

***“Intrusioni” d’arte contemporanea in edifici di culto:  
la Calamita Cosmica presso l’ex chiesa della Santissima Trinità in Annunziata di Foligno***

***“Intrusions” of contemporary art in places of worship:  
the “Calamita Cosmica” in the ex church of Santissima Trinità in Annunziata in Foligno***

*Calamita Cosmica è il nome dato dall’artista Gino De Dominicis ad una scultura che rappresenta uno scheletro di dimensioni monumentali. Nel 2011, dopo vari spostamenti, l’opera è stata acquistata dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno e collocata all’interno dell’ex chiesa della Santissima Trinità in Annunziata di Foligno. L’intervento rappresenta un particolare esempio di rifunzionalizzazione di uno spazio liturgico, concepito nell’ottica del perfetto collocamento di una singola opera d’arte e in vista di un’ottimale presentazione al pubblico. A fronte dell’analisi di esperienze simili, si propongono alcune riflessioni riguardanti il recupero di edifici di culto come contenitori d’arte contemporanea e sulla convivenza di quest’ultima con il contesto sacro.*

*Calamita Cosmica is the name that the artist Gino De Dominicis gave to one of his sculptures representing a gigantic skeleton. In 2011, after several relocations, the Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno bought the work of art and placed it into the old church of Santissima Trinità in Annunziata in Foligno. This intervention represents a particular example of re-using an ecclesiastical space, where a single work found a perfect location and an appropriate exhibition strategy. After the analysis of similar experiences, this paper proposes a consideration about the reuse of churches as contemporary art galleries and about its coexistence with the sacred place.*



**Francesco Di Lorenzo**

Architetto e dottore di ricerca in Conservazione dell’Architettura. Ha scritto articoli riguardanti il restauro architettonico e la conservazione dei resti archeologici. Svolge ricerche sulla storia urbana, con particolare interesse al tema delle tipologie edilizie e dei piani di recupero.



**Diana Lapucci**

Architetto. Dottoranda della School of Advanced Studies di UNICAM (titolo della ricerca: Computerized management of the energy efficiency of public housing: a tool for public administrations and companies), ha scritto articoli sulla metodologia di studio per l’efficientamento energetico degli edifici storici.

Parole chiave: **Rifunzionalizzazione; Museo; Arte; Conservazione; Esposizione**

Keywords: **Re-Use; Museum; Art; Conservation; Exposition**

Dall'aprile 2011 l'ex chiesa della Santissima Trinità in Annunziata di Foligno ospita la *Calamita Cosmica*, opera di Gino de Dominicis, artista contemporaneo dall'indole schiva ed enigmatica, tra i più celebrati degli ultimi decenni<sup>1</sup>. L'operazione, che ha sancito una nuova fase nella vita della chiesa, offre alcuni spunti di riflessione sul recupero di edifici che, nati a scopi liturgici, per diversi motivi risultano oggi inutilizzati. Il contributo tratterà di analoghe esperienze di convivenza tra edifici di culto ed arte contemporanea, messe in atto sia in chiese sconsacrate (o non officiate), convertite in veri e propri musei, sia in quelle attualmente utilizzate per il culto e allo stesso tempo aperte a mostre. Se da un lato il riutilizzo di tali manufatti come centri museali risulta di fatto una strategia piuttosto sperimentata e dibattuta, i casi più specifici di riconversione di chiese in contenitori d'arte contemporanea, seppur non meno frequenti, appaiono ancora problematici e facilmente soggetti a critiche. Senza voler in questa sede offrire una casistica completa, si provvederà ad una schematica classificazione in base al tipo di intervento e ci si concentrerà sulle possibilità di convivenza tra un edificio nato per il culto e l'opera d'arte contemporanea. Tenteremo infine di definire se tali operazioni possono rappresentare una concreta strategia di riuso e tutela, indagando l'approccio dell'artista rispetto all'ambientamento dell'opera in un contesto che, anche quando inutilizzato,

riverbera ancora della sacralità originaria.

### I. Da chiesa a museo d'arte contemporanea: esempi e strategie di ambientamento

L'intervento di Foligno non rappresenta un caso isolato, la questione del recupero di ex chiese come poli museali può infatti contare su una ricca casistica di realizzazioni. Tra le varie destinazioni d'uso possibili per un edificio sacro in disuso, quella museale appare oggi assimilata, poiché considerata affine alle caratteristiche del manufatto. Diretto risulta infatti il collegamento tra chiesa (luogo di culto e di cultura) e museo (luogo di cultura) in quanto la prima, oltre ad offrire una casa alla comunità religiosa, accoglie normalmente anche visitatori interessati alle opere d'arte, presentandosi in qualche modo già predisposta alla funzione espositiva. Non sono poche in Italia le chiese, non necessariamente sconsacrate, utilizzate a fini museali, destinate principalmente a mostre d'arte sacra o a collezioni diocesane<sup>2</sup>. Ci sono casi, però, nei quali la chiesa ospita beni non direttamente riconducibili alla religiosità, situazione che richiede ai curatori e ai progettisti un maggiore sforzo di allestimento e nella quale la finalità culturale legittima l'immissione di oggetti di norma estranei ad un contesto sacro<sup>3</sup>. Questa parte del contributo si concentra su esperienze che vedono l'inserimento di opere d'arte contemporanea di carattere non religioso all'interno di edifici sacri<sup>4</sup>. Saranno dapprima

prese in considerazione le esposizioni temporanee, per poi concentrarsi su interventi simili a quelli di Foligno, che hanno visto la riconversione di chiese in veri e propri poli museali oppure, in alcuni casi, la coesistenza tra la funzione religiosa e quella espositiva.

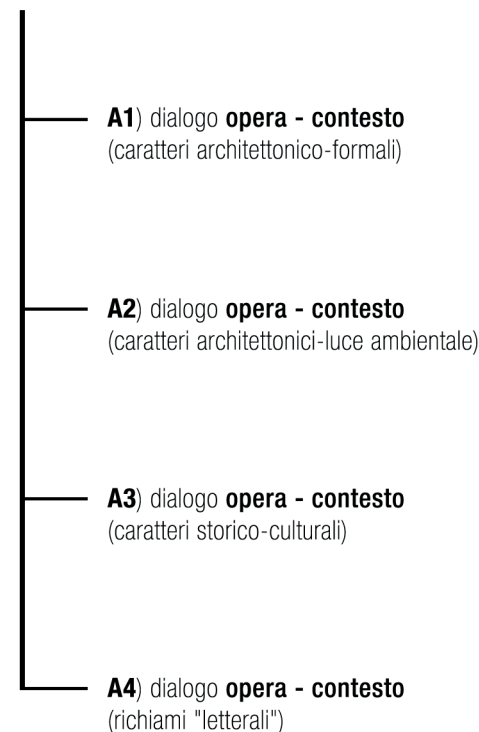
La Mostra d'Arte di Venezia è stata tra le prime manifestazioni a sperimentare l'utilizzo di chiese come spazi per esposizioni d'arte contemporanea. Alcune edizioni della Biennale hanno infatti previsto la trasformazione di chiese cittadine in padiglioni della mostra o in sedi di iniziative collaterali, nei quali gli autori coinvolti hanno di volta in volta prodotto interventi suggestivi, richiamando un rilevante numero di visitatori. I lavori di artisti come Christoph Rütimann (*Schiefen Ebene*, chiesa di San Stae - 1993), Pipilotti Rist (*Homo Sapiens Sapiens*, chiesa di San Stae - 2005), Anish Kapoor (*Ascension*, chiesa di San Giorgio Maggiore - 2011), Stefano Cagol (*Concilio*, chiesa di San Gallo - 2011) e Oksana Mas (*Post-vs-Proto-Renaissance*, chiesa di San Fantino - 2011) dimostrano come, anche in manifestazioni temporanee, nelle quali sia la volontà dell'artista che quella del curatore sembrerebbero essere meno vincolate da giudizi (o pregiudizi) e da sensi di responsabilità dovuti alle connotazioni simboliche del luogo, predomina in ogni caso la volontà di creare una connessione tra materiale esposto e contenitore, con interessanti soluzioni di convivenza e dialogo col contesto<sup>5</sup>.

Le esposizioni veneziane non rappresentano dei casi isolati, negli ultimi quindici anni, anzi, manifestazioni simili sono organizzate con maggiore frequenza un po' ovunque, soprattutto nell'Europa centrosettentrionale. In tale contesto, l'abbondanza di strutture chiuse al culto, segno dell'avanzato processo di secolarizzazione, spinge a cercare nuove strategie di riutilizzo che confidano nell'appeal che generalmente esercita oggi l'arte contemporanea. Inoltre, la maggiore libertà che caratterizza il rapporto delle persone con la liturgia in questi paesi incoraggia l'organizzazione di esposizioni anche all'interno di chiese attualmente officianti, nelle quali si innesca una particolare convivenza tra tempi del culto e tempi di fruizione, tra credenti e visitatori. Ne risultano operazioni che non nascondono intenti pubblicitari e che, sfruttando le potenzialità del luogo sacro, sono in generale apprezzate dal pubblico per il loro impatto<sup>6</sup>. Le associazioni tra opera e spazio sacro, che a prima vista possono sembrare impostate in termini di "autonomia-dissonanza", citando le parole di Giovanni Carbonara<sup>7</sup>, oppure chiassose o discordanti, si configurano nella maggior parte dei casi come tentativi di avvicinarsi ai temi della spiritualità attraverso le forme della contemporaneità; il rapporto col contesto della chiesa è assicurato principalmente tramite il ricorso a temi religiosi e puntando sull'impatto visivo/emotivo/mistico, che predispone alla contemplazione.

Dai casi presi in esame emerge, nella varietà degli esiti figurativi, un generale rispetto rivolto dagli artisti alla sacralità e alla spazialità della chiesa, declinato secondo approcci di cui proponiamo una classificazione in due categorie principali: A) dialogo opera - contesto; B) estraneità opera - contesto; suddividendo a sua volta la prima in quattro sottocategorie: A1) caratteri architettonico-formali; A2) caratteri architettonici-luce ambientale; A3) caratteri storico-culturali; A4) richiami "letterali" (Tab. 1).

A1) Dialogo opera - contesto (caratteri architettonico-formali)  
Rientrano in questa categoria gli allestimenti nei quali l'artista fa collocare l'oggetto con le caratteristiche architettoniche e formali del luogo, rispettandone la spazialità intrinseca e progettando o adattando l'installazione in funzione di questa. Nel 1999 Tadashi Kawamata propone, nella cappella di San Luigi de la Salpetrière a Parigi, l'installazione temporanea *Merz/Del*, una volta sferica formata dall'aggregazione di sedie in legno e collocata in corrispondenza della cupola, elemento caratteristico del complesso. La struttura è realizzata in funzione dello spazio che l'accoglie e, essendo percorribile all'interno, offre particolari punti di vista su elementi della chiesa accuratamente selezionati, nel tentativo di introvertire lo spazio liturgico. L'artista compie in questo caso un'operazione puramente architettonica,

## A) dialogo opera - contesto



## B) estraneità opera - contesto

Tab. 1 Classificazione degli approcci riscontrati nell'inserimento di opere d'arte contemporanea nelle chiese prese ad esame

innalzando una struttura fatta di elementi presi sul posto e che, rapportandosi allo spazio circostante, pone interrogativi sul concetto di *ambiente costruito*, sul significato degli edifici sacri e sulle modalità di interazione con essi<sup>8</sup>. Nella Cattedrale di Gloucester, grazie alla collaborazione della Gallery Pangolin, dal 2010 sono ospitate mostre di scultura contemporanea, durante le quali pezzi di diversi artisti, sapientemente posizionati tra le opere d'arte tradizionale, creano percorsi espositivi contraddistinti da un mutuale rapporto di valorizzazione<sup>9</sup>. La tendenza degli organizzatori è infatti quella di non suddividere in sezioni distinte ma di creare un itinerario di visita che permetta di apprezzare le opere contemporanee disseminate tra le navate e, allo stesso tempo, di illustrare i capolavori antichi e le caratteristiche storico-architettoniche del complesso. Il collocamento segue comunque una logica di rispetto del contesto, ricercando nessi spaziali e accostamenti motivati. L'albero flottante sistemato da Shinji Turner-Yamamoto al centro della chiesa sconsacrata di Holy Cross a Cincinnati (USA), nel 2010, dimostra invece come un oggetto possa connotarsi di nuovi significati se collocato in uno spazio sacro (Fig.1). L'esposizione, intitolata *Hanging garden*, fa parte di un progetto che l'artista porta avanti da diversi anni, incentrato sul mondo naturale<sup>10</sup>. La spazialità della Holy Cross dona un'inconsueta veste monumentale all'albero, conferendogli la solennità di un

oggetto sacro. Introducendo questo elemento vitale, simbolo della rigenerazione, l'autore allude inoltre alla possibile rinascita della struttura, che mostra segni evidenti degli anni d'abbandono.

A2) Dialogo opera-contesto (caratteri architettonici-luce ambientale)

Ci sono poi esposizioni che puntano sulla dialettica tra opera e luce ambientale, caratteristica sostanziale degli edifici ecclesiali, strettamente connessa a scelte architettoniche e alle necessità del culto<sup>11</sup>. Tra gli esempi analizzati, quelli che interagiscono con le condizioni di illuminazione sono diversi e dimostrano come la luce, oltre ad affascinare da sempre gli artisti in quanto elemento visibile ma immateriale, rappresenti anche una chiave di lettura di questioni religiose e spirituali. Nella neogotica Grace Cathedral di San Francisco (USA), Anne Patterson sceglie di sfruttare la luce intensa e vivace offerta dalle grandi vetrate (Fig. 2). L'installazione, del 2014, dal titolo *Graced By Light*, è composta da centinaia di nastri colorati appesi alle volte che, riverberando della luce naturale, assumono le fattezze di un unico raggio di luce iridescente che cade dall'alto. Al forte impatto visivo si aggiunge il riferimento e il significato religioso del raggio di luce, che nell'iconografia tradizionale rappresenta il Divino o la rivelazione del Sacro<sup>12</sup>. Nella chiesa di Saint Maurice di Strasburgo in Francia Rachel Maisonneuve propone poi un

altro 'gioco di luce' con le sue *Balançoires de Lumière* (altalene di luce), del 2009, piccoli trapezi di vetro appesi al soffitto tramite cordini semitrasparenti. Quando investite dai raggi di luce, le piccole lastre emettono riflessi costantemente in movimento, in risposta all'oscillare delle "altalene"<sup>13</sup>. In una vera e propria dinamica di sfruttamento della luce si colloca invece l'installazione dal titolo *x-church camera obscura* del fotografo Jamie House, del 2011<sup>14</sup>. In questa occasione, la chiesa di St. John the Divine a Gainsborough è trasformata in una camera oscura, utilizzando la trifora della facciata come punto di proiezione. Grazie allo stesso meccanismo che permette la riproduzione fotografica, alimentato in questo caso dal sole, l'immagine del cielo è proiettata sulle pareti delle navate e sulle colonne, muovendosi in relazione al percorso solare e cambiando tonalità a seconda delle ore del giorno.

A3) Dialogo opera- contesto (caratteri storico-culturali)

Oltre alle connessioni spaziali e percettive descritte nelle prime due categorie, è a volte un nesso con la storia del luogo a instaurare un legame tra opera e contesto, che si configura come palcoscenico ideale alla 'rappresentazione'. Nel 2010 Yinka Shonibare propone l'opera *The Scramble for Africa* nella neogotica Friedrichswerdersche Kirche di Berlino, costruita tra il 1824 e il 1831 da Karl Friedrich Schinkel. La chiesa custodisce



Fig.1 ShinjiTurner-Yamamoto, Hanging garden, Holy Cross, Cincinnati (USA), 2010. Fonte: <http://virtualsacredspace.blogspot.it/>



Fig.2 Anne Patterson, Graced By Light, Grace Cathedral, San Francisco (USA), 2014. Fonte: <http://virtualsacredspace.blogspot.it/>

una collezione di sculture del XIX secolo della scuola berlinese, simbolo dei fasti della Prussia dell'epoca (Fig.3). La Shonibare trova una cornice ideale per lanciare un'accusa nei confronti della violenta spoliazione di risorse del continente africano, messa in atto dal governo prussiano e in qualche modo istituzionalizzata dal convegno Congo-Berlinese del 1884. L'opera ne mette in scena l'assemblea, alla quale prendono parte manichini senza testa dalle variopinte vesti vittoriane, ironicamente realizzate con tessuti tradizionali africani<sup>15</sup>.

A4) Dialogo opera-contesto (richiami "letterali").

Sul riferimento diretto, o "letterale", ad argomenti religiosi o ad episodi biblici vertono invece altre installazioni nelle quali le suggestioni dell'artista si concretizzano in interessanti accostamenti. Rientra in questa categoria l'opera del brasiliano Ernesto Neto dal titolo *Leviathan Thot*, presentata nel Pantheon di Parigi nel dicembre 2006. Interpretazione del serpente biblico Leviatano, descritto nel libro di Giobbe, la scultura è formata da masse ovoidali inserite in una rete in tulle e polistirene, che prende forma dalle tensioni esercitate dal peso dei corpi; ne risulta una massa dalle forme organiche, sospesa alla cupola, che richiama all'animalità della creatura<sup>16</sup>. Nella stessa categoria è inquadrabile anche l'installazione denominata *The Red Sea*, proposta nel 2008 da Michael

Somoroff nella Cattedrale di Colonia, commissionata per le festività pasquali. Insieme alla proiezione di cortometraggi, l'autore posiziona nella navata centrale una struttura a due piani formata da migliaia di pezzi di legno, la cui forma allude all'apertura delle acque narrata nell'Antico Testamento<sup>17</sup>. Infine, l'ambientamento che Claudio Parmiggiani cura per la sua *Isola del Silenzio* nel contesto della Chapelle des Brigittines di Bruxelles è assicurato tramite l'utilizzo di materiali che appartengono all'immaginario religioso o ad esso direttamente ricollegabili<sup>18</sup>. L'*Isola* consiste infatti in una campana in bronzo collocata di fronte ad una piramide di libri, oggetti ricorrenti nell'opera dell'autore, che si inseriscono al posto del vecchio altare come allegoria della sacralità del luogo e della decadenza della cultura (i libri appaiono impolverati ed in stato di degrado)<sup>19</sup>.

B) Estraneità opera-contesto.

Non mancano poi accostamenti basati su una totale estraneità di linguaggio e su una incompatibilità voluta e rimarcata<sup>20</sup>. Tra questi, il cuscino d'aria (*Air Pillow*) che James Hyde colloca nella Cappella di Saint-Fiacre, a Melrand, nel 2010; enorme ed ingombrante, il pezzo non sembra avere alcuno scopo se non quello di spiazzare il visitatore. Apparentemente "fuori luogo" anche la pila di pentole di metallo alta sei metri del camerunense Pascale Marthine Tayou nel 2010, esposta nella chiesa di Saint-Bonaventure a Lione<sup>21</sup>.

La chiesa della SS. Trinità in Annunziata di Foligno, con la sua "Calamita", non è l'unico esempio di chiesa trasformata in centro d'arte contemporanea. Quelli trattati di seguito possono leggersi sia come piani generali di rinnovo e riutilizzo dell'edificio sconsecrato, che come strategie di valorizzazione del patrimonio sacro e della vita comunitaria di chiese officianti.

L'ex chiesa del College Mission di Londra accoglie, dal maggio 1999, il secondo spazio per mostre della galleria CGP, grazie al finanziamento dell'Arts Council England, della London Borough of Southwark e dell'Heritage Lottery Fund<sup>22</sup>. Costruito nel 1911 nel contesto dell'ottocentesco parco di Southwark (tra i primi esempi di parchi urbani londinesi), l'edificio rappresenta un punto di riferimento per la storia costruttiva della nazione; il progetto, a firma di Sir. John Simpson e Maxwell Ayrton, propone infatti, per la prima volta in Inghilterra, l'utilizzo di calcestruzzo prefabbricato, tanto che la chiesa, oggi sconsecrata, è stata inserita nella categoria II degli edifici protetti (*grade II listed building*). Dai primi anni '60, a seguito della chiusura dovuta allo scarso utilizzo, lo spazio è sfruttato da alcuni studenti del Royal College of Art come laboratorio artistico e sala espositiva fino alla definitiva trasformazione in galleria d'arte. Nel 2010 si decide di rinnovarla ulteriormente, aggiungendo una nuova entrata e spazi accessibili a tutta la comunità per l'apprendimento e la ricerca. La CGP



Fig.3 Yinka Shonibare, The Scramble for Africa, Friedrichswerdersche Kirche, Berlino, 2010. Fonte: <http://virtualsacredspace.blogspot.it/>



concede solitamente Dilston Grove ad artisti di richiamo per installazioni di grandi dimensioni, prefigurando lo spazio come contenitore di opere singole. Nel 2003 la galleria ospita un'installazione firmata da Heather Ackroyd e Dan Harvey, che trasformano l'ambiente in un giardino vivente, applicando dapprima uno strato di argilla sulle pareti e, successivamente, impiantando una regolare vegetazione a prato. Gli artisti hanno voluto così estremizzare il rapporto tra l'austero esterno in cemento e l'interno della chiesa, verde come il parco circostante. Contemporaneamente, hanno inteso sottolineare il contrasto tra edificio "morto" e la vitalità della vegetazione, che prende il sopravvento sul degrado fisico della struttura<sup>23</sup>. Nel 2006 Michael Cross ha riempito d'acqua due terzi del volume di Dilston Grove, chiedendo ai visitatori di camminare su una serie di gradini flottanti che emergono dall'acqua in successione, man mano che ci si muove (Fig. 4). Dell'installazione, denominata *The Bridge*, stupisce il fatto di trovarsi di fronte ad una chiesa in parte sommersa; alla provocatoria richiesta di "camminare sull'acqua", i visitatori replicano con reazioni contrastanti, dal semplice divertimento alla paura<sup>24</sup>. Dal 1987, quando prende il nome di *Kunst Station*, la chiesa gesuita di St. Peter a Colonia possiede già una collezione permanente d'arte contemporanea e comincia ad organizzare diverse mostre<sup>25</sup>. Casa parrocchiale nel

centro della città, è costruita tra il 1513 e il 1525 come tempio a tre navate attorno ad una preesistenza, costituita dalla torre campanaria romanica, datata 1170. Accanto ad una "Crocifissione di San Pietro" di Rubens (1638) e a vetrate del periodo rinascimentale, fanno parte del corredo permanente un altare ed una scultura in granito, opere dell'artista basco Eduardo Chillida, oltre ad un'installazione di Martin Creed sulla torre campanaria, una scritta al neon che recita la frase "DON'T WORRY". L'opera di arricchimento del corredo di ornamenti sacri rientra nella volontà della Parrocchia di offrire al visitatore un'esperienza artistica completa, dall'arte antica in poi, in un luogo dove le messe continuano ad essere officiate nonostante l'afflusso di visitatori. Il motto della galleria-parrocchia, "Kunst, Musik, Architektur und Religion", rende esplicita la volontà di coniugare attività contemplativa e meditativa alla spiritualità. Nel 2009 la chiesa ha ospitato la personale *Ad Lucem*, dedicata ad Angela Glajcar, che sceglie la carta come materiale da plasmare a memoria delle "lacerazioni" della storia<sup>26</sup>. Nel 2011, il gruppo belga LAb[au] espone *silo.scope*, che esplora le potenzialità dell'illuminotecnica all'interno di un contesto storico e sacro<sup>27</sup>. La secentesca chiesa di St. Andrà a Graz, di origine domenicana ed edificata dall'architetto italiano Arcangelo Carlone sul luogo di un precedente tempio medievale, accoglie una parrocchia dinamica, da qualche anno molto

attiva nel rinnovo dell'apparato iconografico. Si deve allo scultore austriaco Thomas Voice il primo impulso ad inserire arte contemporanea nella chiesa che, nel 1999, chiede al parroco di poter ospitare una sua personale. Da quel momento in poi le mostre si sono susseguite, così come l'acquisto di oggetti permanenti, nella convinzione che una chiesa deve attirare non solo una comunità di credenti ma anche tutti coloro che intendano entrare per apprezzare gli oggetti d'arte<sup>28</sup>. Oggi St. Andrà è il luogo dove si mettono in scena performance artistiche, spettacoli teatrali e concerti di musica, insieme alla normale vita religiosa. Tra le opere permanenti, le nuove vetrate, ricollocate tra il 2009 e il 2010, sono caratterizzate dall'assoluta disomogeneità di linguaggio; una di queste, di Flora Neuwirth, totalmente colorata di magenta e denominata, appunto, *Magenta*, inonda le navate con una luce vivace; un'altra, dal titolo *Who's next*, di Ronald Kodritsch, è un ironico riferimento al gioco del "fila tre". L'abbondanza di oggetti esposti, il carattere vistoso di certi accostamenti e la poca considerazione degli aspetti formali dell'architettura (la facciata stessa è coperta da insegne) rendono questa iniziativa quantomeno criticabile per la mancanza di un rapporto mediato tra opera e contesto, al punto che la chiesa si configura oggi, più che come spazio espositivo, come mero contenitore. La chiesa di St Nikolaj, le cui origini risalgono



Fig. 4 - Michael Cross, The Bridge, Dilston Grove, Londra, 2006. Fonte: <http://www.michaelcross.eu/>

al XIII secolo, è una delle più antiche di Copenaghen. Situata in pieno centro urbano, è arricchita nel 1909 da una torre in stile rinascimentale, tra le più alte in tutta la città, che ancora oggi funge da cardine percettivo del paesaggio urbano. Nel 1536 il tempio ospita, per la prima volta in Danimarca, un sermone Luterano che dà avvio alla Riforma in tutto il paese. A seguito di un grande incendio che distrugge parte della città nel 1795, la chiesa subisce ingenti danni, con la perdita della vecchia cuspide e di gran parte degli interni. Nonostante i tentativi della comunità religiosa di vedere ricostruito il proprio tempio, seguono anni di inutilizzo, dovuti alla decisione dell'amministrazione comunale di concentrarsi sulla ricostruzione di edifici considerati più importanti; la parrocchia è così dissolta nel 1805. Nel 1817, a seguito della rimozione delle macerie, la torre è trasformata in osservatorio per i vigili del fuoco, mentre lo spazio circostante diviene un mercato di macelleria, conosciuto come Maven (lo stomaco). Parte della chiesa è comunque ricostruita nel XX secolo sui resti della precedente, per ospitare una biblioteca e una sala conferenze. Da quel momento in poi l'edificio, già punto di riferimento per la storia costruttiva e per quella religiosa, diviene anche un centro di aggregazione per la vita culturale cittadina, sede di manifestazioni d'avanguardia. Nel 1981 la struttura è acquistata dalla Municipalità di Copenaghen,

in cerca di uno spazio ufficiale per mostre e per accogliere alcune opere della Copenaghen Contemporary Art Centre<sup>29</sup> (Fig.5).

La Chiesa dell'abbazia di Bellalay in Svizzera, non più officiata, ospita da qualche anno delle esposizioni dedicate ad artisti contemporanei<sup>30</sup>. Nata come centro Premostratense nel XII secolo, è abitata dai canonici dall'abbazia del lago di Joux, fedele alla regola di S. Norbert. Dopo aver subito tre incendi (l'ultimo nel 1556) ed essere passata attraverso altrettanti restauri, la definitiva ricostruzione si compie tra il 1728 e il 1736. Chiusa definitivamente nel 1798, i beni dei canonici sono venduti dallo Stato ai privati, decretando un periodo di parziale abbandono che si concluderà solo nel 1891, quando il Cantone di Berna acquista l'intera proprietà e, nel 1898, lo trasforma in un ricovero per i malati di mente, sollevato nel 1934 al rango di casa di cura cantonale. La chiesa è tramutata in studio privato dall'artista Florian Graf nel 2011, durante l'esposizione *Well, Come*. La mostra si apre con una scultura di 12 metri intitolata *Be, Leave* che da un lato sembra sostenere parte dell'architettura barocca ma che, dall'altro, tende ad occultarla<sup>31</sup> (Fig. 6). Nel 2009 Christian Gonzenbach vi inserisce una nave in costruzione come riferimento all'Arca di Noè e alla parola "navata", presa dal campo semantico dell'architettura religiosa<sup>32</sup>. La struttura in legno allude a qualcosa di temporale e vulnerabile, che oscilla tra il finito

e il non finito, in contrasto con la compiutezza del contesto della chiesa barocca.

Il Museo Fondazione Adriano Bernareggi di Bergamo (Museo Bernareggi) ha preso in gestione nel 2007 l'oratorio di San Lupo, trasformandolo nella seconda sede cittadina del museo. Il piccolo edificio è costruito nel 1734 dall'architetto bergamasco Ferdinando Caccia, che concepisce nell'esiguo spazio disponibile un ambiente molto suggestivo, che esalta il linguaggio neoclassico della composizione. Dopo anni di mancato utilizzo, ma rimanendo tuttora consacrato, l'Oratorio si è rivelato uno spazio del tutto ideale per installazioni d'arte contemporanea nella quale prevale la tematica religiosa, con l'idea di far dialogare le forme artistiche del nostro tempo con la sensibilità del credente. Nel 2014 una mostra è stata dedicata all'artista Claudio Parmiggiani, che in questo contesto raccolto e allo stesso tempo solenne, ripropone tematiche a lui care come l'assenza, la memoria e la perdita<sup>33</sup>.

## II. La Chiesa e la "sfida" dell'arte contemporanea

La quantità e il successo registrato da questi eventi, oltre ad essere indice dell'interesse del pubblico verso l'arte contemporanea, esprime anche una maggiore apertura della Chiesa Cattolica alle attuali manifestazioni artistiche<sup>34</sup>. Negli ultimi decenni, in diverse occasioni, personalità del mondo religioso

hanno reso pubblica la volontà di ricucire il dialogo con gli artisti, che si sarebbe perso con l'avvento della modernità, delle avanguardie novecentesche e con la progressiva perdita della predominanza dei valori religiosi nella società<sup>35</sup>. Per ristabilire questo rapporto e, allo stesso tempo, per cercare di riattivare la committenza religiosa, nei primi anni settanta Papa Paolo VI, inaugurando la nuova ala dei Musei vaticani dedicata al contemporaneo, produce un discorso che riesamina questa relazione quanto mai complicata, chiedendo scusa agli artisti per il ritardo con cui venivano riconosciuti i loro meriti e ammettendo il divario che si era creato per vicendevoli colpe: "Voi ci avete un po' abbandonato, siete andati lontani, a bere ad altre fontane, alla ricerca sia pure legittima di esprimere altre cose; ma non più le nostre. [...] Siamo sempre stati amici. Ma, come avviene tra parenti, come avviene fra amici, ci si è un po' guastati. [...] noi – vi si diceva – abbiamo questo stile, bisogna adeguarvi; noi abbiamo questa tradizione, e bisogna esservi fedeli; noi abbiamo questi maestri, e bisogna seguirli; noi abbiamo questi canoni, e non v'è via di uscita. [...] E poi vi abbiamo abbandonato anche noi. [...] Non vi abbiamo avuti allievi, amici, conversatori. [...] vi abbiamo peggio trattati, siamo ricorsi ai surrogati, all'"oleografia", all'opera d'arte di pochi pregi e di poca spesa; e siamo andati anche noi per vicoli traversi, dove l'arte e la bellezza e – ciò che è peggio per noi – il culto di



Fig. 5 Opere della Copenhagen Contemporary Art Centre, presso l'ex chiesa di St. Nikolaj, Copenhagen. Fonte: <http://mieolise.com/project/the-silent-station/>



Fig. 6 Florian Graf, Be, Leave, chiesa dell'abbazia di Bellalay, Svizzera, 201.  
Fonte: <http://virtualsacredspace.blogspot.it/>

Dio sono stati male serviti. Rifacciamo la pace? Quest'oggi? Qui? Vogliamo ritornare amici?"<sup>36</sup>. Nel 1999 Papa Giovanni Paolo II scrive una "Lettera agli artisti", nella quale ammette che l'arte: "quando è autentica, ha un'intima affinità con il mondo della fede, sicché, persino nelle condizioni di maggior distacco della cultura dalla Chiesa, proprio l'arte continua a costituire una sorta di ponte gettato verso l'esperienza religiosa", riaprendo alle possibilità di convivenza<sup>37</sup>. Infine, nel giugno del 2005 Papa Benedetto XVI, nel "Compendio del Catechismo della Chiesa Cattolica", afferma: "Immagine e parola s'illuminano così a vicenda. L'arte «parla» sempre, almeno implicitamente, del divino, della bellezza infinita di Dio [...]", riferendo al parallelismo tra operare artistico e ricerca di valori sacri.

Nel concreto la Chiesa non ha mai ostacolato l'aggiornamento degli apparati iconografici all'interno degli edifici di culto, né tantomeno ha escluso a priori, per questo scopo, l'arte contemporanea. Nella scelta e nella collocazione di nuovi oggetti d'arte, le direttive richiedono che le operazioni siano approntate ad un rispetto generale dei valori cristiani e della spazialità del luogo, chiedendo nello specifico che: "I vescovi abbiano cura di allontanare dalla casa di Dio e dagli altri luoghi sacri quelle opere d'arte che sono in contrasto con la fede, la morale e la pietà cristiana; che offendono il genuino senso religioso, o perché spregevoli nelle forme, o perché scadenti,

mediocri o false nell'espressione artistica"<sup>38</sup>. Si specifica poi che l'apparato decorativo, quando introdotto nelle forme della contemporaneità, può essere considerato come parte di un globale progetto di adeguamento liturgico, purché studiato in relazione alle caratteristiche degli spazi architettonici e delle esigenze del culto<sup>39</sup>. A tal proposito, il "Messale Romano" stabilisce che il corredo aggiunto "non distolga l'attenzione dei fedeli dalla celebrazione" e che il loro "numero non sia eccessivo"<sup>40</sup>.

In merito ai casi studio esaminati, che implicano l'immissione di opere d'arte in chiese per il solo scopo espositivo, la Chiesa tende a far prevalere le esigenze spirituali e di culto, per le quali difficilmente la dimora della comunità può essere assimilata ad un museo. Tuttavia, in virtù di tali caratteristiche, alcune strutture di particolare interesse storico ed artistico non possono non essere aperte al pubblico come veri e propri musei; in questi casi è favorita una discreta fruizione, fermo restando la preminenza delle necessità liturgiche<sup>41</sup>. Nel 1992, con i suoi Orientamenti su "I beni culturali della Chiesa in Italia", la CEI fa riferimento alla possibilità di destinare le strutture ormai chiuse al culto ad "altri usi compatibili come quelli di tipo culturale, come sedi per attività artistiche, biblioteche, archivi e musei"<sup>42</sup>.

L'apertura, per la prima volta nel 2011, del Padiglione della Santa Sede alla 55ma edizione della Biennale d'Arte di Venezia è, infine, un altro segno del tentativo di avvicinamento della

Chiesa all'arte contemporanea<sup>43</sup>. D'altronde, sulla scia delle innovazioni apportate dal Concilio Vaticano II<sup>44</sup>, già dal 1973 il Museo Vaticano aveva aperto una sezione d'arte contemporanea sacra, inaugurando una stagione di acquisizioni e di aperture di musei diocesani interamente dedicata a questo tema. Così Mons. Mauro Piacenza definisce il rapporto tra Chiesa e arte contemporanea oggi, considerata come terreno di un possibile dialogo con la società laica e secolarizzata: "Laddove non sia possibile fare apertamente un discorso teologico o religioso, l'arte, nelle sue varie espressioni - figurative, musicali, letterarie, teatrali - potrebbe costituire una porta attraverso la quale comunicare valori e contenuti cristiani. Naturalmente però è necessario che tale arte "cristiana" sia alta, percepita come contemporanea e in grado di rispondere alle domande dell'uomo d'oggi"<sup>45</sup>. L'idea è condivisa da Joseph Gelineau, il quale commenta: "In una società divenuta razionale e secolare, non più soggetta (se non in scarsa misura e spesso inconsciamente) alla forza strutturale dei riti, l'arte rimane un terreno particolarmente adatto all'esperienza simbolica"<sup>46</sup>.

### III. La Calamita Cosmica e la Chiesa della SS. Trinità in Annunziata di Foligno: un caso di "predestinazione"

Realizzata nel 1989 in vetroresina, ferro e polistirolo, la *Calamita Cosmica* è stata per

la prima volta esposta al pubblico nel 1990, presso il Centre National d'Art Contemporain di Grenoble, che ospitava una mostra antologica su Gino De Dominicis. L'opera rappresenta un monumentale scheletro dalle fattezze antropomorfe; il naso a becco e l'asta d'oro che poggia sul dito medio della mano destra rappresentano, oltre che una cifra stilistica, elementi di disorientamento, termini ignoti che De Dominicis inserisce per mettere in atto riflessioni sulla fisicità, sulla morte, sul tempo e sullo spazio cosmico, sue tematiche ricorrenti<sup>47</sup> (Fig. 7, Fig. 8). Per la prima uscita pubblica l'artista decide di collocare l'opera in una sezione distaccata del polo museale francese e di permetterne l'osservazione da un unico punto di vista, posizionato dietro al cranio dello scheletro, impedendo allo spettatore di avvicinarsi eccessivamente<sup>48</sup>. Nel 1996 la "Calamita" è esposta al museo di Capodimonte di Napoli, nel cortile della Reggia, dopo essere rimasta in deposito proprio a Foligno presso un capannone industriale. Conclusa la mostra napoletana, l'opera rimane per qualche tempo a Capodimonte e, a seguito della morte di De Dominicis nel 1998, è acquistata nel 2003 dalla Fondazione Cassa di Risparmio di Foligno<sup>49</sup>. Fino al 2010 l'ente organizza diverse manifestazioni e concorda prestiti con istituzioni straniere<sup>50</sup>, fino a quando decide di dare una dimora definitiva allo 'scheletro', scegliendo come sede l'ex chiesa della SS. Trinità in Annunziata, edificio sacro nel centro



Fig.7- Gino De Dominicis, Calamita Cosmica, chiesa della Santissima Trinità in Annunziata, Foligno, dal 2010. Foto: Silvia Basti

ciudadino, frutto di diverse fasi costruttive e di un susseguirsi di destinazioni d'uso.

La struttura che vediamo oggi è innalzata per volere delle monache clarisse dell'annesso monastero dell'Annunziata nel luogo dove sorgeva un tempio dedicato a Santa Cecilia. Il progetto, portato avanti tra il 1760 e il 1775, è opera di Carlo Murena, che risponde alla commissione con un disegno ambizioso, visibile nella grandiosità e nella composizione della facciata, rimasta incompiuta<sup>51</sup>. All'interno sono previste ricche decorazioni a stucco per le quali è chiamato l'artista Domenico Valeri da Jesi, che tuttavia non porta mai a compimento per scelta delle monache stesse, preoccupate di incorrere in una spesa eccessiva. Al 1772, morti sia Murena che Valeri, la chiesa risulta compiuta solo a rustico ma comunque agibile, tanto che la messa viene regolarmente officiata; manca tuttavia qualsiasi apparato decorativo negli interni e la facciata stessa risulta priva del progettato coronamento. Nel 1860, a seguito della soppressione degli ordini religiosi, con conseguente abbandono di molti luoghi di culto, il tempio è chiuso e utilizzato dapprima come industria militare e magazzino, per poi divenire panificio, ufficio, granaio ed, infine, autorimessa per i mezzi della Polizia dello Stato<sup>52</sup>. A seguito del sisma del 1997 lo Stato cede la chiesa a titolo gratuito al Comune, che provvede ai lavori di messa in sicurezza.

Il 27 ottobre 2010 il Comune di Foligno e la



Fig.8- Gino De Dominicis, Calamita Cosmica, chiesa della Santissima Trinità in Annunziata, Foligno, dal 2010. Foto: Silvia Basti



stessa Fondazione sottoscrivono un protocollo d'intesa che inaugura una nuova fase per la vita della chiesa, scelta per ospitare la seconda sede del polo museale CIAC (Centro Italiano d'Arte Contemporanea) di Foligno<sup>53</sup>. In occasione della trasformazione in centro espositivo, la chiesa è completamente restaurata per un costo totale di 3 milioni e 515 mila euro, suddivisi tra Regione, Comune e Fondazione. I lavori sono diretti dall'architetto Guendalina Salimei in collaborazione con l'area Governo del territorio – Servizi beni culturali del Comune, che pone come primo obiettivo il consolidamento statico dell'edificio, puntando sul miglioramento del comportamento in caso di sisma. Alcune parti demolite sono ripristinate con un innesto in telaio d'acciaio che poggia su elementi preesistenti e che restituisce funzionalità ai percorsi del livello superiore. Esternamente l'aggiunta è ben integrata con la figuratività della chiesa e ben riconoscibile con un linguaggio moderno che richiama la sede centrale del museo, edificato pochi anni prima, anch'esso rivestito in acciaio Corten.

La fase più suggestiva dell'intervento coincide con quella finale, corrispondente all'ingresso della "Calamita" nella chiesa. Così Italo Tomassoni, direttore artistico del CIAC, commenta il senso di "predestinazione" che lega la scultura all'Annunziata: «l'osmosi tra l'architettura dell'ex chiesa e la scultura di De Dominicis. Questo capolavoro doveva

rimanere immobile e non l'ha fatto. Ora si compie finalmente il suo destino di immobilità: una scultura di 24 metri dentro un cofanetto di 26 metri. Per me l'opera non dovrebbe sicuramente muoversi più»<sup>54</sup>. Aggiunge poi «E' entrata con quella grande testa dentro la porta del principale ingresso della chiesa, con 2 cm di gioco a sinistra e a destra e, fatto non secondario, il notaio che fece l'atto pubblico alle monache clarisse quando acquistarono questa chiesa, si chiamava De Dominicis!»<sup>55</sup>. Inoltre, il coccige dello scheletro corrisponde alla perfezione al punto in cui si diramano le decorazioni del pavimento originario, riscoperto a seguito dei lavori di restauro.

Al di là delle suggestioni sulla "osmosi" tra opera e contesto, l'intervento non ha cancellato la conformazione planivolumetrica originaria, impiegandola, al contrario, per permettere di osservare l'opera da più punti di vista, sfruttando anche le grate al secondo livello che erano originariamente utilizzate dalle clarisse per seguire le funzioni pubbliche. L'architetto ha poi voluto creare un ulteriore punto di osservazione, progettando un passaggio aereo a ponte in corrispondenza dell'abside. Il percorso espositivo è così concepito come un crescendo, nel quale solo salendo su questo corpo-ponte è possibile ammirare l'opera nel suo insieme (Fig. 9). Tale aggiunta, la più consistente di tutta la progettazione, non svislisce l'architettura del Murena e cerca di manifestarsi con un

linguaggio riconoscibile, attraverso tecniche moderne. La trasformazione dell'ex chiesa della SS. Trinità in "teca" per ospitare, esporre e conservare la scultura di De Dominicis dimostra come sia possibile offrire un percorso di visita accattivante ed un'esperienza artistica unica senza il bisogno di snaturare le caratteristiche della struttura che funge da contenitore. Il progetto ha coniugato le istanze storico-artistiche della preesistenza con le esigenze funzionali richieste da una struttura espositiva e non preclude la possibilità di una corretta lettura del materiale esposto.

L'ingresso della "Calamita" nella chiesa ristabilisce i rapporti tra uomo, opera e spazio connaturati all'edificio, che si erano persi con la definitiva chiusura al culto, ed ha restituito al luogo quella dimensione contemplativa che è il tramite della percezione dei contenuti artistici<sup>56</sup>. L'opera di De Dominicis pone domande su significati profondi ed assume una forte valenza mistica; è questa spiritualità intrinseca che legittima la sua presenza nel contesto sacro<sup>57</sup>. Attitudine contemplativa, inafferrabilità di significati e bisogno di risposte sono le stesse suggestioni che caratterizzano l'esperienza religiosa e l'opera di De Dominicis esprime al meglio questa sublime aspirazione<sup>58</sup>. Dopo anni di funzioni improprie, l'Annunziata ha recuperato la sua dimensione spirituale e il suo universo raccolto, così come la *Calamita Cosmica* ha trovato una dimora adeguata e suggestiva.

**Note:**

1. Gino De Dominicis (Ancona, 1 aprile 1947 - Roma, 29 novembre 1998) non è solo scultore ma anche pittore, architetto e filosofo, non direttamente riconducibile alle principali correnti artistiche della seconda metà del Novecento. Arriva a Roma nel 1968 dove entra a far parte del gruppo *Laboratorio 70*, che sperimenta in quegli anni sulle performance ambientali. Segue una fase di realizzazioni prevalentemente scultoree e di installazioni e, dagli anni '80, si dedica con maggior impegno alla pittura figurativa. Le sue teorie sulla vita e sulla morte e la sua prospettiva nichilista sono espresse nei suoi scritti, tra i quali spicca *Lettera sull'immortalità* (pubblicata in *Flash Art*, aprile-maggio 1999, pp. 82-84). Tra le tematiche presenti nella sua opera: la creazione, la vita, la morte, l'immortalità del corpo, l'Universo e le leggi cosmiche, il tempo. Cfr. Italo Tommasoni, *Il caso Gino de Dominicis*, in *Flash Art*, n.144, giugno 1988; Gabriele Guercio (a cura di), *De Dominicis. Raccolta di scritti sull'opera e l'artista*, Allemandi, Torino, 2001; Italo Tommasoni, *Gino de Dominicis. Catalogo Ragionato*, SKIRA, Milano, 2011; Eleonora Charans, *Gino De Dominicis. La seconda soluzione di immortalità (l'universo è immobile)*, Scalpenti, Milano, 2012; Gabriele Guercio (a cura di), *Gino De Dominicis. Scritti sull'opera e riflessioni dell'artista*, Allemandi, Torino, 2014

2. Istituita presso l'omonima chiesa, la Pinacoteca "San Domenico" di Fano è un edificio della fine del XIII secolo non officiato da più di mezzo secolo. Grazie alla locale Fondazione Cassa di Risparmio, nell'ambito di un generale programma di acquisto di immobili di interesse culturale, dal 2006 la struttura ospita opere d'arte religiosa, tra le quali spicca lo "Sposalizio della Vergine" del Guercino (1666). Sulla chiesa di San Domenico e sulla Pinacoteca, cfr. Gianni Volpe (a cura di), *La chiesa di San Domenico a Fano*, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, Grapho 5, Fano, 2007; <http://www.fondazioneclarifano.it/Progetti/PinacotecaSanDomenico> (consultato il 8/11/2016)

3. E' il caso della Casa del Suono di Parma, nell'ex chiesa di S. Elisabetta, del Museo Italiano della Ghisa a Longiano (FC), allestita all'interno dell'ex chiesa di Santa Maria delle Lacrime, oppure del Museo Virtuale di Salerno, presso l'ex chiesa di San Gregorio. Si tratta, in tutti i casi, di strutture sconstate per le quali un buon piano di riconversione, accompagnato da un rigoroso restauro delle strutture, ha permesso un allestimento accattivante ed insieme rispettoso della preesistenza. Cfr. <http://www.casadelsuono.it/project/default.asp>; <http://www.museoitalianoghisa.org/>; <http://www.museovirtualescuolamedicasalernitana.beniculturali.it/it/>. Sulle chiese inutilizzate e riconvertite a nuovi usi in Italia, cfr. Andrea Di Martino, *The Mass is ended*, Reinhardt Friedrich Verlag, 2016; queste chiese sono state inserite nella pubblicazione

4. Intesi in questa sede come una qualsiasi struttura architettonica che risponde al *tipo edilizio* ecclesiale. Che sia

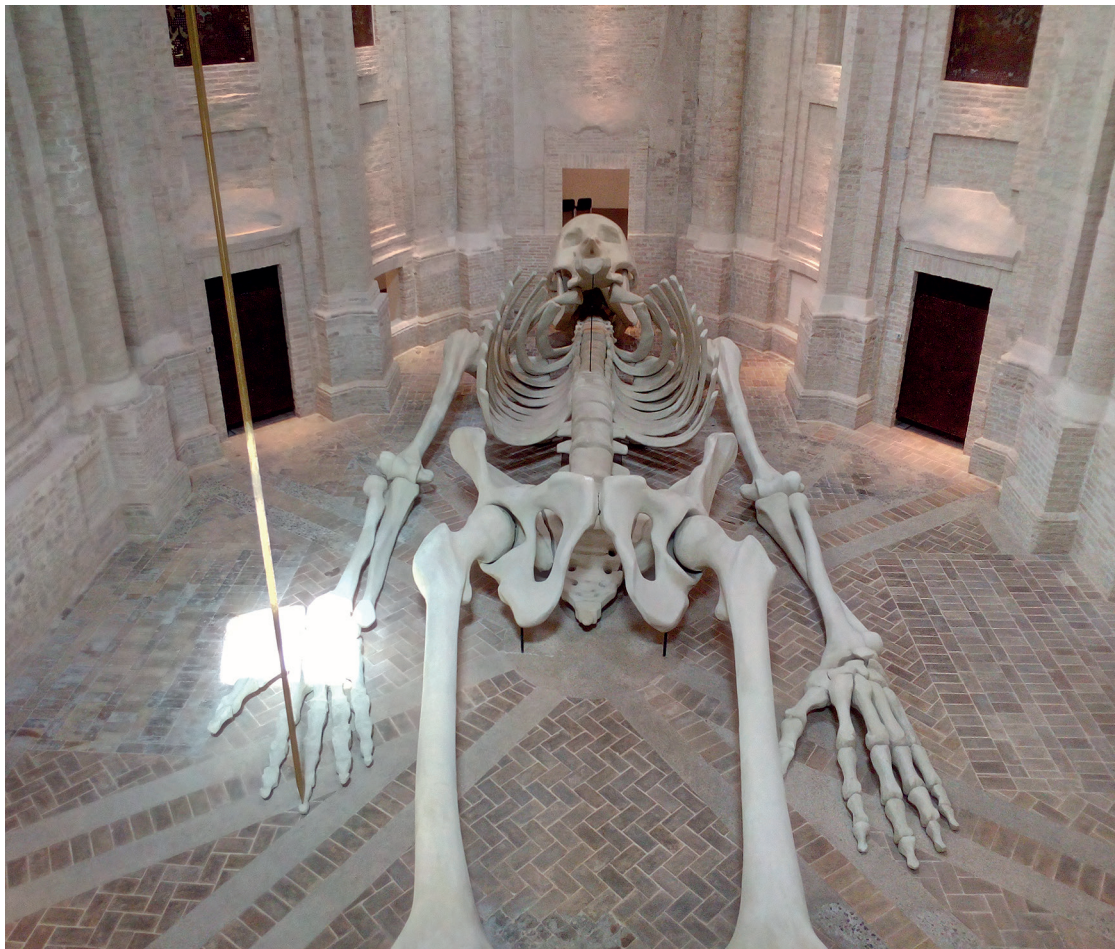


Fig.9 Gino De Dominicis, Calamita Cosmica, chiesa della Santissima Trinità in Annunziata, Foligno, dal 2010. Foto: Silvia Basti

utilizzata per il culto o definitivamente sconsacrata, una chiesa possiede sempre una sacralità archetipa che la rende punto di riferimento spirituale per la comunità oltre che nodo percettivo di rilevanza urbana. Sui rapporti tra forma, funzione e simbolo delle architetture cristiane, cfr. Andrea Longhi, *Luoghi di culto. 1997-2007*, Motta Architettura, Milano, 2008; Marie Clausén, *Sacred Architecture in a Secular Age. Anamnesis of Durham Cathedral*, Routledge, New York, 2016, pp.128-156

5. Nel 1993 Christoph Rütimann mette in atto uno slittamento di piani nella luminosa aula di San Stae, tempio tardo barocco scelto come sede del padiglione svizzero, con un'installazione intitolata *Schiefen Ebene*. Cfr. Zsuzsanna Gahse, Christoph Rütimann, *Biennale Venedig 93: Christoph Rütimann*, Bundesamt für Kultur, Berna, 1993; <http://www.christophruetimann.ch> (consultato il 9/11/2011). Sempre a San Stae, nel 2005, l'artista elvetica Pipilotti Rist allestisce la mostra *Homo Sapiens Sapiens* come evento collaterale del padiglione svizzero. Il progetto vede la proiezione di un cortometraggio che "sfonda" il piano della volta, chiaro riferimento ai soffitti *trompe l'oeil* delle chiese barocche veneziane. Cfr. Helga Marsala, "Biennale di Venezia. Pipilotti Rist. *Homo Sapiens Sapiens. Chiesa di San Stae*", in <http://www.exibart.com/notizia.asp?IDNotizia=13256> (consultato il 9/11/2016); cfr. anche <http://pipilottirist.net/> (consultato il 9/11/2016). Dall'edizione del 2011 provengono tre interessanti esposizioni. Presso San Giorgio Maggiore Anish Kapoor "costruisce", in corrispondenza della cupola, un vortice d'aria che fuoriesce da un basamento bianco, in un'esposizione dal titolo *Ascension* che allude al concetto cristiano di *ascensione*. Cfr. Giulia De Monte, "Kapoor a Venezia. *Sacro e profano, caffè e incenso*", in <http://www.artribune.com/2011/06/kapoor-a-veneziasacro-e-profano-caffee-incenso> (consultato il 9/11/2016); cfr. anche <http://anishkapoor.com/> (consultato il 9/11/2016). Sempre dall'edizione del 2011 proviene l'installazione dal titolo *Concilio* di Stefano Cagol, che nella chiesa di San Gallo inserisce dei corpi piramidali dalla superficie riflettente, accompagnate da una proiezione di immagini. Prevala anche qui la connessione con tematiche religiose, declinate però nella prospettiva storica (il titolo fa riferimento ai sinodi che hanno caratterizzato la storia della Chiesa, in particolare a quello di Trento, città d'origine dell'autore). Cfr. <http://www.concilio-biennalevenezia.org/stampa.html> (consultato il 23/10/2016). Infine, ancora sui temi della cristianità verte l'installazione di Oksana Mas dal titolo *Post-vs-Proto-Renaissance*. L'opera, presentata al Padiglione Ucraino presso la chiesa di San Fantino, è solo una parte di un monumentale "mosaico" composto da 3.640.000 uova di legno dipinte, ispirato alle opere dei fratelli Van Eyck e alla tradizione bizantina di Venezia. Cfr. <http://oksanamas.com/> (consultato il 9/11/2016)

6. Un'esauritiva casistica di interventi di questo tipo è

consultabile in <http://virtualsacredspace.blogspot.it/> e in <http://www.kunstglaube.at/>

7. Giovanni Carbonara propone una categorizzazione per macro-aree degli interventi che vedono un nuovo inserto affiancarsi ad una preesistente. La categoria "autonomia-dissonanza" è a sua volta suddivisibile in: 1) contrasto-opposizione; 2) distacco-indifferenza; 3) distinzione-non assonanza. Cfr. Giovanni Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino, 2011, p. 111. Cfr. anche C. Varagnoli, "Antichi edifici, nuovi progetti. Realizzazioni e posizioni teoriche dagli anni Novanta ad oggi", in A. Ferlenga, E. Vassallo, F. Schellino, *Antico e Nuovo. Architetture e Architettura*, Atti del Convegno, Venezia (31 marzo - 3 aprile 2004), Il Poligrafo, Padova, 2007, p. 13

8. Tadashi Kawamata propone da anni installazioni temporanee dal carattere informale e provvisorio, allestite in contesti spesso caratterizzati da monumentalità e forti riferimenti alla storia. L'artista cerca in questo modo di reinterpretare ambienti familiari attraverso il riutilizzo di materiale di scarso pregio. Cfr. <http://www.kamelmenhour.com/artists/13/tadashikawamata.works-and-projects.html> (consultato il 25/10/2016); <http://www.anneljudafineart.co.uk/artists/tadashi-kawamata> (consultato il 2/11/2016)

9. La prima esposizione, dal titolo *Crucible 2010*, ha attratto nella chiesa circa 136.000 visitatori grazie anche ai diversi eventi collaterali organizzati tra i quali seminari, workshop e concerti che non hanno intralciato la quotidiana attività della chiesa. Cfr. <http://www.gallery-pangolin.com/exhibitions/crucible-2010-goucester-cathedral> (consultato il 3/11/2016)

10. Il progetto si basa sull'inserimento di alberi in contesti artificiali. Il *Global Tree Project* è stato proposto nel 2016 anche all'interno di un'antica moschea di Istanbul. Cfr. Patricia J. Graham, Justine Ludwig, Kuninori Matsuda, Sarah Tanguy, Shinji Turner-Yamamoto, *Shinji Turner-Yamamoto. Global Tree Project*, Damiani, Bologna, 2012; cfr. anche <http://www.turneryamamoto.net/> (consultato il 22/11/2016)

11. Il tema della luce è assai rilevante nella storia dell'architettura religiosa e della sua evoluzione nei secoli. L'elemento risulta intriso di connotazioni simboliche, che i progettisti devono saper calibrare a fini pratici ma anche per ottenere particolari effetti

12. Così è commentata l'esposizione dagli stessi rappresentanti della Parrocchia: "Ms. Patterson envisioned a series of light pathways, connecting heaven and earth, manifest as ribbons. The ribbons carry our prayers, dreams and wishes skyward, and, in turn, grace streams down the ribbons to us". Cfr. <http://www.creative-capital.org/events/view/2107> (consultato il 11/11/2016)

13. Ispirate, secondo l'artista, "alla strana dualità tra vita e morte" e all'instabilità della condizione umana. Cfr. <http://balancoires.blogspot.it/> (consultato il 11/11/2016). Simile a

questa installazione nella volontà di offrire emozioni attraverso effetti di luce appare la *Light Shower* di Bruce Munro, esposta nella Cattedrale di Salisbury nel 2010. Cfr. <http://www.brucemunro.co.uk/installations/light-shower/> (consultato il 11/11/2016)

14. L'evento, visto come un esperimento ottico, è stato programmato per durare un solo giorno, per poche ore (dalle 11 alle 18 di sabato 29 ottobre). Cfr. <https://jhouse78.wordpress.com/2011/04/30/camera-obscure-and-optical-experiments/> (consultato il 12/10/2016)

15. Cfr. Peter Zimmermann, "Berlin exhibition draws African artists into global discourse", in <http://www.dw.com/en/berlin-exhibition-draws-african-artists-into-global-discourse/a-5658290> (consultato il 11/11/2016); <http://www.yinkashonibarembe.com/> (consultato il 11/11/2016)

16. Cfr. <http://www.festival-automne.com/en/edition-2006/ernesto-neto-leviathan-thot> (consultato il 11/11/2016).

17. La manifestazione, che ha visto la collaborazione anche di altri artisti, ha attirato molti visitatori e dimostra la volontà della chiesa tedesca di collaborare con gli artisti contemporanei. Cfr. <http://michaelsomroff.com/studio-projects/the-red-sea/> (consultato il 28/09/2016)

18. Il complesso è da anni destinato all'arte contemporanea. Sul restauro del complesso cfr. Andrea Bruno, "Un intervento nel tessuto storico della città di Bruxelles. La chiesa delle *Brigitlines*", in Caterina Giannattasio, (a cura di), *Antiche ferite e nuovi significati. Permanenze e trasformazioni nella città storica*, Gangemi Editore, Roma, 2009

19. Cfr. Jean-Luc Nancy, *Claudio Parmigiani. L'isola del silenzio*, Umberto Allemandi, Torino, 2006

20. Assimilabile, questa volta, alla categoria di distacco-indifferenza sempre elaborata da Giovanni Carbonara. Cfr. Giovanni Carbonara, *Architettura d'oggi e restauro. Un confronto antico-nuovo*, UTET, Torino, 2011

21. La sua *Colonne Pascale*, già collocata in diverse ambientazioni, trova qui la sua ragione d'essere nella assoluta mancanza di riferimenti. Cfr. <http://www.pascalemarthinetayou.com/>

22. Cfr. <http://cgplondon.org/> (consultato il 14/11/2016); <http://www.artlicks.com/news/638/dilston-grove-sneak-preview> (consultato il 14/11/2016)

23. Per volontà della Galleria, la struttura deve mostrare chiaramente i segni del degrado dovuti all'azione del tempo. Cfr. <http://www.ackroydandharvey.com/dilston-grove/> (consultato il 14/11/2016)

24. L'idea di camminare sull'acqua è una più che esplicita suggestione agli episodi della vita di Cristo, richiamati in questo caso in chiave ironica. Cfr. <http://www.michaelcross.eu/bridge1.html> (consultato il 14/11/2016)

25. Sulla galleria e sulla storia dell'edificio sacro, cfr. <http://www.sankt-peter-koeln.de/> (consultato il 14/11/2016).

26. Le lacerazioni sono anche simbolo di una fragilità che richiama quella dell'essere umano. Cfr. <http://www.gljacar.de/> (consultato il 15/11/2016)

27. L'intervento apre alle infinite possibilità di sperimentare lo spazio e di concettualizzarlo nell'epoca dell'informazione. Cfr. <http://www.lab-au.com/> (consultato il 15/11/2016)

28. Negli anni anche la struttura ha beneficiato di un intervento di restauro che non ha soltanto interessato l'integrità strutturale e le superfici murarie ma ha anche implicato l'immissione di ulteriori oggetti d'arte contemporanea. Cfr. <http://www.st-andrae-graz.at/> (consultato il 15/11/2016)

29. Fra le esposizioni più importanti: Yang Zhenzhong, *I Will Die* (2000-2005); Christian Schmidt Rasmussen, Tina Enghoff, *Eventuelle Påreende* (2003); Eric Andersen, *Solplænen* (1982) (2009); Rúri, *Glass Rain* (1984) (2009); Lindsay Seers, *Persistence of Vision* (2010); Peter Callesen, *White Window* (2010). Cfr. <http://www.nikolajkunsthal.dk/> (consultato il 16/11/2016)

30. Le più recenti mostre hanno riguardato le opere di artisti come: Julia Steiner, Renate Buser, Romain Crelier, Rudy Decelière e Catherine Gfeller. Quasi tutti hanno prodotto lavori in grado di dialogare con l'aspetto della struttura, caratterizzata dal bianco degli eleganti stucchi barocchi. Cfr. <http://www.abbatialebelley.ch/> (consultato il 16/11/2016)

31. Il resto dello spazio è occupato da oggetti familiari, provenienti dal laboratorio dello stesso Graf. L'artista, che ha studiato da architetto, è interessato alle relazioni psicologiche e emozionali dell'essere umano inserito in un determinato ambiente. Cfr. <http://www.floriangraf.com/en/>

32. In realtà si lascia liberi i visitatori sulle possibilità di interpretazione; l'oggetto può essere infatti assimilato all'Arca biblica oppure ad un viso umano o ad un animale, ecc. Cfr. <http://www.gonzenbach.net/fr/expositions/belley.html>

33. La memoria dell'edificio sacro, e di tutti i valori che una volta erano considerati sacri nella società, è rievocata dalle campane, disseminate nello spazio espositivo. Cfr. <http://www.fondazionebernareggi.it/it/cultura/iniziativa/parmigiani-a-san-lupo-3299>

34. Sulle relazioni tra chiesa e arte contemporanea, cfr. David Morgan, *The forge of vision. A visual history of modern christianity*, University of California Press, Oakland, California, 2015, pp.196-225; Jonathan Koestlé-Cate, *Art and the Church: a fractious embrace - Ecclesiastical encounters with contemporary art*, Routledge, New York, 2016

35. Cfr. André Chastel, *L'uso della storia dell'arte*, Laterza, Bari, 1982, pp. 168-177. L'A. si sofferma sui rapporti che storicamente la Chiesa ha avuto con l'arte, mettendo in discussione quanto fino ad allora affermato sulla subordinazione degli artisti rispetto al potere ecclesiastico. Afferma altresì che una società secolarizzata non può comunque rappresentare un pericolo per la produzione artistica

36. Le parole sono pronunciate il 7 maggio 1964 di fronte agli artisti riuniti nella Cappella Sistina. Cfr. Paolo VI, *Discorso agli Artisti*, pp. 9-12

37. Nel 1987 scrive la Lettera Apostolica *"Duodecimum saeculum"*, col duplice obiettivo di ristabilire la legittimità delle immagini e per riaffermare il valore dell'arte per la Chiesa e la sua missione evangelizzatrice: "Il credente di oggi, come quello di ieri, deve essere aiutato nella preghiera e nella vita spirituale con la visione di opere che cercano di esprimere il mistero senza per nulla occultarlo. È questa la ragione per la quale oggi come per il passato, la fede è l'ispiratrice necessaria dell'arte della Chiesa"

38. Costituzione conciliare sulla sacra liturgia, *Sacrosanctum Concilium*, n. 124

39. CEI, Commissione Episcopale per la Liturgia, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale*. Secondo il documento, nella progettazione di nuovi arredi liturgici, "Si dovranno evitare gli estremi della conservazione ad oltranza e della trasformazione drastica e indiscriminata" (p. 27). Cfr. anche, CEI, Commissione episcopale per la liturgia, *Nota pastorale, La progettazione di nuove chiese*, Roma 18 febbraio 1993, n. 16.

40. CEI, *Messale Romano, Principi e norme*, n. 278, Roma, 1983

41. CEI, Commissione Episcopale per la Liturgia, *L'adeguamento delle chiese secondo la riforma liturgica. Nota pastorale*, p. 29; CEI, *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, Roma, 9 dicembre 1992, Bologna 1993.

42. Si specifica però che tale eventualità può essere valutata solo nel caso in cui il ripristino delle funzioni liturgiche sia innattuabile. Cfr. Paolo Cavana, *"Il problema degli edifici di culto dismessi"*, in *Stato, Chiese e pluralismo confessionale*, aprile 2009, p. 6. Cfr. anche, CEI, *I beni culturali della Chiesa in Italia. Orientamenti*, Roma, 9 dicembre 1992, Bologna 1993

43. Lo stesso commenta: "Il problema è che, mentre l'architettura sacra è riuscita ad effettuare il passaggio alle forme della modernità sin dai tempi di Le Corbusier e, poi, a quelle della contemporaneità, come mostrano le chiese di Richard Meier, Tadao Ando, Mario Botta e altri, non è stato così per l' arte figurativa. La Chiesa avrebbe potuto acquistare negli anni Sessanta, ad esempio, la "Crocifissione" di Joseph Beuys: sarebbe stato un segnale di apertura, ma non siamo andati in questa direzione". Commentata dal cardinale Gianfranco Ravasi, presidente del Pontificio Consiglio della Cultura, come un "germoglio per iniziare un percorso". Cfr. Edek Osser, *«Il Papa alla Biennale»*, in *Il Giornale dell'Arte*, n. 332, giugno 2013

44. Cfr. Andrea Longhi, *Luoghi di culto. 1997-2007*, Motta Architettura, Milano, 2008. Alcuni capitoli del libro illustrano le grandi modificazioni che il Concilio ha portato nella progettazione di nuovi luoghi di culto e in favore dell'apertura a nuovi linguaggi

45. Mons. Mauro Piacenza, *"Il patrimonio artistico della Chiesa, mezzo di evangelizzazione, catechesi e dialogo"*, Pontificia Commissione per i Beni Culturali della Chiesa, Assemblea Plenaria del pontificio Consiglio della Cultura, Relazione, 28 marzo 2006, Roma. Sui rapporti tra forma dell'edificio di culto ed evangelizzazione nell'epoca moderna, cfr. Andrea Longhi, *"Construir iglesias más allá de la arquitectura religiosa: evangelización y arquitectura"*, in *Actas del Congreso Internacional de Arquitectura Religiosa Contemporánea*, vol. 3, 2013, pp. 2-25; Andrea Longhi, *"Sacro, cultura architettonica e costruzione di chiese"*, in *La Liturgia, alla prova del sacro*, a cura di Paolo Tomatis, CLV – Edizioni Liturgiche, Roma 2013, pp. 159-214

46. Joseph Galineau (Champ-sur-Layon, Maine-et-Loire, 1920 - Sallanches, 2008), padre gesuita e compositore di musica la cui opera influenzò in modo decisivo la musica sacra moderna. Joseph Galineau, *"L'agire dell'assemblea. Azioni simboliche"*, in AA.VV., *Nelle vostre assemblee. Teologia pastorale delle celebrazioni liturgiche*, Queriniana, Brescia, 1986, p. 105

47. La scultura è conosciuta anche come *Grande Scheletro o Ventiquattro metri di forme d'oro*, poiché De Dominicis pensa in un primo momento di rivestirla in oro. Così è descritta l'opera da Pietro Tommasoni: "La scultura incute rispetto e quasi terrore. Nella sua immobilità e nel suo silenzio affascina come una creatura primordiale e spaventa come un gigantesco memento mori. Scheletro anatomicamente perfetto, rivela la sua disumanità nella statura e nel naso a becco, allusione ironica e beffarda ma soprattutto rimando a un misterioso uomo-uccello, e ai tanti 'Nasi' che l'artista ha raffigurato in pittura o scultura, come totem sacri o raffigurazioni di creature aliene provenienti dal dodicesimo pianeta, il "Pianeta degli Dei". L'asta d'oro che appoggia sul dito medio della mano destra rimanda infatti a stelle lontane e come calamita ne attrae le energie. Le aste d'oro in bilico sulla punta sono un elemento iconografico ricorrente nell'opera di De Dominicis, così come gli scheletri (umano e di cane, a grandezza naturale) già usati negli anni '70 per un altro capolavoro dal titolo *Il tempo, lo sbaglio, lo spazio*". Cfr. Pietro Tommasoni, *"Calamita Cosmica a Foligno. Gino De Dominicis e la ex chiesa della Santissima Trinità"*, in *Arte*, pp. 92-93

48. La questione dei punti di vista e del rapporto osservatore/opera/contesto risulterà sostanziale nell'allestimento a fini espositivi della chiesa della SS. Annunziata

49. Le vicende della creazione e delle prime collocazioni a fini espositivi dell'opera sono descritte in Pietro Tommasoni, *"Calamita Cosmica a Foligno. Gino De Dominicis e la ex chiesa della Santissima Trinità"*, in *Arte*, pp. 92-96

50. Tra queste, si ricordano, dal 2004 al 2010: la Mole Vanvitelliana di Ancona, la Piazzetta Reale a Milano, il MAC's Grand Honru di Bruxelles, il cortile della Reggia di Caserta e il MAXXI di Roma

51. Carlo Murena (Collalto Sabino, 1713 - Roma, 1764) proveniente da studi umanistici, si avvicina all'architettura a seguito dell'incontro con Nicola Salvi, presso il quale lavora come apprendista. Collabora più volte con Luigi Vanvitelli come direttore dei lavori, dapprima nella realizzazione del Lazzerotto di Ancona, poi nel convento di Montemoricono presso Perugia (1739-63). Si occupa di architettura, di ornamento e di lavori di ingegneria idraulica. Tra i maggiori progetti: la chiesa di S. Croce di Sassovivo presso Foligno (1743), l'ospedale Grande di Gubbio (insieme ad Antonio Francesco Berardi - 1749), il restauro di S. Maria degli Angeli alle terme di Diocleziano a Roma (dal 1748 come collaboratore, come direttore del cantiere nel 1751), la ricostruzione del complesso conventuale di S. Agostino (dal 1751 subentrò ad Antonio Rinaldi), il progetto della cappella Guidi di Bagno nella basilica dei Ss. Bonifacio e Alessio (1751); assiste poi il Vanvitelli nella realizzazione della chiesa di S. Agostino in Ancona (1750-60) e lo sostituisce nei lavori per la costruzione del nuovo campanile del palazzo apostolico del santuario della S. Casa di Loreto (1751-58). Tra gli altri lavori, il rinnovo della chiesa romana dei Ss. Michele e Magno (1755-59) e della chiesa di S. Maria in Trivio a Velletri (1759-62), il riassetto del palazzo romano di piazza dei Caprettari (1760 c.a.), il restauro della chiesa e della casa parrocchiale dei Ss. Lorenzo e Urbano a Prima Porta (1760) nei pressi di Roma. Dal 1759 è accademico di merito dell'Accademia di S. Luca, con la possibilità di accettare allievi nel suo studio e di insegnare presso la medesima istituzione. Fra gli allievi illustri: Virginio Bracci, Andrea Vici, Giuseppe Piermarini, Girolamo Toma, Giuseppe Pistocchi, Simone Cantoni e Carlo Vanvitelli. Cfr. Sabina Carbonara Pompei, *Al crepuscolo del barocco. L'attività romana dell'architetto Carlo Murena (1713-1764)*, Viella, Roma, 2008

52. Sulle fasi costruttive della chiesa e sulla storia del complesso monastico, cfr. Giovanni Bosi, *Foligno, una stagione: la città tra Otto e Novecento*, Orfini Numeister, Foligno, 2009, p.100; Fabio Bettoni, Bruno Marinelli, *Foligno: itinerari dentro e fuori le mura*, Orfini Numeister, Foligno, 2001

53. Il museo è inaugurato nel 2009, dopo una gestazione di circa 10 anni, che vedono la Fondazione molto attiva nel raccogliere materiale e nel tentativo di trovare uno spazio adeguato. La sede centrale è edificata su progetto di Getulio Alviani e realizzato dall'architetto Giancarlo Parnenzi, concepito come un parallelepipedo rivestito da acciaio Corten, ben armonizzato col tessuto storico circostante. Sulla fondazione del CIAC, cfr. Alessandra Bertuzzi, "Il CIAC, Centro di Arte Contemporanea di Foligno", in Bollettino Telematico dell'Arte, 29 Marzo 2014, n. 710

54. Cfr. Elisa Panetto, "All'ex chiesa della Santissima Trinità in Annunziata il II° polo del Centro Italiano d'Arte Contemporanea", in [www.tuttoggi.info](http://www.tuttoggi.info) (consultato il 03/07/2016)

55. Cfr. Alessandra Bertuzzi, "Il CIAC, Centro di Arte Contemporanea di Foligno", in Bollettino Telematico dell'Arte, 29 Marzo 2014, n. 710

56. Sul rapporto tra arte e contemplazione, su cui si basa l'estetica dell'arte cristiana, ma anche come azione tipica dell'essere umano, cfr. Nicolas Wolterstroff, *Art in action. Towards a Christian Aesthetic*, William B. Eerdmans Publishing Company, Grand Rapids, Michigan (USA), 1980. L'A. considera l'arte come elemento fondante della società e si fa portavoce di quanti la non la vorrebbero solo relegata nei musei. Interessante il suo pensiero sul ruolo dell'arte nel rito e nella Chiesa. Contrario a tale posizione è invece Jazek Wozniakowski, che afferma "[...] esistono alcune opere d'arte di un valore veramente altissimo, che inoltre sono considerate capolavori religiosi: non riesco a comprenderne il perché. [...] E' possibile che ogni contemplazione conduca verso valori trascendentali, ma questo non significa ancora che l'opera contemplata sia religiosa». L'A. definisce alcune opere non religiose ma, piuttosto, "contemplative o apofatiche", in Jazek Wozniakowski, "Il sacro nella ricerca artistica contemporanea. Emarginazione o presenza del 'religioso'?" in *L'uomo di fronte all'arte: valori estetici e valori etico-religiosi*, Atti del LV Corso di aggiornamento culturale dell'Università Cattolica, Vita e Pensiero, La Spezia, 1986, pp. 102-104

57. Sulla spiritualità dell'arte contemporanea, cfr. Jungu Yoon, *Spirituality in Contemporary Art. The idea of the Numinous*, Zidane Press, 2010. L'A. afferma che nella nostra società, destinata alla sempre maggiore secolarizzazione, le gallerie d'arte sono tra i pochi luoghi che possono riconnettere l'uomo alla dimensione spirituale

58. La tematica, che fa parte della storia dell'arte e che è di certo presente anche in epoca contemporanea, è un altro punto di contatto tra opera e contesto e dimostra, ancora di più, la religiosità intrinseca alla "Calamita". Cfr. Julian Bell, "Contemporary Art and the Sublime", in Nigel Llewellyn, Christine Riding, (a cura di), *The Art of the Sublime*, Tate Research Publication, Londra, 2013

#### Bibliografia:

- P. Tomassoni, *Calamita Cosmica a Foligno*, in <http://www.worldarrowtours.com>  
 F. Bettoni, B. Marinelli, *Foligno: itinerari dentro e fuori le mura*, Foligno, 2001  
 G. Bosi, *Foligno, una stagione: la città tra Otto e Novecento*, Foligno, 2009  
 Comune di Foligno, *CIAC-II Polo Museale*, in <http://www.comune.foligno.pg.it>  
 S. Colombo, *De Dominicis si è fermato a Foligno*, in <http://neuramagazine.com>