

ALMA MATER STUDIORUM – UNIVERSITÀ DI BOLOGNA  
SCUOLA DI LETTERE E BENI CULTURALI

**Corso di Laurea Magistrale in**  
ARTI VISIVE

**DAL RESTAURO ALL'ALBA DELL'OPERA.  
LA BASILICA DI SIPONTO DI  
EDOARDO TRESOLDI**

**Tesi di Laurea Magistrale in**  
SEMIOTICA DEL VISIBILE

RELATORE:  
Prof. Lucia Corrain

PRESENTATA DA:  
Carmen Innaco

CORRELATORE:  
Prof. Chiara Tartarini

SESSIONE I  
ANNO ACCADEMICO 2017/2018

## Indice

<b>Introduzione.....</b>	<b>p.1</b>
<b>1. Semiotica dello spazio e del tempo</b>	
1.1 Spazialità e paesaggio come testo.....	p.3
1.1.1 <i>Griglia antropomorfa e metodo interpretativo.....</i>	<i>p.5</i>
1.1.2 <i>Il corpo soggettivo e il corpo oggettivo.....</i>	<i>p.6</i>
1.2 Semiologia dell'architettura rappresentativa.....	p.8
1.2.1 <i>Soglie, limiti e confini.....</i>	<i>p.13</i>
1.2.2 <i>Ritorno alle forme archetipiche.....</i>	<i>p.16</i>
1.3 Temporalità come testo.....	p.20
1.3.1 <i>Tempo dell'uomo e tempo del paesaggio.....</i>	<i>p.22</i>
<b>2. Restauri in difetto di materia</b>	
2.1 Premessa.....	p.25
2.1.1 <i>Dalla storia all'archeologia di Siponto.....</i>	<i>p.26</i>
2.1.2 <i>Progetto di recupero e valorizzazione.....</i>	<i>p.31</i>
2.1.3 <i>Restauro ragionato del monumento.....</i>	<i>p.35</i>
2.2 Dal rudere alle "architetture d'aria".....	p.45
2.2.1 <i>Forme potenziali della memoria.....</i>	<i>p.51</i>
2.2.2 <i>Scomparsa e autenticità dell'apparenza.....</i>	<i>p.53</i>
<b>3. La "Basilica" di Siponto di Edoardo Tresoldi</b>	
3.1 Quadrato di veridizione per la basilica.....	p.55
3.1.1 <i>Le rovine di Siponto come matrice.....</i>	<i>p.57</i>
3.2 "Dove l'arte ricostruisce il tempo".....	p.60
3.2.1 <i>Analisi figurativa dello spazio e del monumento.....</i>	<i>p.62</i>
3.2.2 <i>De-semantizzazione e ri-semantizzazione.....</i>	<i>p.67</i>
3.3 Analisi plastica.....	p.72
3.3.1 <i>Il corpo nell'area archeologica.....</i>	<i>p.80</i>
3.3.2 <i>La griglia, il quadrato, il modulo.....</i>	<i>p.81</i>
3.3.3 <i>Colore "assente".....</i>	<i>p.84</i>
<b>Conclusioni aperte.....</b>	<b>p.87</b>
<b>Riferimenti bibliografici.....</b>	<b>p.88</b>
<b>Appendice.....</b>	<b>p.93</b>

## Introduzione

In ragione della visione, del rispetto e dell'amore che nutro per l'arte non posso esimermi dal fare questa premessa: la ricerca semiotica che intendo portare avanti nasce dalla convinzione che l'opera d'arte, "dopo la fine dell'arte", sia divenuta comunicatrice di una tale pluralità di significati da far sì che, nel momento della ricezione da parte del pubblico, la visione individuale potesse contribuire all'atto stesso della creazione e costruzione del senso. Pertanto, facendo mia la nozione di "opera aperta" introdotta da Umberto Eco, le considerazioni che muoverò non avranno alcuna pretesa di giudizio, ma saranno piuttosto volte a sollevare una serie di interrogativi. Quanto ai significati e ai valori che rintraccerò nell'oggetto della mia indagine, essi non determineranno in alcun modo la perdita della forma così come l'artista l'ha immaginata al momento dell'ideazione, tutt'al più ne comporteranno un accrescimento. Se infatti "nell'atto di reazione alla trama degli stimoli e di comprensione della loro relazione, ogni fruitore porta una concreta situazione esistenziale, una determinata cultura, gusti, propensioni, in modo che la comprensione della forma originaria avviene secondo una determinata prospettiva individuale, [significa che] la forma è esteticamente valida nella misura in cui può essere vista e compresa secondo molteplici prospettive (...) senza mai cessare di essere se stessa" (Eco 1962). Tale studio andrà quindi letto quindi nell'ottica di una analisi interpretativa potenzialmente sempre in fieri. Farò luce sul carattere di ambiguità dell'opera letta come "un valore da realizzare a preferenza di altri", e insieme ad altri. Estenderò la nozione di apertura anche allo spazio contenitore dell'opera, proponendo una lettura semiotica, oltre che chiaramente dell'oggetto artistico in sé, di quel paesaggio che ne costituisce lo scenario. La sconfinata estensione di questo spazio, che proverò a circoscrivere, implicherà la necessità di rideterminare le categorie caratterizzanti la griglia topologica di Greimas, di identificare delle coordinate di riferimento, seppure mutevoli, ed infine di prendere in considerazione una singola porzione sottratta alla totalità della realtà per portarne alla luce l'articolazione. Avanzata tale proposta di lettura spaziale potrò applicare il mio metodo alla lettura di quel "contro monumento" realizzato nell'area archeologica di Siponto dall'artista milanese Edoardo Tresoldi.

La sua Basilica, vista nell'ottica semiotica di un'oggetto investito di valore, rappresenta l'espressione più pura e più ampia dell'atto creativo

(enunciativo), e senza dubbio il massimo grado di apertura dell'opera, in senso letterale e metaforico. Cercherò di rendere manifesto e di trasporre a livello testuale l'atto magico della creazione dell'opera, *ab origine, usque ad finem*. Infine analizzerò gli aspetti legati ai singoli momenti della percezione del monumento, essendo quella del destinatario una componente indispensabile alla condizione significante dell'opera.

### 3.2 “Dove l’arte ricostruisce il tempo”

Nell’impellente necessità di “restituire l’immagine della *diruta...civitas sipontina* (...) quale inesorabilmente diviene a partire dalla seconda metà del XIII secolo, e [di] garantire la valorizzazione del Parco Archeologico in cui il sito ricade”<sup>61</sup>, una squadra composta da specialisti di vari settori ha collaborato – sotto la direzione del soprintendente archeologo Luigi La Rocca e del progettista e direttore dei lavori Francesco Longobardi – per coadiuvare l’artista nella realizzazione dell’imponente installazione. Per dare finalmente forma a quel tanto discusso progetto condiviso con le maestranze dell’impresa pugliese e gli archeologi, che nel frattempo continuavano senza sosta nei lavori di scavo, sono stati impiegati complessivamente 4500 mq di rete elettrosaldata zincata.

Il titolo *Dove l’arte ricostruisce il tempo* (fig.17) è esemplificativo di tutto quanto si è detto finora riguardo al tempo e alla memoria. Se infatti la storia è in grado di nascondere gli eventi che ha prodotto, l’arte, diversamente, in che modo può elevare un evento alla dignità dell’eterno? Ogni cosa è naturalmente immersa nel tempo, ma alcuni eventi riescono a sottrarsi all’oblio imprimendo indelebilmente le loro tracce negli oggetti presenti nel paesaggio; trovandosi l’uomo a vivere l’esperienza contemplativa della natura, forse potrà accorgersi, se saprà ascoltare la voce del silenzio, che il mistero della sua bellezza non si esaurisce nell’immediatezza della visione. Talvolta è nelle forme degli alberi, nelle sinuosità dei pendii delle montagne o nelle tortuosità dei fiumi, che si nascondono le più antiche storie della natura, molto più che nei manufatti dell’uomo, ed esse sono più remote di quanto l’uomo possa averne memoria. Solo l’animo sensibile, di colui il quale sappia godere del piacere dato dalla contemplazione della natura, avrà la sensibilità di accedere ai suoi più arcani segreti; pertanto, niente meglio dell’arte è capace di aprire lo sguardo a queste percezioni.

Il pittore è il solo capace di “disegnare” un silenzio, lo scultore il solo a sapere “scolpire” il vuoto che ha lasciato un’assenza, e l’incontro con l’opera l’unica esperienza in grado di dar vita ad un’istantanea metafisica che sappia sottrarre all’oblio le cose esposte alla corruzione del tempo, e suscitare nell’uomo la dimensione del tempo che passa. L’opera di Edoardo Tresoldi, come nuovo semeia tra quelli già presenti sul territorio di Siponto, ci suggerisce ulteriori percorsi di lettura.

<sup>61</sup> Uggeri Patitucci, 2007, p. 321

In quanto riceventi dell'opera, quindi potendo conoscere un enunciato solo come prodotto di un atto enunciativo, osserviamo e interpretiamo l'installazione attraverso le marche che il soggetto produttore, la civiltà di Siponto in passato e l'artista oggi, ha lasciato nel testo, ovvero da quei segni che si trovano tanto nella spazialità che è delimitata dalla recinzione dell'area archeologica, quanto ovviamente nell'estensione del paesaggio ad essa prospiciente.

Il paesaggio, la chiesa di Santa Maria, il rudere della basilica, l'installazione, non raccontano di per sé, siamo noi che traduciamo in parola i significati che hanno prodotto, come se essi fossero i veri detentori del senso di identità del luogo, del *Genius loci* di quel territorio e di quella civiltà ormai fantasma. Qui non si tratta solo di sollevare, alla stregua dell'archeologo, lo strato di terra che copre i resti prodotti dalla civiltà, perché

il racconto del paesaggio riguarda tutto ciò che l'uomo ha inserito negli ordini naturali, costruzioni nuove, tutti quegli elementi funzionali a produrre la propria identità, [ma piuttosto di individuare una concatenazione di resti e rintracciare] il passato presente nel paesaggio".<sup>62</sup>

Quindi, fatte queste dovute considerazioni, il punto di partenza per una lettura interpretativa sarà rappresentato dall'individuazione delle tracce già presenti sul territorio, poi di quelle iscritte sulla superficie dell'area archeologica sulle quali la struttura di Tresoldi è andata a ri-marcare con l'alzato in metallo, in vista di una ri-manifestazione dei vecchi e creazione di nuovi significati.

In che modo la memoria individuale e collettiva di Siponto, è riuscita a iscriversi e rendersi visibile nell'installazione? La risposta si cela nelle relazioni che sono venute ad instaurarsi tra le emergenze dell'area archeologica, la neo-basilica, la chiesa di Santa Maria e il paesaggio.

Quindi non solo il *contatto* rappresenta una garanzia di autenticità del monumento, ma anche il punto maggiormente investito di senso all'interno dello spazio; senza considerare che la stessa area archeologica rappresenta un topos particolarmente coinvolto dal punto di vista semantico.

<sup>62</sup> Turri, 2004, p. 166-167

Dice giustamente Mannar Hammad che

*l'investissement sémantique du Topos se mesure à la difficulté de son accès. Un accès simple et facile détermine un Topos peu investi, un accès complexe et contrôlé détermine un Topos fortement investi.*<sup>63</sup>

Analizziamo quindi l'installazione dal punto di vista del destinatario che lo riceve per cercare di comprendere come l'opera e l'artista abbiano organizzato il discorso sulla memoria e sul luogo. I punti di contatto tra il vecchio e il nuovo edificio, tra l'opera e il paesaggio, rappresentano indubbiamente le tracce più significative nell'ottica della narrazione, ma seguiamo nella descrizione un criterio che prenderà prima in considerazione lo spazio globale e periferico e poi quello centrale, dal generale al particolare.

### *3.2.1 Analisi figurativa dello spazio e del monumento*

Percorrendo da nord la statale 89 garganica che conduce al centro della città di Manfredonia, ci si trova davanti ad una prima recinzione che segnala la presenza dell'area archeologica in questione. Attorno ad essa, siamo circondati da un paesaggio piuttosto spoglio e caratterizzato da un diffuso fenomeno di ruderizzazione.

Non risulta difficile, in un panorama di desolazione, individuare i pochi "iconemi"<sup>64</sup> presenti, e chiedersi se essi siano detentori o meno di una storia del luogo. Emergono infatti con una certa evidenza, rispetto alle zone brulle del terreno, quelle più fresche e verdeggianti segnate dalla presenza dei pini di Aleppo, quegli stessi che troveremo nello spazio interno all'area archeologica. I pini d'Aleppo sono probabilmente i veri elementi distintivi di questo territorio: questa specie di albero, molto comune nel Gargano, è presente nella sua natura da innumerevoli secoli. C'è quindi da domandarsi se tra i rami di quegli alberi non siano nascosti più segreti di quel territorio che non in tutti i reperti dell'area archeologica. Così, a partire da questa osservazione e nella tranquillità di questo posto, possiamo intraprendere l'esperienza percettiva del

<sup>63</sup> Hammad, 2015, p. 25, "l'investimento semantico del Topos è misurato dalla difficoltà del suo accesso. Un accesso semplice e facile determina un Topos poco investito, un accesso complesso e controllato determina un Topos altamente investito"

<sup>64</sup> Turri, 2004, p. 99

paesaggio e appropriarci della sua storia, viverla come un lettore si immedesima e rivive nel protagonista di un romanzo.

Inutile negare l'evidenza del fatto che lo sguardo venga poi letteralmente rapito da un oggetto che non può passare inosservato, e le cui fattezze ad una rapida occhiata, soprattutto se si giunge in auto, non appaiono chiare; che si tratti però di un'architettura sembra essere suggerito dalle dimensioni in scala reale, oltre che dall'accostamento all'antistante chiesa romanica di Santa Maria.

Il visitatore incuriosito accede da un'area di sosta adibita anche a parcheggio e, attraversando una prima recinzione, giunge alla visione più calma e rilassata a cui obbliga l'area pedonale (fig. 18). Tutto il percorso è segnalato in modo tale che gli spazi siano suddivisi mediante un sentiero circondato nei margini da splendidi *Pinus Halepensis*. Questi alberi secolari non solo scandiscono le zone d'ombra e danno ristoro ai visitatori nei periodi più caldi dell'anno, ma contribuiscono a creare inediti giochi di forme tra i rami e gli oggetti che, come il monumento, si trovano dietro. Una croce impalata nel terreno fa presagire l'atmosfera di sacralità che si respira in questo luogo.

Si può scegliere se proseguire verso destra, e camminare lungo il sentiero che conduce alla chiesa di Santa Maria, o verso sinistra dove, dopo essere passati attraverso un centro di servizi adibito alla sosta e al reperimento di eventuale materiale informativo, si giunge finalmente all'estatica esperienza dell'opera.

Da questa prospettiva l'installazione viene osservata nel lato orientato a nord, e dalla visione emerge la caratteristica superficie diafana del catino absidale e la semi-trasparenza di tutto il manufatto, che si lascia attraversare dallo sguardo e ci fa scorgere la presenza fisica della chiesa retrostante. La natura del monumento a questo punto diviene sì più chiara, ma ancora non veramente definibile. La scelta del percorso da seguire poi determina una precisa cronologia del racconto. L'accoglienza della struttura di servizio sembra suggerire una temporalità progressiva del racconto, dal passato dell'area segnata dai resti, al presente della chiesa.

Ma si potrebbe, ad esempio, adoperare una riflessione che anziché tenere conto dell'orizzontalità della superficie, strutturi la narrazione seguendo l'andamento della verticalità del luogo. Se volessimo assumere questo nuovo punto di vista risulterebbe che una stratificazione differente del suolo assume il compito di simbolizzare le varie sequenze temporali degli spazi: ad un primo livello ci troviamo dinanzi ad una temporalità presente, una remota ad un piano inferiore rispetto alla superficie calpestata nella quotidianità, e c'è poi lo spazio



fuori dal tempo, quello della volta del cielo squarciata dai ritmi spezzati del monumento.

Nulla impedisce di invertire l'andamento della visita, di percorrere più volte le stesse aree simulando qualsivoglia tipo di sbalzo temporale che possa suggerire ulteriori spazi di riflessione. Qui adotteremo la scelta della diacronia narrativa, dal presente al passato, dal periferico al centrale e dell'orizzontalità, per una questione di maggiore linearità discorsiva del racconto e dell'analisi del luogo.

Una volta varcata la soglia del corridoio del centro servizi, un altro spazio recintato segnala che siamo in prossimità di un'area dalla forte carica semantica, anche più che dinanzi alla prima recinzione.

La semiotica insegna che un luogo segnato da un confine non può rivestire lo stesso ruolo di significante di un luogo non recintato; la staccionata indica che ci troviamo in un spazio soggetto a una serie di norme e nei confronti del quale si dovrà tenere un particolare atteggiamento, anche solo eventualmente riflessivo e non necessariamente comportamentale.

Da notare poi che, non solo una recinzione interna ad una più esterna andrà a rimarcare la significazione e a determinare ancora un altro comportamento e ulteriori tipi di riflessione, ma che l'assenza di recinto intorno alla chiesa di Santa Maria distingue volutamente questa zona da quella adiacente, che quindi deve essere maggiormente segnata. Proseguendo sul sentiero che costeggia l'installazione lungo le "pareti" murarie ad ovest, si giunge ad una passerella traforata in acciaio (fig. 19) percorrendo la quale si può osservare più attentamente l'installazione da un punto di vista pressoché statico; ciò ci consente, con una maggiore estensione del raggio visivo puntato sull'oggetto, di riconoscerne dettagliatamente le fattezze.

Sorretta da un sistema di rinforzi predisposti direttamente sul rudere, effettivamente l'installazione ricorda la sagoma di una basilica, nonostante l'evidente scoperta di trovarsi dinanzi ad uno spazio che non include immagini religiose. Questo però è un discorso relativo alle funzioni dell'architettura, di minore immediatezza, ma non di secondaria importanza rispetto a quelle di ordine squisitamente visivo, motivo per cui si avrà modo di fare luce successivamente sull'argomento.

Nell'assumere la prospettiva suggerita dalla passerella sorge immediato e spontaneo un quesito: fino a che punto l'opera somiglia all'edificio sulle cui emergenze si innalza? La sola cosa certa è che non ci sono ulteriori indizi diretti che possano ricondurre alla materia della Basilica, se non quelli presenti nelle vesti di tracce sulla superficie dell'area

archeologia e nei reperti conservati nel Castello di Manfredonia, che possano portare ad un restauro propriamente filologico e conservativo. Se quindi, da una parte si è detto dell'autenticità come condizione necessaria alla pratica del restauro, va pure detto che proprio quella ricerca di autenticità conduce ad un inevitabile paradosso.

Dice infatti la studiosa Aleida Assmann: “la conservazione volta a mantenere l'autenticità comporta innegabilmente una perdita di autenticità”<sup>65</sup> e continua su questa scia Patrizia Violi:

questa perdita discende direttamente dalla diversa costituzione semiotica dei luoghi soggetti a una trasformazione funzionale; in questi casi non si può infatti parlare a rigor di termini di “conservazione”: ciò che viene conservata è la pura materialità dei luoghi, non il loro senso. La paradossalità della situazione consiste proprio in questo: la conservazione trasforma il luogo che vorrebbe conservare proprio perché lo conserva.<sup>66</sup>

È esattamente qui, nella contraddizione su cui si origina il problema dell'autenticità del restauro, che nasce l'opera di Tresoldi. Ovvero lì dove il restauro non può arrivare, può farlo l'immaginazione.

Se l'autenticità dell'opera è la necessità sentita con maggiore urgenza nell'ottica del restauro, essa costituisce anche il suo più grande limite. Inevitabilmente un'operazione che andrà ad aggiungersi ad un oggetto e quindi ad operare una sovrascrittura, determinerà uno slittamento che porterà la cosa, in questo caso il rudere e i valori in esso iscritti, non a essere cancellati ma surclassati da nuovi valori che emergeranno nell'opera. A seconda delle relazioni che si creeranno con il paesaggio attuale, con i suoi oggetti, con i corpi che lo abiteranno, nascerà un nuovo racconto del luogo.

Quanto all'opera d'arte, essa avrà nella somiglianza ad altri oggetti l'unità di misura del passato di cui contiene la memoria. L'installazione di Tresoldi somiglia ad una basilica paleocristiana, ma non lo è veramente, la rappresenta solo nella forma e nel suo legame con la preesistenza archeologica.

Essendo il rudere la traccia, ed essendo contenuti in essa tutto quel che resta degli albori di quella civiltà di cui conserva la memoria, quel contenuto non può che manifestarsi come la presenza latente di un'assenza, e in quanto assenza si può rimanifestare solo come assenza, come vuoto scolpito dall'opera in una spazialità modificata rispetto al passato.

<sup>65</sup> Assmann, 2002, p. 370

<sup>66</sup> Violi, 2014, p. 171

## Quando

il progetto di una nuova architettura (...) si avvicina fisicamente a quella già esistente, [l'architettura antica] entra in rapporto con quest'ultima visivamente e spazialmente, e stabilisce una vera e propria interpretazione del materiale storico con il quale si misura. L'esistente diventa in questo modo oggetto di una lettura che accompagna esplicitamente o implicitamente il nuovo intervento nel suo significato globale. L'architettura del passato, quando viene ricostruita dovrebbe quindi ricordare, nella verosimiglianza la propria distruzione. Se non fosse così l'edificio si congelerebbe alla data precedente la sua fine.<sup>67</sup>

In cosa l'opera di Tresoldi ricorda la sua distruzione? Oltre che ovviamente nell'evidenza del rudere e nell'assenza di materia scolpita nella nuova pelle della rete metallica, a seguito di un'analisi più approfondita dello spazio, l'esperienza del monumento restituirà al visitatore un vero *climax* di percezioni e nuove scoperte che faranno chiarezza anche su questo punto. Ma già nella visione offerta dalla pedana che sovrasta l'accesso sul lato minore del perimetro sottostante, ovvero lo spazio entro cui sono racchiuse le rovine e il neo-monumento, ci si potrà rendere conto che l'artista, pur avendone avuto l'opportunità, abbia preferito restituire una forma incompleta dell'edificio.

Fino a questo punto la visione offerta dalla passerella ha dato vita ad una superficiale e generica riflessione, che ha visto prevalere la narrazione storica del monumento, e la questioni relative al progetto di restauro. Ma l'analisi dello spazio dell'opera non può esaurirsi nella mera contemplazione.

Come nuovo monumento “è un percorso da agire”<sup>68</sup>, da vivere da angolazioni diverse rispetto alla sola prospettiva statica e, dal momento che presuppone un'esperienza dinamica, ridurre il discorso ad un unico punto di vista equivarrebbe a ignorare tutte le innumerevoli prospettive e conseguenti riflessioni che si possono articolare per dare luogo a una interpretazione quanto più esaustiva possibile dei segni presenti nello spazio.

Assumiamo quindi nuove possibili prospettive che siano esemplificative delle eventuali visioni periferiche, rimarcando appunto che solo nel movimento emergeranno tutti i dettagli dello spazio del monumento e quindi la prevalenza di alcune percezioni e riflessioni piuttosto che altre.

<sup>67</sup> Visentin, 2003, p. 123

<sup>68</sup> Zevi, 2014, p. 15

### 3.2.2 De-semantizzazione e ri-semantizzazione

Adiacente alla pedana, una rampa di scale conduce ad un piano inferiore: dal punto di vista simbolico questa discesa può simbolizzare una sorta di viaggio nel regno dei morti, dal punto di vista puramente spaziale invece, sicuramente la pertinenza dello spazio ad una dimensione temporale differente, dedotta tanto dalla presenza della recinzione quanto dalla denominazione stessa del luogo, che è appunto un sito archeologico e non un territorio qualunque.

Una volta superato l'ultimo gradino di questa discesa ci si trova dinanzi ad un'evidenza: sappiamo dagli scavi del fenomeno di riuso di parte del materiale edilizio dell'antico edificio paleocristiano in un muro interno alla cripta che, come anticipato fu eretta in epoca medievale sull'area precedentemente occupata dal battistero; secondo alcuni proprio il battistero rappresenterebbe il luogo di culto più antico, in quanto risalirebbe al VI secolo d.C. Ma da questa nuova prospettiva ci accorgiamo che la cripta si colloca alla stessa quota dell'area archeologica, fatto questo che genera un primo significativo punto di contatto tra l'edificio esistente e la sua preesistenza.

Varcando un piccolo accesso, si giunge finalmente al centro della narrazione spaziale e al cuore stesso dell'area archeologica. Un senso di impotenza pervade l'osservatore, che si trova sovrastato dalla imponenza di una scultura di 7 tonnellate per 14 m di altezza (fig. 20). Da questa nuova prospettiva emerge con maggiore nitidezza, ma ancora come riflessione generica, la caratteristica superficie diafana del catino absidale e la semi-trasparenza di tutto il manufatto. Quello che invece balza all'occhio ad una analisi più dettagliata è la persistenza della planimetria, sulle cui tracce si articolano le sezioni del monumento. Della basilica paleocristiana, ma non di quest'opera nuova, sicuramente la pianta deve rappresentare la *figura* più importante dello spazio interno, in cui meglio si sono manifestate

la funzione, la tipologia, le intenzioni di chi [ha edificato la costruzione], il costume, la cultura, la storia; in una parola (...) lo spazio interno costituisce la ragion d'essere dell'architettura. È insomma il fattore più significativo del segno architettonico.<sup>69</sup>

Il segno è invece l'unità spaziale minima composta da uno spazio interno o invaso = "significato" e da un involucro o spazio esterno = "significante".

<sup>69</sup> De Fusco, 1973, p. 98

Ma l'installazione di Tresoldi non è veramente l'antica basilica nonostante, sia nell'installazione che nei segni presenti sul suolo, il nostro occhio è indotto a riconoscere le forme di quel tipico edificio, e nonostante, come si è detto, l'assenza di una simbologia religiosa. Allora c'è da chiedersi: in che modo l'artista può avere immaginato la forma della Basilica se storici e archeologi ignorano totalmente il suo aspetto esterno, e in cosa l'opera ci rimanda ad una chiesa paleocristiana?

Se nel succitato caso della *Ghost House*, la parola aveva la funzione di denotare la forma architettonica, qui la funzione e l'idea di basilica è denotata dalla forma stessa e dalla matrice. La presenza delle tre navate, di cui quella centrale rialzata, scandite ai lati da due file di "muri" intermittenti che corrono fino al transetto, l'ingresso posto sul lato minore, a sud rispetto all'abside, il transetto con relativo catino absidale, sono tutti elementi tipici di quel genere di chiesa.

L'artista ha insomma ideato una forma possibile deducendola da un confronto con altre basiliche e una volta individuato "un *range* di metriche all'interno del quale muoversi, [ha potuto optare per] una scelta e un'interpretazione personale dovuta a necessità costruttive".<sup>70</sup>

Ma sin dal momento in cui l'area ha iniziato ad essere oggetto di scavi sistematici da parte degli archeologi, fino all'affidamento dell'incarico artistico e all'ulteriore musealizzazione dell'area archeologica, lo spazio ha subito un avvicinarsi di oscillazioni in campo semantico. Queste continue

operazioni di riscrittura semiotica (...) [diventano particolarmente rilevanti] nel momento in cui ci occupiamo di siti, cioè [di] luoghi che trasformano radicalmente la loro funzione e il loro senso, secondo un doppio movimento di de-semantizzazione e ri-semantizzazione.<sup>71</sup>

La prima constatazione va fatta per quel che concerne la modificazione delle funzioni degli oggetti topologici all'interno di quell'area che oggi è delimitata dalle mura urbane. Il passare del tempo ne ha determinato un'ovvia ri-semantizzazione a livello di contenuto e come vedremo anche sul piano dell'espressione; tanto per intenderci, quella che un tempo era la città di Siponto, con i suoi soggetti ed i suoi oggetti, è stata de-semantizzata, spogliata del suo senso a seguito del crollo degli edifici e dell'abbandono del territorio.

<sup>70</sup> Mia intervista a Edoardo Tresoldi

<sup>71</sup> Violi, 2015, p. 266

Nuovi valori l'hanno investita, quelli che gli scavi archeologi le hanno affidato nello studio delle sue tracce.

Quanto alla specifica de-semantizzazione del sito archeologico, vale un discorso ancora diverso: il fatto che questo spazio sia oggi un "sito" appunto, vale a dire che quell'area che un tempo era destinata ad un uso religioso è stata poi investita da un nuovo senso; in questo caso la ri-semantizzazione non ha comportato una perdita totale della funzione religiosa, dal momento che l'area – come sappiamo – comprende anche la chiesa di Santa Maria, oltre che il sito archeologico debitamente segnalato da una recinzione interna rispetto a quella principale. Per cui potremmo dire che la funzione religiosa non è scomparsa, ma ha trasferito il suo significato da un corpo a un altro, non al nuovo corpo assunto dall'opera di Tresoldi, ma al corpo della basilica romanica.

Per ciò che invece concerne la questione relativa all'assenza di icone nello spazio dell'opera, essa è denotativa sicuramente di una delle nuove funzioni assunte dal monumento.

La prima constatazione da fare riguarda una significativa oscillazione in ambito valoriale subita dall'oggetto-basilica nel suo viaggio nel tempo e nello spazio; la perdita di corporeità dell'edificio ha comportato una prima variazione nello scarto cioè tra la religiosità denotata dalla basilica e la profanità del rudere.

Quindi se l'originaria e primaria funzione dell'edificio era religiosa, nel rudere quella funzione è andata decisamente perduta, e nella manifestazione di una sua forma potenziale, ovvero nell'opera d'arte, quella funzione si è rimanifestata ma ha subito una deformazione. La sacralità suggerita dall'opera non va infatti intesa nel suo antico legame alla religione cristiana, ma qui è più una "propensione verso il sacro presente in natura" come dichiara lo stesso artista, che con il suo lavoro cerca appunto "di raccontare la sacralità non attraverso simboli, ma tramite percezioni più svincolate, legate ad elementi spaziali".<sup>72</sup>

Una visione ravvicinata dell'installazione, se associata al movimento dinamico del corpo nello spazio, fa emergere alcuni dettagli particolarmente significativi nel contesto della narrazione, ma che di fatto vanno a esplicitare l'autonomia della forma dell'opera rispetto a quella stessa narrazione, e quindi la libertà di invenzione dell'artista.

<sup>72</sup> Mia intervista a Edoardo Tresoldi

Lì dove la somiglianza si ferma, si mostra l'autonomia dell'opera d'arte e la libertà espressiva di Tresoldi scultore, dove invece l'opera ricorda la Basilica paleocristiana, ovvero quell'architettura che oggi non è più, si palesa il Tresoldi restauratore e mediatore della memoria.

Quindi se nel contatto tra il vecchio e il nuovo si è ravvisata una strettissima dipendenza dell'opera con la preesistenza della basilica, e quindi la sua subordinazione al discorso sul restauro, è invece nelle interruzioni narrative del monumento (fig. 21), nell'incompletezza della restituzione della forma, che ravvisiamo lo scarto interpretativo che fa della basilica, innanzitutto un'opera d'arte.

In questo senso si giustifica il "non finito" della forma dell'architettura. Se percorriamo infatti il perimetro che circonda l'installazione su tutti e quattro i lati, ci accorgeremo ad esempio, che il primo pilastro della navata sinistra, che sorge sulla traccia lasciata dalla preesistenza dell'edificio paleocristiano, presenta solo una semi-arcata; segue un'interruzione della narrazione rappresentata nello spazio dalla presenza sul terreno di due ulteriori tracce dei basamenti dei pilastri sprovvisti del completamento dell'alzato in rete. Su entrambe queste emergenze non si sviluppa l'elemento verticale, come invece accade sull'altra parete con le arcate che si susseguono una dopo l'altra con una continuità narrativa e strutturale. Dal punto di vista del racconto del monumento l'interruzione è una possibile metafora della distruzione dell'edificio a seguito del terremoto, sul piano dell'espressione è tanto una manifestazione della libertà interpretativa dell'artista, quanto la possibilità immaginativa lasciata al visitatore di completare con la fantasia le parti che sembrano essere mancanti (fig. 22).

Insieme con la perdita o talvolta la subordinazione delle funzioni primarie della basilica antica, anche le scomposizioni dei sottosegni hanno deformato le loro funzioni: a partire dalle finestre, alle capriate, ai muri, alle arcate. Cosiddetti *sottosegni*,

sono le piante, le facciate, le pareti le coperture, le aperture, ecc. Queste appartengono ad un grado di articolazione, per così dire, intermedio fra il vero e proprio segno architettonico e i tratti asemantici elementari del progetto. La classificazione di tali figure non può basarsi sulla loro forma, che varia da un edificio all'altro, dall'uno all'altro segno, bensì sulla natura che conferisce ad esse la loro funzione nel senso più ampio del termine.<sup>73</sup>

<sup>73</sup> De Fusco, 1973, p. 134

Le finestre, per esempio, hanno perso la funzione di finestre, non impediscono e né permettono di controllare la penetrazione della luce, funzione per cui l'oggetto nasce. Nella composizione formale dell'installazione le finestre sono solo ulteriori aperture in un spazio già di per sé semi-aperto, quindi hanno perso la loro funzione prima per assolvere a quella di ornamento e di costruzione della figura.

I muri che nascono con funzione portante e divisoria, pure hanno perso parte della loro funzione: non tanto quella portante, poiché sorreggono le capriate a vista, ma sicuramente quella divisoria è stata in parte deformata; lasciandosi attraversare dallo sguardo ci permettono di vedere cosa sta oltre, ma mantengono la loro capacità di impedire il passaggio reale del corpo. Le capriate non fungono da supporto ad una copertura, mentre le arcate conservano in parte la loro funzione di separazione tra quelle che dovevano essere le navate laterali e quella centrale.

Ecco che è emersa una prima grande verità di questo monumento, quella cioè per cui gli accadimenti ne abbiano comportato la perdita di alcune funzioni a vantaggio di altre, o la permanenza di alcune funzioni che hanno assunto un ruolo secondario rispetto al passato.

Oggi l'oggetto-basilica si presenta pressoché svincolato rispetto ai significati religiosi di cui era portatore, poiché la sacralità a cui afferisce risiede non nell'architettura ma nel paesaggio. A seconda del retaggio culturale il visitatore potrà vivere quest'opera come un'esperienza meditativa, svincolata da una religione o da una simbologia che lo obblighi a tenere un comportamento. Al più, nell'intensità delle forme, nell'infittirsi delle trame della rete e dai dialoghi che gli intrecci metallici creano con la natura circostante, l'installazione potrà assolvere alla funzione di suggerire una riflessione, che avrà origine nella memoria del luogo e che sfocerà nel presente del paesaggio.

Sul piano del contenuto è prevalso senza dubbio un discorso del monumento legato alla memoria del luogo, ma è invece nell'analisi plastica e quindi sul piano sincretico che l'opera palesa la sua autonomia di forma nuova.

Come se viaggiassero su due binari, le funzioni a cui assolve quest'opera corrono e si incontrano costantemente; a seconda dei momenti esperienziali che si troverà a vivere l'osservatore, una funzione e un aspetto potrà prevalere su altri.

Dinanzi alle evidenze dei contatti tra l'opera e il rudere, per esempio nel punto in cui si toccano il basamento dell'abside dell'antico e del nuovo monumento, o sulle tracce su cui sorgono i pilastri che separano



le navate, nella sovra-costruzione della cripta di Santa Maria sullo spazio dell'antico battistero, la funzione commemorativa e storica è predominante su quella squisitamente percettiva e contemplativa. Laddove invece, per esempio, l'artista ha volutamente inserito "sezioni e squarci nell'alzato, [è perché ha voluto] rimarcare l'aspetto interpretativo dell'operazione"<sup>74</sup>, e a prevalere è la funzione contemplativa ed esperienziale.

Quando l'opera cessa di essere forma potenziale della basilica, l'analogia con la chiesa data dalle persistenze archeologiche è ferma lì; fa dell'opera non un luogo, ma un'esperienza da vivere senza distacco.

## Conclusioni aperte

Opera aperta, conclusioni aperte. Tra le tematiche più assillanti della storia dell'arte, quella della sopravvivenza della forma nel tempo non smette mai di esercitare il suo incredibile fascino. Da Vasari, a Wölflin, a Warburg e fino a Didi-Huberman, che ha ravvisato nella “*ritornanza* (...) il potere che hanno le forme di *spostarsi*”<sup>89</sup>, tanti sono stati gli studiosi che se ne sono occupati.

La Basilica di Siponto, nella presenza che Edoardo Tresoldi le ha restituito, incarna precisamente la manifestazione di una sopravvivenza dell'immagine. Proprio in quanto riapparizione però, l'opera ha oscillato continuamente tra il suo essere “forma che torna” e “opera nuova”. L'argomentazione si è infatti articolata proprio a partire dal “come” la basilica sia riuscita a sottrarsi all'invisibile dell'oblio e quindi a ripresentarsi allo sguardo senza che si incorresse in una falsificazione della storia. Ma tanto nelle funzioni, quanto nella forma, l'opera non ha mai smesso di essere completamente la basilica, neanche quando il problema non ha più riguardato il “come”, ma il “cosa” la forma diventasse nel suo apparire. In quella propensione al non-finito della forma si è potuta dichiarare, almeno in parte, l'autonomia dell'opera rispetto alla forma. Ma c'è un momento, unico e solo, in cui l'opera smette di essere altro, appunto forma che torna, per diventare se stessa, opera nuova. Dice Aristotele: “Dove il trasparente è in potenza, lì c'è il buio”<sup>90</sup>.

In conclusione è nella scelta di illuminare l'installazione durante la notte che l'opera si mostra nella sua essenza di nuovo segno, di nuova creazione. Nell'oscurità e nell'assenza della luce diurna, nella momentanea sparizione del paesaggio inglobato dal blu del cielo, non l'intera area archeologica, ma la sola opera si illumina e si mostra come autonoma presenza reale svincolata dal contesto (fig. 35).

La basilica si “spegne” e se ne accende una “nuova”.<sup>91</sup>

<sup>89</sup> Didi-Huberman, 2011, p. 45

<sup>90</sup> De Anima, I, 7 418b4-9

<sup>91</sup> Mia intervista a Edoardo Tresoldi

## Riferimenti bibliografici

Aristotele, *De Anima* I, 7 418b4-9.

Assman, A., 1999, *Erinnerungsräume: formen und wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, C. H. Beck'sche Verlagbuchhandlung, München; tr. it., *Ricordare. Forme e mutamenti della memoria culturale*, Il Mulino, Bologna, 2002.

Baudrillard, J., 2003, *Architettura e nulla: oggetti singolari*, Electa, Milano.

Belting, H., 2001, "On lies and other Truths of Paintings. Several, Thoughts for S.P.", in Pinotti, A., Somaini, A., a cura, *Teorie dell'immagine*, Cortina, Milano, 2009

Bergson, H., 1896, *Matière et mémoire: essai sur la relation du corps à l'esprit*, Félix Alcan, Paris; tr. it., *Materia e memoria: saggio sulla relazione tra il corpo e lo spirito*, Bari, Laterza, 1996.

Bertrand, D., 1995, *L'espace et le sens. Germinal d'Emile Zola*, Hadès-Benjamins, Paris-Amsterdam; tr. id., "Le virtualità dello spazio", in Fabbri, P. e Marrone, G., a cura, *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma, 2001.

Brandi, C., 1963, *Teoria del restauro*, Edizioni di storia e letteratura, Roma, in *Teoria del restauro*, Torino, Einaudi, 1977.

Brooks, P., 1995, "Reading for the Plot: Design and Intention in Narrative", Alfred Knopf, New York, tr. it., *Trame. Intenzionalità e progetto nel discorso narrativo*, Torino, Einaudi, 1995.

Calabrese, O., "Il velo, oggetto teorico della diafanità", in Casarin, C., Ogliotti, E., 2012, a cura, *Diafano. Vedere attraverso*, Treviso, ZeL Edizioni.

Carbonara, G., 2015, "Archeologia, architettura e restauro: problemi di conservazione e presentazione", Aedon, p.8, in *L'archeologia in Italia: la sfida con la realtà. Ricerca, tutela, valorizzazione, gestione*, Bologna, 2015.

Cavicchioli, S., 2002, *I sensi, lo spazio, gli umori e altri saggi*, Milano, Bompiani.

Codice dei beni culturali e del paesaggio, 2004, n.42, Gazzetta Ufficiale.

Cordaro, M., a cura, 2005, *Cesare Brandi. Il restauro. Teoria e pratica, 1939-1986*, Riuniti, Roma.

De Fusco, R., 2005, *Architettura come mass medium*, Dedalo libri, Bari.

De Fusco, R., 1973, *Segni, storia e progetto dell'architettura*, Laterza, Bari.

Di Domenico, G., 1998, *L'idea di recinto: il recinto come essenza e forma primaria dell'architettura*, Officina, Roma.

Didi-Huberman, G., 1998, *Phasmes. Essais sur l'apparition*, Les Édition de Minuit, Paris; tr. it., Tartarini, C., a cura, *La conoscenza accidentale. Apparizione e sparizione delle immagini*, Bollati Boringhieri, Torino, 2011.

Didi-Huberman, G., 2009, *La ressemblance par contact. Archéologie, anachronisme et modernité de l'empreinte*, Les Éditions de Minuit, Paris; tr. it., Tartarini, C., a cura, *La somiglianza per contatto: archeologia, anacronismo e modernità dell'impronta*, Bollati Boringhieri, Torino, 2009.

Didi-Huberman, G., 2001, *Génie du non lieu. Air, poussière empreinte, hantise*, Edition de Minuit; tr. it., Serra, A., a cura, *Sculture d'ombra: aria, polvere, impronte, fantasmi*, U. Allemandi & C., Torino, 2009.

Eco, U., 1962, *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano; in Eco, U., *Opera aperta. Forma e indeterminazione nelle poetiche contemporanee*, Bompiani, Milano, 2006.

Fabbri, P., Marrone, G., a cura, 2001, *Semotica in nuce. Volume II, Teoria del discorso*, Meltemi, Roma.

Fabbri, M., Marina, M. a cura, 1990, "Siponto: campagne di scavo 1988-1989" in *Profili della Daunia, 6° ciclo di conferenze sulle più recenti campagne di scavo*, Foggia, Palazzetto dell'arte.

Falcone, M., Giuffreda, O., 1997, *Storia e immagini di Siponto*, Centro Regionale Servizi Educativi e Culturali, Manfredonia.

Foucault, M., 1969, *L'Archéologie du savoir*, Gallimard, Parigi; tr. it., *L'archeologia del sapere*, Rizzoli, Milano, 1999.

Giannitrapani, A., 2013, *Introduzione alla semiotica dello spazio*, Carocci, Roma.

Giovannoni, G., 1945, *Architetture di pensiero e pensieri sull'architettura*, Apollon, Roma.

Gregotti, V., 1979, "Recinti", *Rassegna: problemi di architettura dell'ambiente*, 1, p. 6.

Greimas, A. J., 1976, *Sémiotique et sciences sociales*, le Seuil, Paris.

Greimas, A. J., 1984, "Sémiotique figurative et sémiotique plastique", *Actes sémiotiques*, 60; tr. it., Corrain, L., Valenti, M., a cura, *Semiotica figurativa e semiotica plastica*, in *Leggere l'opera d'arte. Dal figurativo all'astratto*, Esculapio, Bologna, 1991.

Hammad, M., 2006, *Lire l'espace, comprendre l'architecture. Essais sémiotiques*, Geuthner, Paris; tr. it., Festi, G., a cura, *Leggere lo spazio, comprendere l'architettura*, Maltemi, Milano, 2003.

Hammad, M., 2015, *Semiotiser l'espace decrypter architecture e archeologie*, Geuthner, Paris.

Heiddeger, M., 1996, *Bemerkungen zu Kunst-Plastik-Raum*, Erker Verlag, St. Gallen; tr. it., Bolino, F., a cura, *Corpo e spazio. Osservazioni su arte-scultura-spazio*, Il Melangolo, Genova, 2000.

Krauss, R., 1979, "Grids", *October*, 9, p. 52.

Le Noci, G., Mulas, U., a cura, 1966, *Manifesto Blanco*, Edizioni Galleria Apollinaire, Milano.

Lenzi, F., a cura, 1999, *Archeologia e ambiente. Atti del convegno internazionale*, ABACO – M.A.C Srl, Forlì.

Mangano, D., 2010, *Archeologia del contemporaneo: sociosemiotica degli oggetti quotidiani*, Nuova cultura, Roma.

Marrone, G., 2001, *Corpi sociali. Processi comunicativi e semiotica del testo*, Einaudi, Torino.

Merleau Ponty, M., 1964, *Le visible et l'invisible*, Lefort, Gallimard, Paris; tr. it., Carbone, M., a cura, *Il visibile e l'invisibile*, Bompiani, Milano, 1993.

Milone, G. V., 2015, *La musealizzazione archeologica in contesti extra urbani: il caso industria*, Youcanprint, eBook.

Munari, B., 1960, *La scoperta del quadrato*, Scheiwiller, Milano.

Musil, R., 2004, *Pagine postume pubblicate in vita*, Einaudi, Torino.

Pascale, L., 1932, *L'antica e la nuova Siponto*, Conti-Rifredi, Firenze.

Quattrin, F., 2016, *Costruire l'invisibile*, Youcanprint, eBook.

Ranellucci, S., 2012, *Conservazione e musealizzazione nei siti archeologici*, Gangemini, Roma.

Simongini, R., 2010, *Estetica dell'immagine: gli stili come forme della visione e della rappresentazione*, Libreria Universitaria, Padova.

Sozzi, P., 2017, *Per una teoria dell'enunciazione nella semiotica degli spazi. Teoria e analisi a confronto*, Tesi di Dottorato, Alma Mater Studiorum Università di Bologna.

Turri, E., 2004, *Il paesaggio e il silenzio*, Marsilio Editori, Venezia.

Uggeri Patitucci, S., a cura, 2007, *Archeologia del paesaggio medievale. Studi in memoria di Riccardo Francovich*, All'insegna del Giglio, Roma.

Venturi, R., 1977, *Complexity and contradiction in architecture*, The Museum of Modern Art, New York; tr.it., Gorjiux, R., e Rossi Paulis, M., a cura, *Complessità e contraddizioni nell'architettura*, Dedalo, Bari, 1980.

Verde, S., 2014, *Cultura senza Capitale: Storia e tradimento di un'idea italiana*, Marsilio Editori, Venezia.

Violi, P., 2014, *Paesaggi della memoria: il trauma, lo spazio, la storia*, Bompiani, Milano.

Violi, P., 2015, “Luoghi della memoria dalla traccia al senso”, *Rivista italiana di filosofia del linguaggio*, Bologna, pp. 263-266.

Viollet-Le-Duc, E. E., 1854, *Dictionnaire raisonné de l'architecture française du XI au XVI siècle*, A. Morel, Paris.

Visentin, L., 2003, *L'equivoco dell'eclittismo: imitazione e memoria in architettura*, Pendragon, Bologna.

Wölflin, H., 1986, *Kunstgeschichtliche Grundbegriffe Das Problem der Stilentwicklung in der neuen Kunst*, Verlag, Basil; tr. it., *Concetti fondamentali della storia dell'arte*, Abscondita, Milano, 2012.

Zevi, A., 2014, *Monumenti per difetto: dalle fosse Ardeatine alle pietre d'inciampo*, Donzelli, Roma.

Zilberberg, C., 1993, *Seuils, limites, valeurs*, Oylä-Vuoksi, Imatra; tr. id., “Soglie, limiti, valori”, in Fabbri, P. e Marrone, G., a cura, *Semiotica in nuce*, Meltemi, Roma, 2001.