



SAPIENZA
UNIVERSITÀ DI ROMA

Spazi altri e genius loci: intorno a Edoardo Tresoldi

Facoltà di Lettere e Filosofia
Corso di laurea in Studi Storico-Artistici
Cattedra di Storia della critica d'arte

Candidata
Francesca Campana
n° matricola
1654946

Relatore
Prof. Marco Ruffini

A/A 2016/2017

Indice

Introduzione	p.2
1. Edoardo Tresoldi	p.6
2. Genius Loci	p.16
3. Eterotopie	p.27
<i>Illustrazioni</i>	p.49
<i>Bibliografia</i>	p.57

Introduzione

Un'opera d'arte -realizzata con materiale industriale- può rispettare ed esaltare lo spirito originario di un luogo? E pur da questo astraendosi richiamarne la realtà?

La mia tesi attraverso l'arte di Edoardo Tresoldi vorrebbe dimostrare come sia possibile dare una risposta affermativa ad entrambi i quesiti introduttivi, che sia possibile cioè conoscere il significato intrinseco di ogni luogo - il suo *genius loci*¹- e creare *eterotopie*².

Le eterotopie, termine coniato nel 1968 dal filosofo francese Michel Foucault, sono gli spazi in cui è possibile fare esperienza di una realtà alternativa, l'*altrove*.

Hanno la capacità di proiettare in una dimensione, per l'appunto altra, che oltrepassa l'architettura e rivela contrasti e connessioni temporali, assorbendo e filtrando i codici del paesaggio. La creazione di questi *spazi altri*, come avrò modo di illustrare nel primo capitolo, è possibile per l'artista da cui hanno preso le mosse le mie riflessioni, grazie al materiale da questi utilizzato: la rete metallica.

La trasparenza della rete consente infatti, a Tresoldi, di fare del paesaggio una delle materie dell'opera, realizzando una forma integrata di architettura come paesaggio e di paesaggio come architettura, in cui il contesto con le sue variabili condizioni assume valore di soggetto nella formazione e nella percezione dell'opera stessa. Lavori

¹ C. Norberg-Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 2009.

² M. Foucault, *Eterotopia*, Mimesis, Milano 2001.

architettonico-scultorei, dunque, catalogabili all'interno della produzione artistica "ambientale". Esempio di quanto scrive Rosalind Krauss³: «nella *land art* la scultura si dilata nel territorio, coinvolgendo il paesaggio in quanto tale, che diventa rispettivamente un non-paesaggio, un *non-luogo*⁴ per la capacità che ha di evocare l'astrazione». Ne consegue un'interrogazione sullo spazio che presuppone un'ontologia, una ricerca quindi del senso profondo di ogni cosa: un percorso fenomenologico che ci impone di *ritornare* nel mondo e di *giungere* alla sua essenza⁵.

Tutto questo si ritrova nelle opere di Tresoldi e nel rapporto tra trasparenza e *genius loci*, elemento aprioristico di ogni luogo, radicato nella storia -del luogo- ma aperto anche al cambiamento.Cogliere l'essenza del luogo è fondamentale per garantire all'uomo ed *a fortiori* all'artista-architetto, la possibilità di dialogare con esso e coglierne tutte le sue caratteristiche.

A questo punto è necessario chiedersi come sia possibile fare esperienza dello spirito di un luogo. Troviamo una risposta nella fenomenologia heideggeriana ripresa dal filosofo francese Merleau-Ponty. Questi affermava infatti che il movimento è alla base dell'esperienza corporea, esistenziale, del nostro modo di abitare lo spazio: *dasein*,

³ R. Krauss, *Passaggi: storia della scultura da Rodin alla Land Art*, a cura di Elio Grazioli, Mondadori, Milano, 1998.

⁴ neologismo coniato dall'antropologo francese M. Augè, nel 1992 (*Non luoghi. Introduzione ad un'antropologia della submodernità*, Eleuthera, Milano, 2009).

⁵ E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002.

esser-ci, ma anche essere nel mondo⁶. Va da sé che lo *spazio* sia il mezzo essenziale dell'architettura e della scultura, qualcosa di connaturato e relazionale, che influenza la nostra facoltà di giudizio che senza l'esperienza dell'attraversamento degli spazi risulterebbe incompleta.

La trasparenza è quindi, per l'artista, il tramite per indagare questi due aspetti: uno estremamente radicato nella realtà -la sua essenza stessa- l'altro trascendente la realtà - l'esistenza di un altrove localizzato.

Trascendere la spazialità e successivamente ridarle concretezza, porta l'individuo a percepire un altrove: un luogo utopico ma localizzato, eterotopia, strettamente connesso, nello spazio e nel tempo, al non-luogo, di cui parlava la Krauss, dal quale deriva.

Attraverso la trasparenza Tresoldi crea vuoti, varchi, nella trama delle sue architetture: dà quindi la possibilità di esperire un altrove, di proiettare il proprio sguardo *oltre* la visibilità dello spazio fisico in cui si trova il soggetto che fa esperienza.

È a queste considerazioni in sostanza, che giunge il mio lavoro con il quale proverò nel prosieguo ad illustrare come all'interno delle opere di Tresoldi, il [mio] corpo che "abita" lo spazio *reale* riesca a fare esperienza - essendoci, "dasein"- della concretezza propria del [mio] corpo guardando oltre la trasparenza materica, trascendendo quindi l'invisibile e giungendo al visibile del luogo *altro*. Merleau Ponty afferma che: «Il significato è invisibile, ma l'invisibile non è in contraddizione con il visibile: del resto il

⁶ M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.

visibile ha una struttura interna invisibile e l'in-visibile è l'equivalente segreto del visibile»⁷. È evidente come visibile e invisibile si mescolino nello spazio, siano parte l'uno dell'altro: ogni visibile è legato all'invisibile, ogni visibile è spazio vissuto e spazio dalle molteplici accezioni.

È dunque la fenomenologia il metodo e approccio cui dobbiamo far riferimento per conoscere l'essenza di ogni luogo: poiché essa aspira alla comprensione aprioristica del mondo e ritiene possibile ciò solo attraverso l'esperienza corporea della realtà, ovvero l'essere fisicamente nello spazio.

Ma lo stesso approccio fenomenologico è ciò che ci consente di sperimentare l'*altrove*: ogni corpo percependo la propria concretezza fisica può esperire l'"alterità", proprio come accade quando ci poniamo di fronte allo specchio.

La trasparenza, in definitiva, consente di percepire uno spazio in cui fisicamente non si è ma nel quale ci si riesce a proiettare, tuttavia è il *proprio* corpo che fa tornare nella realtà: *comprendendo* di occupare un certo luogo. È proprio questo effetto di ritorno in me stesso, dalla concretezza fisica, che costituisce l'eterotopia e che rende possibile la conoscenza di ogni *genius loci*.

Da queste riflessioni intorno alle opere di Edoardo Tresoldi prende quindi avvio il mio lavoro.

⁷ M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.

1. Edoardo Tresoldi

Nato il 19 dicembre del 1987 a Cambiago in provincia di Milano, Edoardo Tresoldi inizia molto presto ad interessarsi all'arte: a nove anni prende lezioni di disegno nello studio del pittore milanese Mario Straforini e nel 2006 si diploma all'Istituto d'arte di Monza. Ma sarà il trasferimento a Roma nel 2009 a imprimere una svolta decisiva alla sua formazione creativa. È qui infatti che comincia ad interessarsi al cinema, alla musica, alla scenografia e alla scultura, acquisendo in questo modo una visione eterogenea dell'arte. Negli stessi anni lavora nel mondo del cinema come scenografo.

La conoscenza e frequentazione della scena artistica romana, l'amicizia con il collega, pittore e streetartist Gonzalo Borondo e la partecipazione ai primi festival di arte "urbana", saranno riferimenti ed esperienze decisivi per la fase più matura della visione creativa di Tresoldi.

I suoi primi lavori si concentrano sulla figura umana: "scolpite" a mano sulla rete metallica, queste grandi sculture vivono della loro trasparenza, stagliandosi nello spazio e sul paesaggio senza appesantirlo visivamente. La rete metallica si presta come strumento ideale prediletto dall'artista per disegnare le sue forme in dialogo con il contesto. Viene da sé che la caratteristica precipua di questi lavori sia l'immaterialità: rarefacendo l'ambiente in cui si inseriscono evocano uno spazio "altro".

La prima di queste sculture è il *Collezionista di venti*, realizzato per il Mura Mura festival a Pizzo Calabro nel 2013. Di dimensioni tre volte più grandi di quelle reali, costruita in rete elettrosaldata e zincata, l'opera immortala un uomo seduto su una scogliera colto nell'atto di osservare il mare. Secondo la descrizione dell'artista si tratta di un tipico abitante del luogo che, dialogando idealmente con i venti, partecipa, arricchendone lo spirito, dell'essenza del luogo. Da questo lavoro e dal successivo, *Pensieri*, realizzato nel 2014 per l'Oltre il Muro festival, emerge chiaramente tutta l'esperienza di Tresoldi nell'ambito dell'arte urbana: si rivela infatti essenziale il ruolo affidato al contesto. La poetica diretta e intrisa di quotidianità che alimenta queste opere riesce ad avvicinare con semplicità il fruitore medio all'arte contemporanea.

Tramite la sensibilità e la conoscenza dei luoghi, dei loro elementi antropologici e sociali, queste opere riescono ad interpretare la natura dello spazio che abitano. L'artista, agendo sul territorio, si mette alla ricerca di tracce, segni, significati - materiali e non - che hanno determinato l'identità del luogo. Rapportarsi con i luoghi e il tener conto delle numerose dinamiche presenti è parte costitutiva del progetto, che non ricerca un dialogo ma una compenetrazione. Pertanto, alla luce della riflessione sviluppata sul rapporto arte-territorio, i lavori di Edoardo Tresoldi possono definirsi una forma d'arte ambientale: legandosi indissolubilmente al paesaggio ne percepiscono e assorbono il *genius loci*, ossia l'essenza, lo spirito del luogo.

Con il tempo le possibilità strutturali offerte dalla rete metallica hanno permesso all'artista di ampliare la scala dimensionale delle opere, all'insegna dello sviluppo della

vocazione latamente architettonica della componente scenografica del lavoro di Tresoldi - il cui esercizio era avvenuto, come si ricorderà, negli anni della formazione giovanile a Roma. Da “scheletro” sui fondali scenici ad architetture ritagliate all’interno di scenari incontaminati, l’operare dell’artista si dirige verso la creazione di grandi apparati effimeri: nel 2015 viene realizzata per il progetto Meeting del Mare - curato da Simone Pallotta ed Antonio Oriente, a Marina di Camerota - *Incipit*, la prima delle sue installazioni architettoniche permanenti. Un impianto scultoreo-architettonico delicato, surreale, che “richiede” di essere abitato e percorso. La velata trasparenza del materiale ha consentito all’artista di realizzare un’architettura senza limiti attraversata da uno stormo di uccelli, che enfatizzano la sovversione della consueta percezione visiva di un ambiente.

L’impressione delle opere di Tresoldi per l’osservatore in movimento cambia continuamente, così come questa guardandole cambia in fotografia: immagini di apparizioni, dissolvenze incrociate, questo lavoro lascia aperte molte chiavi di lettura. Attraverso la concretezza aerea della rete, che l’artista stesso definisce “non-materia”, le opere vengono trasposte in una dimensione onirica.

Nel 2016 Tresoldi realizza, in collaborazione con il MIBACT, il restauro della Basilica paleocristiana di Santa Maria di Siponto, in provincia di Foggia - l’opera che lo ha reso celebre. All’interno del parco archeologico di Siponto - storica colonia romana del II secolo a.C. - si trova anche l’antica cattedrale, tipico esempio di romanico pugliese edificata tra la fine dell’XI e gli inizi del XII secolo.

Di pianta quadrata di circa 18 metri per lato, lo spazio centrale della cattedrale è limitato da quattro pilastri collegati fra loro da archi ogivali, sui quali si imposta la cupola a sesto ribassato sulla cui sommità è posta una lanterna a otto archetti a tutto sesto. Attraverso una scala esterna, posta lungo il fianco sinistro della chiesa, si accede alla basilica inferiore, di dimensioni analoghe a quella superiore, divisa da quattro colonne, corrispondenti ai pilastri della cupola, e da sedici colonnine, in parte spoliazioni della vicina basilica paleocristiana, con capitelli romanici. La facciata ha un portale con baldacchino sporgente ben intagliato, impostato su due elementi zoomorfi e sostenuto da due colonne poggianti sul dorso di due leoni. Su ciascun lato ci sono due arcate cieche su colonne, con una decorazione a rombi che si ripete anche sul fianco destro della chiesa, interrotto da un'abside semicircolare spartita da tre arcate cieche su pilastri. Tra la fine dell'XII e gli inizi del XIII secolo fu sottoposta a numerosi interventi di rifacimento.

L'opera di Tresoldi, intitolata *Dove l'arte ricostruisce il tempo*, è un lavoro durato circa 5 mesi, realizzato attraverso l'uso di 4.500 metri quadrati di rete elettrosaldata zincata, per un peso complessivo di 7 tonnellate ed un'altezza di 14 metri. Fondamentali per la realizzazione e la concezione dell'intervento di restauro sono le "superfici di sacrificio" sopra ai muretti dell'alzato superstiti, ossia strati di pietra sottilmente differenziati, così chiamati per la loro relativa deperibilità che ne richiede un periodico rinnovo volto a garantire la costante protezione del muro. Nell'esecuzione della basilica sono chiari i riferimenti dell'artista, vale a dire quelli relativi all'architettura rinascimentale, da Leon

Battista Alberti a Palladio. Modelli che sono ritornati ad esercitare la loro influenza sull'artista nel 2016, in occasione della mostra "Il Paradiso Inclinato", curata da Luca Tomio e presentata da Achille Bonito Oliva, nei locali dell'Ex Dogana di Roma. L'opera, nell'ambito di questa manifestazione, rimanda chiaramente all'osservazione del tempietto eseguito da Bramante a San Pietro in Montorio intorno al 1502, realizzando un'analogia costruzione a pianta centrale ottagonale in rete metallica.

Osservando le opere di Tresoldi emerge una netta affinità con la "concinnitas"⁸ albertiana: un sistema di articolazione teorica capace di traghettare l'astrattezza metafisica del bello nel mondo delle forme architettoniche reali. «Avendo l'insegnamento degli antichi come punto di partenza, cercheremo di approntare soluzioni nuove e di conseguire così una gloria pari alla loro, se possibile anche maggiore», così asseriva Alberti nel I Libro del *De re aedificatoria*. Esattamente ciò che ritroviamo nelle opere di Edoardo Tresoldi, protese alla ricerca di equilibrio e coerenza, e che accadono e vivono in un tempo simultaneo, presente e remoto.

⁸ Leon Battista Alberti (1404-1472) trae il concetto di *concinnitas* da Cicerone e lo introduce nel suo trattato sull'architettura, *De re aedificatoria*, dove definisce la bellezza come "armonia [concinnitas] tra tutte le membra, nell'unità di cui fan parte, fondata sopra una legge precisa, per modo che non si possa aggiungere o togliere o cambiare nulla se non in peggio" (De re aed., VI, 2). Si tratta della legge "fondamentale e più esatta della natura", che consta di *numerus* (numero), *finitio* (proporzione fra lunghezza, larghezza, altezza) e *collocatio* (disposizione) delle parti (IX, 5). Tramite il diretto richiamo alla natura, il concetto albertiano di bellezza supera la razionalità dei rapporti proporzionali presente in Vitruvio e nella tradizione medievale e la concinnitas si propone come valore universale, unendo il significato di armonia a quello di organicità.

Come ha spiegato il soprintendente archeologo della regione Puglia, Luigi La Rocca, il progetto era nato dall'esigenza, di carattere conservativo, di protezione e mantenimento dei mosaici pavimentali della basilica paleocristiana- a tre navate con abside semicircolare. Nell'approvazione dei lavori, la leggerezza e trasparenza delle opere di Tresoldi venne ritenuta la soluzione migliore per coniugare gli aspetti ricostruttivi dell'alzato della basilica con le già menzionate esigenze conservative. Il risultato è un intervento non neutrale, un restauro non mimetico, che potenzia il sito archeologico nell'ottica di una più attuale e coinvolgente leggibilità e comprensione della scultura.

Sulla scorta della "Teoria del restauro" di Cesare Brandi⁹ - il quale sosteneva che si dovesse intervenire sulla materia «mirando al ristabilimento dell'unità potenziale dell'opera d'arte, purché ciò sia possibile senza commettere un falso artistico o un falso storico e senza cancellare ogni traccia del passaggio dell'opera d'arte nel tempo», aggiungendo che «nel caso in cui il rifacimento voglia assorbire e trasfondere senza residuo l'opera preesistente, sebbene non rientra nel campo del restauro, può essere perfettamente legittimo anche storicamente, perché sempre testimonianza autentica del presente di un fare umano, e come tale monumento non dubbio di storia» - Tresoldi con il suo intervento attua un'azione di connettività temporale tra la realtà archeologica e la necessaria rilettura contemporanea del luogo.

⁹ C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, 2014.

Nel *Dictionnaire raisonné d'architecture*¹⁰ di Viollet-le-Duc si legge, in opposizione alla concezione dell'intransigente contemporaneo Ruskin, che «restaurare una costruzione, non è mantenerla, ripararla o rifarla, è ristabilirla in uno stato completo che può non essere mai esistito fino a quel momento». L'idea di rendere l'arte contemporanea un supporto dialogico e significativo per dare forza alla preesistenza archeologica fu soprattutto nella seconda metà del XX secolo tema molto dibattuto, che trova nella figura di Franco Minissi un forte sostenitore, il quale è stato definito dallo stesso Cesare Brandi «un uomo ad un tempo ossequioso dell'antico e assertore del moderno». La spinta verso il rinnovamento della società e le responsabilità della cultura hanno permeato l'approccio dell'architetto Minissi, sin dagli esordi professionali al servizio del Sottosegretario alle arti e allo spettacolo Carlo Ludovico Ragghianti. Le soluzioni di Minissi - come ad esempio il sistema di tettoie trasparenti sui resti della Villa romana del Casale di Piazza Armerina (Enna, 1958-1967) - del resto, ricordano negli intenti la trasparente basilica pugliese di Edoardo Tresoldi: Minissi volle ridisegnare virtualmente i resti delle mura, integrandole con superfici trasparenti che riprendevano le originali volumetrie. Le proposte ingegnose gli valsero premi e riconoscimenti nonostante le reticenze espresse già da allora da critici conservatori: situazioni e condizioni analoghe a quelle in cui si era imbattuto lo stesso Edoardo Tresoldi nel 2014. Le critiche riguardanti la “dubbia” capacità conservativa dell'opera e la “profanazione” del sito archeologico erano i principali capi d'accusa rivolti a suo

¹⁰ E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, Jaka Book, Milano 2002.

danno. A torto, dal momento che, come emerso da quanto detto finora, il lavoro dell'artista e la sua architettura, in bilico tra il reale e il virtuale, ha l'intento precipuo di restituire il *genius loci* e ricreare perciò il rapporto tra l'opera ed il "suo" luogo. Rafforzando in questo modo anche il rapporto con il pubblico, spesso coincidente con gli abitanti dello spazio in questione.

Dove l'arte ricostruisce il tempo suggerisce la presenza dell'antico edificio, nel sito che originariamente lo ospitava, tratteggiandolo nei contorni, nell'atmosfera, mantenendo sempre intatte tutte le relazioni con il paesaggio.

L'artista ha reso fondamentale l'inclusione degli elementi paesaggistici nella lettura dell'opera, operando attraverso l'indecifrabile consistenza delle sue strutture, le quali sembrano essere scenografie abitabili, elementi bidimensionali evocativi di una terza dimensione, che lo sguardo può attraversare portandosene al di là. I protagonisti del paesaggio entrano così a far parte come organi evocativo costitutivi - e costruttivi - dell'opera, in vista di una comprensione finale di quest'ultima. Un equilibrio tra forma e sostanza, essere e nulla. La trasparenza non consente all'artista di nascondere nulla alla vista: le parti interne della basilica in rete come quelle strutturali, si relazionano con lo spazio circostante. La maglia metallica, leggera, impalpabile e "sospesa" crea strutture che si manifestano nello spazio come ologrammi, presenze virtuali delicate e potenti - *passpartouts* per l'articolazione di un pensiero e un discorso metafisici, in un evolversi continuo di astrazioni architettoniche e distorsioni evanescenti. Tresoldi cerca di trascendere la dimensione spazio-temporale giocando con le trasparenze. Crea luoghi

d'eccezione che vanno oltre la normale quotidianità degli spazi nei quali siamo soliti percepire la nostra "presenza", luoghi che conducono ad una riflessione sul rapporto tra realtà ed immaginazione.

Nel 2017 Tresoldi realizza *Archetipo*, una serie di opere d'arte all'interno di un evento privato per la famiglia reale di Abu Dhabi, in collaborazione con lo studio Designlab Experience di Dubai.

Alcune di queste opere, in seguito alla conclusione dell'evento, sono state reinstallate separatamente in luoghi istituzionali diversi: università, musei e parchi della capitale degli Emirati Arabi Uniti.

Il luogo dell'allestimento originario era l'Abu Dhabi National Exhibition Center: 7.000 metri quadrati *indoor*. Tresoldi ha dato vita in questa occasione ad uno spettacolo visivo panoramico artificiale, composto da strutture architettoniche, ancora una volta in rete, rappresentanti tanto elementi naturali - quali alberi, piante e animali - che strutture di carattere architettonico e paesaggistico. Una *città ideale* rinascimentale che dialogando con la trasparenza ricorda una tavola di Urbino "svuotata", privata della sua consistenza fisica. L'artista ha, quindi, nuovamente realizzato un'architettura reale che non esiste, vuota ma piena.

L'artista con le sue architetture in rete metallica, presenze labili e rarefatte, crea *non-luoghi* astratti. Essendo tridimensionali, pertanto abitabili, tali non-luoghi diventano tangibili e calati all'interno di un ambiente determinato: attraverso la trasparenza vi

entrano, infine, in dialogo. Edoardo Tresoldi da vita a luoghi di raduno, connessione, luoghi identitari in cui l'esistenza e l'essenza di ciò che è presente *hic et nunc* si concretizzano, occupando lo spazio sia idealmente che materialmente.

Tresoldi esercita la costruzione di luoghi *eterotopici*, in cui trovano spazio territori ontologicamente ibridi, sospesi tra reale ed immaginario. Le sue architetture sono luoghi fisici che restituiscono alla percezione un effetto di straniamento e alienazione ma, come fa notare Foucault, «il [mio] corpo non è mai soltanto qui e così ma è anche e sempre altrove, in altri luoghi»¹¹, indagando in questo modo come la dimensione temporale si innesti nella riflessione sullo spazio. Questi luoghi visibili-invisibili incarnano perfettamente le complessità e le contraddizioni dei “momenti storici”, del tempo che passa, complessità e contraddizioni che sono alla base della natura dei luoghi.

¹¹ M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

La fenomenologia riduce l'esistenza del mondo ad un insieme di fenomeni che si danno alla coscienza e possono essere colti nella loro essenza logica, universale e necessaria. Pertanto la riduzione fenomenologica, privando il trascendente non immanentemente dato di qualsiasi valore, assume come campo d'indagine l'a-priori nell'ambito dell'assoluta datità diretta: ciò che ci è dato è contemporaneamente anche inteso. Con il termine indagine a-priori Husserl vuole intendere una conoscenza indirizzata alle essenzialità generali che derivano il loro valore, puro, dalla loro essenza.

Tratto fondamentale della condizione umana è l'abitare, si abita veramente solo se si intrattiene un rapporto essenziale con il mondo, con le cose. L'uomo, perciò, abita (costruisce) veramente solo se assicura un luogo alle cose, solo se lascia essere le cose nella loro essenza propria. Dasein (esser-ci, ma anche essere nel mondo) significa esistere in quanto apertura in cui le cose hanno luogo; luogo che è alla base della composizione architettonica²⁰.

La ricerca estetica di Edoardo Tresoldi verte prevalentemente sullo studio dei rapporti tra il corpo umano e lo spazio che lo circonda: un approfondimento sul continuo dialogo fra figura e sfondo e sulla complessa dinamica della rappresentazione fisica dei sentimenti. L'obiettivo principale delle opere è, potremmo dire, la conquista della dimensione esistenziale e di conseguenza il garantire all'uomo la possibilità di orientarsi ed identificarsi con l'ambiente, instaurando un dialogo efficace e profondo sia con il presente esistente che con il passato; dialogo, che come già abbiamo affermato

²⁰ Heidegger, *Costruire abitare pensare*, in *Saggi e Discorsi*, Mursia, Milano, 1976; p. 96-109.

attraverso gli insegnamenti di Husserl, è indirizzato alle «essenzialità generali che derivano il loro valore, puro, della loro essenza»²¹.

Potremmo paragonare il procedimento di Edoardo Tresoldi al modo in cui l'architetto Steven Holl dà vita a forme e spazi, attraverso i concetti di *Anchoring*, il radicamento tra edificio e contesto, e *Interwinning*, cioè l'intreccio tra idea e fenomeno²². Lo spazio architettonico diventa uno spazio vissuto, che attiva i sentimenti e le relazioni dei fruitori e li stimola in tal senso. Inoltre tutte le opere di Holl fanno riferimento ad una componente a-priori. Questo territorio aprioristico dà la possibilità all'architetto di attuare una pratica architettonica flessibile attraverso cui egli ha la possibilità di sperimentare concetti e modi compositivi diversi per ogni opera, conferendo ai progetti un'apertura "esperienziale" ed interpretativa. Dunque l'architetto, partendo sempre dall'ambito percettivo cui egli stesso è sottoposto, ha la funzione di plasmare, dall'indeterminatezza aprioristica, figurazioni architettoniche stabili ma a loro volta indefinite per la loro interpretazione, e per i fruitori che faranno un'esperienza dell'opera influenzata dal loro vissuto. È proprio attraverso questo complesso sistema di rimandi che l'architetto è approdato negli ultimi anni al concetto di *Parallax*.

La parallasse è il risultato dell'interazione tra la superficie che cambia e il cambiamento della posizione e del punto di vista dell'osservatore. Costituisce una liberazione dalla prospettiva verso uno spazio alla cui base vi è il concetto di motilità -proprietà

²¹ v. nota n. 21.

²²S. Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia Books, Milano 2000.

dell'organismo vivente di modificare attivamente e in modo reversibile la propria posizione o quella di una sua parte rispetto all'ambiente -.

Partendo da Merleau-Ponty²³, il movimento è alla base dell'esperienza corporea, esistenziale, del nostro modo di abitare lo spazio, per cui il concetto di Parallax si sostanzia nello stretto rapporto esistente tra mente, corpo e ambiente che concorrono a creare una nuova spazialità fluida, in cui i tradizionali strumenti di rappresentazione bidimensionale e tridimensionale vengono superati dalle caratteristiche prospettive fluide holliane.

Abbiamo detto che lo *spazio* è il mezzo essenziale dell'architettura, è qualcosa di intrinseco e relazionale. La nostra facoltà di giudizio è incompleta senza l'esperienza dell'attraversamento degli spazi, pertanto la motilità e il soggetto-corpo sono gli strumenti per misurare lo spazio architettonico e percepirne la sua essenza.

L'architettura di Tresoldi si fonda sulla creazione di spazi a percezione complessa e su un uso raffinato ed elaborato dei materiali, della luce, per raggiungere un senso percettivo multiplo, multisensoriale. La sintesi architettonica di primo piano, piano intermedio sfondo, insieme a tutte le qualità soggettive dei materiali e della luce forma la base di una percezione completa. Va da sé che logica concettuale che guida un progetto è legata alla sua percezione finale: dobbiamo considerare spazio, luce, geometria, dettaglio e materiale come elementi in continuo dialogo. Ma il rapporto dell'edificio con il paesaggio non rappresenta una semplice considerazione

²³ v. nota n. 6.

contestualista, si tratta di un fattore costitutivo della forma stessa: l'edificio introietta e rappresenta dentro di sé, quasi in un'opera sincretica, la complessità del paesaggio urbano e/o naturale che lo circonda.

Per concludere questo capitolo ed introdurre il successivo dobbiamo quindi affermare che il ruolo dello strumento geometrico della parallasse e la conseguente centralità dell'esperienza dell'attraversamento degli spazi nella conformazione dell'edificio sono alla base -anche- del lavoro di Edoardo Tresoldi che, come vedremo, proprio grazie al cambiamento della percezione del proprio corpo all'interno dello spazio giunge all'identificazione -rappresentazione- di una realtà altra simultanea.

I vuoti urbani sono quegli spazi tra la città e il territorio esperibili solo in una loro acquisita dimensione mobile, e come tale non colmabile, di puro attraversamento. Spazi informali, che si producono ai bordi dell'abitato umano, costituendo una sfida alla denotazione formale che è stata sempre connessa all'abitare, in ragione di una qualità estetica esperibile nel vuoto.

Creare eterotopie significa, come detto, aprire luoghi su altri luoghi, creare varchi all'interno dell'ordine rigido, composto delle architetture. Edoardo Tresoldi attraverso la trasparenza delle sue opere invita a guardare oltre, ad esperire il vuoto e di conseguenza l'altrove. Trame di metallo maestose e sinuose si intrecciano nell'aria andando a costruire nuove sculture scenografiche urbane, capaci di lavorare sulla trasparenza e dialogare con il contesto. Il disegno delle sue opere si impone nel vuoto, rievocando l'essenza attraverso tratti materiali, leggeri e contrastanti.

Facendo riferimento all'opera realizzata a Siponto, *Dove l'arte ricostruisce il tempo*, possiamo dunque affermare che l'artista ci trasporta in una realtà al confine tra reale e virtuale, materiale e immateriale. L'artista è riuscito a dare forza, potere alla presenza dell'opera proprio grazie alla sua parziale assenza. Quest'opera è allusiva poichè nel rappresentare un'entità architettonica, occupa uno spazio e racchiude un volume d'aria, ma fisicamente tutto rimanda all'assenza, all'elaborazione di un invisibile. Esattamente come teorizza Foucault, Tresoldi rende possibile una nuova esperienza spaziale continuamente in dialogo sia con la storia che con il paesaggio contemporaneo. Grazie alla trasparenza, conseguenza prima e fondamentale del materiale da lui utilizzato - la

rete metallica- l'artista riesce ad immettere l'osservatore all'interno di una doppia, realtà: quella utopica e quella eterotopica. Il [mio] corpo è il punto di vista da cui mi è possibile vedere, attraversare ed esperire il mondo, aprirmi ad esso, ma ciò non può effettivamente avvenire senza il movimento, porta d'accesso alla verità della realtà. Dunque il corpo, come affermato dalla fenomenologia, va inteso come corpo vissuto (Leib), soggetto incarnato e profondamente legato alla sua fisicità, attraverso la quale è possibile comprendere l'altro. Davanti allo specchio l'io foucaultiano prende coscienza della propria soggettività corporea "altra" -collocata nell'altrove utopico del riflesso specchiante- ma anche della propria corporeità fisica reale - eterotopica. Il soggetto fenomenologico è colui che attraversando la Basilica di Edoardo Tresoldi realizza di trovarsi in uno spazio altro da sé -il paesaggio naturale esterno alla basilica, che convenzionalmente dall'interno non è percepibile- ma allo stesso tempo, attraverso la propria soggettività corporea ritorna a sé -nel luogo proprio della basilica di Siponto. Lo spazio architettonico realizzato dall'artista non è regolato da una prospettiva definita e classificabile, ma è uno spazio inscindibile dalla visione e dal corpo e dal reciproco scambio che corpo e mondo, soggetto incarnato e mondo percepito - altrove o non- mettono in atto. Lo spazio, fondamentale all'essere, è corpo e mondo, intersezione di campi visivi, percettivi, calcolati e progettuali, coesione e manifestazione di diversità. È uno spazio che riflette su di sé, nelle cui intersezioni si uniscono elementi diversi, vedenti e visti, ma tutti costituiti della stessa sostanza che si mostra con la realtà.

Il soggetto abita il mondo e quest'ultimo si ritrova in esso: è in atto una sorta di processo di "mondificazione" del soggetto, che vede in sé lo spazio esterno. D'altra parte è proprio questo lo spazio che il metodo fenomenologico intende riscoprire⁴².

Il soggetto fenomenologico abita uno spazio edificabile, aperto all'incontro di prospettive e intenzionalità, in cui le essenze dei fenomeni emergono dal mondo per coloro che sanno vederne il senso, il chiarirsi delle significazioni. È dunque uno spazio che mostra l'ambiguità di interno ed esterno: la spazialità così intesa non può essere mai ricondotta a determinazioni logico-matematiche, ma è intreccio di senso, irradiazione del visibile, profondità esistenziale.

Edoardo Tresoldi è quindi colui che riesce a creare spazi altri esistenziali, eterotopie che pongono l'osservatore nella necessaria dimensione dell'esperienza fenomenologica del reale, del concreto necessario per trascendere la dimensione utopica attraverso il leib, corpo esperiente.

⁴² v. nota n. 22.

Bibliografia

L. B. Alberti, *De Re Aedificatoria*, Il Polifilo, Milano 1966.

R. Bocchi, *Progettare lo spazio e il movimento. Scritti scelti di arte, architettura e paesaggio*, Gangemi Editore, Roma 2009.

C. Brandi, *Teoria del Restauro*, Einaudi, Torino 2014.

A. Forty, *Parole e edifici. Un vocabolario per l'architettura moderna*, Pendragon, Bologna 2005.

M. Foucault, *Le parole e le cose*, Rizzoli, Milano 1978.

M. Foucault, *Spazi altri. I luoghi delle eterotopie*, a cura di Salvo Vaccaro, Mimesis, Milano 2000.

M. Foucault, *Eterotopia*, Mimesis, Milano 2001

M. Foucault, *Utopie Eterotopie*, a cura di Antonella Moscati, Cronopio, Napoli 2006.

V. Gregotti, *Il territorio dell'architettura*, Feltrinelli, Milano 1966.

M. Heidegger, *Costruire Abitare Pensare*, in *Saggi e discorsi*, Mursia, Milano 1976, p. 96-109.

S. Holl, *Parallax. Architettura e percezione*, Postmedia Books, Milano 2000.

E. Husserl, *Idee per una fenomenologia pura e per una filosofia fenomenologica*, Einaudi, Torino 2002.

A. Lodeserto, "Lo spessore del limite. Nuove eterotopie tra spazi pubblici e spazi privati", *Materiali Foucaultiani*, n.1, Gennaio- Giugno 2012.

S. Luce, "Lo spazio. Tra metafora, fisicità e disseminazione", *Materiali Foucaultiani*, n. 1, Gennaio- Giugno 2012.

- I. Macaione, *Scrivere architettura. Multiscalarità e progetto*, Francoangeli, Roma 2013.
- M. Manieri-Elia, *Topos e progetto. Il vuoto*, Gangemi, Roma 2008.
- C. Marengo Mores, *Architettura dei territori ibridi*, Pendragon, Bologna 2011.
- C. Martì-Aris, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in Architettura*, CittàStudi, Milano 1996.
- M. Merleau-Ponty, *Fenomenologia della percezione*, Bompiani, Milano 2003.
- M. Merleau-Ponty, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano 2007.
- F. Minissi, *Musei e restauri. La trasparenza come valore*, Gangemi, Roma 2010.
- E. Nathan-Rogers. *Esperienza dell'architettura*, Skira, Losanna 1997.
- E.N. Rogers "La responsabilità verso la tradizione", *Casabella Continuità*, n, 202, agosto-settembre 1954.
- C. Norberg- Schulz, *Genius Loci. Paesaggio, ambiente, architettura*, Electa, Milano 2009.
- J. Pallasmaa, *Lampi di pensiero. Fenomenologia della percezione in architettura*, Pendragon, Bologna 2011.
- E. Panofsky, *La prospettiva come forma simbolica*, Feltrinelli, Milano 1961.
- F. Purini, *Comporre l'architettura*, Laterza, Roma 2002.
- L. Quaroni, *Progettare un edificio: otto lezioni di architettura*, Kappa, Roma 2001.
- S. Righetti, *Soggetto e Identità: il rapporto anima-corpo in Merleau Ponty e Foucault*, Mucchi, Modena 2006.
- Ph. Sabot, "Linguaggio, società, corpo. Utopie ed eterotopie in Michel Foucault", *Materiali Foucaultiani*, n.1, Gennaio- Giugno 2012.

J. Summerson, *Il linguaggio classico dell'architettura*, Einaudi, Torino 2000.

M. Tafuri, *La sfera e il labirinto: avanguardie e architettura da Piranesi agli anni '70*, Einaudi, Torino 1970.

E. Viollet-le-Duc, *L'architettura ragionata*, Jaka Book, Milano 2002.

Bruno Zevi, *Contro storia dell'architettura in Italia*, Newton Compton, Roma 1995.

www.edoardotresoldi.com