulla strada al Seminario, che ti faccio vedere la prossima volta.

LL Perfetto, io adesso mi occupo di studiare questo e iniziare le ricostruzioni. E preparo già il materiale per le interviste prossime che farò.

EV Io dovrei rientrare o il 20 o il

27, devo decidere per poi ripartire la prima o la seconda settimana di settembre.

LL Va bene, tanto a fine agosto tu tornerai anche per una settimana.

EV Sì, sì, sto qui alla fine agosto, tutta la prima settimana di settembre, quindi ci possiamo vedere. Mo ti dico esattamente. Allora, la prima settimana di settembre sto qua, poi manco una settimana, e dal 18 settembre sono, nuovamente qua.

LL Ok, perfetto. Allora mi organizzo.

+1.2.2 ACCUMULARE- SELEZIONARE

¹¹³ A proposito di Baruchello G., Sull'utile e l'inutile, 1946, in Giannachi, Gabriella, Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹¹⁴ Scanlan J., Spazzatura. Le cose (e le idee) che scartiamo, 2005, trad. it. di Monterisi M., Roma, Donizelli, 2006.

¹¹⁵ Koolhaas R., Junkspace, Per un ripensamento radicale dello spazio urbano 2001, trad. it. di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2006, p. 66.

¹¹⁶ Ricoeur P., Archivi Documenti Traccia, in Tempo e racconto, trad. it. di Grampa G., Milano, JACA Book, 1994, vol. 3, pp. 178-191.

¹¹⁷ Agamben G., Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, cit., p. 136.

¹¹⁸ Ricoeur P., Archivi Documenti Traccia, op. cit., p. 191.

¹¹⁹ Ferraris M., Il piacere aperto del porre in lista, Il Sole 24 ore, n. 30, 2010, p. 39.

Come ha intuito Gianfranco Baruchello, l'agire umano si fraziona continuamente in "equilibrati termini tra l'utile e l'inutile, due sfere apportatrici della pazzia e della pace"¹¹³. Tra ciò che riteniamo utile e ciò che giudichiamo superfluo c'è un equilibrio instabile, capace di generare tanto quiete quanto smarrimento.

Tra anni Ottanta e Novanta, nelle scienze umane e sociali si afferma la "material turn": un ritorno alla concretezza delle cose che amplia il campo d'indagine e riverbera con forza nella pratica artistica. Accanto ai manufatti dal riconosciuto valore storico-documentario, l'attenzione si sposta sugli oggetti minuti del quotidiano, in apparenza destinati al cestino più che al museo¹¹⁴.

Sappiamo anche come il primario bisogno di circondarsi di feticci sia degenerato, in epoca moderna, in una pulsione all'accumulo di beni di consumo. L'attaccamento alle cose risponde a una crisi identitaria e sociale che lungo il Novecento si è fatta acuta, fino a umanizzare gli oggetti: protesi del sé, talora veri e propri surrogati.

Poiché viviamo immersi nella "roba", cambia anche il nostro rapporto con lo spazio. Con il junkspace di Rem Koolhaas, nel paesaggio urbano la gerarchia cede al piling up, e la composizione all'addizione seriale: un regime estetico-ambientale in cui il more is more diventa principio operativo¹¹⁵.

Tra le correnti sotterranee che attraversano questo lavoro scorre il pensiero freudiano: quel sentimento del perturbante in cui la memoria opera come ritorno di ciò che è stato respinto. Per Freud la memoria somiglia a un blocco magico: strati di iscrizioni, sovrascritture e abrasioni che non possono trattenere integralmente l'esperienza. Così l'oblio si presenta come l'altra faccia del

ricordare, e la perdita di memoria diventa uno dei nostri spettri più tenaci.

Da qui prende forma quel disagio inquieto, talvolta una pulsione quasi compulsiva alla collezione e all'archiviazione, che Derrida ha riconosciuto come un vero e proprio mal. L'ansia non nasce solo dal rischio di smarrimenti accidentali, ma dalla minaccia della distruzione, della rimozione e della censura deliberata di documenti e tracce, quei punti di sutura che ci tengono connessi al passato e riparano le fratture della storia¹¹⁶. I materiali conservati in archivio sono, per chi indaga, appigli dialogici con l'antefatto e garanti nella ricostruzione del racconto. Ma sappiamo che ogni documento è frutto di una selezione compiuta in un certo tempo per una certa utilità: è spesso un testimone inconsapevole¹¹⁷.

Conta, tuttavia, distinguere documento e traccia. Il primo è prova materiale, evidenza di fatti; la seconda, pur attestando un mondo trascorso, è un segno in atto, un effetto vivo. In questa vitalità la traccia diventa uno degli strumenti più enigmatici con cui la narrazione storica illumina e rimodella il tempo, edificando un terreno comune tra passato e presente, tra ciò che è empirico e ciò che è essenziale¹¹⁸. Anche Maurizio Ferraris ha interrogato la necessità di lasciare impronte in un presente in cui la dipendenza da registrazioni e archivi è divenuta così pervasiva da oltrepassare la nostra stessa coscienza. Nella sua proposta, la documentalità si configura come l'ossatura ontologica degli oggetti sociali, e il filosofo assume il ruolo di classificatore¹¹⁹.

WHAT'S IN MY BAG?

* Chiedo all'artista, mentre affronta le sue scoperte nei sotterranei, che cosa tiene nascosto nella sua borsa.

La borsa
disto · rullina e metro · corda con peso
e corde varie · lenza · posa-ginocchio
in gomma · tuta protettiva · pedali-
ni protettivi · gessetti · calcolatrice ·
piombino · lampada da testa · matite
(temperamatite e gomme varie) · oc-
chiali (?) · macchina fotografica

00:27



LL Materiali da lavoro prima!

00:31



EV Allora ti tiro fuori un po' di roba: oggi si usano i disto, molto più facile di una volta.

00:39



EV Tra le cose che mi porto abitualmente, che mi servono sempre c'è, per esempio, la corda, che serve o per legarti e scendere o per avere delle altezze quando rilevo le cisterne ecc poi questo è un peso qualsiasi.

00:56



EV Per quanto riguarda le cavità, molto più complesse da rilevare, uso la lenza che mi è utile a disegnare, a farmi le sezioni.

01:10



EV Insieme a questo per non appoggiare il ginocchio per terra, utile a non farmi male.

01:19 144



EV Quando, invece, vado nelle cavi-
tà sporche, tipo nei grabiglioni, en-
trando nella fogna, cammino con la
tuta protettiva...

ARCHIVIARE



01:20

EV e con i pedalini, per proteggere
le scarpe, altrimenti mia moglie mi
caccia di casa perché torno sempre
con le scarpe infangate.

01:33



EV Poi non può mancare il gesso per
segnarmi i punti delle diagonali, che
è importantissimo!



01:41

EV Non ho idea di quanta altra roba
c'ho, perché di queste borse ne ho
consumate tantissime.

01:48



EV Specialmente quando vado in Murgia
ne distruggo parecchie. Questa è una
delle tante.



02:05

EV Poi una calcolatrice...e corde va-
rie.

02:16



EV Insomma le cose naturali, come il
piombino, che non può non mancare...

hypertext modes

FOR GOTT EN

LUOGOGESTO

02:20



EV...per quando hai bisogno di proiettare una misura dall'alto per terra per
disegnare il punto esatto in pianta.

02:39



EV Lampada da mettere in testa quando
giro al buio. Insomma queste sono le
cose.



02:41

EV Diverse matite perché quando capi-
ti sotto terra non è che puoi smettere
di disegnare perché si è spuntata la
matita...

Estratti da un'intervista registrata con Enzo Viti,
Matera, 26 aprile 2025.

L'artista mostra la sua borsa da lavoro, quella che porta con sé durante
i rilievi nei sotterranei, descrivendone il contenuto, gli strumenti
indispensabili e i piccoli accorgimenti pratici che gli permettono di
muoversi e documentare gli ambienti ipogei.

MF

145



03:24

EV Questa borsa l'ho portata con me proprio questa mattina: questi sono gli attrezzi che servono per fare i rilievi nelle parti più impossibili, nelle zone allagate, nelle zone piene di fango, nelle fogne, nei cunicoli.

03:10



EV ho il primo temperamatita, quello di riserva e quello di riserva della riserva...perché negli ipogei ne ho persi tanti!

03:43



EV Adesso ho avuto in regalo finalmente una macchina fotografica "tecnologica". Devo cercare di imparare a usarla, ma è stupenda. Mi consente di fare molto più di quello che ho fatto fino ad oggi.

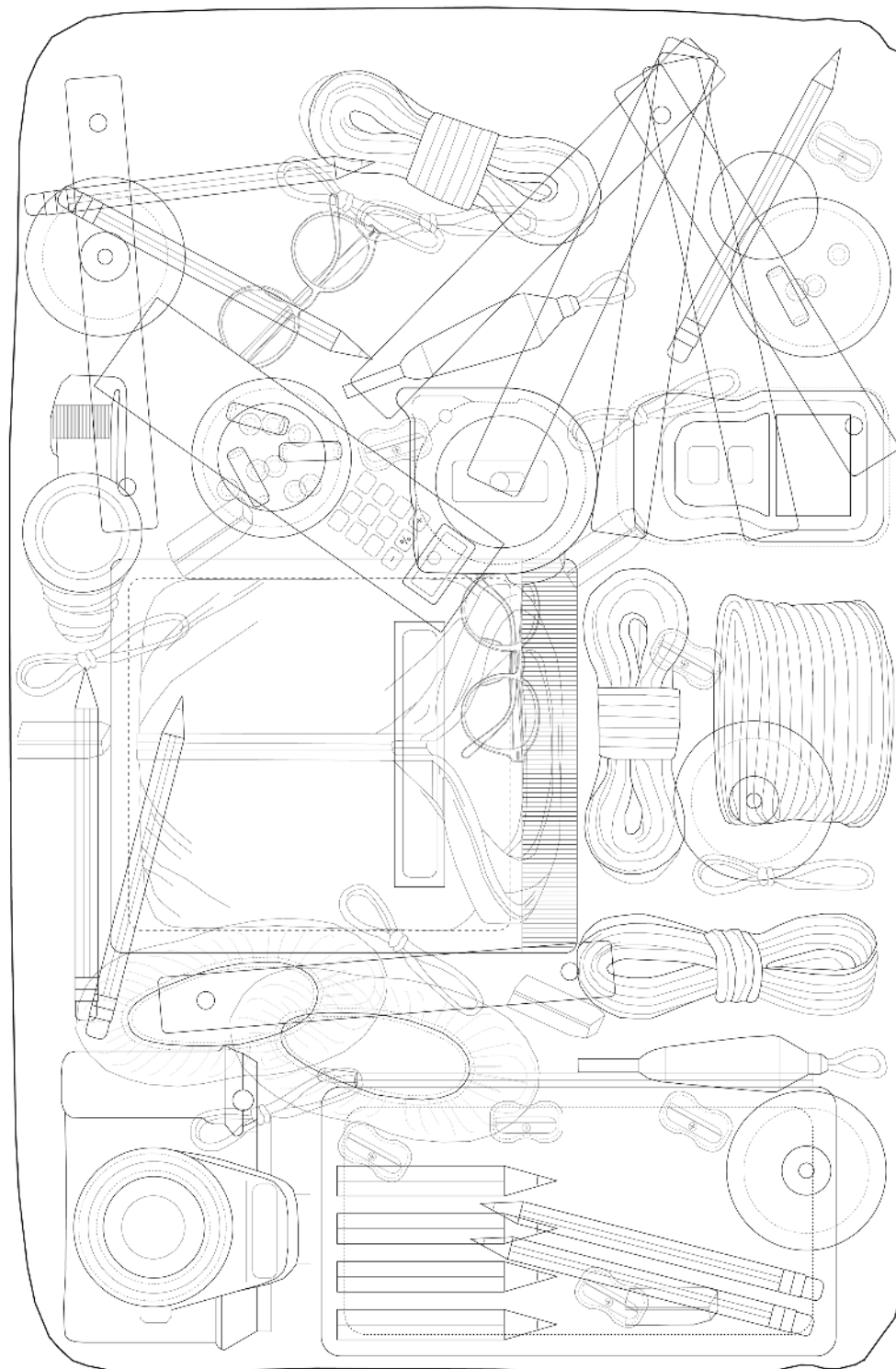
LL Perfetto, abbiamo finito. Bellissimo!

¹²⁰ Legrady G., in Lovink G., *An Anecdoted Archive from the Cold War*. Interview with George Legrady, *Mediamatic Magazine*, vol. 8, nn. 2/3, Amsterdam, Mediamatic Foundation, 1995.

È emblematica l'operazione di Daniel Spoerri, *An Anecdoted Topography of Chance*: dal caos di un tavolo della sua camera all'hotel Carcassonne di Parigi, dopo una festa nasce una mappa di oggetti numerati, descritti, interconnessi¹²⁰.

Ogni cosa reca con sé memorie, rimandi, racconti incrociati. Attraverso gli oggetti si ricostruisce una vita situata: ciò che consumiamo ci configura.

Così ho rappresentato la borsa di Enzo, bagaglio di oggetti che raccontano tanto di lui e della sua pratica



Andy Warhol nel suo deposito.

Robert Levin, Untitled (artist in storage room at the Factory), fotografia in bianco e nero, New York, 1981. Stampa da negativo 35mm Kodak Tri-X, serie di immagini realizzate per la rivista «Stern» e poi esposta nella mostra Captured.



Foto di una Time capsule (chiusa/aperta).

Andy Warhol, Time Capsule (esemplare con iscrizione «1967-1969»), 1974-1987 ca. Scatola d'archivio in cartone con nastro adesivo e iscrizioni a pennarello, parte del ciclo delle Time Capsules (612 scatole), The Andy Warhol Museum, Pittsburgh.

DISPOSOFOBIA

¹²¹ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹²² Frost R. O., Steketer G., Tengo tutto. Perché non si riesce a buttare via niente, 2010, trad. it Sanavio E., Trento, Ericson, 2012, p. 10.

¹²³ Vettese A., Si fa con tutto. Il linguaggio dell'arte contemporanea, Roma-Bari, Laterza, 2010.

¹²⁴ Assmann A., Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale, op. cit.

¹²⁵ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹²⁶ Ibidem.

Dunque, ogni archivio e' attraversato da due impulsi antitetici: il distruggere e il preservare. Nel presente sembra aver prevalso la seconda: il rifiuto di buttare via alcu[n]che' ci rende, in diversa misura, disposofobici, degli accumulatori compulsivi¹²¹.

Andy Warhol ne è stato un precursore esemplare con la sua raccolta indiscriminata di reperti quotidiani: fotografie, giornali, inviti, lettere, libri, opere, effetti personali, sigillati in contenitori che si fanno archivi o, più precisamente, time capsules. Come cartoni dell'horror vacui contemporaneo. È un gesto che riflette un temperamento eccentrico, ma che funziona anche come invito al narcisismo e alla auto-storicizzazione, sostiene Baldacci.



Nella stessa costellazione si collocano Dieter Roth e il già citato Gianfranco Baruchello: "collezionisti-custodi dell'effimero"¹²² che hanno congelato memorie in inventari, vetrine, kit, scatole, spesso in edizione multipla.

Così l'archivio si fa pratica performativa della memoria: accumulo controllato, dispositivo espositivo e, insieme, ritorno perturbante di ciò che rischia di scomparire. L'ossessione del raccogliere e del "mettere a posto" non dipende soltanto da un eccesso o da una carenza di memoria, nasce soprattutto dalla nostra crescente incapacità di selezionare in un regime di iper-velocità informativa. Sottoposti a un flusso continuo di stimoli, non abbiamo più il tempo di decidere che cosa meriti di essere ricordato o, al contrario, dimenticato. Manca la sedimentazione che trasforma la notizia in conoscenza. Per reagire, archiviamo in fretta, producendo liste, inventari, cataloghi e sperando che un ordine minimo a testi, immagini e dati ci metta al riparo dalla loro perdita.



Andy Warhol al telefono alla scrivania.

Robert Levin, Untitled, fotografia in bianco e nero, New York, 1981. Stampa da negativo 35mm Kodak Tri-X, dalla stessa serie di scatti realizzati nel local del Factory e pubblicati dal 2015.

Il nome clinico del nostro tempo è disposofobia, un fossile comportamentale iscritto nelle regioni più arcaiche del cervello, l'archicerebellum¹²³.

Le avanguardie hanno fatto propria questa spinta alla raccolta e all'appropriazione dei materiali più eterogenei, fino a legittimare l'idea che tutto possa farsi opera¹²⁴. L'accostamento tra archivio, luogo di raccolta e custodia di ciò che non deve andare perduto, e discarica, sito di deposito delle spoglie logore del passato, è divenuto un vero paradigma culturale. Come due facce di una stessa medaglia, possono essere considerati emblema e sintomo del ricordo e dell'oblio¹²⁵. L'artista agisce come un bricoleur: seleziona e assembla reperti per lo più rinvenuti o intenzionalmente ricercati. Che lo si chiami scarto, avanzo, residuo, rifiuto; rovina o reliquia; ready-made, objet trouvé, found footage, il frammento è un dato reale che muta figura e valore a seconda dei contesti che lo accolgono¹²⁶.

Nella contemporaneità non si tratta più di ricostruire un intero perduto, ma di raccogliere ciò che resta dei relitti, salvarne le tracce, ordinarle e metterle in sicurezza. Una parte consistente della pratica artistica si colloca così tra archeologia ed etnografia, spiega l'autrice. Ogni raccolta, ogni rimontaggio, archiviazione inclusa, si regge però su un atto preliminare: la selezione. Scegliere implica dare forma ed evitare il collasso nel caos. Senza un minimo di organizzazione o di riprogrammazione delle eredità culturali, l'archivio semplicemente non esisterebbe.

Per circa vent'anni Roth ha raccolto ogni genere di scarto in buste di plastica, catalogandole con rigore in 623 raccoglitori d'ufficio. Disposti su scaffalature modulari. Questi dorsi ordinati, consultabili come un fondo, conferiscono all'insieme una potente presenza scultorea.



Dieter Roth nel suo studio, Ackermannshof, Basel, 1995/2008.

Veduta dello spazio di lavoro trasformato in archivio-installazione, con tavoli, scaffalature e pareti tappezzate di opere, taccuini e materiali di studio. Dieter Roth Estate, photo courtesy Hauser & Wirth.

Dieter Roth, *Flacher Abfall (Flat Waste)*, 1975–1976 / 1992.

Vista interna di uno dei raccoglitori: scarti quotidiani (imballaggi alimentari, frammenti di carta, residui vari) conservati in buste di plastica trasparente. Progetto di archivio in oltre 600 faldoni, esposto in diverse occasioni, tra cui "Books. Dieter Roth. Björn Roth. Studio", Hauser & Wirth, New York, 2017. Dieter Roth Estate, courtesy Hauser & Wirth.



Gianfranco Baruchello, *Archivio delle ossessioni (selezione di scatole)*, 1973–1979.

Scatole in plastica trasparente, oggetti trovati, carta stampata, etichette, materiali misti. Veduta d'insieme dell'installazione (collezione Fondazione Baruchello, Roma / varie collezioni private).

Gerhard Richter, *Atlas*, Tavola n. 3, 1962–1966.

Fotografie da album montate su pannello, 51,7 x 66,7 cm. Städtische Galerie im Lenbachhaus und Kunstbau, Monaco di Baviera.



Ne risulta una figura duplice: l'artista come reporter e come cantastorie, capace di raccogliere, ordinare, raccontare, ai margini, e al cuore, di un archivio-discarica che è insieme deposito e scena.

L'opera di Baruchello rende visibile la natura archivistica-enciclopedica di un lavoro che attraversa media differenti: scatole-assemblaggio, montaggi filmici, collage verbo-visivi, fino a incursioni performative. Come nei dipinti, anche le teche in plexiglass, dove l'artista conserva ciò che resta di una giornata di studio, sono spazi mentali. Non tableau classici, ma mappe del pensiero, fitte di stratificazioni, relazioni, azioni possibili. A questo si affiancano schedari, liste, libri, cataloghi con differenti criteri e un medesimo principio di montaggio materico-visuale.

I dispositivi oscillano tra asciutta oggettualità e forme didattiche (criminologiche, etnografiche, museali), in bilico fra documento e feticcio, reportage e finzione.

Gianfranco Baruchello nel suo studio, Roma, ca. 1973–1975.

Fotografia d'autore non identificata. L'artista, circondato da utensili e materiali, riempie piccole scatole di cartone con oggetti eterogenei, anticipando le serie di scatole-archivio e il progetto *Archivio delle ossessioni*.



Tra gli archivi d'artista, *Atlas* di Gerhard Richter resta l'esempio più radicale: non solo per la vastità e l'eterogeneità del materiale, ritagli di stampa, collage, schizzi, soprattutto fotografie scattate in tempi, luoghi e situazioni differenti, con persone vicine e lontane, ma per la dedizione quasi compulsiva con cui l'autore ne ha perseguito raccolta e messa in ordine¹³⁹. Un esercizio quotidiano, condotto in parallelo alla pittura per oltre cinquant'anni, che sembrava destinato a proseguire finché l'artista fosse in vita e che invece si è interrotto nel 2013, con una scelta che, in un temperamento abituato al controllo, all'ordine e alla visione d'insieme, appare tanto ponderata quanto rivelatrice. Non stupiscono la scrupolosità con cui Richter ha aggregato le immagini come repertorio iconografico, né la pazienza disciplinata che ha guidato la catalogazione e la ricezione delle sue opere e delle sue dichiarazioni. Più plausibile è che lo stop segni il riconoscimento di una completezza del dispositivo o di un suo esaurimento produttivo.

¹²⁷ Baldacci C., Morganti M., Io sono il mio archivio. L'archivio da artista come tassonomia, manifesto, autoritratto, op. cit.

Nel caso di Enzo Viti, la pratica quotidiana nello studio si nutre di gesti essenziali, reiterati con ferrea disciplina, fino a farsi esperienza fisica. La quantificazione e registrazione del lavoro diventano affermazione di presenza nel mondo, una dichiarazione di metodo. Il processo non produce scarti, è una rielaborazione continua, una *Durcharbeitung*, termine di ascendenza freudiana caro anche a Lyotard, che si traduce in autobiografia visuale. Ne risulta un meta-archivio: contiene opere compiute e idee non realizzate, funge da sito d'artista e, al tempo stesso, da opera in sé, perché ordina, conserva e rimette in circolo passato prossimo e progettualità imminente, assegnando “a ciascuna cosa il suo posto” e rendendo intelligibile l'intero percorso¹²⁷.

+1.3 DISSOTTERRARE (scavare tra i puncta)

¹²⁸ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹²⁹ Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

¹³⁰ Ibidem.

¹³¹ Foucault M., L'archeologia del sapere, cit.

¹³² Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹³³ Foucault M., L'archeologia del sapere, cit., p. 176.

¹³⁴ Ivi., pp. 211-212.

¹³⁵ Ivi., p. 214.

¹³⁶ Ivi., pp. 215-217.

¹³⁷ Pearson M., Shanks M., Theatre/Archaeology, London-New York, Routledge, 2001, p. 15.

Registrando gli effetti della nostra presenza sugli ambienti che attraversiamo, produciamo segni che intrecciano trame mnestiche e ci collocano entro molteplici storie possibili¹²⁸.



Un archivio privato d'artista nasce dall'intreccio di micro-storie e, soprattutto, dalle intenzioni del suo artefice. È il riflesso della volontà di comporre una memoria complessiva da consegnare alla collettività, l'esito di scelte consapevoli (anche omissioni e ablazioni) e di contingenze che, lungo una vita, hanno consentito la sopravvivenza di alcune tracce e la dispersione di altre. La prima operazione, dunque, è la ricostruzione, materiale e concettuale insieme: ricomporre l'insieme fisico dei documenti e, al contempo, ridisegnarne l'architettura di senso¹²⁹.

Ogni archivio d'artista è un palinsesto a più strati, che offre livelli differenziati di lettura, integrazione e comprensione. È un corpus storico in trasformazione: il significato evolve con gli sguardi e le generazioni, più di un ritratto restituisce la dimensione pubblica e privata dell'autore, esponendo splendori e fragilità, ed è qui che si misura il suo fascino¹³⁰, spiega Gabriella Giannachi. Come ricordano riflessioni recenti sul rapporto fra tassonomia, manifesto e autoritratto, l'archivio è insieme ordine e autorappresentazione.

Nel suo "L'archeologia del sapere", Michel Foucault accosta la lettura degli archivi alla pratica dello scavo: il passato si rende intellegibile attraverso i suoi reperti, strati e interruzioni¹³¹. Gli archivi, allora, vanno trattati come giacimenti materiali: ciò che vi affiora funziona da indizio, da traccia che rinvia a un altro sistema di relazioni¹³².

Per comprendere la funzione dell'archivio nell'economia digitale, e sanare eredità concettuali ormai invecchiate, occorre rifrequentare le strategie dell'economia scritturale. Michel de Certeau individua due principi operativi, accumulo e conformismo: interiorizza ciò che proviene dall'esterno, costruendo

nello spazio interno gli strumenti di appropriazione dello spazio altro; combina la potenza di raccogliere il passato con quella di conformare l'alterità ai propri modelli. In questa logica l'archivio adempie entrambi i compiti: accumula reperti e, insieme, piega differenze all'ordine dei propri dispositivi.

Chiamo qui "archeologia contemporanea" quella disciplina che, seguendo Foucault, descrive i discorsi come pratiche specifiche dentro l'archivio. Non si tratta di cercare un'origine, né di imitare lo scavo materiale, ma di esercitare una descrizione capace di interrogare il già-detto al livello della sua pura esistenza, là dove i discorsi prendono forma e si dispongono¹³³.

L'archeologia, in questa accezione, delimita un campo regionale d'analisi: fa emergere i meccanismi delle somiglianze e delle differenze così come affiorano nelle regole di formazione¹³⁴, illumina i rapporti fra le formazioni discorsive e i campi non discorsivi¹³⁵. Proprio tale intreccio tra discorsivo e non-discorsivo risulta decisivo quando l'archivio è pensato come "sito" archeologico. Qui non si persegue l'ermeneutica del senso ultimo, ma si lavora sull'articolazione, sull'apparire, sul ritmo delle emergenze.

I fenomeni di espressione, rimando, simbolizzazione non sono assunti come nuclei da decifrare, bensì come effetti di una lettura d'insieme che cerca forme, costellazioni, traslazioni. L'archeologia si configura perciò come pratica delle relazioni, mettendo in connessione storicità plurali, componendo un tessuto di corrispondenze e scarti¹³⁶.

Oggi il reperto non è più indice temporale isolato, ma medium per comprendere chi l'ha prodotto¹³⁷. In questa direzione, Michael Shanks insiste sull'inserire ogni resto nel contesto di produzione e

¹³⁸ Ivi., p. 17.

¹³⁹ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹⁴⁰ Ibidem.

¹⁴¹ Shanks M., *Experiencing the Past: On the Character of Archaeology*, London-New York, Routledge, 1992, p. 22.

¹⁴² Ivi., p. 9.

¹⁴³ Ivi., p. 86.

¹⁴⁴ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, op. cit.

¹⁴⁵ Ibidem.

d'uso. La temporalità non è un "oltre" rispetto alle cose, ma un'attualità che fa rientrare il passato nel presente¹³⁸.

Per l'archeologo britannico, l'archeologia è soprattutto mediazione: tradurre i reperti perché diventino sensati. Inventario, resoconto, narrazione, spiegazione. Un ventaglio di pratiche di traslazione ci consentono d'intendere il passato come intreccio presente, e il presente come possibile passato del futuro. L'interpretazione, in questo quadro, non può compiersi una volta per tutte. Nuove relazioni e nuovi tracciati tra presente e passato si generano di continuo, il processo è strutturalmente aperto¹³⁹.

L'archivio, con i suoi contenuti, la sua architettura, le sue modalità d'uso, è strumento e cornice di questa organizzazione. L'archeologia funziona qui come lente per tracciare percorsi possibili nell'archivio¹⁴⁰.

Questa postura comporta due paradossi: nel dissotterrare il passato lo si disloca (e in parte lo si distrugge nell'atto stesso dello svelamento); inoltre, lo si osserva sempre attraverso tracce presenti¹⁴¹.

Il reperto è, in questo senso, un punctum, che fora il tempo¹⁴². Non indica semplicemente ciò che "non è più", ma ciò che è stato¹⁴³, e ciò che, nel presente, ancora agisce come azione o come effetto. Analogamente, un archivio è un insieme di puncta, cose che sono state, non più presenti nella loro interezza, ma di cui persistono segni efficaci nell'oggi.

"Dissotterrare l'archivio equivale quindi a seguire le tracce che svelano ciò che è stato"¹⁴⁴.

L'utente degli archivi si muove allora come un detective: non cerca un colpevole, ma un potenziale trasformativo

che continua a informare la nostra presenza, indaga i passaggi tra quel passato, il nostro presente e i futuri che tali passaggi rendono pensabili. È in questa dinamica che l'archivio muta. E ciò che nell'archivio manca non è semplice assenza, è la richiesta di ciò che occorre perché esso evolva¹⁴⁵.

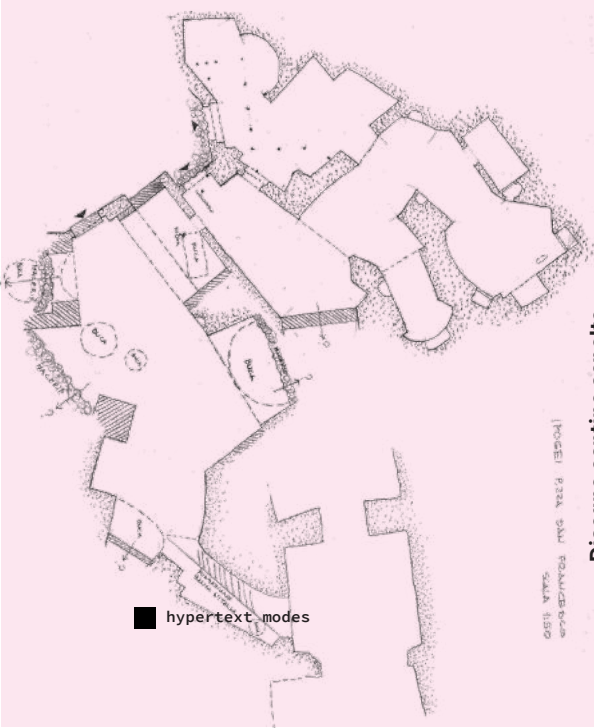
Solo così l'archivio resta vivo: come sito di emersioni, come campo di puncta in cui passato e possibile si toccano.

Foto dei resti di utensili e affreschi.

Spesso durante i rilievi, racconta Enzo Viti, ha fatto i conti con materiale domestico, per cui si è trovato a chiamare archeologi ed esperti ad ogni riapertura.



* L'artista descrive dettagliatamente le sue ricerche e scoperte di Matera, in particolare sotto la Banca d'Italia, piazza San Francesco e Vico Fossi. Spiega come sono stati scoperti, rilevati e mappati numerosi locali, tombe e grotte antiche. Ha anche parlato delle demolizioni e delle modifiche urbanistiche avvenute nel tempo, delle difficoltà di accesso e delle autorizzazioni necessarie.



Disegno cantine sepolte.

hypertext.modes

FOR GOTT EN

ENZO VITI Allora, andiamo con questa prima cartella: Ipogei Banca d'Italia. All'inizio erano tutti quanti strapieni, ora li abbiamo svuotati. Avevo trovato addirittura alcune firme messe nel periodo.

LAURA LARocca Quindi erano pieni questi?

EV Erano pieni. Ma ora sono svuotati.



Sappiamo che ci avevano scavato degli operai polacchi, perché hanno lasciato le loro firme. Questi si calavano dall'alto e scavavano delle gallerie buttando ai lati il materiale. Anche noi siamo scesi qui attraverso una galleria e siamo riusciti ad entrare strisciando. Vedi in che condizioni era, io strisciavo per entrare nel locale. Questo è il percorso che abbiamo fatto e questi sono man mano i pezzi che noi trovavamo. Vedi questo, addirittura intero. E' tutto pieno di ossa. Qui dentro avevano buttato di tutto.

LL Ma le avevano buttate dopo?

EV Sì, dopo, nel corso degli anni. Questi locali avranno un migliaio d'anni e nei vari secoli sono stati, poi, fatti vari accessi. Da questa parte qua ci siamo infilati ed è stata una sfida perché noi pensavamo che terminasse qua, invece mi sono infilato e ho trovato un buco, anche se era tutto pieno di macerie fino al soffitto. Vedi, noi abbiamo tolto i muri, ma al di là dei muri stanno altre macerie e altri spazi. Ci siamo infilati qui dentro camminando da sdraiati.

LL Ed è stato riempito perché poi hanno costruito?

EV Esatto. Noi siamo riusciti a trovare un punto per entrare. Ho fatto scavare sul banco roccioso facendo un foro laterale. Questo è un altro locale, totalmente svuotato.

Tu pensa che quando abbiamo svuotato questo, noi eravamo certi che ci

fosse la cantina e che proseguisse, perché la tipologia era quella. Però era piena di terra fino al soffitto. Man mano che scendevamo, non trovavamo l'altro locale e arrivati qua ci siamo arresi e ce ne siamo andati lasciando gli operai a finire di togliere la terra. Non abbiamo avuto il tempo di arrivare alla macchina che ci hanno chiamato perché avevano trovato un buco. Così abbiamo scavato, svuotato, tolto tutto, e siamo entrati attraverso questo buco. Questi sono gli schizzi che ho fatto man mano che entravamo. Le prime cose che ho osservato dall'interno le ho disegnate per poi ricostruire gli spazi, e dove ho avuto dei dubbi, ho segnato un punto interrogativo: come qui, vedi, ho messo un punto interrogativo perché avevo il dubbio che si andasse ancora avanti. Una volta svuotato, abbiamo trovato questa cisterna immensa. E questo lo vedi sul libro.

LL Qual è il libro che parla di questo?

EV Strada San Francesco.

LL Ah ok.

EV Aspetta che lo vado a prendere. Ce l'hai?

LL Sì sì. Ce li ho tutti.

EV Allora, io in questo libro tratto tutta la zona. Questa qui è sotto la piazza: gli ipogei che sono sotto. Vedi, questa era la piazza.

LL Ok.

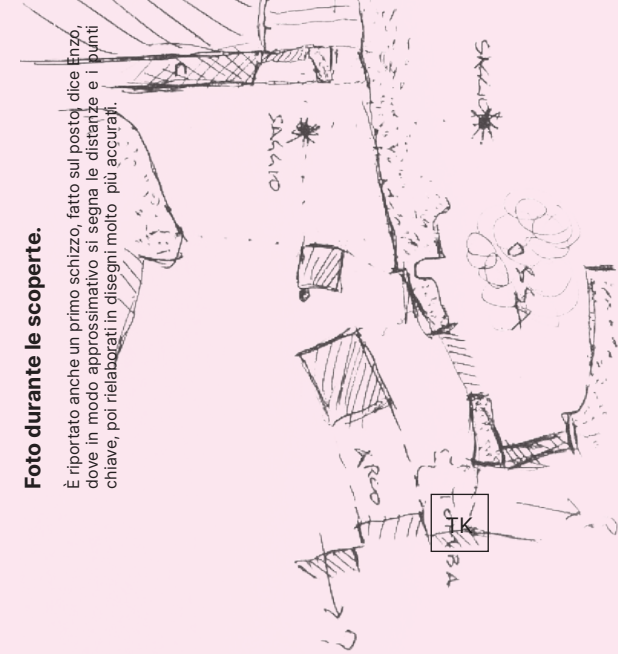


Foto durante le scoperte.

È riportato anche un primo schizzo, fatto sul posto, dice Enzo, dove in modo approssimativo si segna le distanze e i punti chiave, poi rielaborati in disegni molto più accurati.

EV I primi scavi della piazza. Qua sotto c'è il Palazzo Volpe, puoi vedere tutte le tombe che stanno. Vedi? Questo è lo scavo, tu parti da qui a raccontare perché Vico Fossi finisce qua.

LL Esatto, da dove ora c'è quella sala conferenze?

EV Esatto, quella sala sta qua sotto e queste sono le parti terminali della sala. Qua si vedono tutte le tombe che sono sotto la piazza.



Queste sono le foto che ho, ma ne ho anche delle altre. E questi sono i vari livelli di ipogei. Questi sono i primi schizzi che ho fatto appena sono iniziati i lavori, quando hanno fatto demolire questo Palazzo. Io ero contrario alla demolizione ma dovevo attenermi agli ordini. Questo è il palazzo Pascarelli, l'altro palazzo che stava prima. Adesso, al suo posto, c'è la Banca Popolare. Questo è l'albergo Italia e questa è la ricostruzione di come era la porta di Santa Croce, quella che ti ho fatto vedere nello schizzo. Ho trovato il ponte sotto, che sta ancora là. L'ho scoperto senza che nessuno se ne sia mai accorto e all'interno ci sono un'infinita di tombe. Non solo, qua sotto ci sono ancora sepolte le Carceri, molto interessanti come argomento.

LL Ok. E qua, perché ci sono i punti interrogativi?

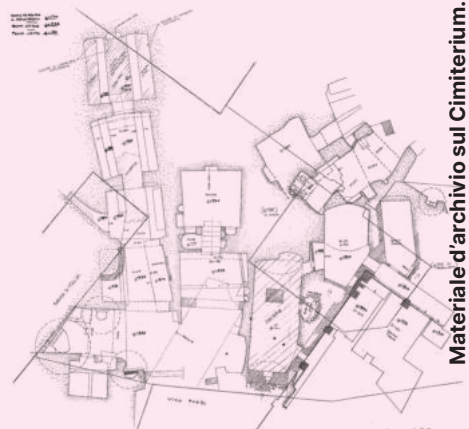
EV E li' devo ancora entrarci...

LL Ok.

EV Mentre Vico Fossi, lo trovi nel volume delle cantine.

LL Ok. Quindi tutte queste che si affacciano su questo Vico sono tutte cantine.

EV Cantine, da una parte. E dall'altra ci sono sia cantine che abitazioni. Tu considera che ancora prima di essere cantine erano degli scavi. Dal Cinquecento in poi, si incominciano a funzionare le prime cantine, e il loro massimo sviluppo avviene tra il Seicento e l'Ottocento. All'inizio c'era solo lo scavo iniziale, poi tutte le grotte vengono trasformate in cantine.



Materiale d'archivio sul Cimiterium.

Qua addirittura c'era una chiesa poi distrutta e trasformata in cantina, o meglio la chiesa è stata inglobata nelle cantine. Tieni presente che quasi tutte le cantine erano ex chiese. Ecco, ora ti faccio vedere Vico Fossi.

LL Ok.

EV Di via del Corso foto non ce ne sono. C'è solo questo rilievo che ha fatto mio padre. E ci sono queste foto qui di quella zona là, che la raffigurano per come era prima. Vedi, io sono entrato in questa qui e in diverse di queste. Qui ci sono le foto, e spero di poter entrare un domani anche in queste qua. E poi sono entrato in questa che sta completamente sotto terra. Questi sono tutti luoghi accessibili oggi. Sotto la piazza, non lo fanno vedere, ma dietro, ci sono ancora le grotte aperte.

LL Da dove si accede?

EV Da quel locale sotto la piazza, quel locale espositivo.

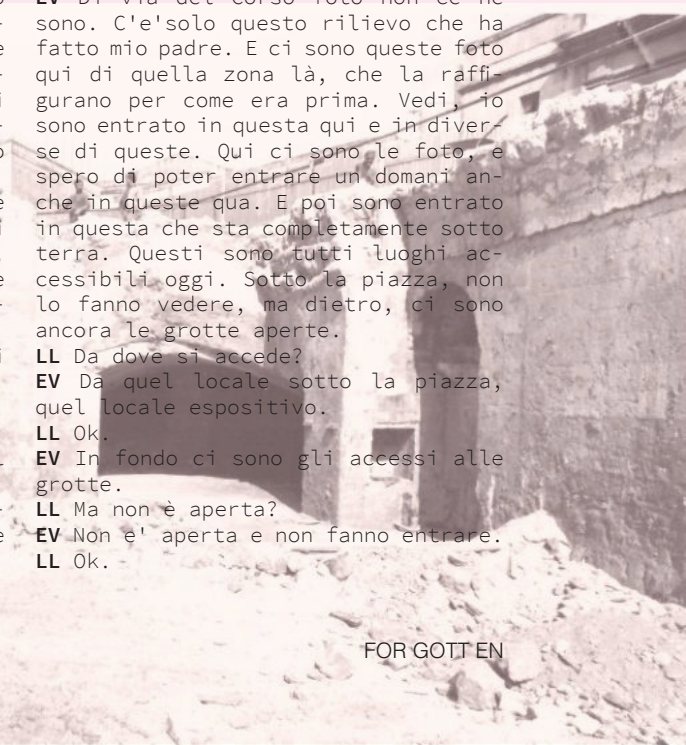
LL Ok.

EV In fondo ci sono gli accessi alle grotte.

LL Ma non è aperta?

EV Non è aperta e non fanno entrare.

LL Ok.



EV Però con un permesso ci si può andare e comunque ci sono tutte le foto. **LL** Quindi tutte queste sono aperte?

EV No. Una buona parte di qua, sono aperte. Queste appartengono alla famiglia Giuralongo. Ci sono stato recentemente a fare altre foto qui. Questo qui è aperto e in questo, invece, ci possiamo sempre tornare, perché l'ingegnere che sta facendo adesso il restauro, è un amico mio. Queste qui, invece, non sono più visitabili. Per andare dentro bisogna calarsi di dieci metri. Vedi dove mi sono calato all'interno, queste sono le grotte che stanno sotto. E queste qua sono quelle che sono ancora visitabili, sempre che non le abbiano murate nel frattempo.

LL Allora c'è tutto il materiale. Io considererò da sotto la piazza San Francesco, più questa parte davanti.

EV Esatto. Questa parte qui. Io ho fatto alcune sezioni ,pero' solo di uno ci sono le foto e c'è il rilievo.

LL Ok. Ti volevo chiedere: dato che io ho questa correlazione con dei geomatrici di Torino, perché mi interessa avere un modello di nuvole di punti per cominciare con la modellazione in 3D, so che, per utilizzare lo strumento di rilievo, deve esserci un punto A e un punto B: per entrare e per uscire ci sarebbero due accessi diversi, ma comunicanti dall'interno?

EV Eh ma li' e' tutto sepolto. Non riesci ad entrare. Riesci ad entrare forse sotto la Banca d'Italia. Tieni presente che sotto e' molto complessa la situazione, ci sono dei labirinti che sono stati murati e intercettati. Per esempio io qua mi sono calato da un buco sopra. Poi questo buco e' stato chiuso e qui dentro non può più entrare nessuno. Non solo, io ho fatto un foro su questa parete e sono entrato in altri locali che ho fotografato. Per cui ho sia le foto che i rilievi. Tutti noi camminavamo in mezzo alle ossa. Vedi, questo e' il Cimiterium e queste sono le grotte di Vico Fossi.

LL Quindi entrando tipo da qua che è aperto, si potrebbe andare sotto San Francesco?

EV Se ti fanno entrare, sì. Perché molti non vogliono neanche fare entrare.

LL Ma questi sono del Comune o sono

privati?

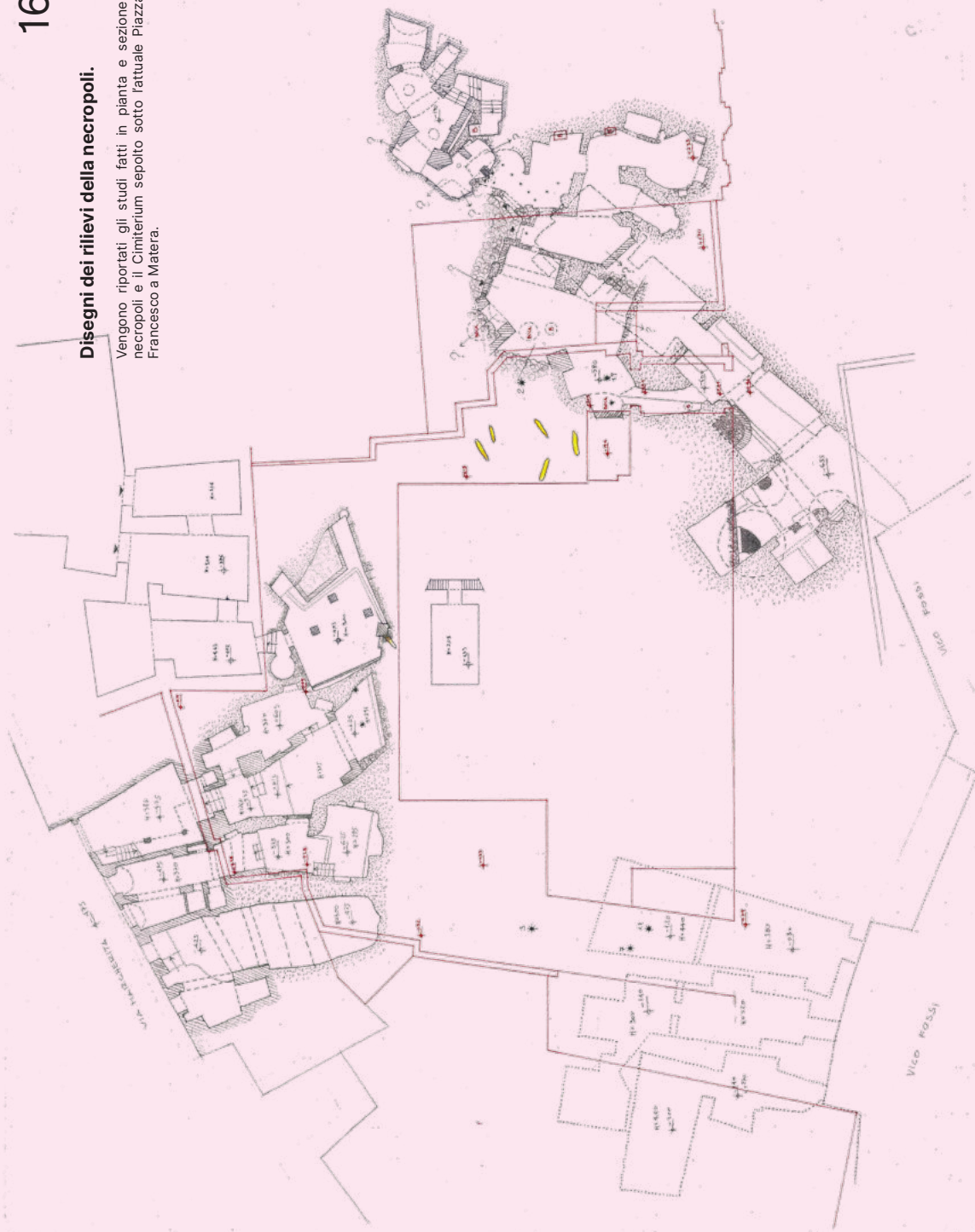
EV No. È difficile trovare cose del Comune, sono tutti privati. Vedi qua, questo pozzo l'abbiamo fatto svuotare tutto quanto e si trova proprio qua, è una cisterna immensa. Ti faccio vedere qualche altra cosa.



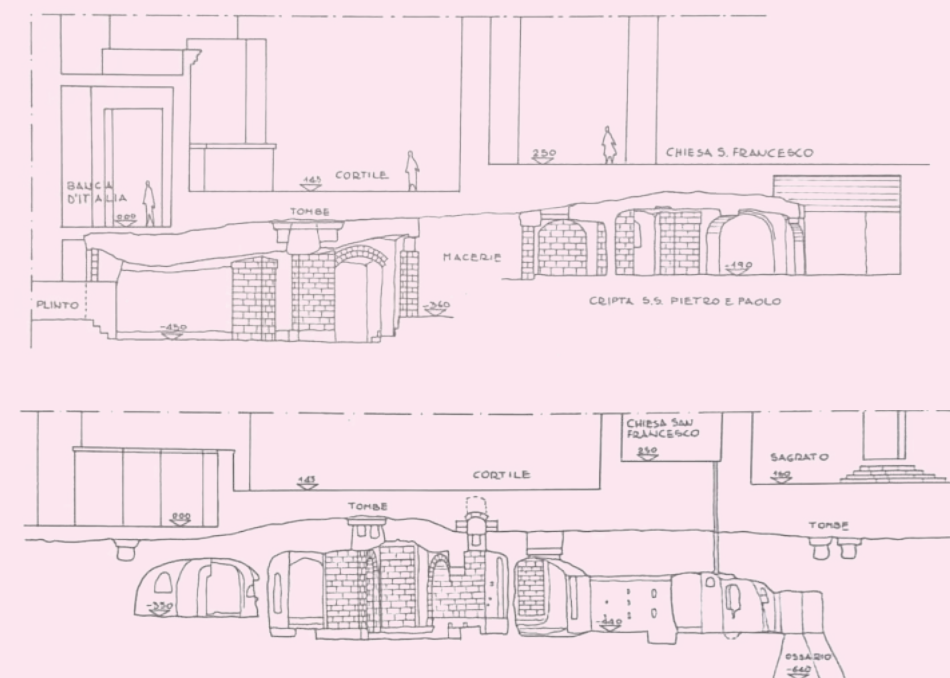
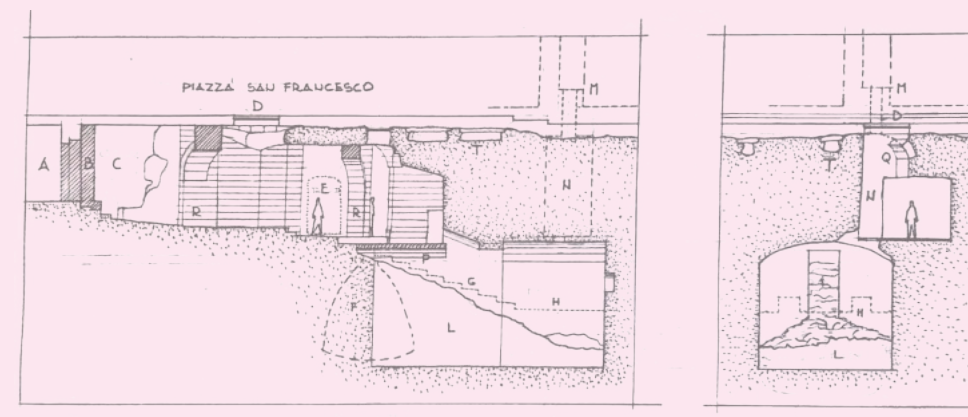
Disegni dei rilievi della necropoli.

Vengono riportati gli studi fatti in pianta e sezione sulla necropoli e il Cimiterium sepolto sotto l'attuale Piazza San Francesco a Matera.

ARCHIVIARE



LUOGOGESTO



Allora, se prendiamo Cantina Padula. Aspetta un attimo, perché sull'archivio devo andare da una parte all'altra perché sono vari i locali. Vediamo se sta qua.

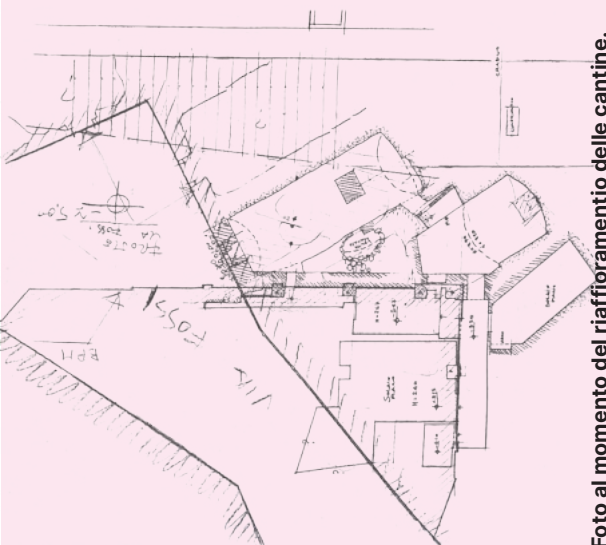


Foto al momento del riaffioramento delle cantine.

Allora, qui sotto è stato murato, io mi sono calato di qua per dieci metri, una cosa che non rifarei più perché la salita e' stata massacrante: scendere e' facile, ma a salire ti scoppia il cuore in petto. Questa è tutta sottoterra.

LL Ed è una di queste? Quindi questa cosa del rilievo non si può fare neanche di un tratto più piccolo rispetto a tutto il sito?

EV Lo potresti fare... Vediamo un po' che cosa c'è.

LL Dove si entra? Da qua? Dove sei?

EV Se ti danno l'autorizzazione, ma adesso stanno con la puzza sotto al naso. Quello dove si può andare, sotto l'albergo Italia, lì c'è qualcosa. Quelli percorribili sono quelle sotto l'albergo Italia e poi ci stava fuori l'auditorium, lì c'erano delle grotte.

LL L'attuale auditorium.

EV Per fare l'auditorium hanno distrutto delle grotte. E fortunatamente fu chiamato io a fare il lavoro. E io ho ancora oggi le foto delle grotte che stavano lì a posto dell'auditorium.

LL E perché le hanno rotte? Non potevano fare come a Casa Cava?

EV No, non si poteva. Poi allora non

c'era tutta questa attenzione, adesso comincia ad esserci un po' di rispetto per...

Allora, dove sta l'auditorium? strada San Francesco. Eccolo qua. Quindi per fare questa hanno distrutto delle grotte che adesso ti faccio vedere. Eccole qua. Queste erano tutte lì dove adesso sta l'auditorium. Vedi quante cantine c'erano. Durante le distruzioni di questo sito fu tutto smantellato, una parte dei negozi ricostruita e sotto tagliato per fare l'auditorium. E qua vedi quello che è rimasto che è sotto piazza San Francesco. E questo era l'auditorium. Qua hanno distrutto tutte le grotte per fare questo e hanno rifatto la striscia dei negozi che è questa qui. Prima era così e oggi è così. Per questo ho detto che devi guardarti attentamente questo, di materiale ce n'è tanto. Io ho la fortuna di avere tutto quanto questo perché lo raccolgo. A volte viene i luoghi vengono murati e non c'entra più nessuno.

LL Ok.

EV Io ho la fortuna di avere questi permessi. Per esempio, qui sotto a Via del Corso e sotto pia Margherita non mi hanno chiamato e hanno chiuso senza dirmi niente e si è persa questa occasione.

LL Quindi questi qua che tu hai rilevato?

EV No. Quelli sono stati rilevati da mio padre.

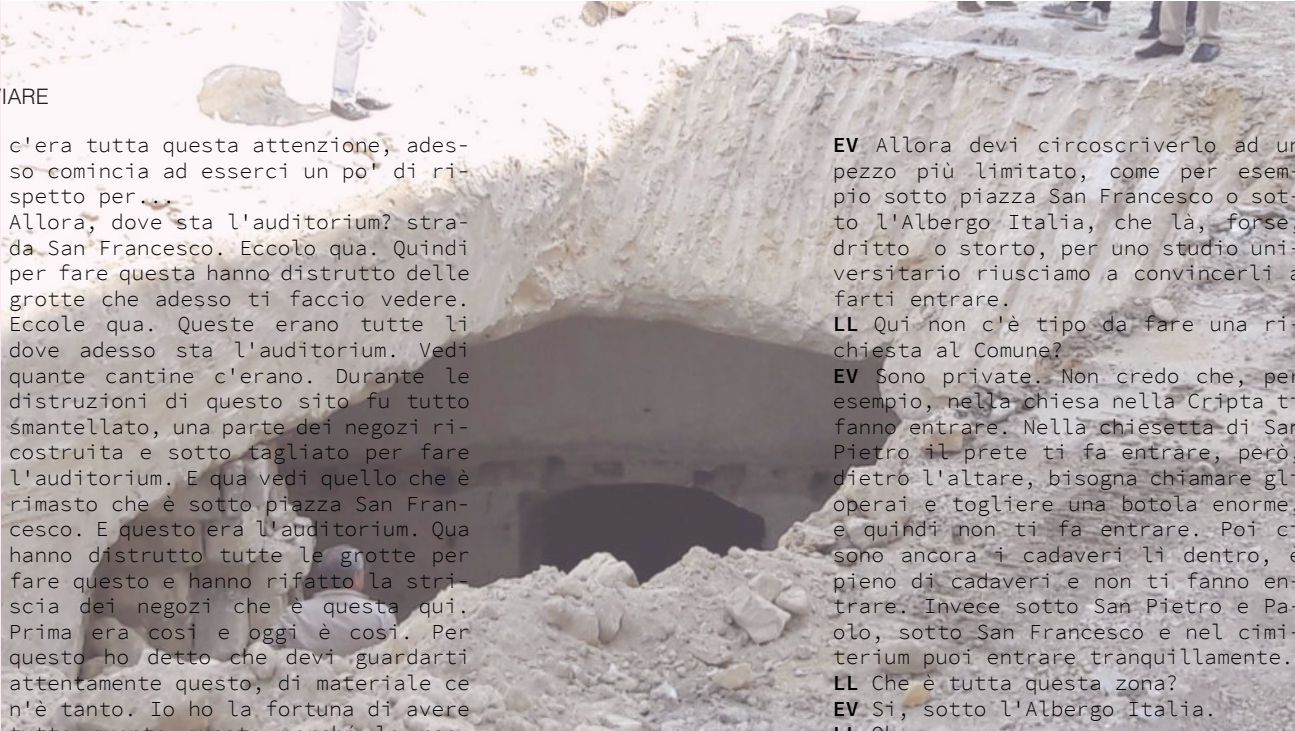
LL Ah ok.

EV Mi hanno dato solamente dei video dove non si capisce niente fatti all'interno di questi. Questi sono altri video sempre nella zona. Questi sono ancora accessibili e sono qua. Sai dove stava la statua del pianoforte di Dalì?

LL Sì. Intorno a questo locale che è aperto si può un po' girare?

EV Avendo le autorizzazioni dei proprietari sì, però penso che li diano. Quindi ci sono diversi video e ho anche le foto. Ci sono anche le foto dei locali da sotto. In alcuni bisogna piegarsi per entrare. Non è semplice. Non sottovalutare l'impegno. Poi sotto la Banca d'Italia è un casino. Quello che vuoi fare è un casino. Tu vuoi fare il rilievo?

LL No, non lo voglio rifare del tutto.



EV Allora devi circoscriverlo ad un pezzo più limitato, come per esempio sotto piazza San Francesco o sotto l'Albergo Italia, che là, forse, dritto o storto, per uno studio universitario riusciamo a convincerli a farti entrare.

LL Qui non c'è tipo da fare una richiesta al Comune?

EV Sono private. Non credo che, per esempio, nella chiesa nella Cripta ti fanno entrare. Nella chiesetta di San Pietro il prete ti fa entrare, però, dietro l'altare, bisogna chiamare gli operai e togliere una botola enorme, e quindi non ti fa entrare. Poi ci sono ancora i cadaveri lì dentro, è pieno di cadaveri e non ti fanno entrare. Invece sotto San Pietro e Paolo, sotto San Francesco è nel cimitero puoi entrare tranquillamente.

LL Che è tutta questa zona?

EV Sì, sotto l'Albergo Italia.

LL Ok.

EV Poi ci sono le grotte a più livelli dove puoi entrare. Sotto piazza San Francesco puoi entrare e sotto l'albergo Italia ti posso fare entrare. Se tu la circoscrivi all'inizio di questa, allora ti devi fermare qua.

LL Potrei anche provare a immaginare ciò che non posso vedere, in base ai documenti e ai progetti che tu mi dai.

EV Esatto, e questa qui la testimoni con i documenti. Invece, per la Banca d'Italia, ti troverò io l'aggancio per poter entrare. L'altro è Giuralongo, e posso sempre metterti in contatto, sia per l'albergo, che per il palazzo Giuralongo. E poi sotto San Francesco devi chiedere al Comune.

LL Ok.

EV Penso che te lo diano il nulla osta, non è un problema.

LL Io avevo parlato con un mio conoscente del Comune, Vito dell'Edera. E lui mi ha detto che se sono proprietà del Comune basta mandare una PEC a loro, su carta intestata del Politecnico. Però devo mettere l'oggetto preciso. Ecco perché lo devo sapere bene.

EV Allora metti Ipogei di Piazza San Francesco.

LL Ok. Perché poi il resto ce la vediamo diversamente.

EV Devi vedere su internet come li chiamano adesso, però penso che li chiamano Ipogei di Piazza San France-

sco. Naturalmente, siccome non ti faranno vedere tutto, quando vai vengo anche io così ti faccio vedere i posti dove poter entrare sotto, perché là ti fanno vedere la parte che hanno restaurato e tutto il resto non la fanno mai vedere.

LL Andiamo insieme allora?

EV Sì.

LL E qui diciamo come funziona? Abitazioni e cantine?

EV Da una parte sono cantine e dall'altra parte abitazioni. Da qua hanno fatto le cantine perché potevano scavare verso il basso. Da qui, invece, non potevano andare verso il basso perché ci sono le grotte sotto. Sono tutte cose che tu poi spiegherai, che fanno parte del racconto. Vediamo su Vico Fossi che cosa ho io come cartelle.

LL Rispetto, invece, al rilievo di questi due chilometri e mezzo del 2018, dove ci sono i punti interrogativi, sono stati aggiornati o sono rimasti così?

EV È stata aggiornato, ma non molto. È aggiornata soprattutto tutta la zona dei foggiali. Tieni presente che, molti punti interrogativi non sono aggiornabili perché sono delle parti murate da 800-900 anni, da 1000 anni.

LL Ah ok.

EV Si dovrebbe andarla a smurare e capire che cosa c'era dietro mille anni fa. Non tutti sono disponibili ad investire. Per esempio quella volta che abbiamo fatto gli scavi sotto la Banca d'Italia è stato perché i titolari avevano una barca di soldi, altrimenti non si sarebbe mai fatto. Allora, stavamo vedendo cosa ho di Vico Fossi, il materiale c'è comunque.

LL Ora che so che questo è il sito, farei come l'altra volta per la piazza, prendo i materiali per lo studio e comincio a guardarli.

EV Esatto. Secondo me comincia a guardarli attentamente, a studiarli. Guarda i volumi: cantine, strada San Francesco, e la zona che c'è sotto l'Albergo Italia, che sta per uscire nel prossimo volume. Ma ti faccio vedere altro. Queste immagini sono realizzate con l'aiuto di mia moglie che li ha modificati con Photoshop. Questo è tutto là sotto. Vedi le varie sepolture, i vari ossari.

LL Quindi questo era un dimitero?
 EV Sì. Molto antico. Questi locali sono tutti rilevabili. Qui purtroppo abbiamo murato per non continuare lo scavo perché andava verso la chiesa, però ho avuto il tempo di rilevare. Poi ci sono ancora dei buchi che vanno proprio sotto la chiesa ed è pieno, pieno, pieno di ossa. In alcuni punti non abbiamo proseguito.

LL Quindi questi locali sono anche illuminati da dentro?

EV Ci sono le luci, anche se non sono del tutto bui. Vedi, qui c'è il portone originale che dava all'esterno. Vedi, sul soffitto ci sono le tombe.

LL Ho visto anche dei tuoi video su YouTube, ma perché in un video dici che mettevano i cadaveri sulla superficie di sopra?

EV Perché prima ci mettevano sotto terra, poi, quando hanno scavato le grotte, hanno sfondato diverse tombe. Per esempio, vedi la tomba qui, va in questo verso, ma per fare questo foro qua, all'epoca, hanno sfondato le tombe. Questa è un'altra tomba che è stata rotta. Questa è la scala che abbiamo fatto per scendere. Questo foro l'abbiamo fatto per entrare. Il problema è che qua sono state fatte mille fotografie perché io dopo, unendole, potessi avere la possibilità di ottenere una foto d'insieme. Qui c'è la grande cisterna. Vedi qua, era una delle cisterne del chiostro del Convento di San Francesco d'Assisi. Per dirti, per poter ricavare la cisterna, senza saperlo, hanno tagliato il cimiterium. Vedi qua, ci sono tutti luoghi particolari di sepoltura e questi sono tutti i nomi messi dagli operai che hanno riempito di macerie la zona. Comunque tutto lo studio di questo, in maniera dettagliata lo trovi nel libro.

LL Il libro che deve uscire?

EV Sì, di quello, è tutto raccontato nei minimi dettagli: ci sono le varie scritte, quelle dei polacchi durante la guerra, scritte a matita, ci sta di tutto, alcuni si vedono dettagliatamente in fotografia. Ad esempio, qui c'erano ancora delle firme, questo muro qua l'abbiamo ricostruito dopo, però abbiamo avuto il tempo di poter rilevare dietro, almeno una parte. Questo locale è molto grande.

LL Dico, ricostruendo parte di que-

sti locali sotto la piazza, cosa volevano fare? Volevano, diciamo, musealizzare questa parte?

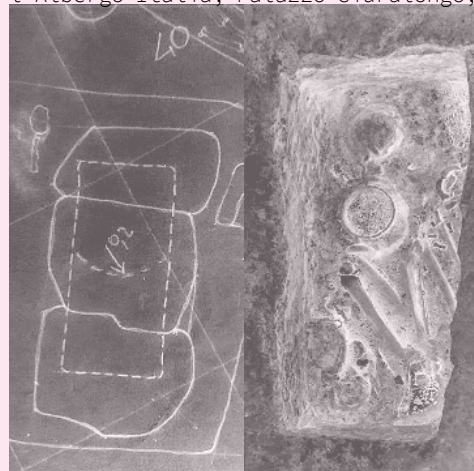
EV Quella lì doveva servire come anti spazio dell'auditorium.

LL Dell'auditorium del conservatorio.

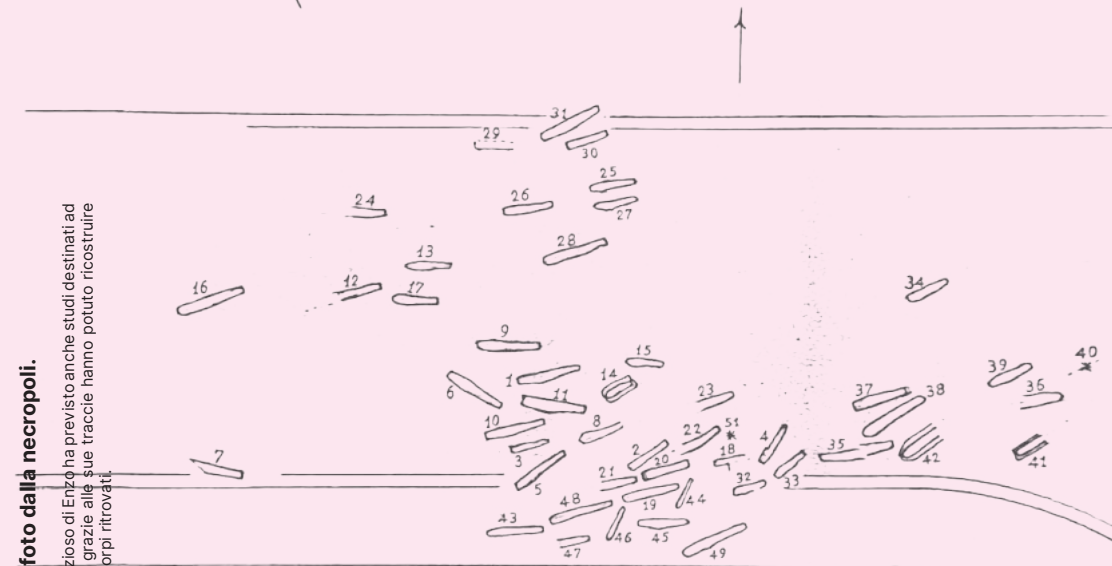
EV Sì, perché è collegato con l'auditorium. Qualcuno non ha mai voluto fare questo perché avevano bisogno dei bagni pubblici, da tenere là. In fatti, hanno fatto i bagni pubblici più grandi della città, anzi, l'antistante dei bagni è quello spazio enorme che penso sia l'antibagno più grande che esista al mondo. Quella rampa che è stata fatta lateralmente, adesso, davanti alla Banca d'Italia, serve sempre per andare all'auditorium con l'ascensore, però non l'hanno ancora collegato.

LL E si entra ancora da quella scalinata strettissima a fianco all'ex conservatorio?

EV Esatto, esatto, si entra ancora di là. Ed è strana questa cosa qui, perché è stato fatto solo per motivi gestionali, quindi la gestiscono separatamente. Vediamo Piazza San Francesco. Vedi qua, per esempio, ci sono le tombe del campanile della chiesa di San Francesco, di materiale ce n'è tantissimo: ci sono i vari catastali anche, quando scoprimmo la scalinata originale, per rifarla un'altra volta, poi c'è questa foto che è bellissima perché tu vedi qua, questa è la zona, Palazzo Pascarelli, qua adesso c'è la Banca Popolare del Materano, qui c'è Piazza San Francesco, Palazzo Volpe, la chiesa di Santa Croce, l'Albergo Italia, Palazzo Giuralongo,



CHIESA DI S.FRANCESCO DI ASSISI



Disegni e foto dalla necropoli.

L. studio minuzioso di Enzo ha previsto anche studi destinati ad antropologi che grazie alle sue tracce hanno potuto ricostruire la storia dei corpi ritrovati

* TOMBE DELLE QUALI NON FU POTUTA CONTROLLARE LA STRUTTURA

la chiesa di San Francesco. E questo è tutto Vico Fossi, qua si vede ancora.

LL Ah ok, c'era ancora vicinato...

EV Questo ti servirà tantissimo. E poi ci sono le ricostruzioni fatte da me di come era proprio Vico Fossi: le case, tutto visto dall'alto. C'è il Palazzo Dubla che stava qua.



C'ho tutta la documentazione sulla demolizione di tutto il palazzo, la scalinata che era stata fatta al posto di quella originale, durata pochissimo, dal '54 fino all'81, e qua, sotto, c'è il cimiterium, quello che ti ho fatto vedere.

LL Ok. Però qua c'è il punto interrogativo?

EV Sì

LL Quindi tutto il cimiterium parte da qui?

EV Esatto.

LL E quindi dove c'è ora la scalinata per andare all'auditorium, è più o meno da queste parti?

EV Accanto al Palazzo Giuralongo.

LL Quindi qua dove è verde era vuoto?

EV Sì sì, era tutto vuoto. Vedi, per farti capire: qua sopra c'era il palazzo, questa è la Chiesa di San Francesco, il Palazzo Volpe e questo è il locale sotto la piazza e gli Ipogei di San Francesco. Se tu entri, lo riconosci. Questa è stata murata e qua sono stati fatti i bagni. E io sono

andato anche sotto. Qui c'è una scala che va alle cantine di sotto. Tra quelle che sono state salvate, uno era un ex palombaro. Queste sono le case originali che vengono demolite per fare la facciata nuova, il corpo nuovo. Sotto a questi locali qua è pieno di tombe. Nel libro troverai, poi, i disegni del cimitero. Sul volume strada San Francesco, troverai pure quante tombe esattamente ho trovato e che proprio io ho contato una per una.

LL Mi ricordo del disegno delle tombe.

EV L'ultima tomba l'ho trovata qui e ci fa capire che si sviluppavano in questo senso e andavano oltre. Ci sono tutte le ricostruzioni anche di Vico Fossi, dove ho fatto la stessa cosa. Vedi questa foto: prima che venisse svuotata era così, ed è stato, poi, tutto chiuso e riempito. Ricorda che Vico Fossi partiva di qua, e prima di essere tale, era un torrente che andava giù alla Gravina, che passava sotto il ponte di Santa Croce. Se guardi attentamente, in molte foto puoi riconoscere i vari Palazzi: il Palazzo Volpe, il Palazzo Giuralongo e questa, che era una vera e propria strada. Questo è il Convento di San Francesco, qui c'è la Banca d'Italia. E questo è l'ex Upim, ex Palazzo di Zagaria. Questo palazzo è stato fatto due o tre volte e anche di questo palazzo ci sono tutti i dettagli. Della parte di sopra ci sono i rilievi storici, però, perché questo palazzo non esiste più, mentre della parte di sotto no.

LL Infatti anche questo ti volevo chiedere: chi ha costruito la parte moderna della città, per esempio l'Ingegnier Corazza, sapeva cosa c'era sotto?

EV Sì, sapeva, ma all'epoca non c'era interesse.

LL Quindi ha interrato?

EV Sì, ha interrato. Corazza, però, mise da parte delle pietre di Porta Pepice in una cantina. Nell'arco degli anni, non essendo pietre decorate, il proprietario della cantina si è scoccato di tenerle e le ha buttate. Per cui l'arco di Porta Pepice non verrà mai più ricostruito. Vedi qua sotto è pieno di tombe, è una necropoli. Questo è tutto materiale che

c'ho solo io, inedito, perché io ho seguito i lavori. Questo è il palazzo Giuralongo che adesso è stato completato così. La sua costruzione fu interrotta perché queste erano due famiglie, Giura e Longo che litigarono tra loro perché facendo questo palazzo che partiva di qua e doveva arrivare qua, avrebbe tolto la luce alle stanze da letto. Quindi litigarono e questo palazzo non fu mai completato. È stato completato una ventina d'anni fa. Qua, invece, puoi notare tutte le case che sono state demolite per fare l'auditorium. Questo non esiste più.

LL Quindi l'auditorium sarebbe qua?

EV No. L'auditorium è qua.

LL Allora, come fanno ad arrivare alla scala che sta qua. Hanno tolto tutto?

EV No. La scala è qua. Qua c'è una scala che scende, attraversa tutta la sala e si infila nell'auditorium.

LL Ah, quindi da qua c'è un accesso solo?

EV Esatto e poi c'è il grande salone. Vedi in queste altre foto, questi sono sempre i tetti, questi i vicinati a pozzo che sono stati distrutti. Qui io entravo nelle cantine sottoterra. Tutto questo non esiste. Fortunatamente ho fatto i rilievi di questi. Mi piangeva il cuore quando demolivano. Vedi i lucernari, te la dicono tutta. Qui c'è il passaggio che ha fatto Renato Lamacchia, che ha fatto. Di qua si va all'auditorium e l'auditorium sta qua.

LL Sì. Ma queste qua, queste grotte qua, esistono ancora?

EV Esistono.

LL Quindi il passaggio non le tocca?

EV No. Si entra da sotto al passaggio che non è un passaggio ma è solo una scalinata.

LL Ok. Quindi si passa dalle grotte?

EV Sì, sono state bonificate, migliorate, alcune rovinare.

LL Ma questi spazi sono rimasti così? Non sono in uso?

EV Sono stati fatti i lavori, però solamente sulla parte davanti, che viene utilizzata come spazio espositivo. Vedi tutto quanto questo qua. È stato tutto demolito per fare l'auditorium. È stato modificato. Vedi quanto è stato buttato a terra. Tutto quanto. Questa foto è interessante perché si vede il Palazzo Volpe e il Palazzo di Giuralongo. Vedi com'era quel bel

palazzo: c'era un ballatoio, l'arretamento. Questo fu il primo progetto, fatto da Rota, dove si potevano vedere le tombe. Quando fu fatto il primo progetto della piazza, le tombe si vedevano attraverso dei cristalli, però il Comune non voleva tenere la manutenzione e quindi hanno fatto, poi, questo attuale. Ti faccio vedere il rilievo di piazza San Francesco. Le prime volte, vedi, in che condizioni andavamo. Abbiamo fatto i video dei percorsi su quello che riuscivamo a vedere: questo è il muro adesso, la scalinata che portava sopra, le tombe trovate in piazza San Francesco, il corredo all'interno. E questi sono i locali dove si può ancora accedere sotto San Francesco, sotto quel piazzale.

LL Ancora sotto?

EV Sì, però io so come portarti qua. Aspetta, voglio farti vedere altro materiale ma l'archivio è un caos. Allora, tu mi devi dire quello che ti serve dell'immediato e te lo mettiamo da parte...

LL Facciamo come la scorsa volta, che di questa zona qua circoscritta, mi prendo, diciamo, dei materiali da studiare, e io te li posso portare già la settimana prossima.

EV Dimmi la zona che ti interessa.

LL Dalla Banca d'Italia, piazza San Francesco, e, poi, tutto Vico Fossi.

EV Scriviamo direttamente nella barra di ricerca, se no prendiamo tempo. Qua ci sono le foto, i disegni, forse ce li ho qua, andiamo a vedere qua, io l'avevo messo Da parte il materiale, però siccome adesso si trovano in diverse parti, andiamo a vedere: nella cartella chiese rupestri possiamo trovare San Pietro e Paolo, poi grabiglioni, Abbondanza, cave, foggiali, Lanfranchi, cantine, ci interessa, perché qua possiamo trovare Vico Fossi. Allora c'è anche la cartella di Corso Umberto, dove ci sono tutti gli ipogei di Corso Umberto.

LL Corso Umberto sarebbe che via del Corso?

EV Sì, era il corso. Guarda che ti faccio vedere. Questi in giallo sono i vicinati. Quello di cui ho avuto il video è di questo.

LL Ok.

EV Questa tavola è preziosa. Non esistono più quelle. Ci sono anche altre

visualizzazioni. Tu questa cartella, te la dovrai portare, prenderti quello che è importante. Guarda, devi prestare molta attenzione a queste cartelle. Questa è la mia tavola d'epoca, dove vedi come era fatta la zona di Vico Fossi. Questo ti servirà per forza perché tu tratti proprio questo limite che stai prendendo in considerazione. Non solo, ma questo limite è quello che ha avuto più sviluppo urbanistico a Matera dal 1930 in poi, quando hanno deciso di demolire questa parte per rimodernare la città. Il tuo racconto dovrebbe proprio riguardare questo. Dove vanno a mettere una banca, due banche, tre banche. Addirittura qua la quarta banca, che viene messa dopo, la Cassa di Risparmio. Qui ci sono, quindi, una, due, tre, quattro banche. Quello è il palazzo delle Poste.

LL Quindi devo allargare un poco lo zoom e includere l'Albergo Italia e San Francesco.

EV Esatto. Oppure ridurlo perché di materiale ce n'è parecchio. O allarghi fino a qua. Però è interessante perché qua c'è la necropoli. Non puoi non trattare la necropoli.

LL Esatto. Io allargherei fino a qui.

EV Questo lo tratti come l'unico materiale a disposizione.

LL Sì.

EV Non ci sono più in giro queste tavole qui, per cui fai molta attenzione. Questo è il rilievo, quello che ti ho fatto vedere dove mi sono calato dal buco. Ho trovato il catastale originale dell'epoca e questa è la ricostruzione di che cosa hanno fatto: hanno demolito tutta la via e questi sono i palazzi che hanno costruito ex novo.

LL E questi li hanno interrati?

EV No, no. Li hanno demoliti.

LL Ah, li hanno demoliti.

EV Rasi al suolo, e sopra ci hanno costruito. Qua in mezzo ci sono i vicinati che hanno riempito. Qua vedi il ponticello che andava al Convento. Qua non avevo ancora reperito i documenti per restituire la localizzazione della porta di Santa Croce. Se tu lo guardi attentamente, con l'occhio dell'architetto, riesci a vedere come è sotto. Questo disegno ce l'ho anche pulito da qualche parte.

+1.3.1 MENSOLA? DISPOSITIVO DI LIVELLAMENTO

¹⁴⁶ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, op. cit.

¹⁴⁷ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

Capire come un archivio “funziona” in quanto luogo materiale, implica osservare il circuito che lega documenti, registri e reperti alla loro ricollocazione, messa in mostra e mediazione. È in questo ecosistema operativo che il deposito diventa dispositivo. Un'ottica archeologica mette a fuoco i nessi tra le componenti della sua materialità, supporti, giaciture, paratesti, mostrando come i legami emergano per strati, confronti, rimontaggi.

La mensola agisce come dispositivo di messa in relazione: allinea oggetti eterogenei sullo stesso piano e produce un livellamento qualitativo e semantico, rendendo comparabili reperti che appartengono a mondi differenti. L'artista si appropriava, colleziona e organizza, trasforma gli oggetti in testimonianze del proprio e dell'altrui passato, fungendo da mediatore della memoria e da manipolatore di segni¹⁴⁶.

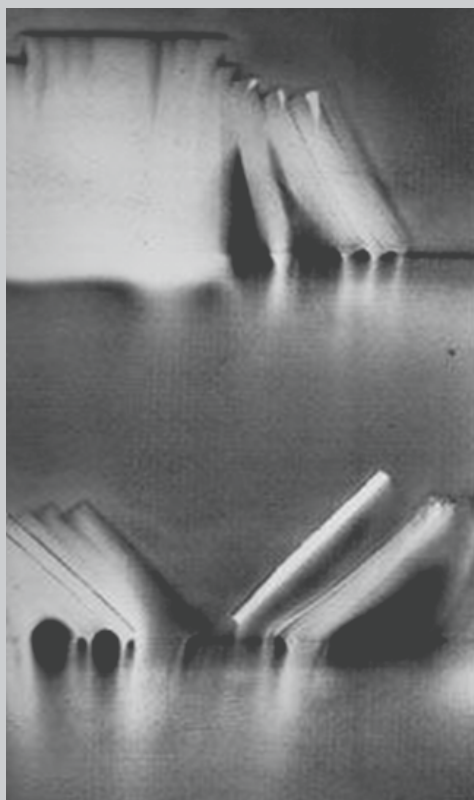
In questo quadro, gli archivisti, non diversamente dagli analisti forensi, operano come periti capaci di attestare natura, provenienza e catena di custodia dei materiali¹⁴⁷.

Claudio Parmiggiani, Delocazioni (libri su mensola), 1970-1980.

Vista frontale in cui i ripiani allineano file di volumi "fantasma", oggi conservata nella collezione pubblica del Museo Civico di Reggio Emilia, inv. 1997.



SCULTURE D'OMBRA



¹⁴⁸ Parmiggiani C., Una fede in niente ma totale, Cortellessa A. (a cura di), Firenze, Le Lettere, 2010 (in particolare i testi dedicati alle Delocazioni).

La mensola non è un semplice elemento grafico, ma un dispositivo critico. La sua linea orizzontale attraversa la pagina e allinea materiali eterogenei: libri, ritagli, documenti, appunti, immagini, portandoli tutti sulla stessa quota. Questo gesto provoca che ciò che appartiene a registri diversi (alto e basso, ufficiale e privato, opera e scarto) viene esposto sul medesimo piano di visibilità, sospendendo le gerarchie abituali.

In filigrana, questa scelta dialoga con le "Delocazioni" di Claudio Parmiggiani: librerie svuotate, scaffali di volumi rimossi, di cui restano solo le sagome chiare, come "sculture d'ombra", nate da fuoco, fumo e polvere ¹⁴⁸.

In quest'opera, l'architettura della conoscenza, gli scaffali, i ripiani, l'ordine dei libri, è ancora presente, ma solo come impronta resa per assenza, in cui la mensola sopravvive come traccia, come dispositivo che continua a sostenere qualcosa che non c'è più.



La mia idea lavora in modo quasi inverso ma con la stessa ambizione: invece di mostrare l'assenza, allinea sulla pagina una serie di presenze eterogenee, neutralizzando ogni priorità convenzionale. In questo senso, la mensola è insieme supporto fisico e strumento concettuale. Da un lato, organizza spazialmente i materiali secondo una logica chiara, leggibile; dall'altro, ne rimette in discussione il valore, perché li costringe a convivere sullo stesso asse, come se ogni elemento fosse potenzialmente centrale.

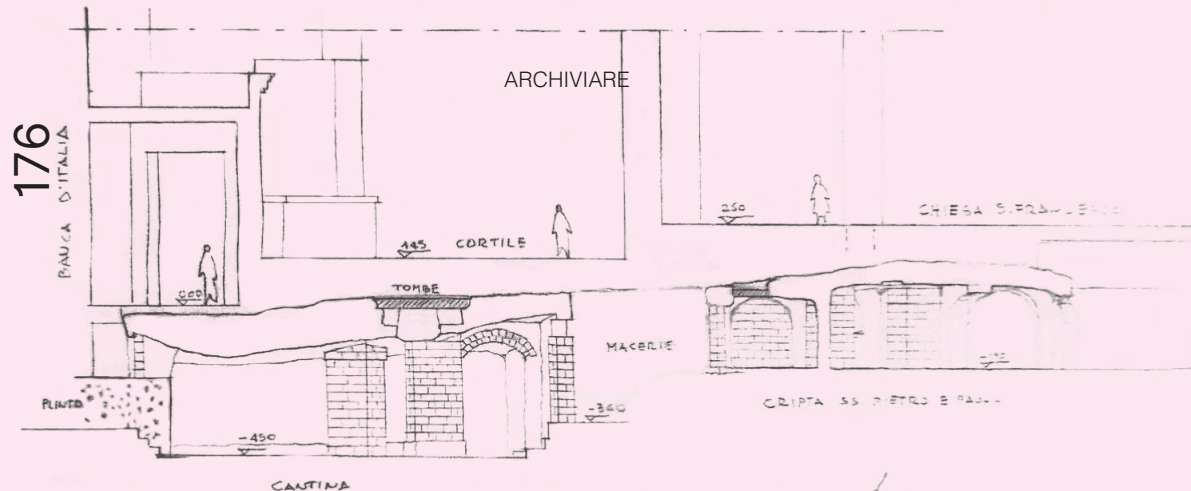
È un'operazione di delocalizzazione simbolica: contano soprattutto le relazioni che i dispositivi instaurano tra loro.

Se le "Delocazioni" fanno della libreria un fantasma, una presenza svuotata che parla per ombre; la mensola di questo lavoro assume l'archivio come atlante in piano: ove il livellamento non elimina le differenze, ma le rende comparabili, dove ogni frammento d'archivio ottiene il diritto di lasciare un segno.



Claudio Parmiggiani, Delocazioni (libreria), 1970.

Viste di librerie. Serie avviata alla Galleria Civica di Modena nel 1970, in cui l'artista realizza "sculture d'ombra" facendo depositare fumo e polvere sugli oggetti per poi rimuoverli.

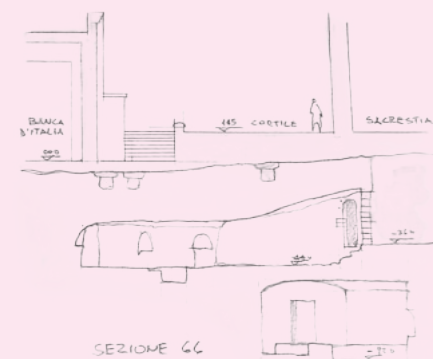
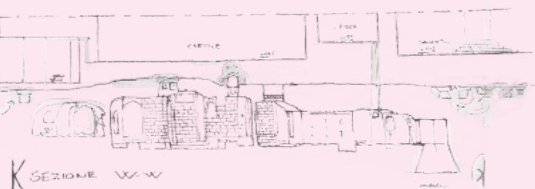


(TALKING) - Enzo Viti
Matera, 31 gennaio 2025

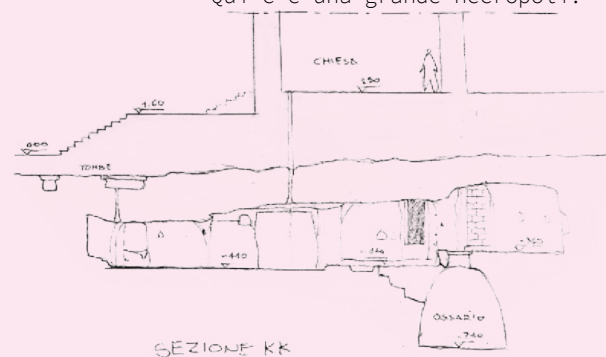
* Enzo descrive le cantine sepolte e i percorsi sotterranei, tra cui una grande necropoli e una cripta di San Pietro e Paolo. Evidenzia inoltre i collegamenti tra le cripte e i cimiteri sotterranei, e ricorda che le chiese rupestri di San Pietro e Paolo e Santa Croce sono ora sepolte sotto terra.

Disegni delle cantine sepolte.

È importante notare come in questa serie di sezioni gli ambienti ipogei si intrecciano. Le forme si scontrano e tagliano, spesso dando vita ad ambienti unici.



ENZO VITI Per fare questa entrata secondaria all'auditorium è stata tagliata parte di Vico Fossi. Per cui alcune cantine, le ultime che stanno da questo lato, sono quelle che andremo a vedere. Guarda questo pezzettino, memorizza quella finestra che sta sotto la ringhiera. Questa è una cosa che devi tenere a mente quando andrai dentro. Vico Fossi tagliava quel palazzo, veniva di qua e si andava a infilare a Vico Giomella, sull'originale canale del grabiglione, che è molto antecedente rispetto al fossato. Qui ci sono ancora un'infinità di cantine sepolte. Io sono riuscito ad entrare nella prima lì, in una qui e poi si potrà entrare in queste qua. Questa è una cosa che devi tenere a mente: questo è un Cimiterium. Sono due cimiteri separati da una cantina. Qui c'è una grande necropoli.



L'altra cosa che ti voglio far vedere è quell'angolo terminale, sotto c'è la cripta di San Pietro e Paolo. Ti faccio vedere come è posizionata rispetto alla chiesa. Vedi queste botole? Ricordatele perché poi ti dirò dove si trovano quando andiamo giù. Questa si apre, ci sta proprio una scalinata che porta giù. E c'è una cripta affrescata.

LAURA LAROCCA E come si fa per entrare qui sotto?

EV Per questa si chiede l'autorizzazione al prete. Io ho le foto originali. Inoltre, dietro all'altare c'è una botola che è una copertura sempre tombale molto pesante. Quella difficilmente te la riaprono. Bisogna portarsi gli operai. È una cosa molto complicata. E poi sotto è ancora pieno di tombe ancora in decomposizione.

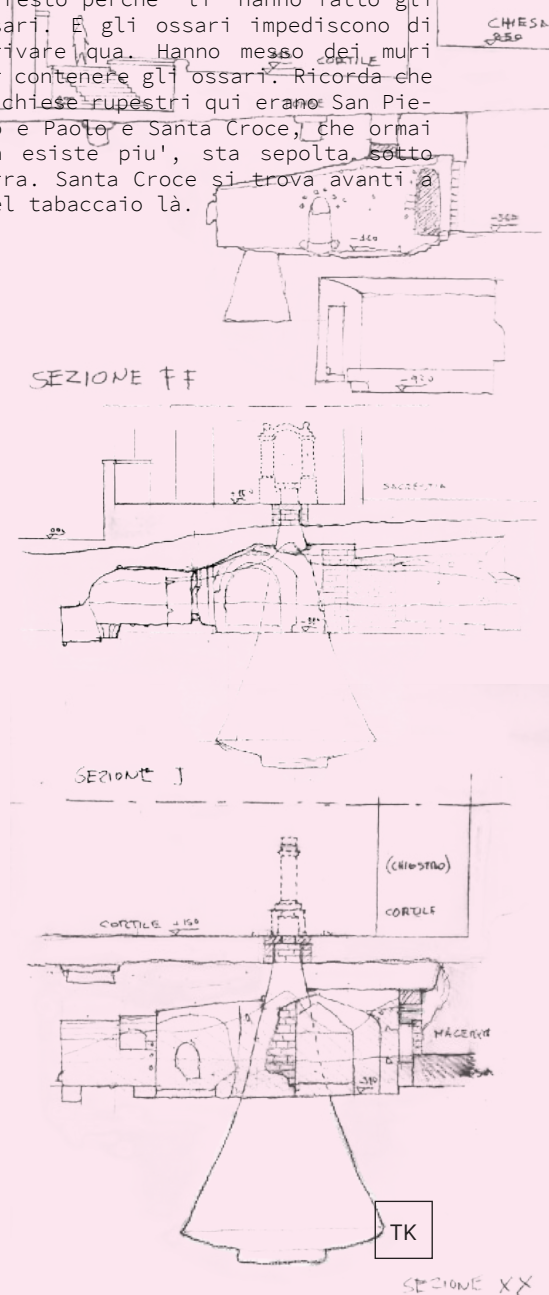
LL La c'è il Putridarium giusto?

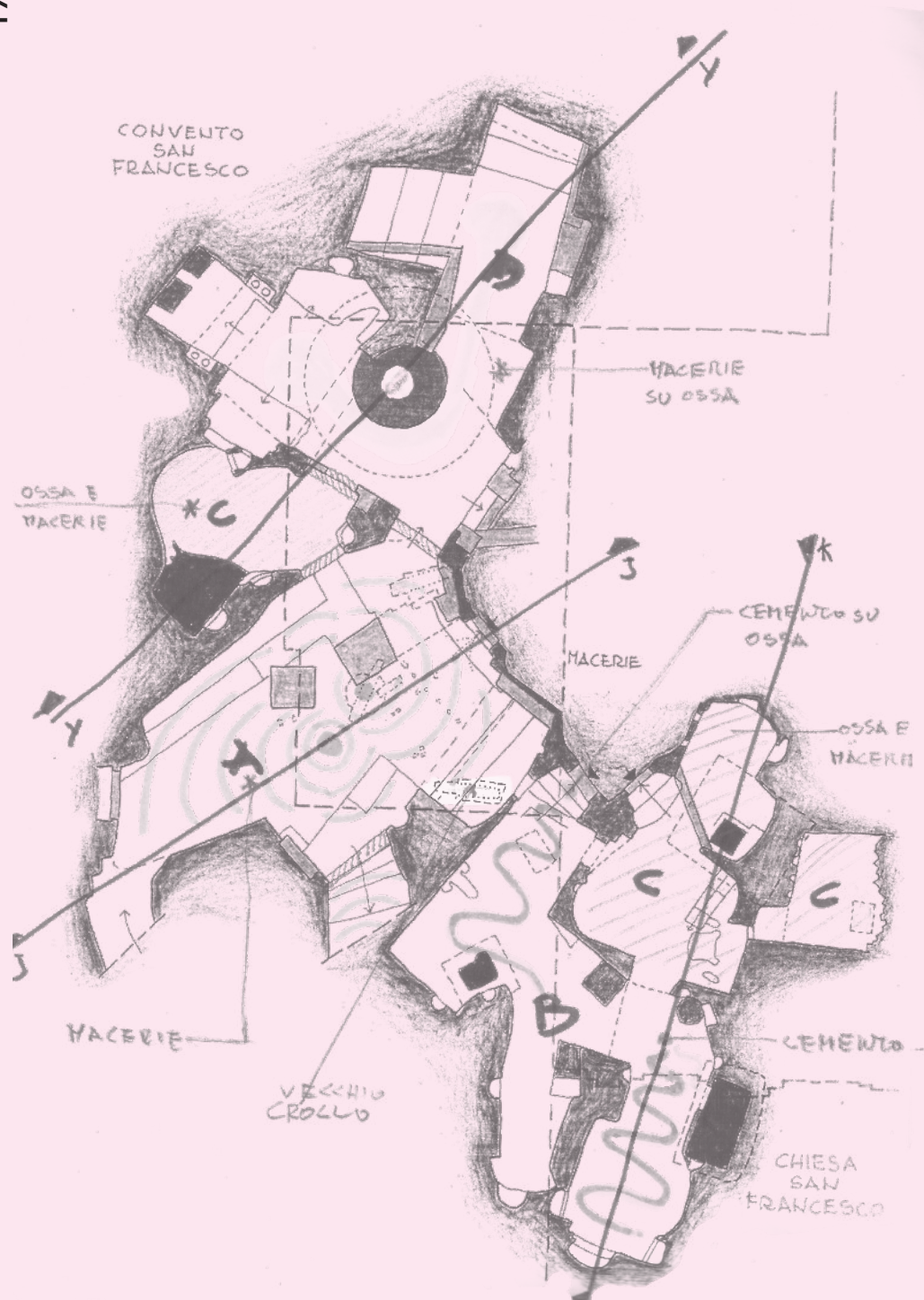
LUOGOGESTO

EV No. Ce n'è ancora un altro, quello con le sedute, e si entra da lì dietro. Quello una volta era collegato con la cripta che sta qua sotto, che è dove andremo noi. Questo lo andrei a vedere successivamente con il punto dove si uniscono. Io ti faccio vedere come si arrivava da giù quando andiamo sotto, adesso.

LL Quindi si arriva anche da giù?

EV No, oggi si può entrare solo di qua. Non è più collegata con tutto il resto perché lì hanno fatto gli ossari. E gli ossari impediscono di arrivare qua. Hanno messo dei muri per contenere gli ossari. Ricorda che le chiese rupestri qui erano San Pietro e Paolo e Santa Croce, che ormai non esiste più, sta sepolta sotto terra. Santa Croce si trova avanti a quel tabaccaio là.





Planimentria preliminar.

Schizzo eseguito da Enzo durante un sopralluogo sotto la Piazza San Francesco a Matera. Interessanti le note, lasciate di fianco.

+1.4 ARCHITETTURA DELLA MEMORIA

(machine for forgetting)

¹⁴⁹ Nora P., «Entre mémoire et histoire: la problématique des lieux», op. cit., p. 13.

¹⁵⁰ Ivi., p. 8.

¹⁵¹ Ivi., p. 9.

¹⁵² Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁵³ Ibidem.

¹⁵⁴ Carruthers M., The Book of Memory: A Study of Memory in Medieval Culture, Cambridge, University Press, 2008, p. 9, in Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁵⁵ Yates, F. A., The Art of Memory, Harmondsworth, Penguin Books, 1984, p. 4, in Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁵⁶ Beckett S., Krapp's Last Tape, in Evergreen Review, vol. 2, n. 5, New York, Grove Press, 1958.

Se la memoria è spaziale, l'archivio è l'architettura in cui le nostre storie continuano a riscriversi?



Concludendo, la memoria contemporanea ha assunto una fisionomia spiccatamente archivistica: sempre più frequentemente deleghiamo ai dispositivi d'archivio la responsabilità di ricordare¹⁴⁹. Le funzioni della memoria individuale e collettiva vengono così osservate attraverso le lenti dell'antropologia, mettendo in evidenza come pratiche differenti di deposito, descrizione e riattivazione, informino l'uso stesso dell'archivio.

Nel solco di Pierre Nora, la memoria è assimilata alla vita: un processo in perenne trasformazione, aperto alla dialettica di ricordo e oblio. La storia, al contrario, è una ricostruzione, sempre problematica e incompleta, di ciò che non è più¹⁵⁰. La memoria si ancora al concreto (luoghi, gesti, immagini, oggetti), mentre la storia si articola nelle continuità temporali, nelle progressioni e nelle relazioni tra le cose¹⁵¹.

Le ricerche neuro-cognitive hanno chiarito come la varietà dei sistemi mnestici trovi un proprio correlato nelle pratiche d'archivio: proprio perché la memoria vive di tracce, l'acquisizione, l'organizzazione e la conservazione di tali tracce diventano condizioni operative della sua efficacia. Per lo storico francese, la modernità memoriale è archivistica in quanto fondata sulla materialità dell'impronta, sull'immediatezza della registrazione, sulla visibilità dell'immagine. Questa dilatazione della memoria coincide con la documentazione dei segni di presenza dei soggetti, colti nella loro evoluzione e nelle relazioni che instaurano con l'ambiente nel tempo¹⁵².

La sfiducia nelle metanarrazioni, effetto anche dell'incredulità modernista verso temporalità lineari e razionalizzanti, procede in parallelo con l'espansione della memoria e con l'emergere

di un memorialismo globale, legato alla nostra ossessione per la nostra presenza, la sua registrazione, conservazione e ri-esecuzione entro il dispositivo archivistico¹⁵³.

Gli studi medievistici¹⁵⁴ mostrano che, mentre le culture occidentali moderne si fondano su un regime documentario, quelle medievali si definiscono più propriamente memoriali: una differenza che si legge nella stessa materialità dei rapporti fra memoria, documento, architettura e archivio. Nelle culture memoriali, infatti, le strutture architettoniche funzionano come dispositivi mnemotecnici: il palazzo della memoria organizza una costellazione di loci¹⁵⁵ attraverso i quali l'oratore "cammina" mentalmente durante il discorso, ancorando a elementi costruttivi della propria epoca l'evocazione di ricordi specifici.

Il movimento entro questo spazio, virtuale ma strutturalmente architettonico, e l'interazione con i suoi elementi non soltanto riattivano memorie, ma generano sequenze narrative. La memoria, in tal senso, è innanzitutto spaziale, persino architettonica.

L'archivio allora agisce come infrastruttura della memoria: è lo spazio in cui incontriamo ciò che del passato sopravvive nel presente e, insieme, dove depositiamo il presente come futuro passato, sostiene Giannachi. È l'architettura dove i documenti si incontrano, si richiamano, vengono curati e storicizzati: il luogo in cui le nostre storie devono continuamente rigenerarsi, perché la loro vitalità, e il nostro stesso essere nel mondo, dipendono dalla capacità di riscriverci al loro interno¹⁵⁶.

Le ricerche più recenti convergono sull'esistenza di molteplici forme di memoria. Come osserva William Hirstein, la **memoria episodica** o **autobiografica**, compone un registro frammentario e radicalmente soggettivo delle nostre esperienze, quasi sempre ancorato al nostro punto di vista. È una **memoria prospettica**, cruciale nella costruzione dell'identità. Perderla equivale a smarrire il senso di sé, a riprova di quanto i processi di memoria, archivio, presenza e identità si co-determinino reciprocamente¹⁵⁷. Accanto a essa, spiega l'autore, operano la **memoria di fonte**, che conserva il "dove/come" abbiamo acquisito un'informazione, e la **memoria semantica**, che trattiene conoscenze impersonali. Le tracce autobiografiche tendono a coagulare in saperi semantici, in modo che possiamo dimenticare il contesto di apprendimento e tuttavia preservare i contenuti essenziali¹⁵⁸.

A queste tipologie individuali si affiancano le **memorie collettive**, condivise da gruppi e comunità¹⁵⁹. Esistono inoltre **memorie primarie**, di chi ha vissuto direttamente un evento, e **memorie secondarie**, generate dalle rielaborazioni della memoria primaria da parte del soggetto stesso o di testimoni/analisti esterni (storici, osservatori, curatori)¹⁶⁰.

In tale orizzonte, i processi mnestici risultano plurali: forme diverse co-esistono, si richiamano, si trasformano l'una nell'altra. Studi recenti mostrano non solo la compresenza e l'interazione tra memorie eterogenee, ma anche la capacità delle memorie individuali di influenzare quelle di gruppo, fino a produrre nuove narrazioni egemoni tramite veri e propri atti performativi.

La neurologia contemporanea descrive una ri-categorizzazione continua del passato: le nostre memorie non sono mai identiche a se stesse. Ricordare, non equivale a sfogliare un album, è un processo creativo¹⁶¹. Come nota il neurologo David Schiffer, ogni **rievo-cazione** introduce stimoli nuovi che si integrano con l'associazione emotiva dell'esperienza originaria, ogni richiamo modifica il vissuto entro i margini che ne garantiscono la rico-

¹⁵⁷ Hirstein W., Confabulations about Personal Memories, Normal and Abnormal, in Nalbantian S., Matthews P. M., McClelland J. L. (a cura di), The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives, Cambridge, The MIT Press, 2011, p. 218.

¹⁵⁸ Ivi., p. 219.

¹⁵⁹ Zerubavel E., Mappe del tempo. Memoria collettiva e costruzione sociale del passato, trad. it. di Falcioni R., Bologna, Il Mulino, 2005.

¹⁶⁰ LaCapra D., History and Memory after Auschwitz, Ithaca-London, Cornell University Press, 1998, pp. 20-21, in Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁶¹ Schiffer D., Io sono la mia memoria, Torino, Centro Scientifico Editore, 2008, p. 15.

¹⁶² Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁶³ Bartlett F. C., Remembering: A Study in Experimental and Social Psychology, Cambridge, University Press, 1990, in Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

¹⁶⁴ Silva A. J., Molecular Genetic Approaches to Memory Consolidation, in Nalbantian S., Matthews P. M., McClelland J. L. (a cura di), The Memory Process: Neuroscientific and Humanistic Perspectives, op. cit., pp. 41-42.

noscibilità identitaria. L'atto del **ricordare** non si limita dunque a riprodurre un evento, lo ri-scrive.

Ne discende che la costruzione dell'identità è inscindibile dall'invenzione delle proprie memorie e, per riflesso, che la memoria sociale si plasma attraverso le pratiche di rievocazione condivisa. Tracce separate possono organizzarsi in **meta-memorie**, complesse, continuamente rimesse in scena e, così, riscritte tramite nuove memorie secondarie prodotte dentro l'archivio¹⁶².

È acquisito, inoltre, che la memoria ha natura insieme costruttiva e ricostruttiva. Mentre il tempo cancella dettagli, noi colmiamo le lacune alterando, consapevolmente o meno, il ricordo originario¹⁶³.

Si riconosce anche una dinamica temporale delle informazioni nel cervello, una fase iniziale più vulnerabile alle interferenze e una successiva di maggiore resilienza¹⁶⁴. L'osservazione delle azioni altrui attiva meccanismi di simulazione incarnata e, nel ricrearle, le appropriamo alla nostra memoria.

In questa prospettiva, l'archivio non è soltanto deposito, è l'apparato in cui tali memorie molteplici vengono prodotte, descritte, rimesse in circolo. Lì, il ricordo individuale si innesta nella trama collettiva, la presenza si fa traccia e la traccia, riletta nel tempo, ridisegna la presenza.

+2.1.2 YOU WON'T NEED ME WHEN I'M GONE!

¹⁶⁵ Foucault M, L'archeologia del sapere, cit., p. 174.

¹⁶⁶ Agamben G., Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone, cit., p. 134.

¹⁶⁷ Ibidem.

¹⁶⁸ Ivi., p. 135.

¹⁶⁹ Ivi., p. 15.

¹⁷⁰ Ibidem.

¹⁷¹ Ivi., p. 135.

¹⁷² Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

A partire dall'ipotesi foucaultiana dell'archivio come "sistema generale" di formazione e trasformazione degli enunciati¹⁶⁵, Giorgio Agamben colloca l'archivio tra la langue, l'insieme del dicibile, e il corpus, ciò che è già stato detto, configurandolo come un a priori storico¹⁶⁶. In questa prospettiva l'archivio coincide con la massa non-semanticamente che accompagna ogni discorso al livello della sua enunciazione, il margine opaco in cui si conserva il potenziale della parola¹⁶⁷.

Da qui anche l'opposizione che il filosofo traccia tra archivio (relazioni tra non-detto e detto) e testimonianza (relazioni tra interno ed esterno della langue)¹⁶⁸.

Agamben ricorda inoltre la duplicità etimologica della parola "testimone": testis, il terzo che interviene in una contesa¹⁶⁹, e superstes, chi ha attraversato fino in fondo un evento e può renderne racconto¹⁷⁰. Se la costituzione dell'archivio tende a neutralizzare il soggetto, riducendolo a funzione nel brusio degli enunciati, nella testimonianza il suo posto vuoto diventa la questione decisiva¹⁷¹. È qui che si profila il mutamento contemporaneo. Il soggetto non accetta più di essere appiattito nella storia, ma prende posizione dentro l'archivio, che diventa la lente attraverso cui negoziare la propria presenza storica. Di conseguenza, ogni testimonianza è intrinsecamente situata, non neutralità, ma sguardo orientato, segnato da posture che selezionano, montano, ri-mettono in circolo le tracce¹⁷². Io sono testimone.

Frame estratti dal girato per il teaser del documentario, **Matera**, 24 aprile 2025

Enzo Viti, ripreso all'interno della propria casa-archivio, mostra e sfoglia materiali, disegni e supporti eterogenei mentre racconta in camera la propria vita, il lavoro e la lunga costruzione del suo archivio personale.

* Ho scelto di realizzare un documentario sull'archivio di Enzo Viti, per indagarlo come dispositivo critico di memoria. L'ho cercato e convinto a partecipare. Carte, negativi e modelli raccontano una ricerca che illumina Matera in superficie e in profondità. Il film restituisce metodo, pratiche e senso di questa raccolta viva. Qui l'oblio non nasconde: genera.



La macchina da presa assume una postura topografica quando osserva, e una postura onirica quando immagina; il suono fa da cerniera tra stratigrafie materiali e affioramenti emotivi. Nel perimetro di una casa-studio e nei vuoti della città, il film interroga cosa significhi misurare l'invisibile: come dare forma all'effimero senza tradirne la natura, come restituire il concreto senza impoverirne il mistero



Ogni archivio è una città capovolta.

Nato per custodire un'ossessione, diventa il dispositivo per leggere una città che vive su due piani: la pelle urbana e il suo doppio sotterraneo.

Ma ciò che è sotterraneo non è nascosto, attende una lingua.

Il film attraversa questa dualità facendone metodo. Alterna rilievi e sezioni a visioni astratte che sospendono le coordinate, sovrappone voce e silenzio, canti tradizionali e tessiture elettroniche, giustappone quadri fissi a morfologie in movimento.

Il documentario abita la soglia fra dimensione e a-dimensionalità, mette in frizione due sistemi: il misurabile e l'imponderabile.

La narrazione procede per corrispondenze. Ogni oggetto archiviato apre un varco nello spazio e nel tempo, ogni vuoto della città rimanda a un pieno di memoria.

Il gesto di localizzare convive con il suo contrario. Localizzare per delocalizzare, fissare la traccia, liberarne il movimento.

È un viaggio nel tempo e nello spazio in cui l'archivio non custodisce soltanto il passato, ma lo genera di nuovo. Si rivela organismo vivo.



Frame estratti dal girato per il teaser del documentario, Matera, 24 aprile 2025

Enzo Viti, ripreso all'interno della propria casa-archivio, mostra e sfoglia materiali, disegni e supporti eterogenei mentre racconta in camera la propria vita, il lavoro e la lunga costruzione del suo archivio personale.

Note d'autore

Doppia grammatica: ogni sequenza ha una versione "contestualizzata" e una "astratta". Il montaggio mette in risonanza le due forme.

Ecologia del suono: campo sonoro ibrido (registri di tradizione locale, rumori d'uso d'archivio, elettronica granulare) per attraversare epoche e profondità.

Visualizzazione come drammaturgia: dal documento alla visione. La grafica non illustra, rivela connessioni.

Etica della memoria: l'archivio non è reliquiario, ma dispositivo relazionale; il film ne mostra la vitalità senza monumentalizzarlo.

biblio/filmography

Agamben G., *Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III*, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (collana «Temi», n. 80).

Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Roma, Nottetempo, 2006.

Antonioni M., *Blow-Up*, Regno Unito-Italia, 1966.

Armstrong A. R. E., «Architectural Archives/ Archiving Architecture: The Digital ERA», in *Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America*, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 12-17.

Ashmore P., Craggs R., Neate H., «Working-With: Talking and Sorting in Personal Archives», *Journal of Historical Geography*, vol. 38, n. 1, 2012, pp. 81-89.

Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Monza, Johan&Levi Editore, 2016.

Bearman D., «Documenting Documentation», *Archivaria*, vol. 34, 1992, pp. 33-49.

Borges J. L., *La biblioteca di Babele*, trad. it. di Lucentini F. (a cura di), Finzioni, Torino, Einaudi, 1955.

Buchloh B. H. D., «Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive», *October*, n. 88, Spring 1999, pp. 117-145.

Calvino I., *Collezione di sabbia*, Milano, Mondadori, 2011.

Corti M., *Ombre dal fondo*, Torino, Einaudi, 1997.

Daston L. (a cura di), *Science in the Archives: Pasts, Presents, Futures*, Chicago – London, The University of Chicago Press, 2017.

Deleuze G., Guattari F., *A Thousand Plateaus*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Derrida J., *Mal d'archivio. Un'impressione freudiana*, Napoli, Filema, 1996.

Donati A., Ferrario R., Simoncelli S., (a cura di), *Archivi d'artista e lasciti. Memoria culturale tra*

diritto e mercato, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2018.

Donati A., Tibertelli De Pistis F., *L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche*, Milano, Johan&Levi Editore, 2023.

Eco U., *Vertigine della lista*, Milano, Bompiani, 2009.

Ernst W., «Cultural Archive versus Technomathematical Storage», in Parikka J. (a cura di), *Digital Memory and the Archive*, Minneapolis–London, University of Minnesota Press, 2013.

Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Roma–Bari, Laterza, 2009.

Ferraris M., *La realtà è scritta in un post-it*, *Il Sole 24 ore*, n. 126, 2010, s.p.

Foucault M., *Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane*, Milano, Rizzoli, 1967.

Foucault M., *L'archeologia del sapere*, trad. di Bogliolo G., Milano, Rizzoli, 1971.

Foucault M., «Fantasia of the Library», in Bouchard D. F. (a cura di), *Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews*, trad. di Bouchard D. F., Simon S., Ithaca (NY), Cornell University Press, 1977.

Foster H., «An Archival Impulse», *October*, n. 110, Autumn 2004, pp. 3-22.

Heathcott J., «Reading the Accidental Archive: Architecture, Ephemera, and Landscape as Evidence of an Urban Public Culture», *Winterthur Portfolio*, vol. 41, n. 4, 2007, pp. 239-268.

Giannachi G., Kaye N., *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, Manchester–New York, Manchester University Press, 2011.

Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano.*, Roma, Edizioni Treccani, 2021.

Godard J. L., *Alphaville*, Athos Films, 1965.

Hobbs C., «The Character of Personal Archives: Reflections on the Value of Records of Individuals», *Archivaria*, n. 52, Fall 2001, pp. 126-135.

Kaplan A. Y., «Working in the Archives», *Yale French Studies*, n. 77, 1990, pp. 103-116.

Kleinman K., «Archiving/Architecture», in

Blouin Jr., Francis X., Rosenberg W. G. (a cura di), *Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar*, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, pp. 54-60.

Koolhaas R., *Junkspace*, *Per un ripensamento radicale dello spazio urbano 2001*, trad. it. di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2006.

Lambert P., «The Architectural Museum: A Founder's Perspective», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 58, n. 3, 1999, pp. 308-315.

Latour B., Yaneva A., «Give me a gun and I will make all buildings move: an ANT's view of architecture», in Geiser R. (a cura di), *Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research*, Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89.

Levine N.I., «Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive», *Journal of the Society of Architectural Historians*, vol. 67, n. 1, 2008, pp. 14-17.

Löfblad H., «Monk, Knight or Artist? The Archivist as a Straddler of a Paradigm», *Archival Science*, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 131-155.

Moro C., *Con assoluta autonomia*. Cini Boeri, Electa, Milano, 2024.

Yaneva A., *Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design*, Rotterdam, 010 Publishers, 2009.

Yaneva A., *Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy*, Ithaca (NY) – London, Cornell University Press, 2020.
Robbins E., *Why Architects Draw*, Cambridge–London, The MIT Press, 1994.

Rowe, Peter G., *Design Thinking*, Cambridge, The MIT Press, 1987.

Schwartz, J. M., Cook, T., «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», *Archival Science*, vol. 2, nn. 1-2, 2002, pp. 1-19

Viti E., Lupo T., eds., *Appunti di Matera sotterranea*, Matera, Edizioni Magister, 2020.

Le immagini fotografiche contenute in questa sezione sono state scattate dall'autrice durante le riprese del documentario a casa di Enzo Viti. Ulteriore materiale fotografico e scansioni sono parte dell'Archivio privato di Enzo Viti (per gentile concessione).

A Enzo Viti, artista e custode di soglie.

Grazie per la fiducia, per il tempo e per uno sguardo che scava e fa riaffiorare.

Senza il tuo gesto generoso, Matera sepolta sarebbe rimasta un sussurro.

È un passaggio di testimone: la memoria cammina, e io con lei.

Ciascun archivio d'artista, nella sua irripetibile complessità, è insieme luogo di conservazione, custode di valore materiale e patrimonio immateriale (storie, esperienze, scelte, relazioni) e centro operativo, laboratorio progettuale, motore di ricerca e di relazioni, aperto in modo osmotico a studiosi, curatori e anche al mercato, inteso nella sua accezione più ampia¹. “Un archivio è un mondo segreto, nel senso etimologico del termine: sacro, dalla radice latina “sacer”, ovvero custode di un sapere e di una tecnica e di segreti”². È sede di una storia, fatta di persone, speranze, di battaglie e anche di rivoluzioni; di fallimenti, di successi, di progetti, di percorsi. È un mondo “separato” e impegnativo, che chiede a chi accede passione, cura, lungimiranza, perché quel sapere possa diventare bene condiviso. Solo così i suoi valori profondi si fanno patrimonio comune. Proprio in questa duplicità, scrigno da trattare con rispetto e medium capace di diffondere idee, progetti e forme, l'archivio si configura come ecosistema delicato e prezioso, che tiene insieme la complessità del collettivo e l'unicità di ogni autore che lo ha alimentato. Una storia dipinta, scolpita, fotografata, installata, ambientale o relazionale; informale, figurativa, astratta, cinetica; partecipata e poetica. Storie che oggi cerchiamo con urgenza, di modelli e maestri, tornando alla memoria e alle tracce lasciate dai “fondatori” del nostro presente culturale. Queste storie rimandano a persone, artisti, eredi, curatori, chiamate a interpretare e trasmettere quella visione e quel credo che animavano quel percorso, non altri. “Una storia che merita di essere raccontata. Una storia infinita per un lavoro che non finisce mai, in quanto è una continua scoperta, sia all'interno che all'esterno dell'archivio stesso, nel mondo”, proprio come sostiene Ilaria Bignotti. Da qui un impegno condiviso: rappresentare e portare avanti il pensiero dell'artista nel modo più aderente, appassionato e accurato possibile. Ogni archivio è un Giano bifronte, non dimentica ciò che è stato e, proprio per questo, guarda avanti, verso ciò che l'artista può ancora mostrare. Gli archivi d'artista ci istruiscono non solo su storia dell'arte, conservazione e tutela, ma anche su etica e condivisione. L'artista è, prima di tutto, qualcuno che ha risposto al proprio tempo, e così facendo ha toccato l'universale. Il lavoro muove da una documentazione sistematica, quasi ossessiva nella precisione formale: biografie e curricula, testimonianze e immagini, opere e processi, organizzati in un impianto analogico e digitale³. Non basta raccogliere le opere, occorre comprendere come l'artista organizza e documenta i propri materiali, compresi quelli dello studio e della vita personale⁴. L'archivio allena a leggere il backstage: indizi, fotogrammi, appunti che diventano narrazione eloquente di un contesto più ampio. La lezione più alta è che non esistono narrazioni assolute: esiste un intreccio di storie e individualità da studiare, sciogliere e riannodare⁵. Dietro le quinte scorre un lavoro in continua evoluzione: a tratti investigativo. Una scoperta ne chiama un'altra, la mole di dati è imponente e variabile a seconda dei casi⁶, la conoscenza dell'artista resta in divenire e non se ne esauriscono mai i tratti nascosti⁷. In questa dinamica, la prospettiva dell'arte contemporanea ricorda che l'archivio non è solo deposito ma memoria potenziale da attivare: va messo in scena.

¹ Bignotti I., Memorie, visioni, progetti degli archivi d'artista: interviste e confronti aperti, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

² Ibidem.

³ Pezzato S., Responsabile collezioni e archivi, Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato.

⁴ Carpenter L., Responsabile Archivio Eugenio Carmi, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁵ Gueci G., Direttrice artistica Archivio Pippo Rizzo,

in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁶ Alfieri A., Presidente Associazione Attilio Alfieri-Archivio Attilio Alfieri, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁷ Duranti M., Presidente Associazione Culturale Archivi Gerardo Dottori, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

L'archivio è ormai parte strutturale del nostro quotidiano: non solo dati su di noi sono reperibili in ogni momento in una pluralità di archivi, ma archiviamo di continuo le nostre vite, soprattutto, ma non esclusivamente, tramite i social media e ci orientiamo, giorno per giorno, attraverso materiali archivistici di varia natura. Sebbene tra musei, archivi e biblioteche (e prima ancora tra Wunderkammern, installazioni, opere, database e oggi ambienti di realtà mista) sia sempre esistita una certa porosità, nel tempo, l'archivio ha assorbito tratti di queste forme al punto da potersi intendere come un dispositivo capace di produrre i propri soggetti e immergerli in un'economia più ampia⁷. Gli archivi operano, infatti, come reti composte di materiali, strumenti, macchine, infrastrutture e lavori, facilitando la trasmissione dell'economia della conoscenza fin dentro l'Internet delle cose, scrive Gabriella Giannachi. Simmetricamente, altri dispositivi culturali hanno incorporato elementi archivistici, finendo per funzionare “in modo archivistico”. Ne risulta un dispositivo di memoria sociale che incide profondamente sulle forme di autogoverno di individui e gruppi. La storia mostra gli archivi al centro di ogni rivoluzione industriale: hanno modificato non solo le modalità di accumulare, conservare, generare conoscenza, ma anche quelle di condividere, di sfruttare per produrre trasformazioni a tutti i livelli di produzione, compresa la nostra stessa vita. Così, gli archivi agiscono da catalizzatori. In questa chiave, l'archivio funziona come una diagnosi⁸: individua origini, riattiva ricordi, riscrive storie, traccia mutamenti, estetizza le vite e ne orienta i percorsi, arrivando persino a (ri)formarci dall'interno⁹. Anche i digitali vanno intesi come archivi concreti, luoghi e contenuti. Occorre farsi archeologi per scomporre le stratigrafie, condurre indagini, costruire cronologie plausibili, rivelare la stratigrafia dei nostri punti⁵, in cui si confonde il reale con il vivente⁶. Dentro una memoria archivistica, vita e storia si rincorrono come trame riscrivibili, replicabili, montabili. Ri-scrivendo memoria epistodiche, autobiografiche, soggettive, collettive, primarie o derivate, accediamo ai mondi altrui. Il rapporto parassitario tra economia scritturale ed economia digitale rivela come la tendenza all'accumulo e al conformismo o della prima sulla seconda, visibile nell'uso che facciamo dei social media. L'accumulazione documentaria resta meccanismo di potere. Alcuni archivi si espandono, altri vengono distrutti, altri ancora si producono incessantemente, generano nuovi contenuti, luoghi, eredità, storie e sistemi d'ordine capaci di incidere su molteplici aspetti degli ordini sociali, politici ed economici con cui stiamo. Fare archivio è fare politica: accresciamo potere gestendo ciò che vi è custodito. Più che mai, l'archivio si configura come la nostra polis, il luogo in cui si registra e riscrive l'appartenenza al mondo⁷. Dalle camere delle meraviglie ai social, emerge che siamo tutti collezionisti e curatori. L'archivio diventa spazio di esposizione, interpretazione, riproduzione di ciò che siamo in relazione a ciò che sappiamo. L'archivio si incarna solo nel presente. Per far crescere davvero la nostra “casa”, lo riprogettiamo di continuo come dispositivo da cui desideriamo essere letti e prodotti.

¹ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del

² Ibidem.

³ Foucault M., L'archeologia del sapere, cit., p. 175.

⁴ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del

quotidiano, op. cit.

⁵ Barthes R., La camera chiara. Nota sulla fotografia,

trad. It. Guindler R., Torino, Einaudi, 2003, p.44.

⁶ Ivi., p. 80.

⁷ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del

quotidiano, op. cit.

A te,

non eri con me,
eppure ogni passo ti conteneva,
ogni cosa ti somigliava.

Ti ho portato nei gesti inconsapevo-
li,
nel tremore delle parole appena
nate,
nelle pause in cui la mente cercava
un appiglio.

Ogni pensiero aveva il tuo respiro
dentro,
ogni pagina un'eco del tuo nome.

Come un'ombra, sei rimasto ai mar-
gini,
custode silenzioso di ciò che ancora
non sapevo dire.

Ora che tutto si compie,
ti ritrovo ovunque:
nelle assenze che hanno saputo gui-
darmi,
nei frammenti di luce che restano,
quando tutto il resto tace.

Di te non ho scritto,
ma tutto ciò che ho scritto
parla di te.

FOR GOTT EN

Le immagini fotografiche contenute in questa sezione sono state scattate dall'autrice durante le riprese del documentario a casa di Enzo Viti. Ulteriore materiale fotografico e scansioni sono parte dell'Archivio privato di Enzo Viti (per gentile concessione).

diritto e mercato, Napoli, Edizioni scientifiche italiane, 2018.

Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Milano, Johan&Levi Editore, 2023.

Eco U., Vertigine della lista, Milano, Bompiani, 2009.

Ernst W., «Cultural Archive versus Technomathematical Storage», in Parikka J. (a cura di), Digital Memory and the Archive, Minneapolis-London, University of Minnesota Press, 2013.

Ferraris M., Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce, Roma-Bari, Laterza, 2009.

Ferraris M., La realtà è scritta in un post-it, Il Sole 24 ore, n. 126, 2010, s.p.

Focault M., Le parole e le cose: Un'archeologia delle scienze umane, Milano, Rizzoli, 1967.

Foucault M., L'archeologia del sapere, trad. di Bogliolo G., Milano, Rizzoli, 1971.

Foucault M., «Fantasia of the Library», in Bouchard D. F. (a cura di), Language, Counter-Memory, Practice: Selected Essays and Interviews, trad. di Bouchard D. F., Simon S., Ithaca (NY), Cornell University Press, 1977.

Foster H., «An Archival Impulse», October, n. 110, Autumn 2004, pp. 3-22.

Heathcott J., «Reading the Accidental Archive: Architecture, Ephemerality, and Landscape as Evidence of an Urban Public Culture», Winterthur Portfolio, vol. 41, n. 4, 2007, pp. 239-268.

Giannachi G., Kaye N., Performing Presence: Between the Live and the Simulated, Manchester-New York, Manchester University Press, 2011.

Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, Roma, Edizioni Treccani, 2021.

Godard J. L., Alphaville, Athos Films, 1965.

Hobbs C., «The Character of Personal Archives: Reflections on the Value of Records of Individuals», Archivaria, n. 52, Fall 2001, pp. 126-135.

Kaplan A. Y., «Working in the Archives», Yale French Studies, n. 77, 1990, pp. 103-116.

Kleinman K., «Archiving/Architecture», in

Agamben G., Quel che resta di Auschwitz. L'archivio e il testimone. Homo sacer III, Torino, Bollati Boringhieri, 1998 (collana «Temì», n. 80).

Agamben G., Che cos'è un dispositivo?, Roma, Nottempo, 2006.

Antonioni M., Blow-Up, Regno Unito-Italia, 1966.

Armstrong A. R. E., «Architectural Archives/Archiving Architecture: The Digital ERA», in Art Documentation: Journal of the Art Libraries Society of North America, vol. 25, n. 2, 2006, pp. 12-17.

Asmore P., Craggs R., Neate H., «Working-With: Talking and Sorting in Personal Archives», Journal of Historical Geography, vol. 38, n. 1, 2012, pp. 81-89.

Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Monza, Johan&Levi Editore, 2016.

Bearman D., «Documenting Documentation», Archivaria, vol. 34, 1992, pp. 33-49.

Borges J. L., La biblioteca di Babele, trad. it. di Lucentini F. (a cura di), Finzioni!, Torino, Einaudi, 1955.

Buchloh B. H. D., «Gerhard Richter's "Atlas": The Anomic Archive», October, n. 88, Spring 1999, pp. 117-145.

Calvino I., Collezione di sabbia, Milano, Mondadori, 2011.

Corti M., Ombre dal fondo, Torino, Einaudi, 1997.

Daston L. (a cura di), Science in the Archives: Past, Presents, Futures, Chicago - London, The University of Chicago Press, 2017.

Deleuze G., Guattari F., A Thousand Plateaus, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1987.

Derrida J., Mal d'archivio. Un'impressione freudiana, Napoli, Filitema, 1996.

Donati A., Ferrario R., Simoncelli S., (a cura di), Archivi d'artista e lasciti. Memoria culturale tra

Blouin Jr., Francis X., Rosenberg W. G. (a cura di), Archives, Documentation, and Institutions of Social Memory: Essays from the Sawyer Seminar, Ann Arbor, The University of Michigan Press, 2006, pp. 54-60.

Koolhaas R., Junkspace, Per un ripensamento radicale dello spazio urbano 2001, trad. it. di F. De Pieri, Macerata, Quodlibet, 2006.

Lambert P., «The Architectural Museum: A Founder's Perspective», Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 58, n. 3, 1999, pp. 308-315.

Latour B., Yaneva A., «Give me a gun and I will make all buildings move: an ANT's view of architecture», in Geiser R. (a cura di), Explorations in Architecture: Teaching, Design, Research, Basel, Birkhäuser, 2008, pp. 80-89.

Levine N.I., «Building the Unbuilt: Authenticity and the Archive», Journal of the Society of Architectural Historians, vol. 67, n. 1, 2008, pp. 14-17.

Löviad H., «Monk, Knight or Artist? The Archivist as a Straddler of a Paradigm», Archival Science, vol. 3, n. 2, 2003, pp. 131-155.

Moro C., Con assoluta autonomia. Cini Boeri, Electa, Milano, 2024.

Yaneva A., Made by the Office for Metropolitan Architecture: An Ethnography of Design, Rotterdam, 010 Publishers, 2009.

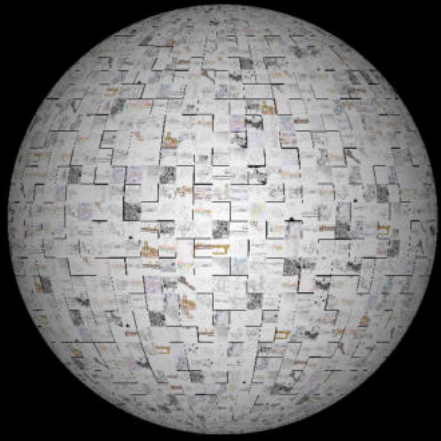
Yaneva A., Crafting History: Archiving and the Quest for Architectural Legacy, Ithaca (NY) - London, Cornell University Press, 2020.

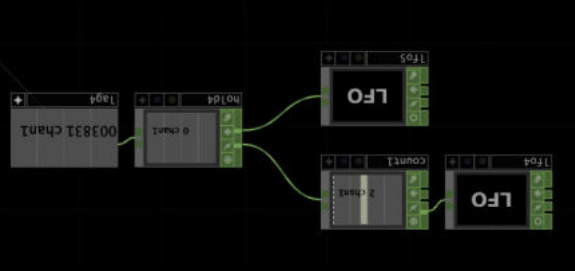
Robbins E., Why Architects Draw, Cambridge-London, The MIT Press, 1994.

Rowe, Peter G., Design Thinking, Cambridge, The MIT Press, 1987.

Schwartz, J. M., Cook, T., «Archives, Records, and Power: The Making of Modern Memory», Archival Science, vol. 2, nn. 1-2, 2002, pp. 1-19.

Viti E., Lupo T., eds., Appunti di Matera sotterranea, Matera, Edizioni Magister, 2020.

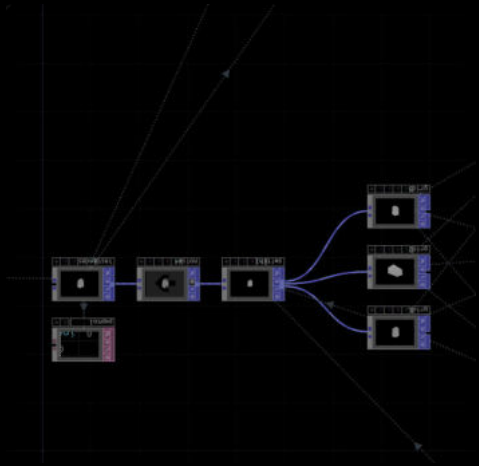
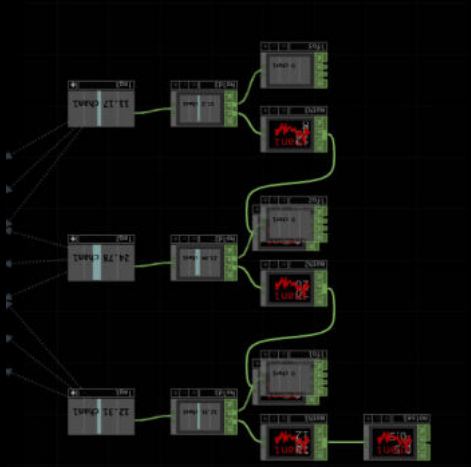




alcune configurazioni sono state congelate (tramite campionamento e hold dei valori) per produrre immagini e sequenze come prove di assetto: non tavole che fissano una verità, ma fermo-immagine di una dinamica, tracce di un archivio che può sempre ri-orientarsi. In questo senso, TouchDesigner è stato usato come strumento per far coincidere rappresentazione e metodo: l'archivio non è descritto dall'esterno, ma messo in condizione di ricombinarsi, generando di volta in volta una spazialità provvisoria in cui l'ordine non deriva da coordinate, bensì da relazioni e soglie.

All'interno della rete di operatori, ogni documento è stato trattato come unità instanziale (una card/thumbnail, un frammento) e rilasciato in un campo virtuale governato da forze parametriche: oscillazioni, derive, attrazioni e distanze non misurate, generate da segnali (noise, LFO) e trasformati in valori discreti o continui. In questo modo lo spazio non funziona come griglia o mappa, ma come campo di possibilità: un archivio che "si sistema" da solo, continuamente, senza mai stabilizzarsi in una cartografia definitiva. La rete non assegna quindi coordinate, produce stati, cioè assetti momentanei dell'archivio, che si formano, collassano e si ricompongono, rendendo visibile l'archiviazione come processo e non come deposito.

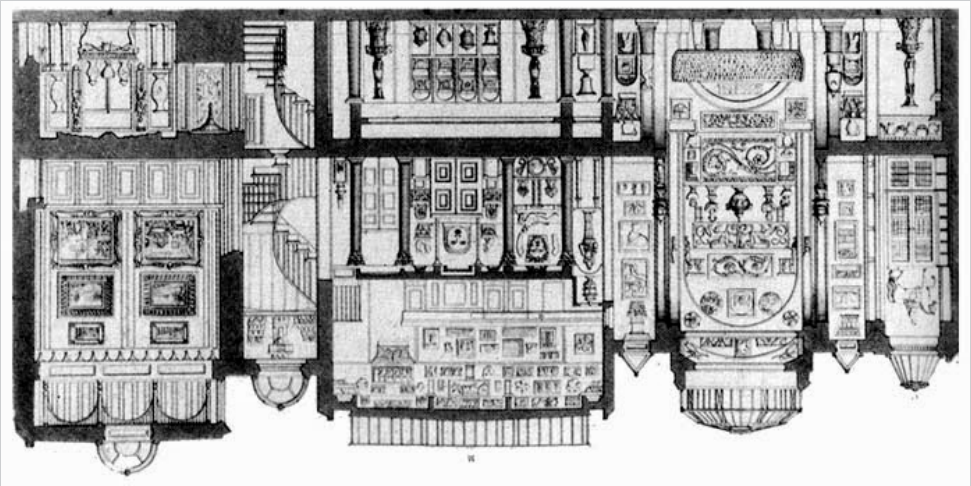
In questo lavoro ho usato TouchDesigner come software di impaginazione o di visualizzazione "neutra", ma come dispositivo di rispazializzazione dell'archivio: un ambiente capace di far emergere configurazioni sempre diverse a partire dagli stessi materiali (immagini, pagine, estratti, schede), senza ricondurli a un ordine topografico o cronologico stabile. Il punto non era "mettere" l'archivio in uno spazio già dato, ma produrre uno spazio a partire dall'archivio stesso: un non-luogo, privo di coordinate assolute, dove la posizione non è mai un dato fisso ma un effetto temporaneo di relazioni, intensità e soglie.



NON-LUOGO OPERATIVO

TouchDesigner è un software di programmazione visuale e in tempo reale basato su nodi (network), usato per creare grafica generativa, animazioni, interazioni e ambienti audiovisivi. Permette di collegare dati, immagini, video e parametri come in un circuito, così che contenuti e comportamenti si trasformino live (senza timeline fissa) e possano diventare installazioni, interfacce o scene 3D reattive.





Sir John Soane, A Cross-Section Through Sir John Soane's Museum, tav. XXV, in Description of the House and Museum on the North Side of Lincoln's Inn Fields, the Residence of Sir John Soane, London, privately printed, 1835.

Sezione come dispositivo curatoriale: la casa-museo è mostrata come macchina stratificata di ambienti, luce e collezioni, dove l'archivio si costituisce per compressione spaziale.

⁶⁹ Mauriès P., Cabinets de curiosités, Paris, Gallimard, 2002, p. 150, in Giannachi G., 2016, Archivare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Dalgo E., Treccani, Roma, 2021.

⁷⁰ Sheehy C. J. (a cura di), Cabinet of Curiosities: Mark Dion and the University as Installation, Minneapolis, University of Minnesota Press, 2006, p. 11.

⁷¹ Ivi., p. 4.

⁷² Ivi., p. 8.

⁷³ Ivi., p. 24.

⁷⁴ Mauriès P., Cabinets de curiosités, op. cit.

⁷⁵ Giannachi G., 2016, Archivare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Dalgo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁷⁶ Ibidem.

⁷⁷ Foster H., An Archival Impulse, October, n. 110, Cambridge, MIT Press, 2004, p. 5.

Celebre la raccolta di Ferdinando Cospì, di architetture per testi, oggetti e dati, prodendo archivi come esito dell'attività artistica⁷². Il metodo è insieme pratica e prodotto. Ne esce un'immagine rinnovata dell'archivio: un ambiente orientato al passato e al futuro, un dispositivo capace di tenere insieme conservazione e invenzione, memoria e progetto, attraverso pratiche che restano, per loro natura, aperte, relazionali e in divenire.

Nel Seicento le collezioni si moltiplicano. Dopo la morte dei proprietari spesso confluiscono in raccolte principesche o regali. Nel Settecento, invece, le Wunderkammern cedono progressivamente il passo a collezioni scientifiche giustamente naturali, gli artiglierie nelle gallerie d'arte, spiega Gabriella Giannachi. Un caso esemplare è la casa-museo di John Soane a Londra: poche nature, molti frammenti architettonici, statue, dipinti, 30.000 disegni, 6857 volumi storici e 252 modelli.

Molti artisti contemporanei riattivano pratiche curatoriali riconducibili alle camere delle meraviglie. Mark Dion, ad esempio, usa collezioni esistenti per allestimenti che mimano il display museale⁷³. Lavorando come un archeologo, esplora i depositi sotterranei universitari, dove le collezioni venivano custodite in magazzini e ricompongono in vetrina gli oggetti sotterranei a doli a gerarchie prevedibili, per costringere a interrogare la logica dell'ordine⁷⁴. La cosmologia rinascimentale diventa un pretesto per ri-immaginare l'organizzazione del sapere⁷⁵: la Wunderkammer come luogo di contaminazioni, incontri fortuiti, rivelazioni⁷⁶.

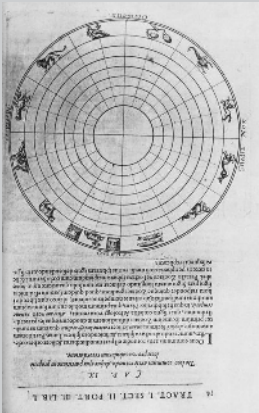
L'apporto della camera delle meraviglie alla cosiddetta arte archivistica è stato significativo⁷⁵. Walter Benjamin concepisce lo studio come collezionista che sceglie tra i detriti del progresso. Fu maniacalmente attento a inventare la propria corrispondenza in molte categorie, pur riconoscendo la quota di soggetti-vita e memoria che distorce ogni ordinamento. Dal secondo dopoguerra l'archivio ingloba il soggetto come soggetto-oggetto e mette in discussione i propri apparati di produzione del sapere: dubbi, scarti, incertezze entrano nel sistema, e l'"archivio archiviante" riconosce la propria fallibilità. L'accettazione della fragilità epistemica e la vocazione relazionale "da Wunderkammer" rendono l'archivio un potente topos per creare, diffondere e custodire saperi capaci di autoriflessività⁷⁶.

Dopo la guerra, sempre più artisti curano, conservano, espongono e perfino commercia- lizzano le proprie opere con strategie archivi- stiche, pescano in archivi informali, inventano

Robert Fludd, *De loco communi artis rotundae/ De theatri orientalis & occidentalis descriptione* (cap. IX) diagramma, in *Utriusque cosmi maioris scilicet et minoris metaphysica, physica atque technica historia*, vol. 2, 1617, pp. 54-55.

Schema circolare per la "memoria artificiale" che organizza i loci communes in una struttura cosmologica/zodiacale, trasformando la conoscenza in griglia di posizioni e ritorni.

Veduta del "Theatrum umbrae", come macchina mnemonica: un'architettura mentale che distribuisce immagini/concetti nello spazio, rendendo la memoria un dispositivo di orientamento e selezione.



DISARCHIVIARE

⁵⁶ Hooper-Greenhill E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, London–New York, Routledge, 2005.

⁵⁷ Giannachi G., 2016, Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Daigo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁵⁸ MacGregor A., *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven–London, Yale University Press, 2007, p. 12, in Giannachi G., 2016, Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Daigo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁵⁹ Ivi., p. 46.

⁶⁰ Hooper-Greenhill E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, London–New York, Routledge, 2005, p. 124.

⁶¹ Foucault M., *Des espaces autres*, *Conférence au Cercle d'études architecturales*, 1967.

⁶² Seelig L., *The Munich Kunstkammer, 1565–1807*, in Impey O., MacGregor A. (a cura di), *The Origins of Museums: The Cabinet of Curiosities in Sixteenth- and Seventeenth-Century Europe*, Oxford, Clarendon Press, 1985, pp. 76–89.

⁶³ Ibidem.

⁶⁴ Ivi., p. 86.

⁶⁵ Ivi., p. 77.

⁶⁶ Hooper-Greenhill E., *Museums and the Shaping of Knowledge*, London–New York, Routledge, 2005, p. 134.

⁶⁷ Giannachi G., 2016, Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Daigo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁶⁸ MacGregor A., *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven–London, Yale University Press, 2007, p. 22.



A questi metodi si intrecciano le arti della memoria: il *Teatrum Mundi* di Giulio Camillo, l'ermetismo di Giordano Bruno, le costruzioni bilico o semi-pubblico) oggetti eterogenei, dal piccolo mobile alle intere stanze⁶⁷. Le immagini ne medium per raccogliere ed esporre (in pubblico o semi-pubblico) oggetti eterogenei, dal piccolo mobile alle intere stanze⁶⁷. Le immagini mnemotecniche di Robert Fludd⁶⁶. Nei decenni, tali pratiche hanno contribuito a definire la funzione dell'archivio, dapprima dentro la Wunderkammer e poi come entità autonoma⁵⁷.

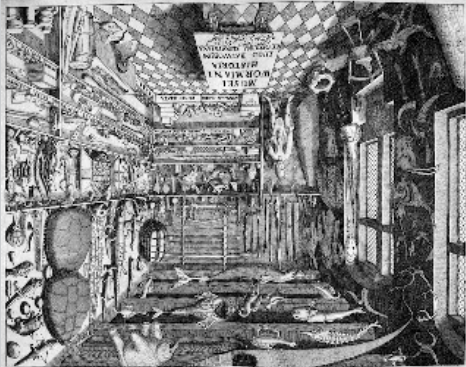
Le prime camere delle meraviglie compaiono nell'Italia settentrionale a fine Quattrocento, una parete e scaffali carichi di libri e raccolte di disegni contro la parete opposta⁶⁸. Questi ambienti funzionano insieme da collezione, archivio, mostra e laboratorio. Le relazioni apparenti tra cose molto diverse tra loro sostengono un sistema di conoscenza, spesso al servizio di programmi politici ed economici.

Giulio Camillo Delminio, Teatro della Memoria / Theatrum Mundi, opera descritta in L'idea del theatro dell'eccellen, 1550.

Schema a gradoni del teatro mnemonico: i livelli (da "Le Banquet" a "Prométhée") ordinano saperi e miti come una tassonomia spaziale, dove la visione diventa metodo di archiviazione

Ole Worm, Frontespizio, incisione, in Museum Wormianum: seu historia rerum rariorum..., Leiden, 1655.

Rappresentazione canonica del gabinetto di curiosità: natura e artificio condividono lo stesso ordine visivo, anticipando la logica museale come catalogo "messo in scena".



CAMERA DELLE MERAVIGLIE

⁵³ Huyssen A., *Monument and Memory in a Postmodern Age*, in Young J. E. (a cura di), *The Art of Memory: Holocaust Memorials in History*, New York, The Jewish Museum / Munich, Prestel, 1994, p. 12.

⁵⁴ MacGregor A., *Curiosity and Enlightenment: Collectors and Collections from the Sixteenth to the Nineteenth Century*, New Haven-London, Yale University Press, 2007, p. 1, in Giannachi G., 2016, *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, trad. it. di Daigo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁵⁵ Ivi., p.2.

Tra Novecento e Duemila molti artisti hanno adottato procedure archivistiche per generare opere che sono esse stesse archivi. Racconti personali, spesso autobiografici e quotidiani, usati per mettere alla prova, e talvolta incrinare, modelli epistemologici consolidati. Questa pratica ha inciso profondamente sul modo in cui oggi immaginiamo, costruiamo e utilizziamo gli archivi. La nostra “fame di memoria” ha reso porosi i confini tra museo, memoriale e monumento, trasformandoli in dispositivi fluidi⁵³. Il medesimo apparato archivistico opera indifferentemente dentro musei, biblioteche e archivi, come già accade in fasi storiche di espansione economica e culturale: si pensi ai proto-musei classici e rinascimentali, o alle Wunderkammern⁵⁴, antesignane dei moderni musei.

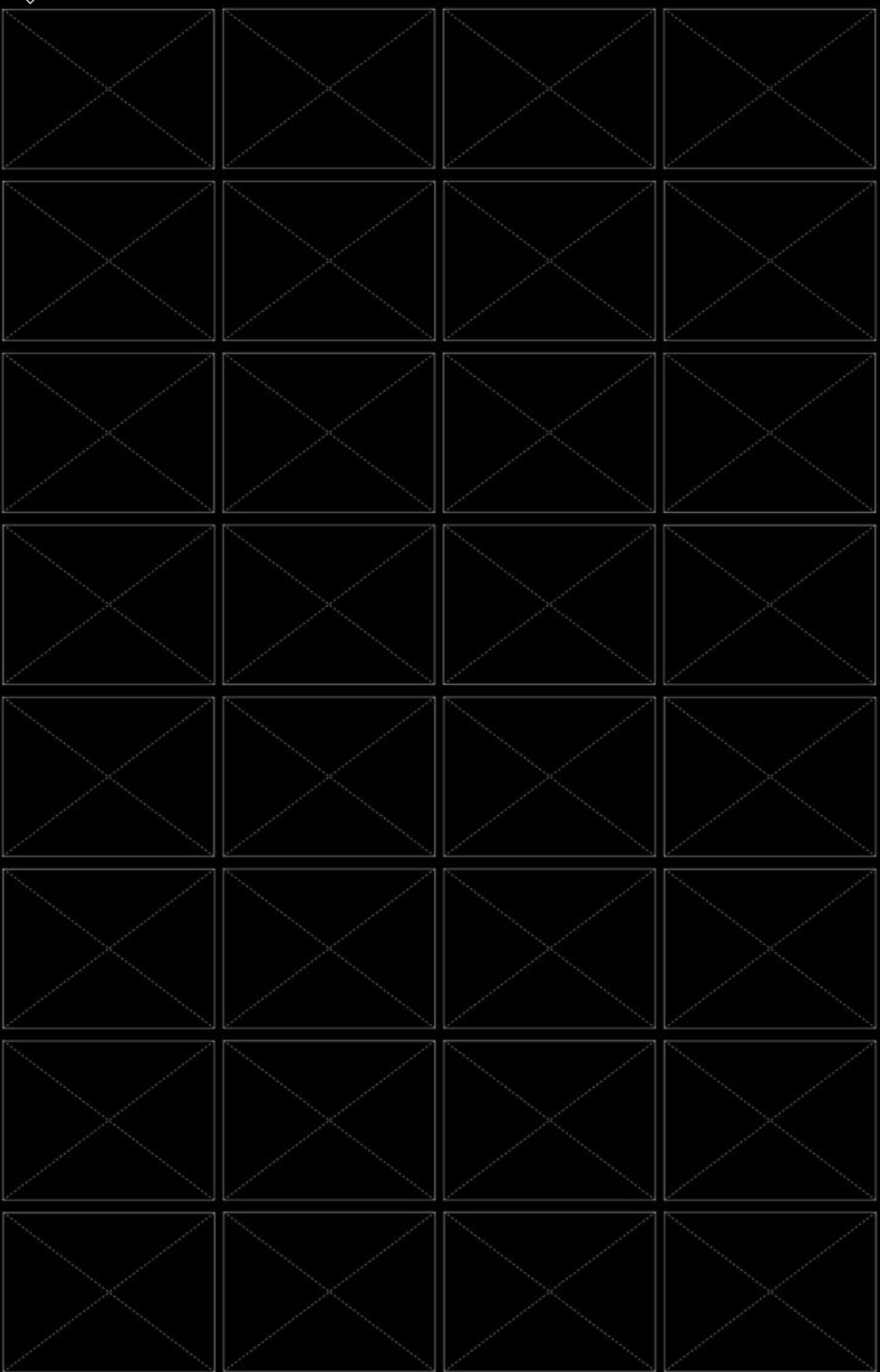
Fra i primi modelli ibridi spiccano i grandi sistemi classificatori. Emblematico è la Naturalis Historia di Plinio il Vecchio (77-79 d.C.), che apre con una descrizione del mondo per poi scomparire in componenti naturali secondo criteri traducibili in raccolte materiali⁵⁵. Quel nesso immediato tra classificazione ed esposizione attraversa secoli e alimenta le camere delle meraviglie europee.

Ferrante Imperato, Ritratto del Museo di Ferrante Imperato, incisione ripiegata, in *Dell'Historia Naturale Napoli*, Costantino Vitale, 1599.

Una delle prime immagini “interne” di un cabinet di storia naturale: collezione come scena (pareti, soffitto, scaffali) in cui classificare coincide con esporre e stupire.



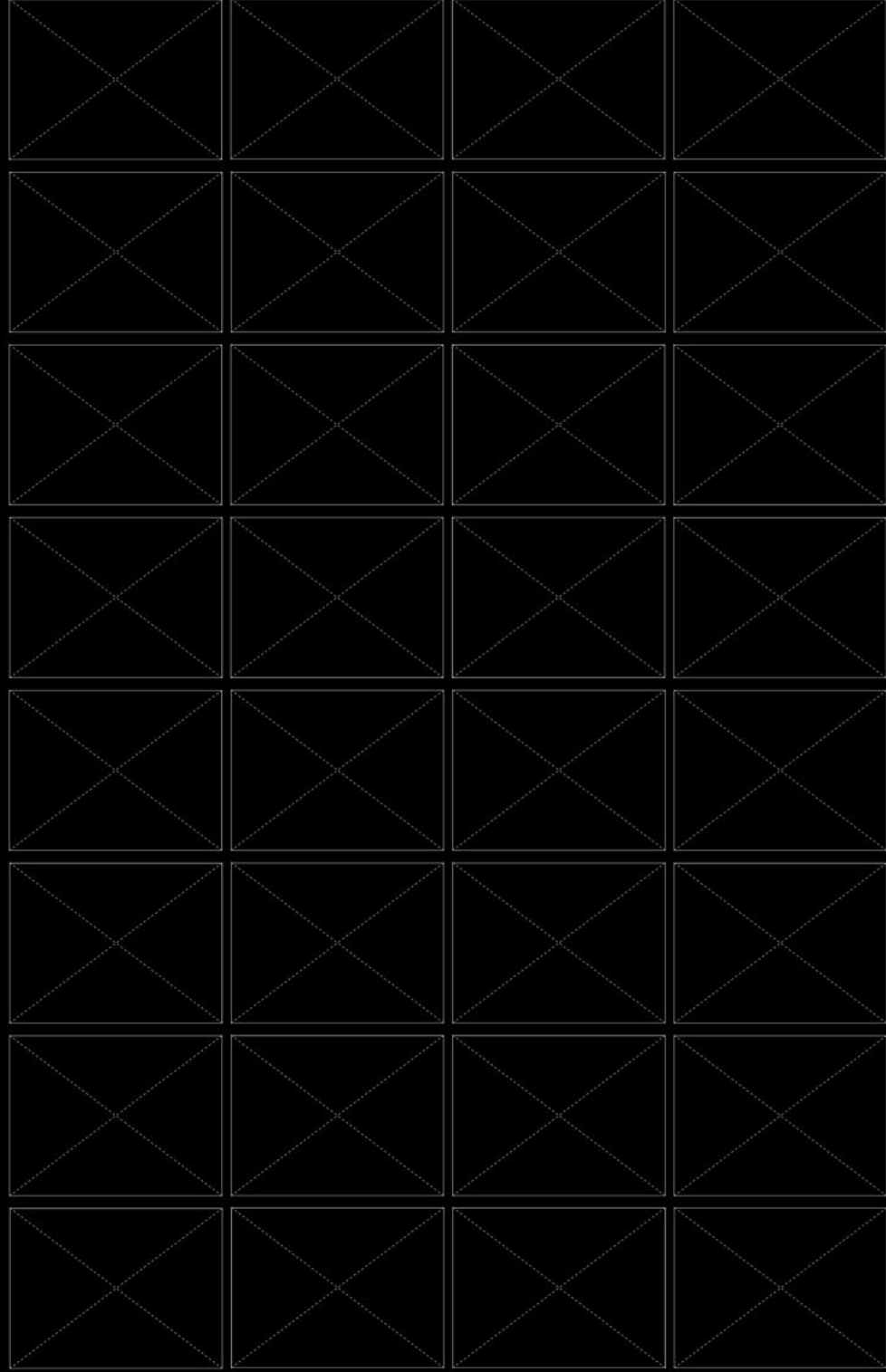
DISARCHIVARE



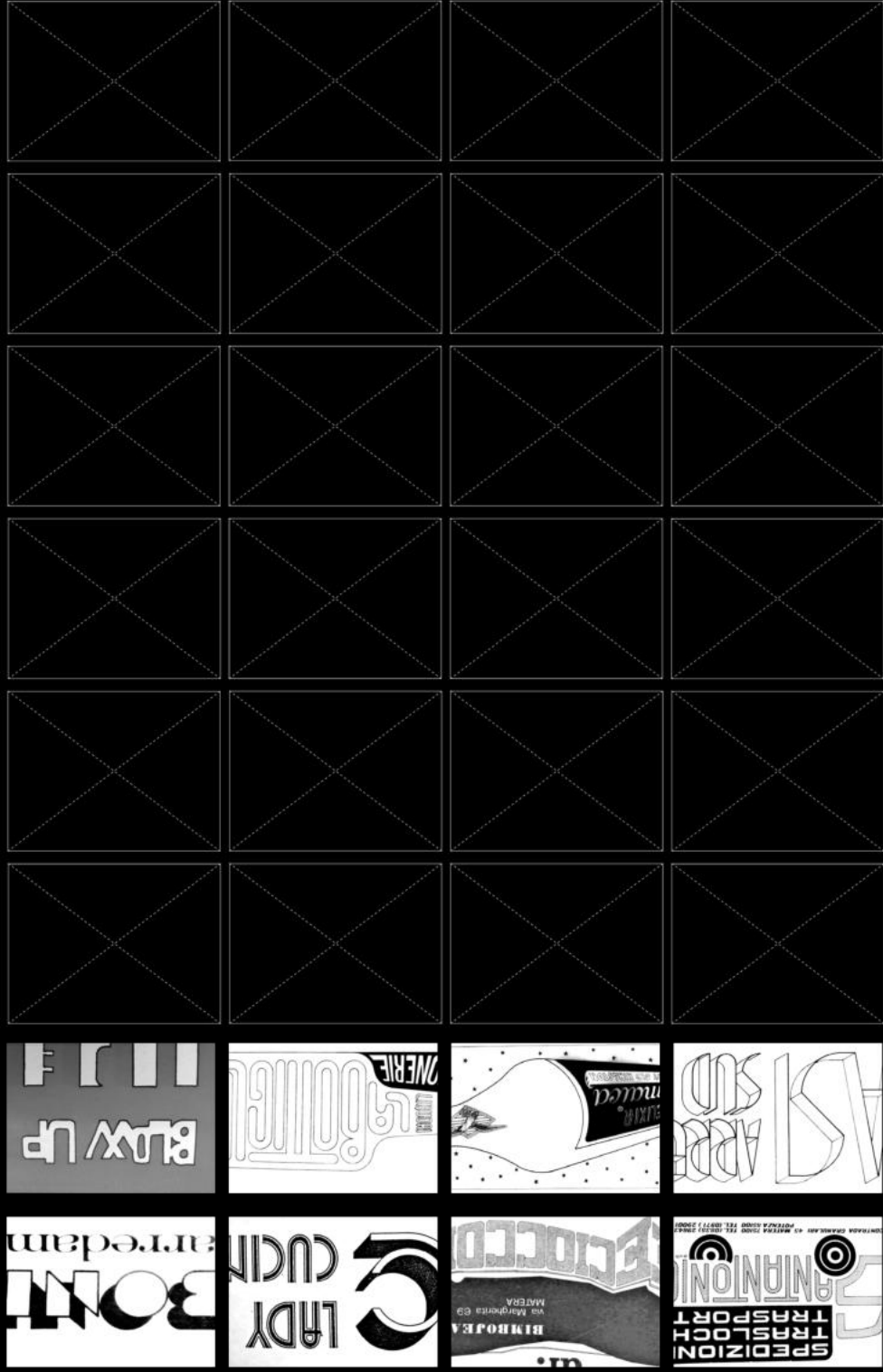
SITOSPANSO



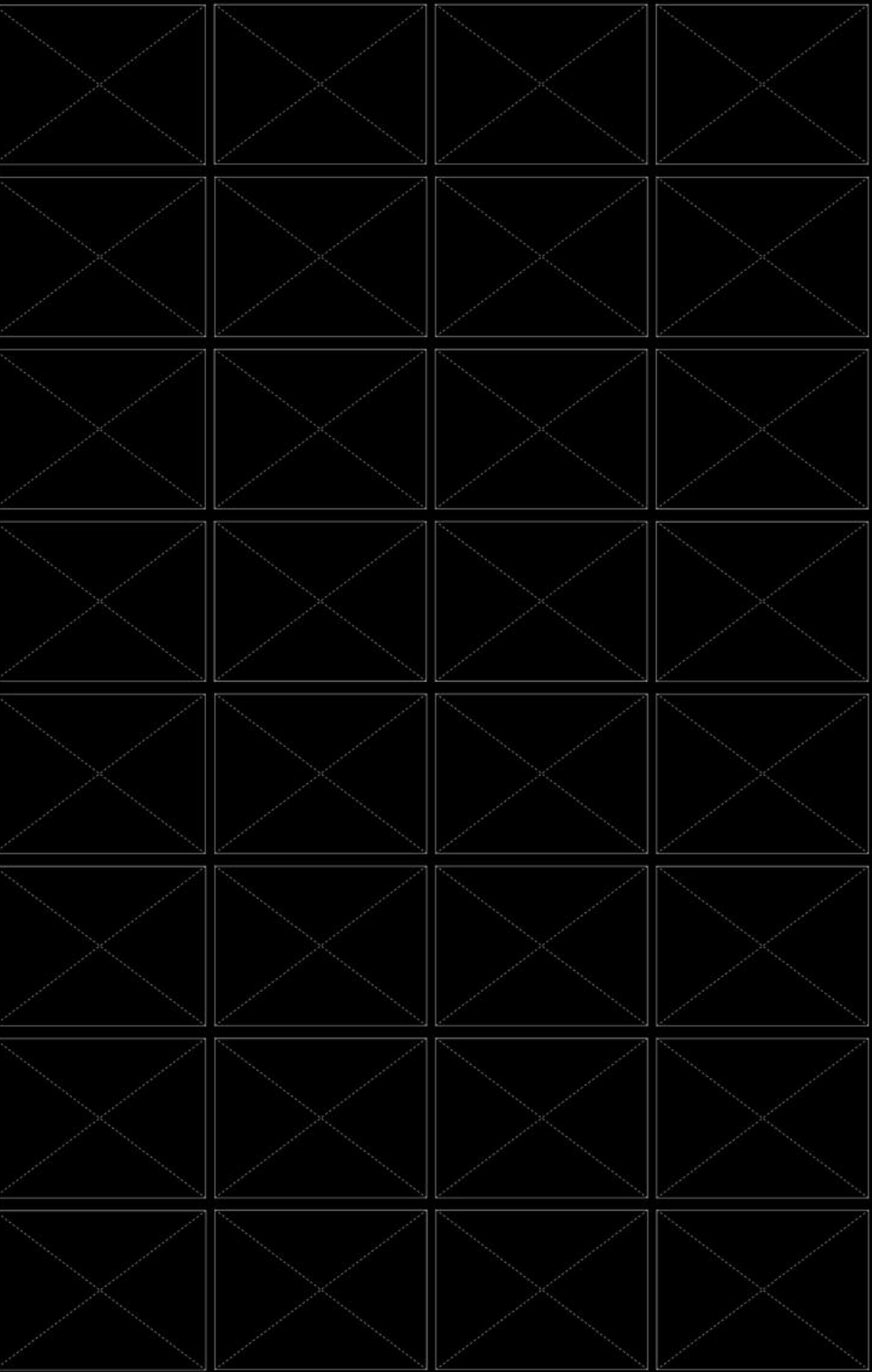
SITOSPANSO



DISARCHIVARE









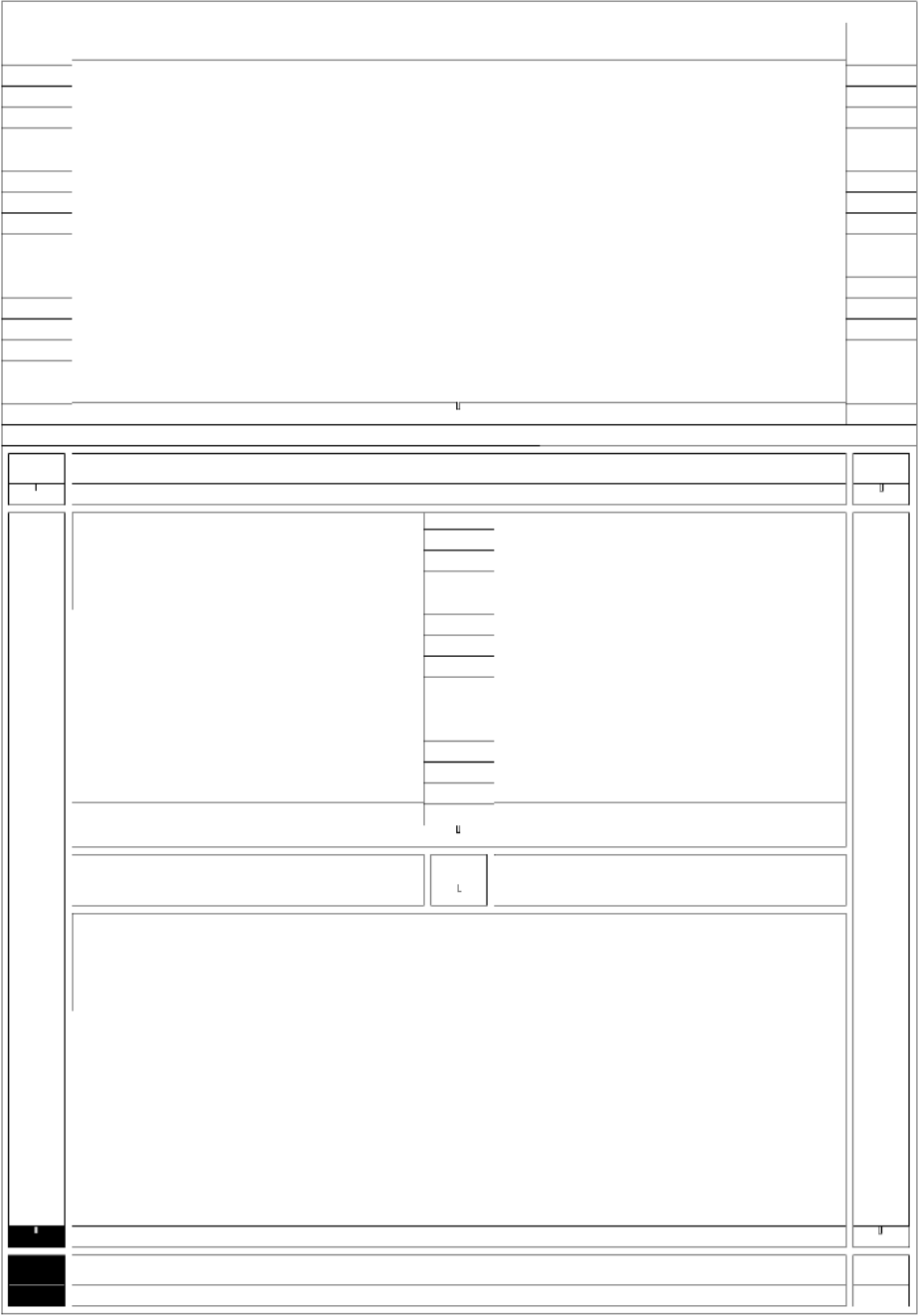
Queste configurazioni non sono “pian-
te” nel senso disciplinare del termine,
ma ipotesi spaziali: tentativi di dare cor-
po, per via generativa, a un archivio che
non coincide mai con un ordine defini-
tivo. Ho tradotto l’insieme dei materiali
raccolti da Enzo Viti in una architettura
di stanze composta da unità minime ri-
petibili (celle, camere, corridoi, soglie)
capaci di combinarsi in più assetti.

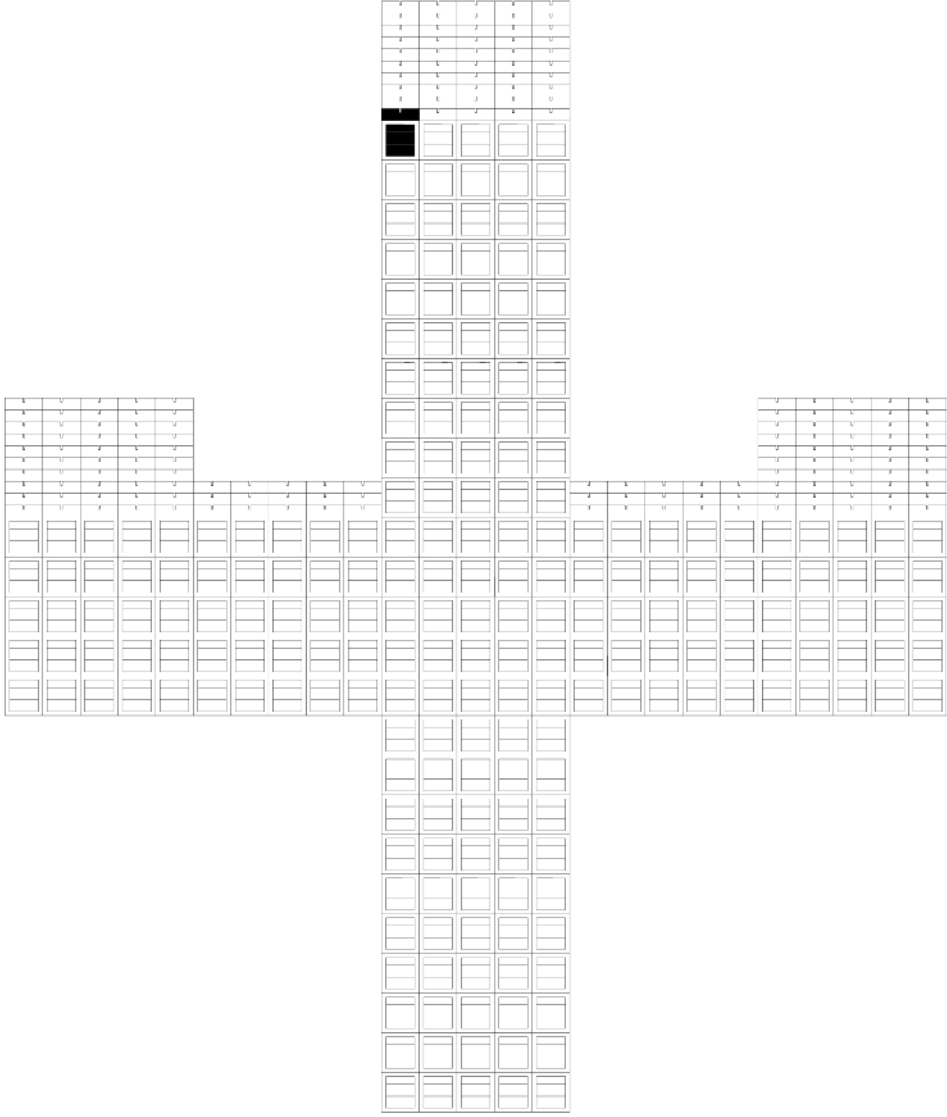
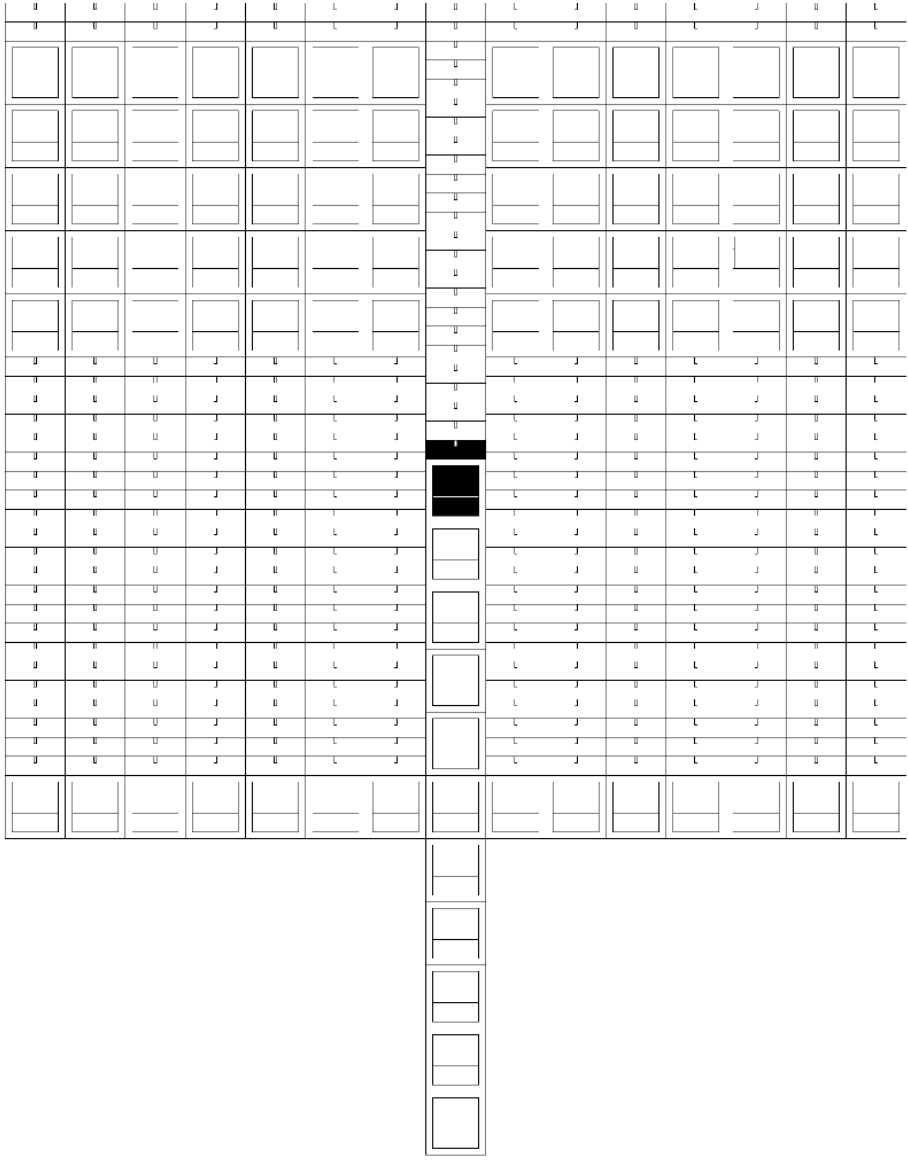
Ogni ambiente diventa un settore
dell’archivio: non contenitore neutro,
ma stanza-tema, stanza-metodo, stan-
za-ossessione, stanza-lacuna. La logica
che governa queste figure è quindi com-
binatoria: una griglia astratta viene con-
tratta, estesa, interrotta, attraversata da
assi e addensamenti. Ne emergono con-
figurazioni che somigliano a organismi
planimetrici, ma in realtà sono mappe
dell’archiviazione: del suo accumulo,
delle sue discontinuità, dei suoi vuoti.

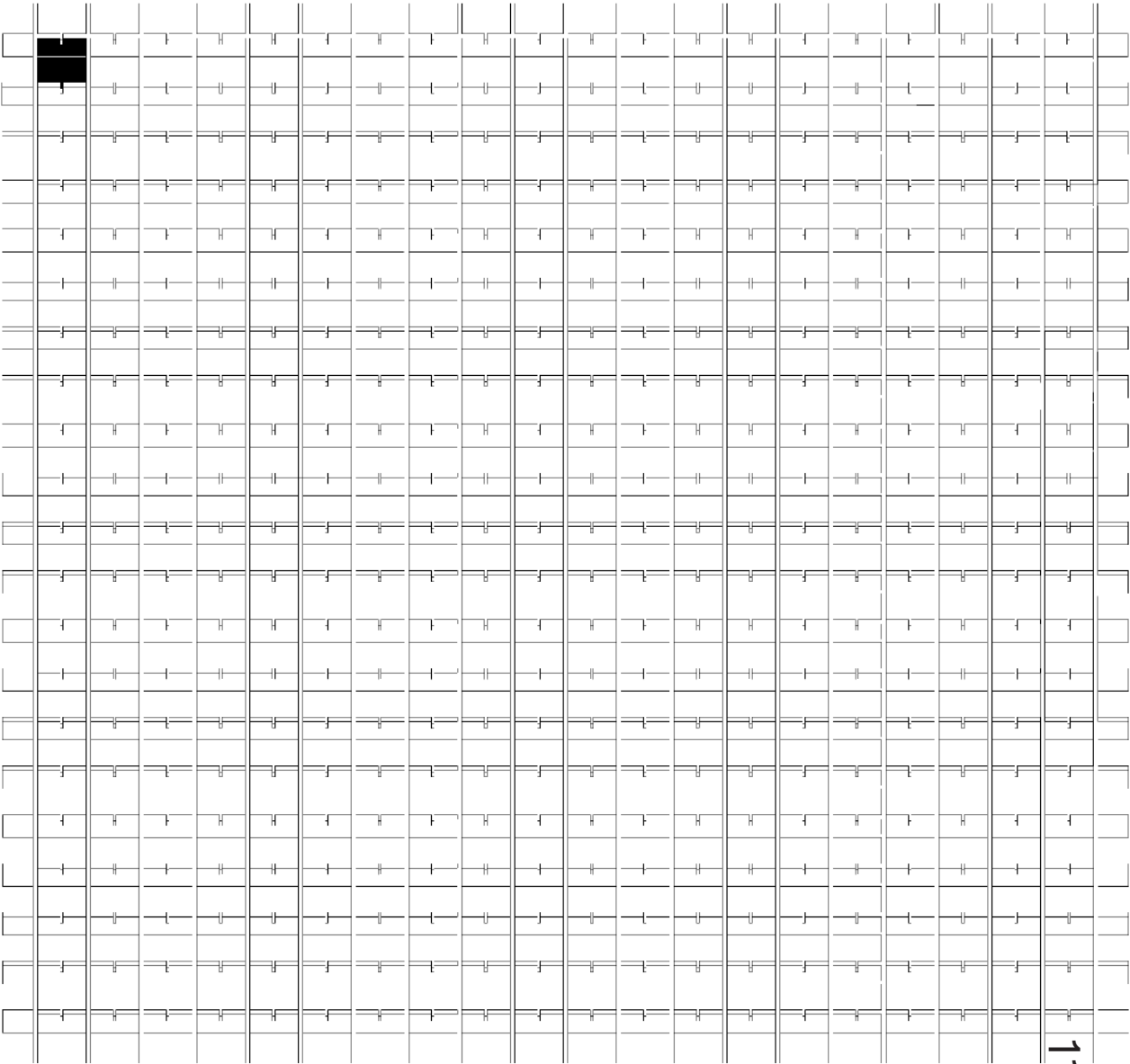
In questo sistema, la documentazione di
Matera sepolta non è “il centro” né “l’og-
getto totale”. È una stanza tra le altre,
una camera specifica dentro un dispo-
sitivo più ampio. Sta accanto a stanze
che riguardano il gesto del raccogliere,
la mania del classificare, la ripetizione
dei rilievi, la stratificazione di appunti e
fotografie, le zone opache del non detto,
le tracce che resistono alla sintesi.

La città sotterranea, qui, non è un’unica
narrazione lineare: è un ambiente che
si apre e si richiude, una camera che
può diventare corridoio, fondo cieco, o
passaggio, secondo l’assetto che l’archi-
vio, di volta in volta, produce.

Ne consegue che ogni configurazione
non descrive “come è fatto” l’archivio,
ma come può disporsi: un’architettura
provvisoria dove la vicinanza non misu-
ra lo spazio, bensì l’affinità; dove le so-
glie non separano, ma regolano accessi;
dove il vuoto non è assenza, ma metodo.



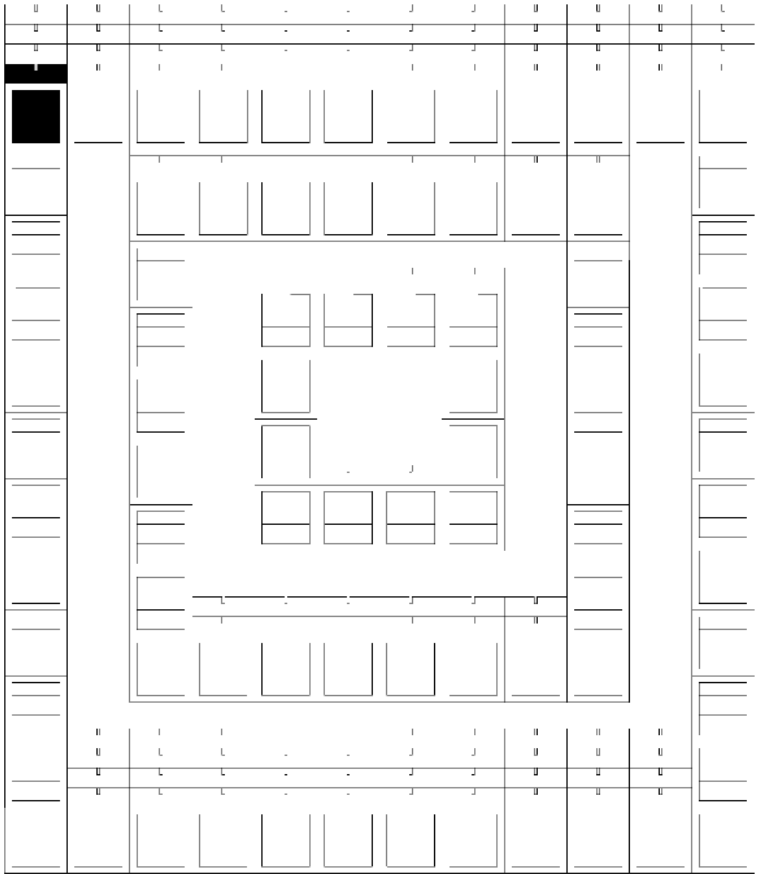




112

DISARCHIVIARE

FOR GOTT EN



SITOSPANSO

113

e fissarne le tappe assicurandone una memoria duratura. In altre parole, catalogo e archivio avanzano accoppiati: l'uno alimenta l'altro e senza l'altro perde respiro⁵⁰.

Il catalogo ragionato è il passo ulteriore, una summa in progress che affina il catalogo generale mediante confronti puntuali, controlli incrociati e ricontestualizzazioni. Vi rientrano anche le opere perdute o distrutte, qualora documentate; si precisano datazioni, si riconoscono ritorni tematici, si delineano cicli e serie, si mettono in relazione tecniche e linguaggi differenti. E, per definizione, un organismo aperto: suscettibile di aggiornamenti, rettifiche, integrazioni, perché ogni nuova evidenza può richiedere di riscrivere una scheda, sostituire un'immagine, riformulare un'attribuzione.

Da un punto di vista tassonomico si può considerare un sottogenere della monografia d'artista, la completa, la ren-de verificabile, ne consolida l'impianto probatorio. E tuttavia i "fatti di vita" non bastano a dire un artista, occorre che la ricostruzione biografica si intrecci con l'integralità dell'opera.

La genealogia di questa pratica è antica: il *Libër Veritàis* di Claude Lorrain, spesso assunto come antecedente remoto, seppure parziale, del catalogo ragionato, indica già una via⁵¹. Associare sistematicamente l'immagine alla scheda. Su quella scia si collocano il grande catalogo di Delacroix, che istituzionalizza il binomio riproduzione/testo come garanzia di scientificità, e il successivo repertorio su Corot, che ne evolve l'impianto in senso ancora più sistematico. Da allora, ogni catalogo ragionato ben fatto resta insieme atlante e dispositivo, una macchina di verifica e una grammatica di relazioni. E, come ogni macchina viva, non conosce conclusione

⁴⁹ "Più immediato è il termine catalogo che viene direttamente dal verbo greco *katalégo*: enumerare, cioè *kata*: sotto + *lego*: raccolgo, comprendo"; Semerano G., 1994, *Le origini della cultura europea*, vol.2, *Dizionari etimologici*, Olschki, Firenze, pp. 545 e 162.

⁵⁰ Donati A., *Tiberte!!! De Pistis F.*, L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

⁵¹ Kitson M., *Claude Lorraine. Liber veritatis*, British Museum, London, 1978, in Patti M., *Storia e stili del catalogo ragionato*, op. cit.

⁵² Leonetti B., *Il catalogo ragionato online*, in Donati A., *Tiberte!!! De Pistis F.*, L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

definitiva: prosegue, si espande, ricambia le proprie soglie.

Come sostiene Leonetti, punto d'avvio di ogni catalogo ragionato è l'archivio d'artista. Non un semplice deposito, ma un processo di documentazione che conserva, nel tempo, il lavoro e la vita dell'autore, a prescindere da quantità, formati e qualità dei materiali. Il rapporto tra archivio e catalogo è quello tra la materia e la forma che la organizza: come la dispensa e il ricettario che consentono di comporre un piatto, o come i tagli di stoffa che, in sartoria, diventano collezione⁵².

È questo il tempo in cui, lavorando sugli archivi, spesso riordinandoli e ricolligandoli, si possono tracciare linee inattese, stabilire legami nuovi, proporre sguardi ulteriori. Mettere ordine e interrogare la documentazione significa aprire varchi interpretativi, chiarire zone d'ombra, esplorare aspetti rimasti ai margini della poetica e dell'opera.

-1.1.1 BUILDING THE UNBUILT

⁴² Baidacci C., Morganti M., Io sono il mio archivio. L'archivio da artista come tassonomia, manifesto, autoritratto, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Johan&Levi Editore, 2023.

⁴³ Ibidem.
⁴⁴ Borges J. L., 1941, La biblioteca di Babele, in. id., Finzioni. Melis A., (a cura di), Adelphi, Milano, 2015.

⁴⁵ Eco U., Vertigine della lista, Bompiani, Milano, 2009.
⁴⁶ De Waal E., Un'eredità di avorio e ambra, 2010, trad. it. di Prospero C, Bollati-Boringhieri, Torino, 2011.

⁴⁷ I cataloghi, le liste, gli elenchi sono innumerevoli in ogni ramo del sapere e dell'espressione artistica. Per limitarci ad alcuni tra i più famosi, basta qui ricordare il catalogo delle navi nell'undicesimo libro dell'Illiade, il catalogo delle donne, poema epico-mitologico di Esiodo, il catalogo delle belle che amò il padron mio, sciorinato da Ippolito nel primo atto del don Giovanni; la lista di Schindler con cui Steven Spielberg denuncia il dramma dell'ossessione nazista per la classificazione all'ordine; la vertigine della lista di Umberto Eco che riprende Borges e ne approfondisce gli aspetti teorico-metodologici nelle sue 21 conferenze parigine; i 264 piccoli, meravigliosi netsuke dell'artista Edmund de Waal, maestro della ceramica contemporanea, che se ne avvale per ripercorrere la storia sottile e tragica della sua famiglia.
⁴⁸ Pasquali M., La redazione del catalogo ragionato in relazione alle procedure di verifica dell'autenticità dell'opera, in Donati A., Tibertelli De Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, op. cit.

ta⁴².

Concludendo, l'archiviazione è un gesto insieme materiale e mentale: da un lato colloca e tutela i documenti in contenitori, cassette, cartelle, scaffalature e classificatori, dall'altro li iscrive in un sistema di riconoscimento attraverso segnature, codici, indici, che ne consentono il repertimento senza ambigui-

Operazione preliminare e decisiva è l'ordinamento, tra i passaggi più delicati dell'intero lavoro. Può assumere forme diverse (cronologico, alfabetico, per tipologia, per provenienza, ibrido), e la scelta dipende dalla natura dei materiali, dalle prassi dell'autore o del fondo, nonché dai vincoli spaziali e logistici. Qualunque criterio si adotti, efficacia e leggibilità dipendono dalla sua applicazione costante nel tempo.

Una volta ordinati i nuclei documentari, si redige l'inventario: la "mappa" dell'archivio, strumento di orientamento che rende immediato localizzare le relazioni e i documenti in esse contenuti, con un grado di dettaglio che può essere sommario o analitico a seconda del livello descrittivo prescelto. La descrizione archivistica, fatta di campi normalizzati e codici, identifica univocamente i materiali e rende trasparenti i principi di organizzazione: quanto più è analitica, tanto più favorisce ricerca, citazione e scambio di informazioni⁴³.

Lo di metodo e di criteri verificabili (da risonamico e tassonomico), senza perdere la complessità del processo.

Come l'intero organismo archivistico, è un cantiere permanente, destinato a essere ereditato, integrato, rifinito nel tempo. La componente digitale rende questo lavoro più funzionale. Dispone di un sistema digitale di archiviazione e schedatura, in locale o online, non serve soltanto a archivisti e collaboratori: un archivio strutturato secondo criteri attuali diventa nodo attivo dell'ecosistema dell'arte. Oltre alla funzione classica di presidio della memoria, deposito di dati sulla vita e sull'opera, l'accessibilità garantita dal digitale agevola la ricerca, accorcia le distanze con studiosi e pubblico, e consolida l'archivio come interfaccia affidabile del pensiero e della pratica dell'autore. In questa duplice veste, memoria e infrastruttura, l'archivio resta il riferimento imprescindibile per conoscere, interpretare e rimettere in circolo il lavoro.

Dai poemi di Omero ed Esiodo alle partiture di Mozart, dalle sequenze di Spielbergs alle biblioteche di Borges⁴⁴, fino alle tassonomie narrative di Umberto Eco⁴⁵ e ai repertori materici di Edmund de Waal⁴⁶, il catalogo⁴⁷ attraversa i linguaggi come idea, metodo e oggetto. Una cosa da sfogliare, toccare, interrogare. Se per poesia, musica, cinema e letteratura esso è da sempre strumento d'orientamento, nelle arti visive diventa cuneo e chiave: forza che apre passaggi, torcia che illumina i percorsi, parola-soglia che scioglie gli enigmi dell'opera⁴⁸.

Quando poi il catalogo è "ragionato"⁴⁹, il suo rango cresce. Non semplice elenco, ma dispositivo imprescindibile di ogni ricerca. Per l'artista, per i suoi eredi e per chi studia, il catalogo ragionato significa innanzitutto riordinare e stabilizzare i dati, tracciare un cammino

-1.1 ARCHIVE OF ARCHIVES
(how will it survive?)

³⁸ Baldacci C., Morganti M., Io sono il mio archivio. L'archivio da artista come tassonomia, manifesto, autoritratto, in Donati A., Tiberelli F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Johan&Levi Editore, 2023.

³⁹ Giannachi G., 2016, Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, trad. it. di Dalgo E., Iannelli F., Treccani, Roma, 2021.

⁴⁰ Derrida J., 1995, *Mal d'archivio. Un'impresione freudiana*, trad. it. di Scibilia G., Filema, Napoli, 2005.

⁴¹ Thystrup N. B., Agostinho D., Ring A., D'Ignazio C., Veel K., Uncertain Archives. Critical keywords for big data, Cambridge, The MIT Press, 2021, in Donati A., Tiberelli F., Pistis F., L'archivio d'artista. Principi, regole e buone pratiche, Johan&Levi Editore, 2023.

Da una parte sta l'apparato di descrizione e di classificazione delle opere, l'archivio propriamente detto; dall'altra lo spazio in cui le opere sono custodite e riallestite. Questo può svenotarsi e riempiersi, ruota per cicli e non trattiene necessariamente ogni cosa. L'archivio, invece, tende fisiologicamente ad accrescersi. Finché l'artista vive, i dati, le note, le relazioni si sedimentano e si moltiplicano. Entrambi sono dispositivi mobili, in perenne ricalibratura, ma le due geometrie devono intersecarsi almeno in parte, perché quando si dissociano del tutto, nasce la frizione³⁸.

Nasce perché non è possibile trattenere, ricordare, schedare ogni cosa³⁹. Senza soglie di selezione subentra il paradosso dell'eccesso. Come avverte Derrida, traboccare di tracce può equivalere a generare nuovo oblio⁴⁰. E allora, pur nell'impulso al controllo, quell'attenzione quasi maniacale al fare, ordinare, prendersi cura, si affaccia il sospetto che, prima o poi, il congegno costruito deflagri sotto il proprio peso⁴¹.

Resta un'interrogazione: un'opera conserva senso anche quando la sua presenza materiale si dissolve? Può bastare l'evocazione, la consapevolezza della sua esistenza come oggetto, immagine o gesto? Forse conta di più che l'opera sopravviva nella riattivazione altrui. Ripresa, interpretata, manipolata, rimessa in circolo dallo sguardo e dall'esperienza di chi la incontra, piuttosto che fissata in uno stato immobile e invariabile. In questo orizzonte, un "archivio dell'archivio" è insieme il luogo che consente di sostare e pensare e, al contempo, spazio di condivisione, una soglia dove memoria e uso si incontrano, perché ciò che è stato possa ancora accadere.

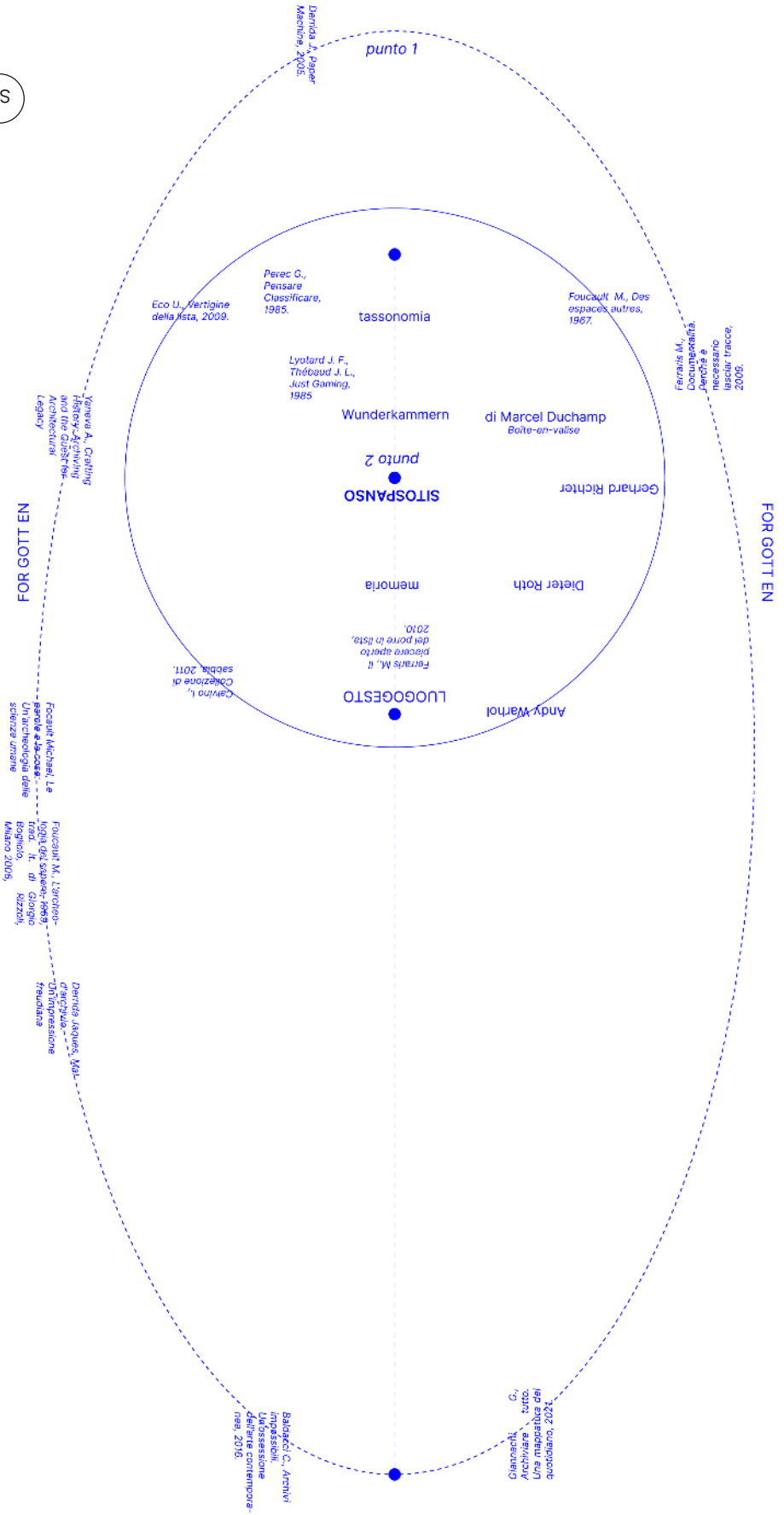
-1.1 ARCHIVE OF ARCHIVES
(how will it survive?)
-1.1.1 BUILDING THE UNBUILT
NON-LUOGO OPERATIVO
CAMERA DELLE MERAVIGLIE

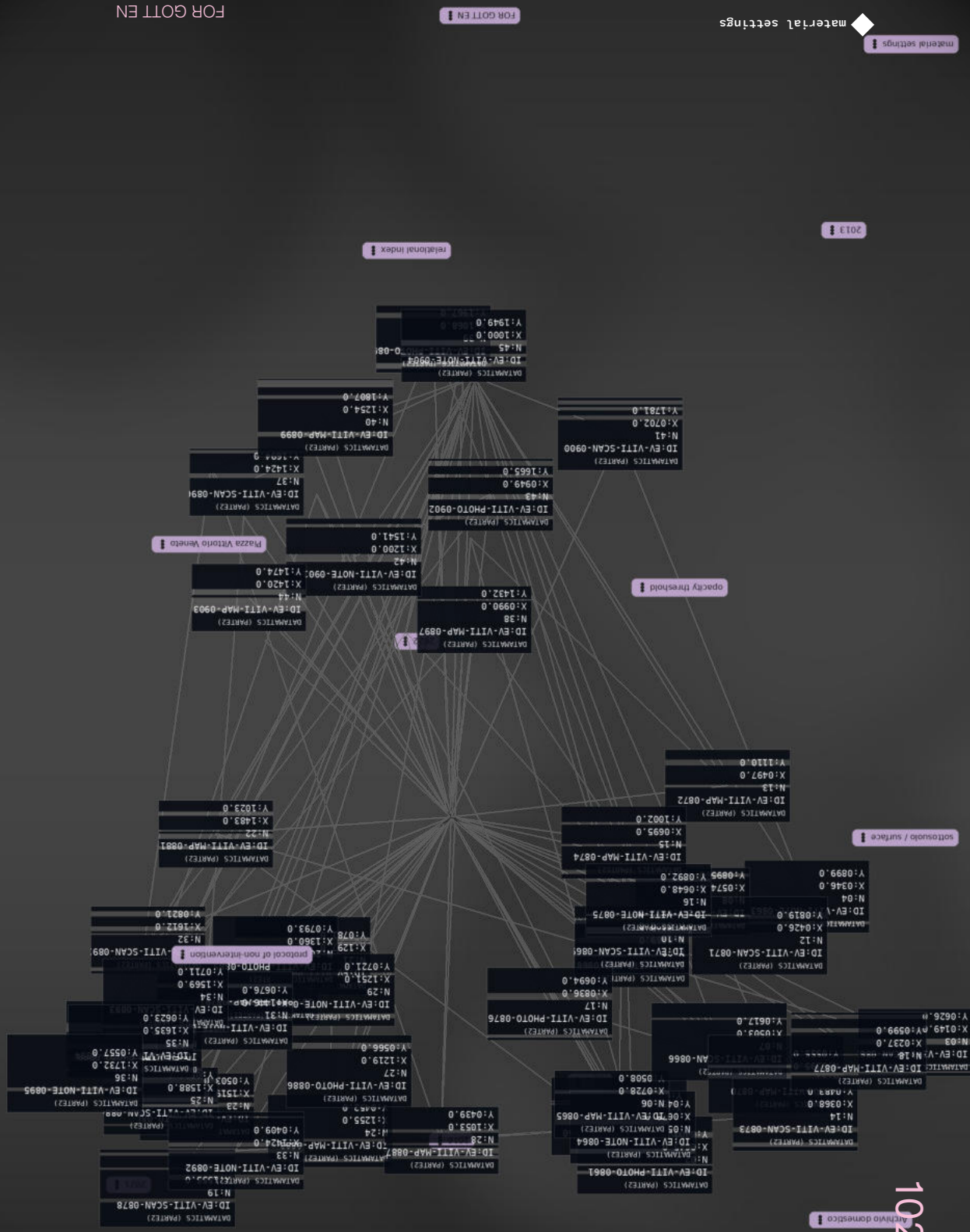
SITOSPANSO



L-

FOR GOTTEN





+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_01
1:01 X:01 Y:01
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_02
M:02 X:02 Y:01
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_03
M:03 X:03 Y:01
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_04
M:04 X:04 Y:01
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_05
1:05 X:01 Y:02
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_06
M:06 X:02 Y:02
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_07
M:07 X:03 Y:02
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_08
M:08 X:04 Y:02
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_09
M:09 X:01 Y:03
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_10
M:10 X:02 Y:03
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_11
M:11 X:03 Y:03
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_12
M:12 X:04 Y:03
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_13
M:13 X:01 Y:04
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_14
M:14 X:02 Y:04
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_15
M:15 X:03 Y:04
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_16
M:16 X:04 Y:04
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_17
M:17 X:01 Y:05
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_18
M:18 X:02 Y:05
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_19
M:19 X:03 Y:05
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_20
M:20 X:04 Y:05
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_21
M:21 X:01 Y:06
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_22
M:22 X:02 Y:06
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_23
M:23 X:03 Y:06
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_24
M:24 X:04 Y:06
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_25
M:25 X:01 Y:07
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_26
M:26 X:02 Y:07
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_27
M:27 X:03 Y:07
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_28
M:28 X:04 Y:07
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_29
M:29 X:01 Y:08
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_30
M:30 X:02 Y:08
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_31
M:31 X:03 Y:08
Pg:092 SET:015

+ DATAMATICS (PART2) 10:EV_092_015_32
M:32 X:04 Y:08
Pg:092 SET:015



λ7



DISARCHIVARE

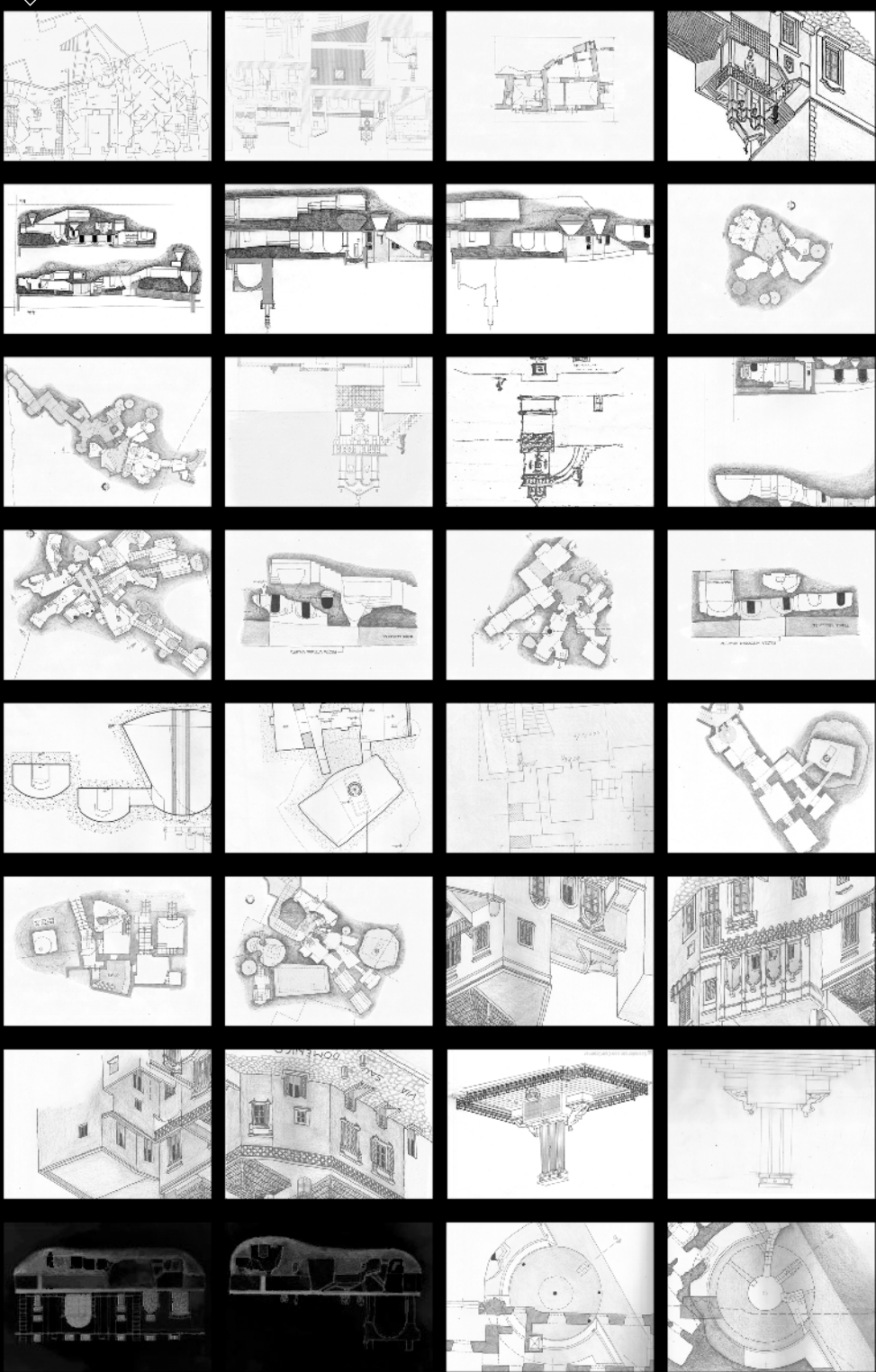


SITOMENTE





DISARCHIVARE



SITOMENTE

Questo inventario raccoglie le prime scansioni di documentazione tratte dall'archivio privato di Enzo Viti: una selezione non pensata come repertorio totale, ma come campionario fondativa. È da qui, da questo piccolo insieme di carte, immagini, appunti, tracciati e prove, che ha preso forma il mio modo di operare, un lessico operativo, una griglia di lettura, un protocollo di attribuzione.

Le scansioni non sono intese come "copie" né come semplice preservazione: sono prelievi, come carotaggi nella materia dell'archivio. Ogni foglio digitalizzato trattiene la doppia natura del documento: da un lato testimonianza, dall'altro dispositivo. Nel passaggio attraverso lo scanner, la carta viene sottratta alla sua immobilità domestica e restituita come superficie interrogabile, capace di entrare in relazione con altre tracce: per prossimità, per attrito, per ripetizione, per discrepanza.

Questa selezione iniziale funziona quindi come soglia metodologica: un punto di innescio da cui il sistema di catalogazione si estende al resto dell'archivio, senza pretendere di chiuderlo. Ogni elemento qui registrato è trattato come un nodo che attiva criteri replicabili: identificazione (che cosa è), provenienza (da dove viene), collocazione (dove si situa), temporalità (quando insiste), stato (quanto è leggibile o fragile).

In questa prima costellazione di scansioni si riconosce già la logica che guida l'intero lavoro: archiviare non significa stabilizzare, ma rendere visibile un campo di forze.

L'inventario è dunque una mappa di ingresso: non la sala finale dell'ordine, ma l'atrio in cui la materia documentaria comincia a essere nominata, misurata, attraversata, e dove il metodo, una volta immerso, diventa trasferibile: applicabi-

le, modulabile, riattivabile nel tempo su tutto ciò che l'archivio continua a produrre, trattenere, rilasciare.



CARTELE GRAFICHE
FONTANA FERDINANDA
PALOMBARI
PIAZZA UMBERTO VENEZIA

CARTELLA ING. ROSY
FOTO PLASTICI F. VITI

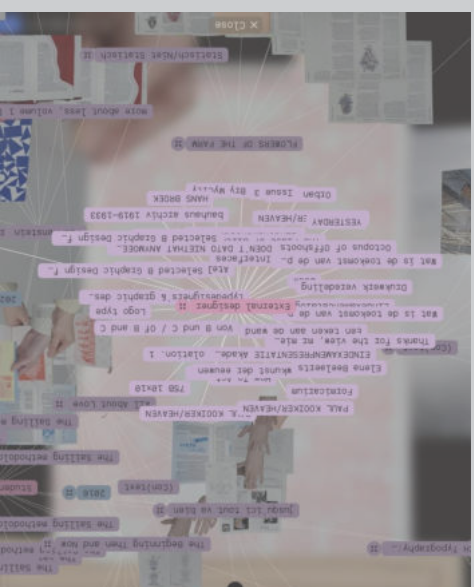


CARTELE PER LAURA
TITO ENZO / PALOMBARI, CISTERNE, POSTI
MATERIA VARIO ASSORTITO
CARTELLA → CARTINA RIFUGIO PREFETTORIA
CARTELLA → LARGO PIER MT SOT
CARTELLA → CARTINA 19° BUCA
CARTELLA → RILIEVI P.zza V. VENEZIA
CARTELLA → RIFUGI DIVERSA
CARTELLA → FACCIATA SAN DOMENICO PREFETTORIA
CARTELLA → RILIEVO PIAZZA UMBERTO PER SOVRINTENDENZA
CARTELLA → P.zza V. VENEZIA FOTO
CARTELLA → DOCUMENTI PALOMBARI ING. ROSY 1898
CARTELLA → VITTE PALOMBARI

MATERIA EPOCA ASSORTITA

CARTELLA → CINEMA DUBI, INTERVISTE
CARTELLA → FONTANA FERDINANDA
CARTELLA → PIAZZA UMBERTO VENEZIA
CARTELLA → VIA DE BLASIS
CARTELLA → VIA ROMA (XV-VI-VII)
CARTELLA → VIA XX SETT.
CARTELLA → AEREE MATERIA

PLASTICI



L'ARCHIVISTA: UNITÀ MOBILE

hyperText modes

DISARCHIVIARE



Postazione di scansione per libri, set minimale (volume inquadrato: 'About the Age of ...')

³⁷ Lanari M., van Bladel R., Archival Consciousness. Biblio-Graph, Mobile Archive Unit (Silverfish) and Publish, progetto in corso, 2020, in <https://www.archivalconsciousness.org>.

FOR GOTT EN

SITOMENTE



Oggi esistono pratiche che assumono esplicitamente il passaggio dal materiale al digitale come proprio campo di progetto. Il lavoro di Archival Consciousness³⁷ (Marianna Lanari e Remco van Bladel) ne è un esempio: l'unità di archiviazione mobile Silverfish: un carrello da biblioteca dotato di telefono, luci e software dedicato, permette di scansionare libri, documenti e oggetti, collegando ogni immagine al record già presenti nel database istituzionali o generando da zero nuovi metadati. Su questa infrastruttura si innestano strumenti come Biblio-graph e Publish, che trasformano i dati in grafi di conoscenza navigabili e in "libri ibridi", pensati fin dall'origine per esistere come pagina web, PDF e stampa, secondo una logica di conservazione a lungo termine e di accesso condiviso.

In continuità con queste esperienze, anche il mio lavoro sull'archivio di Enzo muove dalla digitalizzazione sistematica del materiale – scanzioni di tavole, disegni, testi, supporti – per farlo confluire in un nuovo archivio relazionale-famiglie e connessioni, che non si limitano a riprodurre l'ordinamento originario ma lo traducono in una struttura di relazioni interrogabile, estendibile e riattivabile nel tempo.



Set di ripresa per digitalizzazione di libri (studio, luci e camera su stativo)
Lanari M., van Bladel R., Archival Consciousness. Biblio-Graph, Mobile Archive Unit, 2020.

FM

0.3 PAPER MACHINE
(anarcheologia mediale)

DISARCHIVIARE

³³ Warnke M., Digital Archive, in Von Bismarck B., Feldmann H. P., e Ulrich Obrist H., *Interarchive: archival practices and sites in the Contemporary art field*, Walter König, Köln, 2002, pp. 200-204.
³⁴ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi Editore, 2016.
³⁵ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Edizioni Trecanni, 2021.
³⁶ Derrida J., *Paper Machine*, trad. di Bowliby R., Stanford, Stanford University Press, 2005, p. 48.

FOR GOTT EN

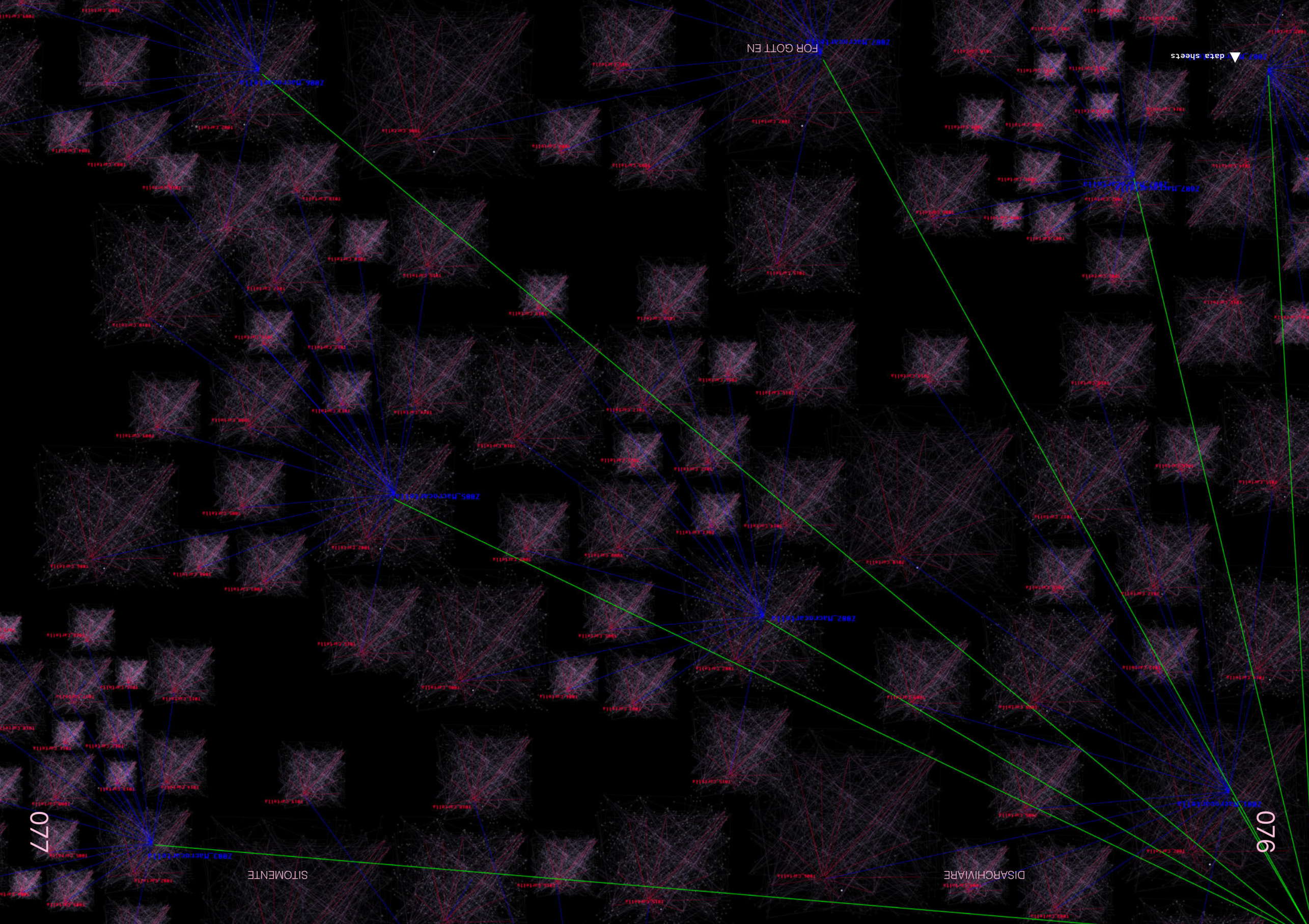
L'euforia per gli archivi in rete nasce dall'idea che il sapere possa essere messo "tutto" a disposizione, ovunque e per chiunque. Un orizzonte di accessibilità potenzialmente illimitata. Ma insieme a questa promessa riaffiora il vecchio rischio insito in ogni archivio: la perdita.

Nel digitale, il pericolo si amplifica per almeno due ragioni. Da un lato, la iper-selezione senza selezione: l'eccesso di alternative produce amnesia operativa, difficoltà reali nel reperire ciò che si cerca. Dall'altro, l'obsolescenza rapida di formati, hardware e software, impone strategie precoci di conservazione, migrazioni, emulazioni, controlli di integrità, e inaugura una vera e propria archeologia del digitale³³. Memoria e ricordo funzionano come sistemi operativi, per restare vivi devono essere aggiornati, rifrattati, rilavorati. Scegliere l'archivio come medium, per gli artisti non significa soltanto raccogliere, classificare e custodire, ma vuol dire soprattutto ripensare, rendere visibile e narrare³⁴, trasformare l'accumulo in dispositivo critico, dove la manutenzione tecnica diventa anche manutenzione del senso.

Per Zielinski, l'(an)archeologo dei metafarsi e distarsi nel passaggio di supporti, contesto, sguardo. Le tecnologie contemporanee agiscono allora da dispositivi di rivelazione, ci permettono di riconoscere il "nuovo" che abita l'"antico" e, simultaneamente, di ri-mediare i resti del passato dentro

SITOMENTE
orizzonte dell'oggi.

Derrida ricorda che la mimesis non è un semplice rapporto di somiglianza tra cose prodotte, ma un confronto tra produzioni. Non il calco di un oggetto su un altro, bensì l'incontro di due soggetti-atti in atto. La "vera" mimesis accade tra soggetti produttori, non tra esiti finiti³⁶. Per questo, il nostro sguardo non registra soltanto come i prodotti si imitano o si simulino a vicenda, ma assiste piuttosto alle modalità con cui i soggetti si (ri)producono entro storie differenti, tra sfere senso da un medium all'altro e generando, nel tragitto, forme inedite di presenza.



7007_▲ data sheets

7007_▲ FOR GOTT EN

7006_▲

7007_▲

7005_▲

7002_▲

7003_▲

SITOMENTE

DISARCHIVARE

076

077

return "Codice: " + codice + ", Titolo: " + titolo + ", Categoria: " + categoria + ", Formato: " + formato;

Archivio (A001)

Macrocartella (Zona 1, Zona 2, ... Zona N) (ZXXX) + titolo + formato
Cartella (Tema 1, Tema 2, ... Tema N) (Txxx) + titolo + formato
Sottocartella (Elemento 1, Elemento 2, ... Elemento N) (Ex) + titolo + formato

Disegni (DXX)

Piante, Sezioni, Viste (A001-ZXXX-Txxx-Ex-D01) + titolo + formato
Schizzi, Disegni Tecnici (A001-ZXXX-Txxx-Ex-D02) + titolo + formato
Stato di fatto, Rilievi, Progetti (A001-ZXXX-Txxx-Ex-D03) + titolo

Cartografia (CXX)

Scale di rappresentazione (A001-ZXXX-Txxx-Ex-C) + titolo + formato

Modelli (MXX)

Plastici (A001-ZXXX-Txxx-Ex-M01) + titolo + formato
Dettaglio (A001-ZXXX-Txxx-Ex-M02) + titolo + formato
Topografici (A001-ZXXX-Txxx-Ex-M03) + titolo + formato

Documentazione scritta (SXX)

Relazioni (A001-ZXXX-Txxx-Ex-S01) + titolo + formato
Catalali (A001-ZXXX-Txxx-Ex-S02) + titolo + formato
Esecutivi (A001-ZXXX-Txxx-Ex-S03) + titolo + formato

Pubblicazioni (PXX)

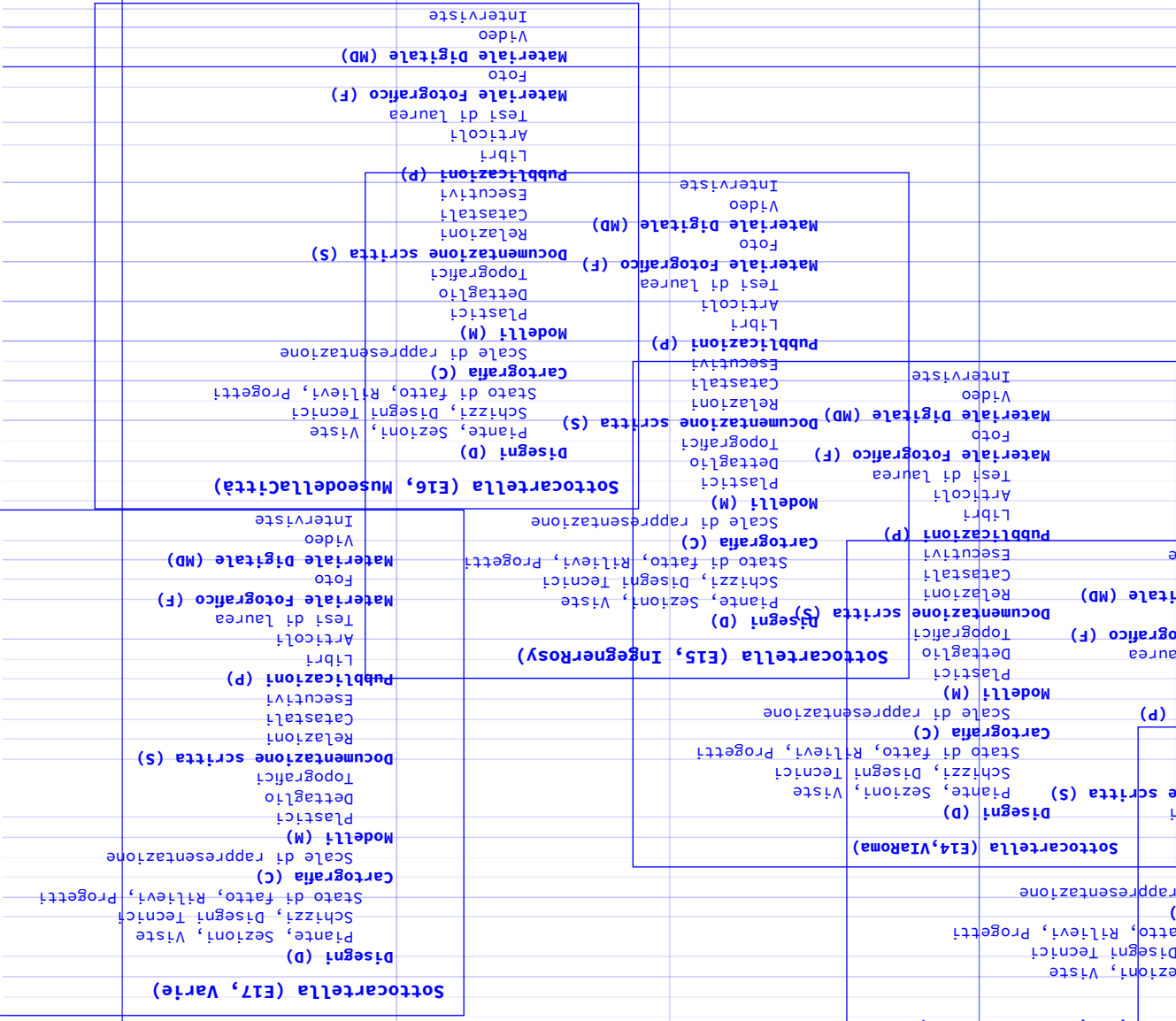
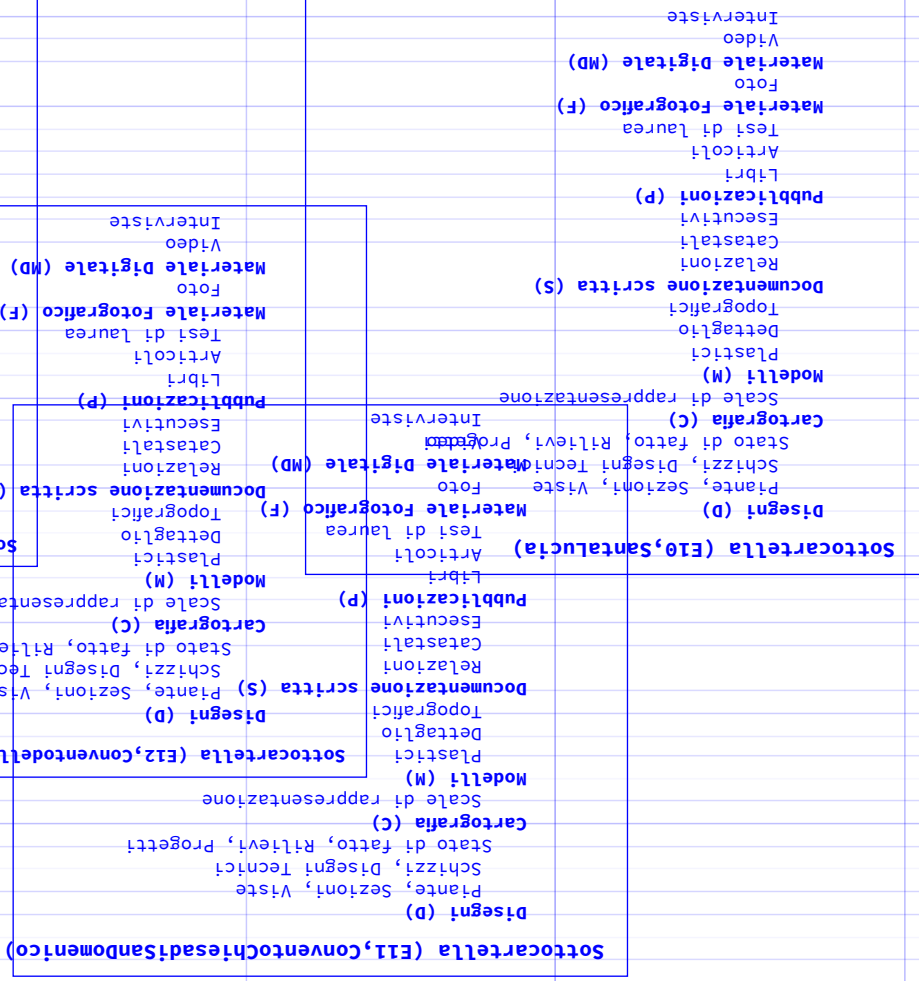
Libri (A001-ZXXX-Txxx-Ex-P01) + titolo + formato
Articoli (A001-ZXXX-Txxx-Ex-P02) + titolo + formato
Testi di laurea (A001-ZXXX-Txxx-Ex-P03) + titolo + formato

Materiale Fotografico (FXX)

Foto (A001-ZXXX-Txxx-Ex-F) + titolo + formato

Materiale Digitale (MDXX)

Video (A001-ZXXX-Txxx-Ex-MD01) + titolo + formato
Interviste (A001-ZXXX-Txxx-Ex-MD02) + titolo + formato



AV Yes, and the story you tell is fantastic, and then the mapping of the different materials you saw. I think it's an extraordinary story in itself and it shows the importance of preserving the archive, of keeping this kind of project documentation, but also of maintaining the creative inspiration that comes from the city, the link to the city of Matera, in order to develop future creative projects.

So, in the interviews, you ask him why he started building the archive, what the archive's role was at the beginning, how it changed over time.

That's also an interesting summary to make at the end of the thesis, to wrap up what the motivation was for building the archive and how it helped him develop his creative work. And that's a very important story in itself, I think.

LL Yes, he told me he doesn't consider himself an archive and when I asked him those kinds of questions, he answered that he started by inheriting a collection of materials from his father. And at first he gathered those, then produced more materials and collected them. But he said it's a collection, not an archive, an accumulation of materials. So, driven by my own interest, I organized his collection into an archive, following my own structure and direction.

AV Yes, well, that's absolutely impressive in itself. I think you've done a fantastic and rather unique job. So, is there anything I can help you with? Because I think the story is very compelling, it has a really unique approach, and the mappings are absolutely impressive in terms of contributing to the visualization of the archive.

LL Yes, I was wondering what I can do to better convey the character, not just through the interviews, but also through other visual methods, although the complexity and the observation. I'm not sure what other methods or points there are to show this. AV Maybe, sure, you could ask him directly, but maybe you could also look at the contents of the archive to see what kind of material relates to the city. How does it reflect the city? So what aspects of the city fascinate

ted him? The evidence will be in the archive, captured through photographs or other records. Then how did it affect, in a way, his work? Did his art and creative practice reflect this fascination with the city? For example, if he took many photographs of people interacting and different characters from city life, is that somehow connected to his work as an artist? I think it could be really interesting to do a thematic analysis of the archive—the parts that reflect the city. What exactly did he document, and how?

Then this inventory of archive content could be connected to his work as an artist and the kinds of projects he developed. And I think that could form a very compelling argument LL Thank you so much for your time and for all your insightful advice. This conversation has really helped me clarify the direction of my research. AV You're very welcome. I'd love to see how your project evolves, do keep me updated on your progress. And if you're interested, I think this research could definitely lead to a PhD. There's a lot of potential here.

artist, except locally, and not even the discovery of a word but also the complexity of materials inside his home. I want to understand how to present my study, which has so far been a one-on-one process with him. What are the key points I need to address...
AV This sounds truly fascinating. Please show me more, so I can better understand how you work.
LL For now, I've begun presenting my study through the transcription of parts of interviews, to my design proposal, how he reacts to my design, but also just to learn more about him. I've investigated the character by color and spatialize their relations. This isn't enough.
So the next step, in my opinion, is to actually understand where we are LOCALIZATIONS, but also the physical DEVICES identified in the categories generated by this language.

identifying categories and, with the help of a relational mapping software: Geph¹. I mapped the relationships between these categories.
I created this first diagram, where the complexity becomes evident. This one is for a single folder. This one is for several folders within a macro folder. And this is the entire archive, a collection of macro folders, subfolders, categories, and subcategories, all identified with a generated coding language. But it's clear that this isn't easily understood by everyone. It only served to divide categories and subcategories into folders, subfolders, files; the archive is organized, like you said, into folders, subfolders, files; the logic behind its organization. Because maybe in the thesis there's this distinction between COLLECTION and ARCHIVE, which we also discussed in class. You might have noticed this at the beginning of the interviews, when you started asking him how he started building his archive. Maybe at first he had these kinds of collections like we see in the image, and then gradually began to organize them into folders, number them, catalog them. So this kind of systematic logic and organizing practice of structuring an archive. So you have quotes from the interview, right? These are quotes from the interviews?

AV Stunning. Especially the maps. Yes, those pink ones from earlier. Absolutely impressive. It's a fantastic project. I think it's an excellent case. So this is part of your projects, his paintings and that's everything for now.

So maybe this relationship between him, his creative work, and the city could be better revealed through the structure of the archive. In other words, what's the key argument your thesis is making?

LL I noticed that there are no graphic methods for representing an archive and the underlying logic, the process, categorization, coding...
AV Right, yes, you're correct. There really aren't many graphic methods. I haven't seen any visual approaches that show the logical connections between the different parts of an archive but also between the archive and the living space. If you go back to the previous slide: it's quite striking to see that there's a percentage of archiving in many parts of the house.

LL Yes, for each function, I wrote down the percentage of archived content. For example, for Studio 02, it's 26%, and for the foyer it's only 3%.
AV Right, yes, interesting. So the archive's another topic that emerges: that he chose to keep the archive in his home, right? Not to donate it to an institution. So it becomes tightly connected to his living and working space, and the archive has a different function here, right?

So maybe that's something worth exploring because it's very different from an archive in an architect's office. He's not practicing anymore, right? He's over 80?

LL He's not working, yes. He's worked on private commissions and the exploration of the buried city until now. AV But maybe when he was more active professionally, the archive was mobile? I think you already have a wonderful story with this unique archive, and you have the interviews, which are very rich, and you have these visualizations, which are impressive. The key thing maybe for the thesis, the key thing would be, since you've done extraordinary empirical work, understanding what the core argument is. So, what do we learn by analyzing an archive like this? What do we learn about the city of Matera? How is the city present in the archive? Was it a source of inspiration for him, for Enzo, or so-much something he constantly documented and it all ended up in the archive?

(TALKING) - Albena Yaneva

Torino, 23 maggio 2025

* Albena Yaneva è una teorica dell'architettura e antropologa delle pratiche progettuali. Oggi è' Professoressa al Politecnico di Torino e Adjunct Professor alla Columbia GSAPP, i suoi studi intrecciano science & technology studies, antropologia cognitiva e filosofia politica applicate all'architettura. E' riconosciuta per un ampio lavoro etnografico che osserva "dal vivo" archivi, studi e cantieri.

LAURA LARocca Good morning, Professor Yaneva. Thank you very much for taking the time to meet with me today. I'm truly grateful for your availability. Your recent lecture on archives was incredibly engaging and thought-provoking. It offered a fresh perspective on the role of archival material in architectural research, and I'm really looking forward to exploring some of those ideas further with you in this conversation.

ALBENA YANEVA Good morning, and thank you for your kind words. I'm very glad to hear that the lecture resonated with you. I'm happy to continue the conversation today and curious to hear your thoughts and questions. So, let me start by introducing the topic of my thesis research, which is taking shape through the work I'm doing on the archive. Can I share my

screen?

AV Yes, perfectly.

LL Okay. My thesis explores how a research process on an unexplored or little-explored subject can be difficult to tackle, starting from or gaining a collection in an archive. So, following up on my question from the last class, my research started from a personal interest that led me to a man named Enzo, this is him in the photo, who now lives in the under-peculiar obsession with the underground city of Matera. Everyone knows the city included as a citizen, for its historic center and its history filled with controversy and moments of both light and darkness, but also of discoveries and setbacks. But before meeting Enzo, I had no idea that there was a completely buried part of the city I

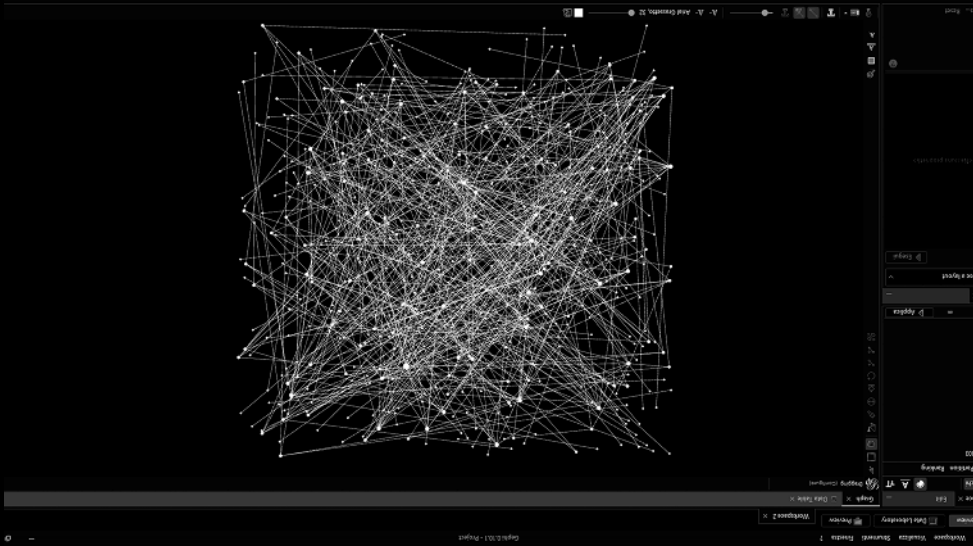
know and grew up in. Starting from this interest of mine, to learn more about this hidden city, I began to meet Enzo, thinking he was just one of the many actors involved in a story, as often happens in projects. As I got to know him, I discovered that he is the only person who has dedicated his entire life to uncovering this world, and that he uncoverings the sole source of knowledge and materials on the subject. It seems like an incredible obsession - I began in his childhood, station that he would walk through the city when he was a child.

with his father. His obsession has even involved his wife and daughters, leading them into some dangerous discoveries. He tells me about singing songs together to avoid fear, or about the time he rappelled ten meters into the void with just a flashlight, with no other purpose than to uncover what lies beneath, invisible to everyone else. To make a long story short, after a summer of conversations with this man, who at first was not very available or willing to share his knowledge with me, I understand that the work was much more difficult than I expected. It's not just about gathering materials useful for my project of refunctionalizing Matera's buried city, but about discovering this man and his collection. Understanding the reasons behind his choices, and why no one else has shown such passion for this subject. Enzo is not just a simple figure in the process that will lead to my hypothesis, he is the protagonist of the story I want to tell, a story of an unexplored city that I want to destigmatize starting from him. That's why I'm making a documentary about Enzo and his archive, this collection. Since the work is very complex, it feels like an investigation, a bit like being a detective. And these are the interviews.

AV It's impressive, Laura. LL From my interest, and also from the continuingcy of organizing the legacy of his work, kept for 70 years in the drawers of his office, my thesis is no longer the redevelopment of underground Matera, but much more: it is an attempt at organization, a bit narrated described through graphic and visual methods, that I learn by doing, of his life in his archive, without even knowing that I live inside it. Being very complex, as you can understand, am involved in several professional figures, in addition to my supervisor, Professor Manfredi Di Robilant, also geologist-sts, administrations, directors, geomaticians... Regarding the part focused on him and his archive, which I try to imagine through the lens of an expert architect, I thought of asking for your input. Even though he's an unknown

UNFOLDING

Gephi è un ambiente per esplorare reti: importa tabelle di nodi (elementi) e archi (relazioni), calcola metriche (grado, betweenness, modularità), applica layout fisici (es. ForceAtlas2) e permette di colorare/dimensionare i nodi in base agli attributi, fino all'export vettoriale (SVG/PDF).



hyperText modes

FOR GOTT EN

Estrazione struttura: ho esportato l'albero delle cartelle del progetto in due CSV: nodes.csv ed edges.csv.
Modellazione: ogni cartella e sottocartella è un nodo; tra cartella padre e sottocartella ho creato un arco CONTAINS. Le categorie sono attribuiti del nodo (e, quando utile, anche nodi collegati con archi TAGGED_AS per evidenziare molte-a-uno). La macrocartella è un attributo univoco usato per colore/comunità.

Import in Gephi: ho importato nodes.csv e edges.csv, verificando i tipi di dato e i duplicati nel Data Laboratory. Layout: ho usato ForceAtlas2 (Prevent Overlap attivo; Scaling medio; Gravity bassa) per far emergere cluster gerarchici; Label Adjust per distanziare le etichette.

Lettura visiva: Colore (Partition) = macrocartella, distingue i domini. Dimensione (Ranking) = count.file o grado, evidenzia nodi densi. Spessore archi = weight (numero di elementi contenuti). Analisi: Modularity per verificare se i cluster calcolati coincidono con le macrocartelle; Filters per ispezionare singole cartelle; o profondità (livello gerarchico).

Pulizia: normalizzazione del-le etichette, abbreviazioni e dizionario di acronimi per evitare rumore. Output: Preview con etichette vettoriali, legenda (macrocartelle/categorie) ed export SVG/PDF per l'impaginazione.

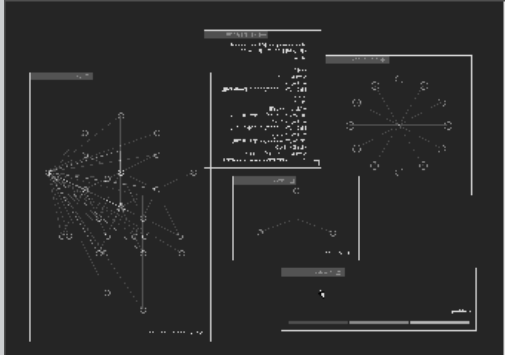
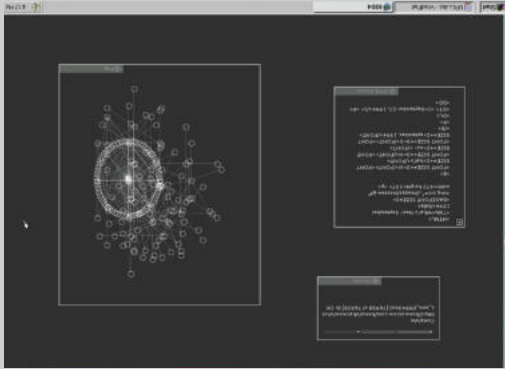
Postproduzione: rendere il tutto univoco con il sistema di simboli della ricerca.

La rete rende navigabile l'archivio: i rami padre-figlio mostrano la gerarchia (archiving), i legami tra cartelle diverse rivelano ricostruzioni (dis-archiving), e le macrocartelle strutturano la lettura a scala superiore.

[illegible]

UN RENDERING ACCIDENTALE

³² Cert V., Espenschied D., La conservazione accidentale non è un piano, Rhizome, 30 maggio 2017.



I/O/D (Matthew Fuller, Colin Green, Simon Pope), The Web Stalker (browser web sperimentale), 1997.

Screenshot dell'interfaccia (modulo "Map") eseguita in ambiente Windows 98 tramite Emulation-as-a-Service, in Vint Cert e Dragan Espenschied, "La conservazione accidentale non è un piano", Rhizome, 30 maggio 2017, disponibile su: <https://rhizome.org/editorial/2017/may/30/preservation-by-accident-is-not-a-plan/>

FOR GOTT EN

hypercontext modes

Il lavoro di mappatura dell'archivio di Enzo Viti si confronta con alcune riflessioni nate nel campo della conservazione del digitale. La conversazione tra Vint Cert e Dragan Espenschied, intitolata "La conservazione accidentale non è un piano"³², offre un esempio paradigmatico: l'archivio non appare come un deposito neutro di file, ma come una infrastruttura di strumenti, protocolli e relazioni. Nelle loro parole ritrovo molti dei problemi che attraversano l'archivio domestico di Enzo: la fragilità dei supporti, l'impossibilità di "salvare tutto", la necessità di progettare strumenti di mappatura invece di affidare su accumuli casuali.

Vint Cert: Vorrei iniziare ricordando che gran parte di ciò che conosciamo del passato è sopravvissuto per puro caso: oggetti dimenticati in una grotta o in un archivio che nessuno ha distrutto. Ma nel mondo digitale la conservazione accidentale non è una strategia. I nostri artefatti – testi, immagini, musica, opere in rete, hardware, non possiamo più renderli ai nostri sensi. La vera sfida è mantenere nel tempo questa infrastruttura.

Dragan Espenschied: Per questo, nel mio lavoro con Rhizome mi concentro sugli strumenti, più che sugli oggetti in sé. L'arte di Internet è intrinsecamente performativa: non è un file da appendere al muro, ma un processo che va ripetuto perché continui a significare. Mi piace parlare di "permanenza performativa", le istituzioni non collezionano solo un'immagine, ma la possibilità di rimettere in scena l'opera. Un esempio è The Web Stalker (I/O/D, 1997), un browser d'artista che non mostra semplicemente le pagine web, ma costruisce una mappa strutturale dei siti visitati, tracciando nodi e connessioni. È un caso quasi "da incubo" per la conservazione: l'opera è inseparabile dall'ambiente tecnico che la rende eseguibile.

VC: Qualcosa di simile ha dovuto fare Brewster Kahle con Internet Archive: quando salva le pagine web, copia anche i link e riscrive gli URL in modo che puntino a copie interne. Così può ricostruire, almeno in parte, l'esperienza di un certo momento del web. È un modo per fondere passato e presente a livello tecnico. Ma questa infrastruttura ha un costo, e apre domande pragmatiche: chi pagherà per mantenerla, per quanto tempo, e con quali regole?

DE:

VC: Questo porta a ripensare l'idea di fedeltà. In teatro è evidente: delle opere di Shakespeare tutto, ma non tutte le forme possibili dellopera. Più costoso, ha senso archiviare alcuni incontri esemplari – una "worm's-eye view", come dice Michael Connor – cioè la traiettoria concreta con cui qualcuno attraversa l'opera. VC: Forse dovremmo anche interrogarci su come offrire agli artisti strumenti di produzione che incorporino fin dall'inizio una certa conservazione. Non per imporre vincoli, ma per mettere in circolo pratiche che rendano più facile generare forme relativamente stabili. Se creiamo che, in futuro, la storia della nostra epoca passerà anche attraverso queste opere digitali, allora progettare strumenti e infrastrutture è già un modo di prendersi cura della memoria. DE: Non possiamo aspettare di trovare la soluzione perfetta per i prossimi cinquant'anni. Possiamo però costruire, qui e ora, strumenti che estendano la vita degli artefatti, che permettano di mappare, classificare e riesearchivare digitale non è un magazzino, ma un dispositivo attivo.



FM

(TALKING) Lucia Rebolino

Torino, 08 febbraio 2025

* Lucia Rebolino, architetta e designer computazionale, e' ricercatrice presso Forensic Architecture e docente alla Columbia University. Ha contribuito al mio progetto di testi con un approccio innovativo, suggerendo tecniche avanzate di archiviazione e l'uso di GIS e Grasshopper per simulazioni geologiche, approfondendo la comprensione del comportamento ecologico del suolo nel tempo.

LAURA LARocca Ciao Lucia, grazie per avermi dedicato un po' del tuo tempo! Come ti dicevo, per quanto riguarda la parte di archiviazione e catalogo-gazzione sto cercando un metodo grafico che mi aiuti a rappresentare una collezione privata molto disordinata, che vorrei ricostruire in modo empirico partendo da una selezione di materiali che mi sono stati concessi. Hai dei metodi da suggerirmi?

LUCIA REBOLINO Ciao Laura. È un piacere. Sì, assolutamente. Intanto potresti pensare a una struttura modulare, che ti consenta di rappresentare ogni elemento come un nodo all'interno di una rete più ampia. Alcuni metodi grafici che funzionano bene per rendere la complessità sono: le mappe radiali, per evidenziare connessioni tematiche; i diagrammi reticolari, per rappresentare le relazioni non gerarchiche tra oggetti, date, materiali, luoghi; oppure potresti usare un sistema per tassonomie aperte, come fa de Vries, di cui parlava anche Elisabetta, dove cataloghi colori, parole, pattern, ma in modo poetico, non solo tecnico. In questo caso ti consiglio di lavorare con sistemi di data visualization, come ad esempio i diagrammi tipo "folder branch git": sono strutture ad albero che ti permettono di rappresentare relazioni, derivandoti rappresentare relazioni, derivandoti connessioni non lineari. È un modo efficace per mappare la complessità e restituire le sovrapposizioni tra materiali, concetti, provenienze, cronologie. Ti permettono di raccontare come si dipanano, invece di fissarla in categorie rigide. Molto interessante. Allora aspetto la tua mail con i link che mi hai suggerito. Certo, non esitare a contattarmi. A presto!

Ciao Laura,
Scusami sono settimane un po' impegnate e non sono riuscita a raccogliere tutte le info che avevo in mente, inizio da quello che ho, e se ci sono domande e punti specifici che non ricordo condividi pure e cerco di trovare risorse più precise.
Per quanto riguarda situata testimonianza: <https://forensic-architecture.org/methodology/situated-testimony> (qui trovi alcuni esempi di video e lavori fatti in ufficio dove il concetto di memoria e testimonianza viene scomposto spazialmente in termini di foto-grafie, mappe, video, ricordi e ricostruzioni 3d).
Sul tema "folder structure" non riesco a trovare quel plug in di cui ti parlavo. L'estetica che avevo in mente è quella di GitHub e git sono termini che si usano in linguaggio di programmazione per indicare sottocartelle e strutture, con alcune parole chiave magari ci sono degli esempi) <https://www.are.na/in-studies-of-diagram-channels> non se sei su arena ma qui ci sono tantissime reference su diagrammi. Io lo uso tantissimo nella parte Cartogram x reference mappe.. ma si espande davvero su qualsiasi tema. Spero di non essermi dimenticata nulla x ora, ma fammi sapere e con i miei tempi rilenti - scusa spero di poter essere più reattiva- mi metto a cercare.

A presto,
Lucia

0.1 LISTA

26 Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Johan&Levi Editore, 2016.

27 Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Johan&Levi Editore, 2016.

28 Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea, Johan&Levi Editore, 2016.

29 Perec G., Pensare Classificare, 1985, trad. it. di Pautasso S., Rizzoli, Milano, 1989, p. 139.

30 Derrida, Jacques. *Mal d'archivio*. Un'impresione freudiana. Napoli, Filena, 1996, p. 11.

31 Foucault M., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Bogliolo G., Miliano, Rizzoli, 1994, pp. 154-177.

FOR GOTTEN

Come ogni collezionista, anche l'artista compila elenchi. La lista espone un metodo, è la traccia compressa di ciò che ha condotto (e condurrà) all'opera. Proprio per questo possiede un fondo tautologico²⁶, dice ciò che fa e fa ciò che dice. Prima ancora d'essere pratica, l'elenco è un principio astratto, una sequenza ordinata di elementi, quell'"en-nupla" che la matematica usa come forma pura dell'ordine, poi calata nei più diversi campi²⁷. La si scrive anzitutto per sé: per allineare idee, ottenere una vista d'insieme sintetica, misurare un perimetro cognitivo.

Umberto Eco ha mostrato come la lista, potenzialmente inesauribile perché abitata dall'"eccetera", coincide con un tentativo poetico e utopico di afferrare l'inafferrabile.

l'inafferrabile.

Tra gli scrittori, Georges Perec è stato un fautore dell'enumerazione creativa, dalla catalogazione del quasi-niente quotidiano, per riappropriarsi di tempi e spazi dell'esistenza, alla mappatura sistematica degli ambienti vissuti. Marcel Proust si è limitato, in "Je me souviens", di mettere in fila 480 micro-ricordi per permettere alla memoria di riaffiorare; invece in "Specie di spazi", ha dato avvio al progetto di redigere un elenco di tutti i luoghi dove aveva dormito nella sua vita²⁸. Per Perec la letteratura si regge su due impulsi: dispersione e regressione. E' qui l'arte dell'elenco diventa dispositivo di disegno, non esistono racconto né utopia senza una classificazione capace di riassegnare un posto a ogni cosa²⁹.

Con il ritorno della parola nell'arte, soprattutto nell'orizzonte concettuale, l'elenco è divenuto prassi estetica: inventari e serie hanno documentato poetiche con rigore quasi notarile, talvolta con un risvolto apertamente narcisistico. Non stupisce che, in epoca di incertezza, la lista torni in auge come

In altri termini, l'archivio funziona come sistema generale di formazione e trasformazione degli enunciati, un regime enunciativo che produce e orienta coscienza, rendendo visibili (o occultando) le condizioni stesse della loro apparizione³¹.

come macchina.

strumento di realtà. Enumerazioni di dati per parlare di attualità, politica, cultura, società. Ma, come ogni forma classificatoria, anche l'elenco è parziale, riflette le categorie di chi lo compila e invecchia nel momento stesso in cui si chiude. Un escamotage è non chiudere mai, renderlo potenzialmente infinito, oppure includere una categoria dell'"ec-cetera" che, come un buco nero semantico, ingloba il resto senza congelarlo»

L'archivio seleziona, compone, connette, raggruppa in figure distinte, stabilisce concatenamenti plurimi, conserva o attenua secondo proprie regolarità. Ne deriva una concezione di esso come struttura di messa in ordine e, insieme, come macchina.

apparizione³¹.

tando) le condizioni stesse della loro
apparizione³¹.

UT

MEDIUM

Hans Haacke, Shapolsky et al. Manhattan Real Estate Holdings, A Real-Time Social System, 1971, 1971.

Veduta d'insieme e dettagli dei pannelli con mappe, elenchi e diagrammi delle società immobiliari, dattiloscritti montati su tavole di dimensioni variabili. Installazione presentata alla 38a Biennale di Venezia, 1978, opera in collezione Whitney Museum of American Art, New York, a MACBA, Barcellona.

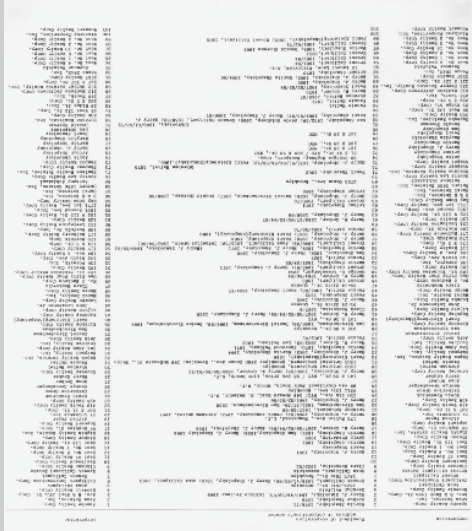
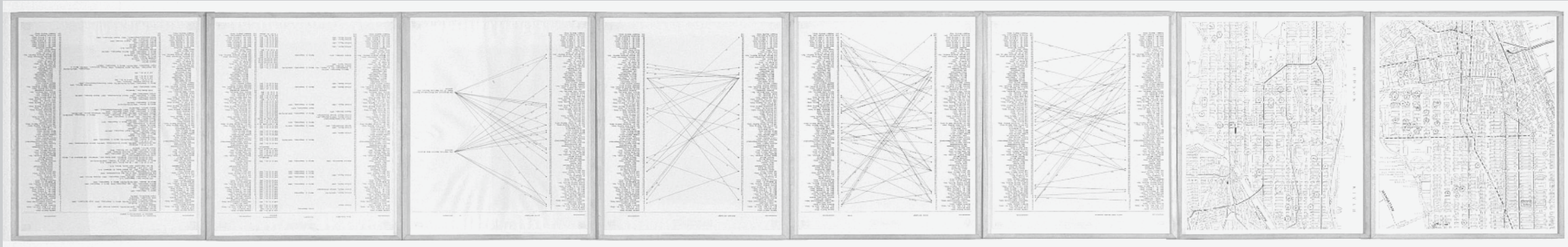
²⁵ Haacke H., All the art that's fit to show, 1973, in Flugge M., Fleck R., Haacke H., For Real, Works 1959-2006, cat. mostra, Richter Verlag, Dusseldorf, 2007, p. 264.

In questa prospettiva, Hans Haacke considera l'archivio un attrezzo di conoscenza: prima lo interroga come fonte, poi lo rimodella come medium per redistribuire il sapere acquisito. Raccontare e rendere visibile sono gli strumenti più efficaci che l'arte possiede per attivarla e renderla visibile.

In "Real Time Social Systems", usa l'archivio doppiamente, come banco di ricerca documentaria e, al contempo, macchina espositiva che raccoglie, correla e rende visibili dati e informazioni.²⁵

Qui "dispositivo" va inteso in senso foucaultiano: un insieme eterogeneo di elementi, discorsivi e non, orientati strategicamente a produrre relazioni. Tali relazioni si innestano in giochi di potere che modellano i saperi e, a loro volta, ne risultano plasmate, trasformando l'archivio da semplice deposito a matrice operativa dove database e narrazione continuano a sfidarsi, generando forme e significati.

L'archivio opera come sistema sociale in atto, un insieme di elementi con funzione strategica e precisa localizzazione spazio-temporale. Così, il lavoro "da scrivania" e il gesto archivistico vengono legittimati come pratiche d'artista.



0.0.3 ARCHIVIO LIQUIDO

¹⁷ Van Alphen E., *Staging the archive: art and photography in the Age of New media*, Reaktion, London, 2014, p. 9.

¹⁸ Baldacci C., *Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea*, Johan&Levi Editore, 2016.

¹⁹ Bauman Z., *Vita liquida*, 2015, trad. it. di Cupeccini M., Laterza, Roma-Bari, 2008, p. 15.

²⁰ Ferraris M., *Documentalità. Perché è necessario lasciar tracce*, Laterza, Roma-Bari, 2009, p. 358.

²¹ Agamben G., *Che cos'è un dispositivo?*, Notte, Roma, 2006.

²² Giannachi G., *Performing Presence: Between the Live and the Simulated*, Manchester-New York, Manchester University Press, 2011.

²³ Giannachi G., *Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano*, Edizioni Trecani, 2021.

²⁴ Ibidem.

Manovich contrappone narrazione e database come due utopie concorrenti, due impulsi creativi originari, quasi due risposte essenziali al mondo che operano secondo logiche divergenti. Il database elenca e colleziona voci, mentre la narrazione intesse un tragitto di cause ed effetti¹⁷.

Questa frizione emerge in modo emblematico nel lavoro di Carlos Amores che, tra il 1998 e il 1999, avvia un repertorio digitale significativamente intitolato "Archivio liquido": centinaia di disegni vettoriali, raccolti e raffinati con l'aiuto di assistenti e professionisti di ambiti diversi, diventano un lessico visivo.

Se da un lato l'"Archivio Liquido" esige ordinamento e nomenclature, dall'altro, in quanto opera aperta, rivendica una perenne fluidità. È "liquido" non solo metaforicamente: i file, privi di qualità sensoriali intrinseche, sono pronti a trasmutare stato secondo i contesti d'uso¹⁸.

Su un piano più ampio, la diagnosi di Bauman sulla modernità "liquida" descrive un'esistenza scandita da ritmi accelerati, in cui il soggetto, più consuetudinario che produttore, sacrifica singolarità e si appoggia a comportamenti di gregge. I legami si fanno fragili, provvisori, e il presente si appiattisce in un'istantaneità ansiosa¹⁹. Questa condizione in flusso aderisce perfettamente alle simulazioni e aumentazioni dell'online.

Ontologicamente, il mondo è una totalità di individui, pietre, organismi, artefatti, persone fisiche e giuridiche, che appartengono a classi in quanto esemplari: le categorie non precedono gli individui, ma discendono da essi, potendo essere insieme principio di classificazione e membri classificati²⁰.

Per timore di etichette ideologiche,

molti artisti decostruiscono gli oggetti come in una collezione entomologica, gesto che rischia di neutralizzare l'opera, azzerandone le frizioni storiche e politiche²¹.

La pratica qui assunta è sistemica: attraversa le strutture del vivere quotidiano, ma trova il suo laboratorio privilegiato. L'archivio è lo strumento con cui diamo forma a ciò che ci eccede, così che la nostra presenza possa articolarsi nel tempo (storia) e nello spazio (geografia). Archiviare è un gesto ordinante. Foucault ne parla come di una soglia temporale che insieme delimita e sovvrasta il nostro essere. Sappiamo però che la presenza non è un blocco compatto, bensì una trama di fenomeni²². Ne discende che anche l'archivio, dispositivo che concorre a fabbricarla, debba restare emergente, relazionale, in trasformazione.

Così, mentre da un lato l'archivio trae cosmo dal caos (accumula, conforma, ordina, modella), dall'altro deve sottoporci a variazione continua per ridefinire il nostro stare-al-mondo in rapporto a ciò che gli è esterno²³. Nessun archivio è davvero chiuso o definitivo: gli archivi vi sono per natura instabili, disponibili alla ri-lettura, al ri-assetto, alla ri-enunciazione²⁴. Sono il luogo in cui presenza e identità si generano e si trasmettono, si occupano di produrre una permanenza, ma per farlo devono abitare l'instabilità.

0.0.2 ANTI-MODELLI

¹⁵ Ibidem.
¹⁶ La pubblicazione, nata da una serie di conferenze che Umberto Eco ha tenuto al Louvre di Parigi, mostra, attraverso una carrellata di esempi presi dalle diverse epoche della storia dell'arte, come ogni testo figurativo sia una lista, un catalogo, un archivio, che oscilla tra la poetica del tutto e dell'ecceftera. Eco U., Vertigine della lista, Bompiani, Milano 2009, p. 17.

Quanto più i modelli progettati dagli artisti restano porosi, discorsivi e interrogativi, tanto più generano rinascita culturale e aperture inedite. Lontani dai depositi materiali del sapere, dove la memoria rischia di smarrirsi nella sovrapposizione di tracce, e prossimi a dispositivi processuali, questi “archivi immaginari” o anti-modelli funzionano come camere di attivazione del pensiero e di esercizio critico¹⁵.

Negli ultimi quindici anni, diverse rassegne hanno provato a mappare la nostra passione, quasi una febbre, per l'archivio, delineando genealogie di pratiche che lo hanno trasformato in un linguaggio vivo. Tali tentativi mostrano quanto sia impraticabile un censimento esaustivo e, soprattutto, quanto risultati fragili ogni tassonomia rigida.

Il desiderio di ordine e di visione d'insieme, antica aspirazione del museo, spinge verso genealogie curatoriali che serrano esperienze e oggetti eterogenei entro gabbie tipologiche. Ma ogni classificazione, lo sappiamo, è ipotesi provvisoria, discutibile, spesso destinata a inciampare.

Tra le indagini più influenti sull'uso del documento come materia prima va ricordata Archive Fever: Uses of the Document in Contemporary Art curata da Okwui Enwezor, che riprendeva titolo e scarto teorico dal saggio di Derrida, ripercorrendo dal secondo dopoguerra alle ricerche più recenti il destino del “documento” in arte. Allo stesso tempo, l'Università di Luneburg ha promosso un programma di studi su luoghi e pratiche di catalogazione, convocando artisti e studiosi per discutere criteri di organizzazione, display e incroci interdisciplinari. Ogni opera, in fondo, è già archivio: contiene un corpus d'informazioni e custodisce una duplice memoria¹⁶, che va riattivata.

0.0.1 CAVERNA DELL'ANTI-MATERIA

FOR GOTT EN

● structural units

DISARCHIVIARE

⁸ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea., Johan&Levi Editore, 2016.

⁹ Ibidem.

¹⁰ Concetti ripresi dalla descrizione dell'atteg-

giamento antitetico verso i mezzi "nuovi" di registrazione e riproduzione in Kracauer S., La fotografia, 1927, in La massa come ornamento. Saggi 1921-1931, trad. it. di Ammirante Pappa-lardo M. G., Groff C., Maione F., Bologna, CUE Press, 2023 e Benjamin W., Piccola storia della fotografia, 1931, ed. it. Milano, Abscondita, 2006.

¹¹ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea., Johan&Levi Editore, 2016.

¹² Affermazione usata durante la Conferenza internazionale: Archives off/for the future, organizzata da Necs European Network for Cinema and Media Studies, Polonia, 2015.

¹³ Baldacci C., Archivi impossibili. Un'ossessione dell'arte contemporanea., Johan&Levi Editore, 2016.

¹⁴ Ibidem.

Negli ultimi decenni lo spaesamento che ci attraversa è stato amplificato dall'avvento dell'informatica diffusa, imponendo una revisione radicale dei criteri di ordinamento. La rete e i grandi motori di ricerca funzionano, in fondo, come liste vertiginose e potenzialmente interminabili: tassonomie a chiamata, modellate sui singoli profili, prive di una reale universalità. In questi stalli della memoria tutto può risultare immediatamente reperibile e presente, ma altrettanto facilmente eluso e dunque assente⁸. Internet non pone soltanto il problema di come ordinare un magma informativo in crescita convulsa, solleva anche l'interrogativo del supporto e della sua permanenza come veicolo di memoria.

La questione della durata dell'archivio coincide con la questione del suo medium, quel sostrato sempre più invisibile e profondo che agisce da interprete e negoziatore della memoria culturale⁹. E in questo infra-strato sub-mediale, instabile, migrante, continuamente riconfigurato, che il cambiamento non è un incidente, ma la sua condizione nativa.

Se davvero viviamo una rivoluzione tassonomica gli artisti ne hanno intuito l'anticipo già tra Sessanta e Settanta, alle soglie dell'informatica diffusa. Intuirono che l'espansione dei modi di catalogare, abilitata dalle nuove tecnologie, avrebbe accentuato la vocazione disciplinante dell'archivio, trasformandolo in dispositivo di sorveglianza. Da qui la scelta, per molti, di capovolgere un gesto prima di tutto politico, contro le iperbole dei sistemi d'identificazione e schedatura e contro l'invasione della sfera privata.

L'"impulso archivistico" si fa pressante quando strumenti avanzati di registrazione entrano nella pratica quotidiana, aprono possibilità inedite, ma alimentano dubbi sulla reale capacità di dare ordine e visione d'insieme, nonché di trasmettere memoria nel tempo¹⁰. Accumulare, collezionare, classificare, del mondo esterno come di quello intimo e immaginario, diventa bisogno corrente, amplificato da Internet, che allarga senza misura il campo d'azione¹¹.

Ne deriva un'economia del sospetto¹² in cui l'archivio si perpetua attraverso migrazioni continue in una riscrittura incessante, afferma Baldacci. Qui risuonano le tesi di Wolfgang Ernst, per cui il fuoco del dibattito non sono tanto i contenuti, quanto i supporti e i loro regimi tecnici. Nessuna archeologia del sapere esiste senza una archeologia dei media, fatta di discontinuità, rotture, logiche alfanumeriche e temporalità multiple¹³.

Il processo di globalizzazione archivistica rimette così al centro questioni cardinali. Criteri di selezione, esclusione e classificazione, rischi di concentrare troppe informazioni in un unico luogo, formato o codice. Relazioni con identità individuali e collettive, ruolo dell'interpretazione e dell'esegesi, possibilità di accesso universale nel rispetto della privacy e differenza tra ricordo privato e memoria (o inconscio) collettiva¹⁴.

SITOMENTE

Chi controlla i principi dell'archiviazione e il potenziale generativo dell'archivio controlla anche la forma del sapere che circola?

Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, Roma, Edizioni Treccani, 2021.

² Bowker G. C., *Memory Practices in the Sciences*, Cambridge–London, The MIT Press, 2005.

³ Lyotard J. F., Thébaud J. L., *Just Gaming*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 14.

⁴ Giannachi G., Archiviare tutto. Una mappatura del quotidiano, op. cit.

⁵ Dollar C. M., *Archivists and Records Managers*, in *the Information Age*, Archivaria, n. 36, 1993, p. 45.

⁶ Baldacci C., Morganti M., Io sono il mio archivio. L'archivio da artista come tassonomia, manifesto, autoritratto, in Donati A., Tibertelli De Pisis F., *L'archivio d'artista*. Principi, regole e buone pratiche, Milano, Johan&Levi Editore, 2023. Nella conversazione tra le due si fa riferimento a Thystrup N. B., Agostinho D., Ring A., Dignazio C., Weel K., *Uncertain Archives*. Critical keywords for big data, Cambridge, The MIT Press, 2021.

⁷ Foucault M., *L'archeologia del sapere*, trad. it. di Bogliolo G., Milano, Rizzoli, 1994, p. 174.

A metà anni Ottanta, con la diffusione dei database relazionali, gli archivi-
sti devono tradurre i principi classici
nell'era elettronica. Nella fase successi-
va, l'immagine del professionista muta,
non più soltanto custode di documenti
ricevuti, ma costruttore attivo di re-
sidenze della memoria⁴. L'accento si
sposta dalla conservazione del suppor-

Come osserva Jean-François Lyotard, la conoscenza diventa forza produttiva primaria e posta decisiva della competizione per il potere³. Ne discende l'urgenza di interrogare il potere archiviale.

Non pensiamo più all'archivio soltanto come luogo o oggetto: sempre più spesso lo leggiamo come medium e come strategia di comunicazione, un insieme di procedure di deposito e trasmissione cui si dedica un'attenzione crescente. Per Shanks, ciò che chiamiamo archivio 2.0¹ inaugura una fase di meccanizzazione e digitalizzazione dei fondi: basi di dati orientate a un accesso rapido e aperto, fondate su classificazioni flessibili e su processi di recupero efficienti². Proprio quando emerge l'archivio 2.0, si consuma il passaggio dall'epoca industriale-burocratica a un'economia digitale centrata su computer e database, modellati dall'interazione uomo-macchina, spiega Gabriella Giannachi. Di conseguenza, cambiano in profondità i modi di costruire, consultare e condividere gli archivi. Nuovi sistemi descrittivi rimpiazzano i precedenti, i documenti elettronici vengono facettizzati, combinati in configurazioni potenzialmente illimitate³, e l'archivio stesso viene inteso come generatore di sistemi di valore molteplici, talora in tensione ma capaci di coesistere. In questo quadro, l'archivio assume il ruolo di infrastruttura della circolazione globale del bene più conteso: la conoscenza.

in moto il sapere.

L'archivio digitale costruito in questo volume si distingue nettamente dal deposito materiale allestito nello studio, non è un semplice magazzino di cose, ma un'opera aperta, per sua natura non conclusa, destinata a restare disponibile finché qualcuno ne assumerà la cura, anche oltre la presenza dell'autore⁶.

Come sintetizza Terry Cook, ciò segna un passaggio dalla visione dei documenti come oggetti fisici statici a quella dei documenti come entità virtuali dinamiche: meno "prodotti" e più agenti, che concorrono a formare la memoria individuale e organizzativa.

to alla continuità d'accesso nel tempo, questione di leggitimità, recuperabilità e intelligibilità⁵.

SITOMENTE

0.0 ROVESCiare L'ARCHIVIO

(sotto-sopra)

0.0.1 CAVERNA DELL'ANTI-MATERIA

0.0.2 ANTI-MODELLI

0.0.3 ARCHIVIO LIQUIDO

MEDIUM

(produrre tassonomie)

(TALKING) Lucia Rebolino

Torino, 08 febbraio 2025

UN RENDERING ACCIDENTALE
UNFOLDING

(TALKING) - Albena Yaneva

Torino, 23 maggio 2025

0.3 PAPER MACHINE

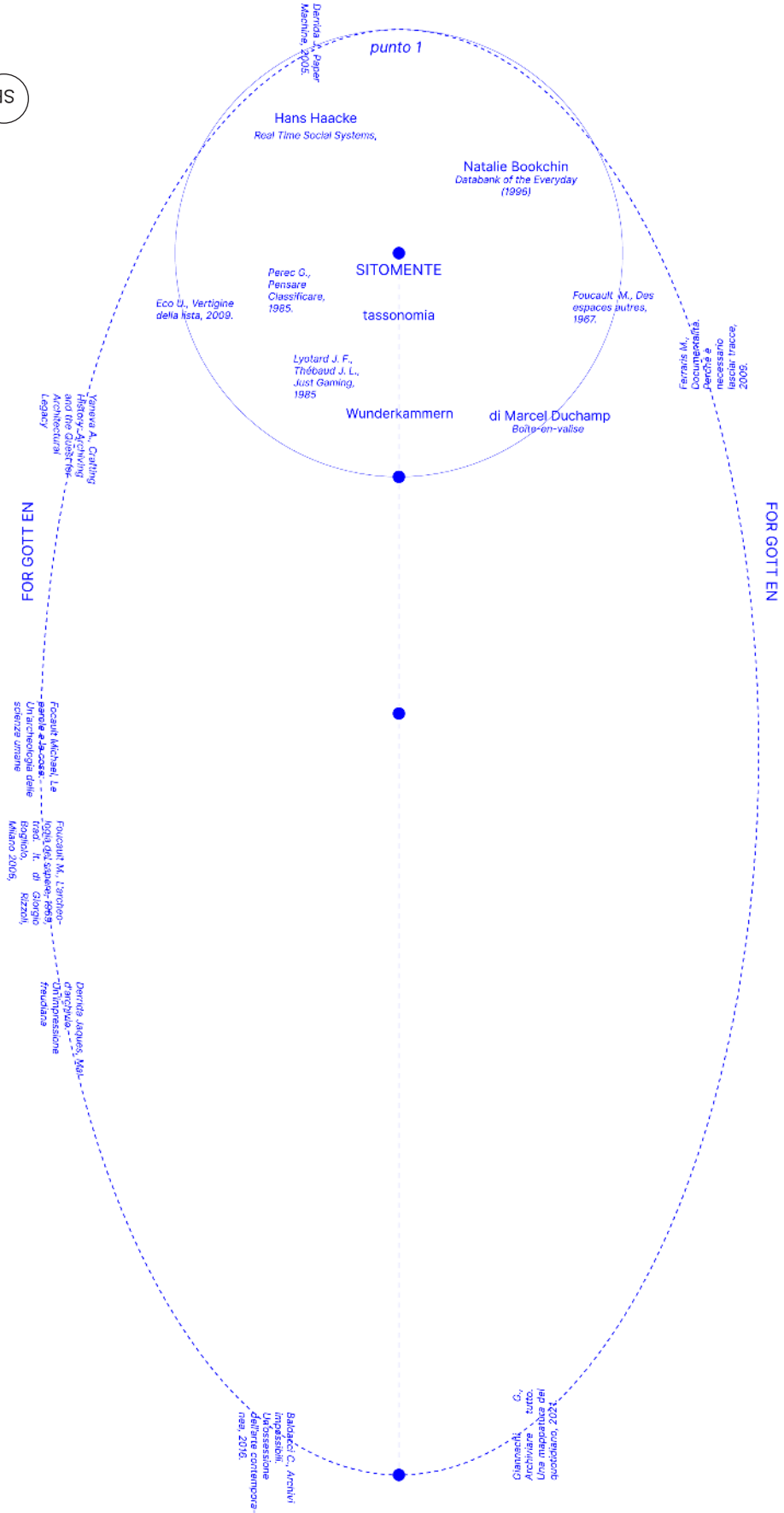
(anarcheologia mediale)

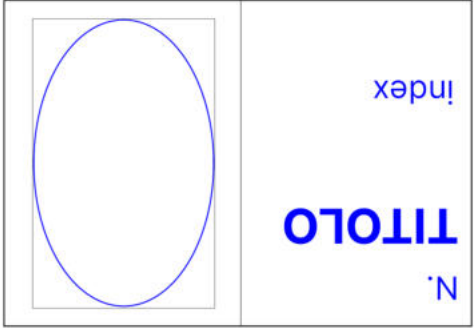
L'ARCHIVISTA: UNITÀ MOBILE

● structural units

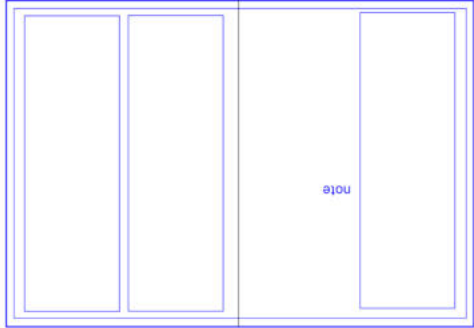


FOR GOTT EN

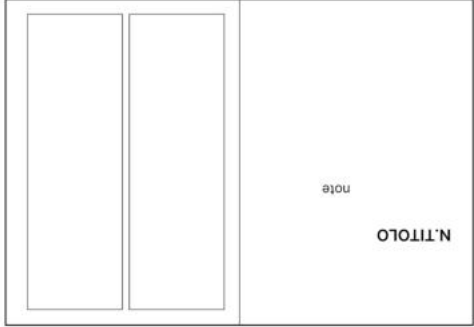




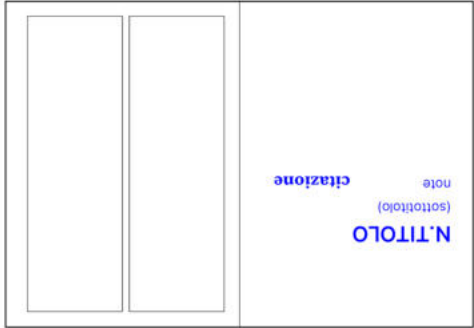
01.



04.



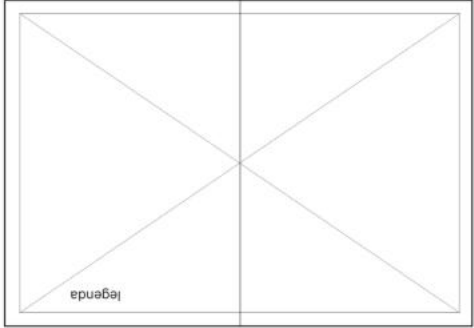
03.



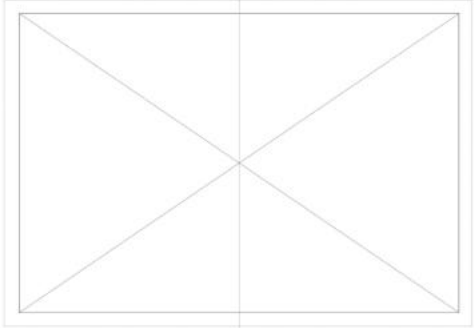
02.

01 —> 08

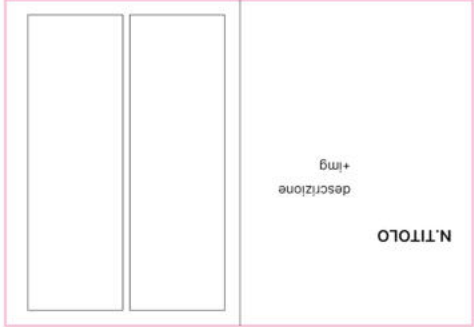
FOR GOTT EN



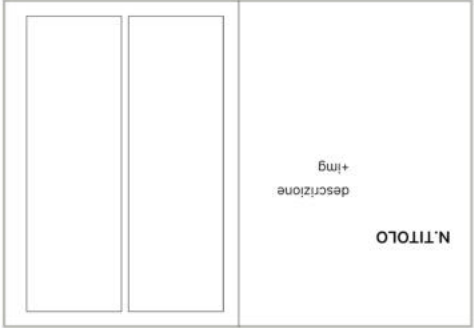
08.



07.



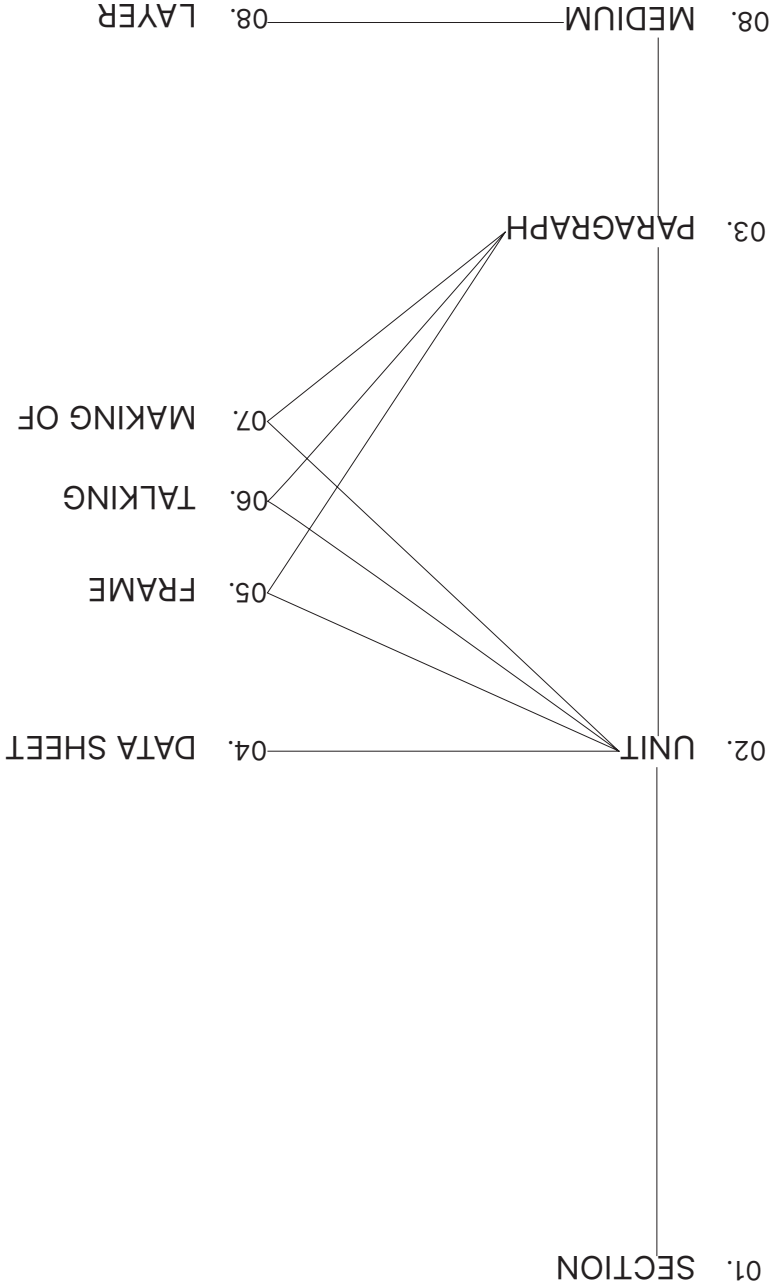
06.



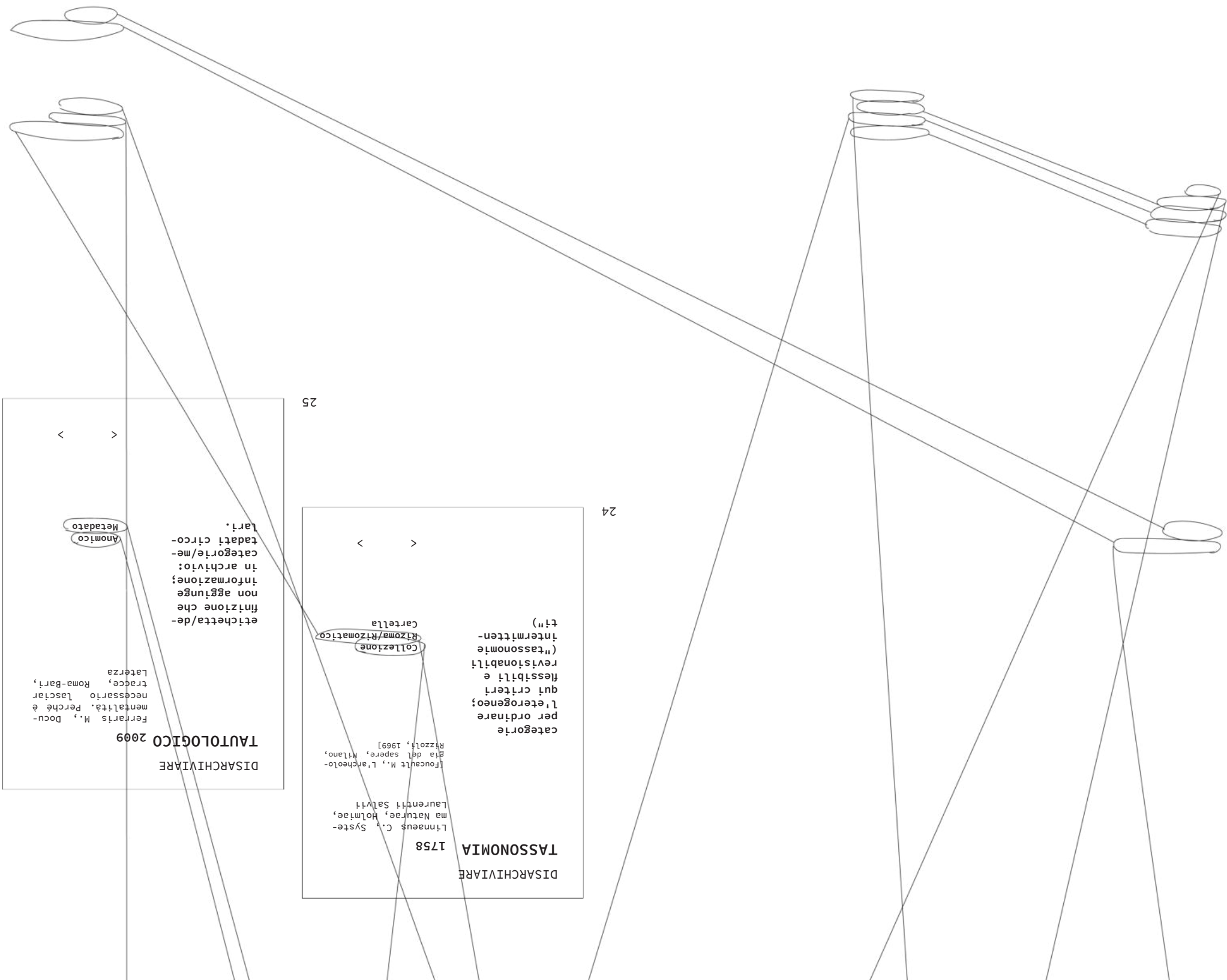
05.

COLOPHON

FOR GOTT EN

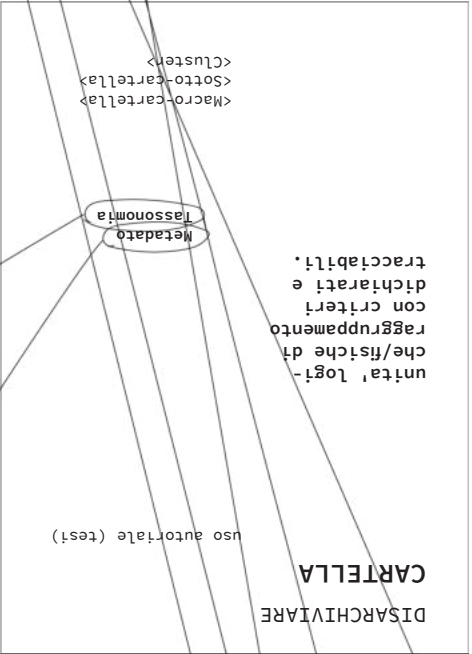


Questa parte restituisce la trama materiale e tecnica che sostiene la tesi. Vi sono indicati i caratteri tipografici utilizzati, il formato delle pagine, i criteri di impaginazione e i supporti di stampa. La sua funzione non è solo dichiarativa: rende trasparente l'infrastruttura editoriale del lavoro, ne documenta le scelte e le condizioni di realizzazione, inscrivendo anche questi aspetti, spesso invisibili, dentro l'archivio complessivo della ricerca.

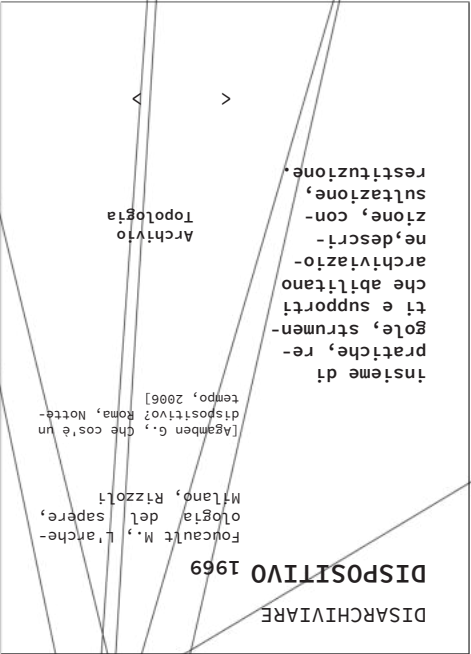


FOR GOTT EN

07



10



ONTOLOGICAL MATRIX

• N

campo

PAROLA

anno

autore/opera

[]

definizione

link

< >

FOR GOTTEN

Il glossario nasce come serie di voci-chiave: brevi schede che mettono in dialogo i lemmi con gli autori che ne hanno orientato il senso nel corso della ricerca. Funziona da soglia d'ingresso: offre fin da subito al lettore gli strumenti lessicali ricorrenti, così da rendere leggibile il filo del discorso. La raccolta dei termini risponde all'esigenza di rendere trasparenti nodi concettuali provenienti da ambiti contigui all'architettura, spesso opachi: li esplicita, li rende attraversabili e li dispone come un atlante minimo a supporto della lettura e del progetto.

ABSTRACT

ENG This section proposes a counter-vision of the archive by delocalising it, as a diffuse ecology of traces, carriers and practices. No longer a circumscribed repository but a medium and a strategy (Foucault; Derrida), the archival apparatus formats visibilities and conducts while mobilising knowledge as the primary stake of power (Lyotard). Led by the database (Shanks; Giannachi), the descriptive regime becomes faceted and recombinable, and records shift from static objects to dynamic entities (Cook). The imperatives of provenance and original order (Jenkins; Scheilkenberg) do not disappear: they are re-situated within platform logics, algorithmic intermediations and cycles of de-indexing that silently rewrite the surface of memory. Dis-archiving is at once critique and method. It means overturning the archive to expose the logistics of selection, exclusion and standardisation; re-routing flows of meaning through counter-taxonomies, provisional lists and situated framings (Eco; Perec). Against classificatory ideology, it privileges open, processual structures: that database which, in Manovich, unsettles narrative as a rival utopia without yielding to the illusion of an automatic order. Thus the "liquid archive" (Amorales) meets liquid modernity (Bauman): files devoid of intrinsic sensoriality migrate across formats and contexts, demanding migration, emulation and care. Media archaeology shifts the focus from content to substrate (Ernst; Zielinski): there is no archaeology of knowledge without an archaeology of media. Methodologically, the counter-vision sketches deep maps (Pearson; Shanks; McLucas) in which document and voice, data and narrative, layer and punctum co-inhabit. The archive is read stratigraphically, as dump and palimpsest, where strata are times rather than spaces and remediation is a choreography of re-enunciation. In networked culture, the prosumer multiplies archives of the everyday, platforms induce quasi-archival behaviours and inaugurate new regimes of disappearance. Within this framework, dis-archiving is not iconoclasm: it is the projective redistribution of traces across heterogeneous substrates, a practice that dis-anchors the site so that memory may act. What emerges is an an-archival pragmatics: an infrastructural and performative archive, unstable, capable of holding together conservation and invention, order and excess. Delocalised, the archive is not the place where knowledge rests, but the engine that sets it in motion, a commons of operative memories through which pasts recombine, presents become legible and futures become thinkable.

ABSTRACT

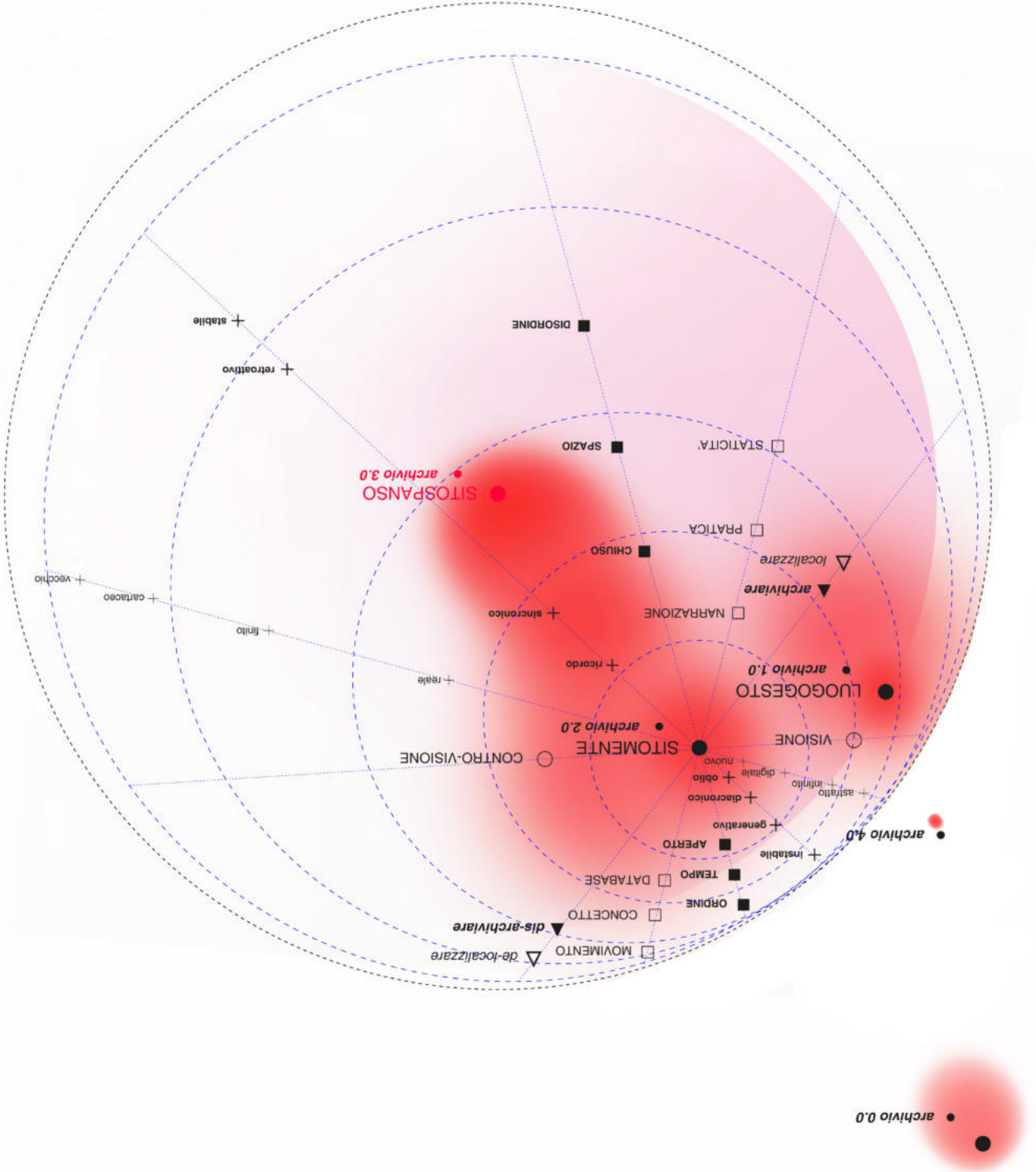
ITA Questa sezione propone una contro-visione dell'archivio delocalizzandolo, un'ecologia diffusa di tracce, supporti e pratiche. Non più deposito circoscritto, ma medium e strategia (Foucault; Derrida), il dispositivo archivia-le formatta visibilità e condotte mentre mobilita la conoscenza quale posta primaria del potere (Lyotard). Guidato dal database (Shanks; Giannachi), il regime descrittivo diventa facettato e ricombinabile, i record transitano da oggetti statici a entità dinamiche (Cook). Gli imperativi di provenienza e ordine originario (Jenkinson; Schellenberg) non scompaiono: vengono ri-situati entro logiche piattaforma, intermediazioni algoritmiche e cicli di de-indicizzazione che riscrivono silenziosamente la superficie della memoria.

Disarchiviare è insieme critica e metodo. Significa rovesciare l'archivio per esporre le logistiche di selezione, esclusione, standardizzazione, ri-instradare i flussi di senso tramite contro-tassonomie, liste provvisorie e inquadramenti situati (Eco; Perec). Contro l'ideologia classificatoria, privilegia strutture aperte e processuali: quel database che, in Manovich, insidia la narrazione come utopia rivale senza cedere all'illusione di un ordine automatico. Così l'"archivio liquido" (Amorales) incontra la modernità liquida (Bauman), file privi di sensorialità intrinseca migrano tra formati e contesti, esigendo migrazione, emulazione e cura. La media-archeologia sposta il fuoco dal contenuto al substrato (Ernst; Zielinski): nessuna archeologia del sapere senza archeologia dei media.

Metodologicamente, la contro-visione disegna deep map (Pearson; Shanks; McLucas) in cui documento e voce, dato e racconto, strato e punctum coabitano. L'archivio si legge stratigraficamente, discarica e palinsesto, dove gli strati sono tempi più che spazi e la rimediazione è coreografia di ri-enunciatazione. Nella cultura in rete il prosumer moltiplica archivi del quotidiano, le piattaforme inducono comportamenti quasi-archivistici e inaugurano nuovi regimi di sparizione. In questo quadro, disarchiviare non è iconoclastia: è redistribuzione progettuale delle tracce su supporti eterogenei, pratica che disancora il sito affinché la memoria possa agire.

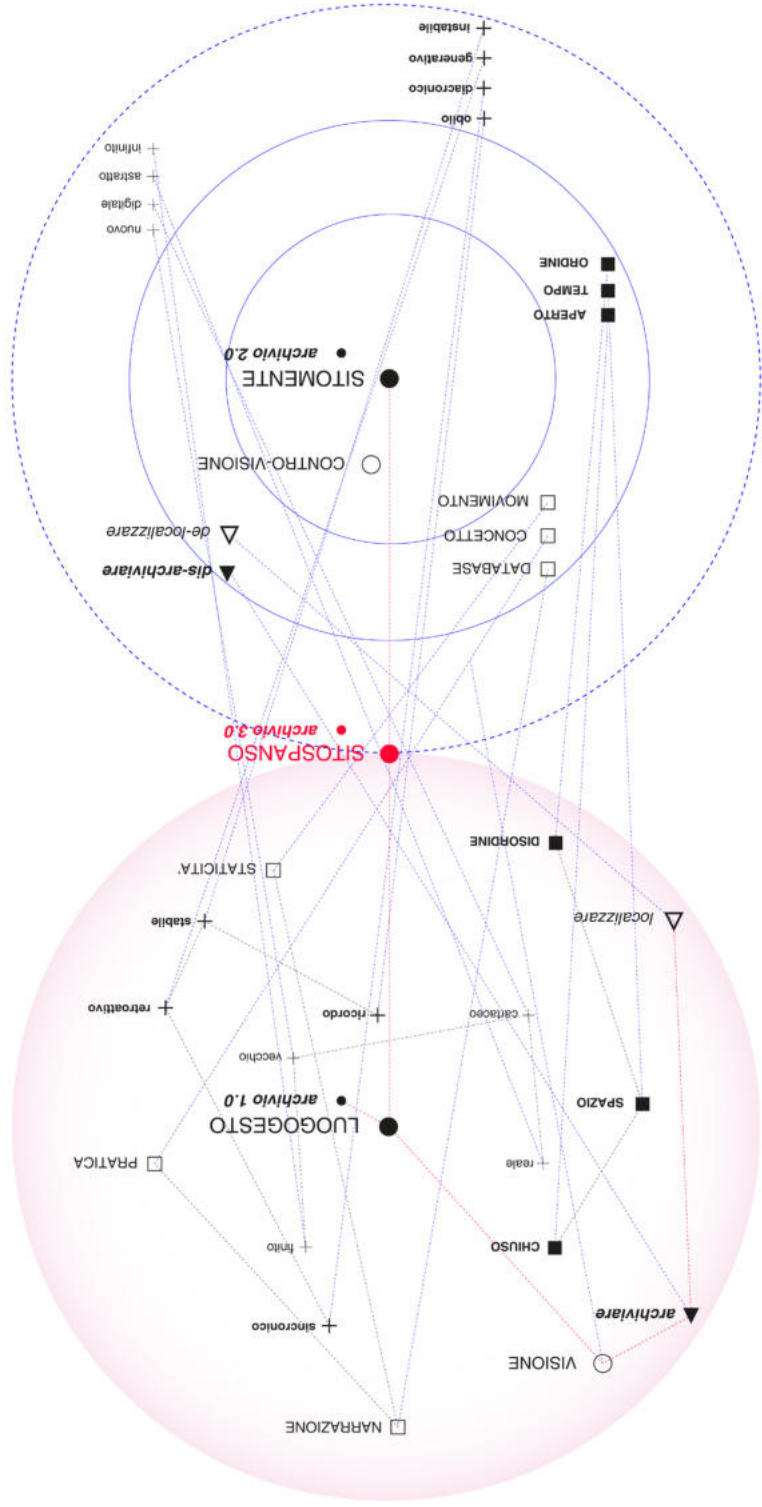
Ne emerge una pragmatica an-archiviale: un archivio infrastrutturale e performativo, instabile, capace di tenere insieme conservazione e invenzione, ordine ed eccesso. Delocalizzato, l'archivio non è il luogo dove la conoscenza riposa, ma il motore che la mette in moto, un commons di memorie operative attraversato cui i passati si ricompongono, i presenti si fanno leggibili e i futuri diventano pensabili.

METHOD



FOR GOTT EN

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITO-SPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62–63 (MATRICE).

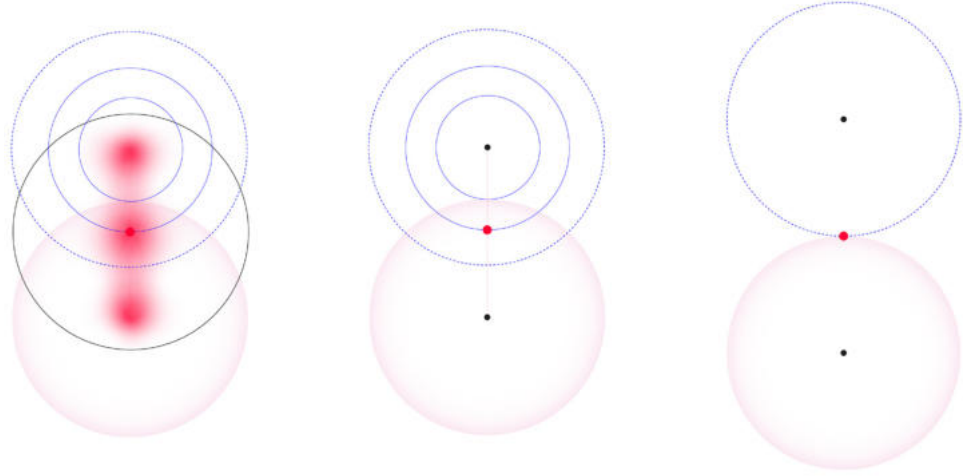


FOR GOTT EN

Il metodo assume la tesi come dispositivo non lineare: una tessitura che accosta sequenze e salti, integrando verticalmente contenuti e procedure. Il suo asse è una duplicità fondativa: Visione/Contro-Visione come due fuochi che tengono in tensione il campo. Non una dialettica che risolve, ma una coesistenza operativa in cui le coppie non si escludono, si attivano a vicenda. Dentro questa matrice, i contrari operano come vettori. Non c'è un prima o un dopo, non c'è un ordine, semplicemente esistono.

Il libro si configura come ipertesto: mappe e tassonomie convivono con racconti e prove. L'archivio è insieme palinsesto e motore, memoria e procedura. La Visione espone, la Controvisione disallinea. Una traccia costruisce il campo, l'altra ne apre le fughe. L'esito non è una sintesi, ma un campo di forze navigabile, in cui ogni polarità resta viva, pronta a riattivare lettura e progetto.

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITOSPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62-63 (MATRICE).



-1.1 ARCHIVE OF ARCHIVES (how will it survive?)

-1.1.1 BUILDING THE UNBUILT

NON-LUOGO OPERATIVO

CAMERA DELLE MERVIGLIE

TOPOGRAFIE

UNA BABELE DI SEGNI

+1.1.3 EXOTERIC INDIGENEITY

+1.1.2 INTO DUST

+1.1.1 ANARCHIVI

+1.1 MONK, KNIGHT OR ARTIST? (verso una pratica)

070-117

DISPOSOFOBIA

WHAT'S IN MY BAG

+1.2.2 ACCUMULARE-SELEZIONARE

+1.2.1 NON SONO IL MIO ARCHIVIO

+1.2 RICOMPORRE L'IO (tra le scartoffie)

018-155

SCULTURE D'OMBRA

+1.3.1 MENSOLA? DISPOSITIVO DI LIVELLAMENTO SEMANTICO

+1.3 DISSOTTERRARE (scavare tra i puncta)

156-179

+1.4.1 YOU WON'T NEED ME WHEN I'M GONE!
"TUTTO ENZO"

+1.4 ARCHITETTURA DELLA MEMORIA (machine for forgetting)

180-189

FORGOTTEN

0.0 PERCHE' L'ARCHIVIO? (in questa tesi)

044-055

macchina

0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO

GHOST OUT THE ARCHIVE

0.0.2 SOGLIA

0.1 ARCHIVIOMANIA (archiviare tutto)

056-067

anatomia

ETEROTOPIE

MATRICE

0.1.1 DOCUMENTALIA

L'ARCHIVISTA: UNITÀ MOBILE

078-081

0.3 PAPER MACHINE (anarcheologia mediale)

UNFOLDING

UN RENDERING ACCIDENTALE

(produrre tassonomie)

0.1 LISTA

050-077

MEDIUM

0.0.3 ARCHIVIO LIQUIDO

0.0.2 ANTI-MODELLI

0.0.1 GENEALOGIA DEL FONDO

(sotto-sopra)

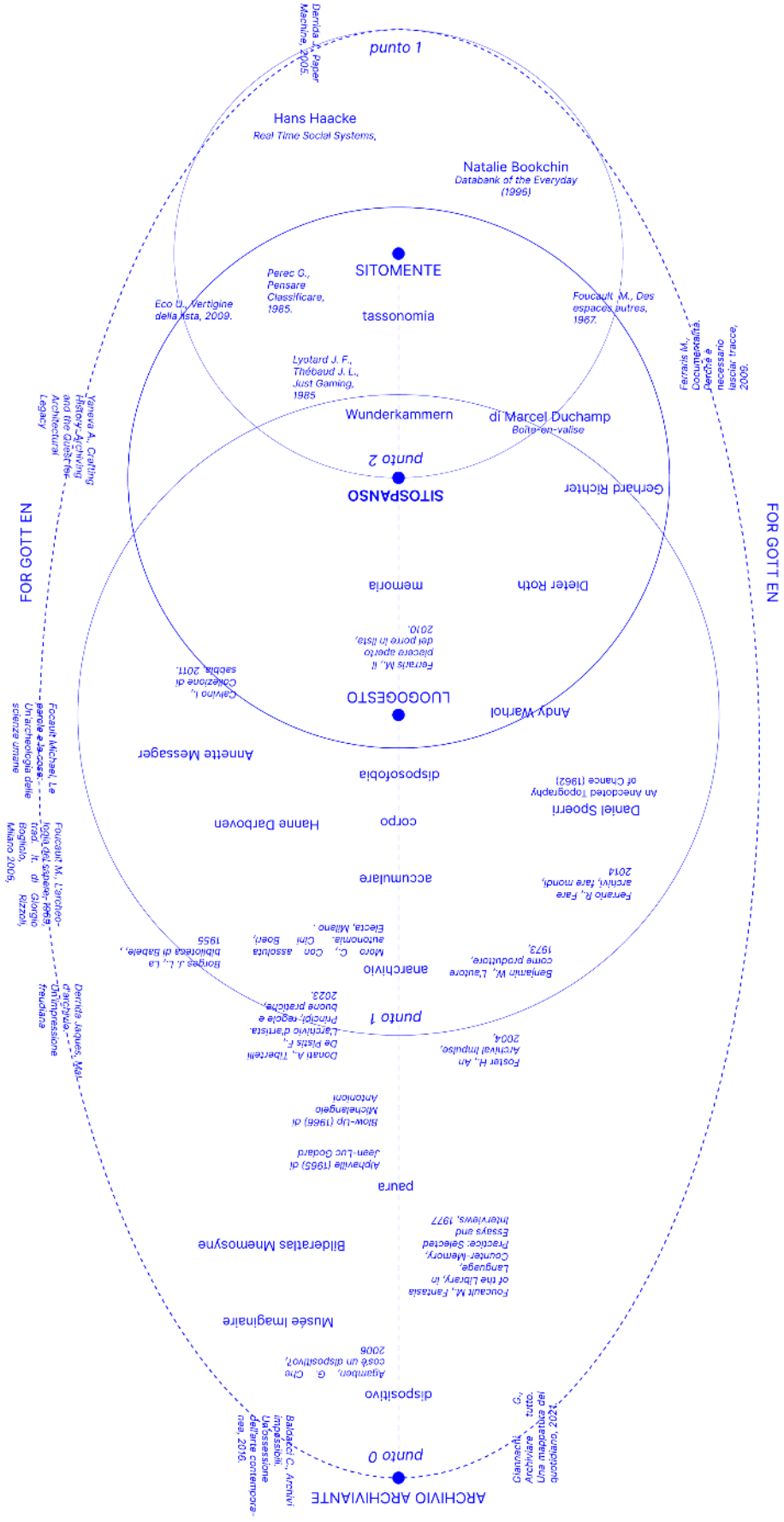
0.0 ROVESCiare L'ARCHIVIO

040-049

THEORETICAL ATLAS

FOR GOTT EN

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini LUOGOGESTO, SITOMENTE e SITO-SPANSO, assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pp. 62–63 (MATRICE).



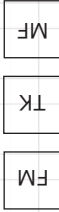
* note per?

SU structural units

DS data sheet

HM hyperTEXT modes

MS material settings



Questo volume è concepito come un dispositivo a visione/controvisione. La prima parte (ARCHIVIARE) si legge nel verso canonico; per accedere alla seconda (DISARCHIVIARE) il lettore è invitato a girare il libro di 180° e riprendere la lettura dall'altro fronte.

Il gesto fisico di ruotare il volume non è un espediente grafico, ma una scelta teorica: rende esplicita la possibilità di guardare l'archivio da due lati, dall'interno delle sue pratiche e dall'esterno delle sue condizioni di produzione, mettendo in tensione sguardo e contro-sguardo.

Le due parti condividono la stessa struttura interna, organizzata in famiglie codificate che ritornano simmetricamente.

Inoltre per guidare la lettura ho progettato un sistema di codifica che orienta il passaggio tra le diverse famiglie di pagine e dispositivi: ogni pagina, oltre al titolo riportato nell'indice, riporta una simbologia e un codice che ne identificano con chiarezza la tipologia e la funzione all'interno del volume.

declaration of intents

FOR GOTT EN

ENG This volume conceives the archive as a critical and performative device: not a neutral container of remnants, but an engine of enunciation capable of retaining, what social memory tends to expel. The title "FOR GOTT EN" inhabits the semantic threshold between forgotten and for God: oblivion is not an end, but a fertile suspension, a reservoir of potential from which new forms of meaning can be regenerated. From this perspective, the archive (private, domestic, idiosyncratic, stratified) presents itself as an "inverted city," with a visible skin and an underground counterfield; to traverse it is to linger within a double-register geography where materials, stories, and affects sediment and re-emerge according to non-linear logics. The research situates itself at the intersection of archival studies, art and architectural history and theory, media archaeology, and memory studies; it deploys practices of material survey, metadata construction, and provenance tracing, while pairing them with acts of critical dis-archiving: sequencing, montage, juxtaposition, that test previously uncharted constellations of meaning. The chosen taxonomy is intentionally open: an iterative coding system able to accommodate exceptions and frictions, privileging reticular over hierarchical logics and treating error, tension, and anomaly not as defects but as epistemic apertures. Every public restitution (synoptic tables, relational maps, iconographic apparatuses, operational sheets) is guided by a clear ethical stance: to acknowledge the sensitive nature of the private archive; to safeguard its authorial and affective dimensions; to ensure the traceability and reversibility of descriptive and curatorial choices; and to respect the rights and wishes of the subjects involved. The aim is twofold: on the one hand, to propose an operational model for artists' and domestic archives that combines documentary rigor with experimental openness; on the other, to demonstrate how oblivion does not erase but sediments, preserving in potential what can still generate knowledge. My commitment, in this sense, is to render the archive legible without impoverishing its ambiguities: to archive/dis-archive is to cultivate a threshold: to retain in order to return, to name in order to reopen, to order in order to allow deviation, so that the matter of the past does not merely survive, but once again acts within the present.

ITA Questo volume assume l'archivio come dispositivo critico e performativo: non un contenitore neutro di resti, ma un motore di enunciazione capace di trattenere e rimettere in circolo ciò che la memoria sociale tende a rimuovere. Il titolo "FOR GOTT EN" abita la soglia semantica tra forgotten e for God: l'oblio non è fine, ma sospensione fertile, riserva di potenzialità da cui rigenerare forme di senso. In questa prospettiva l'archivio (privato, domestico, idiosincratico, stratificato) si offre come "città capovolta", con una pelle visibile e un controcampo sotterraneo. Attraversarlo significa sostare in una geografia a doppio registro in cui materiali, storie e affetti sedimentano e riemergono secondo logiche non lineari.

La ricerca si colloca all'incrocio tra studi d'archivio, storia e teoria dell'arte e dell'architettura, media archaeology e memory studies, adotta pratiche di ricognizione materiale, metadazione e tracciamento delle provenienze, ma le affianca a gesti di disarchivizzazione critica: sequenze, montaggi, accostamenti, che sperimentano costellazioni inedite di significato. La tassonomia scelta è intenzionalmente aperta: un sistema di codifica iterativo, capace di includere eccezioni e conflitti, che privilegia logiche reticolari alle rigidità gerarchiche e fa dell'errore, della frizione, dell'anomalia non un difetto, ma un varco conoscitivo. Ogni restituzione pubblica (tavole sinottiche, mappe relazionali, apparati iconografici, schede operative) è guidata da un posizionamento etico chiaro: riconoscere la natura sensibile dell'archivio privato, tutelarne la dimensione autoriale e affettiva, garantire tracciabilità e reversibilità delle scelte descrittive e curatoriali, rispettare diritti e volontà dei soggetti coinvolti.

L'obiettivo è duplice: da un lato proporre un modello operativo per archivi d'artista e domestici che coniughi rigore documentale e apertura sperimentale; dall'altro mostrare come l'oblio non cancelli ma sedimenti, conservando in potenza ciò che può ancora generare conoscenza. Mi impegno, in questo senso, a rendere l'archivio leggibile senza impoverirne le ambiguità. Archiviare/disarchiviare significa coltivare una soglia: trattenere per restituire, nominare per riaprire, ordinare per permettere deviazioni, affinché la materia del passato non si limiti a sopravvivere, ma torni ad agire nel presente.

declaration of intents

FOR GOTT EN
Archiviare / Disarchiviare ciò che l'oblio trattiene.

Relatore
Prof. Manfredo Di Robilant

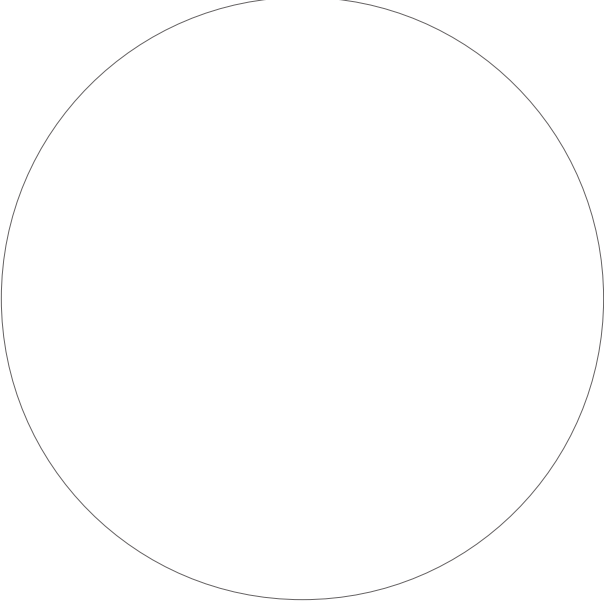
Correlatore
Prof. Elisa Cristiana Cattaneo

STUDENTE
Laura Larocca

archiviare / disarchiviare ciò che l'oblio trattiene

Nel lessico simbolico di Joseph Beuys, la parola si comporta come una scultura: può essere tagliata, ferita, aperta per rivelarne la materia interiore. Spezzando forgoten in for-Gott-en, Beuys ne fa emergere un doppio senso mistico: for God, “per Dio”, “offerto a Dio”, dove l'oblio smette di essere perdita e diventa atto di trasmutazione. Dimenticare, in questa prospettiva, non significa sottrarre ma trasformare: lasciare che la memoria si sciogla nella materia per tornare in altra forma. Come nei suoi riti di guarigione e nelle sue sculture sociali, l'artista agisce per rigenerare ciò che è stato rimosso, traducendo la mancanza in energia.

L'archivio si colloca in questa stessa soglia: non come contenitore di ciò che resta, ma come dispositivo che trattiene e libera, che archivia e disarchivia. In esso l'oblio non cancella, ma sedimenta: conserva in potenza ciò che è stato rimosso, aspettando di essere riattivato. For-Gott-En diventa così un titolo-soglia, un varco tra parola e materia, tra memoria e perdita, dove ogni gesto di archiviazione è anche un gesto di resurrezione.



ARCHIVIARE

EN

GOTT

FOR

CONTROVISIONE

DISARCHIVIARE

DISLOCARE

DATA

L ARCHIVIO APERTO DELLE COSE

RILOCARE





Nel linguaggio tecnico del contemporaneo, la parola **DATA** sembra neutra: un'unità misurabile, trasferibile, pronta a essere ordinata. Eppure ogni dato nasce da una tracciatura con la materia: è una traccia estratta, una registrazione parziale, un frammento che porta con sé condizioni, tempi, attriti.

Aprire un archivio, qui, non significa renderlo trasparente. Significa costruire un accesso per soglie, per mettere la lettura senza imporre la presa. Lascia passare relazioni, non appropriazioni. Consente orientamento, non consumo.

Il procedimento è doppio e dichiarato: prima la raccolta e l'archiviazione: un data banking sperimentale che disloca l'informazione per sottrarla al rischio, per metterla al sicuro; poi la rilocalizzazione, quando i dati tornano a farsi luogo attraverso matrici, spreadsheet, mappe di processi e di vulnerabilità.

Da questa rete nasce la parte più politica del metodo: l'opacità come diritto e come tecnica. Non tutto deve essere esposto, non tutto deve essere reso disponibile per essere conosciuto. La conoscenza, qui, è una forma di tutela.

DATA. L'ARCHIVIO APERTO DELLE COSE diventa così un titolo-soglia: tra estrazione e cura, tra informazione e materia, dove la regola fondamentale è semplice e severa: guardare e non toccare.

POLITECNICO DI TORINO
Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura Costruzione e Città
A.A. 2025 - 2026

DATA
L'ARCHIVIO APERTO DELLE COSE

Relatore
Prof. Manfredo Di Robilant
Correlatore
Prof. Elisa Cristiana Cattaneo

STUDENTE
Laura Larocca

“FRONT MATTER”

declaration of intents

DISLOCARE

DATA

ITA Questo secondo volume assume i dati come forma contemporanea della materia: non un estratto neutro e disponibile, ma una traduzione situata che porta con sé condizioni ambientali, tempi, agenti e vulnerabilità. “DATA” nomina dunque un passaggio: dalla cosa al dato e dal dato alla relazione, in un archivio che non mira alla trasparenza totale ma a un’apertura per soglie. L’“archivio aperto delle cose” è un dispositivo di lettura e di cura: rende orientabile ciò che è complesso senza ridurlo a inventario, e riconosce alla materia un diritto all’opacità come condizione di tutela.

La ricerca si colloca tra ecologie dell’archivio, geografie critiche e pratiche di rappresentazione operativa; adotta strumenti di data banking sperimentale (spreadsheet, matrici, indicatori, schedee protocolli), ma li piega a un obiettivo non estrattivo: registrare senza consumare, descrivere senza esaurire. La metodologia è deliberatamente ibrida, combina griglie e tassonomie con logiche rizomatiche, integra misurazioni e descrizioni qualitative, e costruisce mappe di processo come dispositivi per leggere fragilità e soglie.

I dati vengono prima dislocati per essere preservati, separati dal rischio, normalizzati e resi tracciabili, e poi ricolalizzati come relazioni, tornando a produrre senso quando si ricollegano a contesti, agenti e dinamiche, trasformando la banca dati in un modello interpretativo.

Da questa architettura discende il nucleo etico e progettuale del volume: formulare un protocollo di non intervento capace di distinguere tra ciò che può essere osservato e ciò che non deve essere toccato. “Guardare e non toccare” non è un divieto astratto, ma un metodo. Una soglia operativa che usa matrici e protocolli per decidere quando la cura coincide con l’astensione, quando la protezione richiede opacità, quando l’accesso deve essere parziale, reversibile, negoziato.

L’obiettivo è duplice: da un lato proporre un modello operativo per archiviare materia viva e processi in modo rigoroso ma non riduzionista; dall’altro dimostrare che la conoscenza può essere costruita anche attraverso limiti, zone d’ombra e soglie di accesso. Progettare un archivio che protegge proprio perché non pretende di possedere.

DISLOCARE

declaration of intents

DATA

ENG This second volume treats data as a contemporary form of matter: not a neutral, readily available extract, but a situated translation that carries environmental conditions, temporalities, agents, and vulnerabilities. “DATA” therefore names a passage, from thing to datum, and from datum to relation, within an archive that does not seek total transparency, but rather a thresholded form of openness. The “open archive of things” is a device for reading and care: it makes complexity navigable without reducing it to an inventory, and recognizes a right to opacity as a condition of protection. The research sits at the intersection of archival ecologies, critical geographies, and practices of operational representation. It adopts tools of experimental data banking (spreadsheets, matrices, indicators, fiches, and protocols), yet bends them toward a non-extractive aim: to record without consuming, to describe without exhausting. The methodology is deliberately hybrid: it combines grids and taxonomies with rhizomatic logics, integrates measurements with qualitative descriptions, and builds process maps as devices for reading fragilities and thresholds. Data are first dislocated in order to be preserved, separated from risk, normalized, and made traceable, and then re-localized as relations, regaining meaning when reconnected to contexts, agents, and dynamics, turning the database into an interpretive model. From this architecture follows the ethical and projective core of the volume: the formulation of a non-intervention protocol capable of distinguishing between what can be observed and what must not be touched. “Look, don’t touch” is not an abstract prohibition but a method: an operational threshold that uses matrices and protocols to decide when care coincides with abstention, when protection requires opacity, and when access must remain partial, reversible, and negotiated. The aim is twofold: on the one hand, to propose an operational model for archiving living matter and processes rigorously yet without reductionism; on the other, to show that knowledge can be constructed through limits, shadow zones, and access thresholds. To design an archive that protects precisely because it does not claim to possess.

* note per?

Questo volume è concepito come un dispositivo a **visione/controvisione**. La prima parte (ARCHIVIARE) si legge nel verso canonico; per accedere alla seconda (DISARCHIVIARE) il lettore è invitato a girare il libro di 180° e riprendere la lettura dall'altro fronte.

Il gesto fisico di ruotare il volume non è un espediente grafico, ma una scelta teorica: rende esplicita la possibilità di guardare l'archivio da due lati, dall'interno delle sue pratiche e dall'esterno delle sue condizioni di produzione, mettendo in tensione sguardo e contro-sguardo.

Le due parti condividono la stessa struttura interna, organizzata in famiglie codificate che ritornano simmetricamente.

DISLOCARE

DATA



Inoltre per guidare la lettura ho progettato un sistema di codifica che orienta il passaggio tra le diverse famiglie di pagine e dispositivi: ogni pagina, oltre al titolo riportato nell'indice, riporta una simbologia e un codice che ne identificano con chiarezza la tipologia e la funzione all'interno del volume.

 **SU**
stuctural units

SE

 **DS**
data sheet

UT

 **HM**
hypertext modes

FM

 **MS**
material settings

MF

MD

LY

INDEX

DISLOCARE

DATA

0.0 DALLE FORME ALLA MATERIA

(salto epistemologico)

0.0.1 MICRO/MACRO-COSMO

UNFINISHED WORK

0.0.2 MACCHINA PROBABILISTICA

0.1 AB-SENSE

(soglie dell'opacità operante)

1.0 LA POLITICA DEL LIMITE

(archiviare l'opaco)

Lx x CAT ———> OPACITÀ

1.0.1 MATERIA SEPOLTA

LIVELLO ———> CATEGORIA

CARD FILE
INVENTARIO

CATEGORIA ———> MATERIALE

CATEGORIA ———> PROCESSO

MATERIALE ———> CONDIZIONI AMBIENTALI

PROCESSO ———> TEMPO

EVENTO ———> TEMPO

1.0.3 LIMITE

MATERIA ———> RISCHIO

PROCESSO ———> VULNERABILITÀ

MATERIA ———> FRAGILITÀ

1.0.2 SOTTO-ARCHIVIO

LIVELLO ———> CONTAMINAZIONE
INQUINAMENTO ———> VETTORE

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini SOGLIA, DISLOCARE, RILOCARE assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pagine del glossario (ONTHOLOGICAL MATRIX).

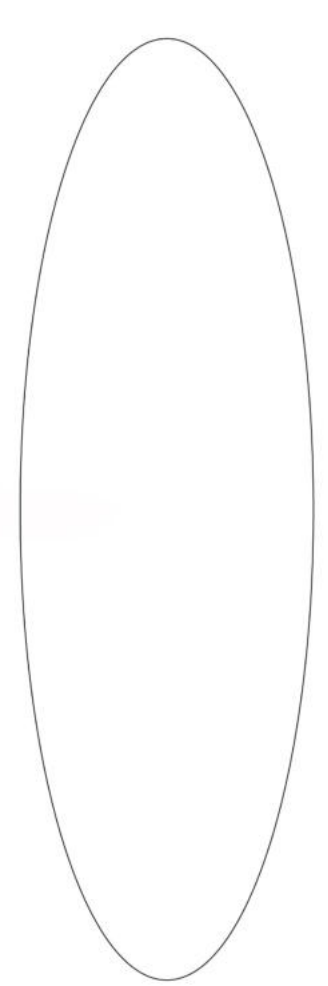
DISLOCARE



DATA

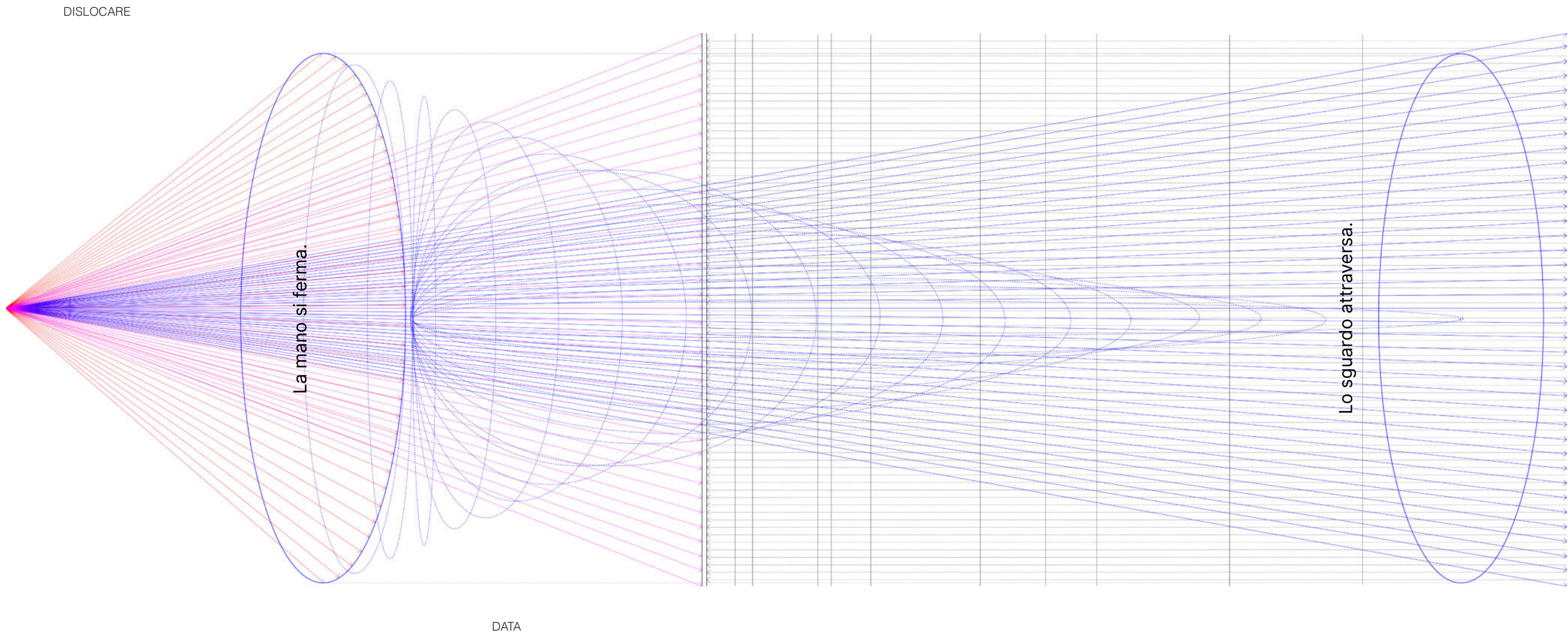
Il metodo si struttura come un sistema a soglia che distingue due regimi: SOPRA (ambito dell'osservazione, della registrazione e della decisione) e SOTTO (ambito della materia viva, dei processi e delle vulnerabilità). Tra i due interviene una membrana operativa. La soglia non è un confine statico, ma un dispositivo che regola cosa può attraversare e in quale direzione. La regola è intenzionalmente asimmetrica. Le azioni che partono dal SOPRA possono penetrare verso il sotto solo in forma controllata e a bassa invasività: accessi, ricognizioni, misure, letture, campionamenti minimi, registrazioni. Questa discesa non coincide con un possesso della materia, ma con la sua traduzione: ciò che attraversa davvero la soglia non è la cosa, bensì la traccia che la descrive. È qui che avviene DISLOCARE: il dato viene estratto dal contatto diretto e spostato in una banca dati (spreadsheet, matrici, schede), dove può essere normalizzato, reso tracciabile, comparabile, senza continuare a incidere sul sistema materiale. Al contrario, ciò che parte dal SOTTO, agenti, processi, emissioni, trasformazioni, vulnerabilità, non risale come oggetto d'intervento. Può essere percepito, misurato, registrato, ma non "portato su" come materia da manipolare o come risorsa da rendere disponibile. In questa risalita interrotta si colloca il diritto all'opacità. Il sistema conserva zone non pienamente estraibili, non pienamente traducibili, e la conoscenza che se ne produce accetta di essere parziale, situata, reversibile. La seconda fase del metodo è RILOCARE: non significa rimettere mano alla materia, ma restituire luogo al dato attraverso relazioni. Le matrici rasformano la banca dati in modello interpretativo, da cui deriva la componente progettuale: protocolli che non prescrivono trasformazioni, ma definiscono soglie di accesso, criteri di osservazione e condizioni di non intervento. "Guardare e non toccare" diventa così una procedura: una grammatica operativa che usa matrici e protocolli per decidere quando la cura coincide con l'astensione, quando la protezione richiede opacità, quando l'azione deve fermarsi.

In sintesi, il SOPRA scende per leggere e tradurre; il SOTTO risale solo come informazione registrabile. La soglia è il punto in cui la materia diventa dato (DISLOCARE) e in cui il dato torna a essere relazione e regola (RILOCARE), preservando l'archivio proprio attraverso limiti, opacità e non intervento.



METHOD

PERMETTE LO SGUARDO.
IMPEDISCE LA PRESA



ABSTRACT

DISLOCARE

DATA

ITA Questa prima parte del volume assume DISLOCARE come gesto epistemo e grafico: sottrarre i dati alla contiguità immediata con la cosa, separandoli dal rischio e dalla presa, per renderli tracciabili, confrontabili, riusabili. Il passaggio è dichiarato: dal microcosmo domestico dell'archivio di Enzo Viti al macrocosmo della città sepolta di Matera, attraverso un salto di scala che non cambia solo l'oggetto, ma il regime di conoscenza. Nella scia di Bruno Latour, l'attenzione si sposta sulla “zona critica” come spessore operativo in cui viventi e non-viventi co-producono condizioni di abitabilità: una politica del suolo che impone di “atterrare” nel mondo reale dei vincoli e delle dipendenze, contro le astrazioni sovrane.

In questo quadro, il dato non è un estratto neutro, ma una traduzione situata di processi, agenti e vulnerabilità (attanti). La costruzione dell'archivio avviene dunque come infrastruttura di rappresentazione operativa: spreadsheet, tabellizzazioni, matrici, indicatori e schede diventano dispositivi di conoscenza, analoghi a quelle “cartografie potenziali” che Terra Forma propone come grammatica per immaginare e governare il terrestre, e affini alla razionalità ecologica di Ian L. McHarg in Design with Nature, dove il progetto è lettura stratificata di condizioni più che imposizione di forma.

DISLOCARE significa allora mettere in griglia senza impoverire, costruire un ordine capace di accogliere molteplicità e conflitto: la serialità e la scheda come in Card File di Robert Morris; lo spostamento del frammento fuori-sito come in Non-Site di Robert Smithson; l'idea di modello come campo dinamico, secondo Sanford Kwinter leggendo gli “stati d'animo” di Umberto Boccioni. La tabella non è qui un esito burocratico, ma un dispositivo che rende visibile la relazione (Édouard Glissant) e che, per esattezza e leggerezza (Italo Calvino, Lezioni americane), cerca precisione senza chiudere il senso.

La dislocazione dei dati, infine, funziona come ponte tra archivio e città: lo stesso metodo, astratto dal domestico, si re-incarna in dispositivi grafici che catalogano e mantengono aggiornabile la materia informativa, predispongono a successive letture per soglie. In continuità con sperimentazioni urbane tra ecologia e riuso (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci; mostra “Verde Prato” a cura di Elisa Cristiana Cattaneo), l'archiviazione non si limita a descrivere: costruisce le condizioni perché il dato possa diventare strumento di orientamento e tutela.

ABSTRACT

DISLOCARE

DATA

ENG This first part of the volume adopts DISLOCARE as an epistemic and graphic gesture: to withdraw data from their immediate contiguity with the thing, separating them from risk and from grasp, so as to make them traceable, comparable, and reusable. The passage is explicit: from the domestic microcosm of Enzo Viti's archive to the macrocosm of Matera's buried city, through a change of scale that transforms not only the object, but the very regime of knowledge. Following Bruno Latour, attention shifts to the "critical zone" as an operational thickness in which human and nonhuman beings co-produce conditions of habitability, a politics of the ground that compels us to "land" in the real world of constraints and dependencies, against sovereign abstractions.

Within this framework, data are not a neutral extract but a situated translation of processes, agents, and vulnerabilities (actants). The archive is therefore constructed as an infrastructure of operational representation: spreadsheets, tabulations, matrices, indicators, and fiches become devices of knowledge, akin to the "potential cartographies" that Terra Forma proposes as a grammar for imagining and governing the terrestrial, and aligned with the ecological rationality of Ian L. McHarg's Design with Nature, where design is understood as a layered reading of conditions rather than an imposition of form.

DISLOCARE thus means to place within a grid without impoverishing, to build an order able to accommodate multiplicity and conflict: seriality and the index card as in Robert Morris's Card File; the displacement of the fragment into an out-of-site condition as in Robert Smithson's Non-Site; the notion of the model as a dynamic field, as Sanford Kwinter suggests through his reading of Umberto Boccioni's States of Mind. Here the table is not a bureaucratic outcome but a device that makes relation visible (Édouard Glissant) and that, through exactitude and lightness (Italo Calvino's American Lessons), seeks precision without foreclosing meaning.

Finally, the dislocation of data functions as a bridge between archive and city: the same method, abstracted from the domestic sphere, is re-embodied in graphic devices that catalogue and keep the informational matter updatable, preparing it for subsequent thresholded readings. In continuity with urban experimentations between ecology and reuse (Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci; the exhibition Verde Prato curated by Elisa Cristiana Cattaneo), archiving does not merely describe: it constructs the conditions for data to become an instrument of orientation and protection.

ONTHOLOGICAL MATRIX

DISLOCARE

DATA

campo	
PAROLA	
definizione	

N.

Il glossario nasce come serie di voci-chiave: brevi schede che mettono in dialogo i lemmi con l'uso specifico che la ricerca ne costruisce, chiarendone il valore operativo all'interno del volume. Funziona da soglia d'ingresso, offre fin da subito al lettore gli strumenti lessicali ricorrenti, così da rendere leggibile il filo del discorso e la coerenza tra definizioni, matrici e protocolli. La raccolta dei termini risponde all'esigenza di rendere trasparenti nodi concettuali provenienti da ambiti contigui all'architettura, spesso opachi: li esplicita, li rende attraversabili e li dispone come un atlante minimo a supporto della lettura e del progetto.

All'interno del volume, accanto a questo glossario interpretativo, saranno inseriti anche estratti di glossario scientifico dedicati a termini e processi geologici: definizioni essenziali che garantiscono precisione terminologica e continuità tra linguaggio tecnico, archiviazione dei dati e costruzione delle soglie di intervento.

DISLOCARE

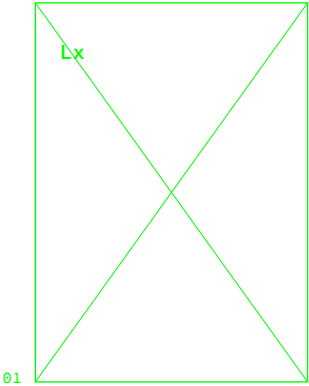
SOGLIA

dispositivo di regolazione tra ciò che è accessibile e ciò che deve restare intatto: rende possibile la lettura senza trasformarla in presa. È il punto in cui il dato può attraversare, mentre la materia si arresta.

<>

01

DISLOCARE



DISLOCARE

SALTO EPISTEMOLOGICO

cambio di regime conoscitivo: non solo cambio di scala (casa/città), ma cambio di ciò che conta come prova, descrizione e responsabilità. Trasforma l'osservazione in metodo e il metodo in criterio.

<>

DATA
02

DISLOCARE

METODO

grammatica di operazioni ripetibili che produce leggibilità senza pretendere esautività. Nel volume: dislocare (archiviare) e poi rilocare (relazionare) fino alle soglie del non-intervento.

<>

03

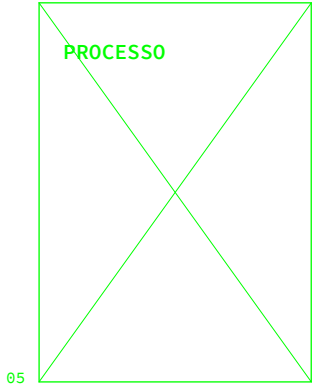
DISLOCARE

RELAZIONE

unità minima di senso: non la cosa isolata, ma il legame tra agenti, processi, tempi e condizioni. È il modo con cui il dato torna “di luogo” senza diventare possesso.

<>

04



DISLOCARE

DETTERRIALIZAZIONE

spostamento di un elemento dal suo contesto operativo per renderlo leggibile e confrontabile. Nel volume coincide con la dislocazione del dato: estrarlo dal contatto e sottrarlo al rischio.

< >

05

DISLOCARE

DISLOCARE

OPACITÀ

diritto e tecnica di tutela: la quota di informazione che resta parziale, non esponibile o non traducibile senza danno. Non è mancanza, ma condizione per una conoscenza non estrattiva.

< >

06

DATA

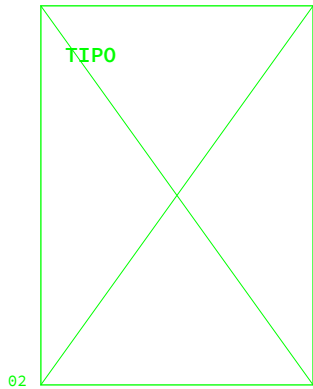
DISLOCARE

MATRICE

struttura relazionale che mette in tensione variabili (processi, vettori, rischi) per produrre criteri decisionali. È un dispositivo di progetto, non solo un formato di calcolo.

< >

07



02

DISLOCARE

TABELLIZZAZIONE

atto di traduzione che trasforma tracce e osservazioni in righe/colonne: rende comparabile ciò che era disperso. È una riduzione controllata, dichiarata e reversibile.

< >

08

DISLOCARE

SCHEDA

unità
descrittiva
“portatile”:
raccolte
attributi,
provenienze,
condizioni,
soglie e note
operative. Serve
a mantenere
tracciabilità e
aggiornabilità
nel tempo.

< >

09

DISLOCARE

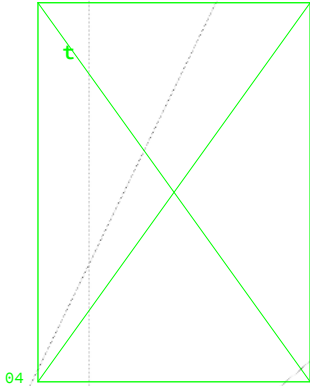
DISLOCARE

HEATMAP

mappa di
intensità: non
rappresenta
oggetti ma
gradienti
(accumulo,
rischio,
vulnerabilità,
densità di
relazione).
È una
visualizzazione
“di soglia”,
utile a leggere
tendenze e
criticità.

< >

DATA
10



04

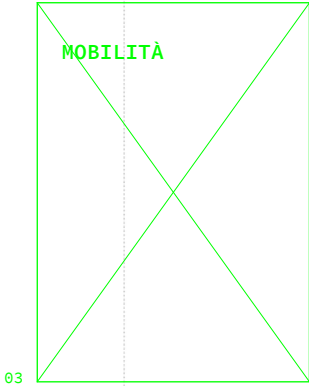
DISLOCARE

TEMPO

tempo operativo
del cambiamento
e profondo dei
processi lenti
e stratificati
che eccedono
l'evento umano.

< >

11



03

DISLOCARE

DOUBLE NEGATIVE

ribaltamento
di lettura tra
orizzontale e
verticale: ciò
che in superficie
sembra negazione
produce, in
profondità,
un campo di
significati. È
una logica di
inversione.

< >

12

DISLOCARE

INVENTARIO

catalogazione orientativa, non appropriativa: un elenco che non chiude, ma prepara letture successive. Serve a dare forma senza esaurire la complessità.

<

>

13

DISLOCARE

DISLOCARE

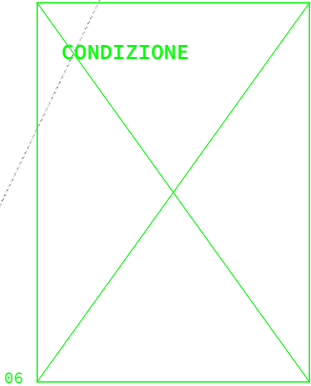
VULNERABILITÀ

misura della suscettibilità al danno in relazione a processi, esposizioni e soglie. Non è fragilità “in sé”, ma condizione relazionale e situata.

<

>

14
DATA



06

DISLOCARE

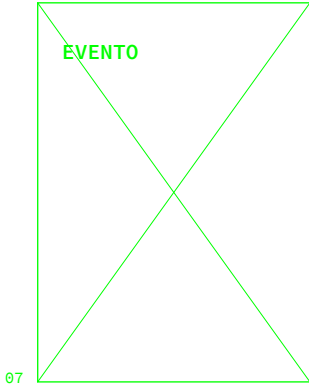
FRAGILITÀ

qualità materiale e sistemica di ciò che può perdere integrità per minime variazioni. È un indicatore etico prima che tecnico: impone un limite all'azione.

<

>

15



07

DISLOCARE

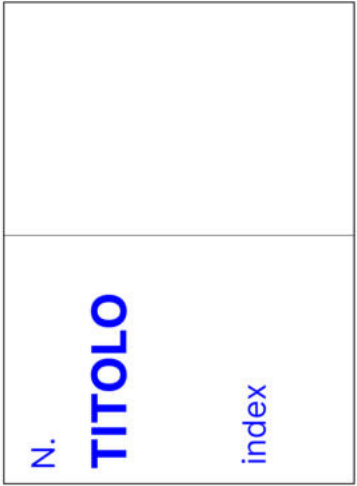
RISCHIO

probabilità e conseguenza di una perdita (materiale, ecologica, culturale) generata da interventi o trasformazioni. È il parametro che orienta le soglie del protocollo.

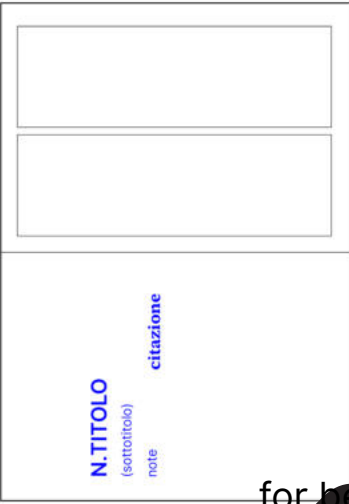
<

>

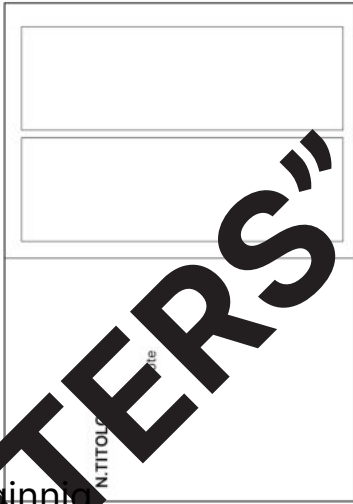
16



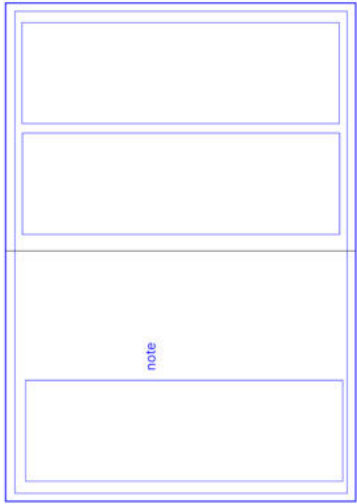
01.



02.



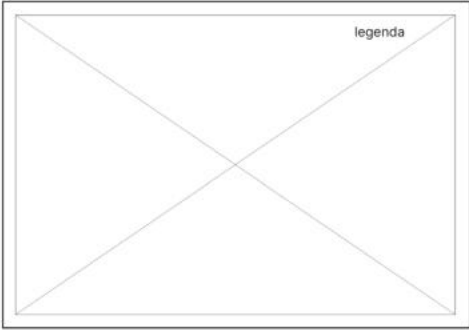
03.



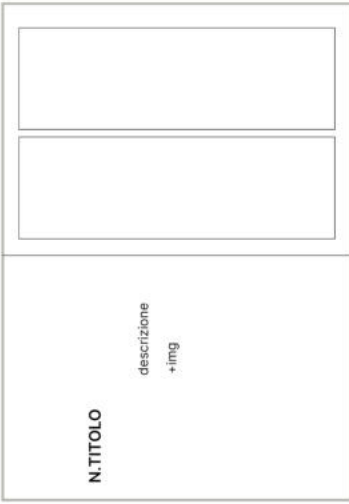
04.

DATA

08.



05.



06.



07.

La doppia rotazione del volume non è un espediente grafico, ma una parte integrante del metodo.

Nel passaggio tra Visione e Controvisione il libro ruota di 180°: questo gesto segna il ribaltamento del punto di vista tra la parte che disloca i dati (estrazione, tassonomia, matrici) e quella che li riloca nei luoghi del sottosuolo (carte, sezioni, protocolli sul campo). La rotazione non è solo un cambio di verso, ma una piccola “soglia operativa”: il lettore è costretto a cambiare postura, a riconfigurare il proprio orientamento nello spazio del libro, esattamente come il progetto propone di riconfigurare il proprio orientamento rispetto alla città scavata.

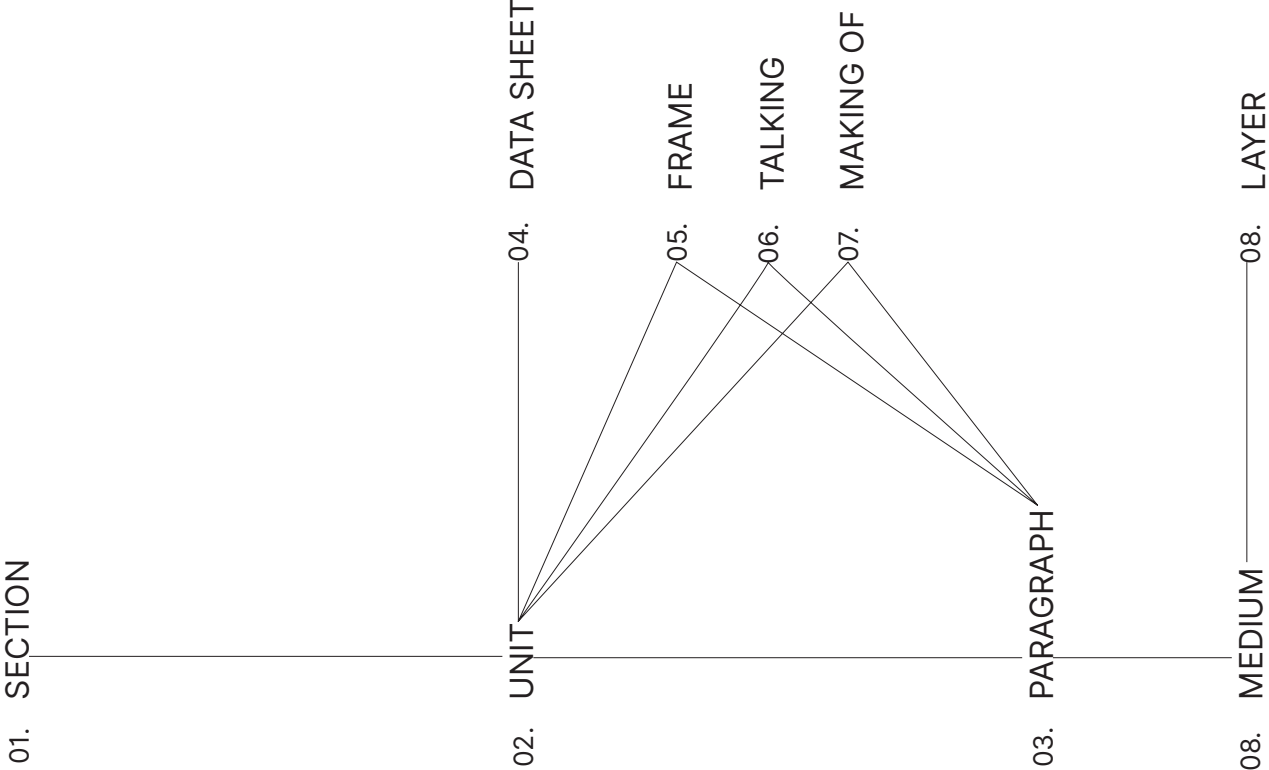
All'interno di ciascuna delle due sezioni, inoltre, la lettura alterna orientamento verticale e orientamento orizzontale, implicando una rotazione di 90° a seconda della natura dei contenuti. Le pagine teoriche (concetti, definizioni, matrici ontologiche, parti discorsive) sono impaginate in un regime di lettura “verticale”: il testo si dispone lungo l'asse lungo della pagina, accompagnando idealmente il movimento in profondità (dai livelli L0-L6, dal suolo al sottosuolo). Le pagine progettuali (mappe, carte, diagrammi di processo, protocolli grafici) richiedono invece una lettura “orizzontale”: il libro viene ruotato, come una carta o un elaborato tecnico, e il corpo del lettore si allinea alla dimensione planare del paesaggio e delle relazioni spaziali.

La distinzione fra verticale e orizzontale, dunque, coincide con quella fra dispositivo di lettura e dispositivo di azione: da un lato l'asse che organizza concetti, dati, categorie; dall'altro il piano su cui questi stessi dati vengono messi in relazione nello spazio. Chiedere al lettore di ruotare il volume non serve solo a segnalare un cambio di registro, ma a fargli esperire fisicamente il passaggio dal guardare per comprendere (Visione) al guardare per prendersi cura senza intervenire (Controvisione). In questo modo, la struttura materiale del libro rende esplicito il suo statuto di archivio vivente: non un contenitore neutro di informazioni, ma una sequenza di soglie grafiche che mettono continuamente in gioco la posizione di chi guarda.

COLOPHON

DISLOCARE

DATA



Questa parte restituisce la trama materiale e tecnica che sostiene la tesi. Vi sono indicati i caratteri tipografici utilizzati, il formato delle pagine, i criteri di impaginazione e i supporti di stampa. La sua funzione non è solo dichiarativa: rende trasparente l'infrastruttura editoriale del lavoro, ne documenta le scelte e le condizioni di realizzazione, inscrivendo anche questi aspetti, spesso invisibili, dentro l'archivio complessivo della ricerca.

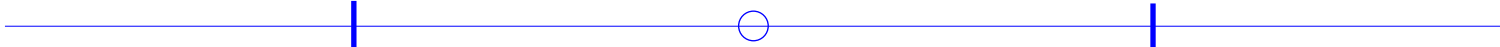
punto zero

* STASI

Questo secondo libro si apre dopo, nel blocco centrale, il con una stasi: non un rallen- metodo ricadrà in un territorio tamento, ma una interruzione preciso e dovrà territorializ- consapevole. È il punto in cui la zarsi non come applicazione ricerca smette di avanzare per automatica, ma come urto, continuità e sceglie, invece, di adattamento, responsabilità. fermarsi per diventare leggi- Stasi, quindi, è il primo passo bile. Una pausa che separa e del ritorno: il punto in cui si de- insieme connette: sospende cide come rientrare nel reale il tempo dell'operatività e so- senza schiacciarlo in una gri- spende lo spazio del "qui", per glia, e come lasciare che sia il mettere a fuoco ciò che, nel luogo, con le sue resistenze, i flusso del progetto, rischia di suoi tempi, le sue opacità, a restare invisibile, assunti, ge- riscrivere il metodo mentre lo rarchie, automatismi, linguaggi. attraversa.

Stasi è il momento di disanco- raggio: teoria e metodo vengo- no temporaneamente sottratti al sito per misurare la propria autonomia, come si fa con uno strumento prima di rimetterlo in mano alla materia. È una came- ra di decompressione tra due stati: da un lato la costruzione di un impianto concettuale e di un lessico; dall'altro la neces- sità, imminente, di rientrare in un luogo specifico e lasciare che quel lessico venga messo alla prova. Qui, prima di dislocare e poi rilocare, la ricerca trattiene il gesto, lo rende reversibile, lo espone alla critica: non per pu- rificarlo, ma per tararlo, ricono- scendo che ogni metodo porta con sé un rischio di imposizione.

In questa soglia, l'apparente "fermata" è già un movimento: prepara il passaggio dalla di- mensione astratta alla dimen- sione situata. Perché subito



ATTRAVERSO LA SOGLIA

0.0 DALLE FORME ALLA MATERIA
(salto epistemologico)

0.0.1 MICRO/MACRO-COSMO
UNFINISHED WORK

0.0.2 MACCHINA PROBABILISTICA

0.1 AB-SENSE
(soglie dell'opacità operante)



DISLOCARE

DATA

0

● structural units

O.0 DALLE FORME ALLA MATERIA

(salto epistemologico)

DISLOCARE

¹ Derrida J., Mal d'archive. Une impression freudienne, Paris, Éditions Galilée, 1995.
² Waddington C. H., The Strategy of the Genes, London, Allen & Unwin, 1957.

DATA

● structural units

Nel primo libro l'archivio domestico di Enzo Viti è assunto come un dispositivo di messa in forma: un “doppio” della città sepolta che lavora per stratificazione di disegni, carte, fotografie, appunti. L'attenzione è rivolta alle forme del sottosuolo così come emergono nella pratica di rilievo e rappresentazione: sezioni, assonometrie, mappe, viste fotografiche. L'archivio è al tempo stesso oggetto e strumento di indagine, regolato da procedure di descrizione, ordinamento, indicizzazione che rimandano a un'idea moderna di controllo della memoria e della visibilità.¹

Nel secondo libro, lo stesso apparato metodologico viene deterritorializzato: applicato non più alle forme, ma alla materia viva del sottosuolo (rocce, acque, microbi, radici, inquinanti).

Qui l'archivio cessa di essere soltanto deposito di tracce passate per farsi archivio vivente, attraversato da processi epigenetici lenti, talvolta opachi, che trasformano la sostanza delle cavità ipogee nel tempo.²

Il passaggio dalle forme alla materia non implica una rotura, ma un salto di scala: le categorie, le griglie e le tassonomie elaborate nel Libro 1 vengono riallineate per ospitare dati fisico-chimici e biologici, misurazioni instabili, lacune, margini di errore. L'archivio non è più l'illusione di una totalità ordinata, ma

ATTRAVERSO LA SOGLIA

DISLOCARE



DATA

● stuctural units

Il disegno mette in scena un campo d'archivio che nasce in un punto preciso: il tavolo di Enzo Viti, e poi si espande per dislocazione, fino a perdere i confini domestici e diventare infrastruttura di città. Il tavolo non è rappresentato come semplice arredo, ma come soglia operativa: un piano di appoggio in cui l'atto di ordinare si trasforma in atto di costruire mondo. Da qui si irradiano traiettorie, vettori, allacci: linee di provenienza e di assegnazione che rendono visibile la migrazione del metodo dal microcosmo privato al macrocosmo urbano.

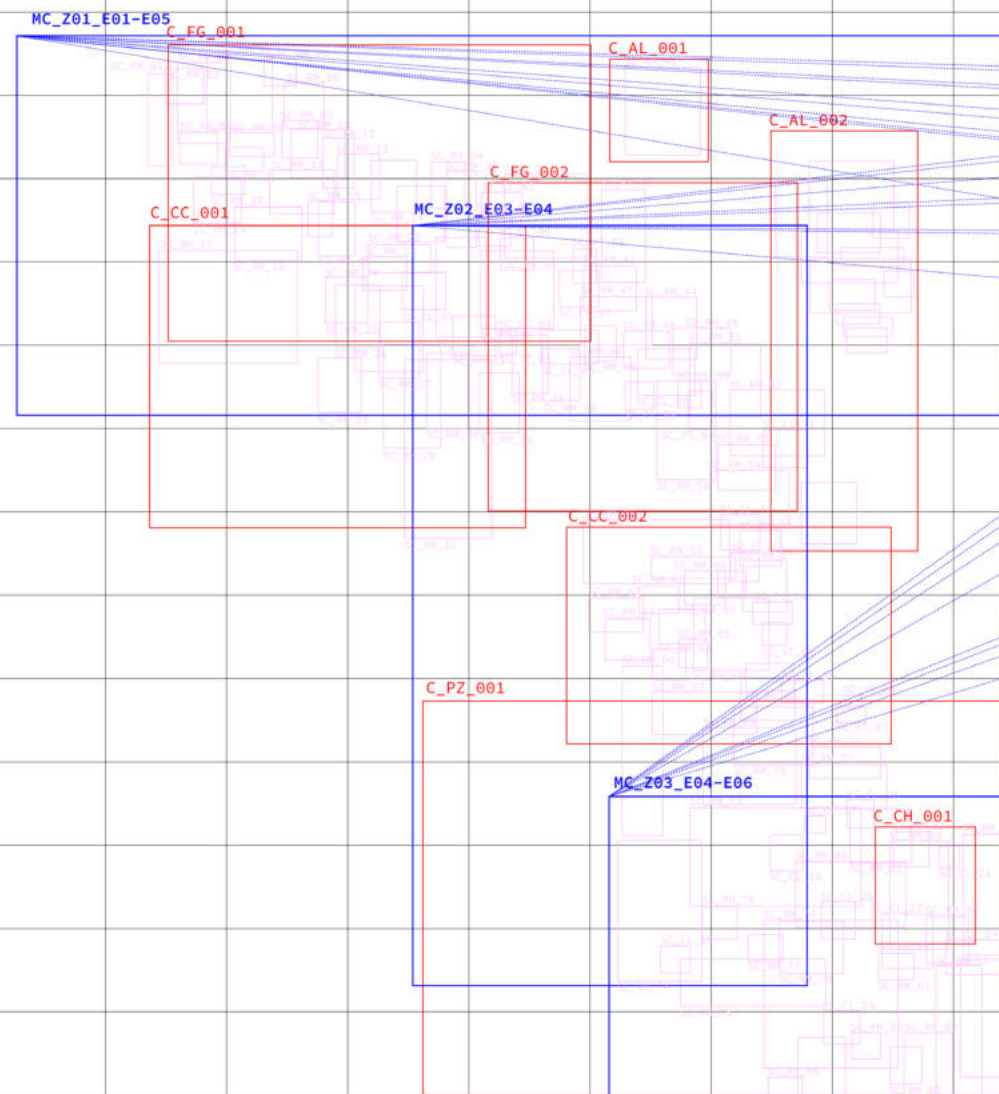
Le categorizzazioni elaborate nel volume precedente: macrocartelle, cartelle, sottocartelle, compaiono come figure geometriche che si distribuiscono nello spazio e si ancorano a dispositivi fisici, tipi, categorie, localizzazioni. La griglia di sfondo funziona come superficie di traduzione: non misura soltanto, ma rende confrontabile ciò che prima era idiosincratico, sparso, affettivo. I riquadri non sono “contenitori” statici: sono forme di governo del materiale, moduli che impongono una disciplina leggera, capace di tenere insieme frammenti eterogenei senza normalizzarli fino a cancellarne l'anomalia.

In questa transizione, l'archivio cambia natura: da archivio di forme (oggetti, immagini, supporti, tracce) a archivio di contenuti (dati, at-

tributi, relazioni, condizioni). Le stesse unità tassonomiche diventano allora banche dati: non più soltanto luoghi dove riporre, ma strutture in cui i documenti vengono tratti e tenuti nella loro forma per essere resi leggibili come informazioni, pronti a essere interrogati, incrociati, ricombinati. Il disegno racconta così una metamorfosi metodologica: ciò che nasce come gesto domestico di ordinamento si proietta fuori scala e diventa matrice di costruzione di un archivio più vasto, capace di contenere e far circolare dati, senza perdere la memoria del punto d'origine, la soglia da cui tutto ha preso avvio.

ATTRAVERSO LA SOGLIA

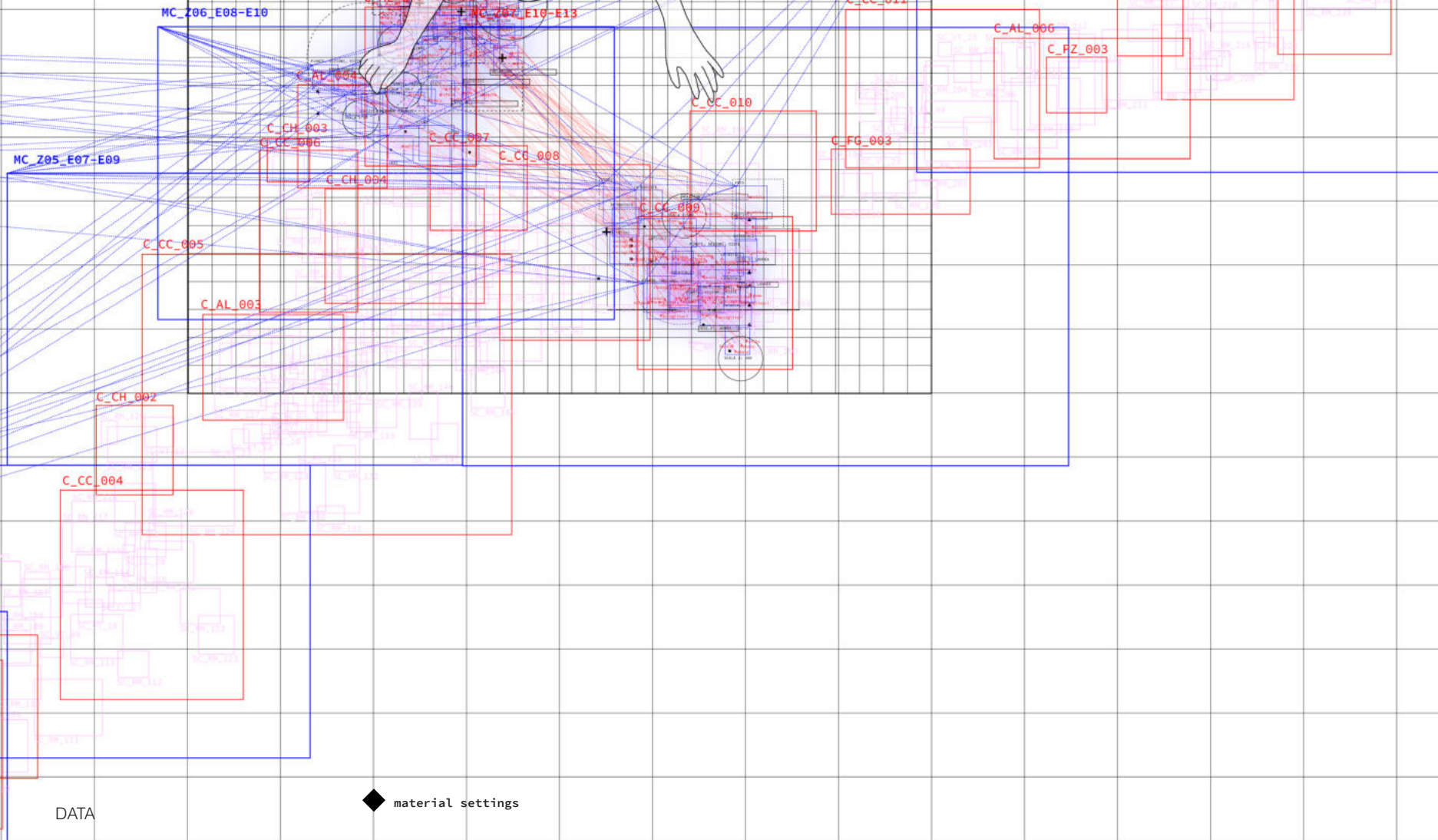
DISLOCARE



DATA

◆ material settings

ATTRAVERSO LA SOGLIA



Custodire l'archivio
attraverso l'opacità.

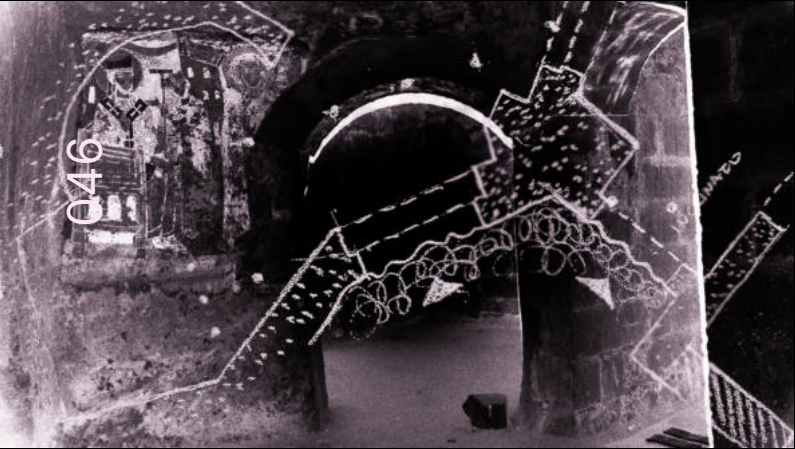
Questa tesi nasce da una rinuncia deliberata: rinuncia alla forma definitiva, al controllo totale, alla chiusura. Non perché manchi l'ambizione di costruire un dispositivo rigoroso, ma perché l'oggetto stesso dell'indagine, l'archivio vivente, la città sepolta, la materia stratificata, non ammette un gesto di "finitura" che non sia anche un gesto di addomesticamento. Qui, il progetto non coincide con l'atto di rifinire: coincide con l'atto di trattenerlo. Con il costruire una distanza operativa, una soglia di rispetto, un'etica del guardare e non toccare.

In questo quadro, l'incompiuto non è una mancanza ma una postura. È la forma di un sapere che non pretende di chiudere ciò che, per sua natura, resta parziale, opaco, fragile. Non finito: non come estetica dell'approssimazione, ma come disciplina della cura. Nel non finito si rende visibile la condizione reale dei materiali e delle storie: la loro resistenza al riassunto, la loro eccedenza rispetto a ogni sintesi, la loro ostinazione a esistere senza diventare pienamente disponibili.

Questa tesi assume tale postura come figura metodologica. Se la città sepolta di Matera, intesa come archivio fisico, biologico e simbolico, sopravvive attraverso il suo grado di

significa difendere il diritto del non esibito, del non toccabile, del non maneggiabile. Significa riconoscere che esistono sistemi che vivono proprio perché non vengono continuamente aperti, interrogati, attraversati. Il sotto sostiene il sopra senza chiedere di diventare superficie: il sopra vive grazie a un sotto che non si lascia interamente prendere. Questa relazione asimmetrica e necessaria è parte dell'oggetto di tesi e, insieme, della sua grammatica.

In definitiva, questa metaprogettazione assume che la forma più responsabile di costruzione sia talvolta una costruzione senza edificazione: building the unbuilt. Non si tratta di negare il progetto, ma di spostarne la definizione: dal fare al rendere possibile; dal possedere al custodire; dal toccare al guardare. La ricerca diventa così un dispositivo-soglia: un luogo dove il sapere si avvicina alla materia senza consumarla, dove la luce arriva ma non abbaglia, dove la superficie riconosce ciò che la sostiene senza pretendere di esaurirlo. E il non finito, infine, non appare come un difetto: appare come la sola forma adeguata a un oggetto che, per restare vivo, deve rimanere parzialmente in ombra.



DISLOCARE

✚ 40.666181 N, 16.606517 E

Di conseguenza, la ricerca non si presenta come una macchina per produrre risposte definitive, ma come un dispositivo capace di ospitare l'incertezza. Non come alibi, ma come forza: la forza di non chiudere prematuramente il senso, di lasciare spazio al ritorno, alla riapertura, alla stratificazione. In un archivio vivente, la verità non è un punto d'arrivo: è un regime di relazioni tra tracce. Il progetto che ne deriva non "risolve" l'archivio; lo mette in condizione di continuare a esistere.

Questa scelta ha un valore anche politico, oltre che epistemico. In un contesto in cui il patrimonio tende a essere reso leggibile secondo regimi di accesso, spettacolarizzazione e turistificazione, rivendicare l'opacità come forma di cura



✚ 40.6634764 N, 16.6118324 E

ATTRAVERSO LA SOGLIA



✚ 40.668333 N, 16.608889 E

DISLOCARE

DATA

● structural units

In questa sezione il lavoro attraversa un passaggio decisivo: dal progetto inteso come composizione di forme al progetto inteso come governo di condizioni. Quando l'oggetto non è un edificio ma un sistema ecologico, un insieme di processi, agenti, scambi, tempi disallineati, l'architettura non può più fondarsi su un'idea di controllo pieno, né su una causalità lineare. Il campo di azione è una zona critica: uno spesso- re in cui umano e non-umano co-producono effetti, e dove ogni decisione si misura con dipendenze, eternalità e retroazioni. In questo regime, l'imprevedibilità non è un incidente, ma una proprietà strutturale che cresce con la complessità delle relazioni. Di conseguenza, cambia anche il modo di rappresentare. Gli strumenti tipici della progettazione deterministica, sequenze, gerarchie, soluzioni, risultano insufficienti a descrivere sistemi che non “eseguono” un disegno, ma lo contrattano nel tempo attraverso frizioni e variazioni. È qui che la ricerca introduce la matrice come dispositivo grafico e cognitivo: non come semplice tabella di classificazione, ma come strumento capace di lavorare con ciò che non è interamente calcolabile. La matrice opera come macchina probabilistica: non produce certezze, ma stabilisce campi di possibilità, gradazioni, soglie e condizioni di

attivazione. Trasforma il dato in relazione, e la relazione in orientamento. Questo passaggio non riduce l'imprevedibile: lo rende praticabile. La matrice permette di tradurre un sapere inevitabilmente parziale, costruito su tracce, indizi, misure discontinue, in un quadro operativo che supporta decisioni senza convertirle in destino. È, in altri termini, un modo per progettare senza pretendere di dominare: un metodo che assume l'instabilità come materiale e che, invece di inseguire previsioni assolute, costruisce prevedibilità locali sotto forma di probabilità potenziali. La previsione, qui, non è profezia: è una disciplina della soglia. Serve a capire dove un sistema può reggere, dove tende a crollare, dove la cura coincide con l'astensione. In questa prospettiva, la matrice diventa il punto di contatto tra ricerca e progetto: un dispositivo che consente di “atterrare” nel reale senza semplificarlo, e di trasformare l'incertezza in responsabilità. Non si tratta di sostituire l'ecologia con un modello, ma di trovare una forma di rappresentazione che, proprio perché non deterministica, sia coerente con l'oggetto studiato e con l'etica del lavoro: prevedere senza possedere, descrivere senza esaurire, decidere senza intervenire.

ATTRAVERSO LA SOGLIA

0.1 AB-SENSE
(soglie dell'opacità operante)

³ Rosner D. et al., Thinking with Archival Theory in Algorithmic Design, Brand-New-Life, 21 January 2026.

DISLOCARE



DATA

● structural units

Ogni archivio, e ogni sistema di dati, non comincia da ciò che conserva, ma da ciò che riesce (o decide) di rendere registrabile. Prima ancora che esista una collezione, esiste una soglia: un insieme di condizioni materiali, istituzionali, linguistiche, tecniche, perfino affettive, che stabilisce che cosa può diventare “fonte”, che cosa può essere nominato, e che cosa, invece, resta fuori campo. In questa prospettiva, l'assenza non è un vuoto neutro: è il segno di una forza che ha agito prima del documento e prima della classificazione. È un effetto di potere che precede la forma e ne orienta l'esito.

Per questo, spostare lo sguardo dalla “distorsione” alla assenza cambia il problema: non si tratta più di correggere un errore interno al sistema, ma di interrogare le condizioni che rendono possibile, e impossibile, una rappresentazione. Nel lessico dei dati, siamo abituati a pensare la mancanza come una carenza da colmare, un buco da riparare per raggiungere completezza e affidabilità. Ma la teoria dell'archivio suggerisce un'altra postura: restare con l'assenza, non per celebrarla, ma per riconoscerla come una presenza operante, capace di dire come è stato prodotto ciò che vediamo e quali narrazioni sono state rese praticabili³. Assenza come potere signifi-

ca, allora, leggere le lacune come “momenti” di costruzione: la produzione delle fonti, la loro raccolta, il loro recupero in forma di racconto, e infine l'attribuzione di significato nel tempo. Ogni passaggio è un filtro; ogni filtro produce un mondo possibile e, simultaneamente, un mondo espulso. L'assenza non racconta “ciò che manca” in astratto, segnala dove si è esercitata una selezione e con quali strumenti (istituzionali, linguistici, tecnologici, culturali). In questo senso, l'assenza non è il contrario della prova: è la traccia del dispositivo che decide che cosa possa contare come prova.

Assenza come presenza significa riconoscere che la lacuna non è soltanto un limite conoscitivo, ma un campo di tensione. Essa genera desiderio di sapere, irritazione, urgenza di completamento, e proprio qui si annida il rischio: la tentazione di “riparare” l'archivio o il dataset può trasformarsi in un gesto che reinscrive la stessa logica che si vorrebbe criticare. Correggere, integrare, spiegare, illuminare sono verbi che spesso mascherano un'operazione di appropriazione. L'assenza, invece, obbliga a rendere esplicita la posizione dell'osservatore e la sua responsabilità. Non c'è neutralità nel colmare un buco, perché ogni colmatatura è una scelta

ATTRAVERSO LA SOGLIA

di linguaggio e di forma. Assenza come produttiva non significa rendere la mancanza “utile” o estetizzarla, ma accettare che essa possa diventare una forza di progetto: un principio di cautela, un freno attivo contro la saturazione, un invito a immaginare senza possedere. Quando l'archivio non basta, quando i frammenti non consentono ricostruzioni totali, si apre uno spazio di lavoro più lento: non la scorciatoia della completezza, ma l'attenzione alle relazioni che il dato nasconde, ai fenomeni che resistono all'indice. L'assenza diventa una forma di metodo: non risolve, ma orienta; non chiude, ma rende praticabile un sapere che rimane provvisorio.

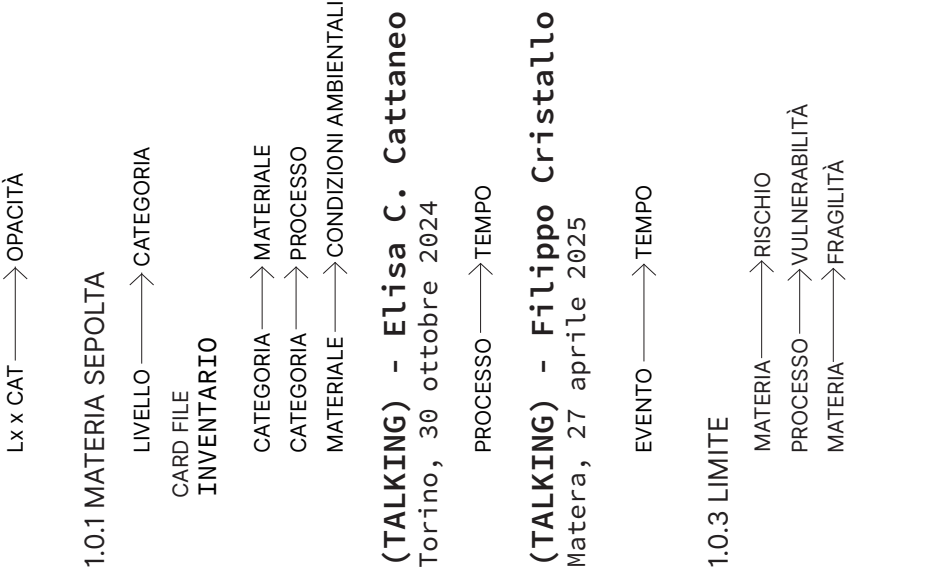
Qui emerge un passaggio decisivo per una ricerca che costruisce matrici, tassonomie, protocolli: assumere che ci sono bias e lacune, che non verranno “aggiustati” senza produrre un'altra perdita. Non tutto ciò che è reale è traducibile; non tutto ciò che è traducibile è eticamente registrabile; non tutto ciò che è registrabile può essere reso trasparente senza violenza. L'assenza impone, quindi, una grammatica di soglie: distinguere tra ciò che può essere reso leggibile e ciò che deve restare opaco; tra ciò che può essere esposto e ciò che va custodito; tra ciò che chiede intervento e ciò che chiede non-intervento.

In questo quadro, la responsabilità non coincide con l'accumulo, ma con la capacità di sostenere il limite senza trasformarlo in spettacolo o in lacuna da colonizzare.

Infine, pensare l'assenza come ab-sense, “sottrazione del senso” e insieme “senso incarnato”, sposta ancora la questione. La conoscenza non è solo ciò che si cattura, ma anche ciò che si percepisce, si attraversa, si esperisce senza poterlo fissare. Levento non coincide con la sua traduzione in informazione; resta sempre un residuo sensibile, un'eccedenza che non entra nella tabella e tuttavia la orienta. In questo residuo si apre una politica del metodo: accettare che l'archivio non è un contenitore del mondo, ma un dispositivo situato; e che progettare con i dati significa, prima di tutto, progettare con i loro silenzi.

CAMPO

1.0 LA POLITICA DEL LIMITE (archiviare l'opaco)



DATA

1

● stuctural units

1.0 LA POLITICA DEL LIMITE
(archiviare l'opaco)

DISLOCARE

⁴ Glissant E., Poétique de la relation. Paris, Gallimard, 1990, trad. it. Poetica della relazione. Macerata, Quodlibet, 2007.
⁵ Calvino I., Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano, Garzanti, 1988.

DATA

● structural units

L'assunzione dell'opacità come principio dell'archiviazione ribalta un'aspettativa diffusa: che l'archivio debba tendere alla massima trasparenza, chiarezza, esaustività. Édouard Glissant definisce il droit à l'opacité come il diritto di soggetti, culture e luoghi a non essere interamente comprensibili secondo i codici del potere che li osserva.³ L'opacità non è difetto, ma condizione di una relazione non appropriante. Applicata al paesaggio ipogeo, significa riconoscere che una parte consistente dei processi in atto nelle cavità di Matera rimane irriducibilmente oscura: non completamente misurabile, modellabile, spettacolarizzabile. In apparenza questa posizione contrasta con l'etica della trasparenza formale evocata da Italo Calvino nelle Lezioni americane, dove leggerezza, rapidità, esattezza, visibilità e molteplicità sono valori-guida per una scrittura tersa, controllata, "pulita".⁴

Le tue matrici e tabellizzazioni prendono le distanze da questa ideologia della chiarezza totale: lasciano campi vuoti, categorie sovrapposte, lacune dichiarate. La tabella diventa il luogo in cui l'opacità non viene rimossa ma formata: i "buchi" nei dati sono resi visibili e accettati come parte integrante dell'archivio. Così l'atto di archiviare non corrisponde a un gesto di illuminazione totale, ma a una

politica del limite: definire fino a dove spingersi nella raccolta, nella misura, nella descrizione della materia sotterranea, e quando invece rispettarne la resistenza, la non-coincidenza con ogni regime di conoscenza.

CAMPO

SCHEDA 00

1.0.1 Lx x CAT —————> OPACITÀ

DISLOCARE

Questa scheda funziona come meta-lettura dell’archivio vivente del sottosuolo: non raccoglie ancora misure, ma elenca i campi potenziali attraverso cui il paesaggio ipogeo può essere descritto, interrogato o, al contrario, lasciato intenzionalmente opaco. Ogni riga corrisponde a un nodo dell’archivio, definito dalla combinazione tra livello stratigrafico (L0–L6) e categoria di materia (ROC, ACQ, VEG, ANM, MIC, INQ), e indica che cosa il progetto ritiene pensabile come dato.

La colonna LIVELLO fissa la profondità (dal suolo superficiale alla falda profonda), mentre CAT distingue le famiglie di materiali. Per ogni combinazione Lx×CAT, il campo DO-MINIO classifica il tipo di relazione con il dato: codifica come DP i dati previsti: ciò che l’archivio si propone di misurare o descrivere (in nero); OP, i dati opachi: ciò che riconosce come strutturalmente parziale, eccedente o non interamente riducibile a trasparenza (in bianco).

Il CODICE_CAMPO assegna a ciascun potenziale dato un identificatore univoco (ad esempio L3_MIC_OP01), che lo collega agli altri elaborati, mentre DESCRIZIONE ne esplicita, in una riga, il significato operativo: cosa si andrebbe a misurare o a descrivere se si decidesse di farlo.

* La lettura della tabella avviene “a righe”: ognuna è un possibile punto di ingresso alla vita del sottosuolo, che il progetto può scegliere di saturare con una misura, di descrivere in modo qualitativo o di lasciare intenzionalmente parziale. La distinzione tra DP e OP non è un limite operativo, ma la struttura stessa di questo archivio, che registra allo stesso tempo ciò che guarda e ciò che decide di non ridurre interamente a dato.

In questo modo la scheda madre non è semplicemente un indice di possibili misure, ma una mappa delle condizioni di visibilità del sottosuolo.

L’archivio vivente non nasconde i propri limiti: li scrive, li codifica e li distribuisce. I campi marcati come opachi non sono buchi da colmare, ma zone di legittima resistenza alla piena trasparenza, dove il diritto all’opacità (biologica, ecologica, politica) viene riconosciuto e mantenuto.

DATA

L0 – Superficie / lettiera

0 – 0,30 m
interfaccia aria-suolo: deposito leggero e mutevole (polveri, residui organici, tracce d’uso). Strato di innesco: segnali rapidi, esposizione alta, massima variabilità.

L1 – Suolo attivo / rizosfera

0,30 – 10 m
Orizzonti del suolo e zone di radici: scambi (acqua/aria/nutrienti), microfauna e microbi, prime percolazioni. Archivio “vivo” ad alta reattività: ciò che entra viene trasformato.

L2 – Interfaccia suolo-calcarenite

10 – 20 m
Zona di passaggio: materiale più coerente ma ancora permeabile, fratture e porosità che governano infiltrazione e trasporto verticale. Qui la materia si fa già “struttura” e il dato diventa leggibile come processo.

L3 – Cavità ipogee nella calcarenite

20 – 30 m
Spazio scavato e poroso: cisterne, cantine, chiese rupestri, gallerie/ambienti antropici. Livello dell’archivio-spazio: coesistono umido/secco, residui, depositi, tracce d’uso e vulnerabilità

● structural units

CAMPO

(collasso, contaminazione, accesso).

L4 – Zona di percolazione profonda / fratture lente

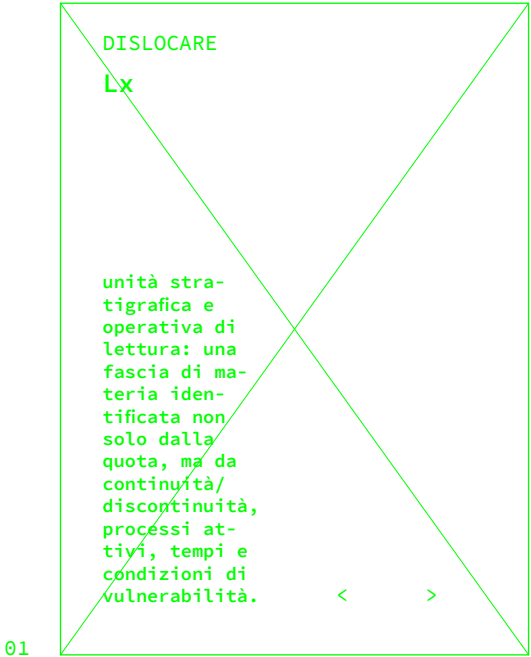
30 – 40 m
Calcarenite più compatta e sistemi di fratture: flussi più lenti, tempi più lunghi, trasformazioni meno evidenti ma cumulative. Livello di stasi apparente: ciò che “non si vede” continua a lavorare.

L5 – Falda / acquifero in calcarenite

40 – 50 m
Ambito idrico più continuo: circolazione in porosità/fratture, accumulo e trasporto di componenti (anche inquinanti) con dinamiche stagionali. Qui il dato è soprattutto vettore (acqua) e rischio.

L6 – Aquiclude e substrati profondi

50 – 60 m
Strati meno permeabili e/o contesti più profondi: limite idrogeologico e “fondo operativo” del modello. Livello di vincolo: impone soglie, riduce la reversibilità, amplifica le conseguenze.



PR

A0	↘	↗	MATRIX, Lx.CAT x DP/OP					56	L6_ROC_OPXX	principali param. idroch.	L6_VEG_OPXX	L6_AMM_OPXX	L6_MIC_OPXX	L6_INQ_OPXX
								57						
								58	Lx_ROC_OPXX	Lx_ACQ_OPXX	Lx_VEG_OPXX	Lx_AMM_OPXX	Lx_MIC_OPXX	Lx_INQ_OPXX
								59	Lx_ROC_OPXX	Lx_ACQ_OPXX	Lx_VEG_OPXX	Lx_AMM_OPXX	Lx_MIC_OPXX	Lx_INQ_OPXX
1	A		B	C	D	E	F	G						
2	LIVELLO		ROCCHE	ACQUA	VEGETALI	ANIMALI	MICROBI	INQUINANTI						
1	L0		micro stratigrafia	contenuto volumetrico umidità	% copertura erbacea	ricchezza spettrale reale	carica microbica tot.	tipi inquinanti prevalenti						
3		superficie/lettiera	% sabbia L0_ROC_OP01	durata micro-pozze	specie rare/poco visibili	presenza specie eriptiche	composiz. comunità microb.	storia lunga rapporti						
4			% limo L0_ROC_OP02	prof. media infiltrazione	biomassa stimata	rotte passaggio temporanee	prevalenza funzionale	sinergie chimiche						
5			% argilla L0_ROC_OP03	percorsi estetici gocce	semi nella banda del suolo	gruppi faunistici visibili	scambi genetici DP02	concentrazione media						
6			storia accumulo nel tempo	freq. eventi pioggia	potenziale VEG_OP1 latente	densità stimata DP02	indicat. attività enzimatic.	date/periodo ultimo app.						
7			spessore orizz./superficie	contrib. inebbia/pigiada...	specie princ./ruderali	attività innotturna	stati di liquescenza	L0_INQ_OPXX						
8			tracce usi pasotti	presenza ristagni effim.	tracce bioturbazione	reti fungo-batteri invisib.		L0_INQ_OPXX						
9			microplastiche scala nano	L0_ACQ_OPXX	altezza media DP04	L0_AMM_OPXX	zone di maggiore attivaz.	L0_INQ_OPXX						
10			densità apparente	L0_ACQ_OPXX	L0_VEG_OPXX	L0_AMM_OPXX	L0_MIC_OPXX	L0_INQ_OPXX						
11			rugosità L0_ROC_DP06	L0_ACQ_OPXX	L0_VEG_OPXX	L0_AMM_OPXX	L0_MIC_OPXX	L0_INQ_OPXX						
12			età reale humus DP05	L0_ACQ_OPXX	L0_VEG_OPXX	L0_AMM_OPXX	L0_MIC_OPXX	L0_INQ_OPXX						
13			pietrosità visibile	L0_ACQ_OPXX	L0_VEG_OPXX	L0_AMM_OPXX	L0_MIC_OPXX	L0_INQ_OPXX						
14			% sostanza organica	L0_ACQ_OPXX	L0_VEG_OPXX	L0_AMM_OPXX	L0_MIC_OPXX	L0_INQ_OPXX						
15	L1		spessore orizzonte B/C	micro stagionali locali	prof. media radici	invertebrati presenti	diversità genetica effett.	concentraz. su granuli						
16		rizosfera/orizz. profondo	micromorf. int. (pori...)	vol. acq. capill./gravit.	tracciato radici suolo	distribuz. morf. reale	reti microbiche piante	origine puntuale diffusa						
17			tempi peddgenesi DP02	tempi di drenaggio	distinz. radici morte	cicli di vita completi	attività microbica	trasf. metabolite						
18			% argilla L1_ROC_DP02	traiettorie radici nei	densità radicale	conness. habitat sup/ipog.	dinamiche di collasso	interaz. con radici/micr.						
19			tracce antiche usi	risposta a eventi estremi	distribuz. con profondità	intensità bioturbaz. prof.	riattivaz. comunità tempo	microplast. nei pori						
20			struttura aggregati	conducib. idric. saturaz./ins.	storia potature/pigeneraz.	L1_AMM_OPXX	indic. azoto/fertilità	gradiente vert. contaminaz.						
21			grado compattezza	interaz. bioturb. radici	specie arboree/arbustive	L1_AMM_OPXX	L1_MIC_OPXX	L1_INQ_OPXX						
22			prime sup. contatto calc.	L1_ACQ_OPXX	L1_VEG_OPXX	L1_AMM_OPXX	L1_MIC_OPXX	L1_INQ_OPXX						
23	L2		spessore zona alterata	presenza pellicole acqua	presenza radici DP01	distrib. idratanti	tipi processi litotrofi	nitrati in porosità rocc.						
24		interfaccia/calcarenite	storia apert. (fratture)	freq./intens. stillicidio	radichette invisibili	gruppi invert. interstiz.	composiz. effetto biofilm	forma/dimensioni particelle						
25			porosità visibile	percorsi reali in fratture	copertura muschi/licheni	densità stimata DP02	profondità penetraz. roccia	metalli adsorbiti						
26			micro cavità in raggiungib.	volumi in laticeo serbatoi	prof. penetraz. reale	criptofaunistiche no obs.	presenza biofilm sup. um.	storicità decomposizione						
27			condotti non mappati	variab. stagioni umidità	storia colonizz. morte	ruolo bioturb. microscala.	velocità reale alterazione	microplastiche intrapp.						
28			densità fratture DP03	L2_ACQ_OPXX	L2_VEG_OPXX	L2_AMM_OPXX	relaz. microbo-minerali	localiz. vol. contamin.						
29			L2_ROC_OPXX	L2_ACQ_OPXX	L2_VEG_OPXX	L2_AMM_OPXX	indicat. alteraz. chimica	copres. compos. DP01 no anal.						
30	L3		sequenze scav. (ampi./riuso)	frequenza stillicidio	zone con luce residua	conness. letti intergratorie	estens. vis. biopat./muffe	orig. temp. ipogee/mescol.						
31		cavità ipogee/calcarenite	scabrezza superficiale	estensione zone condensa	copertura algale DP02	numero specie principali	spettro specie reali funz.	tipi inq. presenti						
32			sp. croste/sediment. fondo	dinamica fine movim. gocce	spore latenti DP01	stress/disturbo no visib.	aree attiv. fung./degrado	cron. cicli bagnato/asciutto						
33			microstratigrafia interne	tempi pred. satur. essic.	confini mobilità fototrofa	presenza fauna occasionale	effetti trattamenti biocidi	distribuzione interna						
34			decorazioni ipogee occult.	vol. medi. pozze/ristagni	effetto vacuol. DP03	L3_AMM_OPXX	legame usi scoperti cavità	impatti su corpi umani/no						
35			tracce scavo antropico	influenza passaggio umano	specie fototrofe dominanti	L3_AMM_OPXX	L3_MIC_OPXX	sp. med. croste/patine/dep						
36	L4		profondità fratture	gradiente idraulico	presenza/assenza radici	composiz. specie completa	diversità metabolica reale	piccoli volumi invisibili						
37		zona percolazione profonda	densità fratture DP02	distrib. velocità locali	profondità max radici	relazioni tra fliche	processi chiave attesi	sostanze in transito/falda						
38			rete 3d percolazione flusso	microflussi adatti	trettorie dettate da fratture	resilienza comunità idrochim.	adattamento genetici	tempi reali infiltrazione						
39			cavità secondarie DP02	conducibilità DP02	ruolo nel ciclo globale	presenza microanthropoda..	gradiente contaminazione							
40			dimensione media fratture	microzone anossiche	effetto edoloib. DP03 microb.	specie endemiche sconosc.	presenza biofilm DP02	trasformazioni chimiche						
41			conness. distanti lontani	tenore sali disciolti	colleg. specie VEG. di sup	densità stim. indic. qual.	L4_MIC_OPXX	L4_VEG_OPXX						
42			continuità condotti flusso	memoria chimica eventi	L4_VEG_OPXX	L4_AMM_OPXX	L4_MIC_OPXX	L4_INQ_OPXX						
43			L4_ROC_OPXX	tempo medio resid. stim.	L4_VEG_OPXX	L4_AMM_OPXX	L4_MIC_OPXX	L4_INQ_OPXX						
44	L5		stratigrafia in sedi.	livello piezometrico	pres. mat. org. disciolta	specie microcrosti/stygo.	archit. microb. biom. acq.	sostanze puntiformi						
45		acquifero/calcarenite	porosità effettiva calcare	struttura 3d acquifero	orig. pred. mat. org/DNA	densità indic. qual. acq.	reti metaboliche complesse	origine pre-e-piùne contam.						
46			tracce eventi DP03	composizione ionica	tempi perm. carbonio org.	composiz. comunità	pres. batteri DP01	accum. fauna micr. xofila						
47			qualità sedim. fini	miscelaz. acq. quanti/recent	tracce DNA amb./vegetali	storia biogeografica	origine lineare evolutive	tempi reali depuraz. nat.						
48			tipo sedimenti fini	temperatura media	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX						
49			distribuz. sedim. zona sat.	variaz. stag. param. idroch.	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX						
50			L5_ROC_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX	L5_VEG_OPXX						
51	L6		sp. strati argillosi	età reale acqua DP01	tracce mat. vort. residua	orig. evol. morf. faunist.	pres. batteri riduttori...	storia migrazione/p. max						
52		aquiclude argil./calcari	architettura fine argille	presenza acq. intrapp. pori	natura chimica (cofogene...)	pres. cor. ciechi/vermi	composiz. lignifica microb.	tracce sost. arrivate prof						
53			prof. calcari carsificati	origine fluss. DP02	possib. orig. mat. org.	dimens. reale popolazione	ruolo ciclo globale carbonio	affetti su ecosist. prof.						
54			tempi geologici formazione	connessione alt. bacini	età/funz. processi lenti	uso indicat. condiz. prof.	tempi turnover biomassa	distr. contaminanti						
55			caratter. macrostrutturali	storia presenza di rilascio	ruolo come substrato	connessioni tra sistemi	indicat. latt. metab. prof.	L6_INQ_OPXX						
									<	>	Foglio 0	+		

MATRIX 00

DISLOCARE

Questa matrice mappa il rapporto tra ciascuna materia del sottosuolo e la sua condizione di visibilità all'interno dell'archivio vivente. Sull'asse delle righe ci sono le categorie di materia, sull'asse delle colonne i diversi gradi di opacità: ciò che il sistema può sapere e misurare in linea di principio (POSSO SAPERE), ciò che rimane non conoscibile per limiti strutturali dei processi o delle scale (NON POSSO SAPERE), ciò che il progetto sceglie di non misurare per ragioni etiche, politiche o ecologiche (NON VOGLIO MISURARE), e infine una sintesi numerica dell'OPACITÀ TOTALE.

Ogni cella è un giudizio posizionale: non dice che la roccia sia “semplice” e i microbi “complessi”, ma che, dentro questo dispositivo di archivio, rocce, acque, vegetali, animali, microbi e inquinanti vengono trattati secondo regimi diversi di trasparenza e di opacità. Alcune materie, come ROC o INQ, vengono considerate altamente misurabili (POSSO SAPERE alto), pur mantenendo una quota di storia non ricostruibile o di decisionale non detto. Altre, come MIC e ANM, soprattutto in profondità, accumulano livelli elevati di NON POSSO SAPERE (microbioma, reti ecologiche nascoste) e di NON VOGLIO MISURARE (rifiuto di trasformare il vivente in oggetto di sorveglianza totale).

La matrice rende esplicito che l'archivio vivente non è neutro: per ogni tipo di materia del sottosuolo stabilisce quanta trasparenza è accettabile e quanto opaco deve restare, perché strutturalmente indecidibile o perché politicamente inappropriabile.

In questo senso la tabella non è solo uno strumento di sintesi numerica, ma una mappa delle soglie: indica dove l'indagine può spingersi, dove si arresta per limiti epistemici e dove, invece, sceglie consapevolmente di non guardare troppo a fondo.

Lx_ROC POSSO SAPERE	Lx_ROC NON SAPERE	Lx_ROC NON VOGLIO	Lx_ROC OPACITÀ TOTALE
Lx_ACQ POSSO SAPERE	Lx_ACQ NON SAPERE	Lx_ACQ NON VOGLIO	Lx_ACQ OPACITÀ TOTALE
Lx_VEG POSSO SAPERE	Lx_VEG NON SAPERE	Lx_VEG NON VOGLIO	Lx_VEG OPACITÀ TOTALE
Lx_ANM POSSO SAPERE	Lx_ANM NON SAPERE	Lx_ANM NON VOGLIO	Lx_ANM OPACITÀ TOTALE
Lx_MIC POSSO SAPERE	Lx_MIC NON SAPERE	Lx_MIC NON VOGLIO	Lx_MIC OPACITÀ TOTALE
Lx_INQ POSSO SAPERE	Lx_INQ NON SAPERE	Lx_INQ NON VOGLIO	Lx_INQ OPACITÀ TOTALE

CAMPO

La matrice incrocia le categorie di materia del sottosuolo (colonna CAT: ROC, ACQ, VEG, ANM, MIC, INQ) con quattro indicatori numerici:

POSSO SAPERE (0–3)
valuta quanto, per quella materia, l'archivio vivente può produrre dati affidabili (proprietà fisiche, chimiche, biologiche, ecc.). Un valore alto indica un dominio altamente quantificabile (es. rocce, inquinanti).

NON POSSO SAPERE (0–3)
misura la quota di opacità strutturale: processi, relazioni o scale che rimangono fuori dalla piena conoscenza anche con strumenti avanzati (es. microbioma profondo, reti ecologiche nascoste).

NON VOGLIO MISURARE (0–3)
indica la quota di opacità scelta: ciò che il progetto decide di non misurare o non sorvegliare (ad esempio, per non ridurre fauna e microbi a oggetti di controllo totale, o per non trasformare ogni traccia in prova).

OPACITÀ TOTALE (0–6)
è la somma di NON POSSO SAPERE +NON VOGLIO MISURARE e sintetizza il grado complessivo di opacità attribuito a ciascuna materia.

* Questa matrice non sostituisce le misure, ma le contorna: permette di leggere tutti gli altri spreadsheet dell'archivio vivente sapendo, per ciascuna materia, quale parte di dato è tecnicamente accessibile, quale rimane fuori portata e quale è stata deliberatamente lasciata opaca.

MATRICE 6X4

0-3 quanto è in linea di principio
misurabile
0-3 limite tecnico/epistemico
(opacità strutturale)
0-3 limite etico/politico (opacità
scelta)
0-6 (opacità totale)

dove:
0 irrilevante
1 basso
2 medio
3 alto

3	1	1	2
3	1	1	2
2	1	2	3
2	2	3	5
1	3	2	5
3	1	2	3

L0

3	1	1	2
3	2	1	3
2	1	2	3
1	2	3	5
1	3	2	5
3	1	2	3

L1

3	2	1	3
3	2	1	3
2	1	2	3
1	2	3	5
1	3	2	5
3	2	2	4

L2

DATA

2	2	1	3
2	2	1	3
2	1	2	3
2	2	3	5
2	3	2	5
2	2	2	4

L3

2	2	1	3
2	3	1	4
1	2	2	4
1	3	3	6
1	3	2	5
2	3	2	5

L4

2	3	1	4
3	3	1	4
1	2	2	4
1	3	3	6
1	3	2	5
3	3	2	5

L5

1	3	1	4
1	3	1	4
1	2	2	4
1	3	3	6
1	3	2	5
2	3	2	5

L6

1.0.2 MATERIA SEPOLTA

DISLOCARE

DATA

● structural units

CAMPO

⁶ Morris R., Continuous Project Al-
tered Daily: The Writings of Robert
Morris, Cambridge, MA, MIT Press,
1993.

Il modello formale di riferi-
mento per la parte tassono-
mica del libro è il Card File di
Robert Morris (1962–63), uno
schedario verticale di sche-
de alfabetiche che registra le
fasi di concezione, produzio-
ne, interruzione e ricezione
dell’opera stessa.⁶
In questo lavoro, tra i pri-
mi esempi di arte concet-
tuale, l’archivio non docu-
menta qualcosa di esterno,
ma il processo dell’opera:
il lavoro diventa l’archi-
viazione del proprio farsi.
Le tavole assumono questo
principio: l’archivio del sotto-
suolo non è soltanto elenca-
zione di entità (rocce, acque,
organismi, inquinanti), ma
archivio di operazioni: filtra-
re, accumulare, decomporre,
contaminare, trasportare,
respirare. Le schede-matri-
ce funzionano come card
file espandibili: sigle, codici,
campi ripetitivi che posso-
no essere aggiornati, corret-
ti, contraddetti nel tempo.
In questo senso l’archivio non
è una fotografia di stato, ma
un dispositivo aperto, poten-
zialmente infinito, che regi-
stra altri gesti di registrazio-
ne. La verticalità delle schede,
la loro apparente freddezza
burocratica, diventano la for-
ma adeguata per mettere in
scena una relazione lunga, fa-
tiosa, ma non spettacolare,
con i materiali del sottosuolo.

SCHEDA 01

1.0.3 LIVELLO — CATEGORIA

DISLOCARE

La scheda successiva è la forma più astratta in cui la materia sotterranea accetta di farsi vedere. Non è ancora una sezione, non è una mappa: è una griglia di caselle che tiene insieme profondità e materia, come se la città sepolta si lasciasse smontare in un mazzo di carte. In verticale, la colonna LIVELLO taglia il sottosuolo in sette orizzonti, da L0, la pelle superficiale del suolo, fino a L6, dove le argille e i calcari profondi smorzano quasi tutto ciò che arriva dall'alto. In orizzontale, le colonne ROCCE – ACQUA – VEGETALI – ANIMALI – MICROBI – INQUINANTI redistribuiscono questa materia in sei famiglie. Ogni incrocio LIVELLO×CATEGORIA genera un codice Lx.CAT.nn: una casella di archivio, ma anche una posizione possibile dell'immaginazione. Lo spreadsheet funziona così come un indice performativo della città sepolta, non elenca ciò che già sappiamo, ma ciò che potrebbe essere schedato. Ogni riga è un invito a trasformarsi in scheda, se il progetto decide di aprirla, misurarla, raccontarla. In questo senso Lx.CAT.nn lavora come una versione geologica di Card File di Robert Morris: una struttura di voci che rinvia alle proprie condizioni di esistenza. Qui, ogni codice Lx.CAT.nn è una "scheda madre" potenziale. Le celle blu mostrano cosa succe-

de quando una di queste carte viene attivata: il codice si addensa in Scheda Materiale (M_ROC_001, M_MIC_003, M_INQ_006...), compaiono una microfotografia, un testo, relazioni con altri livelli e altre materie. È come se dal piano neutro dell'indice alcune caselle cominciassero a "illuminarsi", diventando esempi di come l'archivio vivente può incarnarsi. In questo modo la matrice funziona come ponte tra scala sistemica e scala di dettaglio, come un indice, mette in ordine il sottosuolo di Matera per livelli e categorie di materia; come "poster" dell'archivio vivente, anticipa il modo in cui ogni elemento potrà diventare una scheda autonoma, con il proprio codice, la propria immagine e le proprie relazioni ecologiche. Lx.CAT.nn non è quindi solo un indice: è una macchina di generazione di schede, un "card file" geologico che tiene insieme ciò che il progetto decide di vedere, ciò che può solo intuire e ciò che sceglie di lasciare nell'ombra.

DATA

● structural units

Il database verticale è il catalogo sinottico della materia disponibile: una banca dati parametrizzata che dispone i contenuti lungo l'asse dei livelli stratigrafici (L0-L6), rendendo immediatamente leggibili distribuzione, presenza e soglie. Funziona come interfaccia di primo accesso: una vista rapida che orienta la lettura prima dell'ingresso nello spreadsheet analitico, dove ogni materia viene dichiarata in modo puntuale e poi sviluppata in scheda (attributi, condizioni, vettori, vulnerabilità, note operative).

CAMPO

DISLOCARE

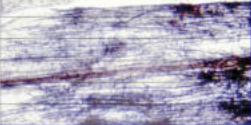
In alto a sinistra compare il codice: MATRIX,Lx.CAT.nn, dove:
Lx = livello stratigrafico (L0–L6);
CAT = categoria di materia (ROC–CE, ACQUA, VEGETALI, ANIMALI, MICROBI, INQUINANTI);
nn = numero progressivo del materiale dentro quella coppia Lx–CAT.

* Alcuni simboli grafici (●, ◆, ▲, ×) marcano l’inizio/fine di ogni blocco di livello e aiutano a leggerlo come “piano” stratigrafico.

Ogni colonna elenca quindi, dall’alto verso il basso, i materiali che appartengono alla stessa famiglia (tutti i ROC, tutti gli ACQ, ...) attraversando i diversi livelli L0–L6.

In corrispondenza di alcuni materiali l’indice si apre in una scheda di esempio: la cella si estende su più righe, è bordata in blu e contiene: codice di scheda M... (es. M_ROC_001, M_MIC_003, M_INQ_006);immagine/microfotografia;testo descrittivo in blu (interazioni con altri materiali, ruolo nel sistema, rischi, ecc.).
Accanto alla scheda, in basso, compaiono piccoli codici s01, s02, ... s21 che rinviano alle pagine di scheda.

DATA

A1	▼	×	✓	fx	▼	MATRIX, Lx. CAT. nn									
		A		B		C		D		E		F		G	
		LIVELLO		ROCCE		ACQUA		VEGETALI		ANIMALI		MICROBI		INQUINANTI	
1		L0		L0.ROC.01		L0.ACQ.01		L0.VEG.01		L0.ANM.01		L0.MIC.01		L0.INQ.01	
2		superficie/lettiera		granuli di sabbia e limo		umidità del suolo		erbacce spont./graminacee		lombrichi superficiali		batteri decompositori		pestici/fitofarmaci	
3												M_ANM_001			
4												Mescolano humus e minerali, creano gallerie che facilitano infiltrazione d'acqua e radici, interagiscono con batteri decompositori e funghi, accumulando nel corpo contaminanti presenti nel suolo.			
5															
6															
7															
8															
9	◆									s02					
10				L0.ROC.02		L0.ACQ.02		L0.VEG.02		L0.ANM.02		L0.MIC.02		L0.INQ.02	
11				particelle argillose fini		acqua meteorica infiltrata		piante ruderali		insetti del suolo		batteri nitrificanti		fertilizzanti	
12				L0.ROC.03		L0.ACQ.03		L0.VEG.03		L0.ANM.03		L0.MIC.03		L0.INQ.03	
13				frammenti di calcarenite		micropozze effimere		muschi superficiali		formiche		funghi saprofiti(micelio)		microplastiche (fibre)	
14												M_INQ_001			
15															
16															
17												Si mescolano con humus e particelle minerali, vengono ingerite da lombrichi e insetti, possono frammentarsi in particelle più fini che migrano verso livelli profondi e nella falda.			
18															
19															
20															
21															
22															
23															
24	×											s03			
25				L0.ROC.04				L0.VEG.04		L0.ANM.04		L0.MIC.04		L0.INQ.04	
26				sostanza org. umificata				prime plantule/semenziali		lumache e chiocciole		muffe superficiali		polveri atmosferiche	
27						M_ROC_001				L0.ANM.05		L0.MIC.05			
28															
29															
30															
31															
32															
33	●	s01				Supporta batteri decompositori, funghi saprofiti, radici superficiali, microfauna del suolo; adsorbe inquinanti (pesticidi, metalli, microplastiche), diventando una memoria chimica della superficie.									
34		L1		L1.ROC.01		L1.ACQ.01		L1.VEG.01		L1.ANM.01		L1.MIC.01		L1.INQ.01	
35		rizosfera/orizz. profondo		orizz. argillico Bt		acqua gravitazionale		radici profonde di alberi		lombrichi		batteri della rizosfera		nitrati migranti vs falda	
36						M_VEG_001						M_INQ_002			
37															
38															
39												Interagiscono con batteri nitrificanti e denitrificanti, vengono assorbiti da radici e microrganismi, e proseguono verso livelli profondi contribuendo alla contaminazione dell'acquifero.			
40															
41															
42															
43	▲	×				s04				s06					
44				L1.ROC.02		L1.ACQ.02		L1.VEG.02		L1.ANM.02		L1.MIC.02		L1.INQ.02	
45				aggregati strutturali		acqua capillare trattenuta		radici di arbusti/cespugli		larve di insetti		batteri azotofissatori		fosfati assorbiti	
46				L1.ROC.03		L1.ACQ.03		L1.VEG.03		L1.ANM.03		L1.MIC.03		L1.INQ.03	
47				sup.di alterazione		micro-saturaz. temporanee		rizomi e radici second.		crostacei terrestri		batt. nitrificanti/denitr.		molecole di pesticidi	
48										L1.ANM.04		L1.MIC.04		L1.INQ.04	
49										invertebrati(no luce/O')		funghi micorrizici		microplast. trasc.da acqua	
50										M_MIC_001					
51															
52															
53															
54															
55	+							s05							

[illegible]



Russell W., Card File by Robert Morris, veduta dell'opera installata, 1961.

CARD FILE

7 Morris R., Card File, schede d'opera e cataloghi museali, Centre Pompidou, Parigi, 1962.
8 Lippard L. R., Six Years: The Dematerialization of the Art Object from 1966 to 1972, New York, Praeger, 1973.
9 Bowker G. C., Leigh Star S., Sorting Things Out: Classification and Its Consequences, Cambridge, MIT Press, 1999.
10 Buchloh B. H. D., Conceptual Art 1962-1969: From the Aesthetic of Administration to the Critique of Institutions, October 55, 1990, pp. 105-143.
11 Duchamp M., La Mariée mise à nu par ses célibataires, même (Boîte verte), Paris, Édition Rose Sélavý, 1934.
12 Foucault M., L'Archeologia del sapere, trad. Bogliolo G., Milano, Rizzoli, 1971.
13 Derrida J., Mal d'Archive: une impression freudienne, Paris, Éditions Galilée, coll. "Incises", 1995.
14 Manovich L., The Language of New Media, Cambridge, MIT Press, 2001.
15 Foster H., An Archival Impulse, October 110, 2004, pp. 3-22.

DISLOCARE

Buchloh, leggendo la stagione concettuale come esthetic of administration, mostra come moduli, archivi, registri e protocolli diventino insieme a linguaggio e critica: la burocrazia viene riutilizzata dall'arte come specchio (e sabotaggio) dell'istituzione. Card File sta esattamente su questa soglia: adotta la forma amministrativa dell'archivio per rivelarne la violenza dolce, la sua capacità di trasformare il continuum in voci discrete, di ridurre l'esperienza a campi compiliabili. L'apparato è essenziale e quasi burocratico: una superficie liscia, un contenitore metallico, schede serrate come strati. La verticalità non è neutra: trasforma la consultazione in sezione, rende leggibile il processo come stratigrafia del lavoro. Le schede, disposte alfabeticamente, promettono un ordine "oggettivo" ma rivelano subito la sua natura costruita: le categorie non descrivono soltanto; prescrivono cosa conta come fatto.

Dematerializzazione

In Card File l'oggetto fisico è quasi un pretesto per attivare un regime di scrittura: l'opera si sposta verso informazione, indice, metadato. È precisamente ciò che Lucy Lippard chiamerà "dematerializzazione dell'oggetto d'arte": non sparizione della materia,

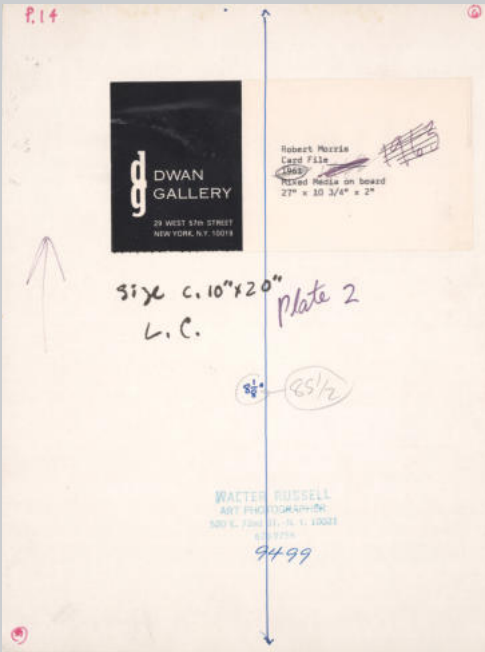
ma perdita del primato dell'oggetto come fine, a favore di procedure, testi, istruzioni, registrazioni.



L'archivio come opera che si auto-descrive

Qui l'archivio non conserva un "altro": conserva se stesso. L'opera produce un cortocircuito autoriflessivo (quasi duchampiano): come le note e i dossier possono diventare il vero luogo dell'opera, più del suo "esito"?¹¹ Non a caso, letture critiche hanno avvicinato Card File alla logica delle note duchampiane (la Green Box), non per citarle, ma per insistere sul fatto che il pensiero dell'opera può abitare un supporto documentale. Questo gesto è prezioso per una tesi che lavora sul rapporto tra "visione" e "contro-visione": l'archivio, reso visibile, interrompe l'illusione di trasparenza. Non mostra la città; mostra il modo in cui la città viene resa dicibile e classificabile¹². E così apre una domanda progettuale: quali categorie stiamo usando quando diciamo "sottosuolo", "fragilità", "residuo", "vulnerabilità"? Che cosa resta fuori griglia?

CAMPO

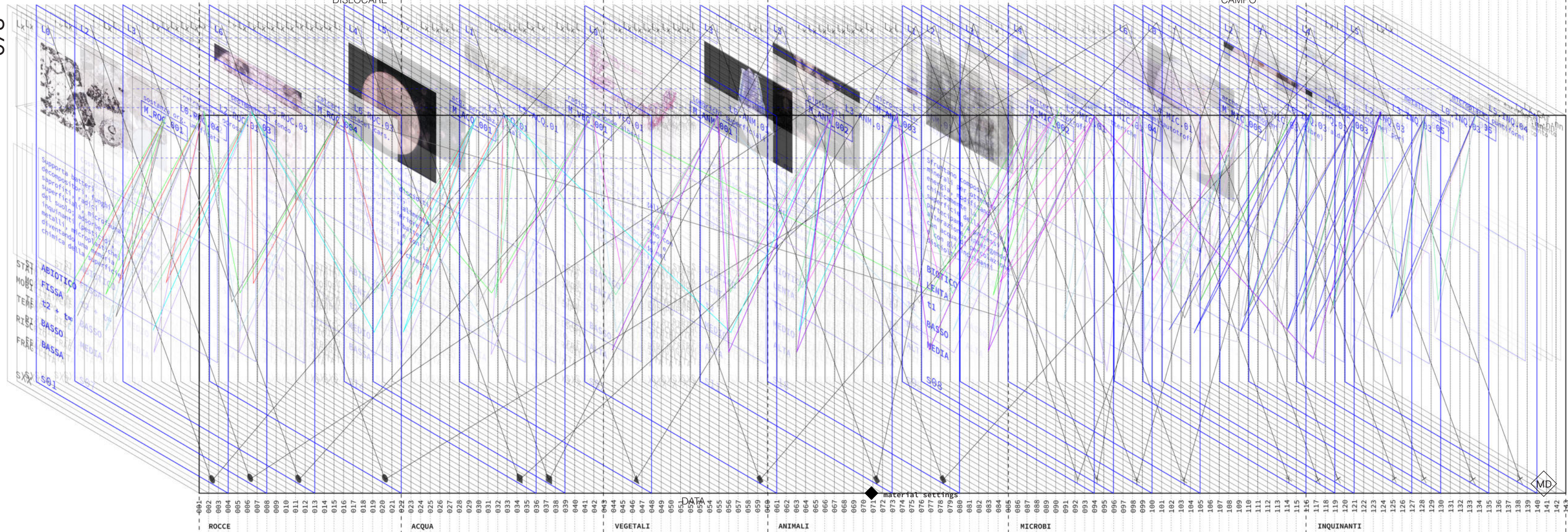


Russell W., Card File by Robert Morris, dettaglio delle schede/indici (a sx) e verso della stampa con etichetta e annotazioni (a dx), 1961.

Card File è una lezione di metodo: l'archivio, quando diventa opera, espone la propria grammatica e quindi la rende criticabile. In questa esposizione, il dispositivo smette di essere strumento neutro e diventa campo progettuale: un luogo dove il tempo, l'incompiuto e l'opacità non sono difetti, ma condizioni operative della conoscenza¹³.

DISLOCARE

CAMPO



INVENTARIO

WHAT GROWS WHEN NO ONE IS WATCHING?



+ 40.6639 N, 16.6179 E

DISLOCARE

Questo non è un atlante completo, ma un atlante parziale. Le rocce, l'acqua, i vegetali, gli animali, i microbi e gli inquinanti appaiono qui come se fossero specie di un catalogo provvisorio: ricompaiono da un livello all'altro, cambiano stato, si scambiano di posto. La stessa categoria non coincide mai del tutto con la propria immagine. Il codice prova a contenerla, la fotografia la lascia scappare dai bordi.

In queste pagine l'archivio viene si concede una sospensione dal linguaggio delle tabelle e dei diagrammi. Le immagini e i loro codici incrociano l'archivio numerico con il sottosuolo vivo; i riquadri vuoti ricordano ciò che continua a trasformarsi quando non stiamo guardando. Ogni immagine è un frammento che si lascia fissare per un istante, mentre il sistema epigenetico

DATA

hypertext modes



+ 40.6635 N, 16.6215 E

LIVELLO e CATEGORIA parlano con le matrici L0-L6 x materia

ID_FOTO diventa il ponte tra estratto fotografico e archivio numerico

LX_* sono l'implementazione grafica del diritto all'opacità: campi riconosciuti ma non riempiti

CAMPO

di questo atlante parziale: non rappresentano pagine mancate, ma presenze che rifiutano la cattura visiva. Processi troppo lenti o troppo rapidi, specie non fotografate, zone non accessibili, risposte che il sottosuolo non vuole ancora dare.

Il vuoto non è un errore editoriale, ma la forma grafica del diritto all'opacità, ciò che la tesi riconosce come esistente, ma non pretende di mostrare. In un archivio tradizionale, il vuoto è una lacuna da colmare; qui è un atto di rispetto.

Ogni fotografia sta su una soglia: tra il documento e la soluzione. L'estratto fotografico non chiude l'archivio in un album di immagini, ma lo apre al tempo. Le foto sono fermo-immagine di forze che continuano ad agire fuori campo.

Guardare queste immagini significa accettare che la forma non è mai definitiva, che il paesaggio ipogeo è fatto di cose che si disfano, si trasformano, scompaiono.

L'archivio vivente non conserva solo "come erano" le materie, ma come stanno cambiando mentre le osserviamo.

continua a scorrere. Qui l'archivio vivente sospende per un momento il linguaggio delle matrici e degli indici e si affida alla fotografia per interrogare ciò che cresce fuori dal raggio dello sguardo: rocce che si sfaldano, acque che filtrano, vegetali che forzano le fessure, animali che attraversano in silenzio, microbi che tessono pellicole invisibili, inquinanti che si depositano in strati sottili.

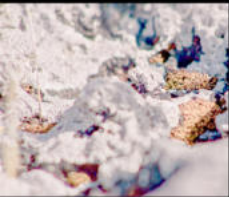
Ogni immagine è accompagnata da un codice, che non serve a ridurre la materia a etichetta, ma è un ponte tra due mondi. Da un lato rimandano al foglio di calcolo, alle matrici, ai campi dati; dall'altro ancorano la griglia astratta a un dettaglio concreto: una crosta di calcare che si sfalda, un velo d'acqua che riflette un neon, una muffa che occupa una fuga, un animale schiacciato contro il muro, una macchia di ruggine che non sappiamo più se chiamare inquinante o pigmento del tempo.

Ma il rapporto non è di illustrazione. Il codice prova a fissare la materia, la fotografia la lascia eccedere la griglia, la rende ambigua, talvolta indecibile. Tra numero e immagine si apre lo spazio del non sapere esatto, che è il vero territorio del progetto.

I riquadri vuoti, disseminati tra le foto, sono la parte più onesta

MF





L0_ROC_05



L4_ROC_01



L2_ROC_10



LX_ROC_01



L2_ROC_07



L3_ROC_03



LX_ROC_03



LX_ROC_04



L4_ROC_01



LX_ROC_02



L4_ROC_02

L4_ROC_02



L4_ROC_08



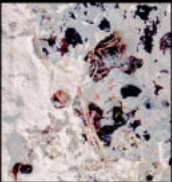
L4_ROC_09



L2_ROC_10

DATA

L3_ROC_03



L4_ROC_08



LX_ROC_06

L4_ROC_09



L0_ROC_05



LX_ROC_08

hypertext modes



LX_ROC_05



LX_ROC_07



L2_ROC_10

L4_ROC_09



LX_ROC_09



L4_ROC_09



L2_ROC_07

CAMPO

L1_ROC_06



L2_ROC_07



L1_ROC_06

L4_ROC_09



LX_ROC_10



MF

Questo spazio è riservato a ciò che non si lascia fotografare. Non è un errore, è una scelta: accettare che una parte del sottosuolo appartenga al buio, al fuori campo, al non-anco-ra-visibile.

DISLOCARE



L2_ACQ_03



L0_ACQ_05



LX_ACQ_01



L2_ACQ_03



L1_ACQ_01



LX_ACQ_03

L0_ACQ_05



LX_ACQ_02

L1_ACQ_06



DISLOCARE



L1_ACQ_05

LX_ACQ_04



DATA

Qui crescono processi troppo lenti o troppo rapidi per la macchina fotografica. Quando l'immagine arriva, qualcosa è già cambiato. Il vuoto registra questo ritardo.

■ hypertext modes



L0_ACQ_05



LX_ACQ_05



L2_ACQ_02



LX_ACQ_06



L2_ACQ_02



L3_ACQ_04



L1_ACQ_06

CAMPO



L3_ACQ_04



LX_ACQ_07



LX_ACQ_08

MF

086

L0_VEG_01



L0_VEG_02



L2_VEG_04

DISLOCARE



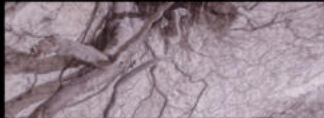
LX_VEG_01



LX_VEG_02



L2_VEG_04



L2_VEG_04



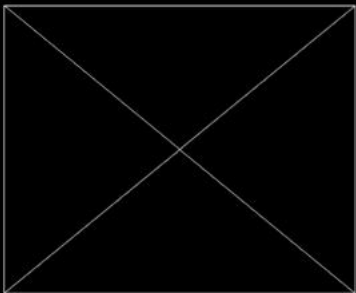
LX_VEG_05



LX_VEG_06



LX_VEG_04



LX_VEG_07



DATA



L1_VEG_03

L0_VEG_02



L0_VEG_01

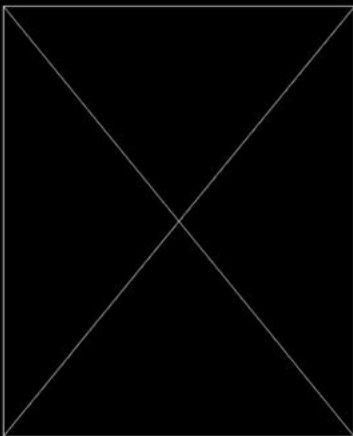


L2_VEG_02



L0_VEG_01

LX_VEG_09



CAMPO

LX_VEG_10



LX_VEG_11



L0_VEG_05



MF

hypertext modes

087



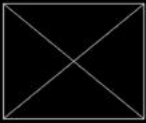
088

L0_ANM_05

DISLOCARE



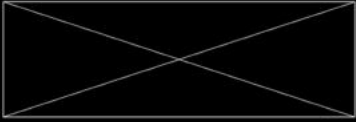
L2_ANM_01



LX_ANM_02

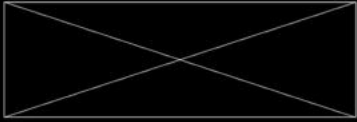


L3_ANM_04



LX_ANM_03

LX_ANM_04



LX_ANM_10



LX_ANM_09



LX_ANM_08



L0_ANM_01

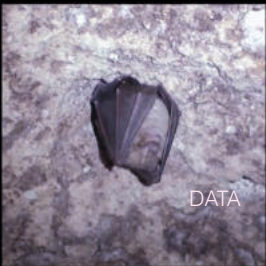


L1_ANM_02



LX_ANM_07

LX_ANM_06



L2_ANM_03



LX_ANM_05



LX_ANM_01



L3_ANM_04

hypertext modes

CAMPO

+ 40.6638 N, 16.6094 E

Non tutto ciò che è fragile può essere esposto. Alcuni habitat, alcune materie, si proteggono meglio restando senza immagine.



MF

089



L3_MIC_03



L3_MIC_03



L3_MIC_03



L3_MIC_03



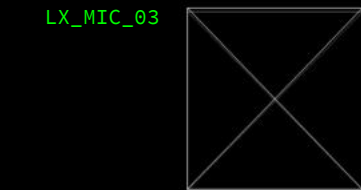
LX_MIC_01



LX_MIC_02



L2_MIC_05



LX_MIC_03



DISLOCARE



L3_MIC_03



LX_MIC_04

LX_MIC_05



L3_MIC_03



L3_MIC_03

DATA



L3_MIC_03



L4_MIC_04



LX_MIC_06

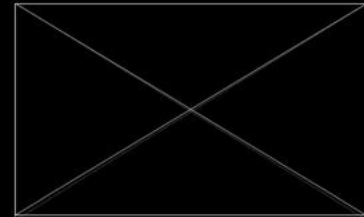


L4_MIC_04

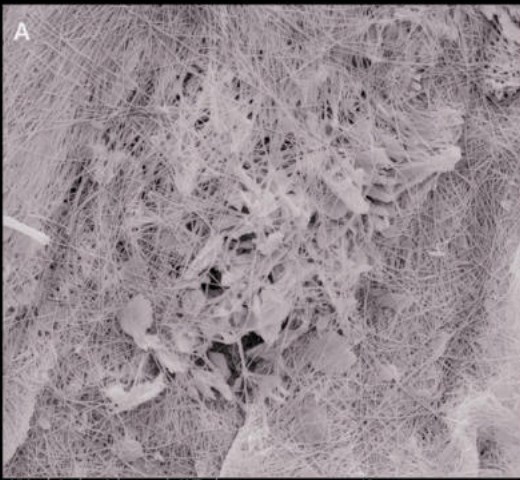


CAMPO

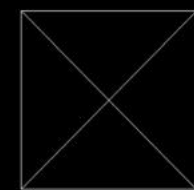
L2_MIC_01



LX_MIC_08



L3_MIC_06



LX_MIC_07



L2_MIC_02

MF



DATA

hypertext modes



What grows when no one is watching?
Forse la forma di un futuro che
il progetto non può possedere.

MF

DISLOCARE

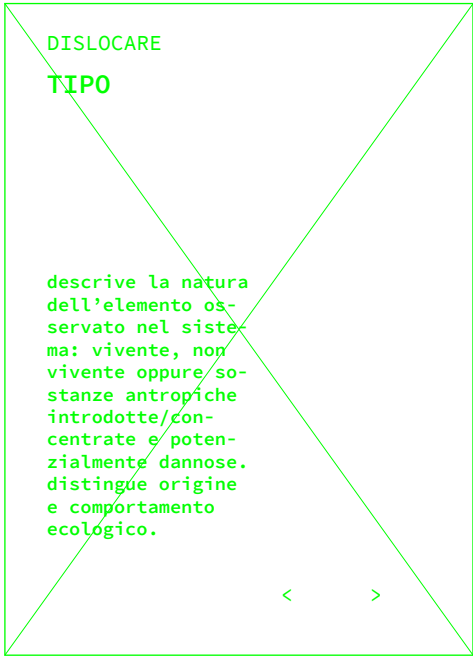
Questa scheda costituisce una vera e propria biografia dei materiali. Non basta più sapere dove si collocano nella sezione o quali processi li attraversano: qui alcuni materiali-chiave, estratti dall'indice generale, vengono descritti come soggetti con un temperamento e un carattere proprio. Ogni riga è una scheda madre condensata: a partire dal codice M_... (M_ROC_001, M_INQ_002, M_MIC_004, ecc.) il materiale viene situato nel livello (L0–L6), qualificato per tipo – biotico, abiotico, inquinante – e soprattutto interpretato attraverso quattro parametri che lo legano alla dinamica del sottosuolo: mobilità, tempo, rischio, fragilità. Mobilità e tempo definiscono il suo modo di stare nel paesaggio: può essere fisso o estremamente lento, come un calcare cretacico o una colonia di archea, oppure mobile e veloce, come i nitrati in migrazione o le acque di percolazione; può avere un tempo geologico, un ciclo stagionale, una vita lunga ma reversibile, o ancora iscriversi nella dimensione dell'accumulo/residuo. Rischio e fragilità spostano il discorso su un piano insieme ecologico e politico: misurano la capacità di un materiale di diventare veicolo di contaminazione, ma anche la sua vulnerabilità a disturbi idrici, chimici, biologici.

In questo senso la matrice non è solo descrittiva, ma configura

una mappa di priorità: mette sullo stesso foglio gli elementi che richiedono protezione, quelli che veicolano minacce, quelli che, pur apparentemente stabili, ospitano componenti altamente sensibili. Il risultato è un dispositivo di lettura incrociata in cui la sostanza organica umificata, i batteri litotrofi, le microplastiche nei pori, i pipistrelli o i micro-crosteacei stygofili sono trattati con lo stesso vocabolario di mobilità, tempo, rischio e fragilità, come attori di uno stesso sistema.

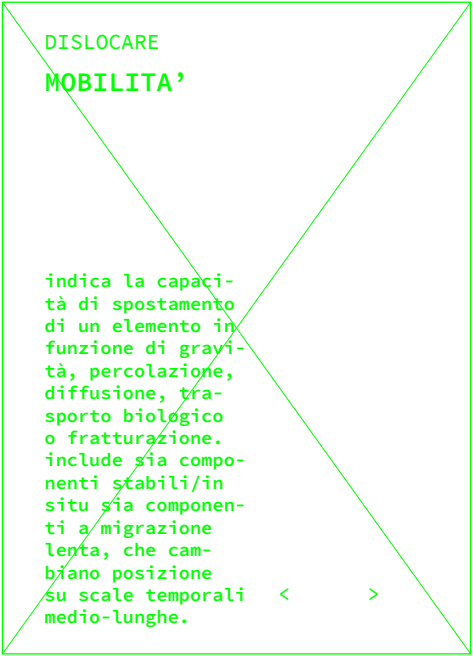
Matera sotterranea diventa così un archivio di vite differenziate: alcune radicate, altre transanti, alcune da difendere, altre da sorvegliare, tutte iscritte in una grammatica comune che rende comparabili la materialità geologica, la biologia e l'inquinamento.

02



CAMPO

03



Lo spreadsheet MATRIX,M_CAT.nn/T/PAR organizza un sottoinsieme di materiali selezionati dall'indice generale in forma di tabella parametrica. Ogni riga corrisponde a un materiale specifico, identificato dal codice M_CAT.nn, e indica innanzitutto il livello stratigrafico di appartenenza (colonna "LIVELLO", L0-L6) e la categoria originaria (colonna "CATEGORIA", ad esempio M_ROC, M_ACQ, M_VEG, M_ANM, M_MIC, M_INQ). La colonna "TIPO" distingue tre grandi classi funzionali – biotico, abiotico, inquinante – che servono a leggere rapidamente la natura del materiale. Le colonne successive raccolgono i parametri: "MOBILITÀ" descrive se il materiale è fisso, lento, veloce o estremamente lento nel suo spostarsi o redistribuirsi all'interno del sottosuolo; "TEMPO" sintetizza la scala temporale prevalente (transitorio, cicli brevi, vita lunga, residuo o geologico); "RISCHIO" attribuisce un livello qualitativo di pericolosità ambientale o di impatto sugli altri componenti del sistema (basso, medio, alto); "FRAGILITÀ" valuta la vulnerabilità del materiale stesso rispetto a disturbi fisici, chimici o biologici. In calce al foglio è richiamata la chiave di lettura: M_CAT.nn indica il codice del materiale; le righe Lx sono i livelli da L0 a L6; le colonne T e PAR raccolgono rispettivamente il tipo e i parametri.

DISLOCARE

La matrice funziona quindi come indice sintetico: permette di vedere, per ciascun materiale scelto, a quale livello appartiene, che tipo di entità è e quali sono le sue principali proprietà dinamiche e di rischio, costituendo una base coerente per la progettazione delle singole "Schede Materiale" e per le analisi comparate tra elementi diversi.



DATA

Questo schema racconta come storie situate, che non parlano solo di cose, ma di come le cose cambiano, contaminano, scompaiono o riemergono, elencano che cosa succede in termini di processo: filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio di gas, trasporto verticale.

Ogni riga porta il codice di un elemento dell'archivio vivente (Lx.CAT.nn: un granulo, una radice, un biofilm, una microplastica, un nitrato, un animale stygofilo...) e lo attraversa con una serie di processi. I numeri da 0 a 3 non sono misure assolute, ma intensità relative, come se per ciascun materiale si potesse regolare un banco di potenziometri: qui la filtrazione è fortissima, qui la decomposizione è minima, qui la contaminazione è il motore principale.

La colorazione rosa delle celle funziona come una heatmap analogica: non un rendering digitale, ma un campo visivo in cui l'occhio percepisce subito dove i processi si concentrano. In verticale la matrice disegna il profilo dei livelli L0-L6; in orizzontale fa emergere le traiettorie dei processi, che si accendono e si spengono a seconda della profondità e della materia. La falda, ad esempio, può risultare fredda per lo scambio di gas ma caldissima per l'accumulo di contaminanti; la lettiera superfi-

● structural units

CAMPO

ciale esplode di decomposizione e ricambio, le cavità ipogee si illuminano di stillicidio, bio-patine, sali.

Questa matrice non rappresenta il sottosuolo come qualcosa di statico, ma come un campo di forze. Ogni valore sposta l'attenzione dalle cose ai processi che le attraversano: ciò che filtra, ciò che si deposita, ciò che risale in forma di gas, ciò che scende come inquinante. Lettura dopo lettura, la tabella costruisce una sorta di partitura energetica della Matera sepolta: le materie diventano note, i processi sono i temi che si ripetono, si attenuano, si saturano a profondità diverse.

A1	▼	✕ ▼ fx ▼	MATRIX, M_CAT.nn/T/PAR					L5	■	M_ACQ_002	abiotico	lenta	transitorio / ricambio	medio	media
56								57	◆	Acqua di falda		(flussi sotterranei)			(contaminazione diffusa)
58								59		M_ANM_003	biotico	lenta	vita media / cicli stabili	medio	alta
60								61		micro-crostacei stygofili		(nell'acqua di falda)		(sensibili qualità acqua)	
62	L0	●	M_ROC_001	abiotico	fissa	accumulo / residuo	basso	63	✕	M_INQ_006	inquinante	lenta	accumulo / residuo	alto	bassa
64			sostanza org, umificata	substrato organo-minerale				65		microplastiche puntiformi		(con il flusso di falda)			
66		◆	M_ANM_001	biotico	lenta	vita lunga/ciclo del suolo	basso	67							
68			lombrichi superficiali					69		M_ROC_004	abiotico	fissa	geologico	basso	media
70		✕	M_INQ_001	inquinante	lenta	accumulo / residuo	alto	71		calcarei cretacei profondi				(cambiamenti idro-chimici)	
72		▼	microplastiche grossolane		(trasportabile da acqua)			73	+	M_MIC_005	biotico	estremamente lenta	cicli lunghi	basso	media
74								75		archea metanogeni e altri					
76								77							
78	L1	▲	M_VEG_001	biotico	fissa	vita lunga	basso	79							
80			radici profonde di alberi					81							
82								83							
84		+	M_MIC_001	biotico	fissa	vita lunga	basso	85							
86			funghi micorrizici	(estensone del micelio)	(colonie stabili)			87							
88								89							
90		✕	M_INQ_002	inquinante	veloce	accumulo locale	alto	91							
92		▼	nitrati verso la falda		(acqua di percolazione)			93							
94								95							
96	L2	●	M_ROC_002	abiotico	fissa	residuo / lunghissimo	basso	97							
98			calcarenite porosa alter.					99							
100								101							
102		+	M_MIC_002	biotico	lenta	accumulo per cicli	basso	103							
104			batteri litotrofi	(biofilm/colonie aderenti)	(colonie stabili)			105							
106								107							
108		✕	M_INQ_003	inquinante	lenta	accumulo / residuo	alto	109							
110		▼	microplastiche nei pori		(rilocabili dall'acqua)			111							
112															
114	L3	●	M_ROC_003	abiotico	lenta	accumulo per lungo periodo	medio								
116			sedimenti di fondo	(matrice organo-minerale)	(varia per acqua e fauna)										
118		◆	M_ANM_002	biotico	lenta (nelle cavità)	vita lunga	medio								
120			pipistrelli				(specie spesso protette)								
122		+	M_MIC_003	biotico	fissa	accumulo / rinnovo	basso								
124			Bio-patine batteriche		(film aderente)										
126															
128		✕	M_INQ_004	inquinante	lenta	accumulo per cicli	alto								
130		▼	sali igroscopici		(cristallizzazione/ricr.)										
132															
134	L4	■	M_ACQ_001	abiotico	lenta	transitorio / tempi lunghi	medio								
136			acqua di percolaz. lenta			(veicolo di contaminanti)									
138															M_CAT.nn
140		+	M_MIC_004	biotico	lenta	cicli continui	basso								righe
142			batteri chemioautotrofi		(biofilm, colonie)										colonne
144															CAT: materiale
146		✕	M_INQ_005	inquinante	lenta	accumulo / residuo	alto								T: tipo
148		▼	metalli pesanti		dipendente da pH e redox)										PAR: parametri
150		▼													
152															
154															
156															
158															
160															
162															
164															
166															
168															
170															
172															
174															
176															
178															
180															
182															
184															
186															
188															
190															
192															
194															
196															
198															
200															
202															
204															
206															
208															
210															
212															
214															
216															
218															
220															
222															
224															
226															
228															
230															
232															
234															
236															
238															
240															
242															
244															
246															
248															
250															
252															
254															
256															
258															
260															
262															
264															
266															
268															
270															
272															
274															
276															
278															
280															
282															
284															
286															
288															
290															
292															
294															
296															
298															
300															
302															
304															
306															
308															
310															
312															
314															
316															
318															
320															
322															
324															
326															
328															
330															
332															
334															
336															
338															
340															
342															
344															
346															
348															
350															
352															
354															
356															
358															
360															
362															
364															
366															
368															
370															
372									</						

SCHEDA 03

1.0.5 CATEGORIA → PROCESSO

DISLOCARE

MATRIX,Lx.CAT.nn/PROCESSO indica: Lx = livello stratigrafico (L0–L6: CAT = categoria di materia (ROC, ACQ, VEG, ANM, MIC, INQ); nn = numero progressivo del materiale dentro quella coppia Lx–CAT; PROCESSO = indica che la matrice non elenca i materiali, ma i processi che li attraversano.

Le colonne: A – LIVELLO riporta il codice del livello (L0, L1, ..., L6) in corrispondenza del blocco di righe relativo; suddivide visivamente la matrice in sette orizzonti.B – CATEGORIE contiene i codici dei materiali: Lx.CAT.nn (es. L3.ROC.02, L5.MIC.03, L2.INQ.01);

* Ogni riga corrisponde a un singolo elemento già definito nell'indice dei materiali.

Le altre: C–H indicano il tipo di PROCESSO, tra cui: FILTRAZIONE (capacità di trattenere o filtrare acqua, particelle, soluti); ACCUMULO (tendenza a immagazzinare materia o inquinanti nel tempo); DECOMPOSIZIONE (intensità di trasformazioni degradative (fisiche, chimiche, biologiche); CONTAMINAZIONE (ruolo nel trasporto, nella generazione o nell'amplificazione di inquinanti); SCAMBIO GAS (scambi gassosi con atmosfera, pori, cavità, falde); TRASPORTO VERTICALE (capacità di veicolare materia verso livelli più

profondi o verso la superficie). Ogni cella C–H contiene un valore intero da 0 a 3, dove: 0 indica il processo assente o trascurabile per quel materiale; 1, l'intensità bassa / ruolo secondario; 2, l'intensità media / ruolo significativo; 3, l'intensità alta / processo dominante. Infine, le celle colorate in rosa indicano processi attivi (valore >0).

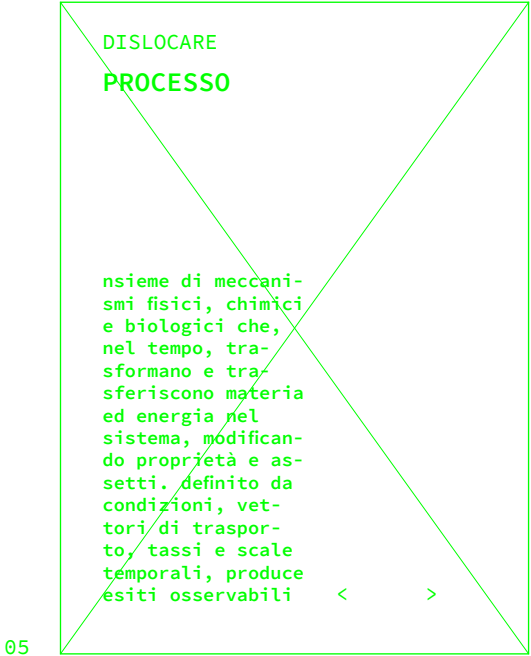
* L'occhio percepisce subito le "strisce" dove un processo è ricorrente lungo più righe, o i cluster in cui più processi si concentrano nello stesso livello;

La scheda può essere letta come mappa visiva delle zone di maggiore attività dinamica del sottosuolo.

DATA

● structural units

CAMPO



PR

A3	↕	✕ ↕ fx ↕	MATRIX, Lx. CAT. nn/PROCESSO						56								
									57		L1.INQ.01	0	2	1	3	0	3
									58		L1.INQ.02	0	3	0	2	0	1
									59		L1.INQ.03	0	3	1	3	0	2
									60		L1.INQ.04	0	3	0	3	0	1
									61								
1		A	B	C					62	L2	L2.ROC.01	3	2	0	0	0	1
2		LIVELLO	CATEGORIE	PROCESSO					63		L2.ROC.02	2	1	0	0	0	3
3				FILTRAZIONE	ACCUMULO	DECOMPOSIZIONE	CONTAMINAZIONE	SCAMBIO GAS	TRASPORTO VERTICALE	64		L2.ROC.03	1	1	0	0	3
4		L0	L0.ROC.01	2	1	0	1	0	0	65							
5			L0.ROC.02	3	3	0	2	0	1	66		L2.ACQ.01	2	1	0	2	1
6			L0.ROC.03	1	1	0	1	0	0	67		L2.ACQ.02	1	1	0	3	1
7			L0.ROC.04	2	3	3	2	2	1	68		L2.ACQ.03	1	1	0	1	2
8										69							
9			L0.ACQ.01	2	1	2	2	1	1	70		L2.VEG.01	1	2	1	0	1
10			L0.ACQ.02	1	0	1	3	1	3	71		L2.VEG.02	1	2	1	0	2
11			L0.ACQ.03	1	2	2	2	2	1	72		L2.VEG.03	1	2	1	0	0
12			L0.VEG.01	1	2	2	1	3	1	73							
13			L0.VEG.02	1	2	2	1	3	1	74		L2.ANM.01	0	1	2	0	1
14			L0.VEG.03	2	3	2	1	2	0	75		L2.ANM.02	0	1	1	0	1
15			L0.VEG.04	1	1	1	1	2	1	76		L2.ANM.03	0	1	2	0	1
16										77		L2.ANM.04	0	1	2	0	1
17			L0.ANM.01	2	2	3	2	1	3	78							
18			L0.ANM.02	1	1	3	1	1	2	79		L2.MIC.01	0	2	3	1	2
19			L0.ANM.03	1	2	2	1	1	3	80		L2.MIC.02	1	2	3	1	2
20			L0.ANM.04	0	1	2	1	0	0	81		L2.MIC.03	0	2	3	0	1
21			L0.ANM.05	0	1	1	0	0	0	82		L2.MIC.04	0	1	2	0	1
22										83							
23			L0.MIC.01	0	2	3	1	2	0	84		L2.INQ.01	0	3	1	3	0
24			L0.MIC.02	0	1	3	2	2	0	85		L2.INQ.02	0	3	0	3	0
25			L0.MIC.03	0	1	2	1	1	0	86		L2.INQ.03	0	3	0	3	0
26			L0.MIC.04	0	1	2	1	0	0	87							
27			L0.MIC.05	0	1	2	0	1	0	88	L3	L3.ROC.01	2	1	0	0	1
28										89		L3.ROC.02	2	1	0	1	2
29			L0.INQ.01	0	2	1	3	0	2	90		L3.ROC.03	2	3	1	1	0
30			L0.INQ.02	0	2	1	3	0	3	91							
31			L0.INQ.03	0	3	0	2	0	1	92		L3.ACQ.01	1	1	0	1	2
32			L0.INQ.04	0	3	0	3	0	1	93		L3.ACQ.02	1	2	0	1	3
33										94		L3.ACQ.03	1	2	1	1	0
34	L1		L1.ROC.01	3	3	0	0	1	1	95		L3.ACQ.04	1	3	1	2	1
35			L1.ROC.02	2	2	0	0	1	1	96							
36			L1.ROC.03	2	1	0	0	0	2	97		L3.VEG.01	0	2	1	0	3
37										98		L3.VEG.02	0	2	1	0	3
38			L1.ACQ.01	1	1	0	2	1	3	99		L3.VEG.03	1	2	1	0	2
39			L1.ACQ.02	2	3	1	1	1	1	100		L3.VEG.04	1	2	1	0	2
40			L1.ACQ.03	2	2	1	1	1	0	101							
41										102		L3.ANM.01	0	2	1	2	2
42			L1.VEG.01	1	2	1	0	2	3	103		L3.ANM.02	0	1	0	1	1
43			L1.VEG.02	1	2	1	0	1	2	104		L3.ANM.03	0	1	2	0	1
44			L1.VEG.03	1	2	1	0	1	2	105		L3.ANM.04	0	1	2	0	1
45										106		L3.ANM.05	0	1	1	1	2
46			L1.ANM.01	1	1	2	0	1	3	107							
47			L1.ANM.02	0	1	2	0	1	2	108		L3.MIC.01	1	2	3	1	2
48			L1.ANM.03	0	1	2	0	1	1	109		L3.MIC.02	0	2	2	1	3
49			L1.ANM.04	0	1	1	0	1	1	110		L3.MIC.03	0	2	3	0	1
50										111		L3.MIC.04	0	2	3	0	1
51			L1.MIC.01	0	2	3	1	2	0	112		L3.MIC.05	0	2	3	0	1
52			L1.MIC.02	0	2	3	1	2	0	113							
53			L1.MIC.03	0	1	2	1	1	0	114		L3.INQ.01	0	2	0	3	0
54			L1.MIC.04	0	2	3	0	1	0								
55			L1.MIC.05	0	2	2	0	1	0								

L6		L3.INQ.02	0	2	0	3	0	1	174	L6.ACQ.02	1	3	0	3	1	1
L7		L3.INQ.03	0	3	0	3	0	1	175	L6.ACQ.03	1	2	0	2	0	2
L8		L3.INQ.04	0	2	1	3	0	3	176							
L9		L3.INQ.05	0	3	0	3	0	2	177	L6.VEG.01	0	1	2	0	0	0
L10	L4	L4.ROC.01	2	2	0	0	0	1	178							
L11		L4.ROC.02	1	1	0	0	0	3	179	L6.ANM.01	0	1	2	0	1	1
L12		L4.ROC.03	1	1	0	0	0	3	180	L6.ANM.02	0	1	2	0	1	1
L13									181							
L14		L4.ACQ.01	1	2	0	3	1	3	182	L6.MIC.01	0	2	3	1	2	0
L15		L4.ACQ.02	1	1	0	2	1	2	183	L6.MIC.02	0	2	3	1	2	0
L16		L4.ACQ.03	1	2	0	2	1	1	184	L6.MIC.03	0	2	3	1	3	0
L17									185							
L18		L4.VEG.01	0	1	1	0	1	1	186	L6.INQ.01	0	1	1	2	0	1
L19									187	L6.INQ.02	0	3	0	3	0	0
L20		L4.ANM.01	0	1	2	0	1	1	188	L6.INQ.03	0	3	1	3	0	1
L21		L4.ANM.02	0	1	2	0	1	1	189							
L22									190							
L23		L4.MIC.01	0	2	3	1	2	0	191							
L24		L4.MIC.02	0	2	3	2	2	0	192							
L25		L4.MIC.03	1	2	3	1	2	0	193							
L26		L4.MIC.04	0	2	2	0	1	0	194							
L27									195							
L28		L4.INQ.01	0	2	1	3	0	3	196							
L29		L4.INQ.02	0	2	1	3	0	2	197							
L30		L4.INQ.03	0	3	0	3	0	2	198							
L31		L4.INQ.04	0	3	0	3	0	2	199							
L32									200							
L33	L5	L5.ROC.01	2	2	0	0	0	1	201							
L34		L5.ROC.02	2	2	0	0	0	1	202							
L35		L5.ROC.03	2	3	1	1	0	1	203							
L36									204							
L37		L5.ACQ.01	1	3	0	3	1	2	205							
L38		L5.ACQ.02	1	2	0	2	1	2	206							
L39		L5.ACQ.03	1	2	0	2	1	1	207							
L40									208							
L41		L5.VEG.01	0	1	1	0	0	0	209							
L42									210							
L43		L5.ANM.01	0	1	2	0	1	1	211							
L44		L5.ANM.02	0	1	2	0	1	1	212							
L45		L5.ANM.03	0	1	2	0	1	1	213							
L46		L5.ANM.04	0	1	2	0	1	1	214							
L47									215							
L48		L5.MIC.01	0	2	3	1	2	0	216							
L49		L5.MIC.02	0	2	3	1	2	0	217							
L50		L5.MIC.03	0	2	3	1	2	0	218							
L51		L5.MIC.04	0	2	3	1	3	0	219							
L52		L5.MIC.05	1	2	3	1	2	0	220							
L53									221							
L54		L5.INQ.01	0	2	1	3	0	2	222							
L55		L5.INQ.02	0	2	1	3	0	2	223							
L56		L5.INQ.03	0	3	0	3	0	1	224							
L57		L5.INQ.04	0	3	0	3	0	2	225							
L58									226							
L59	L6	L6.ROC.01	3	3	0	0	0	0	227							
L60		L6.ROC.02	1	1	0	0	0	2	228							
L61		L6.ROC.03	2	1	0	0	0	2	229							
L62									300							
L63		L6.ACQ.01	2	2	0	2	0	0								

Lx.CAT.nn/PROCESSO
righe Lx: livello(L0-L6)
colonne CAT: categorie
PRO: processo

< > Foglio 0 Foglio 1 Foglio 2 Foglio 3 +

MATRIX 01

DISLOCARE

Questa matrice è la forma più condensata in cui il paesaggio sotterraneo di Matera accetta di farsi leggere come processo e non più come inventario di cose. Ogni riga corrisponde a un livello stratigrafico, dalla superficie/lettiera fino all'aquiclude argilloso e ai calcari profondi; ogni colonna rappresenta uno dei sei processi che strutturano l'archivio vivente: filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio di gas, trasporto verticale.

Il sottosuolo non è più una sequenza di materiali, ma un campo di forze in cui queste sei dinamiche si accendono e si attenuano lungo la colonna L0–L6. I numeri che appaiono nelle celle non sono valutazioni intuitive: derivano dalla media aritmetica dei punteggi 0–3 assegnati, nella scheda precedente, a tutti i materiali presenti in ciascun livello (rocce, acque, vegetali, animali, microbi, inquinanti) per ciascun processo.

* Il passaggio dall'archivio granulare delle schede alla sezione sintetica opera una compressione: le medie vengono ricodificate su tre soli stati – 0 per intensità trascurabile, 1 per presenza non dominante, 2 per processo strutturale. Proprio perché “sommato” e mediato, il valore 3 scompare: rimane una prerogativa delle singole schede, della scala microscopica, mentre la sezione parla sempre in termini di toni medi.

La colonna della filtrazione disegna una figura spezzata: valori alti nei primi tre livelli, un azzeramento nelle tre fasce centrali, una riaccensione in profondità. I suoli superficiali e l'interfaccia suolo–roccia costituiscono il primo filtro dei flussi, l'aquiclude argilloso e i calcari profondi il filtro estremo; tra questi due poli, cavità ipogee, zona di percolazione e acquifero si configurano come camera di transito, dove l'acqua circola quasi senza opporre resistenza. La colonna dell'accumulo, costante sul valore 2 lungo tutti i livelli, rivela il sottosuolo come dispositivo di archiviazione continua: in ogni orizzonte qualcosa si deposita e rimane, sostanza organica, sedimenti, sali, contaminanti. Le restanti colonne, dedicate a decomposizione, contaminazione, scambio di gas e trasporto verticale, restano uniformemente sul valore 1; non dominano mai da sole, ma non si spengono in nessun livello, segnalando un sottofondo permanente di trasformazione, esposizione agli inquinanti, respirazione diffusa e connessione verticale tra gli strati.

Insieme, queste traiettorie numeriche restituiscono l'immagine del sottosuolo materano come corpo stratificato attraversato da correnti: alcune filtrano e selezionano, altre accumulano e conservano, altre collegano nel tempo le diverse stanze della città sepolta.

L0 F	L0 A	L0 D	L0 C	L0 S	L0 T
L1 F	L1 A	L1 D	L1 C	L1 S	L1 T
L2 F	L2 A	L2 D	L2 C	L2 S	L2 T
L3 F	L3 A	L3 D	L3 C	L3 S	L3 T
L4 F	L4 A	L4 D	L4 C	L4 S	L4 T
L5 F	L5 A	L5 D	L5 C	L5 S	L5 T
L6 F	L6 A	L6 D	L6 C	L6 S	L6 T

CAMPO

Dal punto di vista operativo, la matrice va letta come un “profilo medio dei processi per livello”. L'asse delle righe raccoglie, nell'ordine, i sette orizzonti L0–L6 definiti nelle tavole precedenti (superficie, rizosfera, interfaccia suolo–calcarenite, cavità ipogee, zona di percolazione, acquifero in calcarenite, aquiclude e calcari profondi). L'asse delle colonne è comune a tutti i livelli e rappresenta i sei processi considerati: in ogni cella si trova l'intensità media con cui quello specifico processo agisce in quel livello, calcolata a partire dalla matrice Lx.CAT.nn/PROCESSO. Il procedimento è il seguente: per un dato livello e un dato processo si raccolgono tutti i punteggi 0–3 assegnati ai materiali di quel livello (ad esempio tutti i L3.ROC.nn, L3.ACQ.nn, L3.VEG.nn, ecc. per la colonna “contaminazione”), si calcola la media aritmetica e la si ricodifica in 0, 1 o 2 a seconda che la media sia prossima allo zero, intermedia o alta. Il risultato è una sezione numerica in cui ogni riga sintetizza il comportamento complessivo del livello, integrando la pluralità di categorie di materia.

La lettura procede in due direzioni complementari. In senso orizzontale, scorrere una singola riga permette di cogliere la combinazione di processi che caratterizza un livello: la sequenza dei valori fornisce un profilo funzionale del piano stratigrafico,

distinguendo, per esempio, cavità ipogee fortemente accumulative ma poco filtranti, da orizzonti superficiali in cui filtrazione e decomposizione coesistono con accumulo marcato. In senso verticale, seguire una colonna consente invece di ricostruire il gradiente di un processo lungo la profondità: la filtrazione si concentra nei suoli e nei livelli di contatto e si attenua nei livelli intermedi, l'accumulo mantiene un'intensità uniforme, mentre decomposizione, contaminazione, scambio di gas e trasporto verticale mostrano una presenza diffusa ma mai estrema.

In sintesi:
blocco L0–L2: “zona filtro–reattiva” del sottosuolo;
blocco L3–L5: “zona di transito/accumulo” (cavità, percolazione, falda);
L6: “filtro profondo” che chiude la colonna.

La matrice può così essere interpretata come un diagramma di regime: piuttosto che rappresentare quantitativamente flussi o concentrazioni, essa qualifica la posizione relativa dei processi nei diversi livelli, mettendo in evidenza tre zone funzionali – un'area filtro–reattiva alta, una camera di transito–accumulo centrale, un filtro profondo di chiusura – che costituiranno la base per le successive narrazioni.

MATRICE 7X6

1	2	1	1	1	1
1	2	1	1	1	1
1	2	1	1	1	1
0	2	1	1	1	1
0	2	1	1	1	1
0	2	1	1	1	1
1	2	1	1	1	1

DISLOCARE

Questa seconda matrice non descrive più come i processi si distribuiscono nello spazio della sezione, ma come si distendono nel tempo. Se la matrice livelloxprocesso costruiva un profilo “verticale” della Matera sotterranea, qui l’asse dominante è temporale: per ciascun processo – filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio di gas, trasporto verticale, vengono messi in scena quattro orizzonti di durata, dall’istante all’archivio. Ogni riga corrisponde a un processo e ogni colonna a una scala temporale crescente: il tempo immediato dell’evento (pioggia, rilascio, scambio rapido), il tempo breve/stagionale in cui il sistema risponde e si riassetta, il tempo medio-lungo in cui gli effetti si accumulano o si trasformano, e infine il tempo di memoria profonda, in cui ciò che resta diventa sedimento, traccia, residuo. I valori da 0 a 3 funzionano come un diagramma di intensità narrativa: 0 indica che, a quella scala, il processo è praticamente muto; 1 segnala una presenza bassa ma continua; 2 indica un ruolo strutturale; 3 individua i momenti in cui il processo è massimamente attivo, quasi “esplosivo”, rispetto agli altri.

Così si può leggere, ad esempio, una curva che descrive la filtrazione come fortissima nell’immediato, ancora significativa nel breve termine,

Fxt0	Fxt1	Fxt2	Fxt3
Axt0	Axt1	Axt2	Axt3
Dxt0	Dxt1	Dxt2	Dxt3
Cxt0	Cxt1	Cxt2	Cxt3
Sxt0	Sxt1	Sxt2	Sxt3
Txt0	Txt1	Txt2	Txt3

CAMPO

poi in progressivo esaurimento, fino ad annullarsi nella scala più lunga; al contrario, l’accumulo cresce nel tempo e raggiunge i valori più alti nelle colonne di lunga durata, perché è proprio sul lungo periodo che il sottosuolo si rivela dispositivo di deposito, concentrazione e memoria. Altri processi mostrano profili più “piatti”, con intensità medie che si mantengono relativamente costanti, oppure curve a campana in cui l’apice cade nel tempo intermedio: pensiamo alla decomposizione o alla contaminazione, che raramente sono istantanee, ma maturano e si consolidano in un orizzonte di anni prima di diventare semplice rumore di fondo. Ogni cella contiene un intero compreso tra 0 e 3. La scala è coerente con quella usata nelle schede materiali: 0 indica intensità trascurabile o assenza del processo alla scala temporale considerata; 1 indica una presenza debole ma riconoscibile; 2 indica che il processo è rilevante e partecipa in modo strutturale al funzionamento del sistema; 3 segnala i picchi, le fasi in cui quel processo domina sugli altri per quel tipo di tempo.

In questo senso la matrice è una sorta di partitura temporale del paesaggio profondo: non descrive solo che cosa fanno i processi, ma quando lo fanno, quanto rapidamente si accendono e quanto a lungo lasciano tracce.

MATRICE 6X4

3	2	1	0
0	2	3	3
1	2	2	1
3	2	2	1
1	2	2	1
1	2	3	2

DISLOCARE

In questa scheda la Matera sotterranea viene descritta per le condizioni di cui ogni elemento ha bisogno per esistere. La griglia si dispiega lungo quattro assi ambientali: temperatura, umidità, aerazione, presenza antropica. Ogni cella, con valori da 0 a 3, non misura una grandezza fisica, bensì il grado di dipendenza e di vulnerabilità del singolo materiale rispetto a quella condizione.

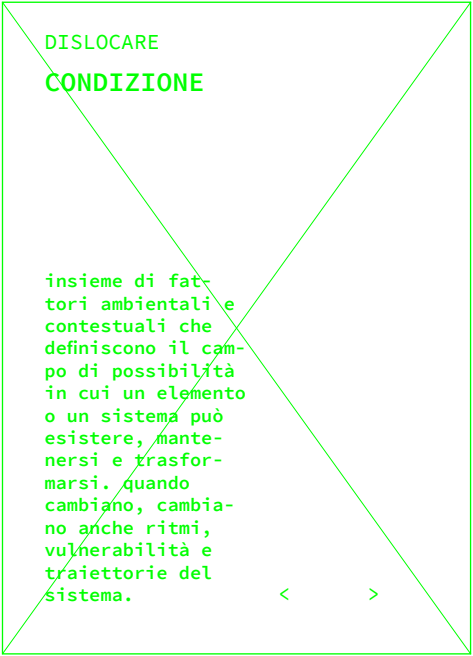
In questo modo la matrice opera come una sorta di mappa di abitabilità del sottosuolo. I vegetali di superficie si addensano in un regime caldo e umido, con una forte esposizione alla presenza umana; i microbi profondi dei livelli L5-L6, al contrario, si collocano su valori di aerazione prossimi allo zero e su umidità massima, segnalando ambienti saturi, quasi anossici, in cui la temperatura è meno un dato meteorologico che un gradiente geologico. Le cavità ipogee e gli acquiferi mostrano profili ibridi: umidità costantemente alta, aerazione controllata o intermittente, forte dipendenza dalle pratiche antropiche che regolano accessi, illuminazione, prelievi di acqua. Gli inquinanti scandiscono un altro tipo di geografia: compaiono con sensibilità relativamente bassa alla temperatura, ma quasi sempre con dipendenza massima dall'umidità e dalla presenza antropica, come se l'acqua e l'uso umano fossero i

principali vettori che li attivano e li trascinano in profondità.

Questo spreadsheet, quindi, racconta in quali condizioni la materia è autorizzata a esistere. Ogni riga è la combinazione di un corpo e del suo clima necessario: il lombrico, il biofilm, la calcarenite porosa, la microplastica o il nitrato non sono entità autonome, ma nodi in una trama di temperatura, umidità, aria e antropizzazione.

Nel loro insieme, le colonne ambientali disegnano un paesaggio sotterraneo stratificato non solo nello spazio e nel tempo, ma anche nelle soglie di vivibilità: zone dove la vita è densa e adattabile, zone in cui prevale la memoria inerte, zone in cui la presenza umana agisce come disturbo, come carburante o come condizione strutturale dell'archivio profondo.

CAMPO



La scala è qualitativa e comparativa: 0 segnala una bassa sensibilità (il materiale tollera un ampio spettro di valori senza modificare significativamente il proprio comportamento); 1 indica un'influenza debole ma riconoscibile; 2 corrisponde a una condizione fortemente strutturante (variazioni significative modificano stato, distribuzione o attività del materiale); 3 identifica condizioni critiche, in cui il mantenimento entro un certo intervallo è essenziale per la persistenza del materiale o per la sua azione nell'ecosistema sotterraneo.

La lettura può procedere per riga o per colonna. Seguire una singola riga consente di ricostruire il profilo ambientale specifico di un materiale: ad esempio, un batterio chemioautotrofo profondo presenterà valori alti in umidità e temperatura relativa, bassi in aerazione e presenza antropica, mentre un inquinante di superficie mostrerà forte dipendenza da umidità e presenza antropica e valori ridotti nelle altre colonne. Scorrere verticalmente una colonna permette invece di confrontare la sensibilità alla stessa condizione lungo tutti i livelli: la colonna “UMIDITA” mette in evidenza la transizione da materiali che tollerano alternanze secco-umido in L0–L1 a materiali la cui esistenza è vincolata alla saturazione in L4–L6; la colonna “PRESENZA

ANTROPICA” evidenzia i gradienti di influenza umana, dalla superficie e dalle cavità accessibili fino agli orizzonti profondi quasi isolati. Nel complesso, la matrice fornisce un quadro sistematico dello spettro di condizioni ambientali associate ai materiali dell'archivio,

DISLOCARE

DATA

A1	▼	× ▼ fx ▼	MATRIX, M. CAT. nn/ENV										
				C									
1	A		B		CONDIZIONI AMBIENTALI								
2	LIVELLO		CATEGORIE		TEMPERATURA		UMIDITA'		AERAZIONE		PRESENZA ANTROPICA		
3	L0		M.ROC.01-04		2		2		2		2		
4	superficie/lettiera		M.ACQ.01-03		2		3		1		2		
5			M.VEG.01-04		3		3		2		2		
6			M.ANM.01-05		3		2		2		2		
7			M.MIC.01-05		2		3		2		2		
8			M.INQ.01-04		1		3		1		3		
9	L1		M.ROC.01-03		1		3		1		2		
10	rizosfera/orizz. prof.		M.ACQ.01-03		2		3		1		2		
11			M.VEG.01-03		2		3		1		2		
12			M.ANM.01-04		2		3		1		2		
13			M.MIC.01-05		2		3		1		2		
14			M.INQ.01-04		1		3		1		3		
15	L2		M.ROC.01-03		1		2		1		1		
16	interfaccia/calcarenite		M.ACQ.01-03		2		3		1		1		
17			M.VEG.01-03		2		2		2		1		
18			M.ANM.01-04		2		3		1		1		
19			M.MIC.01-04		2		3		1		1		
20			M.INQ.01-03		1		3		1		2		
21	L3		M.ROC.01-03		1		2		2		3		
22	cavit� ipogee/calcar.		M.ACQ.01-04		1		3		1		3		
23			M.VEG.01-04		2		3		2		2		
24			M.ANM.01-05		2		3		2		3		
25			M.MIC.01-05		2		3		2		3		
26			M.INQ.01-05		1		3		2		3		
27	L4		M.ROC.01-03		1		3		0		1		
28	zona percolazione prof.		M.ACQ.01-03		2		3		0		2		
29			M.VEG.01		2		3		1		1		
30			M.ANM.01-02		2		3		0		1		
31			M.MIC.01-04		2		3		0		1		
32			M.INQ.01-04		1		3		0		3		
33	L5		M.ROC.01-03		1		3		0		2		
34	acquifero/calcarenite		M.ACQ.01-03		2		3		0		3		
35			M.VEG.01		1		3		0		2		
36			M.ANM.01-04		2		3		0		1		
37			M.MIC.01-05		2		3		0		2		
38			M.INQ.01-04		1		3		0		3		
39	L6		M.ROC.01-03		1		2		0		1		
40	aquiclude argil./calc.		M.ACQ.01-03		2		3		0		2		
41			M.VEG.01		1		2		0		1		
42			M.ANM.01-02		2		3		0		1		
43			M.MIC.01-03		3		3		0		1		
44			M.INQ.01-03		1		3		0		2		
45													
46													
47													
48													
49													
50													
51													
52													

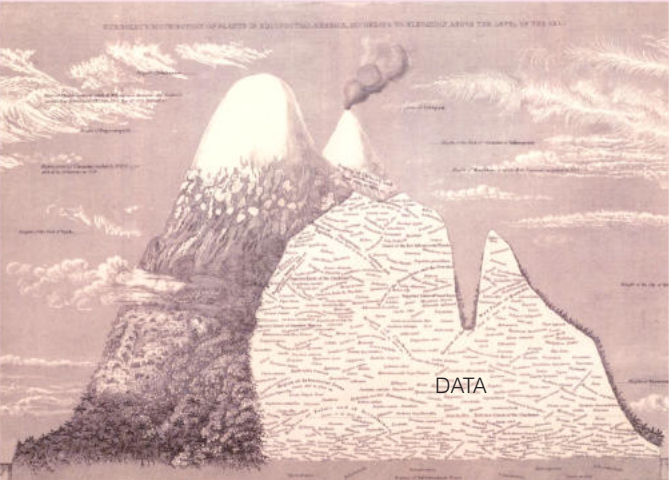
Von Humboldt A., Physical Geography. Humboldt's Distribution of Plants in Equinoctial America, in Black A., C., (a cura di), General Atlas, Edinburgh, 1840.

(TALKING) - Elisa C. Cattaneo

Torino, 30 ottobre 2024

* Elisa Cristiana Cattaneo, architetta e docente al Politecnico di Milano, propone una lettura geologica e poetica dello spazio. Nella nostra conversazione ha suggerito di trasformare Matera sepolta in un'esperienza percettiva, intrecciando scienza, memoria e progetto. La sua visione arricchisce il mio lavoro con nuovi strumenti interpretativi e narrativi.

Diagramma comparativo che mostra il profilo del Chimborazo e di altre montagne andine, con le fasce di vegetazione organizzate in funzione dell'altitudine. La montagna diventa una sezione scritta, dove i nomi delle specie e le scale altimetriche trasformano il paesaggio in un archivio verticale di dati climatici, botanici e geografici.



DATA

hypertext modes

ti qualcosa. Si potrebbe leggere lo spazio anche attraverso il double negative, un ribaltamento dell'orizzontale nel verticale. È lì che si aprono nuove narrazioni. Guarda, ti consiglio di leggere L'archeologia del sapere di Michel Foucault. Il tuo lavoro, in fondo, ha proprio a che fare con questo: con il riattivare elementi spesi nel tempo. Si tratta di studiare la geografia per capire cosa è scritto in quelle pareti di roccia, come se le osservassi al microscopio. Ogni superficie racconta qualcosa, ma per ascoltarla bisogna trovare il modo giusto.

LL Ecco, appunto. Trattandosi di qualcosa di così tecnico, mi chiedevo come si potrebbero fare delle indagini, ad esempio per studiare i fenomeni legati all'acqua.

EC Si potrebbe condurre, per esempio, un'indagine di Rain-off, per studiare l'infiltrazione dell'acqua nei livelli geologici. Pensa al lavoro di Robert Smithson: lui ha trasformato la storia di Roma in una geografia americana con il concetto di site/non-site. È una forma di mappatura dove la geografia prende il posto della storia. È molto interessante come modalità operativa.

LL Ammetto che non mi sono mai approcciata prima a questo tipo di letture o di studi, quindi non saprei da dove iniziare per realizzare indagini come queste.

EC Non preoccuparti, non devi fare tutto subito. Si tratta innanzitutto di prendere delle par-

ti e distlocarle, come un passaggio dal basso verso l'alto, o viceversa. Il metodo archeologico contemporaneo si basa su una griglia archeologica, che non è funzionale nel senso classico, ma è composta da punti, da luoghi, da picchetti, e il lavoro sta nel capire cosa raccontano quegli strati. (Mentre parla, guarda la sua assistente) La mia assistente Maddalena, che è qui con me, suggerisce di dare un'occhiata anche al lavoro di Herman de Vries, soprattutto per come nomina le cose. Lui cataloga parole, colori, pattern, e li riproduce con linguaggi differenti: in serie, in scala, per ripetizione. È un ottimo riferimento se vuoi lavorare sull'elemento sensibile e simbolico.

LL È molto affascinante. Quindi secondo lei Matera sepolta potrebbe diventare qualcosa di diverso? **EC** Assolutamente sì. Matera sepolta dovrebbe diventare un'opera d'arte, un'esperienza, un concetto spaziale. Ti faccio un esempio: a Villa Panza hanno creato uno spazio totalmente oscuro, che ti fa vivere un'esperienza percettiva intensa. Allo stesso modo, potresti lavorare tu. A tal proposito, ti consiglio anche di studiare le mappe litologiche della terra di Matera, sono fondamentali per capire gli strati geologici.

LL E se dovessi definire delle fasi operative per avvicinarmi a questo tipo di studio, da dove dovrei partire? **EC** Ti direi di iniziare così. Capire come funzio-

LAURA **LAROCCA** Professoressa, lei ha parlato dell'importanza delle carte geologiche. Potrebbe spiegare meglio cosa intende?

ELISA CATTANEO Certo! Le carte geologiche, come quelle di Humboldt o Stoppani, sono strumenti che ci permettono di rappresentare la terra in modi molto diversi. Possiamo farlo attraverso sezioni geologiche che analizzano o l'estremamente piccolo o l'estremamente grande, giocando sui gradienti. Il punto è eliminare dalla lettura ciò che è già visibile, per concentrarsi su ciò che non si vede: in questo modo, la rappresentazione diventa quasi calligrafica. Quello che facciamo è raccontare un rapporto con un altro tempo: il tempo geologico. È fondamentale comprendere come l'uomo ha abitato la geografia. La geologia ci aiuta a leggere elementi incastriati nella materia, spesso dimenticati, ma cruciali per il futuro dell'umanità.

LL In questo caso specifico, però, stiamo parlando di locali sotterranei. Come si può far coesistere la questione geologica con quella funzionale, con l'idea cioè di uno

spazio da abitare o riutilizzare?

EC In realtà, non mi preoccuperei tanto di renderli abitabili nel senso convenzionale del termine, quanto di renderli fruibili. L'obiettivo è far entrare le persone per permettere loro di capire quello spazio, di entrare in contatto con la dimensione geologica. Ti consiglio di guardare i progetti dello studio africano Cave Bureau. C'è una loro ricerca a Nairobi molto interessante, su una caverna in cui in passato vivevano gli schiavi. Lì, hanno letto lo spazio attraverso i segni lasciati sulle pareti: una lettura storica e geologica insieme. Ricorda sempre che l'uomo dura poco, mentre il tempo della terra è lunghissimo!

LL Sì, infatti, anche lavorando su Matera mi sono resa conto di quante cose non si conoscano davvero.

EC Io Matera la conosco, ci ho lavorato, ma tutto quello che mi hai raccontato oggi, non lo conoscevo affatto, ed è davvero fantastico. Un'idea potrebbe essere quella di trasformare questi spazi sotterranei in una banca dei semi dei fiori, per esempio, in modo da far sì che l'elemento raccon-

na il sistema: il suolo, le stratificazioni, la logica dello spazio; codificare: trovare una tua grammatica di lettura, un linguaggio visivo e concettuale; e misurare: per esempio, ogni quanti picchetti fai un rilevamento? Che tipo di dati raccogli? Come suggestionare generale, potresti usare una scala cromatica che va dai colori più cupi per la terra, fino a toni più luminosi man mano che ci si avvicina alla superficie, alla città. Pensava a Peter Eisenman, nei suoi progetti a Berlino o Cannaregio: lui lavorava elevando una griglia archeologica, rendendola visibile l'assenza. È un'operazione in negativo, dove l'architettura diventa memoria.

LL Molto bello!

EC Lo è. Devi solo decidere con quale occhio guardare: se come un botanico, quindi con uno sguardo più piatto, analitico, fuori scala, come se stessi osservando al microscopio; oppure come un artista, capace di trasformare tutto in forma, luce, spazio, racconto. Infine, ti consiglio di contattare Roberto Tommaselli, un geologo con cui ho collaborato proprio quando lavoravo su Matera. E per la parte più parametrica, potresti sentire Lucia Rebolino, anche lei è una risorsa preziosa.

MATRIX 02

DISLOCARE

La matrice riassuntiva processixtempi è la proiezione in scala ridotta dell'abaco grande: ciò che li era costellazione di biografie materiali, qui diventa il profilo medio di ciascun processo lungo le quattro durate fondamentali. Ogni riga è un processo – filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio di gas, trasporto verticale – e ogni colonna una soglia di tempo: t_0 come istante di innesco puntuale, t_1 come stagione in cui il sistema supera una certa soglia, t_2 come periodo pluriannuale in cui gli effetti si stabilizzano, t_∞ come tempo geologico in cui ciò che resta si deposita come memoria o collasso. I valori 0–3 condensano, per ciascun processo, l'andamento dominante emerso dall'abaco: la filtrazione, ad esempio, si presenta come processo esplosivo all'innesco, in decisa attenuazione verso il lungo periodo; l'accumulo, al contrario, cresce dalle fasi iniziali fino a saturarsi nel tempo pluriannuale e geologico; il trasporto verticale presenta picchi nelle fasi intermedie, quando i gradienti si organizzano e i percorsi si consolidano. La matrice funziona come un piccolo "orologio dei processi": ogni riga è una curva di intensità che racconta in quale tempo il processo abita davvero il paesaggio sotterraneo. Insieme, queste curve restituiscono un'immagine fortemente asimmetrica del tempo profondo: il

sottosuolo non procede all'unisono, ma per sfasamenti di regime, in cui alcuni processi sono concentrati nel tempo dell'evento e altri nel tempo dell'archiviazione. L'archivio di Matera appare così come un dispositivo che non solo miscela materiali diversi, ma calibra durate: è il luogo in cui l'accumulo non smette mai di crescere, la contaminazione prolunga a lungo la propria traccia, la filtrazione agisce come gesto iniziale e il trasporto verticale tiene aperti i collegamenti tra tempi brevi e tempi profondi.

t_0 F	t_1 F	t_2 F	t_∞ F
t_0 A	t_1 A	t_2 A	t_∞ A
t_0 D	t_1 D	t_2 D	t_∞ D
t_0 C	t_1 C	t_2 C	t_∞ C
t_0 SG	t_1 SG	t_2 SG	t_∞ SG
t_0 TV	t_1 TV	t_2 TV	t_∞ TV

CAMPO

MATRICE 6X4

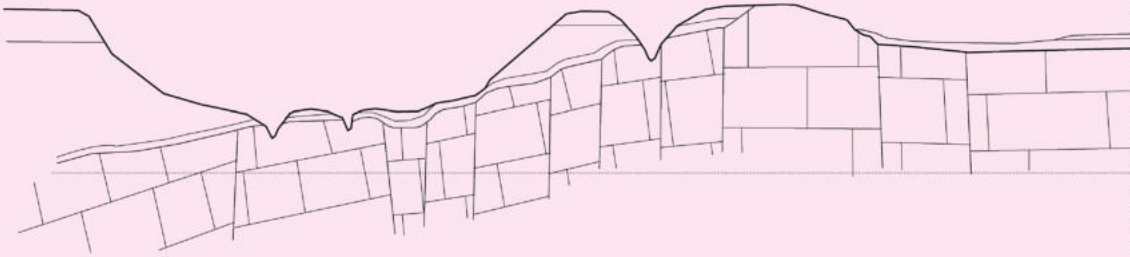
La lettura di una riga consente di seguire l'evoluzione del processo nel tempo: ad esempio, una sequenza 3–2–1–0 descrive un processo fortemente concentrato nell'innesco che perde progressivamente rilevanza, mentre una sequenza 0–2–3–3 indica un processo che matura e si amplifica nel passaggio dal breve al lungo periodo fino a sedimentarsi nella memoria geologica. La lettura per colonna permette invece di confrontare i diversi processi all'interno di una stessa scala temporale, evidenziando quali dinamiche prevalgono nel tempo dell'evento, della soglia stagionale, della stabilizzazione pluriannuale o del collasso. Inserita nel sistema delle altre matrici, questa tabella agisce come dispositivo di orientamento: offre una sintesi rapida dei regimi temporali, consente di selezionare processi chiave per ciascuna scala di progetto e permette di collegare le schede di dettaglio dei materiali a una visione d'insieme dei tempi che strutturano il paesaggio sotterraneo.

3	2	1	0
0	2	3	3
1	2	2	1
3	2	2	1
1	2	2	1
1	2	3	2



(TALKING) - Filippo Cristallo
Matera, 27 aprile 2025

★ L'incontro con il geologo Filippo Cristallo mi ha permesso di comprendere in maniera chiara la successione delle quattro grandi fasi geologiche e di legare ogni periodo ai relativi materiali, chiarendo come questa differenza di resistenza strutturali concretamente il paesaggio come esito diretto di processi tettonici ed erosivi.



■ [hypertext modes](#)

DATA

stenti che emergono e le aree più morbide che sono state erose nel tempo. **LL** Quindi, la configurazione dei sassi è proprio frutto di un mix tra resistenza delle rocce e erosione. Un altro punto che mi interessa molto riguarda l'alternarsi di Horst e Graben. Come si manifesta questo fenomeno nella geologia di Matera?

FC Sì', Horst e Graben sono un aspetto fondamentale. Gli Horst sono blocchi di crosta terrestre che si sono sollevati, mentre i Graben sono le aree che si sono abbassate tra questi blocchi. Questi fenomeni sono il risultato di movimenti tettonici che hanno modellato la regione, creando una successione di rilievi e depressioni. In pratica, l'area di Matera presenta diverse zone di Horst, che formano alture, e Graben, che danno vita a valli o depressioni. Questo alternarsi ha contribuito a creare il paesaggio che vediamo oggi.

LL Quindi, la conformazione geologica di Matera, con la sua stratificazione, la cliostratificazione e i fenomeni di Horst e Graben, ha dato origine al paesaggio che conosciamo oggi. Ma questa geologia è ancora un campo di studio in continua evoluzione, giusto?

FC Assolutamente. La geologia di Matera e della Basilicata è un campo di studio che continua ad evolversi man mano che vengono sviluppate nuove tecniche e tecnologie di indagine. Le nostre conoscenze si arricchiscono

LAURA LAROCCA Buongiorno, Dott. Cristallo, grazie mille per la sua disponibilità. Come sa, sto lavorando alla mia tesi su Matera e la sua geologia sotterranea. Vorrei iniziare chiedendole: com'è strutturata la conformazione geologica della Basilicata, in particolare di Matera?

FILIPPO CRISTALLO Buongiorno, Laura, è un piacere parlarne con lei. La geologia di Matera è davvero interessante. La zona ha una stratificazione molto variegata, che si estende su più periodi geologici. Possiamo distinguere quattro principali fasi: il Mesozoico, il Pliocene-Pleistocene e il Quaternario. Ogni periodo ha depositato materiali diversi, come calcare, calcarenite, argilla, sabbia e ciottoli, ciascuno dei quali ha contribuito alla struttura geologica che vediamo oggi.

LL Quindi, ogni tipo di materiale si è depositato in un periodo diverso. Mi sarebbe utile sapere, però, come si differenziano questi materiali in base al periodo geologico.

FC Esatto. Il calcare e la calcarenite sono tipici del Mesozoico, quando la regione era ricoperta

no continuamente, e ogni nuova scoperta contribuisce a chiarire meglio la storia geologica di questa regione.

LL Questo mi dà ancora più motivazione per approfondire il tema nella mia tesi. La ringrazio per tutte queste informazioni preziose, Dott. Cristallo. A questo punto, sarebbe utile per me fissare alcuni appuntamenti, se possibile, per continuare a esplorare questi aspetti geologici in modo più approfondito. Sarebbe molto interessante approfondire l'analisi geologica anche con esempi pratici.

FC Mi sembra una proposta molto interessante. Potremmo organizzarci per incontrarci di nuovo, magari andando sul campo per osservare direttamente alcune delle formazioni geologiche che abbiamo discusso, o per esaminare i dati più recenti che sono stati raccolti. Potrei anche fornirle alcuni materiali di lettura e farle vedere dei rilievi geologici specifici. Sarebbe un ottimo modo per arricchire il suo lavoro. **LL** Perfetto, mi sembra un'ottima idea. La contatterò per fissare i dettagli. Grazie ancora per il suo tempo e per la disponibilità.

FC È stato un piacere, Laura. Non esiti a contattarmi per qualsiasi altra domanda. Buon lavoro con la sua tesi.

Tropeano M. et al., "Sassi", the old town of Matera (southern Italy): first aid for geotourists in the "European Capital of Culture 2019", in Alpine and Mediterranean Quaternary, 31(2), 2018, pp. 133-145.

Serie di tre schemi paleogeografici che illustrano l'evoluzione pleistocenica dell'area delle Murge: da arcipelago di isole carbonatiche (2,5 e 1,5 milioni di anni fa) a rilievo continuo emerso (800.000 anni fa). Si vede come la futura Murgia Materana passi da isola isolata a alto morfostrutturale all'interno di una regione in sollevamento, preludio alla formazione delle gravine e del paesaggio attuale.

DISLOCARE

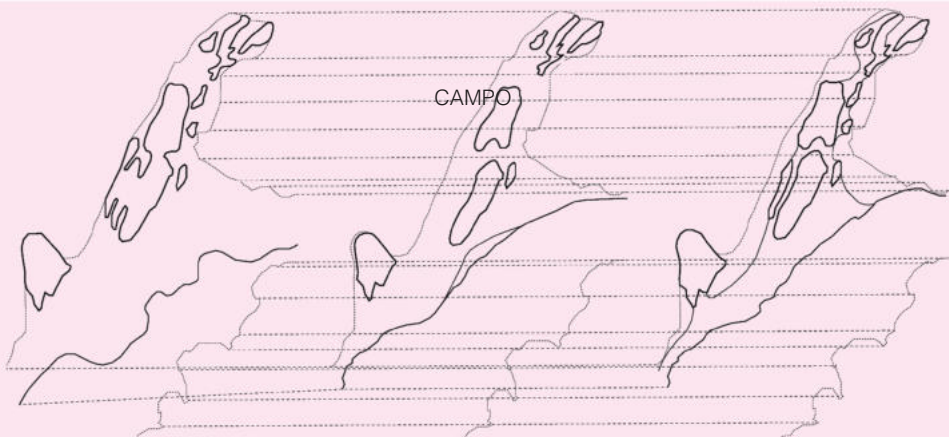
ta da mari poco profondi. Questi materiali sono più resistenti e danno vita alle formazioni rocciose più dure. In seguito, nel Pliocene e nel Pleistocene, si formarono sedimenti più morbidi come argilla, sabbia e ciottoli. Questi, essendo meno resistenti, si erodono più facilmente, e contribuiscono a modellare il paesaggio, creando valli e altre strutture geologiche.

LL Mi sembra che le diverse resistenze dei materiali influenzino molto il paesaggio. Ha accennato anche alla cliostratificazione, che mi sembra un concetto interessante. Potrebbe spiegarmelo meglio e come si applica proprio a Matera?

FC Certamente. La cliostratificazione riguarda la disposizione delle rocce in base alla loro resistenza all'erosione. Le rocce più dure, come il calcare, sono resistenti e formano rilievi elevati, mentre quelle più morbide, come argille e sabbie, si erodono più facilmente, creando valli o depressioni. Nella zona di Matera, questa differenza di resistenza è evidente: i Sassi, ad esempio, si sono formati grazie a questo processo, con le rocce più resistenti

Beneduce P., Festa V., Francioso R., Schiattarella M., Tropeano M., Conflicting drainage patterns in the Matera Horst area, Southern Italy, in Physics and Chemistry of the Earth, 29, 2004, pp. 717-724.

L'"Horst di Matera" e il "Graben di Viglione" mostrano il gioco di sollevamenti e sprofondamenti che controlla la posizione della città.



SCHEDA 06

1.0.8 EVENTO —————> TEMPO

DISLOCARE

L'indice cronologico degli eventi mette in scena la Matera sotterranea come un archivio continuamente riscritto, in cui i tempi geografici e i tempi storici si intrecciano attraverso gesti concreti sul sottosuolo. Da un lato c'è il tempo geografico, che lavora per epoche e discontinuità: deposizione delle calcareniti, incisione dei canyon, formazione delle cavità carsiche, lenta costruzione degli orizzonti di suolo. Dall'altro c'è il tempo storico, quello degli umani, fatto di date, periodi, politiche, cantieri, crisi, in cui il sottosuolo viene scavato, impermeabilizzato, contaminato, consolidato, svuotato o caricato.

L'indice cronologico non è semplicemente una timeline lineare, ma una griglia di interferenze: ad ogni riga un evento, geologico o antropico, viene descritto come operazione sul corpo del sottosuolo, specificando in che modo interviene sugli strati (con scavi, perforazioni, riempimenti, canalizzazioni, colate di cemento, crolli, dissesti, infiltrazioni di inquinanti).

In questo senso, l'indice è una sorta di "registro chirurgico" dell'archivio vivente: registra quando il paesaggio sotterraneo viene inciso per creare nuove cavità, quando viene sigillato con impermeabilizzazioni che interrompono la filtrazione, quando viene caricato da nuove fondazioni o traforato da infra-

strutture, quando viene contaminato da iniezioni diffuse di nitrati e pesticidi o da plume urbane.

Gli eventi geologici compaiono come grandi manovre lente che definiscono il teatro di fondo, scrivendo la topografia e la stratigrafia su cui poi si innestano gli eventi antropici; questi ultimi, molto più densi nel tempo storico, introducono discontinuità localizzate ma spesso irreversibili, spostando la funzione di interi livelli da zone filtro a zone di transito o di accumulo, da ecosistemi porosi a volumi sigillati.

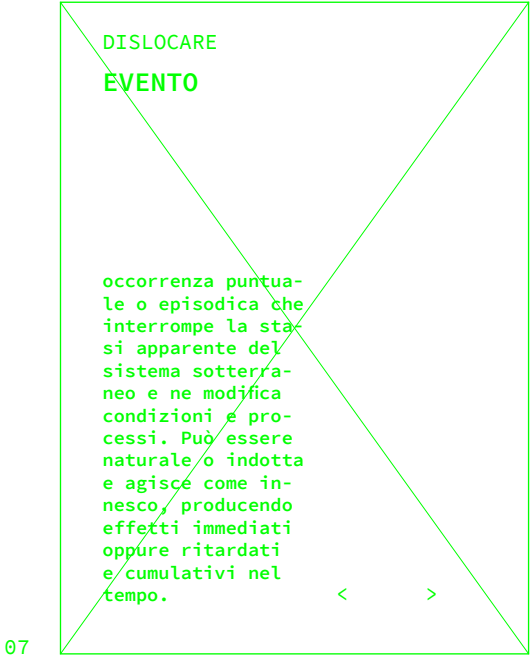
Inserito all'interno dell'archivio vivente, l'indice cronologico fa emergere la dimensione eminentemente procedurale della città sepolta: ciò che oggi appare come stato viene riscritto come esito di una sequenza di eventi geologici e antropici, ciascuno con il proprio regime di tempo e il proprio modo di intervenire sul sottosuolo.

Il progetto può così leggere Matera non solo come stratigrafia di materiali, ma come successione di operazioni sull'archivio, in cui ogni evento lascia un'impronta nella memoria profonda

DATA

● structural units

CAMPO



PR

A2	↘	↘ √ fx ↘	MATRIX, EV. nn/CHRONO									
		A	B	C	D	E	F	G	H	I	L	M
1		ID_CLASSI	TEMPO	TIPO	EVENTO	DATAZIONE	AZIONE	Lx	CAT	PROCESSO	DESCRIZIONE	FONTE
2		EV_01	GEOGRAFICO	GEOLOGICO	formazione di calcareniti di Altamura	Pleistocene Olocene	deposizione costruzione pacchi calcarenitici porosi	L2-L5	ROC ACQ	filtrazione accumulo	deposizione e consolidamento delle calcareniti porose che costituiranno il supporto delle future cavità ipogee e dell'acquifero	cartografia e letteratura geologica su Matera
3												+CONTRIBUTO GEOLOGI
4												
5												
6											definizione dei principali orizzonti rocciosi portanti	
7		EV_02	GEOGRAFICO	GEOLOGICO	incisione Gravine modellam. versanti	Tardo-Pleistocene Olocene	erosione scavo naturale prof. instabilità versanti	L0-L3	ROC ACQ VEG	filtrazione accumulo tras. vertic.	approfondimento delle gravine; formazione di versanti ripidi e superfici di scarpata	studi geomorfologici area Matera-Gravina
8												+CONTRIBUTO GEOLOGI
9											creazione di condizioni per futuri dissesti e per l'impostazione dei sistemi di drenaggio ipogeo	
10											scavo manuale di cavità abitative e di servizio nella calcarenite; trasformazione di vuoti naturali in ambienti antropizzati	studi archeologici e storici insed. rupestri
11												+ARCHIVIO ENZO VITI
12		EV_03	STORICO	ANTROPICO	prima occupazione rupestre diffusa (chiese, cimiterium...)	Neolitico Età rupestre	scavo di cavità ampliamento grotte	L2-L3	ROC ACQ ANM MIC	filtrazione accumulo decomposiz.		
13											aumento dell'accumulo di sedimenti, guano, materiali organici	
14												
15												
16												
17		EV_04	STORICO	ANTROPICO	costruzione e uso cisterne/palombari, neviere, foggiali	Medioevo XIX secolo	scavo ipogeo intonacatura captazione e stoccaggio acque	L2-L4	ROC ACQ MIC INQ	filtrazione accumulo contaminaz.	realizzazione di cisterne e palombari per la raccolta dell'acqua piovana, spesso con impermeabilizzazione delle superfici interne	fonti storiche locali studi sistemi raccolta
18												+ARCHIVIO ENZO VITI
19												
20												
21												
22											modifica dei percorsi naturali di percolazione e concentrazione di inquinanti legati all'uso umano	
23		EV_05	STORICO	ANTROPICO	urbanizzazione moderna (cantine, case...)	XX secolo (anni 50'-80')	impermeab. superfici compattazione suolo infrastrutture	L0-L2	ROC ACQ INQ	filtrazione accumulo inq. tras. vertic.	posa di pavimentazioni rigide, asfalto, reti fognarie	piani regolatori documenti tecnici
24											riduzione della capacità filtrante dei suoli superficiali; aumento del deflusso superficiale e convogliamento di carichi inquinanti verso il sottosuolo e la falda	studi ambientali
25												+ARCHIVIO ENZO VITI
26												
27												
28		EV_06	STORICO	ANTROPICO	inquinamento agricolo diffuso	XX-XXI secolo	apporto nitrati, fosfati, pesticidi	L0-L5	ROC ACQ VEG MIC INQ	filtrazione accumulo contaminaz. tras. vertic.	uso intensivo di fertilizzanti e fitofarmaci in ambito periurbano e agricolo	monitoraggi ARPA rapporti qualità acque
29												
30												
31												
32											penetrazione dei contaminanti dal suolo superficiale fino all'acquifero, con accumulo nei pori della calcarenite e nella falda	
33		EV_07	STORICO	ANTROPICO	crolli/dissesti cavità ipogee	XX-XXI secolo	collasso volte cedimenti riempimenti di emergenza	L3-L4	ROC ACQ ANM MIC	accumulo tras. vertic.	crolli strutturali di cavità ipogee naturali o antropiche; spesso con riempimento di sicurezza	relaz. tecniche dissesti studi geotecnica urbana
34												+ARCHIVIO ENZO VITI
35											modifica improvvisa della porosità e dei percorsi di flusso, variazione del regime di accumulo e degli habitat ipogei	
36												
37												
38												
39												
40												
41												
42												
43												
44												
45												
46												
47												
48												
49												
50												
51												
52												
											EV. nn/CHRONO	
											righe EV: eventi	
											colonne CHRONO: param. temp	

● CAMPO

Lo spreadsheet dell'indice cronologico è concepito come una tabella di eventi in cui ogni riga rappresenta un singolo episodio che ha modificato, in modo geologico o antropico, lo stato del sottosuolo.

Una prima coppia di campi distingue il regime temporale e la natura dell'evento: il campo TEMPO specifica se l'evento appartiene al tempo geografico (processi di deposizione, erosione, sollevamento, carsismo) o al tempo storico (interventi umani databili o collocabili in epoche, secoli, decenni), mentre il campo EVENTO qualifica l'evento come geologico oppure antropico. Accanto a questi, il campo cronologico DATAZIONE permette di indicare, a seconda dei casi, l'intervallo geologico di riferimento (Miocene, Pleistocene, Olocene,...) o la finestra storica (Neolitico, Età rupestre, XIX secolo...).

La parte centrale della tabella descrive il modo in cui l'evento agisce nel sottosuolo. Il campo AZIONE codifica se si tratta di scavo in roccia o in suolo, perforazione, svuotamento, riempimento, impermeabilizzazione superficiale o profonda, realizzazione di infrastrutture sotterranee, inquinamento diffuso o puntuale, crollo o cedimento, consolidamento strutturale, drenaggio o deviazione di flussi idrici. Lx, invece, mette in relazione l'evento con il modello L0–L6, specificando quali orizzonti

vengono direttamente coinvolti (ad esempio L0–L2 per un'asfaltatura e compattazione del suolo, L2–L4 per un traforo, L3 per lo scavo di una cavità, L5 per un inquinamento di falda). Il campo PROCESSI consente di collegare l'evento alla matrice dei processi, indicando se esso aumenta o riduce filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio di gas o trasporto verticale nei livelli interessati.

Un'ulteriore colonna DESCRIZIONE ospita una breve narrazione qualitativa dell'evento, e un eventuale campo FONTE, permette di associare documenti storici, studi geologici, piani urbanistici o campagne di indagine.

La lettura della tabella può procedere in senso cronologico, seguendo il passaggio dal tempo geografico al tempo storico e alla contemporaneità antropica, oppure in senso tematico, filtrando, ad esempio, solo gli eventi di tipo “impermeabilizzazione” o “scavo” per ricostruire la sequenza con cui la città ha chiuso o aperto il proprio sottosuolo.

* Ogni riga collega l'evento ai livelli L0–L6 e alle categorie di materia (ROC, ACQ, VEG, ANM, MIC, INQ) che tocca.

Inoltre, processo↑: l'evento aumenta quel processo; processo↓: l'evento riduce quel processo.

● stuctural units

57	CONTAMINANTI ORGANICI	INQ_POP	combustioni incomplete	disciolti/adosrbiti su	L0-L1	L2	hanno altissima
58	PERSISTENTI		vecchi oli/fluidi tecnici	fuliggine, polveri fini e		L6	persistenza e tendenza al
59	PCB-IPA-diossine		emissioni industriali	sostanza organica			bioaccumulo; si legano a
60			traffico				particelle fini e
61							biofilm, con possibili
62							arrivi anche a profondità
63	IDROCARBURI	INQ_HC	sversamenti accidentali	disciolti parzialmente in	L0-L1	L1	possono formare pennacchi
64	carburanti-oli minerali-		perdite serbatoi/condotte	acqua		L4	sotterranei (plume) che
65	lubrificanti		attività meccaniche	fasi libere (plume)			migrano lentamente;
66			stoccaggi non controllati	emulsioni e residui			interagiscono con biofilm
67				adsorbiti su particelle			e batteri degradatori ma
68							lasciano spesso residui
69							di lunga durata.
70							
71							
72							
73							
74							
75							
76							
77							
78							
79							
80							
81							
82							
83							
84							
85							
86							
87							
88							
89							
90							
91							
92							
93							
94							
95							
96							
97							
98							
99							
100							
101							
102							
103							
104							
105							
106							
107							
108							
109							
110							
111							

MATRIX 03

LIVELLO —> CONTAMINAZIONE

● structural units

CAMPO

La matrice INQ_Lx costruisce un profilo verticale della contaminazione come dispositivo di lettura stratigrafica: traduce l'inquinante da "voce d'indice" a gradiente di penetrazione, rendendo osservabile il passaggio dall'ingresso alla permanenza. In termini epistemici, la tabella funziona come una sezione: non rappresenta solo "dove" la sostanza è presente, ma come attraverso il sistema ipogeo, quali soglie oltrepassa e in quali punti tende a trasformarsi in deposito, traccia, bioaccumulo.

In questa forma, la contaminazione viene pensata come processo e non come evento: una dinamica di mobilità/persistenza che produce campi di intensità lungo i livelli, rendendo comparabili famiglie diverse di inquinanti entro una stessa grammatica verticale.

La matrice incrocia le famiglie di inquinanti (colonne) con i livelli L0-L6 (righe) e assegna in ciascuna cella un valore di intensità semi-quantitativa (0-5), interpretato come presenza/rischio potenziale al livello considerato. Il punteggio deriva dalla scheda MATRIX.INQ_T e in particolare dai campi Lx Ingresso e Lx Accumulo, integrati dalle note su mobilità, persistenza e modalità di trasporto (disciolto/particellato/adsorbito). Operativamente: (i) i livelli indicati in

Ingresso pesano come innesco (attivazione iniziale), (ii) i livelli in Accumulo pesano come stabilizzazione (ritenzione, deposito, bioaccumulo), (iii) i livelli intermedi assumono valori graduati per continuità di percorso.

La matrice è pensata per alimentare una lettura comparativa tra inquinanti, individuando hotspot verticali, soglie e zone di transizione.

L0 NITR	L0 PHOS	L0 PEST	L0 MET	L0 MICPL	L0 SALI	L0 POLV	L0 BIOC	L0 POP	L0 HC
L1 NITR	L1 PHOS	L1 PEST	L1 MET	L1 MICPL	L1 SALI	L1 POLV	L1 BIOC	L1 POP	L1 HC
L2 NITR	L2 PHOS	L2 PEST	L2 MET	L2 MICPL	L2 SALI	L2 POLV	L2 BIOC	L2 POP	L2 HC
L3 NITR	L3 PHOS	L3 PEST	L3 MET	L3 MICPL	L3 SALI	L3 POLV	L3 BIOC	L3 POP	L3 HC
L4 NITR	L4 PHOS	L4 PEST	L4 MET	L4 MICPL	L4 SALI	L4 POLV	L4 BIOC	L4 POP	L4 HC
L5 NITR	L5 PHOS	L5 PEST	L5 MET	L5 MICPL	L5 SALI	L5 POLV	L5 BIOC	L5 POP	L5 HC
L6 NITR	L6 PHOS	L6 PEST	L6 MET	L6 MICPL	L6 SALI	L6 POLV	L6 BIOC	L6 POP	L6 HC

MATRICE 7X10

3	2	2	2	2	3	5	0	2	2
3	4	4	2	2	2	3	0	2	4
5	4	3	4	4	5	3	1	4	3
5	3	3	4	4	5	4	5	2	2
4	1	4	4	4	2	1	1	2	4
4	1	4	5	4	1	0	0	3	2
2	0	1	5	3	0	0	0	5	1

MATRIX 03

INQUINAMENTO ↑ VETTORE

DISLOCARE

La matrice INQ_V sposta la lettura dalla sezione verticale alla rete dei vettori: non chiede “a che profondità”, ma “attraverso quali mediazioni”. È una matrice relazionale che descrive l’inquinamento come ecologia di trasporti (acque, aria, biota), dove ogni inquinante esiste come relazione tra supporti materiali e agenti viventi. In questa prospettiva, l’ipogeo non è contenitore ma apparato di connessioni: percolazione e falda come infrastrutture idrologiche, radici come interfacce biochimiche, fauna stygophila come vettore e archivio vivente, aria/polveri come circolazione atmosferica e deposizione. La matrice, dunque, è un dispositivo di orizzontalizzazione: rende leggibile la contaminazione come campo di interazioni e “passaggi di stato” (dissoluzione, adsorbimento, risospensione), mettendo in evidenza non solo la presenza ma la capacità di transitare, fissarsi e rientrare in circolo.

La tabella incrocia le famiglie di inquinanti (righe) con cinque vettori principali (colonne): acqua di percolazione, acqua di falda, radici, fauna del suolo/stygophila, aria e polveri. Ogni cella assume un valore 0–5 come indice di forza di relazione (potenziale di trasporto + probabilità di interazione + rischio di trasferimento). La stima è coerente con stato fisico e comportamenti ripor-

tati in MATRIX.INQ_T: disciolto: maggiore affinità per percolazione/falda;

particellato/adsorbito: maggiore affinità per sedimenti, biofilm, fauna e risospensione;

persistente/bioaccumulabile: incremento lungo vettori biotici (fauna, catene trofiche);

polveri/soot: massimo su aria e deposizione.

NITR APER	NITR AFAL	NITR RAD	NITR FAU	NITR AR/P
PHOS APER	PHOS AFAL	PHOS RAD	PHOS FAU	PHOS AR/P
PEST APER	PEST AFAL	PEST RAD	PEST FAU	PEST AR/P
MET APER	MET AFAL	MET RAD	MET FAU	MET AR/P
MICPL APER	MICPL AFAL	MICPL RAD	MICPL FAU	MICPL AR/P
SALI APER	SALI AFAL	SALI RAD	SALI FAU	SALI AR/P
POLV APER	POLV AFAL	POLV RAD	POLV FAU	POLV AR/P
BIOC APER	BIOC AFAL	BIOC RAD	BIOC FAU	BIOC AR/P
POP APER	POP AFAL	POP RAD	POP FAU	POP AR/P
HC APER	HC AFAL	HC RAD	HC FAU	HC AR/P

CAMPO

MATRICE 7X10

5	5	4	2	0
2	1	3	2	1
4	3	3	4	3
2	2	4	5	3
4	3	2	5	2
4	3	2	1	3
2	1	2	2	5
2	1	1	2	2
3	2	2	5	4
4	5	2	3	2

1.0.10 LIMITE

DISLOCARE

18 Derrida J., Mal d'archive. Une im-
pression freudienne, Paris, Éditions
Gallilée, 1995.

DATA

● structural units

Se l'archivio del sottosuolo re-
gistra processi in corso, esso
rende anche visibili condizio-
ni di rischio e vulnerabilità:
collassi potenziali, inquina-
menti latenti, perdita di habi-
tat ipogei, museificazioni irre-
versibili. Le matrici “materia
× rischio” e “processo × vul-
nerabilità” non servono a pre-
parare un progetto di bonifica
totale, ma a costruire un qua-
dro critico in cui alcune aree
risultano così fragili da sug-
gerire, come unica azione re-
sponsabile, il non-intervento.
Qui il diritto all'opacità si in-
treccia con la critica derridia-
na dell'archivio: ogni archi-
viazione seleziona, esclude,
produce zone d'ombra; la
pulsione di conservare porta
con sé una pulsione di distru-
zione.⁸

CAMPO

Assumere questo paradosso
significa riconoscere che an-
che il progetto può farsi ge-
sto di cancellazione; e che in
certi casi la scelta più radicale
è sospendere il gesto trasfor-
mativo, limitandosi a docu-
mentare, monitorare, rallen-
tare le pressioni estrattive.

Le tavole definiscono quin-
di dei limiti operativi: soglie
oltre le quali il progetto non
deve spingersi; scenari in cui
il compito dell'architetto non
è “fare” ma stabilire le condi-
zioni per non fare, lasciando
che il paesaggio epigenetico
continui a operare secondo
logiche che eccedono il con-
trollo umano.

SCHEDA 08

1.0.11 MATERIA → RISCHIO

DISLOCARE

In questa matrice il sottosuolo viene interrogato non più come semplice sequenza di strati geologici, ma come dispositivo di rischio. Ogni livello – dalla superficie/lettiera (L0) fino all’acquiclude profondo (L6) – è attraversato dalle stesse sei famiglie di materia (rocce, acque, vegetali, animali, microbi, inquinanti), ma la loro presenza non è neutra: per ciascuna, il foglio registra quanto sono implicate nei processi di crollo, inquinamento, perdita di habitat, museificazione e turistificazione.

La tavola funziona come un sismografo di vulnerabilità: le cifre che popolano le celle (da 1 a 3) non sono numeri astratti, ma la traduzione in intensità di conflitti lenti – tra stabilità e cedimento, tra qualità ecologica e contaminazione, tra vita sotterranea e pressione turistica. Il gradiente cromatico che attraversa la colonna dei rischi mette in luce come certi materiali, in certe profondità, diventino nodi critici del sistema: le rocce che reggono le cavità ipogee e allo stesso tempo rischiano il collasso; l’acqua che è habitat e infrastruttura, ma anche principale vettore di inquinamento; i microbi che metabolizzano sostanze, difendendo o compromettendo le superfici; gli inquinanti che si accumulano fino a trasformare interi strati in zone di esclusione biologica.

La matrice non pretende di chiudere il paesaggio in una diagnosi definitiva: è una calligrafia di rischio, una scrittura provvisoria che mette in relazione tre dimensioni – profondità, materia, minacce – per rendere visibile ciò che normalmente resta indistinto.

In questo senso è una delle figure chiave dell’“archivio vivente”: invece di archiviare soltanto reperti o immagini, archivia possibilità di danno e di perdita, spingendo il progetto a misurarsi con l’idea che la scelta di non intervenire (o di intervenire il meno possibile) può essere l’unico modo per preservare l’opacità e la fragilità del sottosuolo.

* Ogni cella contiene un valore intero da 1 a 3, che esprime l’intensità relativa del rischio per quella coppia (livello, materia): 1 indica bassa rilevanza; 2 una rilevanza media e 3, alta rilevanza / nodo critico.

Il gradiente cromatico (heatmap) enfatizza le aree a maggior concentrazione di valori alti, permettendo di individuare rapidamente: i livelli più critici (es. L2–L3 per crollo e museificazione), le materie maggiormente implicate (es. acqua e inquinanti per l’inquinamento, vegetali/animali per la perdita di habitat).

DATA

A3	↕	↕	↕	MATRIX, M. CAT. nn/RISK												
		A			B		C									
		LIVELLO			CATEGORIE		RISCHIO									
							CROLLO		INQUINAMENTO		PERDITA HABITAT		MUSEIFICAZIONE		TURISTIFICAZIONE	
3	L0				M.ROC.01-04		3		2		2		3		3	
4	superficie/lettiera				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
5					M.VEG.01-04		1		2		3		3		3	
6					M.ANM.01-05		1		2		3		2		3	
7					M.MIC.01-05		1		3		2		1		1	
8					M.INQ.01-04		2		3		3		2		2	
9	L1				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
10	rizosfera/orizz. prof.				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
11					M.VEG.01-03		1		2		3		3		3	
12					M.ANM.01-04		1		2		3		2		3	
13					M.MIC.01-05		1		3		2		1		1	
14					M.INQ.01-04		2		3		3		2		2	
15	L2				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
16	interfaccia/calcarenite				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
17					M.VEG.01-03		1		2		3		3		3	
18					M.ANM.01-04		1		2		3		2		3	
19					M.MIC.01-04		1		3		2		1		1	
20					M.INQ.01-03		2		3		3		2		2	
21	L3				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
22	cavità ipogee/calcar.				M.ACQ.01-04		2		3		3		2		2	
23					M.VEG.01-04		1		2		3		3		3	
24					M.ANM.01-05		1		2		3		2		3	
25					M.MIC.01-05		1		3		2		1		1	
26					M.INQ.01-05		2		3		3		2		2	
27	L4				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
28	zona percolazione prof.				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
29					M.VEG.01		1		2		3		3		3	
30					M.ANM.01-02		1		2		3		2		3	
31					M.MIC.01-04		1		3		2		1		1	
32					M.INQ.01-04		2		3		3		2		2	
33	L5				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
34	acquifero/calcarenite				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
35					M.VEG.01		1		2		3		3		3	
36					M.ANM.01-04		1		2		3		2		3	
37					M.MIC.01-05		1		3		2		1		1	
38					M.INQ.01-04		2		3		3		2		2	
39	L6				M.ROC.01-03		3		2		2		3		3	
40	aquiclude argil./calc.				M.ACQ.01-03		2		3		3		2		2	
41					M.VEG.01		1		2		3		3		3	
42					M.ANM.01-02		1		2		3		2		3	
43					M.MIC.01-03		1		3		2		1		1	
44					M.INQ.01-03		2		3		3		2		2	
45																
46																
47																
48																
49																
50																
51																
52																
															</	

MATRIX 04

1.0.12 PROCESSO → VULNERABILITÀ

DISLOCARE

In questa matrice gni riga corrisponde a un processo elementare: filtrazione, accumulo, decomposizione, processi interni di riorganizzazione, scambio di gas, trasporto verticale, che tiene in vita il sistema ipogeo e ne governa le trasformazioni lente. Ogni colonna, invece, rappresenta una diversa forma di vulnerabilità: strutturale (STR), idrica/idrologica (IDR), ecologica (ECO), archeologica e archiviale (ARC).

Il foglio diventa così una sorta di elettrocardiogramma del sottosuolo: spostando anche solo un valore, si immagina cosa accadrebbe se un processo venisse alterato o interrotto. La filtrazione, apparentemente invisibile, risulta decisiva per la stabilità idrica; l'accumulo e la decomposizione, se accelerati, possono trasformare cavità e superfici in luoghi di rischio ecologico o di perdita del patrimonio; lo scambio di gas e il trasporto verticale rivelano che il sottosuolo non è mai chiuso, ma in continua negoziazione con l'atmosfera e con la superficie.

I numeri da 1 a 3 non sono semplici punteggi, ma gradi di fragilità: indicano quanto ciascun processo, se perturbato, mette in discussione la tenuta del sistema in una delle sue quattro dimensioni. Là dove compaiono più "3", il paesaggio ipogeo diventa un luogo in cui una piccola

variazione può produrre conseguenze sproporzionate. In questo senso, la matrice funziona come uno strumento di auto-limitazione del progetto: identificando i processi più sensibili, il protocollo del "non fare" si definisce non per astrazione, ma a partire dai punti in cui un intervento rischierebbe di interrompere funzioni che il sistema svolge da solo, in modo discreto e opaco.

STR F	IDR F	ECO F	ARC F
STR A	IDR A	ECO A	ARC A
STR D	IDR D	ECO D	ARC D
STR C	IDR C	ECO C	ARC C
STR SG	IDR SG	ECO SG	ARC SG
STR TV	IDR TV	ECO TV	ARC TV

Nella prima tabella ogni cella è identificata da una coppia (dominio, processo), ad esempio: STR–F = effetti della filtrazione sulla vulnerabilità strutturale; ECO–D = effetti della decomposizione sulla vulnerabilità ecologica, ecc.

La seconda matrice riporta, nella stessa posizione delle celle, un valore intero da 1 a 3: 1 = processo rilevante ma con impatto limitato sulla vulnerabilità di quel dominio; 2 = vulnerabilità media: la perturbazione del processo può generare effetti significativi; 3 = vulnerabilità elevata: la perturbazione del processo è critica per la tenuta del dominio considerato.

* Ad esempio, nella prima riga dei punteggi (F): 2 in STR–F indica che l'alterazione della filtrazione incide moderatamente sulla stabilità strutturale; 3 in IDR–F segnala che lo stesso processo è critico per la vulnerabilità idrica del sistema.

La riga C mostra valori alti (2–3–3–3): i processi interni di riorganizzazione hanno un impatto potenzialmente elevato su quasi tutti i domini, suggerendo che interventi che li alterino (consolidamenti invasivi, modifiche dei regimi di circolazione interna, ecc.) sono particolarmente rischiosi.

CAMPO

MATRICE 6X4

2	3	2	2
2	2	2	3
1	1	3	2
2	3	3	3
2	1	2	1
2	3	2	3

SCHEDA 08

1.0.13 MATERIA → FRAGILITÀ

DISLOCARE

In questa scheda l'archivio vi-
vente si lascia attraversare da
una domanda semplice e radi-
cale: quanto è fragile ogni por-
zione di materia del sottosuolo?
Non più solo rischi e processi, ma
una sorta di “test di resistenza” ap-
plicato a ciascun frammento dell'e-
cosistema ipogeo: rocce, acque,
vegetali, animali, microbi, inquinanti,
distribuiti lungo i livelli L0–L6.

Ogni riga è un piccolo profilo di so-
pravvivenza: dietro le sigle numerate
si nascondono superfici, pori, pel-
licole biologiche, corpi morti e vivi
che reagiscono in maniera diversa
agli urti del tempo e del progetto. Le
colonne non descrivono proprietà
astratte, ma modi diversi di romper-
si: fragilità fisica (cedimento, ero-
sione, perdita di coesione), fragilità
biologica (impoverimento o distru-
zione di habitat), fragilità rispetto ai
contaminanti (capacità di assorbirli,
concentrarli, diffonderli), sensibilità
al microclima (umidità, temperatura,
ventilazione).

Il valore sintetico finale, nella co-
lonna “TOTALE”, non è una semplice
somma: è il tentativo di restituire una
gerarchia di allarme, una colonna
rosa che attraversa la tabella come
un segnale luminoso. Dove la fragi-
lità totale è più alta, il materiale si
rivela come nodo delicato dell'archi-
vio vivente: una roccia che sfoglia e
si polverizza, una colonia microbica

che non tollera sbalzi di umidità, un
deposito contaminato che non può
essere smosso senza liberare so-
stanze.

Guardata nel suo insieme, la matri-
ce disegna un paesaggio di corpi
vulnerabili, che obbliga il progetto
a cambiare postura: invece di chie-
dersi che cosa costruire o consoli-
dare, la tesi si chiede che cosa non
deve essere toccato, dove la mi-
glior azione possibile è l'astensio-
ne. La fragilità non è un difetto da
correggere, ma il criterio di un'etica
del non–intervento, che lascia al
sottosuolo il diritto di restare opa-
co, instabile, parzialmente inac-
cessibile.

I valori riportati nelle celle sono interi
compresi tra 0 e 3: 0 = fragilità tra-
scurabile o non significativa rispetto
al parametro considerato; 1 = fragi-
lità bassa; 2 = fragilità media; 3 =
fragilità elevata / criticità.
La colonna TOTALE è evidenziata
da una sfumatura cromatica (heat-
map) che facilita l'individuazione ra-
pida delle unità più fragili all'interno
dell'archivio.

DATA

A4	×	✓	fx	▼	MATRIX, Lx.CAT.nn/FRAG			
	A		B		C			
1	LIVELLO		CATEGORIE		FRAGILITA'			
2					FISICA	BIOLOGICA	CONTAMINANTI	SENS. MICROCLIMA
3	L0		L0.ROC.01		2	0	2	2
4			L0.ROC.02		2	0	2	2
5			L0.ROC.03		2	0	2	2
6			L0.ROC.04		2	0	2	2
7			L0.ACQ.01		1	0	3	3
8			L0.ACQ.02		1	0	3	3
9			L0.ACQ.03		1	0	3	3
10			L0.VEG.01		2	3	3	3
11			L0.VEG.02		2	3	3	3
12			L0.VEG.03		2	3	3	3
13			L0.VEG.04		2	3	3	3
14			L0.ANM.01		2	3	3	2
15			L0.ANM.02		2	3	3	2
16			L0.ANM.03		2	3	3	2
17			L0.ANM.04		2	3	3	2
18			L0.ANM.05		2	3	3	2
19			L0.MIC.01		1	3	3	3
20			L0.MIC.02		1	3	3	3
21			L0.MIC.03		1	3	3	3
22			L0.MIC.04		1	3	3	3
23			L0.MIC.05		1	3	3	3
24			L0.INQ.01		1	0	1	1
25			L0.INQ.02		1	0	1	1
26			L0.INQ.03		1	0	1	1
27			L0.INQ.04		1	0	1	1
28	L1		L1.ROC.01		2	0	2	2
29			L1.ROC.02		2	0	2	2
30			L1.ROC.03		2	0	2	2
31			L1.ACQ.01		1	0	3	2
32			L1.ACQ.02		1	0	3	2
33			L1.ACQ.03		1	0	3	2
34			L1.VEG.01		2	3	3	3
35			L1.VEG.02		2	3	3	3
36			L1.VEG.03		2	3	3	3
37			L1.ANM.01		2	3	3	2
38			L1.ANM.02		2	3	3	2
39			L1.ANM.03		2	3	3	2
40			L1.ANM.04		2	3	3	2
41			L1.MIC.01		1	3	3	3
42			L1.MIC.02		1	3	3	3
43			L1.MIC.03		1	3	3	3
44			L1.MIC.04		1	3	3	3
45			L1.MIC.05		1	3	3	3
46			L1.INQ.01		1	0	1	1
47			L1.INQ.02		1	0	1	1
48			L1.INQ.03		1	0	1	1
49			L1.INQ.04		1	0	1	1
50	L2		L2.ROC.01		2	0	2	2
51			L2.ROC.02		2	0	2	2
52			L2.ROC.03		2	0	2	2
53			L2.ACQ.01		1	0	3	2
54			L2.ACQ.02		1	0	3	2
55			L2.ACQ.03		1	0	3	2

		L2.VEG.01	2	3	3	3	3	115		L5.ROC.03	2	0	2	1	2						
57		L2.VEG.02	2	3	3	3	3	116		L5.ACQ.01	1	0	3	2	3						
58		L2.VEG.03	2	3	3	3	3	117		L5.ACQ.02	1	0	3	2	3						
59		L2.ANM.01	2	3	3	2	3	118		L5.ACQ.03	1	0	3	2	3						
60		L2.ANM.02	2	3	3	2	3	119		L5.VEG.01	2	3	3	2	3						
61		L2.ANM.03	2	3	3	2	3	120		L5.ANM.01	2	3	3	2	3						
62		L2.ANM.04	2	3	3	2	3	121		L5.ANM.02	2	3	3	2	3						
63		L2.MIC.01	1	3	3	2	3	122		L5.ANM.03	2	3	3	2	3						
64		L2.MIC.02	1	3	3	2	3	123		L5.ANM.04	2	3	3	2	3						
65		L2.MIC.03	1	3	3	2	3	124		L5.MIC.01	1	3	3	1	3						
66		L2.MIC.04	1	3	3	2	3	125		L5.MIC.02	1	3	3	1	3						
67		L2.INQ.01	1	0	1	1	1	126		L5.MIC.03	1	3	3	1	3						
68		L2.INQ.02	1	0	1	1	1	127		L5.MIC.04	1	3	3	1	3						
69		L2.INQ.03	1	0	1	1	1	128		L5.MIC.05	1	3	3	1	3						
70	L3	L3.ROC.01	2	0	2	1	2	129		L5.INQ.01	1	0	1	1	1						
71		L3.ROC.02	2	0	2	1	2	130		L5.INQ.02	1	0	1	1	1						
72		L3.ROC.03	2	0	2	1	2	131		L5.INQ.03	1	0	1	1	1						
73		L3.ACQ.01	1	0	3	2	3	132		L5.INQ.04	1	0	1	1	1						
74		L3.ACQ.02	1	0	3	2	3	133	L6	L6.ROC.01	2	0	2	1	2						
75		L3.ACQ.03	1	0	3	2	3	134		L6.ROC.02	2	0	2	1	2						
76		L3.ACQ.04	1	0	3	2	3	135		L6.ROC.03	2	0	2	1	2						
77		L3.VEG.01	2	3	3	2	3	136		L6.ACQ.01	1	0	3	2	3						
78		L3.VEG.02	2	3	3	2	3	137		L6.ACQ.02	1	0	3	2	3						
79		L3.VEG.03	2	3	3	2	3	138		L6.ACQ.03	1	0	3	2	3						
80		L3.VEG.04	2	3	3	2	3	139		L6.VEG.01	2	3	3	2	3						
81		L3.ANM.01	2	3	3	2	3	140		L6.ANM.01	2	3	3	2	3						
82		L3.ANM.02	2	3	3	2	3	141		L6.ANM.02	2	3	3	2	3						
83		L3.ANM.03	2	3	3	2	3	142		L6.MIC.01	1	3	3	1	3						
84		L3.ANM.04	2	3	3	2	3	143		L6.MIC.02	1	3	3	1	3						
85		L3.ANM.05	2	3	3	2	3	144		L6.MIC.03	1	3	3	1	3						
86		L3.MIC.01	1	3	3	2	3	145		L6.INQ.01	1	0	1	1	1						
87		L3.MIC.02	1	3	3	2	3	146		L6.INQ.02	1	0	1	1	1						
88		L3.MIC.03	1	3	3	2	3	147		L6.INQ.03	1	0	1	1	1						
89		L3.MIC.04	1	3	3	2	3	148													
90		L3.MIC.05	1	3	3	2	3	149													
91		L3.INQ.01	1	0	1	1	1	150													
92		L3.INQ.02	1	0	1	1	1	151													
93		L3.INQ.03	1	0	1	1	1	152													
94		L3.INQ.04	1	0	1	1	1	153													
95		L3.INQ.05	1	0	1	1	1	154													
96	L4	L4.ROC.01	2	0	2	1	2	155													
97		L4.ROC.02	2	0	2	1	2	156													
98		L4.ROC.03	2	0	2	1	2	157													
99		L4.ACQ.01	1	0	3	2	3	158													
100		L4.ACQ.02	1	0	3	2	3	159													
101		L4.ACQ.03	1	0	3	2	3	160													
102		L4.VEG.01	2	3	3	2	3	161													
103		L4.ANM.01	2	3	3	2	3	162													
104		L4.ANM.02	2	3	3	2	3	163													
105		L4.MIC.01	1	3	3	1	3	164													
106		L4.MIC.02	1	3	3	1	3	165													
107		L4.MIC.03	1	3	3	1	3	166													
108		L4.MIC.04	1	3	3	1	3	167													
109		L4.INQ.01	1	0	1	1	1	168													
110		L4.INQ.02	1	0	1	1	1	169													
111		L4.INQ.03	1	0	1	1	1	170													
112		L4.INQ.04	1	0	1	1	1														
113	L5	L5.ROC.01	2	0	2	1	2	<	>	Foglio 0	Foglio 1	Foglio 2	Foglio 3	Foglio 4	Foglio 5	Foglio 6	Foglio 7	Foglio 8	Foglio 9	+	
114		L5.ROC.02	2	0	2	1	2														
																				Lx.CAT.nn/PROCESSO Lx: livello(L0-L6) CAT: categorie FRAG: fragilità	

“BACKMATTER”

exclusions?

DISLOCARE

DATA

ITA Questa prima parte del volume assume l'archiviazione della materia viva come operazione critica e progettuale: non un semplice deposito di dati, ma un dispositivo capace di trasformare tracce instabili in leggibilità operativa. L'atto di dislocare non equivale a estrarre per possedere; significa sottrarre il dato alla contiguità con la cosa, separarlo dal rischio e dalla presa, e renderlo tracciabile senza esaurirne l'eccedenza. In questo passaggio il metodo compie un salto di scala, dal microcosmo domestico all'archivio urbano, senza perdere continuità: le stesse logiche di codifica e catalogazione si riconfigurano come infrastrutture per contenuti, processi e vulnerabilità. La ricerca costruisce quindi una famiglia di dispositivi grafici, spreadsheet, matrici, inventari, indici , che non mirano a una descrizione totale, ma a una rappresentazione per soglie. In un campo ecologico, dove l'imprevedibilità è strutturale e cresce con la complessità delle relazioni, questi strumenti funzionano come macchine probabilistiche: producono campi di possibilità, intensità e condizioni di innesco, invece di esiti deterministici. La tabella diventa così un luogo di traduzione: non riduce la materia a elenco, ma la riconosce come traiettoria temporale e come nodo in un sistema di scambi; l'inventario non chiude, ma prepara letture successive; l'indice non “spiega”, ma orienta.

L'esito di questa prima parte è una forma di archivio che assume la propria responsabilità: dichiarare che ogni operazione di registrazione seleziona, taglia, produce ombre. Per questo la tesi adotta un posizionamento etico esplicito: garantire tracciabilità e aggiornabilità, rendere reversibili le scelte descrittive, limitare l'estrazione, riconoscere alla materia un diritto all'opacità come condizione di tutela. L'archiviazione diventa allora un gesto di cura a distanza: costruisce una distanza critica tra sapere e presa, tra visione e intervento.

L'obiettivo è duplice: da un lato proporre un modello operativo per catalogare materia viva e processi con rigore, senza riduzionismo; dall'altro dimostrare che la conoscenza può essere prodotta anche attraverso limiti, zone d'ombra e strumenti che non pretendono di chiudere il reale. Dislocare significa, in questo senso, coltivare una soglia: trattenere per proteggere, ordinare per rendere leggibile, nominare per orientare, affinché l'archivio non diventi una vetrina del vivente, ma una condizione perché possa continuare a esistere.

DISLOCARE

coclusions?

DATA

ENG This first part of the volume frames the archiving of living matter as a critical and projective operation: not a simple deposit of data, but a device capable of turning unstable traces into operational legibility. The act of dislocating does not mean extracting in order to possess; it means withdrawing the datum from its immediate contiguity with the thing, separating it from risk and from grasp, and making it traceable without exhausting its excess. In this passage the method performs a shift of scale, from the domestic microcosm to the urban archive, without losing continuity: the same logics of coding and cataloguing are reconfigured as infrastructures for contents, processes, and vulnerabilities.

The research therefore builds a family of graphic devices, spreadsheets, matrices, inventories, indices, that do not aim at total description, but at a threshold-based representation. In an ecological field, where unpredictability is structural and increases with the complexity of relations, these tools operate as probabilistic machines: they produce fields of possibility, intensities, and triggering conditions rather than deterministic outcomes. The table thus becomes a site of translation: it does not reduce matter to a list, but recognizes it as a temporal trajectory and as a node within a system of exchanges; the inventory does not close, but prepares subsequent readings; the index does not “explain,” but orients.

The outcome of this first part is an archive that assumes its responsibility: stating that every act of recording selects, cuts, and produces shadow zones. For this reason, the thesis adopts an explicit ethical position: to guarantee traceability and updatability, to make descriptive choices reversible, to limit extraction, and to recognize a right to opacity as a condition of protection. Archiving thus becomes a gesture of care at a distance: it constructs a critical distance between knowledge and grasp, between vision and intervention. The aim is twofold: on the one hand, to propose an operational model for cataloguing living matter and processes rigorously, without reductionism; on the other, to show that knowledge can also be produced through limits, shadow zones, and instruments that do not pretend to close the real. Dislocating, in this sense, means cultivating a threshold: holding back in order to protect, ordering in order to make legible, naming in order to orient, so that the archive does not become a showcase of the living, but a condition for its continued existence.

biblio/sitography

Calvino I., Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano, Garzanti, 1988.

Derrida J., Mal d'archive. Une impression freudienne, Paris, Éditions Galilée, 1995.

Glissant E., Poétique de la relation. Paris, Gallimard, 1990, trad. it. Poetica della relazione. Macerata, Quodlibet, 2007.

Morris R., Continuous Project Altered Daily: The Writings of Robert Morris, Cambridge, MA, MIT Press, 1993.

Waddington C. H., The Strategy of the Genes, London, Allen & Unwin, 1957.

Geologia, stratigrafia, idrogeologia

ARPAB, Agenzia Regionale per la Protezione dell'Ambiente della Basilicata, 2019, Rapporto ambientale annuale 2018. Relazione sullo stato dell'ambiente della Basilicata, Potenza, ARPAB. (https://www.arpab.it/arpab/wp-content/uploads/2022/11/RelazioneAmbientale_anno2018.pdf)

Bonomo A. E., Acito A. M., Prosser G., et al., 2019, "Matera's Old

Quarries: Geological and Historical Archives That Need Protection and Valorization.", Geoheritage 11, pp. 1255–1273. (<https://www.imeko.org/publications/tc4-Archaeo-2019/IMEKO-TC4-METROAR-CHAEO-2019-15.pdf>)

Montemurro M., 2019, "Tra le rocce e l'acqua c'è di mezzo l'uomo. Aspetti idrogeologici del territorio materano.", in Mathera, anno III, n. 7 (21 marzo–20 giugno 2019), pp. 128–133, Matera, Antros. (<https://www.rivistamathera.it/wp-content/uploads/2020/03/Montemurro-Tra-le-rocce-e-l-acqua-ce-di-mezzo-l-uomo-Aspetti-idrogeologici-del-territorio-materano-min.pdf>)

Pomar L., Tropeano M., 2001, "The Calcarenite di Gravina Formation in Matera (Southern Italy): New Insights for Coarse-Grained, Large-Scale, Cross-Bedded Bodies Encased in Offshore Deposits." AAPG Bulletin 85 (4), pp. 661–689. (<https://archives.datapages.com/data/bulletns/2001/04apr/0661/0661.htm>)

Regione Basilicata, Distretto Idrografico, 2020, Piano di monitoraggio delle acque della Regione Basilicata. Rapporto ambientale preliminare, costa ionica, Potenza, Regione Basilicata. ([DISLOCARE](https://www.</p></div><div data-bbox=)

regione.basilicata.it/wp-content/uploads/giunta/docs/DOCUMENT_FILE_3076082.pdf)

Biodeterioramento, microbi, biopatine e calcarenite ipogea

Cardellicchio F., Acquavia M. A., Curcio M., Salvi A. M., 2024, "Evaluation of Calcarenite Degradation by X-ray Photoelectron Spectroscopy Analysis inside the Rupestrian Church of San Pietro Barisano (Matera, Southern Italy).", Sustainability 16 (11). (<https://www.mdpi.com/2071-1050/16/11/4634>)

Cardellicchio F., Bufo S. A., Mang S. M., Camele I., Salvi A. M., Scrano L., 2023, "The Bio-Patina on a Hypogeum Wall of the Matera-Sassi Rupestrian Church 'San Pietro Barisano' before and after Treatment with Glycoalkaloids.", Molecules 28 (1), p. 330. (<https://www.mdpi.com/1420-3049/28/1/330>)

Mang S. M., Scrano L., Camele I., 2020, "Preliminary Studies on Fungal Contamination of Two Rupestrian Churches from Matera (Southern Italy).", Sustainability 12 (17).(<https://www.mdpi.com/2071-1050/12/17/6988>)

Nugari M. P., Pietrini A. M., Caneva G., Imperi F., Visca P., 2009, "Biodeterioration of Mural Pain-

tings in a Rocky Habitat: The Crypt of the Original Sin (Matera, Italy).", International Biodeterioration & Biodegradation 63 (6), pp. 705–711. (<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S096483050900078X>)

Mazzoli R., Joseph E., (a cura di), 2021, Microorganisms in the Deterioration and Preservation of Cultural Heritage, Cham, Springer. (https://iris.cnr.it/retrieve/5c49005f-35df-4314-9de1-f2973db7db80/F%20Pinzari_Chapter%204%20in%20Microorganisms%20in%20the%20Deterioration%20and%20Preservation%20of%20Cultural%20Heritage_2021.pdf)

Kosznik-Kwaśnicka K., Golec P., Jaroszewicz W., Lubomska D., 2022, "Into the Unknown: Microbial Communities in Caves, Their Role, and Potential Use." Microorganisms 10 (2). (<https://www.mdpi.com/2076-2607/10/2/222>)

Fauna ipogea e stygofauna

Pesce G. L., 1986, "Ciclopidi ed arpacticoidi di acque sotterranee freatiche della Basilicata (Crustacea: Copepoda).", Biogeographia, The Journal of Integrative Biogeography 10 (1), pp. 291–310. (<https://escholarship.org/uc/>

item/4s708768)

Inquinanti, nitrati, microplastiche e acque sotterranee

ARPA Basilicata, 2018–2020, Rapporti ambientali trimestrali e annuali sullo stato delle acque superficiali e sotterranee, Potenza, ARPAB. (https://www.arpab.it/arpab/file/aria/public/QA_RELAZIONE_La%20Martella_10-08-2021.pdf)

Balestra V., et al., 2024, "A Research to Study the Unstoppable Subterranean Journey of Microplastics.", Paper, Politecnico di Torino. (https://www.researchgate.net/publication/383849664_A_research_to_study_the_unstoppable_subterranean_journey_of_microplastics)

Cofano V., Mele D., Lacalamita M., Di Leo P., et al., 2023, "Microplastics in Inland and Offshore Sediments in the Apulo–Lucanian Region (Southern Italy).", Marine Pollution Bulletin 197. (<https://www.sciencedirect.com/science/article/abs/pii/S0025326X23012109>)

Legambiente, (a cura di) Scocchera E., Minutolo A., 2022, Acque sotterranee. Il necessario è invisibile agli occhi, Roma, Ufficio Scientifico Legambiente. (<https://www.legambiente.it/wp-content/>

[uploads/2021/11/Dossier-Acqua-2022_acque-sotterranee.pdf](https://www.legambiente.it/wp-content/uploads/2021/11/Dossier-Acqua-2022_acque-sotterranee.pdf))

Sforzi L., Tabilio Di Camillo A., Di Lorenzo T., Galassi D. M. P., Balestra V., Piccini L., et al., 2024, "(Micro-)Plastics in Saturated and Unsaturated Groundwater Bodies: First Evidence of Presence in Groundwater Fauna and Habitats.", Sustainability 16 (6). (<https://www.mdpi.com/2071-1050/16/6/2532>)

SNPA, Sistema Nazionale per la Protezione dell'Ambiente, 2025, Analisi delle tendenze evolutive dei nitrati di origine antropica nelle acque sotterranee italiane, Roma, SNPA. (https://www.snambiente.it/wp-content/uploads/2025/02/Analisi_Trend_Nitrati_SNPA_2025_def.pdf)

image credits

Le immagini fotografiche contenute in questa sezione sono state in parte scattate dall'autrice durante campagne di visita e ricognizione nei sotterranei di Matera. Alcune immagini sono invece tratte da documentazione scientifica; per ciascuna di esse la fonte è indicata in bibliografia. Ulteriori fotogrammi derivano dal teaser del documentario Tutto Enzo, realizzato con la collaborazione di Davide Masciandaro.

DISLOCARE

codebook

Questo codebook raccoglie le convenzioni di codifica, la legenda dei simboli e l'uso dei colori adottati nei disegni, grafi e matrici della sezione. I codici funzionano come coordinate, mentre simboli e colori operano come marcatori visivi.

DISLOCARE

1) Struttura dei codici (sintassi)

1.1 — Livelli (Lx)

- L0–L6 = livelli stratigrafici/ambientali (verticalità).
- L0 = superficie/lettiera
- L1 = rizosfera / orizzonte profondo
- L2 = interfaccia / calcarenite
- L3 = cavità ipogee / calcarenite
- L4 = zona di percolazione profonda
- L5 = acquifero / calcarenite
- L6 = acquiclude (argille/calcarì)

1.2 — Categorie materiali (CAT)

- ROC = rocce / matrice litologica
- ACQ = acqua (percolazione, falda, micro-pozze, flussi)
- VEG = vegetali (radici, muschi/li-cheni, biomassa, coperture)
- ANM = animali / fauna (invertebrati, stygofauna, chiroteri, tracce)
- MIC = microbi (biofilm, funghi, batteri, comunità microbiche)
- INQ = inquinanti (nitrati, fosfati, microplastiche, metalli, biocidi, ecc.)

1.3 — Indici progressivi (nn)

nn = progressivo a due cifre (01, 02, 03...) all'interno della stessa famiglia di codifica.

2) Formati principali dei codici

2.1 — Codice “voce per livello e categoria”

Lx.CAT.nn (es. L3.MIC.02)

= una voce di materia/evidenza descritta a quel livello e in quella categoria (usata nell’Indice materia sotterranea” e nelle matrici derivate).

2.2 — Codice “scheda materiale” (card trasversale)

M_CAT_nn (es. M_MIC_003)
= una scheda/oggetto-materiale referenziabile in modo stabile (riusata tra matrici: parametri, condizioni ambientali, rischio, ecc.).

2.3 — Codice “data point” vs “opacity point” (schema generale)

Lx_CAT_DPnn = Data Point (dato primario/descrivibile: misurabile, osservabile, riportabile).
Lx_CAT_OPnn = Opacity Point (dato opaco/limitato: non determinato, non accessibile, o deliberatamente protetto/indeterminato).
DP/OP non descrive “quanto è importante” un dato, ma il suo regime di accesso/trasparenza.

2.4 — Campioni / insert (micro-immagini, frame, dettagli)

s01, s02, s03... = ID di campione/slide/estratto (microfotografie, immagini inserite in cella, frame, dettagli).

2.5 — Cronologia eventi

EV_nn (es. EV_03) = classe/voce dell'indice cronologico (evento + datazione + azione + livelli + categorie + processi + fonte).

2.6 — Tabella inquinanti

INQ_XXXX = classe di inquinante (categoria chimico-funzionale):
INQ_NITR (nitrati / NO₃⁻)
INQ_PHOS (fosfati / PO₄³⁻)
INQ_PEST (pesticidi/fitofarmaci + metaboliti)
INQ_MET (metalli pesanti/metalloidi)
INQ_MICPL (microplastiche: frammenti/fibre/pellet)
INQ_SALI (sali: nitrati–solfati–cloruri / efflorescenze)
INQ_POLV (polveri atmosferiche: PM/fuliggine/metalli)
INQ_BIOC (biocidi / fungicidi / consolidanti / resine protettive)

3) Suffissi delle matrici (cosa “misurano”)

/T/PAR = Tipo + Parametri (mobilità, tempo, rischio, fragilità)
/PROCESSO = valori per processo (filtrazione, accumulo, decomposizione, contaminazione, scambio gas, trasporto verticale)
/PRO-TIME = processi letti su più tempi (t0, t1, t2, t∞)
/ENV = condizioni ambientali (temperatura, umidità, aerazione, pre-

senza antropica)
/RISK = rischio (crollo, inquinamento, perdita habitat, museificazione, turistificazione)
/FRAG = fragilità (fisica, biologica, contaminanti, sensibilità al microclima, totale)
/CHRONO = indice cronologico eventi (EV_nn)

4) Scale numeriche (0–3) e tempi (t0–t∞)

Scala discreta (0–3) usata nelle matrici parametriche:
0 = assente / non pertinente / nullo
1 = basso
2 = medio
3 = alto
Tempi (t0, t1, t2, t∞):
t0 = stato iniziale/istantaneo (presente, condizione di partenza)
t1 = breve periodo (attivazioni rapide, transitori)
t2 = medio periodo (cicli, assestamenti, accumuli)
t∞ = lungo periodo (persistenze, residui, esiti stabilizzati).

5) Simboli grafici (marker di categoria)

I simboli affiancati alle voci funzionano da pittogrammi di categoria (coerenti tra schede e matrici):
● cerchio pieno = ROC (rocce / matrice litologica)
◻ quadrato pieno = ACQ (acqua /

flussi / falda)
▲ triangolo = VEG (vegetali / radici / coperture)
◆ rombo = ANM (animali / fauna / tracce)
+ plus = MIC (microbi / biofilm / comunità microbiche)
× croce (spesso associata a ↓) = INQ (inquinanti; frequentemente legati a trasporto verticale/percolazione)
Frecce (↑ ↓ →): indicano una direzione (trasferimento, percolazione, incremento/pressione, vettore dominante) quando presenti in mappe e schemi.

Ai miei genitori,
che mi hanno insegnato che
l'amore è lasciar andare.
Mi avete aperto il mondo sen-
za mai chiudermi una porta,
lasciandomi scegliere le mie
rotte anche quando non ne
vedevo il senso.
Avete creduto nel mio sguar-
do prima ancora che io impa-
rassi a usarlo,
e mi avete permesso di diven-
tare chi sono
senza mai chiedermi di esse-
re diversa.

E infine, alla mia famiglia,
a chi ha raccolto i miei silenzi
e li ha trasformati in forza.
Siete rifugio e vento,
il luogo da cui parto e a cui
torno sempre.

Ai miei nonni,
quelli che abbraccio ancora e
quelli che porto nel cuore.
Specialmente a colui che ha
messo arte nelle mie vene.
Mi avete insegnato la pazien-
za delle mani,
la poesia delle piccole cose,
la memoria che non pesa ma
nutre.
Siete stati radice e cielo insie-
me,
le voci che hanno creduto in
un talento
quando io non sapevo ancora
dargli un nome.
Siete stati la mia prima scuo-
la,
il mio primo pubblico,
il mio primo amore.

A mia zia Angela,
per essere stata madre quan-
do ho avuto paura di perdere
la mia,
per la sua voce che sa rimet-
tere insieme ciò che il tempo
separa,
per la sua presenza che non
chiede, ma resta.

Rimessa è il punto di convergenza: il momento in cui ciò che è stato delocalizzato: lessico, strumenti, tassonomie, criteri, viene rimesso in gioco. Non come ripresa lineare, né come ritorno pacificato, ma come rientro nel reale attraverso una soglia di attrito. Se la delocalizzazione ha sospeso il “come”, la rimessa è l’istante in cui il “come” viene ricondotto a un “dove” preciso, e accetta di essere contraddetto.

Qui le due metà del libro si toccano e si piegano l’una nell’altra: la costruzione teorica, separata dal sito per misurare la propria autonomia, incontra la necessità della rilocazione e perde l’alibi dell’astrazione. Rimessa non è applicazione, è prova, taratura, responsabilità. È il luogo in cui la teoria smette di essere infrastruttura invisibile e diventa gesto esposto, verificabile, fallibile; e in cui il territorio non è più “caso di studio”, ma agente che resiste, devia, impone tempi, produce opacità.

In questo blocco centrale, la ricerca si concentra sul passaggio decisivo: trasformare un impianto metodologico in un protocollo situato. Non un manuale universale, ma una grammatica che funziona solo se accetta il proprio limite. Rimessa è, in questo senso, una restituzione: non si tratta

di portare il luogo dentro una griglia, ma di lasciare che il luogo riscriva la griglia mentre la si usa. Il protocollo emerge come esito di questa frizione: un dispositivo che non proietta controllo, ma orientamento; che non elimina l’incertezza, ma la rende operabile.

Rimettere significa anche rinunciare alla trasparenza totale. È qui che la delocalizzazione e la rilocazione si saldano in una scelta: il protocollo non interviene per saturare, ma per dosare; non mira a chiudere il campo delle possibilità, ma a stabilire soglie, condizioni, eccezioni. Rimessa è quindi il punto in cui la ricerca assume la propria postura: rientrare nel progetto senza cancellare ciò che il sito trattiene, e costruire regole che non neutralizzino la complessità, ma la custodiscano.

In questo snodo, il metodo “ricade” nel territorio e, cadendo, cambia. La rimessa è questa: decisione di far funzionare la teoria solo là dove può essere messa in crisi e, proprio per questo, resa responsabile.



PROGETTO
GUARDARE. NON TOCCARE.



+ 40.666181 N, 16.606517 E

PROTOCOLLO

Il blocco centrale del volume è il luogo in cui tutto ciò che è stato dislocato e riterritorializzato smette di essere soltanto metodo e diventa atto di progetto. Qui, le forme estratte dall'archivio di Enzo, le materie del sottosuolo catalogate in matrici, gli indici di rischio e vulnerabilità, le carte GIS e le fotografie dei sopralluoghi non rimangono frammenti paralleli: convergono in un'unica postura, quella del guardare e non toccare.

Non è un gesto di rinuncia, né una neutralità finta. È una decisione: sospendere l'azione trasformativa là dove ogni gesto progettuale rischierebbe di coincidere con una perdita – di materia, di habitat, di memoria, di opacità. In questo blocco, il progetto non si misura più sulla quantità di forza ma aggiunta, ma sulla capacità di definire il perimetro di ciò che non deve essere alterato.

Guardare significa mettere il sottosuolo in condizione di essere letto, senza aprirlo alla manipolazione indiscriminata. Non toccare significa riconoscere che alcuni processi, di filtrazione, accumulo, decomposizione, scambio di gas, crescita biologica, sono già, in sé, una forma di intelligenza materiale e non hanno bisogno di essere corretti. Il progetto si colloca su una distanza critica: abbastanza vicino da registrare, monitorare, descrivere; abbastanza lontano da non intervenire direttamente sugli equilibri in gioco.

Nelle sezioni precedenti, il lavoro ha operato due movimenti: ha dislocato la città sepolta nei dispositivi del non-site (l'archivio di Enzo Viti, le matrici, le tabelle, le griglie Excel); – ha riterritorializzato quei dati nelle carte e nelle sezioni che riportano l'informazione nel corpo del sottosuolo. Il blocco centrale è il punto in cui questi due movimenti si tengono insieme. La dislocazione consente di astrarre, confrontare, pesare rischi e fragilità; la riterritorializzazione ricorda che ogni cella di matrice corrisponde a un luogo preciso, a una camera ipogea, a una soglia, a un contatto con l'acqua o con il vuoto. Guardare e non toccare è la sintesi di questi due gesti: l'archivio vivente viene assunto come campo progettuale, ma il progetto si incarica di proteggerlo, non di rimodellarlo.

Per questo il blocco centrale assume la forma di un protocollo di cura. Non è un elenco astratto di divieti, ma una grammatica operativa che distingue tra ciò che è ammesso, ciò che è condizionato, ciò che è innescato, ciò che è escluso. Ogni azione possibile (accesso, consolidamento, apertura al pubblico, uso delle cavità, infrastrutturazione, illuminazione, raccolta dati) viene letta attraverso le matrici di rischio e vulnerabilità costruite prima, e tradotta in esiti di protocollo: continua, sospendi, limita, vieta.

Il progetto non si localizza negli oggetti, ma nelle soglie. Sono soglie le membrane che separano l'archivio dal suo esterno, i livelli L0-L6 che definiscono l'accesso alle diverse profondità, i cerchi delle azioni che avanzano verso il sottosuolo e vengono fermati o devianti dal protocollo. Il lavoro grafico sui diagrammi, cerchi concentrici, coni di sguardo, linee che si arrestano sulla soglia, non è decorativo: rende visibile che il progetto abita i limiti, i filtri, i gradienti, e non più il centro della scena.

“Guardare e non toccare” diventa così una vera e propria tecnica di governo dell'attenzione: definisce dove si può vedere (monitoraggi, campagne di misura, dispositivi di lettura), dove si può soltanto intuire (zone opache, spazi di rischio elevato, materie fragili), dove è necessario rimanere fuori. Il progetto si traduce in regimi differenziati di accesso – alla materia, alle informazioni, allo spazio, più che in forme costruite.

Questo blocco è progetto proprio perché assume la responsabilità del non intervento. Non si limita a dichiarare che “non si fa nulla”: costruisce le condizioni affinché il nulla non sia abbandonato, ma cura attiva.

Cura significa: definire quali dati vanno raccolti, con che frequenza, e dove; stabilire soglie di allarme oltre le quali il protocollo può prevedere un'eccezione (interventi puntuali, reversibili, minimi); riconoscere le aree in cui l'opacità non è un difetto di conoscenza, ma una qualità da preservare.

In questo senso, il blocco centrale è il luogo in cui l'archivio smette di essere una collezione e diventa dispositivo normativo: non solo testimonia ciò che c'è, ma orienta ciò che può o non può accadere. Il progetto non è l'aggiunta di un nuovo strato di forma al sottosuolo di Matera, ma la costruzione di una etica situata dell'astensione, che si misura costantemente con le fragilità e le potenzialità emerse nelle pagine precedenti.

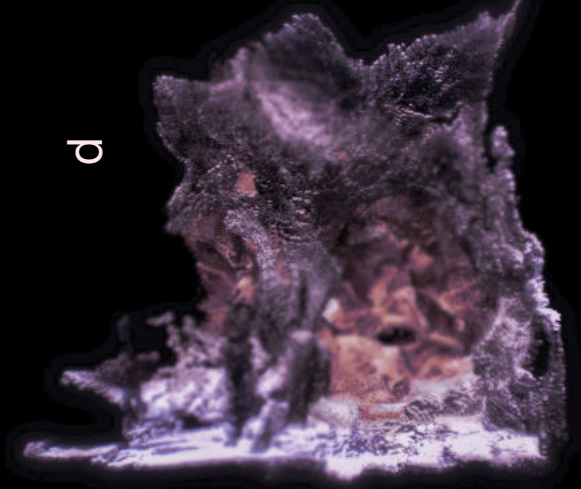
DATA

■ [hypertext modes](#)

MF

b

c



d

+ 40.666181 N, 16.606517 E

Nel libro, tutto questo prende forma in una serie di figure operative: i diagrammi dei cerchi d'azione, dove le operazioni possibili avanzano verso il sottosuolo e, a seconda del valore del PAD, rimbalzano sulla soglia, la attraversano parzialmente o generano un blocco (stop/ban); le schede di protocollo generale e protocollo speciale, che mostrano quali casi richiedono attenzioni aggiuntive (es. spazi ipogei privati usati come banca dati dell'archivio); le carte epigenetiche, in cui i diversi regimi di non intervento sono rappresentati come gradienti di potenzialità e non come zone morte.

La traduzione progettuale, dunque, non è l'ennesimo "masterplan" per il sottosuolo di Matera, ma un sistema di istruzioni per tenere in vita la sua opacità. In un contesto in cui il rischio dominante è che tutto venga reso visibile, accessibile, monetizzabile, il blocco centrale del volume rivendica che il progetto può anche essere questo: ritagliare spazi di non-visibilità, non-uso e non-sfruttamento, riconoscendo che, per un archivio vivente, la forma più alta di cura è talvolta il non toccare ciò che si è imparato finalmente a vedere.

DATA

+ 40.666181 N, 16.606517 E

hypertext modes

MF

e

(TALKING) - Filiberto Chiabrando
Torino, 20 settembre 2024

* Il Professor Filiberto Chiabrando, docente di Geomatica al Politecnico di Torino e adjunct professor alla Michigan Technological University, mi ha fornito indicazioni preziose sul rilievo degli spazi sotterranei di Matera. Ha consigliato l'uso di tecnologie SLAM e laser scanner, sottolineando l'importanza di integrare i rilievi attuali con dati storici per ricostruire l'evoluzione urbana.

LAURA LAROCCA Professore, quali sistemi di rilievo consiglia per uno spazio sotterraneo? **FILIBERTO CHIABRANDO** La fotogrammetria in questi casi non è adatta, perché è troppo buio. Meglio utilizzare strumenti SLAM, come i laser scanner: rappresentano il futuro del rilievo. Funzionano in modo molto intuitivo, è quasi come fare una passeggiata nello spazio da rilevare.

LL E cosa restituiscono esattamente questi strumenti?

FC Generano nuvole di punti 3D dell'oggetto rilevato, che poi possono essere anche colorate con luci. Sono dati tridimensionali estremamente precisi e dettagliati.

LL Come potrei usarli concretamente nel mio lavoro di tesi?

FC Ti servono per ottenere disegni più affidabili dal punto di vista geometrico e metrico. L'unico vincolo è che acquisiscono informazioni fino a una distanza di circa 40 metri, quindi va pianificata bene la scansione dell'ambiente.

LL Cosa devo considerare nella scelta del sito da rilevare?

FC Per ottenere un buon rilievo con questi strumenti, devi scegliere

attentamente il sito. La prima cosa da fare è identificare un punto di entrata-lo chiamato punto A-e un punto di uscita, punto B. Questo è fondamentale per pianificare correttamente il percorso del rilievo.

LL Quindi la geometria del sito condiziona il tipo di scansione?

FC Esatto. Poi devi valutare se il sito è illuminato oppure no. Questo influenza l'utilizzo di alcuni strumenti e la qualità della restituzione, soprattutto se intendi colorare le nuvole di punti. Inoltre, le dimensioni del sito sono un altro fattore importante, perché influenzano i tempi e i costi del rilievo.

LL Può farmi un esempio concreto?

FC Considera che per rilevare circa 200 metri lineari, servono almeno 4 giorni di lavoro.

Quindi, oltre alla scelta del sito, è importante avere un'idea chiara della scala dell'intervento per organizzare bene tempi e risorse.

LL Ci sono strumenti alternativi o più accessibili?

FC Tieni conto che oggi molti rilievi vengono realizzati anche con i nuovi iPhone, perché hanno

il LiDAR integrato per il rilevamento. Per farti un esempio, le fogne di Parigi sono state rilevate proprio con un iPhone.

LL Ma la qualità è paragonabile a quella di un laser scanner?

FC No, ovviamente non ha la stessa precisione di un laser scanner statico, ma è molto più veloce da utilizzare. Esistono anche strumenti molto sofisticati, come il FlyAbility, un drone all'interno di una sfera, che è stato usato persino nella centrale di Chernobyl. Però quello ha un costo elevatissimo. Per il tuo caso, però, gli strumenti SLAM vanno benissimo.

LL E se dovessi esplorare altre soluzioni?

FC Ci sarebbero anche i sistemi di mobile mapping, oppure strumenti come il Matterport, o persino il cane-robot, utile se devi fare rilievi ad altezza molto bassa. In ogni caso, se procedi con un rilievo del genere, sarebbe suggerito dal nostro gruppo di Geomatica al Politecnico.

LL Perfetto, e una volta scelto il sito?

FC Oltre alla scelta del sito, una cosa che devi assolutamente fare è consultare i rilievi storici di Matera. Controlla i voli fotogrammetrici e i voli storici effettuati sulla città: servono per capire come si è trasformata nel tempo.

LL Dove posso trovare questi materiali?

FC Dovresti contattare l'ufficio cartografico. Lì puoi richiedere le scansioni dei voli, dei catasti storici, e altro

materiale utile. Questo ti servirà per analizzare la stratificazione urbana e territoriale di Matera.

LL Quindi posso usarli in parallelo al disegno che ho già?

FC Sì, tieni pure il disegno di base che hai già elaborato, ma usalo solo per la parte sotterranea. Poi confrontalo con i dati storici per vedere cosa si è stratificato sopra, che trasformazioni ci sono state nel tempo. Questo ti permetterà di ricostruire l'evoluzione dell'area, anche a livello di memoria e tracce.

LL Grazie per questi suggerimenti, utili per orientare il mio lavoro.

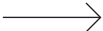
FC È stato un piacere. In bocca al lupo!

MACCHINA EPISTEMICA

PROTOCOLLO DI NON-INTERVENTO

(rivendicare il diritto all'opacità)

#ANNEX
PROTOCOLLO-FRAME 03



PROTOCOLLO

DATA

● structural units

MACCHINA EPISTEMICA

PROTOCOLLO DI NON-INTERVENTO

(rivendicare il diritto all'opacità)

PROTOCOLLO

DATA

● structural units

il protocollo di non-intervento non è un semplice regolamento conservativo, ma un congegno che definisce come il sottosuolo può essere conosciuto senza essere automaticamente trasformato. “Garantire e non toccare” diventa una sintassi: non uno slogan morale, ma una sequenza di istruzioni che separano in modo netto l'acquisizione di informazioni dall'azione materiale. Il protocollo non decide solo che cosa è ammesso fare, ma soprattutto fin dove può spingersi lo sguardo prima di diventare presa, controllo, consumo.

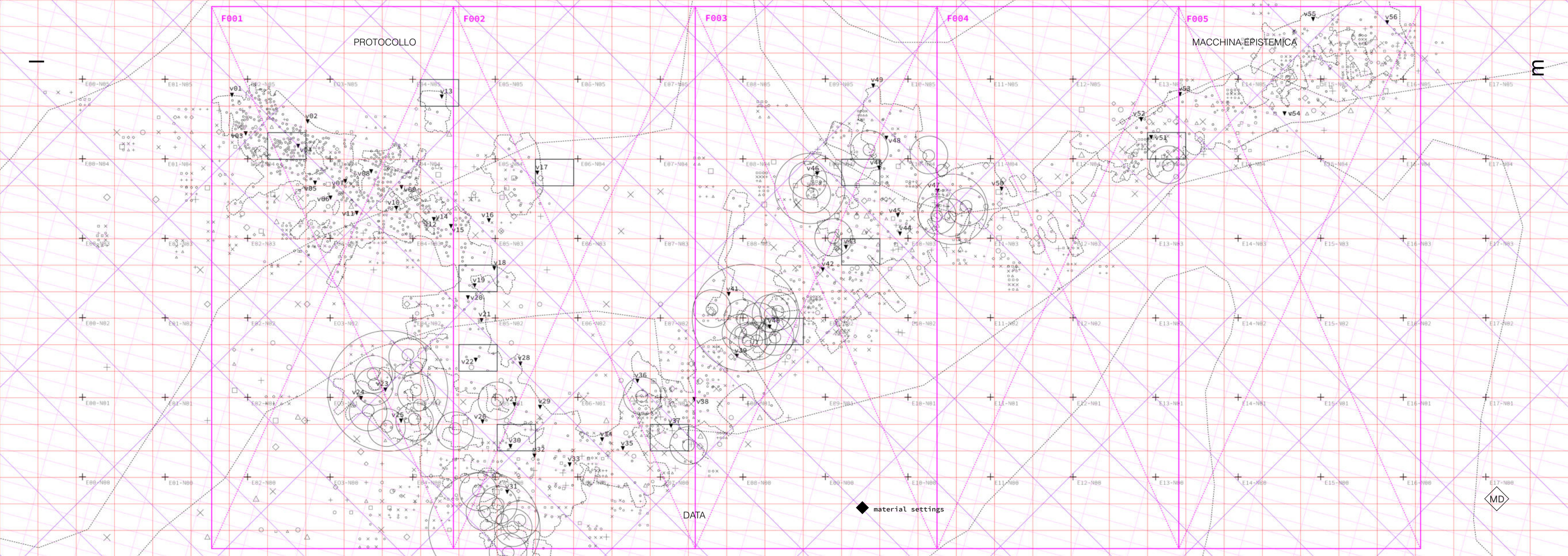
Questa macchina opera per soglie. A partire da indici di fragilità, rischi e opacità, il protocollo stabilisce livelli differenziati di accesso: luoghi che si possono solo osservare, luoghi che si possono misurare, luoghi in cui anche la misurazione deve essere rarefatta, dilatata nel tempo. Ogni possibile azione – aprire, consolidare, illuminare, rendere visitabile, strumentare, viene tradotta in condizioni logiche: solo se..., mai quando..., solo fino a....

Il non-intervento, in questo senso, non coincide con l'inerzia, ma con una economia dello sguardo: si riconosce che ogni gesto ha un costo ecologico e simbolicamente dove fermarsi. Il protocollo è “epistemico” perché modifica l'architettura

ra della conoscenza, prima ancora di quella dello spazio. Stabilisce quali domande possiamo porre al sottosuolo e quali dobbiamo rinviare; quali dati è legittimo raccogliere in modo continuativo e quali solo episodicamente; quali parti dell'archivio visive devono restare volutamente opache per poter continuare a funzionare. Invece di ampliare indefinitamente la trasparenza, la macchina del protocollo introduce zone di esitazione, tempi lenti, campi che restano intenzionalmente fuori campo.

In questo quadro, il progetto non si incarica di disegnare nuove forme per Matera sepolta, ma di programmare una coreografia di avvicinamenti e rinunce: chi può entrare, fino a che profondità, con quali strumenti, per quanto tempo, e quando invece è necessario ritirarsi. La non-azione smette di essere il fuori-campo del progetto e ne diventa una delle uscite possibili, prevista, descritta, argomentata. La “macchina epistemica” del non-intervento è, in ultima analisi, il luogo in cui l'architettura accetta di misurare la propria potenza non sulla quantità di trasformazioni prodotte, ma sulla capacità di limitare la propria impronta, lasciando che il sottosuolo continui a generare senso e processi secondo logiche che non le appartengono del tutto.

MACCHINA EPISTEMICA



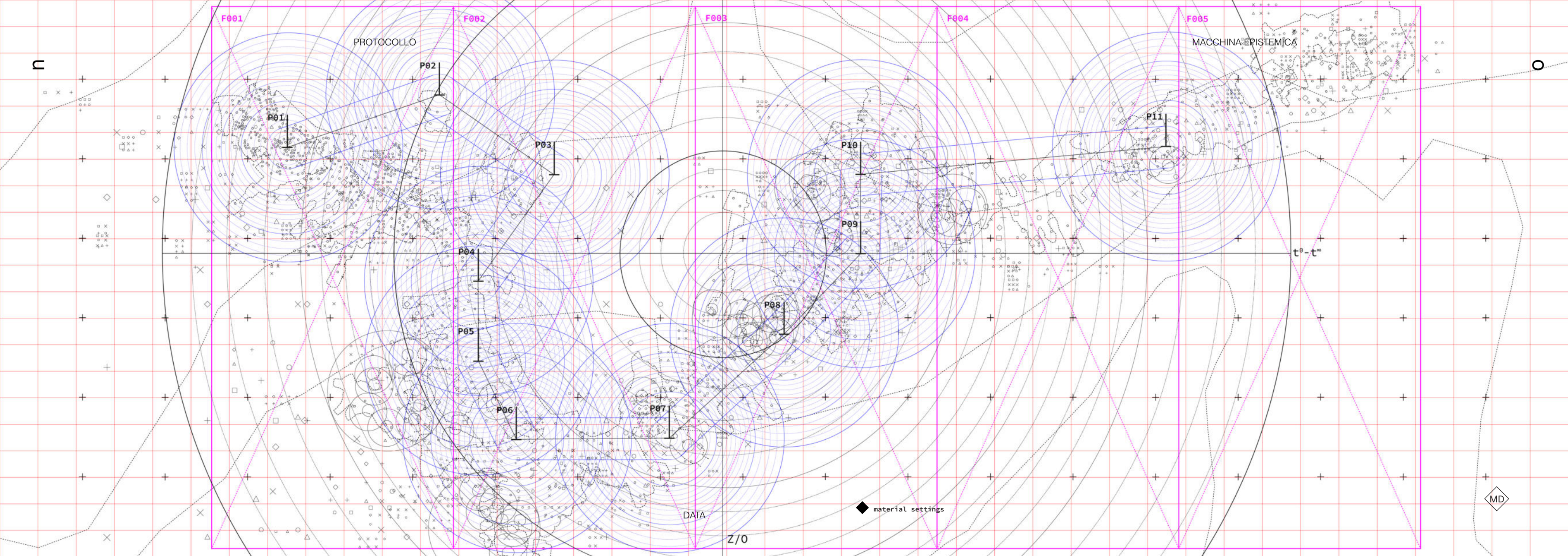
PROTOCOLLO

MACCHINA EPISTEMICA

DATA

material settings

MD





Nel corso della ricerca non mi sono limitata a leggere il sottosuolo attraverso carte e matrici: sono scesa nei sotterranei, in particolare nell'area di Piazza San Francesco d'Assisi, dove le trasformazioni recenti hanno inciso in modo radicale su una stratificazione delicatissima. Lì, come restituisce l'indagine fotografica, la necropoli superficiale è stata cancellata da una nuova piazza plana, mentre il cimiterium sottostante è stato riscritto come un enorme atrio di accesso a un auditorium ipogeo. Quello che era un sistema di soglie, di camere di soglia tra vivi e morti, tra città e sottosuolo, è stato trasformato in un unico gesto spettacolare, pensato per l'afflusso, la scena, l'evento.

Non si tratta di una semplice "riqualificazione", ma di una vera e propria sostituzione di logica: al dispositivo lento della città scelta si non intervenire.



PROTOCOLLO

Negli ambienti ipogei sotto Piazza San Francesco d'Assisi questa rimozione si traduce in una nuova estetica della sterilizzazione. La roccia, anziché costituire la pelle viva dello spazio, viene coperta da pannelli lisci, neutri, facilmente manutenibili: superfici senza memoria, che interrompono la lettura degli scavi, delle tracce, delle ferite geologiche. Il livello di calpestio è stato innalzato, livellato, normalizzato, cancellando la misura originaria del suolo e la percezione della profondità, ciò che prima era discesa, soglia, sbalzo, oggi diventa un piano continuo, pronto ad accogliere flussi indifferenziati di passaggio.

La stessa superficie di soglia, il punto critico tra città e cavità, trasformata in un soffitto tecnico che nasconde impianti e raccordi ma, insieme a essi, oscura anche il rapporto diretto con la massa di roccia soprastante. Per quanto questi spazi conservino una certa fascinazione, il progetto orienta la loro percezione verso una fruizione consumistica: il sottosuolo diventa un contenitore generico, un interno qualunque predisposto per eventi e flussi, più vicino a un centro congressi che a un cimiterium stratificato. In luogo di una relazione critica con l'ipogeo, si produce una scenografia addomesticata, in cui il fascino è slegato dalla responsabilità. È esattamente contro questa deriva, la trasformazione degli archivi sotterranei in ambienti intercambiabili, che la tesi sente il bisogno di prendere posizione.

MACCHINA EPISTEMICA

t

PROTOCOLLO

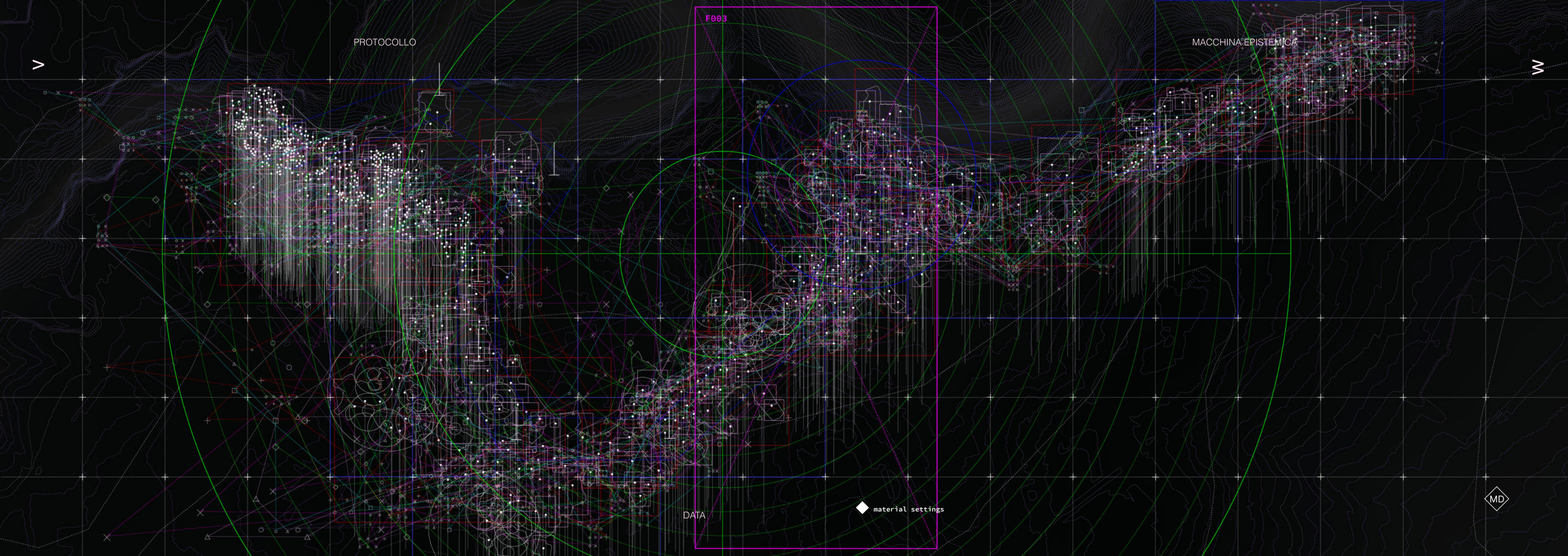
MACCHINA EPISTEMICA

u

DATA

material settings

MD



PROTOCOLLO

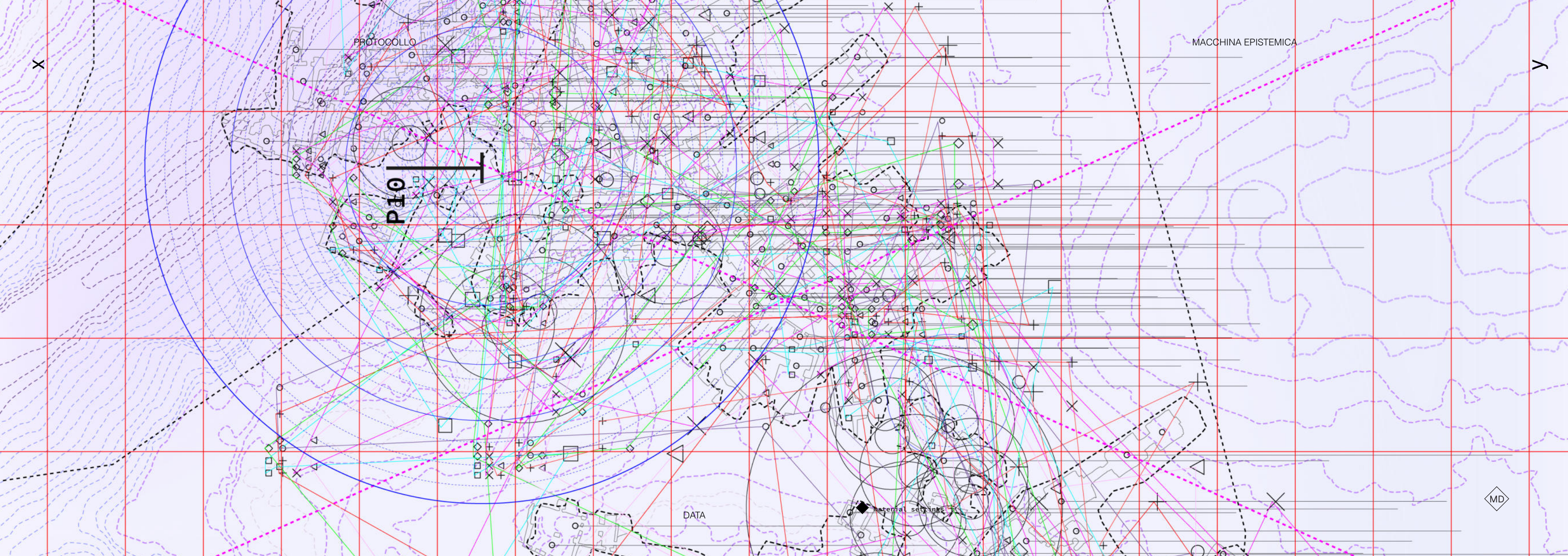
F003

MACCHINA EPISTEMICA

DATA

material settings

MD



PROTOCOLLO

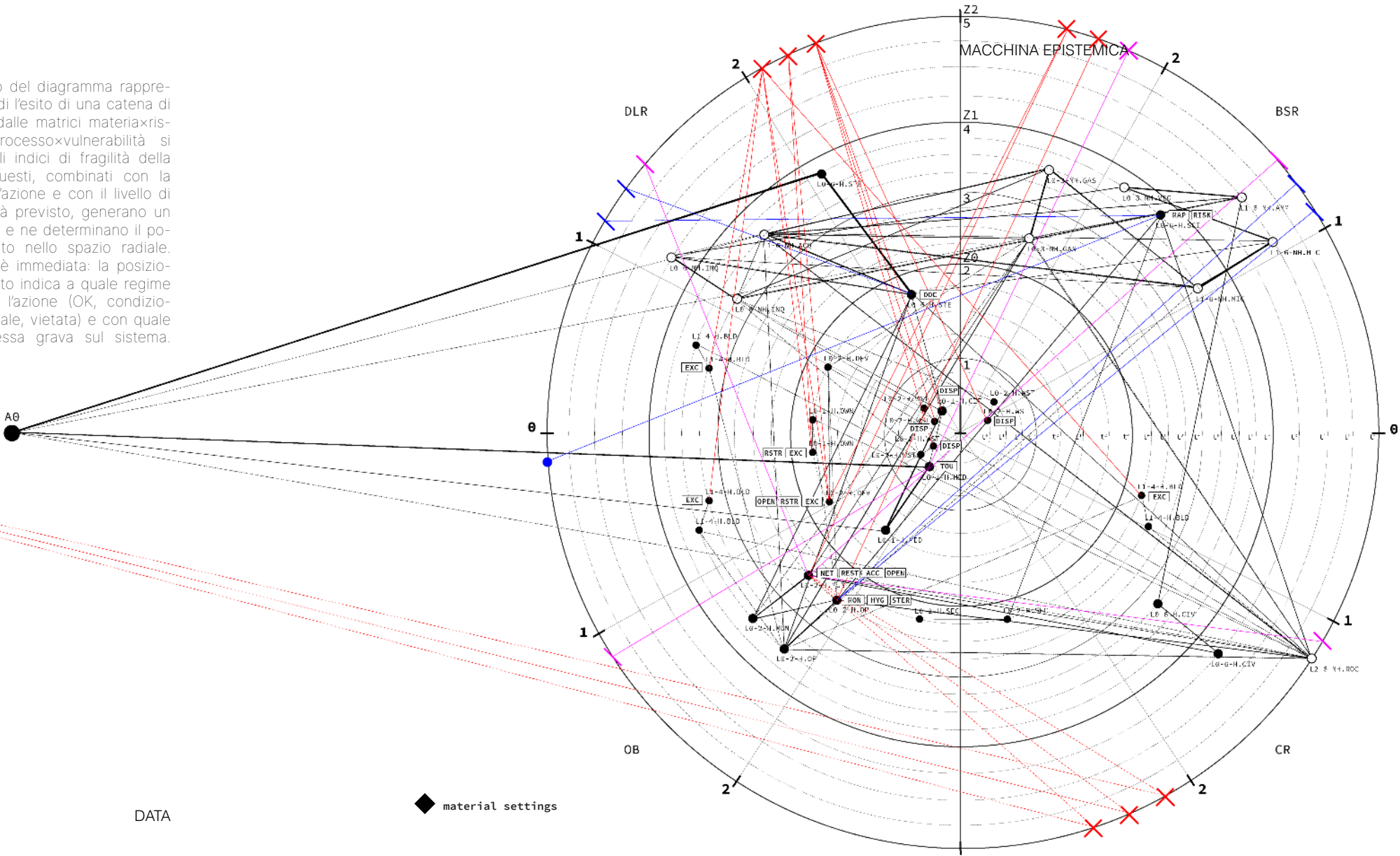
Il protocollo di non-intervento è tradotto in una macchina grafica che consente di passare dalle matrici di dati a decisioni operative. Nel diagramma circolare ogni possibile azione su una camera ipogea viene collocata in coordinate polari: l'angolo organizza le famiglie di azioni (strutturali, idrologiche, ecologiche, archeologiche, ecc.), mentre la distanza dal centro restituisce il grado di pressione sul sistema, sintetizzato dal valore PAD (0-1-2). Le circonferenze concentriche non sono scale metriche, ma soglie decisionali: più il punto si allontana dal centro, più l'azione si avvicina alla rottura dell'equilibrio materia-processi.

Sull'anello esterno il campo è ulteriormente articolato in quattro quadranti di regime (OB, DLR, BSR, CR), che corrispondono a esiti progressivi del protocollo: zone di osservazione pura (non si interviene, si può solo monitorare); zone di intervento condizionato, dove l'azione è ammessa solo entro limiti di tempo, intensità, numero di accessi; zone di protocollo speciale, che richiedono procedure dedicate, dispositivi di mitigazione, o la presenza di enti terzi; zone di stop/ban, in cui l'azione viene esclusa perché incompatibile con la fragilità dell'ambiente.

Ogni punto del diagramma rappresenta quindi l'esito di una catena di passaggi: dalle matrici materia $\times$ rischio e processo $\times$ vulnerabilità si ricavano gli indici di fragilità della camera; questi, combinati con la natura dell'azione e con il livello di accessibilità previsto, generano un valore PAD e ne determinano il posizionamento nello spazio radiale. La lettura è immediata: la posizione del punto indica a quale regime appartiene l'azione (OK, condizionata, speciale, vietata) e con quale intensità essa grava sul sistema.

DATA

◆ material settings



La seconda figura traduce lo stesso dispositivo in una versione tridimensionale e territoriale. Le piattaforme circolari sovrapposte corrispondono ai livelli di suolo L0–L6; su ciascuna sono collocate le camere ipogee, con i loro codici d’archivio. Dal piede del diagramma, ancorato al piano di riferimento planimetrico, una serie di raggi e proiezioni collega ogni camera alla propria posizione nel protocollo, lungo l’asse verticale del rischio. Il risultato è un profilo volumetrico del sistema di decisione: si vede quali livelli concentrano le azioni ammesse, quali sono saturi di stop/ban, dove si addensano i casi che richiedono protocolli speciali.

Operativamente, l’utilizzo del protocollo avviene in quattro passi:

Selezione della camera: si individua lo spazio ipogeo (codice Lx.CAT.nn) e se ne leggono gli indici di fragilità dalle matrici.

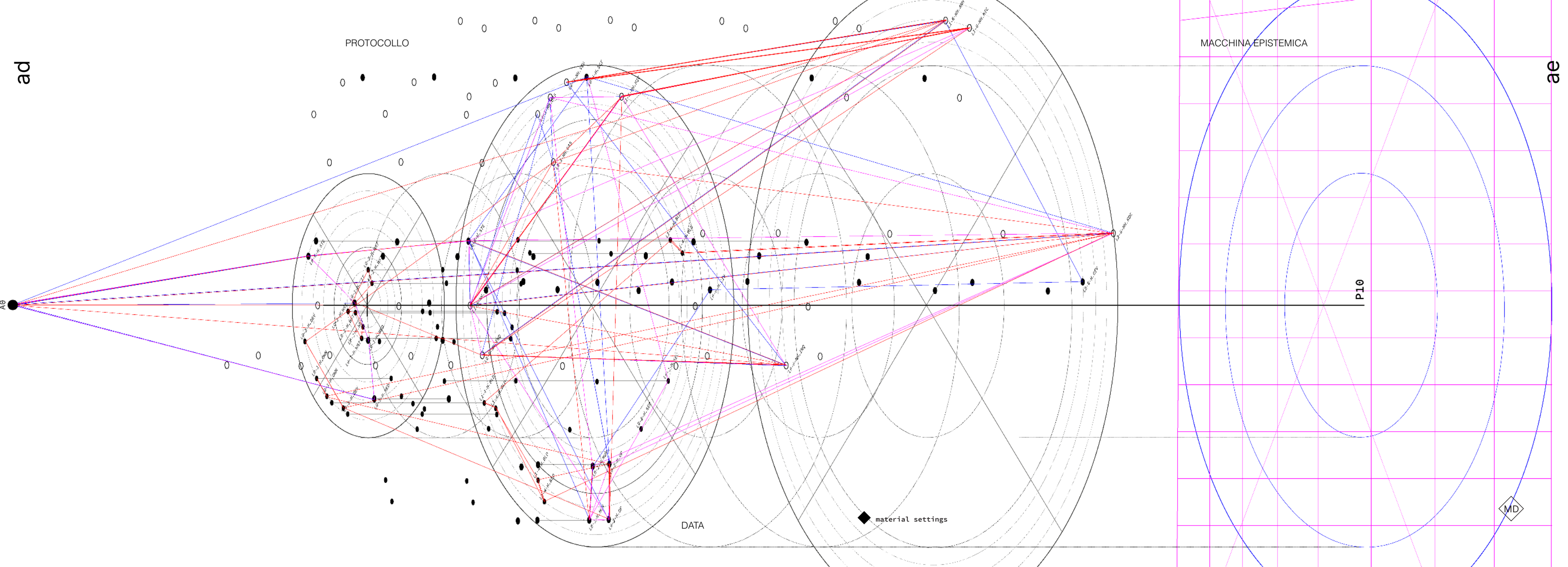
Definizione dell’azione: si specifica il tipo di operazione (rilievo, accesso turistico, installazione, scavo, ecc.) e la sua durata/intensità.

Attribuzione del PAD: incrociando fragilità, tipo di azione e livello di esposizione si assegna un valore PAD (0 = osservazione, 1 = azione a distanza/mitigata, 2 = azione ad alto impatto che attiva il ramo “triggered”).

Proiezione nel diagramma: l’azione viene collocata nel settore corrispondente; il quadrante in cui cade determina automaticamente l’esito del protocollo (osserva / condiziona / specializza / vieta) e, se necessario, rimanda al relativo protocollo speciale o allo stop/ban.

In questo modo il protocollo non è un elenco di divieti, ma una griglia operativa trasparente: rende visibile perché un certo gesto è consentito o meno, quali dati lo sostengono, e come cambia la sua posizione se variano fragilità, durata o intensità dell’azione.

La “macchina” grafica permette di applicare sempre lo stesso criterio a camere diverse e di aggiornare le decisioni nel tempo, semplicemente spostando i punti quando l’archivio dei dati viene implementato.



Agli amici
che sono fratelli.

A voi, che siete casa anche
quando tutto cambia forma.
A chi c'era nelle pause, nei
giorni che non avevano
nome,
nelle notti che non finivano
e in quelle in cui bastava una
risata per ricominciare.

Siete stati la mia misura del
tempo:
quelli che non chiedono
spiegazioni, che sanno solo
durare.
Con voi ho imparato che la
distanza non esiste,
che ci si riconosce da
un gesto, da un modo di
guardare.

Ogni mio successo vi
appartiene,
e ogni mio inciampo vi
soniglia.
Perché siete la trama
invisibile che tiene insieme
tutto,
la forza che mi ricompone
quando qualcosa si spezza,
la voce che mi raggiunge
anche quando non chiamo.

A voi devo la parte più
luminosa di me,
quella che resiste, che sogna,
che continua.
Se oggi arrivo fin qui, è anche
per voi
perché siete stati la mia
costanza, la mia tregua,
e la mia casa, ogni volta che
non sapevo dove tornare.

codebook

Questo codebook raccoglie le convenzioni di codifica, la legenda dei simboli e l'uso dei colori adottati nei disegni, carte e diagrammi della sezione. I codici funzionano come coordinate, mentre simboli e colori operano come marcatori visivi.

L4-L6: tempi lunghi e profondi (geologia, infrastrutture lente, eredità storiche, rischi strutturali). (ACQ). Verde: componenti vegetali (VEG). Violetto/illia: microrganismi (MIC) e patine biologiche. Grigio/nero pieno: roccia (ROC) e vuoto scavalto. Magenta o colori accentuati: inquinanti (INQ) e anomalle. Logica di lettura (ROC), indice (L2), risale a livello (L3), tipo di materia (ROC - Roccia / supporto minerale) Classi di materia (codice e forma) ROC – Roccia / supporto minerale Simbolo: cerchio vuoto. Significato: matrice litica, pareti di cava, falda, ristagni, fonti, palombari. Significato: acqua di percolazione, VEG – Vegetazione / radici Simbolo: quadrato. Significato: acquedotto. Significato: acquedotto, falda, ristagni, fonti, palombari. no L2-L3. Tempi lunghi: linee che raggruppongono L4-L6, spesso evidenziate nelle carte dedicate ("vettori x tempi lunghi"). Nei diagrammi di gruppo, i vettori che insistono sugli stessi tempi sono acqua di percolazione ANM – Fauna eracee. Simbolo: rombo. Significato: fauna del suolo e del sottosuolo, presenze animali stabilizzate. Centro del diagramma MIC – Micro-organismi Simbolo: croce (x). il luogo da cui il sistema viene letto e messo in relazione. Nell'origine delle proiezioni verso le camere INQ – Inquinanti Simbolo: più (+) o piccolo segno puntuale distinto. Significato: residui plastici, percolati, rifiuti, tracce di contaminazione. Colore base delle materie Nero/grigio: disegno di supporto (contorni delle cavità, coordinate, base del rilievo).

L2-L3: corpo vivo del sistema ipogeo (cavità, acqua, vegetazione, fauna), dove si concentrano i processi in corso. L4-L6: tempi lunghi e profondi (geologia, infrastrutture lente, eredità storiche, rischi strutturali). (ACQ). Verde: componenti vegetali (VEG). Violetto/illia: microrganismi (MIC) e patine biologiche. Grigio/nero pieno: roccia (ROC) e vuoto scavalto. Magenta o colori accentuati: inquinanti (INQ) e anomalle. Logica di lettura (ROC), indice (L2), risale a livello (L3), tipo di materia (ROC - Roccia / supporto minerale) Classi di materia (codice e forma) ROC – Roccia / supporto minerale Simbolo: cerchio vuoto. Significato: matrice litica, pareti di cava, falda, ristagni, fonti, palombari. Significato: acqua di percolazione, VEG – Vegetazione / radici Simbolo: quadrato. Significato: acquedotto. Significato: acquedotto, falda, ristagni, fonti, palombari. no L2-L3. Tempi lunghi: linee che raggruppongono L4-L6, spesso evidenziate nelle carte dedicate ("vettori x tempi lunghi"). Nei diagrammi di gruppo, i vettori che insistono sugli stessi tempi sono acqua di percolazione ANM – Fauna eracee. Simbolo: rombo. Significato: fauna del suolo e del sottosuolo, presenze animali stabilizzate. Centro del diagramma MIC – Micro-organismi Simbolo: croce (x). il luogo da cui il sistema viene letto e messo in relazione. Nell'origine delle proiezioni verso le camere INQ – Inquinanti Simbolo: più (+) o piccolo segno puntuale distinto. Significato: residui plastici, percolati, rifiuti, tracce di contaminazione. Colore base delle materie Nero/grigio: disegno di supporto (contorni delle cavità, coordinate, base del rilievo).

2. Carte delle materie

Blu/azzurro: presenze legate all'acqua Vettori antropici (accessi, infrastrutture, flussi turistici) Colore: rosso / arancione. Traccia: linee più rigide, spesso rettilinee, che attraversano più livelli in modo diretto. Vettori di contaminazione (percolati, rifiuti, fumi) Colore: magenta o rosa shock. Traccia: linee tratteggiate o spezzate, che seguono spesso percorsi d'acqua o di aria. Tempi GAS – Scambio gassoso Colore: giallo. Simbolo: frecce leggere, spesso bidirezionali, che collegano cavità e quote esterna. Simbolo: etichetta Pxx con freccia e TV – Trasporto verticale Colore: rosso scuro o nero enfattizzato. Simbolo: aste verticali che attraversano più livelli (pozzi, camini, canne di aerazione). Nelle carte di gruppo, questi processi sono combinati in campi misti, evidenziando dove più processi insistono sulla stessa materia o camera. Attori umani Simboli: piccoli rettangoli neri con una lettera (M, C, P, ecc.). Significato: istituzioni, enti di gestione, comunità locali, turisti, tecnici, ricercatori. Ogni lettera rimanda alla tabella degli attori nella tesi (non ripetuta qui), ma come base dell'ologramma. Rettangoli rossi: cartelle di camera (C, CC, xxx, C_AL, xxx, ecc.), che selezionano gruppi di cavità, palombari, nano gruppi di cavità, palombari, cimiteri, ecc. Questa doppia cornice traduce il rilievo unico di Viti in un archivio parziale ma strutturato, da cui derivano le camere fauna, microrganismi, inquinanti.

I processi sono codificati sia nelle tabelle sia nelle carte radiali. I principali: FIL – Filtrazione Colore: associato al blu (acqua). Simbolo: frecce verticali sottili. Ruolo: indica dove il passaggio tra livelli avviene attraverso setti permeabili o fratture della roccia.

4. Processi Traccia: linee orizzontali o quasi, spesso tangenti a una corona radiale. Colore: verde. Traccia: linee che si estendono dall'esterno verso il centro, con andamento ramificato. Fauna del suolo e stygofauna Colore: giallo o verde chiaro. Traccia: connessioni puntuali, spesso diagonali, tra livelli contigui.

3. Vettori e tempi

Vettori principali Ogni vettore è rappresentato da linee colorate che collegano le materie e i livelli (L0-L6). Significato: percorsi verticali di filtrazione, collegano livelli diversi (L0-L6). Acqua di falda / flussi orizzontali Traccia: linee continue o leggermente ondulate. Significato: percorsi verticali di filtrazione, collegano livelli diversi (L0-L6). Evidenza / visibilità Colore: blu. Traccia: linee continue o leggermente ondulate. Significato: percorsi verticali di filtrazione, collegano livelli diversi (L0-L6). Acqua di percolazione ANM – Fauna eracee. Simbolo: rombo. Significato: fauna del suolo e del sottosuolo, presenze animali stabilizzate. Centro del diagramma MIC – Micro-organismi Simbolo: croce (x). il luogo da cui il sistema viene letto e messo in relazione. Nell'origine delle proiezioni verso le camere INQ – Inquinanti Simbolo: più (+) o piccolo segno puntuale distinto. Significato: residui plastici, percolati, rifiuti, tracce di contaminazione. Colore base delle materie Nero/grigio: disegno di supporto (contorni delle cavità, coordinate, base del rilievo).

L4-L6: tempi lunghi e profondi (geologia, infrastrutture lente, eredità storiche, rischi strutturali). (ACQ). Verde: componenti vegetali (VEG). Violetto/illia: microrganismi (MIC) e patine biologiche. Grigio/nero pieno: roccia (ROC) e vuoto scavalto. Magenta o colori accentuati: inquinanti (INQ) e anomalle. Logica di lettura (ROC), indice (L2), risale a livello (L3), tipo di materia (ROC - Roccia / supporto minerale) Classi di materia (codice e forma) ROC – Roccia / supporto minerale Simbolo: cerchio vuoto. Significato: matrice litica, pareti di cava, falda, ristagni, fonti, palombari. Significato: acqua di percolazione, VEG – Vegetazione / radici Simbolo: quadrato. Significato: acquedotto. Significato: acquedotto, falda, ristagni, fonti, palombari. no L2-L3. Tempi lunghi: linee che raggruppongono L4-L6, spesso evidenziate nelle carte dedicate ("vettori x tempi lunghi"). Nei diagrammi di gruppo, i vettori che insistono sugli stessi tempi sono acqua di percolazione ANM – Fauna eracee. Simbolo: rombo. Significato: fauna del suolo e del sottosuolo, presenze animali stabilizzate. Centro del diagramma MIC – Micro-organismi Simbolo: croce (x). il luogo da cui il sistema viene letto e messo in relazione. Nell'origine delle proiezioni verso le camere INQ – Inquinanti Simbolo: più (+) o piccolo segno puntuale distinto. Significato: residui plastici, percolati, rifiuti, tracce di contaminazione. Colore base delle materie Nero/grigio: disegno di supporto (contorni delle cavità, coordinate, base del rilievo).

5. Attori e attanti

Attori umani Simboli: piccoli rettangoli neri con una lettera (M, C, P, ecc.). Significato: istituzioni, enti di gestione, comunità locali, turisti, tecnici, ricercatori. Ogni lettera rimanda alla tabella degli attori nella tesi (non ripetuta qui), ma come base dell'ologramma. Rettangoli rossi: cartelle di camera (C, CC, xxx, C_AL, xxx, ecc.), che selezionano gruppi di cavità, palombari, nano gruppi di cavità, palombari, cimiteri, ecc. Questa doppia cornice traduce il rilievo unico di Viti in un archivio parziale ma strutturato, da cui derivano le camere fauna, microrganismi, inquinanti.

5. Attori e attanti Attori umani Simboli: piccoli rettangoli neri con una lettera (M, C, P, ecc.). Significato: istituzioni, enti di gestione, comunità locali, turisti, tecnici, ricercatori. Ogni lettera rimanda alla tabella degli attori nella tesi (non ripetuta qui), ma come base dell'ologramma. Rettangoli rossi: cartelle di camera (C, CC, xxx, C_AL, xxx, ecc.), che selezionano gruppi di cavità, palombari, nano gruppi di cavità, palombari, cimiteri, ecc. Questa doppia cornice traduce il rilievo unico di Viti in un archivio parziale ma strutturato, da cui derivano le camere fauna, microrganismi, inquinanti.

6. Camere potenziali e campi di progetto

Camere potenziali (P01-P11, ecc.) Simbolo: etichetta Pxx con freccia e TV – Trasporto verticale Colore: rosso scuro o nero enfattizzato. Simbolo: aste verticali che attraversano più livelli (pozzi, camini, canne di aerazione). Nelle carte di gruppo, questi processi sono combinati in campi misti, evidenziando dove più processi insistono sulla stessa materia o camera. Serie di cerchi blu concentrati centrali su una camera (es. P10): definiscono il campo di lettura entro il quale vengono estratti dati e attanti. L'intreccio di griglie (magenta e rosso) rappresenta il passaggio dal rilievo originale di Viti alla tua griglia operativa vettori e dai protocolli. 8. Carte DATA e logiche di dislocazione Strati DATA secondarie, casistiche speciali. Linee sottili o tratteggiate: diramazioni Campi o box colorati: raccolgono famiglie di azioni (documentare, monitorare, aprire, chiudere, educare). I protocolli sono sempre ancorati alle camere potenziali (Pxx) e alle loro condizioni di materia, processi e attanti, secondo la logica definita dalle carte di conflitto.

6. Camere potenziali e campi di progetto Camere potenziali (P01-P11, ecc.) Simbolo: etichetta Pxx con freccia e TV – Trasporto verticale Colore: rosso scuro o nero enfattizzato. Simbolo: aste verticali che attraversano più livelli (pozzi, camini, canne di aerazione). Nelle carte di gruppo, questi processi sono combinati in campi misti, evidenziando dove più processi insistono sulla stessa materia o camera. Serie di cerchi blu concentrati centrali su una camera (es. P10): definiscono il campo di lettura entro il quale vengono estratti dati e attanti. L'intreccio di griglie (magenta e rosso) rappresenta il passaggio dal rilievo originale di Viti alla tua griglia operativa vettori e dai protocolli. 8. Carte DATA e logiche di dislocazione Strati DATA secondarie, casistiche speciali. Linee sottili o tratteggiate: diramazioni Campi o box colorati: raccolgono famiglie di azioni (documentare, monitorare, aprire, chiudere, educare). I protocolli sono sempre ancorati alle camere potenziali (Pxx) e alle loro condizioni di materia, processi e attanti, secondo la logica definita dalle carte di conflitto.

7. Ologramma e rilievo di Enzo Viti

Dislocazioni potenziali. In alcune carte gli attanti sono raggruppati in cluster (campi colorati o Simbolo: cerchi concentrici o spessori di riempimento. Ruolo: zone di deposito di sedimenti, rifiuti, materiale organico. Linee nere o scure: relazioni strutturali, non facilmente modificabili. DEC – Decomposizione Colore: viola / illia. Simbolo: trame irregolari, talvolta sovrapposte a MIC. Ruolo: processi lenti di trasformazione della materia organica. GAS – Scambio gassoso Colore: giallo. Simbolo: frecce leggere, spesso bidirezionali, che collegano cavità e quote esterna. Simbolo: etichetta Pxx con freccia e TV – Trasporto verticale Colore: rosso scuro o nero enfattizzato. Simbolo: aste verticali che attraversano più livelli (pozzi, camini, canne di aerazione). Nelle carte di gruppo, questi processi sono combinati in campi misti, evidenziando dove più processi insistono sulla stessa materia o camera. Serie di cerchi blu concentrati centrali su una camera (es. P10): definiscono il campo di lettura entro il quale vengono estratti dati e attanti. L'intreccio di griglie (magenta e rosso) rappresenta il passaggio dal rilievo originale di Viti alla tua griglia operativa vettori e dai protocolli. 8. Carte DATA e logiche di dislocazione Strati DATA secondarie, casistiche speciali. Linee sottili o tratteggiate: diramazioni Campi o box colorati: raccolgono famiglie di azioni (documentare, monitorare, aprire, chiudere, educare). I protocolli sono sempre ancorati alle camere potenziali (Pxx) e alle loro condizioni di materia, processi e attanti, secondo la logica definita dalle carte di conflitto.

9. Protocolli e macchina epistemica Valori del PAD (0-2) 0 – azione non consentita (STOP/BAN): il protocollo blocca qualsiasi intervento trasformativo. 1 – azione condizionata: ammessa solo a determinate condizioni (monitoraggio, reversibilità, soglia di rischio). 2 – azione consentita: interventi di cura leggera, documentazione, mantenimento non invasiva. Codici di esito OK – esito interno al protocollo, senza uscita verso dispositivi speciali. COND – obbligo di controlli, misure preventive, revisioni. TRIGGED – il processo attiva un protocollo speciale (es. camera che funge da banca dati in spazio privato). Grafica del protocollo Linee spesse nere: percorso principale di decisione. Linee sottili o tratteggiate: diramazioni secondarie, casistiche speciali. Campi o box colorati: raccolgono famiglie di azioni (documentare, monitorare, aprire, chiudere, educare). I protocolli sono sempre ancorati alle camere potenziali (Pxx) e alle loro condizioni di materia, processi e attanti, secondo la logica definita dalle carte di conflitto.

Le immagini fotografiche contenute in questa sezione sono state in parte scattate dall'autrice durante campagne di visita e ricognizione nei sotterranei di Matera. Ulteriori fotogrammi derivano dal modello puntiforme realizzato con la collaborazione di Angelo Bitetti.

RILOCARE

DATA

biblio/sitography

Accocella A., L'architettura di pietra, Firenze, Lucense-Alinea, 2004.

Ait-Touati F., Arènes A., Grég-oire A., Terra Forma: Manuel de cartographies potentielles, Paris, Editions B42, 2019.

Braudel F., Il Mediterraneo. Lo spazio, la storia, gli uomini, le tradizioni!, Milano, 2002.

Calvino I., Lezioni americane. Sei proposte per il prossimo millennio. Milano, Garzanti, 1988.

Cardinale N., Rospi G., Stazi A., Energy and microclimatic performance of restored hypogeus building in south Italy. The Sassi district of Matera, in Building and Environment, 37 (4), pp.94-106.

Conte A., La città scavata. Pae-saggio di patrimoni tra tradizione e innovazione, ediz. illustrata, Pisciotta M. B., (a cura di), Roma, Gangemi Editore, 2016.

Derrida J., Mal d'archive. Une impression freudienne, Paris, Edit-ions Gallilée, 1995.

Dewey J., Esperienza e natura, intrad. e note di Abbagnano N., Torino, Paravia, 1966.

Dewey J., L'arte come esperienza, trad., introd. e note di Maltese C., Firenze, La Nuova Italia, 1951.

Fonseca C. D., Demetrio R., Guadagno G., Le Città nella storia d'Italia. Matera, Edizioni Laterza, Bari 1999.

Giffrè A., Carocci C., Codice di pratica per la sicurezza e la conservazione dei sassi di Matera, Matera, La Bautta, 1997.

Glissant E., Poétique de la relation. Paris, Gallimard, 1990, trad. it. Poetica della relazione. Macerata, Quodlibet, 2007.

Kwinter S., Landscapes of Change: Boccon's Stati d'animo as a General Theory of Models, in As-semblage 19, Cambridge, The MIT Press, 1992.

Latour B., Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime, trans. Porter C., Cambridge, Medford, Polity, 2018.

Latour B., La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico, trad. Caristina D., pref. Mercalli L., Milano, Meltemi, 2020.

Latour B., Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory, Oxford, Oxford University Press, 2005.

Latour B., Weibel P., (a cura di), Critical Zones: The Science and Politics of Landin on Earth, Karlsruhe, ZKM, Center for Art and Media, Cambridge, The MIT Press, 2020.

Laureano P., Giardini di pietra, i Sassi di Matera e la civiltà medi-terranea, Torino, Bollati Boringhie-ri, 1993.

Laureano P., Iscrizione alla lista del patrimonio mondiale, in Comune di Rota L., Matera. Storia di una città, Matera, Edizioni Giannatelli, 2011.

Smithson R., A Provisional Theory of Non-Sites, in Smithsonian R.: The Collected Writings, ed. Flam J. D., Berkeley, University of California Press, 1996.

Ludovico Q., La città fisica. Terra-nova A. (a cura di), Bari, Laterza, 1981.

McHarg I. L., Design with Nature, 25th Anniversary Edition, New York, John Wiley & Sons, 1995.

Morris R., Continuous Project Altered Daily, The Writings of Robert Morris, Cambridge, MA, MIT Press, 1993.

Verde Prato. Sperimentazioni urbane tra ecologia e riuso, mostra a cura di Cattaneo E. C., Giorgi E., Centro per l'arte contemporanea Luigi Pecci, Prato, 19 marzo-11 aprile 2019.

RILOCARE

DATA

Viti E., Lupo T., (a cura di), Appunti di Matera sotterranea (collana), Matera, Edizioni Magister, 2020.

Waddington C. H., The Strategy of the Genes, London, Allen & Unwin, 1957.

conclusions?

DATA

ENG This second half of the volume no longer understands the archive as a simple ordered repository, but as a field of forces in which human and non-human actors come into play. The matrices from the first part are re-read as constellations of figures in conflict: actants that insist on the same places, overlap, exclude each other, protect each other or cause mutual damage. Cartography does not merely locate them, but arranges them in relations of dependence, friction, and alliance. Each map becomes a kind of diagrammatic theatre in which the underground of Matera appears as a negotiated environment, crossed by tensions that no architectural form can ever definitively “resolve”.

Against this background, the research introduces potential chambers: spaces not yet designed, defined not by functions of use but by thresholds of risk, opacity, accessibility, and vulnerability. They are hypothetical rooms, carved out within the existing system of cavities, which exist first and foremost as configurations of conditions: how much can be seen, how much can be frequented, how much can be measured without compromising the processes that inhabit them. Spatialisation does not anticipate a formal project; it constructs a repertoire of limit-situations in which the central decision concerns how far it is legitimate to push before the ecological and symbolic balance breaks.

From here arises the need for a meta-design of protocols. The final sequence of the volume does not propose punctual architectural solutions, but sketches a system of rules, gradients, and triggering conditions within which any future intervention will have to position itself. General and special protocol diagrams translate the complexity of relations into an operative grammar: actions that are permitted, conditioned, discouraged, or forbidden. The operational non-intervention protocol frame, applied exemplarily to a specific hypogeal chamber, shows how this grammar takes shape: the object of the project is not the physical transformation of the cavity, but the definition of the limits within which it can only be observed, monitored, slowly understood.

The outcome of this second part is the formulation of the project as a device of care at the scale of the system. Figures in conflict, actants, potential chambers and protocols do not converge towards a master plan, but towards a set of scenarios and instructions that assume the responsibility not to occupy the entire available field of action. If the first half of the volume dislocated living matter into archival forms, this second half makes its consequences explicit: reconfiguring architecture as a practice that operates above all on thresholds—between visible and invisible, accessible and interdicted, describable and opaque—and that chooses, in some cases, to limit itself to guaranteeing the conditions for the underground to continue to exist according to its own logics. In this sense, the project no longer coincides with the addition of form, but with the institution of a regime of attention that makes it possible to look without necessarily intervening.

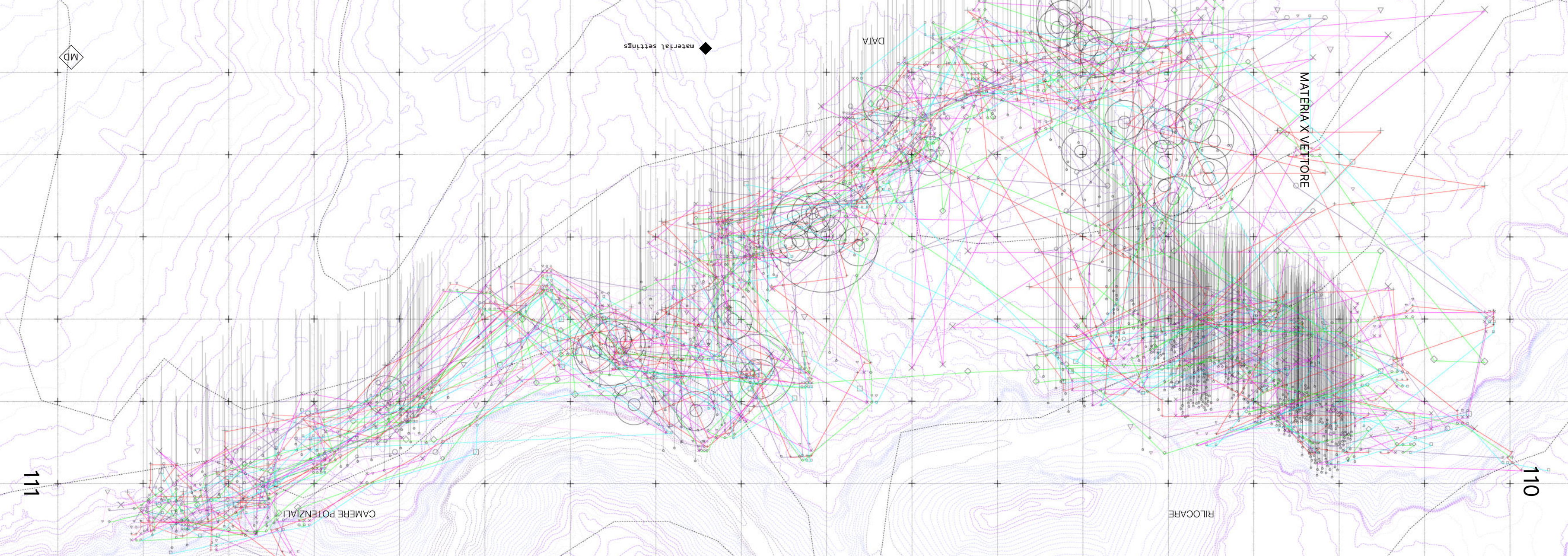
“BACKMATTER”
conclusions?

ITA Questa seconda metà del volume assume l'archivio non più come semplice deposito ordinato, ma come campo di forze in cui attori umani e non umani entrano in scena. Le matrici della prima parte vengono rilette come costellazioni di figure in conflitto: attanti che insistono sugli stessi luoghi, si sovrappongono, si escludono, si proteggono a vicenda o si danneggiano. La cartografia non si limita a localizzarli, ma li dispone in relazioni di dipendenza, attrito, alleanza. Ogni carta diventa una sorta di teatro diagrammatico in cui il sottosuolo di Matera appare come un ambiente negoziato, attraversato da tensioni che nessuna forma architettonica può “risolvere” una volta per tutte.

Su questo sfondo, la ricerca introduce le camere potenziali: spazi non ancora progettati, definiti non da funzioni d'uso ma da soglie di rischio, opacità, accessibilità, vulnerabilità. Sono stanze ipotetiche, ritagliate dentro il sistema di cavità esistenti, che esistono innanzitutto come configurazioni di condizioni: quanto può essere visto, quanto può essere frequentato, quanto può essere misurato senza compromettere i processi che le abitano. La spazializzazione non anticipa un progetto formale, ma costruisce un repertorio di situazioni-limite in cui la decisione principale riguarda fino a dove è lecito spingersi prima che l'equilibrio ecologico e simbolico si rompa.

Da qui la necessità di una metaprogettazione dei protocolli. L'ultima sequenza del volume non propone soluzioni architettoniche puntuali, ma disegna un sistema di regole, gradienti e condizioni di innesco entro cui ogni futuro intervento dovrà posizionarsi. I diagrammi di protocollo, generali e speciali, traducono la complessità delle relazioni in una grammatica operativa: azioni consentite, condizionate, sconsigliate, vietate. Il frame di protocollo operativo di non intervento, applicato in forma esemplare a una specifica camera ipogea, mostra come questa grammatica si concretizzi: l'oggetto del progetto non è la trasformazione fisica della cavità, ma la definizione dei limiti entro cui essa può essere solo osservata, monitorata, lentamente compresa.

L'esito di questa seconda parte è la formulazione del progetto come dispositivo di cura a scala di sistema. Le figure in conflitto, gli attanti, le camere potenziali e i protocolli non convergono verso un masterplan, ma verso un insieme di scenari e istruzioni che assumono la responsabilità di non occupare tutto il campo d'azione disponibile. Se la prima metà del volume dislocava la materia viva in forme di archivio, questa seconda metà ne esplicita le conseguenze: riconfigurare l'architettura come pratica che agisce soprattutto sulle soglie, tra visibile e invisibile, accessibile e interdetto, descrivibile e opaco, e che sceglie, in alcuni casi, di limitarsi a garantire le condizioni perché il sottosuolo possa continuare a esistere secondo logiche proprie. In questo senso, il progetto non coincide più con l'aggiunta di forma, ma con l'istituzione di un regime di attenzione che rende possibile guardare senza necessariamente intervenire.



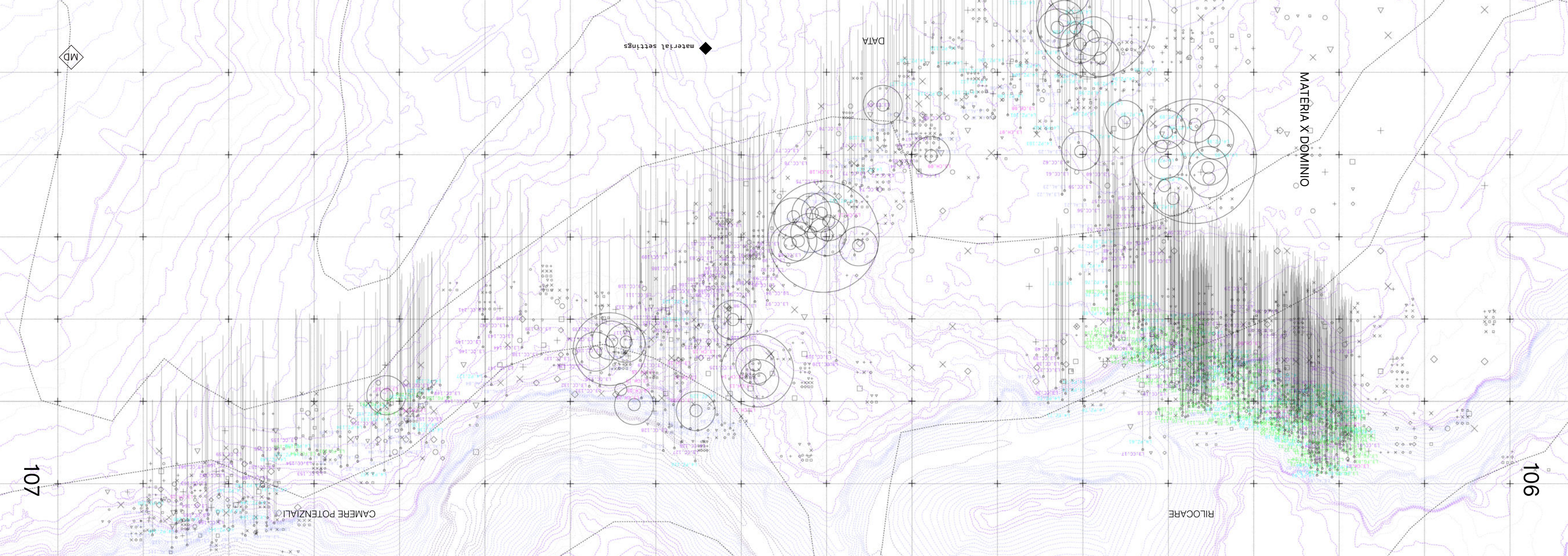
material settings

DATA

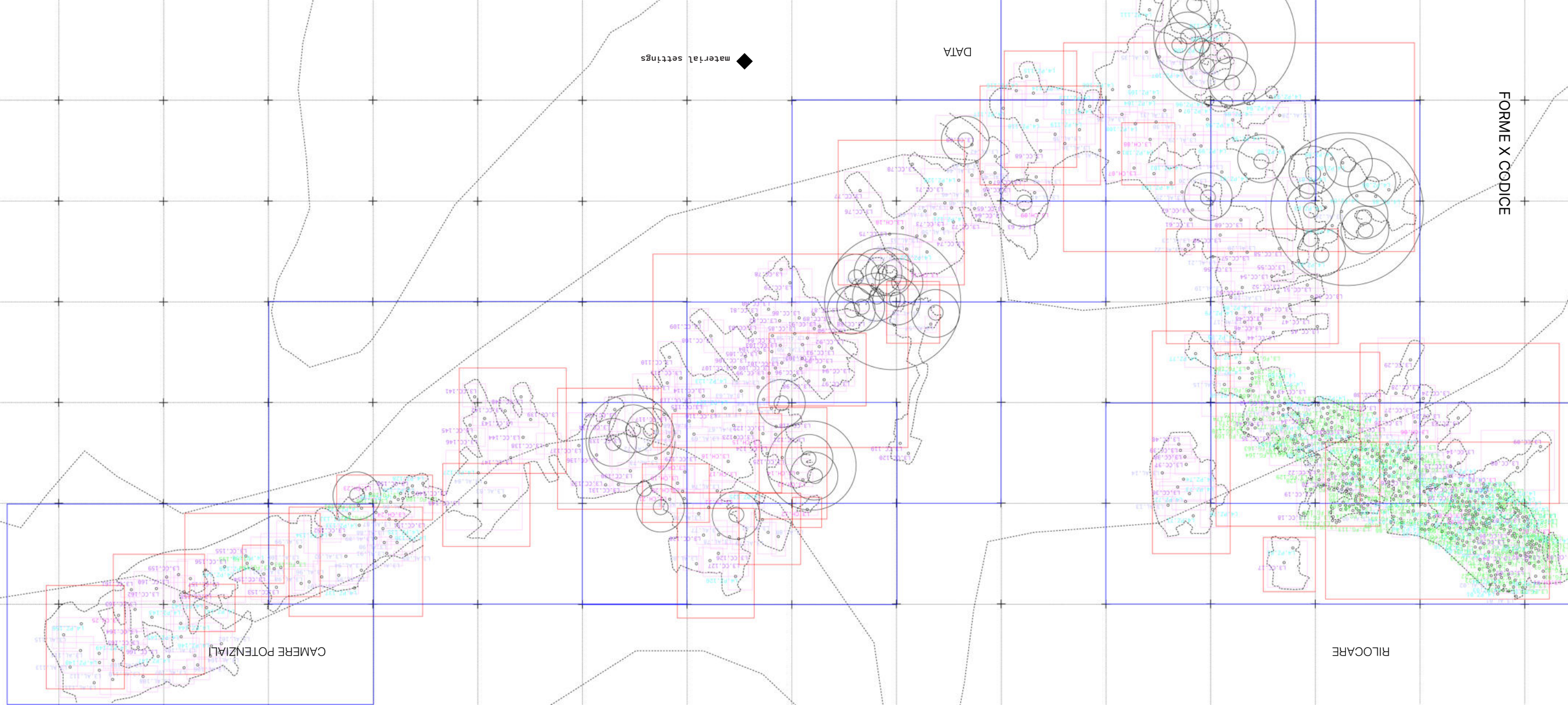
MATERIA X CODICE

RILOCARE

CAMERE POTENZIALI



RILOCARE



DATA

material settings

CAMERE POTENZIALI



FORME

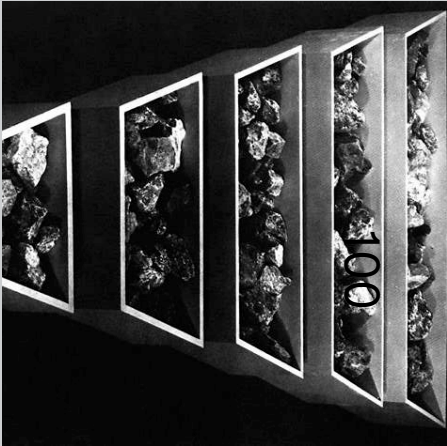
RILLOCARE

DATA

material settings

MD

CAMERE POTENZIALI



Robert Smithson, A Non-site (Franklin, New Jersey), 1968 (dettaglio), Museum of Contemporary Art Chicago.
dettaglio del comparto: la roccia è "schedata" dalla griglia del contenitore, trasformata da terreno a campione.

I Non-sites nascono come una macchina di dislocazione: una serie di opere "ibride" che combinano materiali geologici prelevati (rocce, sabbie, detriti), contenitori industriali e un apparato di fotografie, mappe, testi capace di puntare altrove, verso un luogo preciso che però resta fuori campo.¹

La sala espositiva diventa così un'infracciata: non il sostituto del paesaggio, ma il suo indice. Nel Non-site, il "qui" (la galleria) non compete con il "lì" (il sito), lo rimanda e lo complica, rendendo visibile la frattura tra materia e rappresentazione, tra presenza e localizzazione.² Questa frattura è la stessa che, nella tua tesi, organizza il salto epistemico tra realtà e dislocazione sul libro: ciò che non può essere attraversato operativamente (il sito come soglia, il sottosuolo come regime fisico e politico) viene tradotto in un sistema leggibile, non per "ridurre" il reale, ma per mettere in evidenza come lo rendiamo dicibile.

Quadro logico tridimensionale

Smithson definisce il Non-site come una sorta di "immagine logica" tridimensionale: astratta, ma riferita a un sito reale. La logica è decisiva: non si tratta di imitare la forma del luogo, bensì di costruire una grammatica di corrispondenze (materiale-mappa-fotografia-testo) dove ogni elemento funziona

come vettore di orientamento. In questa grammatica, il museo non è cornice neutra: è la condizione stessa della traduzione, il laboratorio in cui la materia viene resa leggibile come informazione e come prova.

L'archivio della materia

Il Non-site inizia con un gesto minimo e irreversibile: il prelievo. La materia viene estratta dal suo contesto e ricollocata in una struttura di contenimento che la organizza per com-parti, griglie, sequenze. Quello che appare come "scultura" è, più precisamente, un archivio della materia: campione, classificazione, didascalia, traccia fotografica. Qui l'atto artistico coincide con un protocollo: selezionare, prelevare, trasportare, depositare, indicizzare.

Soglia e distanza

Il Non-site costruisce una soglia: non concede l'esperienza piena del luogo, ma la sua struttura di rinvio. Si attraversa con lo sguardo e con la lettura, mentre la materia, pur presente, resta segnata da una distanza.

In questo senso, il Non-site è una pedagogia della non-coscienza: rende evidente che ogni dispositivo di conoscenza (mappa, inventario, abaco, matrice) è sempre un compromesso tra accesso e perdita, tra

SITE/NON-SITE

¹ Smithson R., A Provisional Theory of Non-Sites, in Flam (ed.), The Collected Writings, 1968.
² Ibidem.
³ Smithson R., Entropy and the New Monuments, Artforum 4, n. 10, June 1966, rist. in Flam (ed.), The Collected Writings.
⁴ Smithson R., A Sedimentation of the Mind: Earth Projects, Artforum 7, n. 1, Sept 1968, rist. in Flam (ed.), The Collected Writings.
⁵ Kwon M., One Place after Another: Site-Specific Art and Locational Identity, Cambridge, MIT Press, 2002.

DATA

chiarificazione e opacità.

Dislocazione come erosione

Il pensiero di Smithson lavora sul tempo come decadimento, sedimentazione, entropia: non un tempo lineare, ma un tempo stratificato, fatto di trasformazioni lente, rovine industriali, geologie che superano la scala umana.³

L'operazione del Non-site, allora, non "conserva" il sito: lo espone come processo, come passaggio di stato (da luogo a campione; da paesaggio a dossier; da terreno a schema). Per una ricerca sul sottosuolo, questa è una lezione metodologica: ciò che è sepolto non è soltanto nascosto; è in una condizione di trasformazione continua.

La rappresentazione che pretende di fissarlo tradisce il suo regime. Il Non-site, al contrario, dichiara apertamente la propria natura provvisoria e traduttiva.⁴

Il luogo come rete di relazioni

A partire dalla fine degli anni Sessanta, la nozione di "luogo" in arte smette di essere solo "posizione" e diventa costruzione relazionale (discorsiva, istituzionale, infrastrutturale).⁵ Il Non-site è già dentro questa svolta: il sito non è mai un'origine pura, è un punto in una rete di estrazioni, trasporti, immagini, narrazioni, permessi, economie.



FR

Robert Smithson, A Non-site (Franklin, New Jersey), 1968. Bins installed: 16 1/2 × 82 1/4 × 103 in. (41,9 × 208,9 × 261,6 cm). Museum of Contemporary Art Chicago, gift of Susan and Lewis Manilow.
veduta dell'opera come "corridorio" prospettico di contenitori trapezoidali con la pietra, dove la geometria museale organizza il prelievo come indice del sito.

Robert Smithson, Non-site (Paisades-Edgewater, N.J.), 1968, Whitney Museum of American Art, Howard and Jean Lipman Foundation, Inc.
contenitore metallico a fasce orizzontali con pietre "trasferite" dal sito; accanto, il pannello/disegno funziona da apparato di orientamento (mappa/indice) che riapre il rimando al luogo originario.

CAMERE POTENZIALI

SOTTO/SOPRA

Italo Calvino, con la città di Eusapia, immagina una città dei vivi che ha una copia sotterranea dei morti. Col tempo, le due versioni cominciano a influenzarsi a vicenda, fino a rendere indistinguibile chi imita chi ¹³. Matera, nella lettura di molti autori, è una Eusapia reale: una città sotto e una città sopra, in cui il mondo scavato non è solo infrastruttura tecnica, ma “rovescio indispensabile” della facciata visibile ¹⁴. La città scavata funziona come memoria profonda della città contemporanea: ne conserva i dispositivi di adattamento al clima, le logiche d'uso delle risorse, le forme di socialità legate ai vicinati e alle camere urbane.

RILLOCARE

¹³ Calvino I., *Le città invisibili*, Torino, Einaudi, 1972, cap. «Le città e i morti. 3 (Eusapia)».

¹⁴ García Gurdi R., *Quota zero: abitare la terra*, in *La città scavata*.

¹⁵ Colonna G., *La città scavata*, in *La città scavata*.

La città di superficie, negli ultimi decenni, ha spesso interrotto, occultato o musealizzato questa memoria, ma non ha potuto cancellarla del tutto. Ne risulta una condizione di doppio paesaggio: uno, in luce, turisticato, reso icona; l'altro, in ombra, parzialmente abbandonato, ma ancora capace di raccontare una civiltà idrogenica – fondata sulla gestione fine dell'acqua e dell'energia ¹⁵.

L'interesse contemporaneo per il mondo sotterraneo non è, allora, pura nostalgia del primitivo: è la ricerca di un nuovo grado zero in cui ripensare l'abitare a partire da un rapporto meno estrattivo e più simbiotico con il suolo.

DATA

hyper-text modes

CAMERE POTENZIALI

CITTÀ TROGLODITA

⁵ Conte A., La città scavata, in La città scavata.
⁶ Colonna A., La città scavata, in La città scavata.
(e), per la parte più tipologica e morfologica sui lamioni e sui tessuti:
⁷ Ficarelli E., La città scavata, in La città scavata.
⁸ Pisciotta M. B., Architetture celate per esigenze manifeste, in La città scavata.
⁹ Ibidem.
¹⁰ Ibidem.
¹¹ Ficarelli E., La città scavata, in La città scavata.
¹² Garcia Gurdi R., Quota zero: abitare la terra, in La città scavata.

DATA

hyper text modes

A uno sguardo superficiale, i Sassi appaiono come un grappolo di case in tufo: un tessuto compatto di fronti, vicoli, gradoni. Ma questa facciata è solo la metà visibile di un dispositivo infrastrutturale profondamente ipogeo. Sotto le strade e dietro i muri, una rete di cisterne a goccia, canali, pozzi e cunicoli costruisce un sistema idraulico tanto sofisticato quanto oggi in gran parte dismesso ⁸.

L'acqua piovana, raccolta dalle falde dei tetti e dai selciati inclinati, scendeva verso le parti basse della città e veniva intercettata, filtrata, decantata in sequenza, trasformando ogni abitazione in una piccola macchina climatica. Le cisterne, connesse fra loro, costituivano un circuito di accumulo e purificazione che integrava in un unico sistema dispositivi tecnici, forme del suolo e spazi di socialità (vicinati, corti, camere urbane).

Allo stesso tempo, la massa termica del tufo garantiva una temperatura interna costante intorno ai 15°C, mentre la disposizione delle aperture modulava luce e calore stagionale: d'estate i raggi diretti restavano fuori, d'inverno scivolavano in profondità nelle grotte, riscaldandole ⁹. I Sassi sono, in questo senso, un archetipo bioclimatico: un agglomerato che integra in modo indissolubile architettura, microclima e gestione delle risorse.

Il progressivo abbandono di questa infrastruttura sotterranea, tamponamento delle cisterne, impermeabilizzazione delle superfici, rottura dei collegamenti, ha trasformato il sistema in un reperto estinto, ma non privo di memoria: in occasione di piogge intense, molte cisterne tornano a riempirsi parzialmente, come se la città ricordasse, per un istante,

FR

La città scavata non è un "non progetto", ma un progetto distribuito nel tempo, un processo in cui ogni aggiunta rilegge e riscrive il sistema esistente.

In questa prospettiva, Matera può essere letta come paesaggio culturale nel senso pieno del termine: un organismo che raccoglie nella propria struttura la storia lunga del rapporto tra comunità, suolo, acqua, energia ⁷.

La città troglodita non è solo remota: è anche un laboratorio di convivenza fra architettura e geologia, fra scavo e costruzione, fra visibile e sotterraneo.

Matera incarna così una forma di razionalismo organico: una città in cui la geometria non è astratta, ma deriva dalla stratificazione di soluzioni adaptive – slittamenti, rotazioni, sovrapposizioni, che rispondono alla morfologia del pendio, alle esigenze produttive, alle condizioni climatiche.

Il proprio funzionamento originario ¹⁰. Questo "ritorno" inteso segnala che l'architettura celata non è solo materia di archeologia, ma risorsa per una reinterpretazione contemporanea dell'abitare con l'acqua.

La storia insediativa di Matera passa da un primo gesto di abitare la terra come basamento – i villaggi trincerati neolitici sugli altipiani, a un gesto opposto: considerare la terra non solo come supporto, ma come materia da scavare, da trasformare in cavità, concii, murature ¹¹. L'architettura sotterranea nasce da questa doppia operazione: togliere, per ottenere spazio; riaggregare, per costruire elementi che chiudono, definiscono, connettono.

Lo scavo, in questo senso, non è soltanto tecnica: è un'altra forma di progettazione. Sottrarre materia produce due esiti simultanei: il vuoto abitabile e la massa che lo circonda. L'architettura sotterranea lavora su questo rapporto, costruendo organismi in cui interno ed esterno non sono opposti, ma due stati della stessa sostanza. La soglia fra grotta e lamione, fra cavità e facciata, è il luogo in cui questa continuità si fa evidente: un piano sottile, spesso murato, che media fra il buio ipogeo e la luce del vicinato.

Materia, materiale e forma si intrecciano in un processo continuo: la roccia estratta da una cavità diventa blocco per costruire la muratura che la protegge; il pendio naturale viene tradotto in sequenze di piani, scale, terrazze; il vuoto scavato nel sottosuolo genera il vuoto collettivo delle camere urbane.

La quota zero non è più una linea astratta sul piano regolatore, ma il risultato di queste negoziazioni: una soglia mobile fra terra e archi-

tettura, fra dentro e fuori ¹². Per la tua tesi, questa condizione di architettura allo stato iniziale, né pura natura, né pura costruzione, definisce il campo in cui il progetto può pensare il non intervento non come rinuncia, ma come riconoscimento di una struttura già intensamente progettata dalla lunga durata dei processi geologici e insediativi.

ESTRATTO

GRADO ZERO.

L'ARCHITETTURA DELLE CAVERNE

RILOCARE

¹ Zevi B., Contro storia dell'architettura in Italia. Preistoria e Alto Medioevo, Roma, Tascabili Economici Newton, 2005, pp. 10-12.

² Lanzetta A., Opaco Mediterraneo. Architettura informale, una diversa modernità. L'influenza della spazialità mediterranea dal moderno al contemporaneo.

³ Bataille G., «Informe», in Documents, n. 7, dicembre 1929.

⁴ Rudofsky B., Le meraviglie dell'architettura spontanea. Per una storia dell'architettura, Bari, Laterza, 1979.

La caverna è, per Bruno Zevi, il grado zero dell'architettura: non ha facciata, non poggia sulla terra ma le appartiene, dissolve la distinzione fra pavimento, pareti e soffitto in un unico involucro continuo. Lo spazio non è incoriciato, ma scavato; la luce non è data una volta per tutte, ma filtrata, riflessa, trattenuta da superfici irregolari che la feriscono e la rifrangono¹. In questo senso la caverna è già una critica radicale alla grammatica disciplinare della modernità accademica: nessun angolo retto, nessuna volumetria autonoma, nessuna neutralità.

Zevi riconosce nella caverna una sorta di scrittura preistorica dello spazio, in cui la sintassi non passa per il muro ma per lo spessore, per le lacerazioni, per i dislivelli ossessivi. È una spazialità che coincide con il suolo, una forma di abitare in cui l'architettura non si posa sul paesaggio ma lo prolunga in negativo. Da qui la sua attualità: l'uomo "moderno", consapevolmente o meno, tende a riaprire il dentro verso il fuori, dissolvere la facciata, cercare continuità atmosferiche fra interno ed esterno. La caverna, in questo quadro, non è un fossile, ma un archetipo operativo.

Matera si colloca esattamente su questa soglia: città che ha trasformato la caverna in architettura, e l'architettura in

un'estensione della caverna. La città troglodita non è qui una metafora primitivista, ma la forma elementare, grado zero, da cui ripartire per ripensare il rapporto fra abitare e suolo.

Nell'area mediterranea il rapporto fra modernità e tradizione vernacolare non è un semplice passaggio di testimone, ma un conflitto aperto. Qui la tradizione non è uno sfondo morto: è viva, competitiva, capace di resistere e di contaminare ogni tentativo di modernizzazione lineare². Ne deriva quella che Alessandro Lanzetta chiama una condizione opaca del Mediterraneo: un campo in cui passato, presente e futuro non si succedono, ma coesistono in tensione.

Da questo punto di vista, l'architettura vernacolare (le città scavate, i villaggi trogloditi, le case rupestri) non è un repertorio di forme da citare nostalgicamente, ma il lato basso del linguaggio architettonico: ciò che rimane informe, indisciplinato, eccedente rispetto ai codici alti della composizione. In questo senso dialoga con la nozione di informe di Georges Bataille: una dimensione che non ha diritti nella gerarchia delle forme, ma che ne mina continuamente la stabilità, ricordando che ogni figura ha un doppio uso – nobile e degradato, sacro e materiale³.

hyper text modes

L'interesse per l' "architettura senza architetti" di Bernard Rudofsky va letto in questa chiave: non come ritorno idilliaco all'autenticità del passato, ma come riconoscimento di una intelligenza spaziale diffusa, capace di produrre dispositivi climatici, idraulici e insonorizzanti sofisticatissimi senza passare per il filtro delle accademie⁴. Il vernacolare diventa così un campo a-topico e a-storico, attraversato da continuità lente: più simile a un ecosistema che a uno stile.

In questo inserto, Matera è letta precisamente come uno di questi ecosistemi opachi: un luogo dove il moderno non cancella il troglodita, ma vi si sovrappone, lo sfrutta, lo rende in parte irrinconoscibile, senza riuscire a dissolverne del tutto la logica.



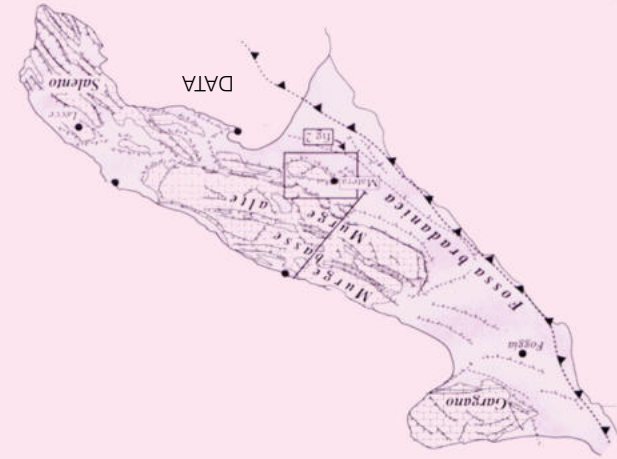
Micro-incisione di ruscellamento su copertura limoso-argillosa dell'altopiano murgiano, area materana (Archivio Mario Tommaselli).

Parete di cava nelle "Calcaretini di Gravina" nel comprensorio materano, sezione verticale delriempimento plio-pleistocenico della Fossa bradanica (Archivio Mario Tommaselli).

(TALKING) - Roberto Tommaselli
Torino, 15 novembre 2024

* Roberto Tommaselli, geologo esperto del territorio materano, ha offerto un supporto tecnico fondamentale per un primo approccio al progetto, tramite dati geologici, geotecnici e storici utili, contribuendo a comprendere la natura della calcarenite e i fenomeni legati all'acqua e alla resistenza degli ambienti scavati nella roccia.

Inquadramento geologico della Fossa bradanica e dell'avampese apulo, con localizzazione di Matera sul margine tra Horst murgiano e bacino bradanico (rielaborazione da Archivio Mario Tommaselli).



hyper|text modes

LL No, sistemi SLAM. Con una telecamera in movimento si ottiene una nuvola di punti, da cui posso ricavare un modello più dettagliato rispetto ai rilievi di Viti.

RT Interessante!

LL La professoressa Cattaneo è fondamentale: noi siamo architetti, ma non esperti di paesaggio e geologia. Il suo contributo aiuterebbe a chiarire la componente geologica, trattandosi di spazi scavati nella roccia. Sarebbe utile integrare sezioni geologiche con sezioni architettoniche per comprendere la stratificazione del terreno e la sua evoluzione.

RT Quindi ti serve un quadro geologico generale di Matera, in particolare sulla calcarenite di Gravina, che noi chiamiamo tufo. Ti servono parametri tecnici? Posso fornire dati geologici e geotecnici, oltre a informazioni sismiche. Un mio collega ha seguito lavori in zona, con verifiche per ascensori e sondaggi.

LL Sì, mi servirebbero dati per sezioni geologiche, sia dello stato attuale che dell'evoluzione nel tempo, per comprendere quali elementi si sono staccati e quali sono rimasti nelle pareti. Da queste informazioni potrei ricavare suggerimenti progettuali.

RT Lavoro impegnativo.

LL Soprattutto per chi, come me, non ha esperienza in questo campo. Mi serve anche capire come ottenere dati tecnici, ad esempio sull'umidità, per valutare l'abitabilità degli spazi sotterranei.

TK

ROBERTO TOMMASELLI Ciao, mi senti?
LAURA LARROCCA Ora sì, buongiorno!
RT Io non ti sento. Tu mi senti?

LL Ora?

RT Perfetto.

LL Buongiorno!

RT Ciao! Se non sbaglio, ci siamo già conosciuti.

LL Sì, un anno fa, più o meno a Natale.

RT Prima che mi dimentichi, saluta affettuosamente la professoressa Cattaneo da parte mia.

LL Certamente.

RT Raccontami cosa stai facendo. Iniziamo dal progetto.

LL La ricerca parte proprio da Matera.

RT Del triennio o del quinquennio?

LL Quinquennio.

RT Ah, stai chiudendo praticamente.

LL Sì.

RT Architetture?

LL Esatto. In particolare, indago Matera sepolta, basandomi sull'unico rilievo fatto da Enzo Viti, che ha documentato circa 2,5 km di città sotterranea, dal Convento dell'Annunziata a Palazzo Lanfranchi. La peculiarità del lavoro è che solo lui possiede questo materiale, frutto di anni di studio e rilievi, spesso autofinanziati. La tesi si divide



LL Sì.

RT Ho dati in shapfile. Guardati e vediamo se servono altri approfondimenti.

LL Perfetto!

RT Se ti servono dati tecnici specifici, possiamo contattare ingegneri che hanno seguito lavori in zona.

LL Ok.

RT Lo vedremo più avanti.

LL Va benissimo. Un'ultima cosa: chi posso contattare per ottenere voli storici su Vico Fossi?

RT Dovresti consultare l'Archivio di Stato o l'Istituto Geografico Militare. Ho alcune fotografie della città che potresti visionare.

LL Possiamo vederle insieme?

RT Certo, quando sarai qui potrai scannerizzarle.

LL Grazie.

RT Chiamami quando vuoi. Possiamo anche verificare i dati dell'Istituto Geografico Militare per fotografarmi storici.

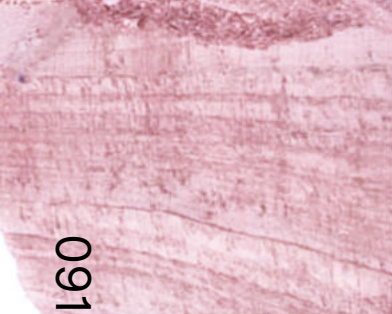
LL Perfetto.

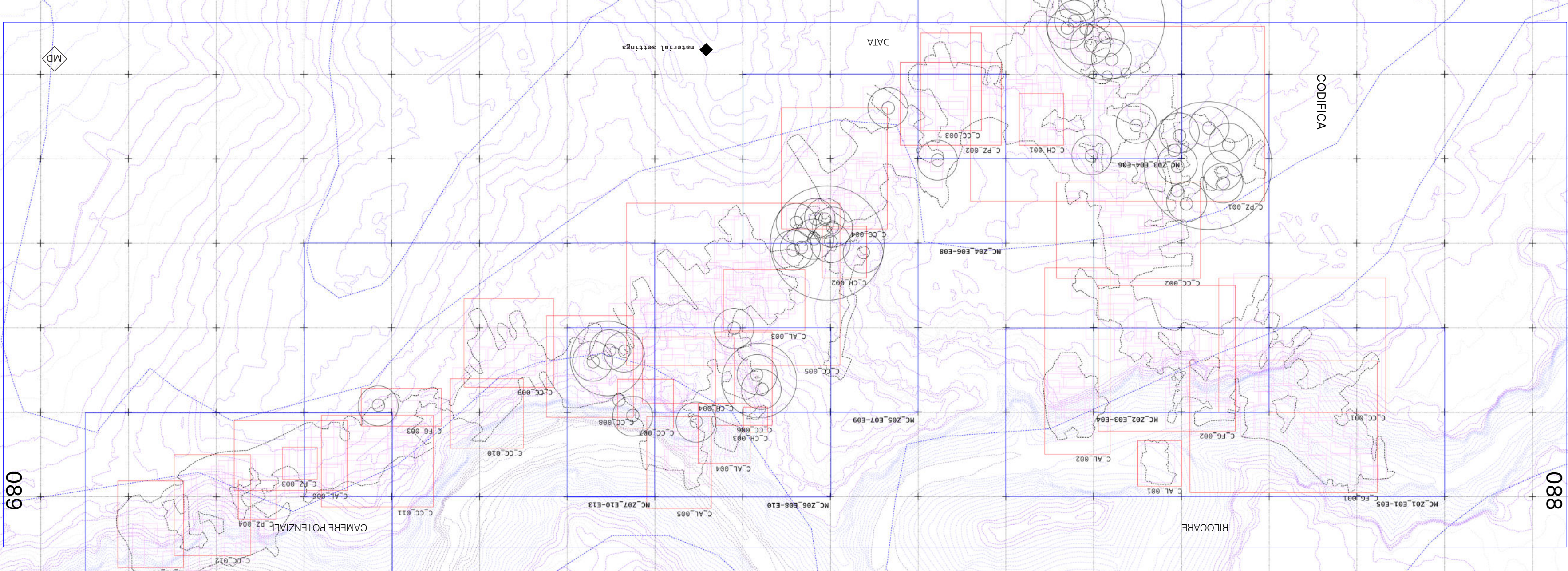
RT Ti invierò un quadro geologico della zona e un lavoro sui Sassi. Ti aiuterò a collocare la geologia sotto le sezioni architettoniche.

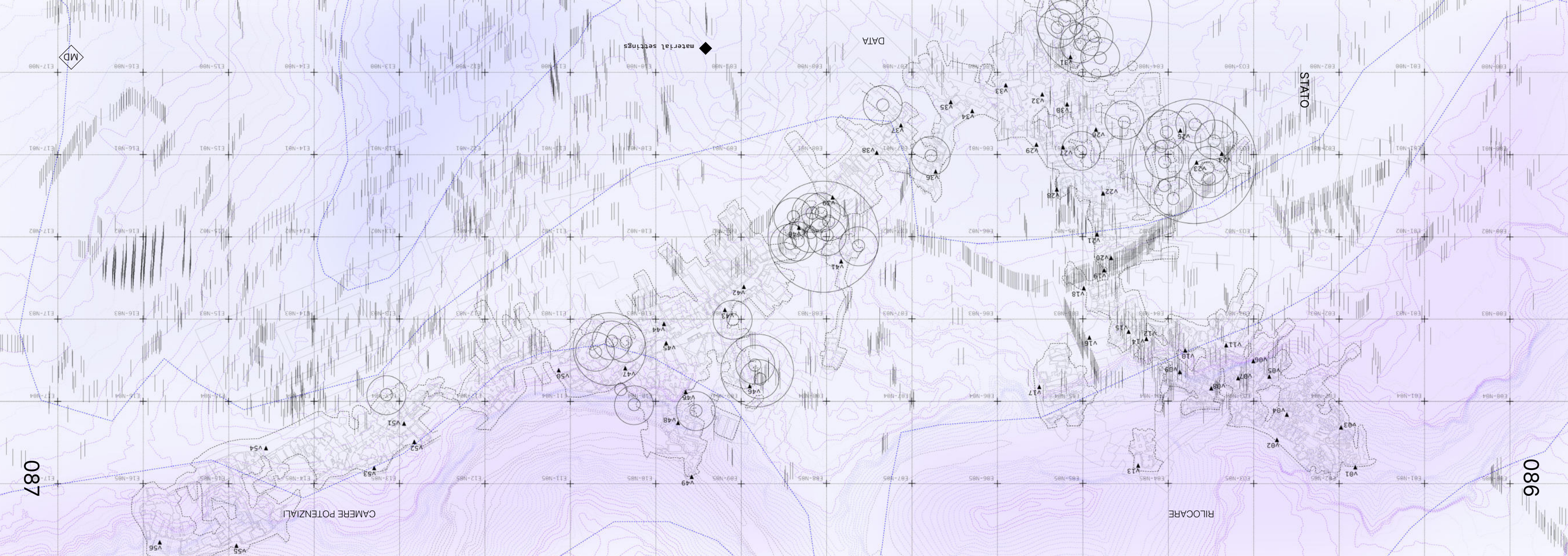
LL Grazie mille. Ci sentiamo presto.

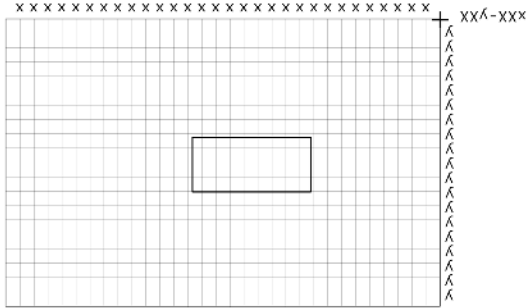
RT Figurati, per i giovani sono sempre disponibili. Buon weekend!

LL Grazie, buona giornata!



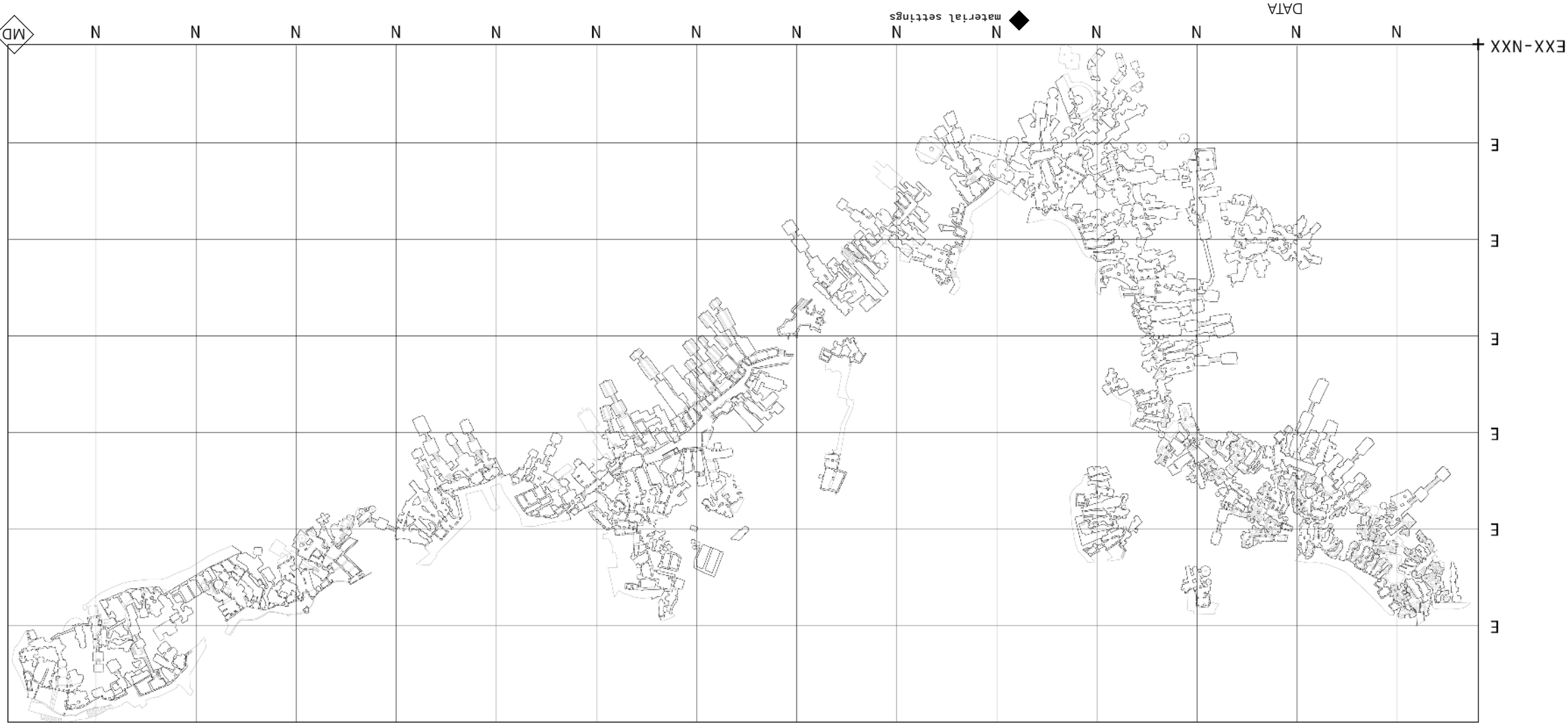






PRINCIPIO

RILOCARE



Gli studi di rilocalizzazione nelle camere potenziali si appoggiano integralmente su questo principio: ogni camera non viene inventata ex novo, ma deriva da una selezione ologrammatica del rilievo di Enzo. A partire dalla mappa madre, il progetto isola combinazioni specifiche di materie, processi e attori, le ricolloca in uno spazio astratto e ne testa le condizioni di accesso, rischio, opacità. Le camere potenziali sono quindi non-site operativi: disposti in cui il rilievo originario viene piegato in scenari di futuro, senza perdere la propria referenza al sottosuolo reale. In questa catena – rilievo ologrammatico, carte non-site, camere potenziali – il progetto non aggiunge forma al sottosuolo, ma ne esplora le possibilità, mantenendo sempre visibile la distanza tra ciò che è stato misurato e ciò che è solo possibile.

1.0 OLOGRAMMA
(rachivio parziale)

RILLOCARE

²⁰ R. Smithson, *A Provisional Theory of Non-Sites*, in *The Collected Writings*, a cura di J. D. Flam, Berkeley, University of California Press, 1996.
²¹ C. H. Waddington, *The Strategy of the Genes*, London, Allen & Unwin, 1957.
²² F. Ait-Touati, A. Arènes, A. Grégoire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris, Éditions B42, 2019.

DATA

● structural units

Robert Smithson definisce il Non-Site come una “logical picture”: una configurazione astratta che, pur non somigliando al suo referente, rimanda a un luogo specifico da cui provengono materiali e dati.²⁰

Nei Non-Sites degli anni Sessanta, rocce, sabbie e detriti raccolti in cave o deserti venivano collocati in strutture geometriche all'interno della galleria, accompagnati da mappe e fotografie del luogo d'origine. Le carte funzionano come una traduzione concettuale di questa strategia: ogni mappa è un non-site in cui cavità reali vengono ridotte a codici, indici, diagrammi; i materiali sono presenti come classi piuttosto che come immagini. Ciò che conta è la relazione logica tra carta e luogo, non la sua verosimiglianza figurativa. Dislocare il sottosuolo in questi non-site cartografici significa rifiutare sia l'illusorismo della rappresentazione mimetica sia la retorica della “valorizzazione” turistica. Le carte non vogliono rendere il sottosuolo più consumabile, ma costruire una distanza critica, un'interfaccia astratta in cui diventa possibile negoziare che cosa mostrare, che cosa tacere, che cosa non trasformare.

Su questo impianto si innesta il principio ologrammatico applicato al rilievo di Enzo

Viti. Il disegno dei 2,5 km di città sepolta è al tempo stesso frammento e intero: una porzione limitata di ipogei che, come in un ologramma, contiene in sé la legge di funzionamento dell'intero sistema sotterraneo. Ogni croce, ogni codifica di ambiente, è un punto di campionamento in cui la parte riflette il tutto, secondo una logica non lontana dal paesaggio epigenetico di Waddington, in cui ogni posizione della “biglia” rimanda a un intero destino di forma.²¹ Il rilievo non pretende di essere esaustivo, ma si assume come archivio parziale fondativo: è l'unica base spazializzata esistente da cui l'archivio può essere riaperto, riscritto, proiettato altrove.

Le carte-non-site del volume operano dunque come proiezioni olografiche di questo rilievo originario. Ogni trasformazione – dalle matrici materia×rischio alle mappe di attanti e vettori – è una diversa modalità di “svolgere” il medesimo ologramma: ciò che cambia è la griglia di lettura (materie, processi, tempi, attori), non il campo di riferimento. In questo senso, la dislocazione non cancella il sito ma lo moltiplica, come nelle cartografie potenziali di Terra Forma, dove il territorio reale è continuamente ri-composto in serie di mappe concorrenti.²²

CAMERE POTENZIALI

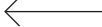
CAMERE POTENZIALI

1.0 OLOGRAMMA (rarchivio parziale)

PRINCIPIO
STATO
(TALKING) - Roberto Tommaselli
Torino, 15 novembre 2024

ESTRATTO
SITE/NON-SITE
FORME
FORME X CODICE
MATERIA X DOMINIO
MATERIA X CODICE
MATERIA X VETTORE

RILOCARE



DATA



● structural units

SE



076

RILOCARE



DATA

hyper text modes

Questo è dunque un punto di contatto: una soglia in cui si vedono insieme la genealogia dell'archivio (il lavoro di Enzo) e la sua estensione nel presente (la mia ricerca). L'archivio vivente che costruisco non cancella la città sepolta né la espone integralmente: la attraversa con cautela, ne riconosce le lacune, ne riprende i dispositivi grafici e li piega verso un'altra scala, quella della materia, dei processi, delle fragilità.

Dopo Enzo Viti, la città sepolta non è più solo un insieme di luoghi da scoprire, ma una macchina epistémica: uno strumento per ragionare su come si possa archiviare ciò che è ancora in trasformazione, su come si possa descrivere senza esaurire, su come si possa sapere senza pretendere trasparenza. In questo senso, l'intero volume è una lunga variazione sul gesto iniziale di Enzo Viti: dislocare Matera per poterla ascoltare, e poi dislocarla ancora, sulla pagina, per restituirla un archivio che tenga insieme, senza risolverli, i suoi strati visibili e quelli irriducibilmente opachi.



CONFLITTO



077

MF

RILOCARE

DATA

 **hypertext modes**

Le fotografie che abitano questo inserto sono state scattate durante i sopralluoghi con Enzo Viti nei sotterranei, mentre mi raccontava passo dopo passo le sue scoperte, le sue esitazioni, le sue ipotesi. Non sono semplici illustrazioni: sono tracce del momento in cui l'archivio delle forme e l'archivio della materia si incontrano.

CONFLITTO

PUNTO DI CONTATTO
ALLA SOGLIA TRA STUDIO E SOTTOSUOLO.
LA MANO TRACCIA L'OPACITÀ DELLA CITTÀ.



RILOCARE

Questo archivio non nasce da zero. Nasce da un altro archivio, da un altro corpo, da un altro tempo: quello di Enzo Viti.

Per una vita Enzo ha lavorato come un geologo anomalo, un archeologo senza mandato, un cartografo di cavità. Mentre la città di superficie avanzava, si modernizzava, si narrava a se stessa attraverso le retoriche della patrimonializzazione, lui scendeva sotto, nelle zone dove la storia aveva messo un coperchio ma la geografia continuava a muoversi, a respirare. Ha dissepellito non con le ruspe, ma con lo sguardo e con il passo: corridoi, scale, gallerie, cisterne, camere sotterranee.

Ne ha misurato le profondità, ne ha contato gli scalini, ne ha ascoltato l'eco.

I circa 2,5 km di città sepolta che Enzo ha rilevato non sono un inventario esaustivo, ma una costellazione di scelte. In quell'irteccio di vuoti sotterranei, il suo corpo ha tracciato una linea: alcuni spazi vengono mappati, altri rimangono fuori campo. Alcune cavità diventano disegni, altre restano solo ricordo o intuizione. L'archivio di Enzo è già, in sé, un gesto di selezione, una città estratta dalla città.

DATA

hyper text modes



“Tutto diventa dato” non significa ridurre Matera a un database neutro, ma riconoscere che ogni elemento, una fessura in una parete, una colonia fungina, una percolazione d'acqua, un rifiuto plastico incastato nella roccia, può essere iscritto in una struttura che ne registra la presenza e la vulnerabilità senza esaurirne il senso. Il dato, in questo archivio, convive con l'opacità: accanto a ogni valore numerico persiste la possibilità del punto interrogativo di Enzo, che continua ad accompagnare zone non viste, processi ancora non decifrati, profondità che restano fuori dal campo di indagine.

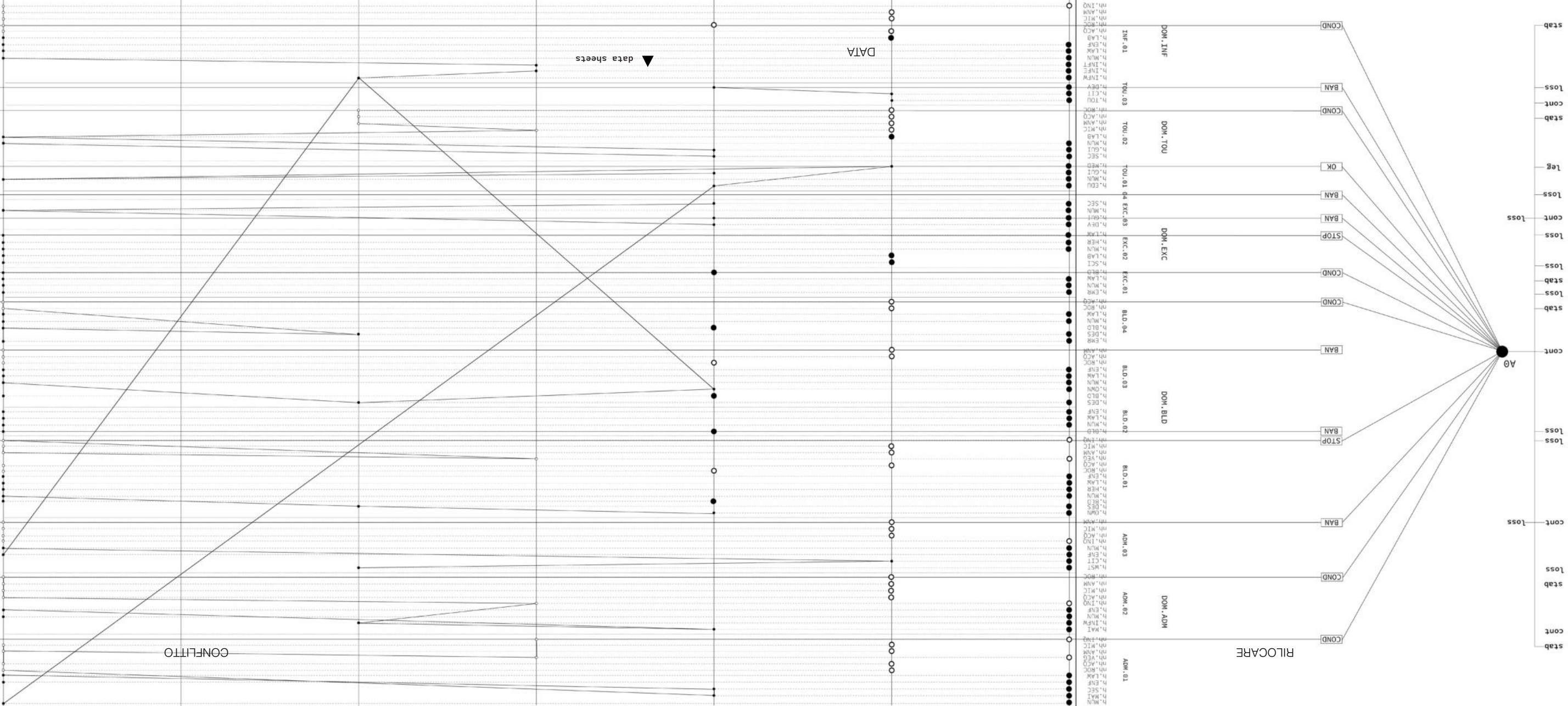
CONFLITTO

Ma l'operazione resta consapevolmente incompleta. Molte parti di Matera ipogea rimangono ignote, opache. Nei suoi taccuini, Enzo usa il punto interrogativo come segno di questa sospensione: una curva che potrebbe essere un cunicolo, un varco murato che forse conduce ad altro, una voce sentita dire “là sotto c'è un'altra cisterna” senza poterne verificare l'esistenza. Il “?” diventa così un simbolo grafico del diritto all'opacità del sottosuolo: ciò che esiste, ma che non siamo autorizzati, o in grado, di nominare.

Questo secondo volume prende le mosse da lì. Il mio lavoro non sostituisce l'archivio di Enzo, lo assume come dispositivo originario. Ho considerato le sue planote, le sue sezioni, le sue mappe come se fossero non solo rappresentazioni di forme, ma camere potenziali, ambienti in cui cominciare ad archiviare qualcosa altro: non più soltanto la geometria degli spazi, ma la materia viva che li abita e li attraversa – rocce, acque, vege-

MF

ESITI

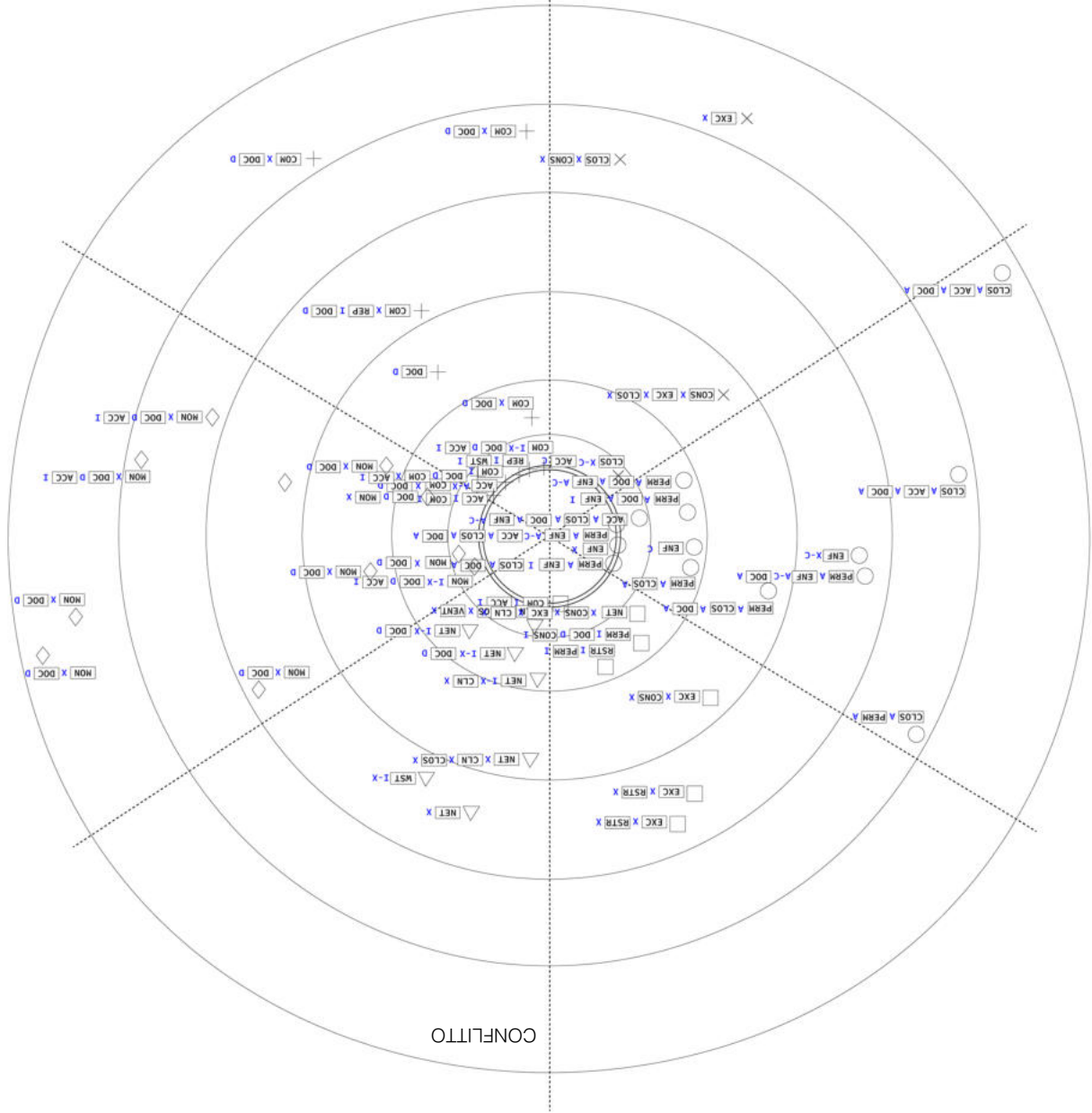


CARTA 12



DATA

▼ data sheets



Questa ultima carta della serie integra attori, vettori e processi, anticipando direttamente la logica dei protocolli operativi.

RILOCARE

Ogni connessione tra A0, attori e nodi materiali è etichettata con tripiette del tipo: P-n PROOC ATT, dove P-n rimanda a uno specifico frame di protocollo, PROOC al processo (ACC, DEC, FIL, GAS, TV...) e ATT alla categoria di attore responsabile o coinvolta (DOC, GOV, PRIV, EDU, ecc.).

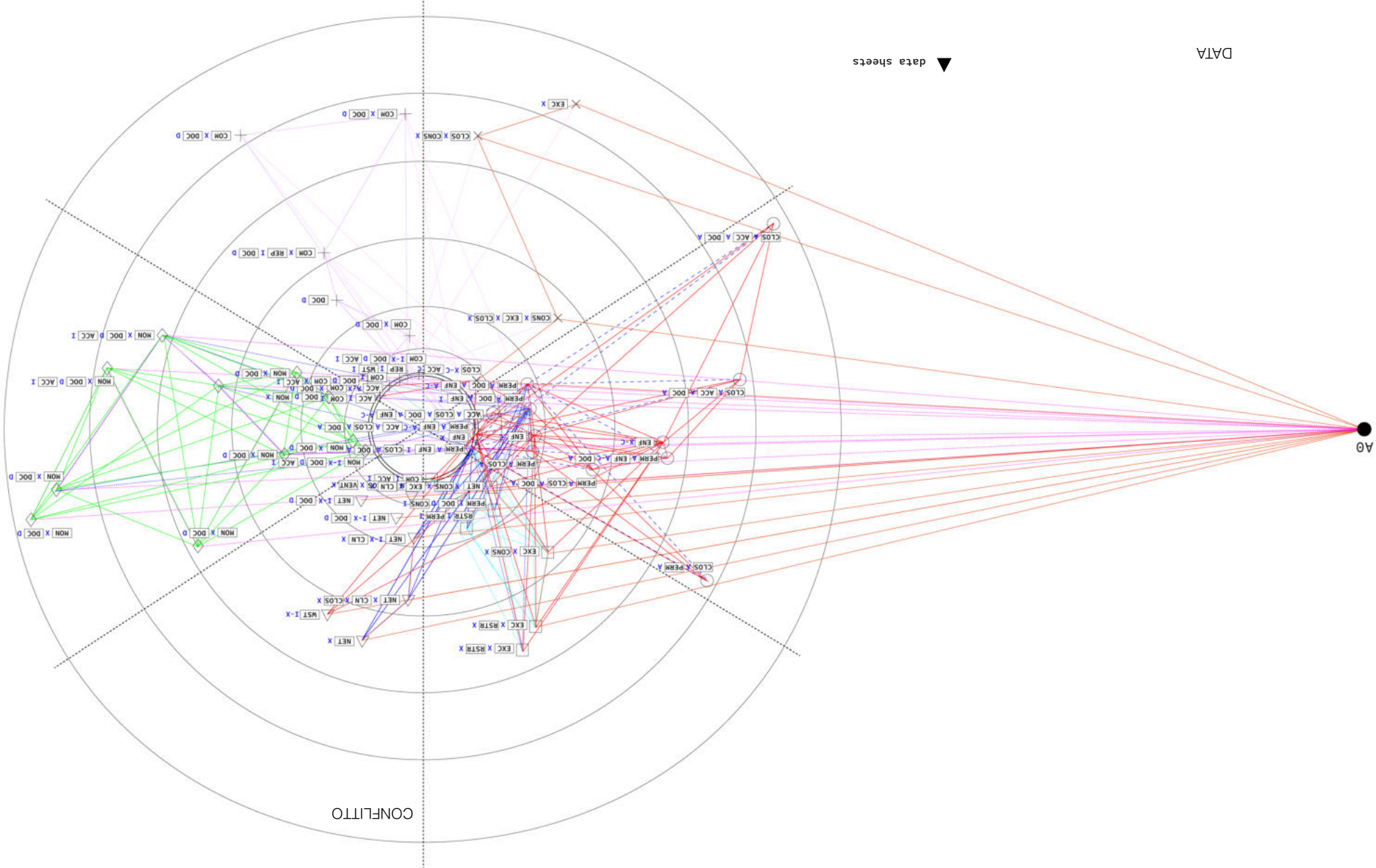
I diversi colori separano le famiglie di processo, rendendo leggibile la specializzazione di ciascun attore: chi principalmente accumula, chi filtra, chi documenta, chi controlla o rallenta.

Dal punto A0 si dipana una rete di linee operative: non più solo chi è in relazione con chi, ma chi può/deve fare cosa rispetto a ogni processo sulla materia viva.

Questa carta funziona come cerniera tra la fase analitica e quella normativa: è il passaggio in cui il rizoma di relazioni si condensa in una grammatica di azioni possibili, da cui derivano i protocolli di non intervento e i protocolli speciali.

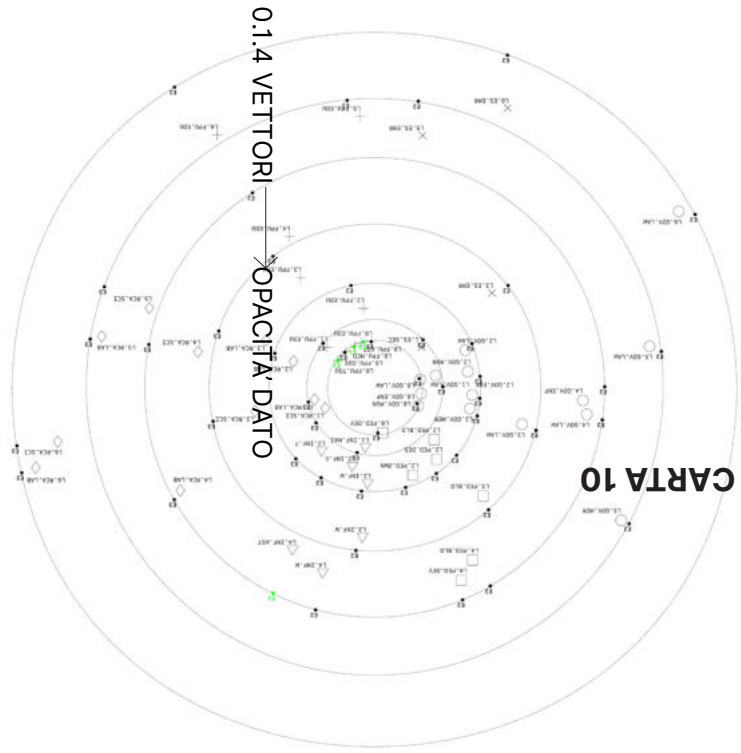
0.1.5 VETTORI → PROCESSI

CARTA 11



DATA

▼ data sheets



In questa carta il filtro non è più il tempo, ma il grado di evidenza delle relazioni tra attori e vettori.

Le connessioni più solide – documentate da more di un riscontro (interviste, archivi, osservazioni in situ), sono rese con tratto pieno o maggiore intensità; quelle ipotetiche o progettuali con tratto più leggero o puntinato.

Alcune famiglie di attori risultano circondate da fasci fitti di linee (alta densità di relazioni confermate), altre compaiono invece come nodi quasi “silenziosi”.

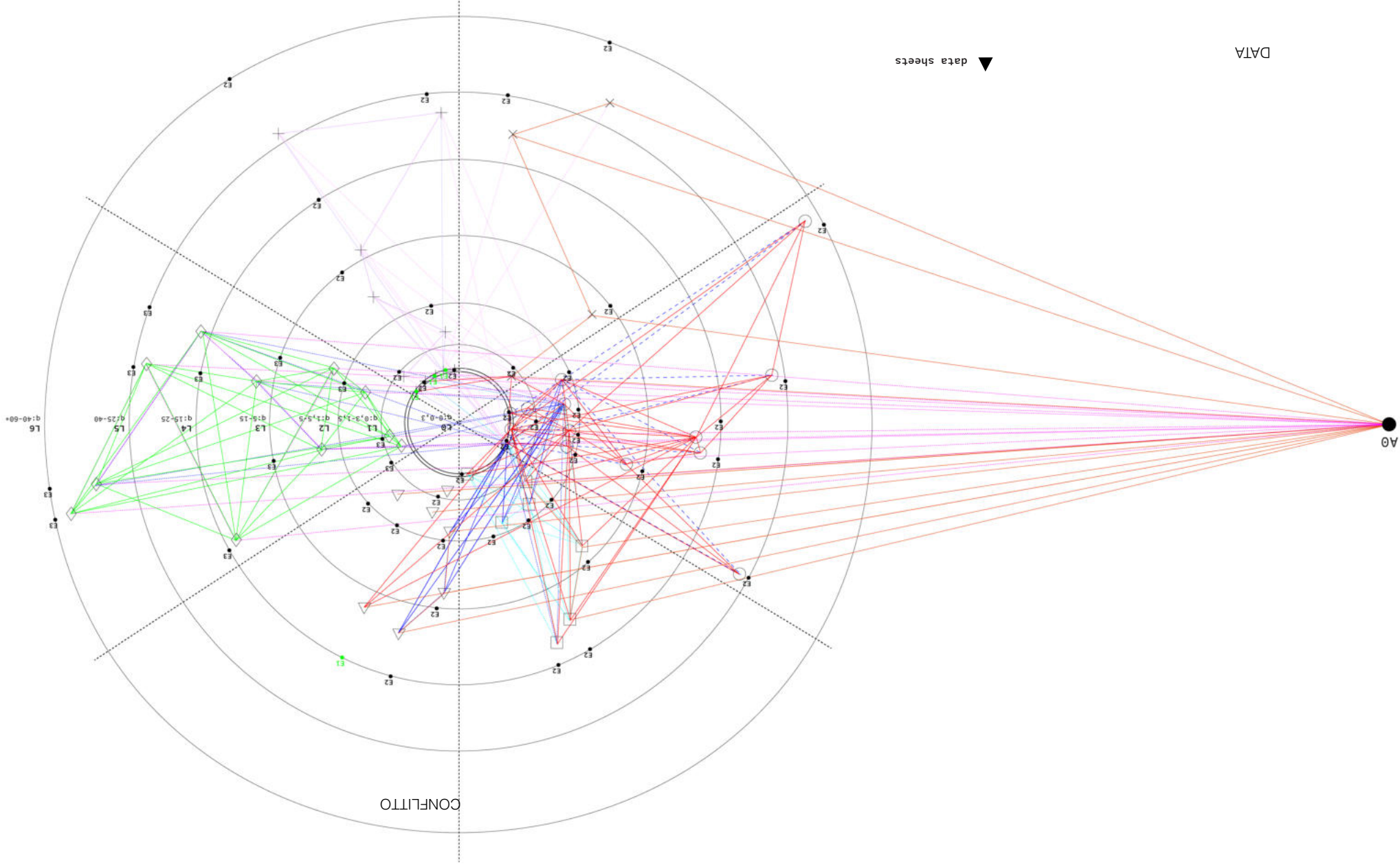
La carta esplicita dove l'analisi si appoggia su un corpo di prova robusto e dove, invece, si apre il campo a scenari ancora da indagare.

È una mappa cruciale per la dimensione etica del progetto: mostra dove si può intervenire con cognizione di causa e dove, al contrario, prevale l'opportunità di sospendere il gesto.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets



Questa carta è una selezione per
tempi lunghi della precedente.

Restano in evidenza soltanto gli at-
tori e i vettori che agiscono su sca-
le temporali estese (anni, decenni,
tempi geologici): apparati normativi,
politiche di tutela, processi geomor-
fologici, dinamiche ecologiche lente.

I settori radiali e le connessioni es-
senziali isolano il “fondo strutturale”
del sistema: ciò che cambia poco,
ma che imposta le condizioni di pos-
sibilità per tutti gli altri movimenti.

La semplificazione grafica (meno
colori, meno linee) sottolinea il
carattere quasi infrastrutturale
di queste relazioni, che fanno da
base ai protocolli di non intervento.

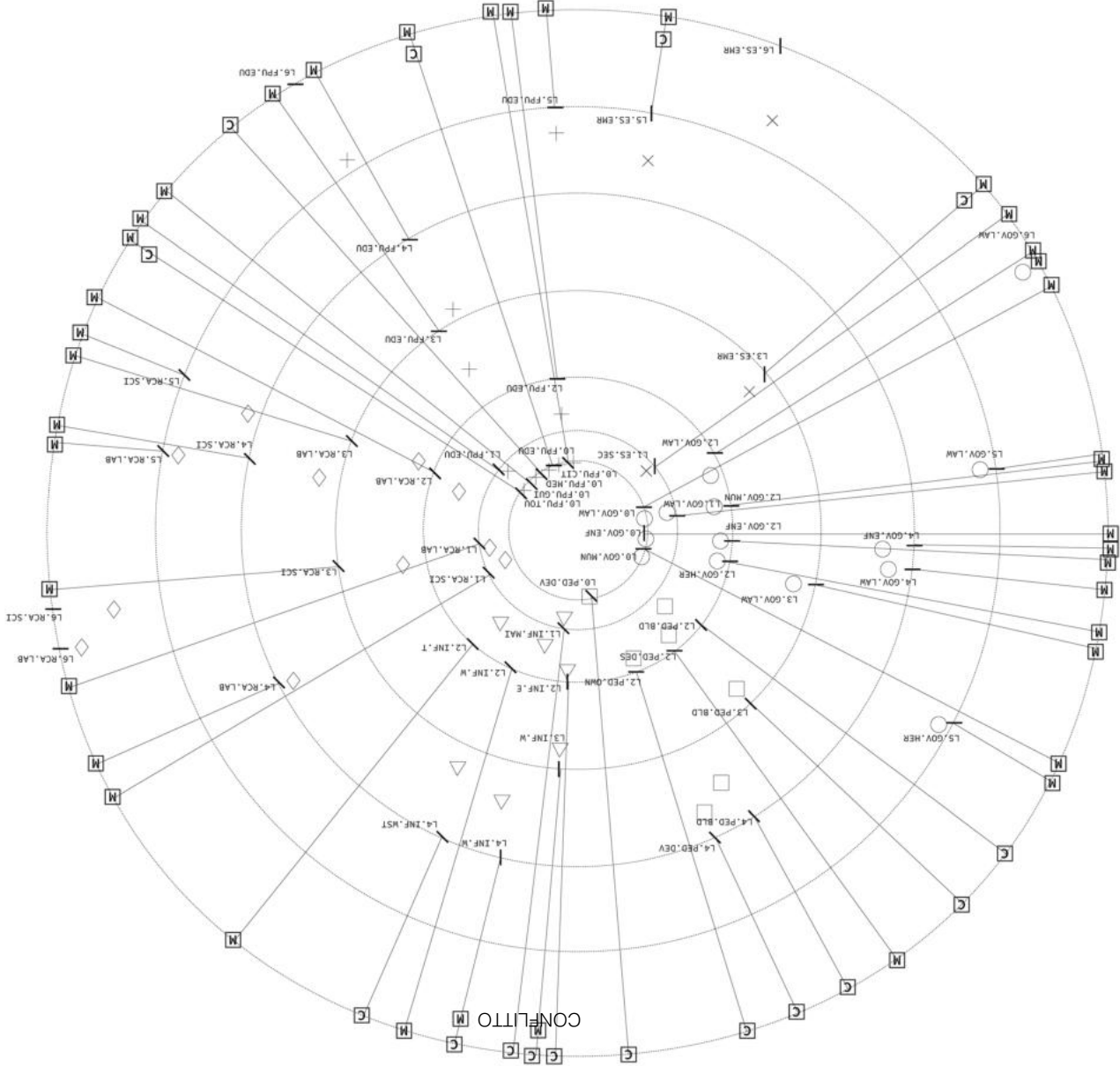
Questa carta è pensata come tavola
di riferimento per valutare le conse-
guenze a lungo termine di qualsiasi
azione progettuale.

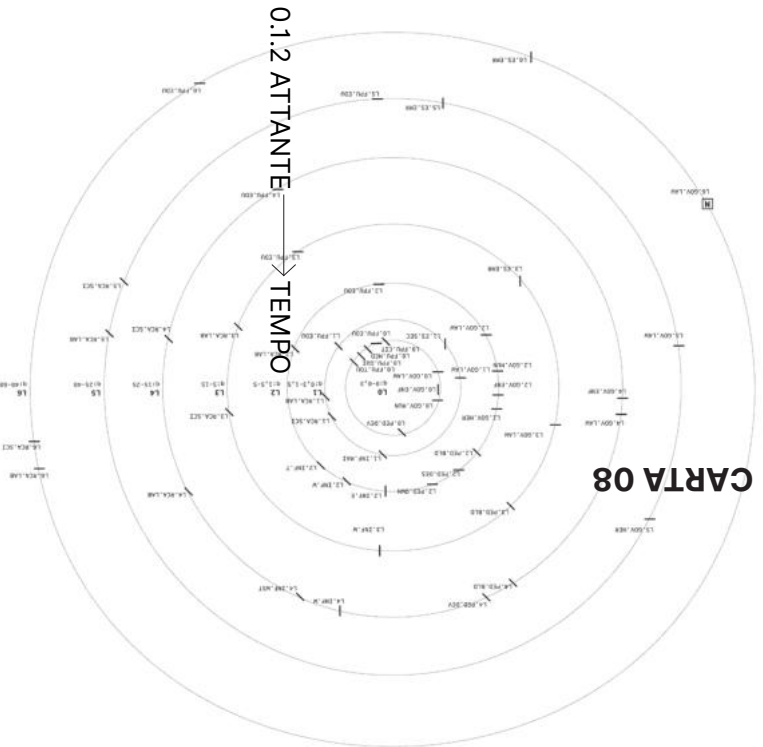
CARTA 09

0.1.3 TEMPO

DATA

▼ data sheets



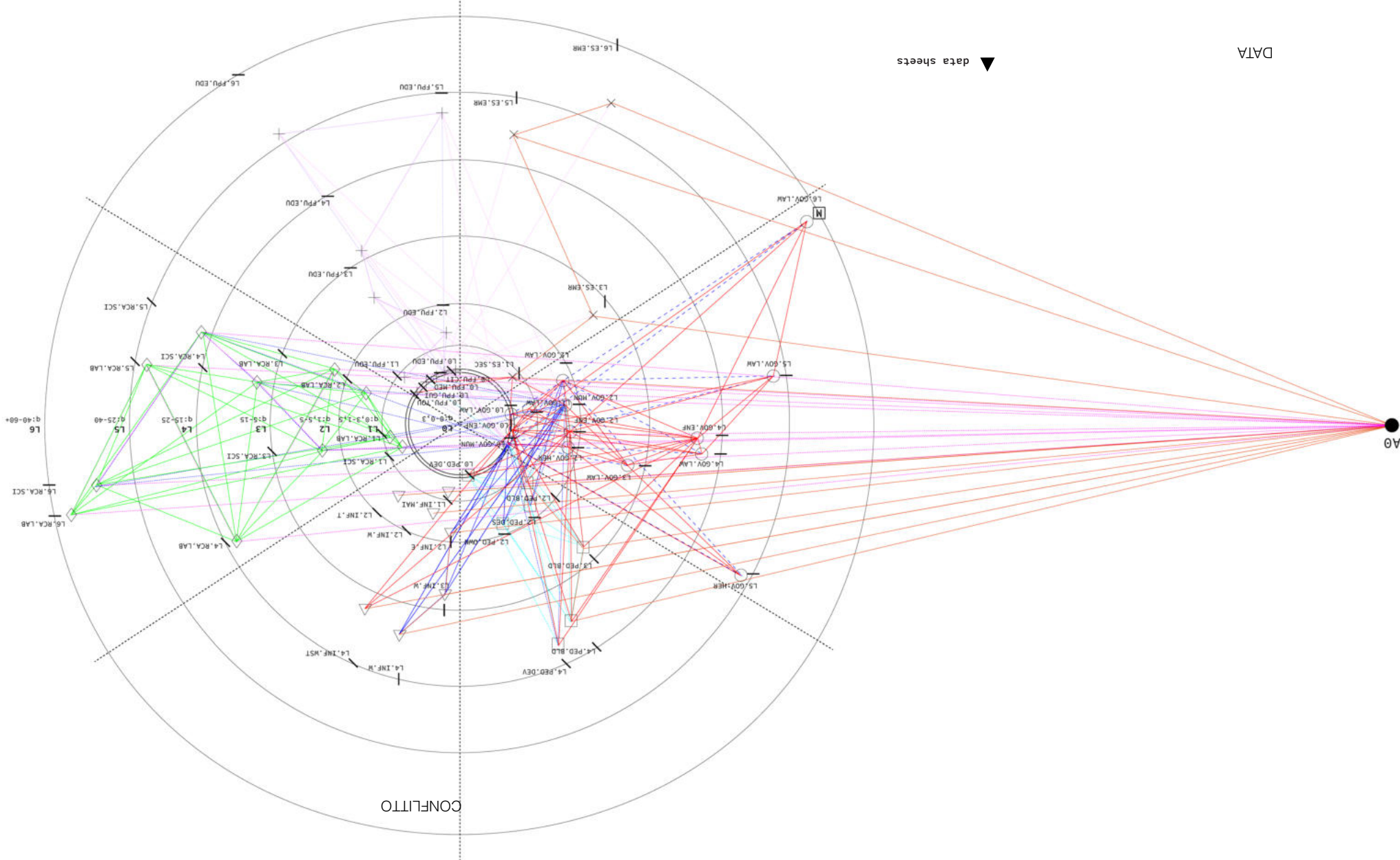


Qui la mappa degli attori viene innestata su vettorie sulle scale temporali, compare il punto di vista A0, che rappresenta l'osservatore/progettista. Il punto A0 a sinistra è l'origine delle traiettorie di sguardo: fasci di linee collegano l'osservatore ai diversi attori, seguendo i vettori che li mettono in relazione con le materie ipogee. I colori ereditano la codifica dei vettori (famiglie di movimenti), mentre la posizione radiale degli attori continua a esprimere la durata delle loro azioni. La carta rende leggibile chi può agire su cosa e in che tempi: ad esempio quali attori istituzionali insistono su processi lenti (gestione normativa, piani di tutela) e quali attori quotidiani attivano processi rapidi (usi turistici, pratiche di manutenzione o di abbandono). È una carta esplicitamente situata: mostra che ogni lettura è fatta da qualche parte (A0) e che il progetto nasce dall'intreccio tra posizione di sguardo e traiettorie d'azione.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets



CARTA 07

0.1.1 CATEGORIA —> ATTANTE

Questa carta introduce il passaggio dalle materie agli attori/attanti, umani e non umani, che prendono parte ai processi del sottosuolo. Gli anelli concentrici rappresentano ancora livelli L0-L6, ma qui letti anche come scale di influenza (dal domestico al territoriale, dal corpo al quadro normativo).

I simboli perimetrali codificano le famiglie di attori: istituzioni di governo (GOV), enti di ricerca e monitoraggio (SCI/LAB), apparato normativo e legale (LAW), soggetti economici, operatori turistici, associazioni, locali, comunità residenti, ecc.

I codici del tipo LX.GOV.LAW, L3.RCA.LAB, ecc. indicano sia il livello di azione prevalente sia la tipologia di attore, mantenendo la possibilità di risalire alle schede descrittive.

La carta restituisce una configurazione di campo, non una gerarchia: gli attori sono disposti come nodi in un paesaggio relazionale, pronti a essere connessi ai vettori e ai processi nelle carte successive.

A0

DATA

▼ data sheets



0.1 VERSUS
(no/human)

¹⁹ B. Latour, La sfida di Gaia. Il nuovo regime climatico, Milano, Meltemi, 2020.

RILLOCARE

A0

DATA

● structural units

CONFLITTO

Le carte di attanti preparano il passaggio ai protocolli di non intervento. Riconoscere le relazioni: chi protegge chi, chi danneggia cosa, quali vettori connettono materiali lontani, significa costruire una base per scegliere quando è necessario sospendere il gesto trasformativo. In questo senso, le mappe non anticipano un masterplan, ma istituiscono un regime di attenzione: un modo di abitare le immagini che rispecchia la leggerezza, la molteplicità e l'asattezza invocate da Calvino, non come virtù stilistiche, ma come condizioni etiche del progetto in un paesaggio fragile.¹⁹

Le carte di attanti sono dunque il “rizoma” che mette in continuità archivio, territorio e progetto: una struttura senza centro né gerarchia, che permette di passare dalle fotografie dei sopralluoghi alle matrici di rischio, dalle cronache sociali alle micro-sezioni di roccia, senza perdere la trama delle relazioni. Non offrono una sintesi pacificante, ma un campo di lettura instabile, dove il sottosuolo di Matera appare per ciò che è: un dispositivo collettivo in cui ogni decisione, anche quella di non intervenire, è sempre già inscritta dentro una rete di forze più ampia di noi.

CARTA 06

0.0.5 PROCESSI

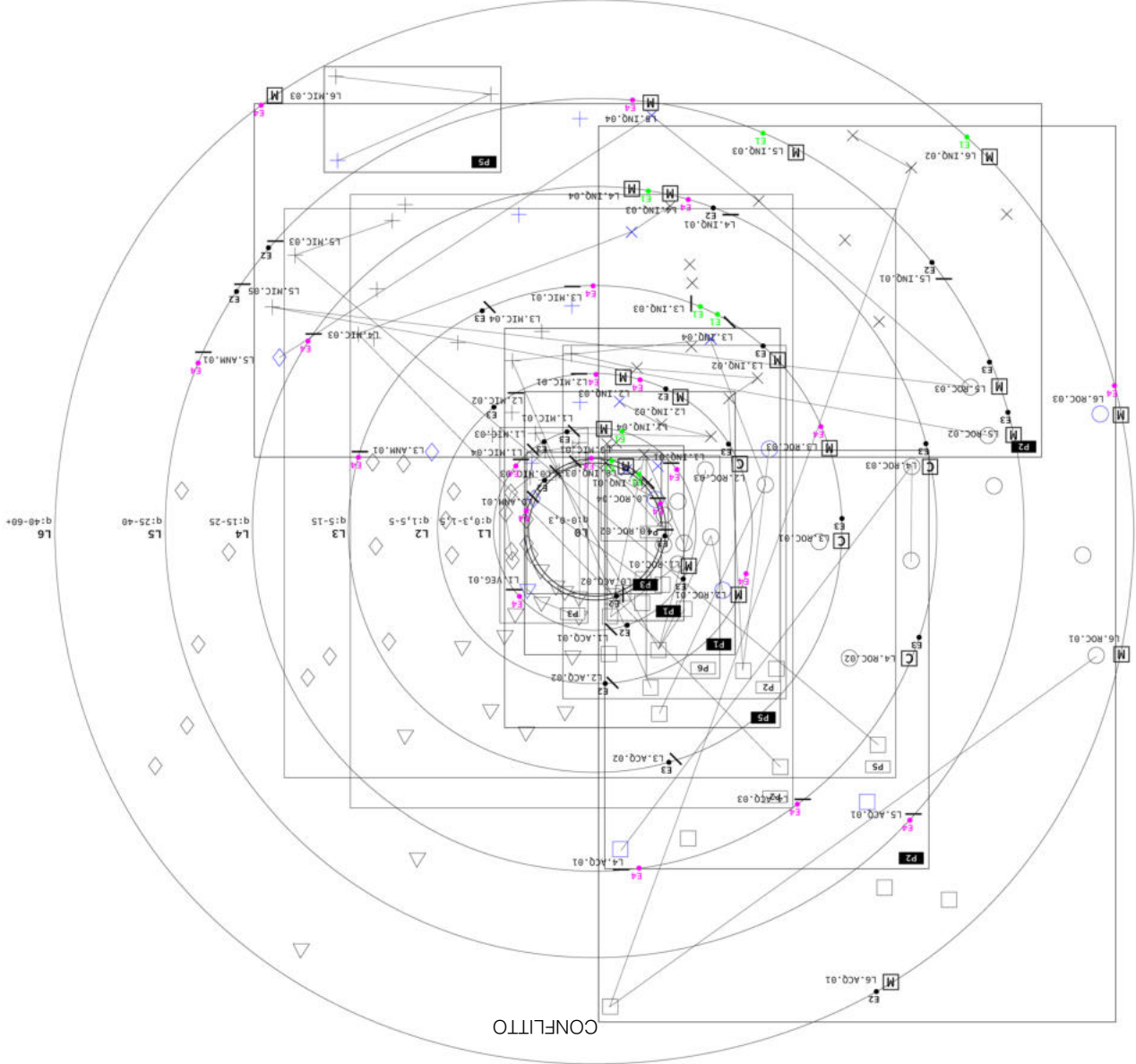
Questa carta opera una sintesi di processi in famiglie e mettendoli in relazione con tempi ed evidenza. Le "gabbie" rettangolari o i campi evidenzianti aggregano più nodi elementari in cluster di processo (ad es. processi che aumentano la porosità, processi che chiudono/impermeabilizzano, processi di contaminazione, processi di rigenerazione). La posizione radiale continua a codificare la scala temporale, mentre la modulazione grafica (riempimenti, tratteggi,intensità)restituisceilgrado di evidenza documentale del cluster.

La carta permette di capire quale famiglia di processi domina-no a certe profondità e qualità, pur essendo potenzialmenterilevanti, restano poco osservate. È la carta che traduce le matrici in una geografia di rischio e opportunità, utile per l'impostazione dei protocolli successivi.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets



CARTA 05

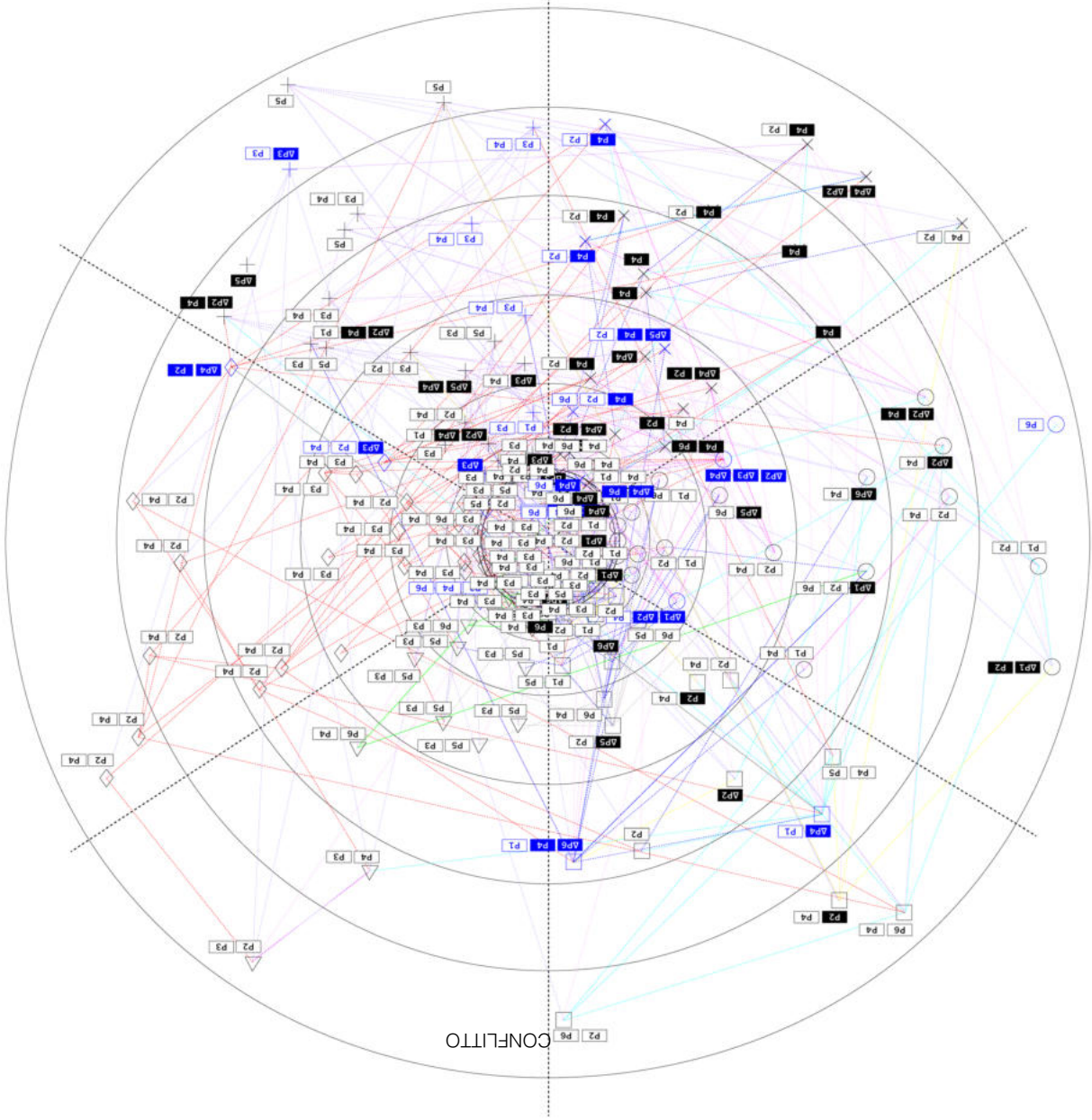
0.0.4 VETTORE → PROCESSO

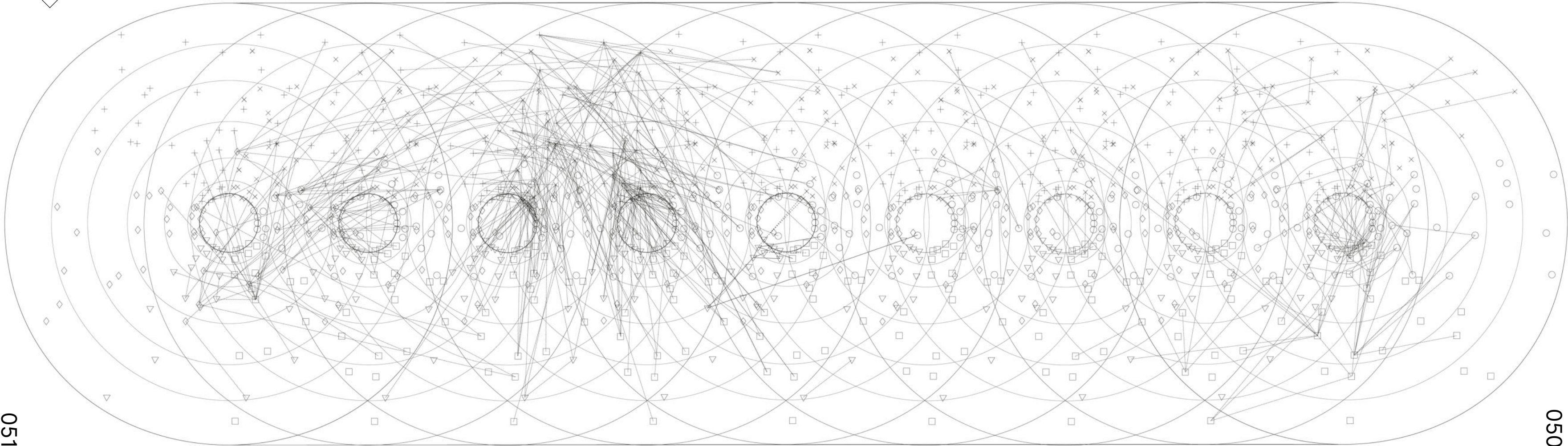
Questa carta collega ciascun vettore ai processi ecologici principali che innescano o modifica (filtrazione, accumulo, decomposizione, scambio gassoso, trasporto verticale, ecc.). Ogni vettore conserva la propria traiettoria radiale, ma viene colorato / codificato in funzione del processo prevalente che attiva. I nodi sono accompagnati da codici composti (esemplificativa-mente: FIL, ACC, DEC, GAS, TV), che rimandano alla matrice "processo x vulnerabilità" del volume. L'intreccio di linee rende visibile le zone di sovrapposizione in cui più processi insistono sugli stessi livelli e sugli stessi materiali, producendo condizioni di maggiore fragilità o trasformazione. La carta produce così una lettura processuale del sottosuolo: non solo cosa si muove, ma come e con quali esiti.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets



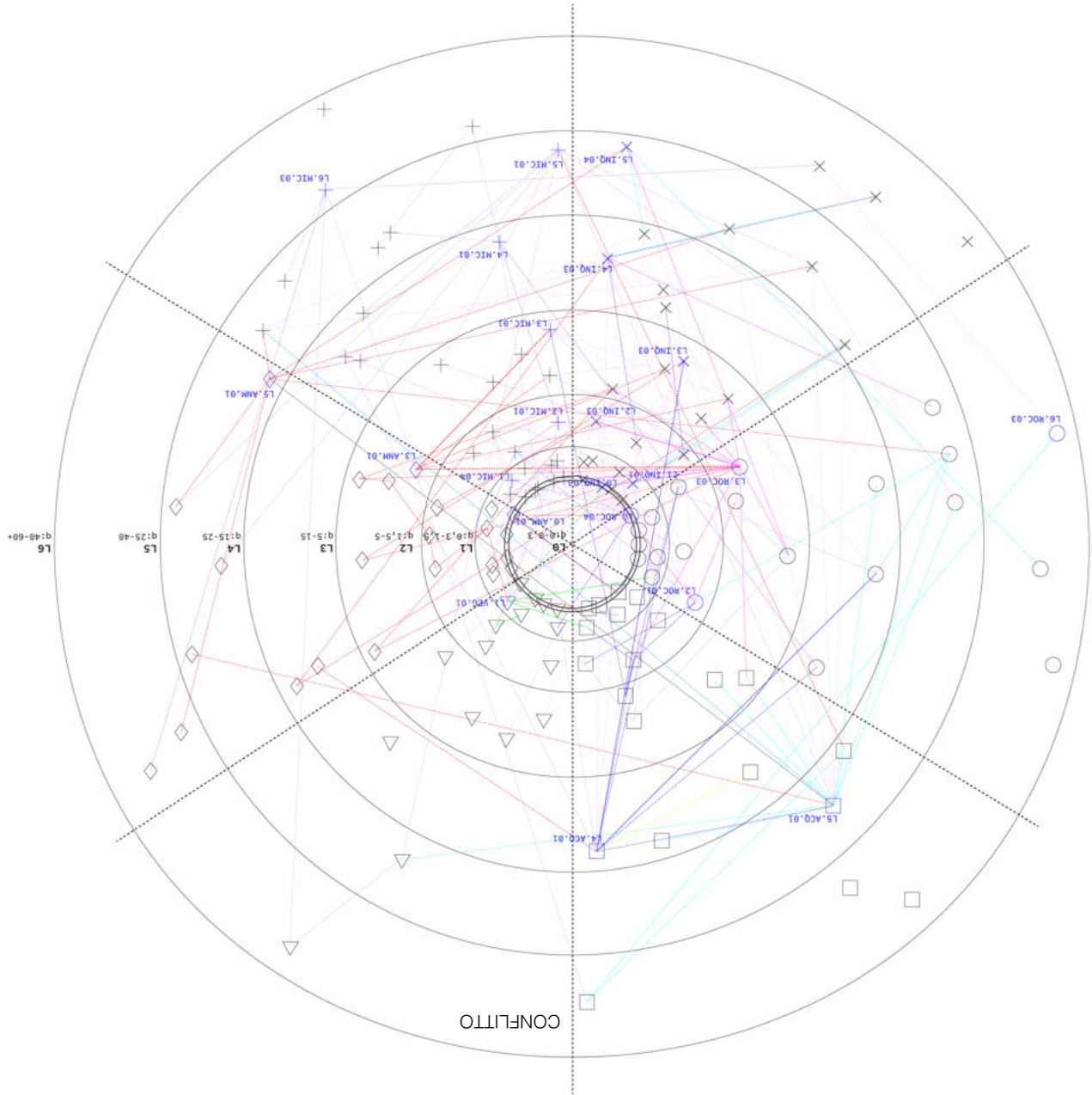


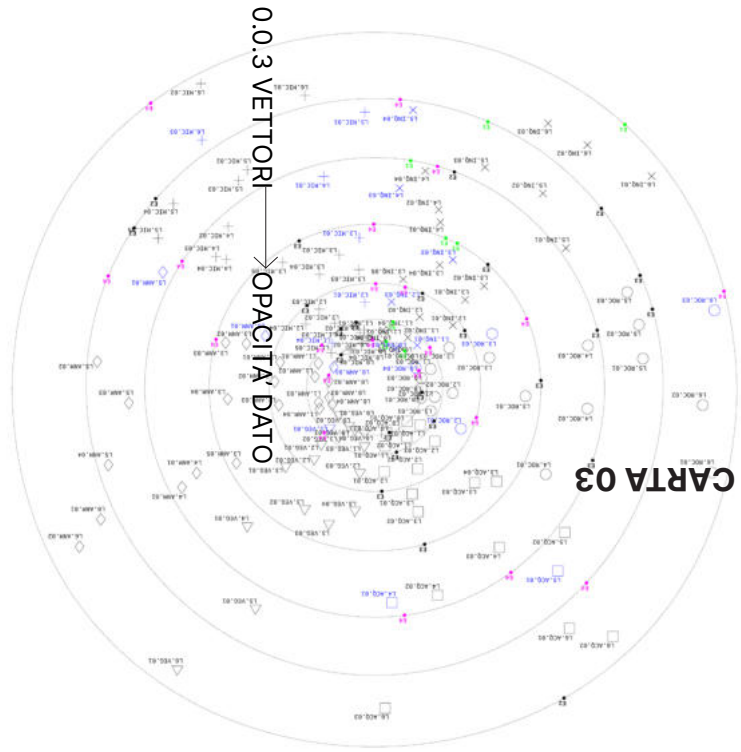
CARTA 04

RILOCARE

DATA

▼ data sheets





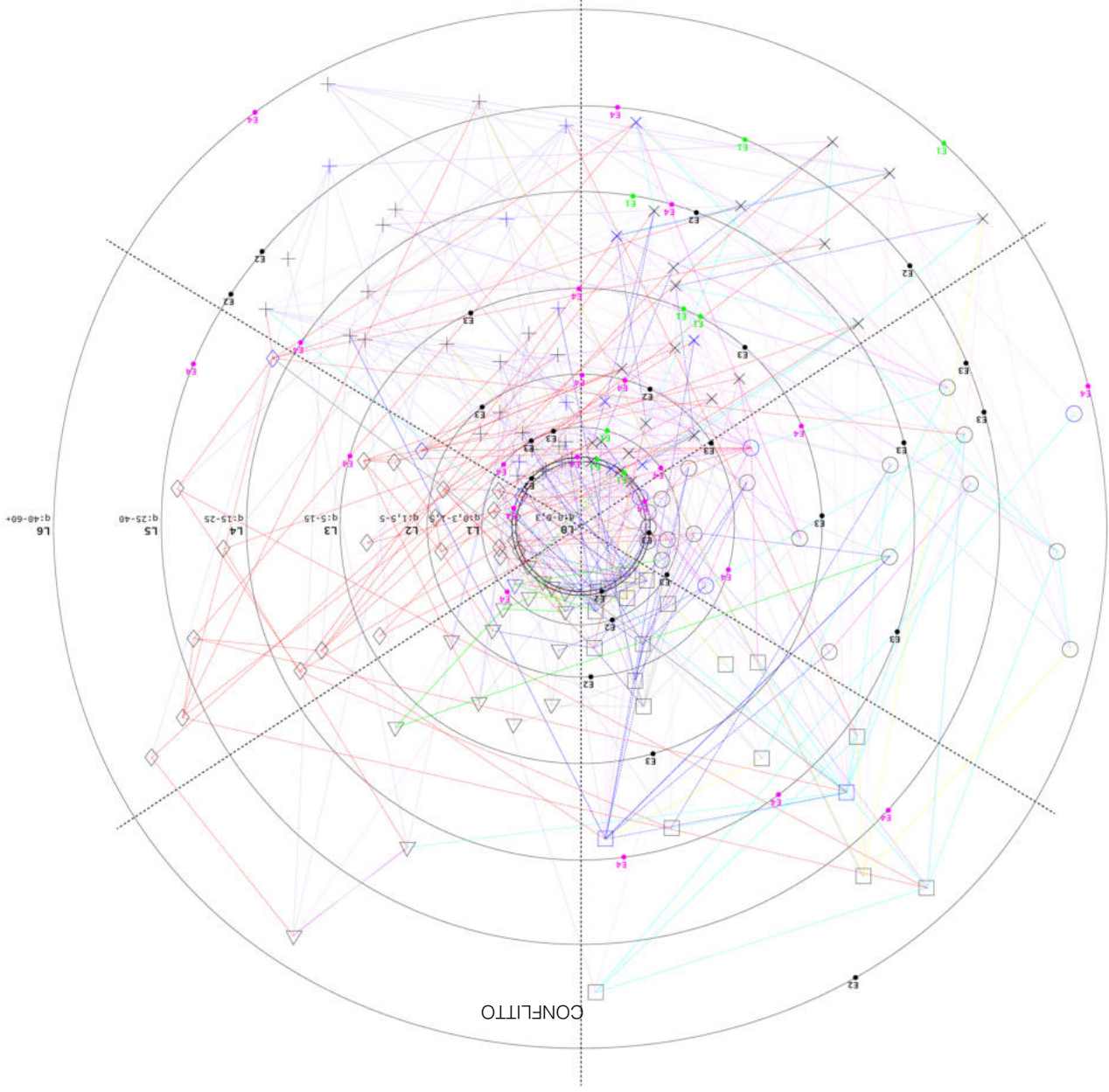
Qui l'attenzione si sposta sul grado di evidenza empirica con cui i vettori sono stati riscontrati in sito. La geometria è la stessa della carta precedente, ma le linee e i nodi sono modulati secondo una scala di evidenza (ad es. 0 = ipotizzato, 1 = indizio debole, 2 = traccia forte). Spessore, tratteggio e/o saturazione cromatica differenziano i vettori ben documentati da quelli solo inferenziali o potenziali. La carta permette di leggere dove il modello è sostenuto da osservazioni dirette (fotografie, misure microclimatiche, rilievi) e dove invece entra in gioco una componente modellante o probabilistica.

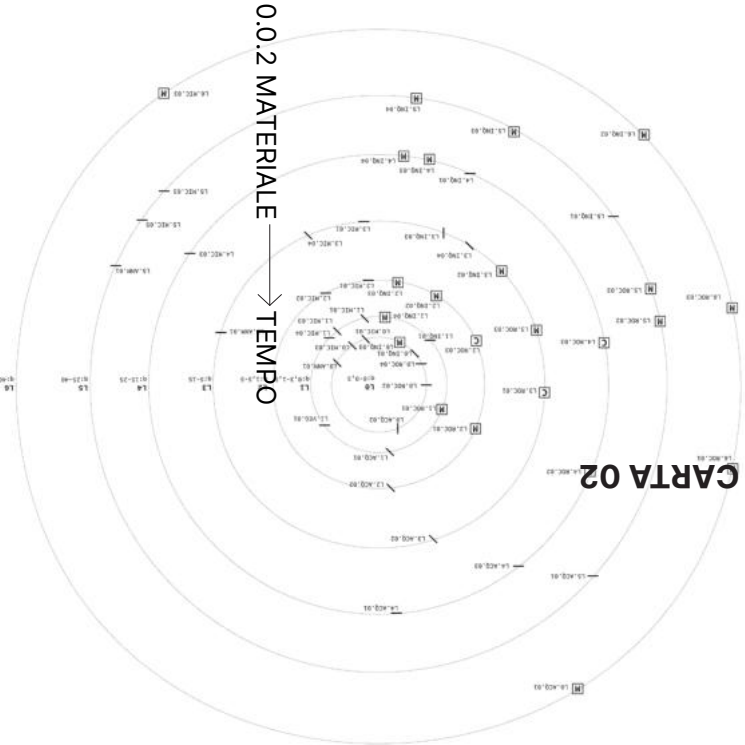
In questo modo la cartografia non finge neutralità, ma esplicita la qualità delle prove su cui si appoggia ogni freccia di movimento.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets





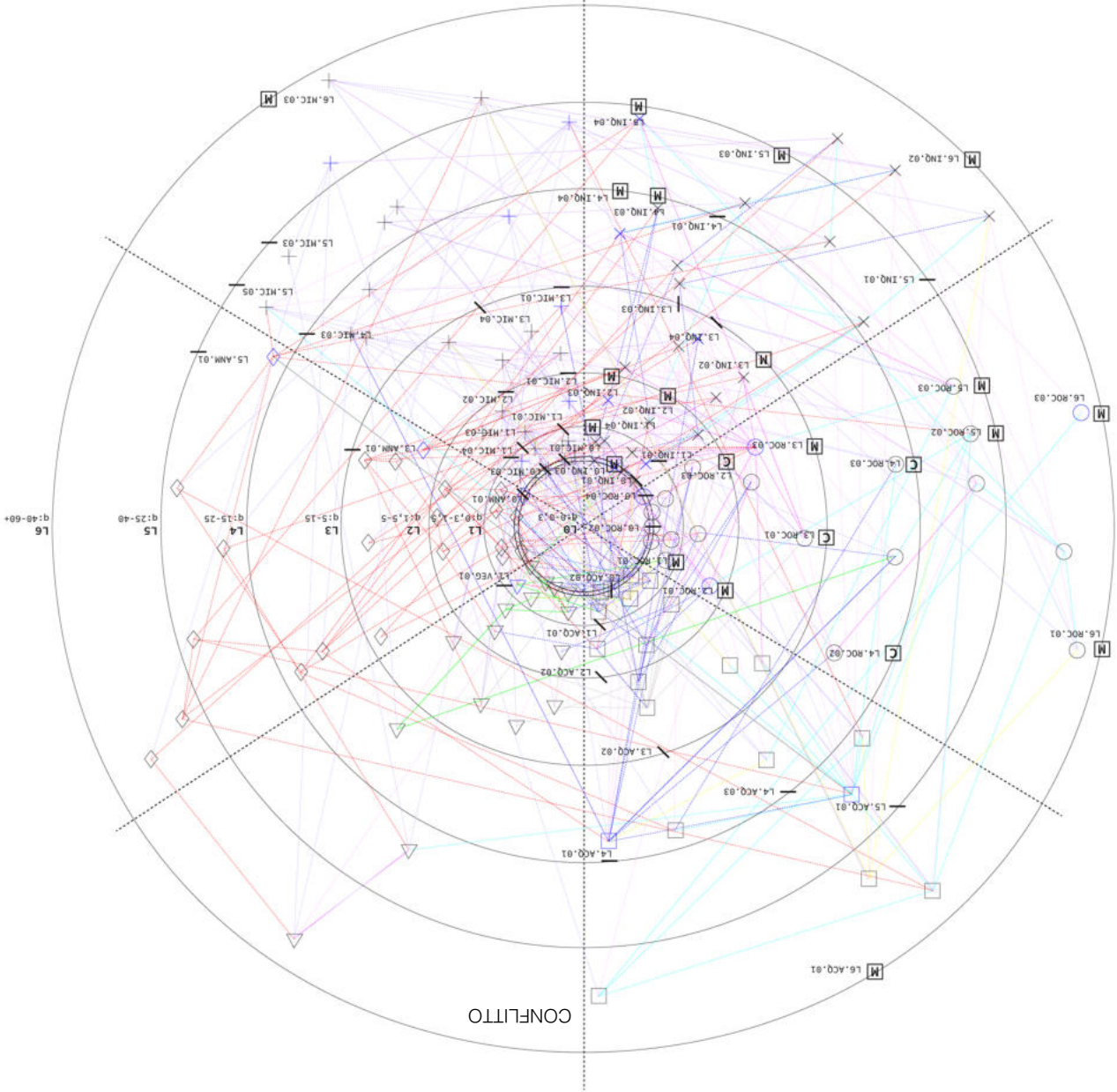
RILOCARE

Questa carta mette in relazione i vettori di movimento (acqua, radici, fauna del suolo, pratiche umane, ecc.) con le scale temporali su cui agiscono. Il fondo radiale è lo stesso sistema di livelli L0-L6, su di esso si innestano polilinee colorate che rappresentano i diversi vettori. Ogni linea collega i punti in cui un vettore è attivo, attraversando più livelli: ne risulta la "traiettoria" temporale del vettore, dal tempo breve (campi vicini al centro) al tempo lungo (anelli esterni). La codifica alfanumerica associata ai nodi mantiene il legame con le schede di catalogo, permettendo di risalire all'elemento materiale coinvolto (materia, ambiente, sezione).

La carta funziona come una mappa di intensità temporale: evidenzia quali vettori sono quasi istantanei (es. calpestio, pratiche di manutenzione) e quali costruiscono effetti lenti e cumulativi (filtrazioni, crescita radicale, colonizzazioni biologiche).

DATA

▼ data sheets



CARTA 01

0.0.1 CATEGORIA —> MATERIALE

Questa carta rappresenta la distribuzione delle sei famiglie di materia all'interno del sistema ipo-geo, organizzate sui livelli L0-L6. Le concentriche in-dicano i livelli di profondità/strato (L0 al centro, L6 all'esterno), men-tre la posizione angolare colloca ogni elemento dentro il dominio di appartenenza (rocce, acque, vege-tazione, fauna, microbi, inquinanti).

Ogni segno puntuale è un ele-mento catalogato secondo il co-dice LxCAT_n (livello, categoria di materia, indice progressivo).

La forma del simbolo distingue le famiglie (ad es. cerchi per ROC, quadrati per ACQ, triangoli per VEG, rombi per ANM, croci/x per INQ, più per MIC), rendendo leggibile a colpo d'occhio la composizione del campo.

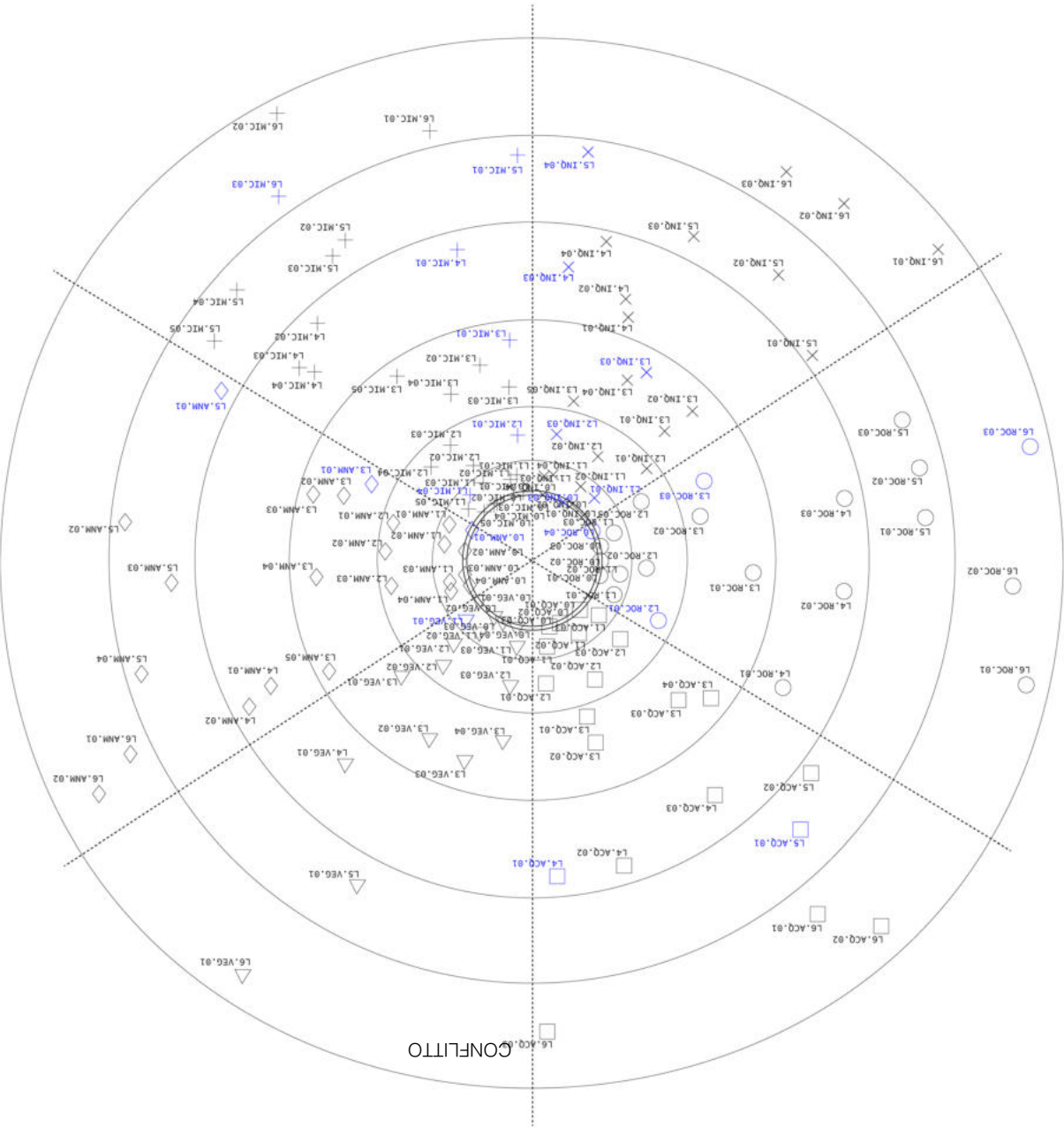
I segni neri restituiscono l'inte-ro inventario ipogeo, i segni blu evidenziano il sottoinsieme di elementi effettivamente docu-mentati nell'area campione di piazza San Francesco d'Assisi.

La carta non è una pianta "fisica", ma una sezione radiale di composizione materica: mostra quali materie insi-stono sugli stessi livelli, dove si ad-densano e dove invece compaiono come presenze isolate.

RILOCARE

DATA

▼ data sheets



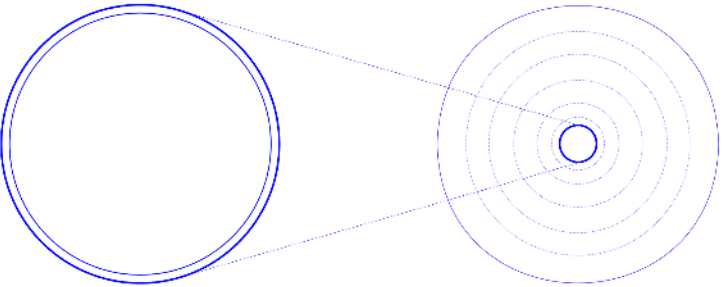
¹⁶ Latour B., *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, New York, Oxford University Press, 2005.

¹⁷ Venturini T., *Building on Faults: How to Represent Controversies with Digital Methods*, Public Understanding of Science, 2010.

¹⁸ Latour B., *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge: Polity, 2018.

DATA

▼ data sheets



discontinuo nel sottosuolo. Questa simmetria tra umani e non umani, tra materiale e discorsivo, tra “sociale” e “geologico”, è il cuore dell’approccio ANT: non ci sono livelli già dati (macro/micro, contesto/oggetto) che precedono le relazioni; sono le relazioni a produrre scala, direzione e gerarchie.¹⁶

È qui che il disegno passa dalla forma unica a una costellazione di campi circolari: i cerchi non descrivono oggetti, ma zone di influenza; non fissano un centro assoluto, ma stabiliscono distanze, gradienti, prossimità operative. Quando le conferenze si moltiplicano e si sovrappongono, la mappa dichiara apertamente la sua natura controversiale: non un mondo unificato, ma figure incompatibili che insistono sullo stesso terreno.

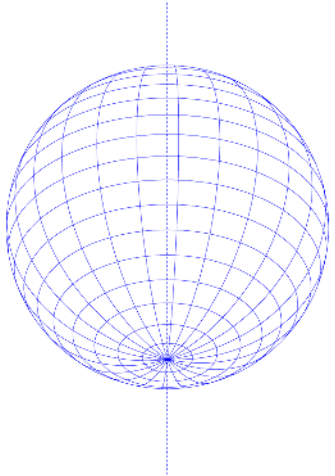
Il conflitto, in questa sezione, non è un errore di lettura: è la condizione stessa del reale che si sta mappando. Qui entra in gioco la “cartografia delle controversie”: una pratica derivata da Latour che assume i dibattiti e i disaccordi come il luogo migliore per osservare la

costruzione del collettivo, perché in essi gli attori/attanti sono costretti a esplicitare legami, definizioni, categorie, responsabilità.¹⁷ Le “mappe di figure in conflitto” fanno esattamente questo: rendono visibile che la soglia sopra/sotto non separa semplicemente due spazi, ma due condizioni di esistenza (tempi, accessi, prove, rischi, vulnerabilità).

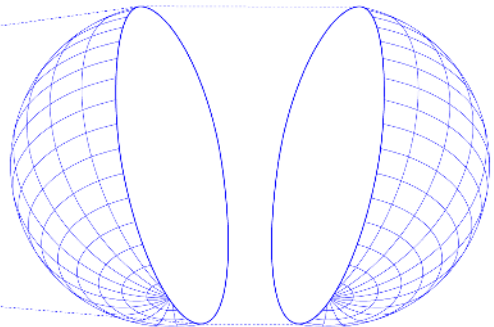
La sezione che segue si costruisce quindi come un lavoro di traduzione: far coesistere su uno stesso piano di leggibilità attanti eterogenei senza ridurli a una sintesi pacificante. E proprio perché non esiste una visione totale senza violenza, l’obiettivo della mappa non è la completezza, ma una leggibilità sufficiente a fondare scelte.

In questo senso, “atterrare” non è tornare alla superficie: è assumere che ogni orientamento è politico, perché decide dove si può stare, che cosa si può toccare, che cosa deve restare opaco.¹⁸

CONFLITTO



RILLOCARE

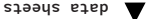


¹³ Aït-Touati F., Arènes A., Grégoire A., *Terra Forma: A Book of Speculative Maps*, Cambridge, The MIT Press, 2022.

¹⁴ Ibidem.

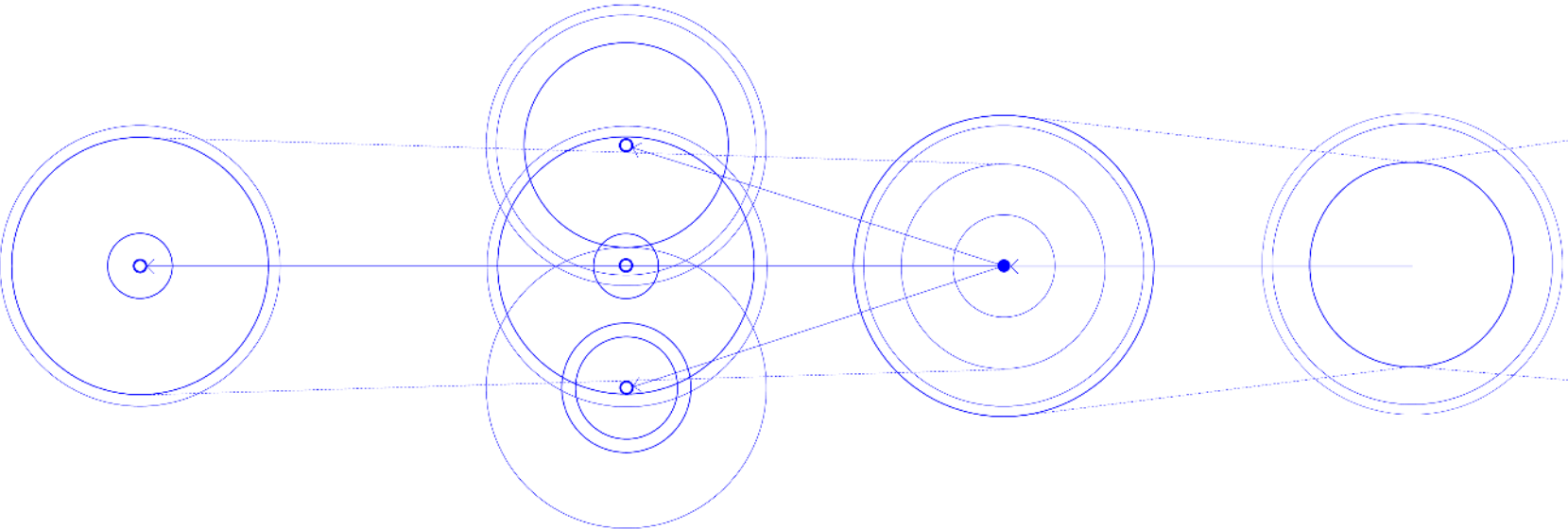
¹⁵ Latour B., *On Actor-Network Theory: A Few Clarifications* Plus More.

DATA



data sheets

La sequenza grafica che introduce questa sezione assume la mappa non come “rappresentazione” di uno spazio neutro, ma come dispositivo: una macchina di orientamento che rende visibili relazioni, attriti, dipendenze. In questa direzione, il riferimento a Terra Forma è decisivo: la cartografia non lavora più su un’estensione vuota e conquisibile, ma su un mondo già saturo di agentività, un atlante in cui ciò che si mappa non è lo “spazio” in astratto, bensì la densità di forme di vita, materiali, infrastrutture, regole, storie.¹³ In altre parole: la mappa non “apre” il territorio, lo ricompone.



CONFLITTO

Il primo passaggio della sequenza (la sfera reticolare) mette in scena la promessa moderna di un mondo riducibile a griglia: un’immagine globale, continua, astrattamente misurabile.

L’operazione successiva non è una semplice sezione geometrica, ma una rotura: la sfera si spacca e introduce una soglia.

Qui avviene l’inversione metodologica: la soglia centrale non conduce verso una località soltanto, ma divide due regimi: sopra e sotto. La superficie non è più il piano sovranico dell’orientamento; diventa un diaframma instabile, un’interfaccia che separa e connette,

che abilita e interdice. Questa soglia non è uno sfondo: è luogo di attanti. In termini latou-riani, un attante è qualunque cosa “a cui viene attribuita un’azione”, qualunque entità, umana o non umana, capace di far fare, deviare, imporre vincoli, produrre conseguenze.¹⁵

La soglia, dunque, agisce, trasforma ciò che attraversa (in termini di accesso, visibilità, prova, registrazione). E agendo redistribuisce le agency: ciò che “vale” sopra non è automaticamente traducibile sotto; ciò che è leggibile in superficie può diventare latente, opaco,

⁷ M. Nicoletti, *L'architettura delle caverne*, Bari, Laterza, 1980.
⁸ I. L. McHarg, *Design with Nature*, New York, John Wiley & Sons, 1995.
⁹ R. Smithson, "A Provisional Theory of Non-Sites", in J. D. Flam (a cura di), Robert Smithson: *The Collected Writings*, Berkeley, University of California Press, 1996.
¹⁰ G. Spirito, *Forme del vuoto*, Roma, Gangemi, 2011.
¹¹ L. Quaroni, "Il paese dei balocchi", in Casabella. Continuità, n. 215, 1957; Id., *La città fisica*, Bari, Laterza, 1981.

RILLOCARE

DATA

● structural units

Le carte di attanti funzionano come dispositivi di questo tipo: invitano a leggere il

sottosuolo non come repertorio di forme pittoresche, ma come ambiente sperimentale, dove ogni spostamento di linea coincide con una domanda di responsabilità.

La ricerca si colloca così in continuità con le letture che hanno interpretato Matera come laboratorio di modernità altra: dalle analisi dell'architettura delle caverne e dei lanioni, al riconoscimento dei Sassi come "giardini di pietra" e sistema idrico sofisticato, fino alle critiche alle trasformazioni novecentesche che ne hanno interrotto i cicli ecologici e sociali.⁷ Le carte non ripetono quella storia, ma ne assumono l'eredità come vincolo operativo: ogni attante è iscritto in una genealogia di usi, conflitti, economie, che il diagramma rende esplicita.

Dal punto di vista grafico, le carte di attanti ibridano tre tradizioni: la cartografia ambientale, che mette in relazione forme del suolo, flussi di energia e sistemi di habitat;⁸ la riflessione sull'architettura come continuo progetto alterato quotidianamente, dove il disegno registra deviazioni, spostamenti, errori, piuttosto che forme compiute;⁹ le pratiche del non-site e dell'archivio spostato, in cui frammenti di territorio ven-

gono ricollocati altrove per attivare letture critiche.¹⁰

In questo quadro, l'attante non è un semplice "attore" ma una unità di traduzione: tra scala geologica e scala domestica, tra codici di archivio e immagini, tra il "grado zero" della caverna e le stratificazioni successive della città fisica.¹¹

La carta agisce come un dispositivo di montaggio: affianca dati energetici e microclimatici, studi strutturali, testimonianze storiche, metriche di rischio, esperienze sensibili, restituendo un paesaggio complesso in cui il progetto non può più limitarsi a "aggiungere forma", ma deve decidere come posizionarsi rispetto a tensioni già in atto.

CONFLITTO

0.0 RIZOMA DI RELAZIONI
(reti di attanti)

¹B. Latour, *Down to Earth: Politics in the New Climatic Regime*, Cambridge, Polity, 2018; B. Latour, P. Weibel (a cura di), *Critical Zones: The Science and Politics of Land-ing on Earth*, Karlsruhe/Cambridge, ZKM-MIT Press, 2020.
²F. Aït-Touati, A. ArènesA. Grég-oire, *Terra Forma. Manuel de cartographies potentielles*, Paris, Éditions B42, 2019.
³B. Latour, *Reassembling the Social. An Introduction to Actor-Network-Theory*, Oxford, Oxford University Press, 2005.
⁴E. Glissant, *Poétique de la rela-tion*, Paris, Gallimard, 1990 (trad. it. *Poetica della relazione*, Maccera-ta, Quodlibet, 2007).
⁵C. H. Waddington, *The Strategy of the Genes*, London, Allen & Unwin, 1957.
⁶J. Dewey, *Esperienza e natura*, Torino, Paravia, 1966; Id., *L'arte come esperienza*, Firenze, La Nuova Italia, 1951.

DATA

● structural units

Le carte di attanti nascono dall'idea che il sottosuolo di Matera non sia uno sfondo inerte, ma una zona critica in cui rocce, acque, radici, infrastrutture, corpi umani e memorie tecniche co-prod-cono lo spazio abitabile. In questo senso l'ipogeo matera- no è meno un "sito" e più un campo di forze, paragonabile alle "critical zones" in cui si

gioca oggi la partita climati- ca e politica della Terra: uno strato sottile e vulnerabile, dove le azioni minime si am- plificano in effetti sistemici.¹ Per descrivere questo campo servono cartografie capaci di rappresentare relazioni, non soltanto oggetti. Le carte di attanti si innestano così nella tradizione delle "cartografie potenziali": mappe che non fotografano lo stato di fatto, ma tracciano traiettorie, so- glie, possibilità.² Ogni attante, una falda d'acqua, una colonia di microrganismi, una scala di accesso, un protocollo nor- mativo, un flusso turistico, è

trattato come un nodo della rete, secondo la prospettiva dell'Actor-Network Theory: non esistono sfondi neutri, ma concatenamenti di agenti eterogenei che, nel loro in- treccio, fanno esistere ciò che chiamiamo "città scavata".³ Questa rete non è una gri- glia rigida, ma un rizoma, nel senso di una struttura che cresce per diramazioni, innesti e biforcazioni impre- vedibili. La "poetica della re- lazione" di Édouard Glissant

offre qui un lessico impor- tante: Matera non è un or- ganismo chiuso che si lascia decifrare una volta per tutte, ma un arcipelago di lega- mi, traduzioni, opacità.⁴ La stessa opacità che la ricerca rivendica come diritto delle forme di vita e dei materiali, contro ogni pretesa di tra- sparenza totale dell'archivio.

Le carte di attanti mettono quindi in dialogo storia lunga e processi in atto. Da un lato, richiamano la durata secolare della civiltà rupestre mediter- ranea; dall'altro lato, traduco- no questa eredità nella lingua dei modelli dinamici: come nel paesaggio epigenetico di Waddington, ogni attore è una forza che deforma il "campo" e apre o chiude vallate di pos- sibile evoluzione.⁵ Le carte non mostrano quindi solo dove sono gli elementi, ma in che modo concorrono a spo- stare le traiettorie future del- la materia viva e del costruito.

In questo senso, la cartografia non è un semplice strumento descrittivo, ma una forma di esperienza. Seguendo John Dewey, l'atto di tracciare rela- zioni è già una pratica esteti- ca e cognitiva: conoscere un luogo significa sperimentare le conseguenze delle nostre azioni e delle nostre percezio- ni, mettere alla prova ipotesi, far emergere qualità prima invisibili.⁶

CONFLITTO

CONFLITTO

0.0 RIZOMA DI RELAZIONI

(reti di attanti)

macchina

CATEGORIA → MATERIALE
MATERIALE → TEMPO
VETTORI → OPACITA' DATO
VETTORE → PROCESSO
PROCESSI

RILLOCARE

0.1 VERSUS

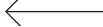
(no/human)

CATEGORIA → ATTANTE
ATTANTE → TEMPO
TEMPO
VETTORI → OPACITA' DATO
VETTORI → PROCESSI
IMPATTO PROCESSO

PUNTO DI CONTATTO

0

DATA

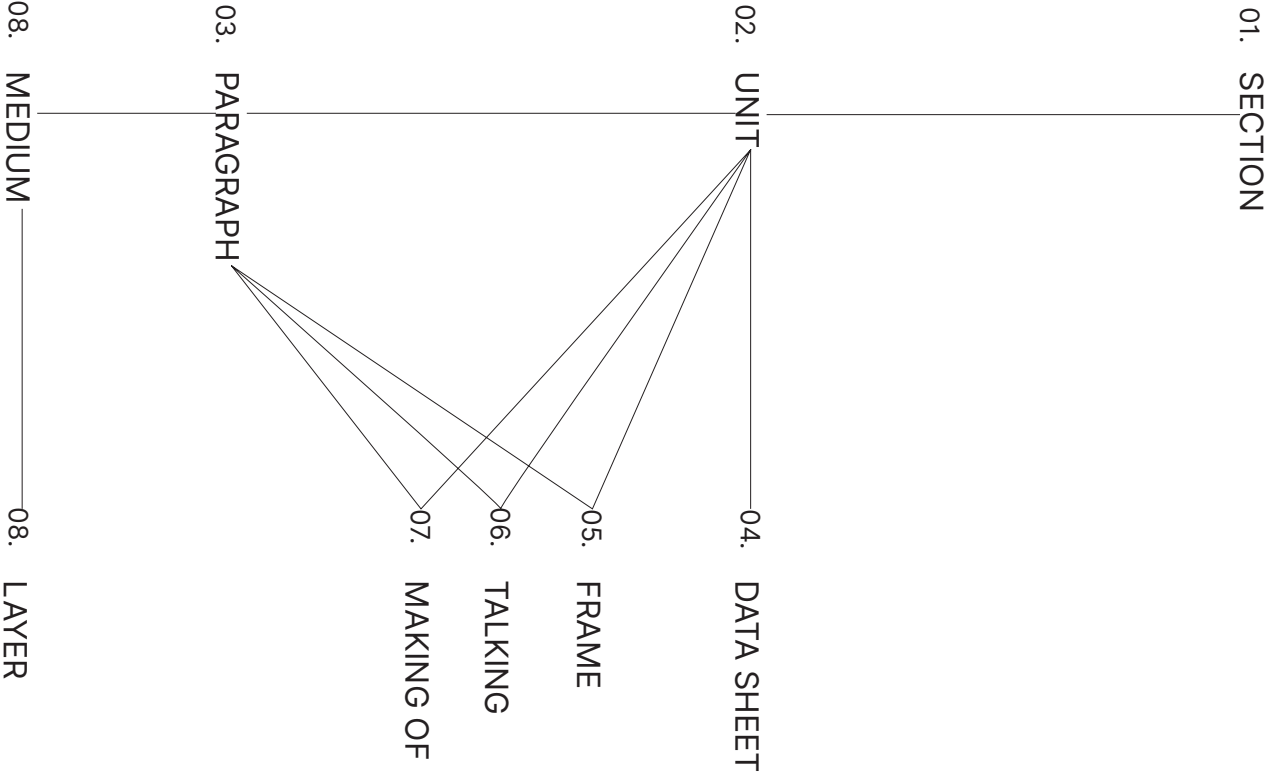


● structural units

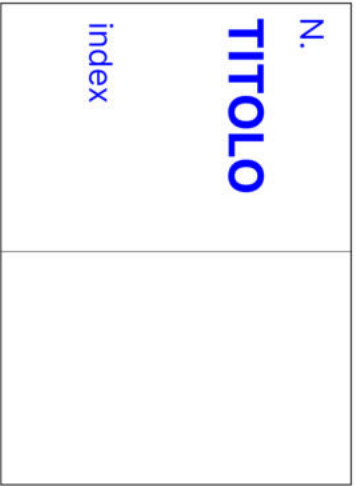
COLOPHON

RILLOCARE

DATA

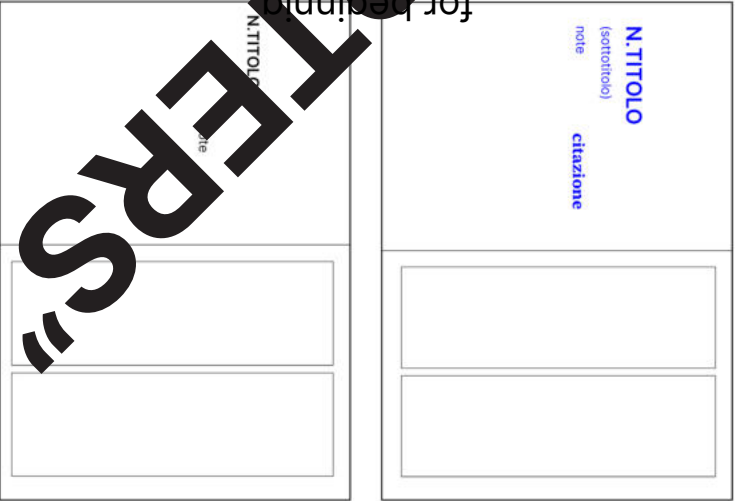


Questa parte restituisce la trama materiale e tecnica che sostiene la tesi. Vi sono indicati i caratteri tipografici utilizzati, il formato delle pagine, i criteri di impaginazione e i supporti di stampa. La sua funzione non è solo dichiarativa: rende trasparente l'infrastruttura editoriale del lavoro, ne documenta le scelte e le condizioni di realizzazione, inscrivendo anche questi aspetti, spesso invisibili, dentro l'archivio complessivo della ricerca.

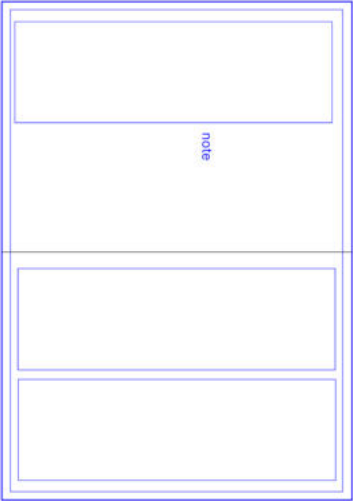


01.

RILLOCARE



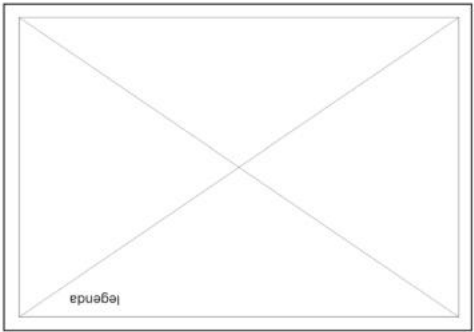
02.



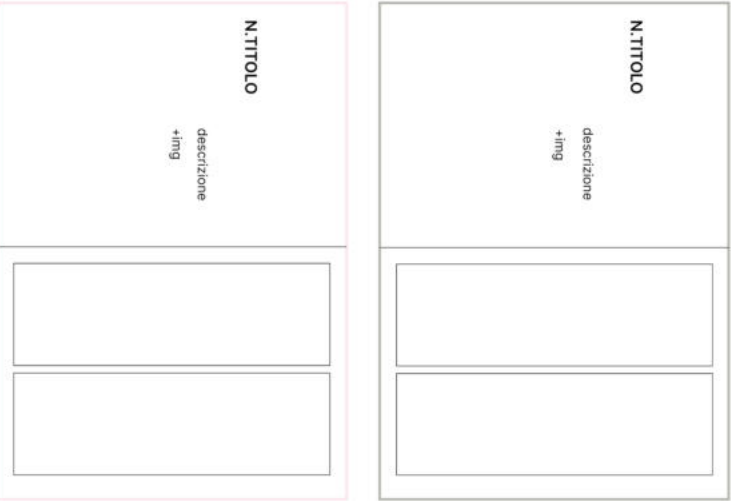
for beginning

03.

DATA



04.



05.



06.



07.

La doppia rotazione del volume non è un espediente grafico, ma una parte integrante del metodo. Nel passaggio tra Visione e Controvisione il libro ruota di 180°: questo gesto segna il ribaltamento del punto di vista tra la parte che disloca i dati (estrazione, tassonomia, matrici) e quella che li riloca nei luoghi del sottosuolo (carte, sezioni, protocolli sul campo). La rotazione non è solo un cambio di verso, ma una piccola "soglia operativa": il lettore è costretto a cambiare postura, a riconfigurare il proprio orientamento nello spazio del libro, esattamente come il progetto propone di riconfigurare il proprio orientamento rispetto alla città scavata. All'interno di ciascuna delle due sezioni, inoltre, la lettura alterna orientamento verticale e orientamento orizzontale, implicando una rotazione di 90° a seconda della natura dei contenuti. Le pagine teoriche (concetti, definizioni, matrici ontologiche, parti discorsive) sono impaginate in un regime di lettura "verticale"; il testo si dispone lungo l'asse lungo della pagina, accompagnando idealmente il movimento in profondità (dai livelli LO-L6, dal suolo al sottosuolo). Le pagine progettuali (mappe, carte, diagrammi di processo, protocolli grafici) richiedono invece una lettura "orizzontale": il libro viene ruotato come una carta o un elaborato tecnico, e il corpo del lettore si allinea alla dimensione planare del paesaggio e delle relazioni spaziali. La distinzione fra verticale e orizzontale, dunque, coincide con quella fra dispositivo di lettura e dispositivo di azione: da un lato l'asse che organizza concetti, dati, categorie; dall'altro il piano su cui questi stessi dati vengono messi in relazione nello spazio. Chiedere al lettore di ruotare il volume non serve solo a segnalare un cambio di registro, ma a fargli esperire fisicamente il passaggio dal guardare per comprendere (Visione) al guardare per prendersi cura senza intervenire (Controvisione). In questo modo, la struttura materiale del libro rende esplicito il suo statuto di archivio vivente: non un contenitore neutro di informazioni, ma una sequenza di soglie grafiche che mettono continuamente in gioco la posizione di chi guarda.

RILOCARE
MACCHINA

dispositivo che produce effetti (letture, decisioni, esclusioni, accessi): non strumento neutro, ma assemblaggio di regole, grafica, tempi, procedure e soggetti.

< >

09

RILOCARE

RILOCARE
SEMILOGIA GRAFICA

sistema di segni che rende leggibili differenze e relazioni (icone, codici, scale, assi, colori). È la retorica operativa con cui la tesi costruisce evidenza.

< >

10

DATA

RILOCARE
ESTERNALITÀ

ciò che un'azione scarica fuori dal proprio perimetro (costi ecologici, alterazioni, danni invisibili). Nel volume è la misura morale del progetto: ciò che va reso visibile per evitare l'intervento.

< >

11

RILOCARE
STASI

stato apparente di immobilità che spesso maschera processi lenti o ciclici. È una condizione critica: invita a non confondere quiete con sicurezza.

< >

12

RILOCARE

RI TERRITORIALIZZAZIONE

ritorno situato: ciò che è stato dislocato rientra come relazione, contesto, criterio. Non è “rimettere com’era”, ma ridare luogo attraverso connessioni.

<

>

05

RILOCARE

RILOCARE

OLOGRAMMA

quadro di riferimento unico e chiuso, “figura-madre” entro cui ogni elemento viene orientato, nominato e localizzato; matrice di coerenza: il tutto stabilisce scala e direzione delle parti, e ogni parte rimanda al tutto.

<

>

06

DATA

RILOCARE

ZONA CRITICA

spessore operativo tra superficie e profondità dove si giocano abitabilità, dipendenze e conflitti tra agenti umani/non umani. È il campo in cui il progetto deve “atterrare”.

<

>

07

RILOCARE

DISTANZA CRITICA

intervallo necessario per osservare senza catturare: distanza materiale, operativa ed etica tra dato e cosa. È ciò che consente conoscenza senza consumo.

<

>

08

RILOCARE

NON - INTERVENTO

scelta progettuale attiva: non assenza di progetto, ma progetto come astensione informata. Cura che coincide con la decisione di non alterare.

<

>

01

RILOCARE

RILOCARE

PROTOCOLLO

sequenza di regole e verifiche che rende replicabili le scelte (accesso, registrazione, soglie, stop). È un dispositivo di responsabilità e reversibilità.

<

>

DATA
02

RILOCARE

NON - SITE

operazione di spostamento: il luogo viene traddotto in frammento, indice, schema o campione senza coincidere con esso. Nel volume è il modello di una conoscenza per traslazione.

<

>

03

RILOCARE

PAESAGGIO EPIGENETICO

modello di potenzialità nel tempo: rappresenta traiettorie, biforcazioni, attrattori e soglie che guidano trasformazioni. Serve a pensare scenari senza determinismo.

<

>

04

ONTHOLOGICAL MATRIX

RILLOCARE

DATA

campo
PAROLA
defini zione
< >

N.

Il glossario nasce come serie di voci-chiave: brevi schede che mettono in dialo-
go i lemmi con l'uso specifico che la ricerca ne costruisce, chiarendone il valore
operativo all'interno del volume. Funziona da soglia d'ingresso, offre fin da su-
bito al lettore gli strumenti lessicali ricorrenti, così da rendere leggibile il filo del
discorso e la coerenza tra definizioni, matrici e protocolli. La raccolta dei termi-
ni risponde all'esigenza di rendere trasparenti nodi concettuali provenienti da
ambiti contigui all'architettura, spesso opachi: li esplicita, li rende attraversabili
e li dispone come un atlante minimo a supporto della lettura e del progetto.

ABSTRACT

RILLOCARE

DATA

ENG This second part adopts RILLOCARE as a cartographic and political gesture: bringing data “back to place” not as a mimetic return to the thing, but as a relational reterritorialization. If dislocation separates and secures, re-locating means stitching back together: enabling information, once abstracted and made comparable, to produce meaning again when it is re-tensioned with contexts, agents, conflicts, and dependencies. In the wake of the Critical Zones perspective, the field of action is conceived as an earthy thickness in which humans and nonhumans co-produce conditions of habitability: a politics of landing that rejects both sovereign abstraction and total transparency, opting instead for a threshold-based operativity.

The main device of this phase is a set of cartographies and rhizomatic maps that replace the vertical gaze of the stratigraphic section with a horizontal one: depth is no longer read as a descending hierarchy, but as a radial map. From the threshold-center, relations, vectors, and conflicting figures (actants) radiate outward toward the deepest stratum, constructing a landscape of intensities rather than a profile of levels. Here cartography is not description but a design grammar: a “potential cartography” that organizes proximities, frictions, concentrations, and dispersions, and rereads stratification as a dynamic field (Kwinter), capable of making states and transitions visible rather than stable forms.

By re-locating, data become an interpretive model: they do not close into an inventory but open as a constellation of relations, in the sense of a poetics that privileges relation over property. In this logic, maps function as operational non-sites: translations that do not replace the place, but render it thinkable through signs, fragments, and montage. Graphic restitution thus seeks a balance between exactitude and lightness: precision without closure of meaning, clarity without extraction.

From this relational infrastructure follows the projective outcome: reterritorialized data migrate into the non-intervention protocol, where they are translated into minimal devices and access rules, not to transform matter, but to regulate abstention. The politics of non-intervention is articulated as an operational threshold and claims a decisive principle: the right to opacity as a condition of protection. The final project is a hypogeal datascape conceived as an archive to be preserved: an informational and material landscape made legible without becoming available.

ABSTRACT

RILLOCARE

DATA

ITA Questa seconda parte assume RILLOCARE come gesto cartografico e poetico: riportare i dati “a luogo” non come ritorno mimetico alla cosa, ma come reterritorializzazione relazionale. Se la dislocazione separa e mette in sicurezza, rillocare significa ricucire: far sì che l'informazione, una volta astratta e comparabile, torni a produrre senso quando viene rimessa in tensione con contesti, agenti, conflitti e dipendenze. Nella scia delle Critical Zones, il campo d'azione è pensato come spessore terrestre dove umani e non-umani co-produccono condizioni di abitabilità: una politica dell'atterraggio che rifiuta sia l'astrazione sovrana sia la trasparenza totale, scegliendo invece un'operatività per soglie.

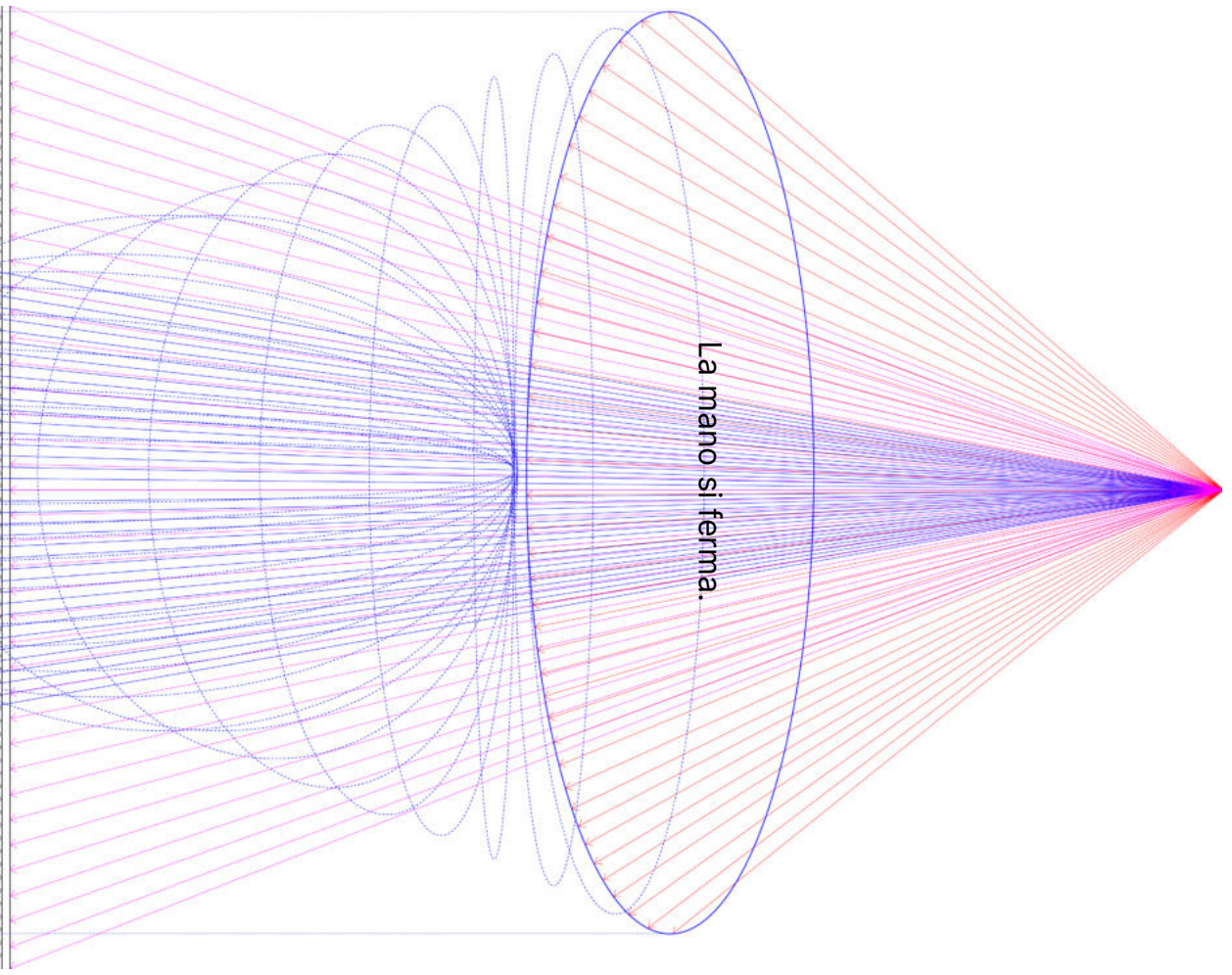
Il dispositivo principale di questa fase è una serie di cartografie e mappe rizomatiche che sostituiscono allo sguardo verticale della sezione stratigrafica un sguardo orizzontale: la profondità non è più letta come gerarchia discendente, ma come mappa radiale. Dal centro-soglia, si irradiano relazioni, vettori e figure in conflitto (attanti), fino allo strato più profondo, costruendo un paesaggio di intensità piuttosto che un profilo di livelli. Qui la cartografia non è descrizione, ma grammatica progettuale: una “cartografia potenziale” che organizza prossimità, frizioni, addensamenti e dispersioni, e che rilegge la stratificazione come campo dinamico (Kwinter), capace di rendere visibili stati e transizioni più che forme stabili.

RILLOCANDO, i dati diventano modello interpretativo: non si chiudono in inventario, ma si aprono come costellazione di relazioni nel senso di una poetica che privilegia il legame alla proprietà. In questa logica, le mappe funzionano come non-site operativi: traslazioni che non sostituiscono il luogo, ma lo rendono pensabile attraverso segni, frammenti e montaggi. La restituzione grafica cerca allora un equilibrio tra esattezza e leggerezza: precisione senza chiusura del senso, chiarezza senza estrazione.

Da questa infrastruttura relazionale discende l'esito progettuale: i dati reterritorializzati migrano nel protocollo di non intervento, dove vengono tradotti in dispositivi minimi e regole di accesso non per trasformare la materia, ma per normare l'astensione. La politica del non-intervento si articola come soglia operativa e rivendica un principio decisivo: il diritto all'opacità come condizione di tutela. Il progetto finale è un datascape ipogeo inteso come archivio da preservare: un paesaggio informativo e materiale che si rende leggibile senza diventare disponibile

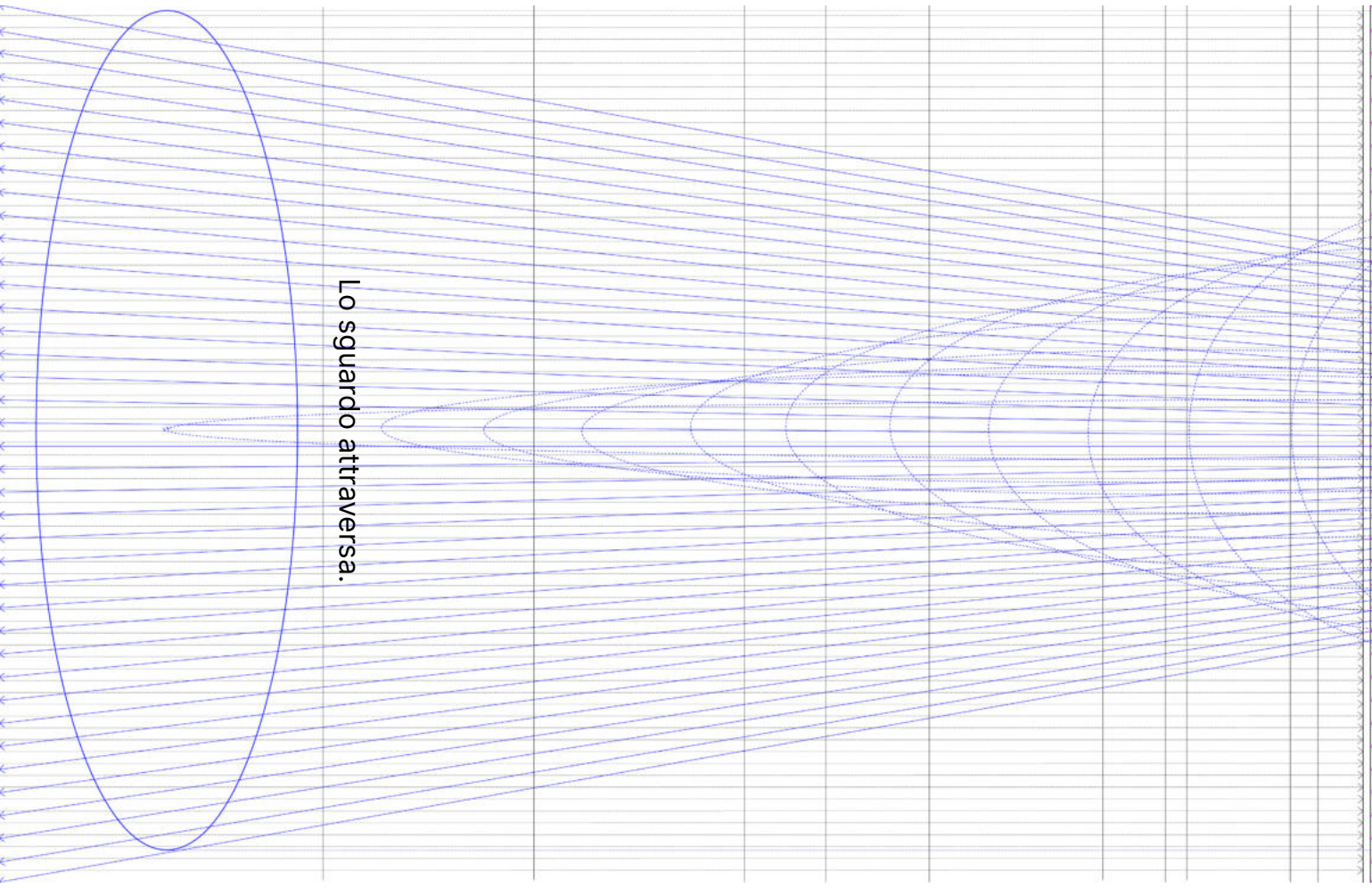
METHOD

PERMETTE LO SGUARDO.
IMPEDISCE LA PRESA



DATA

RILOCARE



Lo sguardo attraversa.

Per un approfondimento sui significati semantici dei termini SOGLIA, DISLOCARE, RILOCARE assunti qui per denominare le tre sfere del metodo, si rimanda alle pagine del glossario (ONTHOLOGICAL MATRIX).

RILOCARE

Il metodo si struttura come un sistema a soglia che distingue due regimi: SOPRA (ambito dell'osservazione, della registrazione e della decisione) e SOTTO (ambito della materia viva, dei processi e delle vulnerabilità).

Tra i due interviene una membrana operativa. La soglia non è un confine statico, ma un dispositivo che regola cosa può attraversare e in quale direzione. La regola è intenzionalmente asimmetrica. Le azioni che partono dal SOPRA possono penetrare verso il sotto solo in forma controllata e a bassa invasività: accessi, ricognizioni, misure, letture, campionamenti minimi, registrazioni. Questa discesa non coincide con un possesso della materia, ma con la sua traduzione: ciò che attraversa davvero la soglia non è la cosa, bensì la traccia che la descrive. È qui che avviene DISLOCARE: il dato viene estratto dal contatto diretto e spostato in una banca dati (spreadsheet, matrici, schede), dove può essere normalizzato, reso tracciabile, comparabile, senza continuare a incidere sul sistema materiale.

Al contrario, ciò che parte dal SOTTO, agenti, processi, emissioni, trasformazioni, vulnerabilità, non risale come oggetto d'intervento. Può essere percepito, misurato, registrato, ma non "portato su" come materia da manipolare o come risorsa da rendere disponibile.

In questa risalita interrotta si colloca il diritto all'opacità. Il sistema conserva zone non pienamente estraibili, non pienamente traducibili, e la conoscenza che se ne produce accetta di essere parziale, situata, reversibile.

La seconda fase del metodo è RILOCARE: non significa rimettere mano alla materia, ma restituire luogo al dato attraverso relazioni. Le matrici rasformano la banca dati in modello interpretativo, da cui deriva la componente progettuale: protocolli che non prescrivono trasformazioni, ma definiscono soglie di accesso, criteri di osservazione e condizioni di non intervento.

"Guardare e non toccare" diventa così una procedura: una grammatica operativa che usa matrici e protocolli per decidere quando la cura coincide con l'astensione, quando la protezione richiede opacità, quando l'azione deve fermarsi.

In sintesi, il SOPRA scende per leggere e tradurre; il SOTTO risale solo come informazione registrabile. La soglia è il punto in cui la materia diventa dato (DISLOCARE) e in cui il dato torna a essere relazione e regola (RILOCARE), preservando l'archivio proprio attraverso limiti, opacità e non intervento.

DATA

0.0 RIZOMA DI RELAZIONI
(reti di attanti)

macchina

CATEGORIA→MATERIALE
MATERIALE→TEMPO
VETTORI→OPACITA' DATO
VETTORE→PROCESSO
PROCESSI

034-055

0.1 VERSUS
(no/human)

056-077

CATEGORIA→ATTANTE
ATTANTE→TEMPO
TEMPO
VETTORI→OPACITA' DATO
VETTORI→PROCESSI
IMPATTO PROCESSO

PUNTO DI CONTATTO

1.0 OLOGRAMMA
(rachivio parziale)

080-109

PRINCIPIO
STATO

ESTRATTO
SITE/NON-SITE

FORME
FORME X CODICE
MATERIA X DOMINIO
MATERIA X CODICE
MATERIA X VETTORE

declaration of intents

DATA

ENG This second volume treats data as a contemporary form of matter: not a neutral, readily available extract, but a situated translation that carries environmental conditions, temporalities, agents, and vulnerabilities. “DATA” therefore names a passage, from thing to datum, and from datum to relation, within an archive that does not seek total transparency, but rather a thresholded form of openness. The “open archive of things” is a device for reading and care: it makes complexity navigable without reducing it to an inventory, and recognizes a right to opacity as a condition of protection.

The research sits at the intersection of archival ecologies, critical geographies, and practices of operational representation. It adopts tools of experimental data banking (spreadsheets, matrices, indicators, fiches, and protocols), yet bends them toward a non-extractive aim: to record without consuming, to describe without exhausting. The methodology is deliberately hybrid: it combines grids and taxonomies with rhizomatic logics, integrates measurements with qualitative descriptions, and builds process maps as devices for reading fragilities and thresholds.

Data are first dislocated in order to be preserved, separated from risk, normalized, and made traceable, and then re-localized as relations, regaining meaning when reconnected to contexts, agents, and dynamics, turning the database into an interpretive model.

From this architecture follows the ethical and projective core of the volume: the formulation of a non-intervention protocol capable of distinguishing between what can be observed and what must not be touched. “Look, don’t touch” is not an abstract prohibition but a method: an operational threshold that uses matrices and protocols to decide when care coincides with abstention, when protection requires opacity, and when access must remain partial, reversible, and negotiated.

The aim is twofold: on the one hand, to propose an operational model for archiving living matter and processes rigorously yet without reductionism; on the other, to show that knowledge can be constructed through limits, shadow zones, and access thresholds. To design an archive that protects precisely because it does not claim to possess.

“FRONT MATTER”
declaration of intents

ITA Questo secondo volume assume i dati come forma contemporanea della materia: non un estratto neutro e disponibile, ma una traduzione situata che porta con sé condizioni ambientali, tempi, agenti e vulnerabilità. “DATA” nomina dunque un passaggio: dalla cosa al dato e dal dato alla relazione, in un archivio che non mira alla trasparenza totale ma a un’apertura per soglie. L’“archivio aperto delle cose” è un dispositivo di lettura e di cura: rende orientabile ciò che è complesso senza ridurlo a inventario, e riconosce alla materia un diritto all’opacità come condizione di tutela.

La ricerca si colloca tra ecologie dell’archivio, geografie critiche e pratiche di rappresentazione operativa; adotta strumenti di data banking sperimentale (spreadsheet, matrici, indicatori, schede e protocolli), mali piega a un obiettivo non estrattivo: registrare senza consumare, descrivere senza esaurire. La metodologia è deliberatamente ibrida: combina griglie e tassonomie con logiche rizomatiche, integra misurazioni e descrizioni qualitative, e costruisce mappe di processo come dispositivi per leggere fragilità e soglie.

I dati vengono prima dislocati per essere preservati, separati dal rischio, normalizzati e resi tracciabili, e poi rilocalizzati come relazioni, tornando a produrre senso quando si ricollegano a contesti, agenti e dinamiche, trasformando la banca dati in un modello interpretativo.

Da questa architettura discende il nucleo etico e progettuale del volume: formulare un protocollo di non intervento capace di distinguere tra ciò che può essere osservato e ciò che non deve essere toccato. “Guardare e non toccare” non è un divieto astratto, ma un metodo. una soglia operativa che usa matrici e protocolli per decidere quando la cura coincide con l’astensione, quando la protezione richiede opacità, quando l’accesso deve essere parziale, reversibile, negoziato.

L’obiettivo è duplice: da un lato proporre un modello operativo per archiviare materia viva e processi in modo rigoroso ma non riduzionista; dall’altro dimostrare che la conoscenza può essere costruita anche attraverso limiti, zone d’ombra e soglie di accesso. Progettare un archivio che protegge proprio perché non pretende di possedere.

POLITECNICO DI TORINO
Dipartimento di Architettura e Design
Laurea Magistrale in Architettura Costruzione e Città
A.A. 2025 - 2026

DATA
L'ARCHIVIO APERTO DELLE COSE

Relatore
Prof. Manfredo Di Robilant
Correlatore
Prof. Elisa Cristiana Cattaneo

STUDENTE
Laura Larocca



Nel linguaggio tecnico del contemporaneo, la parola **DATA** sembra neutra: un'unità misurabile, trasferibile, pronta a essere ordinata.

Eppure ogni dato nasce da una frizione con la materia: è una traccia estratta, una registrazione parziale, un frammento che porta con sé condizioni, tempi, attriti.

Aprire un archivio, qui, non significa renderlo trasparente. Significa costruire un accesso per soglie, permettere la lettura senza imporre la presa. Lascia passare relazioni, non appropriazioni. Consente orientamento, non consumo.

Il procedimento è doppio e dichiarato: prima la raccolta e l'archiviazione: un data banking sperimentale che disloca l'informazione per sottrarla al rischio, per metterla al sicuro; poi la rilocalizzazione, quando i dati tornano a farsi luogo attraverso matrici, spreadsheet, mappe di processi e di vulnerabilità.

Da questa rete nasce la parte più politica del metodo: l'opacità come diritto e come tecnica. Non tutto deve essere esposto, non tutto deve essere reso disponibile per essere conosciuto. La conoscenza, qui, è una forma di tutela.

DATA. L'ARCHIVIO APERTO DELLE COSE diventa così un titolo-soglia: tra estrazione e cura, tra informazione e materia, dove la regola fondamentale è semplice e severa: guardare e non toccare.

RILOCARE

DATA

L'ARCHIVIO APERTO DELLE COSE

DISLOCARE

