

POLITECNICO DI TORINO
FACOLTA' DI ARCHITETTURA



TESI DI LAUREA MAGISTRALE

ARCHITETTURA PER IL RESTAURO

E VALORIZZAZIONE DEL PATRIMONIO

(A.A. 2016/2017)

STRATEGIE DI VALORIZZAZIONE

DEI LUOGHI DI CULTO

IL CASO DELLA CHIESA DEL SAN DOMENICO DI ALBA

Relatrice: Simona Canepa

Candidata:
Alessandra Mita

Correlatore: Francesco Novelli

Dicembre 2017

Alla mia famiglia

INDICE

INTRODUZIONE.....	4
IL RIUSO DEI LUOGHI SACRI.....	7
Il valore della chiesa oggi.....	7
A chi vendere la chiesa?.....	10
Confronto sul riuso dei luoghi di culto in Italia e all'e- stero.....	13
CASO STUDIO	17
La chiesa di San Domenico di Alba	17
Tullio Pericoli - Le Colline Davanti.....	28
Casi di riuso di chiese nelle Langhe.....	39
Indagine sui bisogni della città di Alba.....	42
Il museo come progetto di valorizzazione.....	43
Gli spazi per l'arte contemporanea	48
Arte contemporanea nei luoghi di culto.....	53
IL PROGETTO.....	61
Incontro con la curatrice Liliana De Matteis.....	61
Descrizione del progetto.....	71
CONCLUSIONI.....	78
APPENDICE.....	81
RICERCA STORICA SUL SAN DOMENICO DI ALBA.....	81
BIOGRAFIA DI PINOT GALLIZIO.....	88
BIBLIOGRAFIA.....	91

INTRODUZIONE

Spesso si sente parlare di “riqualificazione dell’esistente”¹ come svolta per un rilancio dell'economia. In seguito alla costruzione selvaggia degli ultimi anni la necessità di costruire *ex novo* sta lasciando il posto ad una nuova sensibilità architettonica che miri a rivalutare gli spazi esistenti.

Il patrimonio immobiliare italiano presenta innumerevoli beni con alto valore storico ed artistico che, a causa dell’attuale periodo di crisi, non hanno ricevuto le attenzioni necessarie per una conservazione ottimale, e che, in molti casi, sono stati chiusi ed abbandonati.

Cascine e ville storiche dimenticate, industrie ed edifici commerciali in disuso, chiese, stazioni, scuole e caserme fantasma fanno ormai parte dell’immaginario comune associato a periferie e non solo. Ciascuno di questi spazi, in base alla propria morfologia, alla propria storia e ad altri numerosi parametri, richiede diversi metodi di intervento e di riuso; lo studio approfondito della storia è il primo passo per capire come agire, solo in seguito si potrà proporre una “diagnosi”, come scriveva Leon Battista Alberti nel trattato *De re aedificatoria* del 1472, in cui paragonava il medico al restauratore e l’uomo alla fabbrica. Egli spiegava che l’efficacia dei rimedi dipende per la maggior parte dalla conoscenza che si ha della malattia e invitava in primo luogo a guarire dal malessere fisico, quindi ad intervenire sull’assetto architettonico, in modo che non vi fossero problemi strutturali, in seguito sollecitava a prendersi cura della spiritualità del paziente, perciò a dare all’architettura un’anima, una funzione appropriata e singolare.

L’edificio si può considerare risanato solo se corpo e spirito sono tornati ad essere perfettamente funzionanti e coerenti tra loro. Questo tema torna ad essere di fondamentale importanza ai giorni nostri in cui la riqualificazione dell’esistente investe energie tanto nelle tecnologie di restauro, quanto nella ricerca di una funzione facilmente adattabile alla fabbrica.

¹ Cfr. Tesi di laurea: “La nuova questione dei centri storici in Italia”, Luca Maria Franchina, Rel. Giuseppe Bonfantini. 2010. Politecnico Milano

Ogni tipologia richiede una certa conoscenza storica e una sensibilità attuativa tuttavia la difficoltà aumenta quando si deve intervenire sulle chiese il cui riuso causa spesso polemiche e diversi casi vengono additati come oggetto di scandalo; la visione di tali manufatti è molto disomogenea e sicuramente i cambiamenti demografici e culturali della nostra società hanno determinato problematiche dirette sugli enti religiosi che in pochi anni sono stati vittime di contrazioni, aggregazioni e calo di sostegno finanziario assumendo un atteggiamento decisamente protettivo.

Thomas Coomans, architetto e storico dell'architettura, riflette proprio su questo tema e nel libro "Reuse of sacred places, perspectives for a long tradition"¹ scrive:

*The question of reuse of sacred places and of sacred buildings not only concerns material maintenance, function and ownership, but has a symbolic and ideological dimension that evolved during the centuries, according to status, identity and image, perception and consciousness of history.*²

Il paragrafo, tradotto liberamente, spiega che l'interrogarsi sul riutilizzo di luoghi sacri o di edifici sacri non riguarda solo il materiale per la manutenzione, il cambio di funzione o il passaggio di proprietà, ma ha una dimensione simbolica ed ideologica che si è trasformata e si è evoluta nel corso dei secoli, in base allo stato, all'identità e all'immagine che la fabbrica rappresenta e alla percezione e alla conoscenza che l'uomo ha della storia.

Tale quesito torna di fondamentale importanza ai giorni nostri dato che stiamo attraversando un periodo di profondo cambiamento sociale e religioso; numerose sono le chiese che non vengono più utilizzate e gli effetti ricadono anche sull'assetto della città che presenta nel PRG spazi privi di destinazione.

¹ Il primo libro che scrisse sul tema del riuso del sacro fu *Church to sell, for demolition or something else*.

² T. Coomans, H. De Dijn, J. De Maeyer, R. Heynickx & B. Verschafel, eds. "Loci Sacri, Understanding sacred places" 2012, pg 221

Nella società che viviamo, guidata più dall'individualismo che dal senso di collettività e da una ricerca del sacro in luoghi privati ed intimi piuttosto che in edifici pubblici, si percepisce ancora la chiesa con distacco e soggezione o si sta assumendo un nuovo linguaggio che aprirà ad una visione più oggettiva del manufatto, spostando l'attenzione sulla consistenza materica dell'edificio piuttosto che alla sacralità contenuta?

Come apprendere a valorizzare e trasformare questi spazi mantenendo il rispetto di ciò che rappresentavano per la popolazione? Può essere il cambio di funzione un modo per valorizzarla?

Queste sono alcune delle domande che accompagneranno le riflessioni dei prossimi capitoli.

L'obiettivo di questa tesi è realizzare un'analisi della situazione attuale nel territorio delle Langhe, in Piemonte, elencando vari casi studio di riuso di chiese non più dedicate al culto ed in seguito confrontarli con casi studio internazionali evidenziando il differente approccio nei confronti dell'antico.

Inoltre verrà esposto un progetto di valorizzazione di una chiesa della provincia di Cuneo, il San Domenico di Alba, ricercando la migliore funzione da attribuire all'edificio in modo che risulti di interesse per la città e allo stesso tempo rispettosa dell'architettura.

Una parte della tesi sarà dedicata a raccontare un allestimento temporaneo realizzato all'interno della stessa chiesa progettato da un esperto del campo, l'architetto Danilo Manassero, che mi ha dato la possibilità di seguire direttamente ogni passo del progetto, dagli schizzi primordiali, alla direzione ai lavori ed infine all'inaugurazione.

IL RIUSO DEI LUOGHI SACRI

Il valore della chiesa oggi

Vorrei iniziare questo capitolo con una riflessione di Aldo Rossi tratta da “L’architettura della città”:

Un fatto urbano che è intrinsecamente determinato solamente dalla sua funzione, non sarà più fruibile come elemento cittadino, ma se perduta la funzione questo fatto è ancora vivo, il motivo è da ricercarsi nella straordinaria qualità della forma.¹

Gli edifici di culto sono in molti casi di dimensioni maggiori rispetto agli edifici circostanti per emergere e distinguersi, l’interno è alto e spazioso e trasmette un senso di aulicità e mistero, le decorazioni puntellano ogni parte osservabile, in qualche modo è considerabile come un edificio “*dalla straordinaria qualità della forma*”; l’uomo, in tutte le epoche ed in tutte le declinazioni religiose, ha espresso la sua devozione cimentandosi sulla realizzazione di luoghi sacri dando un risultato, nella maggior parte dei casi, inevitabilmente stupefacente. Per questo motivo, al *valore d’uso* come luogo di culto ed al *valore architettonico* come edificio storico, si affianca il *valore simbolico*, poiché tali edifici sono portavoce della società che li ha realizzati; tornando al testo di Aldo Rossi, per comprendere i fatti urbani e la loro trasformazione è necessario considerare il parametro del tempo.

Storicamente il riuso degli spazi sacri era frequente ed avveniva senza troppe inibizioni², mentre il nostro tempo è un momento di trasformazione in cui stiamo assistendo alla ricerca di un nuovo atteggiamento nei confronti del riuso.

Nella nostra società osserviamo che non vi è più proporzione tra il numero di fedeli e la quantità di spazi adibiti al culto, tanto che molte chiese divengono

¹ Cfr. Aldo Rossi “L’architettura della città”, CittàStudi edizioni, a cura di Federico Bucci, 1966 pg. 60

² Un chiaro esempio è il Partenone, costruito nel 447-431 a. C. che nel VI secolo divenne una chiesa bizantina, nel XIII secolo una chiesa cristiana, nel 1456 una moschea fino ai primi del Novecento dove infine venne colpito dall’artiglieria veneziana

ridondanti all'interno dei centri abitati. In parte per il calo di mezzi finanziari, in parte per mancanza di urgenti necessità di riutilizzo degli spazi -perché di fatto non vi è richiesta- molti edifici di culto rimangono chiusi ed abbandonati, invecchiando senza la manutenzione ordinaria necessaria che porta in pochi anni a dissesti significativi.

La mia ricerca inizia cercando di capire le cause che hanno determinato questo fenomeno. Secondo alcuni studiosi i recenti cambiamenti demografici hanno avuto un grande risvolto sulle chiese esistenti e sulle future costruzioni: negli ultimi decenni numerose persone si sono trasferite dai centri abitati alle periferie e, allo stesso tempo, i giovani provenienti da zone rurali, principalmente per motivi lavorativi, si sono spostati nelle aree metropolitane. Queste dislocazioni delle masse hanno avuto un profondo impatto sulle congregazioni religiose che man mano hanno registrato una significativa perdita di membri. Un secondo fattore è l'alto tasso di disoccupazione che caratterizza l'economia di oggi. I disoccupati in molti stati europei non possono pagare le tasse alla chiesa poiché esse sono legate al reddito, nel loro caso mancante, ciò determina una perdita sostanziosa di ingressi.

Infine vi è una motivazione più sociale: attualmente la popolazione è spezzata tra coloro che ancora apprezzano il lavoro della chiesa e i servizi sociali che svolge, partecipando attivamente o sostenendoli, ma un'altra grossa fetta si sta allontanando dalla religione alla ricerca di uno stile di vita più indipendente, avvicinandosi ad alternative spirituali e morali.¹

Le conseguenze sono principalmente due: le congregazioni, sempre più piccole, si spostano in edifici di dimensioni ridotte, abbandonando le chiese originali; un'altra possibilità è che le associazioni religiose si uniscano in un unico gruppo più numeroso e decidano quale chiesa conservare per uso religioso e come trattare le strutture inutilizzate.

¹ Cfr. Tesi di Laurea: Analisi e Rilievo di antiche chiese e confraternite in Asti e conseguente risposta alla loro rifunzionalizzazione E. Colagrossi, C. Sproviero. Relatore: Giuseppe Orlandi, 1991, Politecnico di Torino

È da notare che il fenomeno è diffuso in modo più significativo nel Nord Europa²; vi sono varie riviste internazionali che affrontano il dibattito e presentano vari casi di intervento, talvolta audaci; vengono proposte linee guida per capire in modo pratico come gestire il riuso di spazi tanto importanti.

Il rischio di fare scelte sbagliate è alto soprattutto a discapito della fabbrica.

² Cfr. Tesi di laurea “Houses of God... or not?! Approaches to the Adaptive Reuse of Churches in Germany and the United States. Rebecca Lueg, Maggio 2011

A chi vendere la chiesa?

Un tema di fondamentale importanza riguarda il passaggio di proprietà, poiché spesso la necessità di vendere non tiene in considerazione le intenzioni del nuovo proprietario, che in alcuni casi non si fa scrupolo di demolire interamente l'edificio.

La posizione della chiesa è sempre stata scelta in modo strategico per essere facilmente raggiungibile all'interno della città, in una posizione centrale e strategica; il valore del suolo supera quello dell'edificio, perciò il desiderio di preservare la memoria storica viene offuscato dai frutti economici che una nuova costruzione potrebbero apportare.

Molte sono le campagne per fermare questo fenomeno, soprattutto in paesi extra-UE, mosse dal bisogno di conservare almeno l'aspetto storico del monumento. Consapevoli di questo pericolo in Germania i contratti di vendita o di affitto di edifici di culto hanno in allegato un elenco di funzioni adottabili per il riuso, in modo da orientare l'acquirente.¹

Sicuramente sconcertanti ci appaiono gli elenchi relativi ai possibili tipi di conversione delle chiese che pullulano su molti siti internet americani. Come quello di Christopher Mote che, con l'intento di preservare la *hidden city*, la città fantasma, stila un elenco dei migliori interventi di riuso realizzati a Philadelphia, sua città natale. A Philadelphia sono ben settantacinque le chiese vuote e in continuo deterioramento che aspettano di tornare a far parte della collettività.

C. Mote ammette che trattare con il sacro è un tema ostico, ma necessario per il bene del nostro passato e per creare il nostro futuro.

Osserviamo brevemente cosa avviene negli edifici di Philadelphia che hanno recentemente abbandonato la funzione liturgica.

¹ Cft. Tesi di laurea: Adaptive reuse of redundant churches in Germany "St. Elisabeth Kirke" Stankova Anita. Relatore: Tobias Arera-Rutenik, Silvia Malcovati. Correlatore: Paolo Mellano. 2016. Politecnico di Torino

Al primo posto della “classifica” (ho scelto ironicamente questo termine dato che l'articolo è intitolato “How To Reuse A Church: Our Top Ten”)² troviamo la Christ Reformed Church: siamo sulla 1520 Green Street e l'architetto Stephen D. Button interviene su una chiesa del 1860 trasformandola in un appartamento.

Nella 3580 Indian Queen Lane, un'altra chiesa ottocentesca ospita dal 2008 uffici e spazi di lavoro collettivi.

La *Siloam Methodist Episcopal Church*, situata nella 1345 East Susquehanna Avenue, viene trasformata in aule studio e residenze per studenti.

Anche un *Baptist Temple*, del 1837-55 nella *North Broad Street*, subisce una netta trasformazione che dà luce ad una sala per concerti progettata dall'architetto Thomas P. Lonsdale.

Herman Miller interviene su una chiesa Evangelica e Luterana situata nella 492-98 Roxborough Avenue, adattandola per ospitare uffici medici.

La chiesa episcopale di *Wissahickon Methodist*, 3849 *Terrace Street*, diventa un condominio con il progetto degli architetti Hales & Ballinger.

Louis Levi opera sulla sinagoga di *Rothschild* e la trasforma in un community center.

Anche la *St. Agatha Roman Catholic Church*, 3801-07 Spring Garden Street, ospiterà appartamenti privati e l'architetto è Edwin Forrest Durang. Così come la Third Baptist Church, sulla 771-75 S. 2nd Street, diventa un condominio.

Al termine dell'elenco troviamo un intervento del 2012: la *St. Luke's Lutheran Church*, antica chiesa che ospiterà co-working e spazi di studio collettivi.

Come si può vedere le scelte di riuso sono tutte propedeutiche a fornire alla città maggiori servizi utili ed è proprio l'aver posto al centro del progetto la funzionalità che ha reso possibile rientrare tra le dieci migliori rifunzionalizzazioni delle chiese. Tuttavia è bene sottolineare che il riuso per

² <http://hiddencityphiladelphia.org/2013/05/how-to-reuse-a-church-our-top-ten/>

l'ottenimento di spazi che danno un profitto economico è allarmante; l'uso commerciale, residenziale o l'affitto di spazi destinati a co-working spingono l'imprenditore a massimizzare le superfici utili, così da trarre maggior guadagno, ma questo atteggiamento entra in contrasto con l'idea di preservare l'ambiente interno ed esterno e con l'intento di apportare il minor numero di modifiche possibili sulla fabbrica storica.

Bisogna tenere sotto controllo entrambi gli aspetti, l'edificio deve essere vivo e deve dar profitto, ma è necessario assicurarsi che la bramosia di denaro non renda leciti atteggiamenti anti-conservativi.

Il primo punto da osservare quando si parla di passaggio di proprietà delle chiese, è considerare se il nuovo detentore sarà pubblico o privato: le decisioni del privato sono del tutto arbitrarie, quindi non si può prevedere come verrà modificato il manufatto; al contrario ci si aspetta che lo Stato abbia la capacità e l'interesse di prendersi cura di ogni aspetto del restauro, preservando le peculiarità e scegliendo una funzione idonea per la popolazione. D'altro canto, lasciare pienamente la gestione al pubblico determina l'andare incontro ad un rischio ricorrente, ovvero una mancanza di fondi e di conseguenza l'accantonamento del progetto. Quando le spese di manutenzione risultano eccessivamente ingenti le amministrazioni comunali procedono alla chiusura al pubblico di edifici in condizioni precarie; le condizioni degenerano in modo accelerato e sorge la necessità di demolizione per non causare danni più gravi. È il triste caso di alcune chiese della Francia come la Chiesa di Saint Jacques o la Chiesa di Saint Pierre aux Liens.



Saint Pierre aux Liens -2013



Saint Jacques - 2013

Confronto sul riuso dei luoghi di culto in Italia e all'estero

Il tema del riuso del sacro scaturisce forti dibattiti sia in Italia sia all'estero; consultando articoli, riviste e libri inerenti al tema si percepisce una differenza di fondo nelle riflessioni che vengono affrontate: all'estero le chiese sono spesso edifici molto spogli e poco appariscenti, a volte dall'esterno non si percepisce che siano edifici sacri, eppure i cittadini li considerano simboli importanti per la propria città e sono disposti a difenderli poiché legati da un forte sentimento affettivo, dato che associano questi spazi a eventi significativi della propria vita, nascita, matrimoni, funerali... In Italia invece "sobrietà" non è un termine adottabile per descrivere una chiesa, essendo spesso edifici storici, queste sono ricche di stratificazioni e di decorazioni elaborate e raffinate. Ciò determina una diversa visione del riuso, molto più complessa, poiché deve tenere in considerazione anche l'aspetto storico-estetico. Pertanto le disquisizioni che avvengono all'estero sono basate principalmente sulla presenza o meno del sacro all'interno di una chiesa sottratta al culto, mentre in Italia è fondamentale capire in che modo riutilizzare un manufatto il cui involucro contiene così tanta arte. Come riutilizzare quindi in modo moderno un edificio sacro mantenendo quella che il celebre filosofo e saggista berliniano Walter Benjamin definisce "aura"?

Nel celebre saggio *L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica*¹, Benjamin sviluppa la teoria dell' "aura", un concetto che rivoluziona le teorie estetiche del Novecento e che propone un nuovo modo di vedere l'opera d'arte. Egli si riferisce particolarmente alle nuove arti come la fotografia, la radio ed il cinema, ma il suo discorso è così ampio e completo da poter essere applicato a qualsiasi forma d'arte, compresi edifici complessi come le chiese.

Tale associazione non deve essere vista in modo forzato, infatti bisogna considerare che egli stesso, nel suo percorso, da una parte tenta di approfondire il significato dell'esperienza estetica che nasce da una fruizione artistica e dall'altra ricerca possibili agganci con la vita spirituale. Il termine "aura" non è scelto a caso, ma è un riferimento all'aureola di Cristo, delle sante e dei santi nell'iconografia religiosa tradizionale. Cambia accezione successivamente quando viene adottato da ambienti esoterici, in particolare quelli legati alla teosofia; in questi casi il termine si "democratizza", indicando un alone di energia che circonda e avvolge ogni singolo individuo e ogni essere."² Benjamin, secondo alcuni studiosi come Stefanie Knauss e Davide Zordan, è polemico nei confronti di quest'ultima concezione poiché ritiene che l'aura sia ormai decaduta ed in tal modo determina la fine del culto dell'opera d'arte nella sua unicità.

¹ Il saggio è stato scritto a Parigi e pubblicato per la prima volta nel 1936 in francese, nella rivista "Zeitschrift für Sozialforschung" dell'Istituto di ricerca sociale di Francoforte.

² Walter Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica", Ed. Einaudi, 2011. Saggio introduttivo di Massimo Cacciari "Il produttore malinconico".

La sacralità rappresentata nelle opere d'arte pittoriche o scultoree oggi non è un fattore rilevante per l'osservatore, quadri di soggetti religiosi sono analizzati, studiati o semplicemente contemplati senza una ricerca del sacro; ad esempio, immaginiamo di essere nella chiesa di San Luigi dei Francesi, a Roma, all'interno della Cappella Contarelli, davanti alle tre tele realizzate intorno al 1600 da Michelangelo Merisi, detto il Caravaggio; sono la prima importante commissione che egli realizza per il cardinale francese Mathieu Cointrel¹ che aveva richiesto di decorare la Cappella con storie dedicate a san Matteo, di cui portava il nome. Le tre scene rappresentate *Il martirio di San Matteo*, *L'ispirazione di San Matteo* o *La vocazione di San Matteo* hanno un grande valore religioso, sono citazioni dirette del Vangelo, eppure all'osservatore il messaggio religioso non risulta predominante rispetto alla luce scenografica, alla meticolosità della ritrattistica, al tratto sapiente e a molti altri fattori tecnico-artistici. L'iconografia ricca di elementi liturgici risulta importante per la sua comprensione, ma non per destare un sentimento religioso, tuttavia l'aura dell'opera rimane travolgente. Non dimentichiamo che l'arte nel passato nasceva sempre connessa alla religione, strettamente legata all'espressione del culto; come leggiamo in Benjamin, tradizionalmente era realizzata a servizio di rituali magici ed in seguito religiosi, pertanto il suo primo *valore d'uso* è da connettersi alle discipline sacre. Si trasforma in un culto profano della bellezza nel Rinascimento, qui il tema religioso è presente, ma il racconto ricerca in modo esasperato la perfezione e la purezza, dando più attenzione all'impatto visivo. La situazione rimane invariata fino al "primo serio sconvolgimento", quando cioè, l'arte perde totalmente il suo valore sociale e didattico ed inizia a seguire la dottrina dell'"arte per l'arte"; essa si stacca in modo definitivo dall'ambito rituale e diventa una disciplina a sé stante, si de-sacralizza.

¹ Il cui nome è stato poi italianizzato in Matteo Contarelli

Come scrive Massimo Cacciari nel suo saggio “Il produttore malinconico”

*L’opera del poeta: l’inno, l’opera dello scultore: la statua, l’opera dell’architetto: il tempio, collegano attraverso il fare arte, il popolo, in sé artista, al Dio. E non attraverso l’anelito, la nostalgia o la speranza, ma, appunto, la concretezza, la effettualità della rappresentazione.*¹

Questa riflessione mi fa pensare che anche l’architettura religiosa stia attraversando un cambiamento simile, in cui il sentimento di stupore e piacevole soggezione che prova l’osservatore deriva dalla bellezza dell’architettura piuttosto che dal senso di sacro che lo ha accompagnato alla nascita.

Una chiesa sconsecrata e riutilizzata, se rispettati i simboli e le peculiarità decorative e architettoniche, conserverà l’aulicità ed il fruitore percepirà l’aura pur trovandosi in un posto non più religioso, proprio come accade davanti ad un dipinto o una statua ideati per il culto.

G. Didi Huberman commenta le molte teorie dell’aura che uscirono dopo la diffusione del pensiero Benjaminiano:

*Può sembrare ormai impossibile – filologicamente, storicamente parlando – evocare un “valore di culto” legato all’aura di un oggetto visivo, senza fare esplicito riferimento al mondo della fede e delle sue ragioni costitutive. E tuttavia, sembra necessario secolarizzare, risecolarizzare questa nozione di aura – come Benjamin poteva dire che il “ricordo” è la “reliquia secolarizzata” nel campo poetico – al fine di comprendere qualcosa della ‘strana’ (sonderbar) e ‘singolare’ (einmalig) efficacia di tante opere moderne che, inventando nuove forme, hanno avuto precisamente l’effetto di ‘decostruire’ o di decostruire le credenze, i valori culturali, le ‘culture’ già formate.*²

¹ W. Benjamin, “L’opera d’arte nell’epoca della sua riproducibilità tecnica” 2000. pg. 10-11

² Georges Didi-Huberman: “Il gioco delle evidenze, La dialettica dello sguardo nell’arte contemporanea” del 1992, pg.. 106 - 107

A seguito di queste riflessioni vorrei passare ad un esempio pratico, portando come caso studio una chiesa della provincia di Cuneo, nota per le varie mostre ed eventi culturali che ospita al suo interno: la chiesa di San Domenico di Alba.

CASO STUDIO

La chiesa di San Domenico di Alba

Chiesa gotico-primitivo, edificata nel 1292, è da trent'anni gestita dalla Famija Albeisa che l'ha resa un luogo culturale in cui vengono realizzati concerti, mostre d'arte e allestimenti. Dal 1983 al 1989 la chiesa ha subito una consistente operazione di restauro e l'anno di chiusura del cantiere coincide con la prima mostra della Miroglio Vestebene che venne realizzata proprio nella chiesa. L'azienda Miroglio, nata ad Alba nel 1947, si fece sponsor per pubblicizzare il successo che stava riscontrando in quegli anni in campo nazionale ed internazionale. L'evento riscontrò un ottimo esito e da allora il San Domenico si mise a servizio di arte e musica, grazie alla sua ottima luminosità e ad una naturale acustica idonea a qualsiasi tipo di concerto.

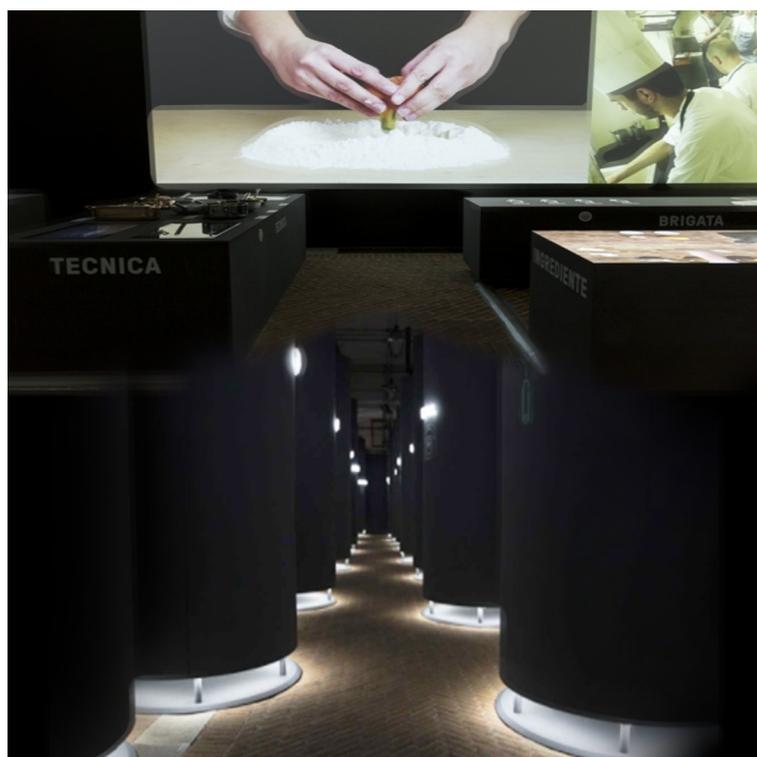
Nel 1990 si realizzò la prima mostra d'arte con l'esposizione di disegni di Biscia Micca Franca, pittrice italiana autodidatta, conosciuta per la sua capacità di produrre opere rimanendo in stato di trance. Questo evento aprì la strada a numerosissime mostre artistiche.

Attualmente la chiesa del San Domenico rappresenta un punto di focale importanza tra gli edifici di Alba e fa parte del tour turistico organizzato dall'associazione SMA, Sistema Museale Albese.

Mostre realizzate in San Domenico

Dal 2012 ad oggi sono molte le mostre che si sono susseguite all'interno di San Domenico e, visto il soddisfacente feedback che si riscontra da parte dei visitatori è in crescita anche il numero degli sponsor che supportano le iniziative; i principali sono:

- Ente fiera internazionale del Tartufo bianco d'Alba
- Fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo
- Ente Turismo Alba Bra Langhe Roero
- Reale Mutua
- Sponsor privati
- Regione Piemonte
- Tu langhe Roero



TITOLO: Re e Regine di Cuochi

DESCRIZIONE: Mostra per la conoscenza culinaria italiana

ANNO: 2016

PERIODO DI ESPOSIZIONE: dicembre

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Installazione di un palcoscenico per celebrare il meglio dell'enogastronomia italiana. Allestimento tecnologico e multimediale e polisensoriale in grado di riprodurre suoni e odori di una gran cucina.

ENTE SPONSOR: Ente fiera città di alba

Regione Piemonte, associazione “Maestria”

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito

TITOLO: Il lusso della natura successivamente all'EXPO prenderà il titolo Timeless Future



DESCRIZIONE: Kita's Exhibition

ANNO: 2014

PERIODO DI ESPOSIZIONE: giugno

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: mobili di raffinato design vengono esposti su pedane in corrispondenza della navata centrale.

ENTE SPONSOR: Regione Piemonte, associazione “Maestria”

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: Il Vino nell'Antico Egitto

DESCRIZIONE: Allestimento museale con esposizione di reperti archeologici provenienti dall'antico Egitto

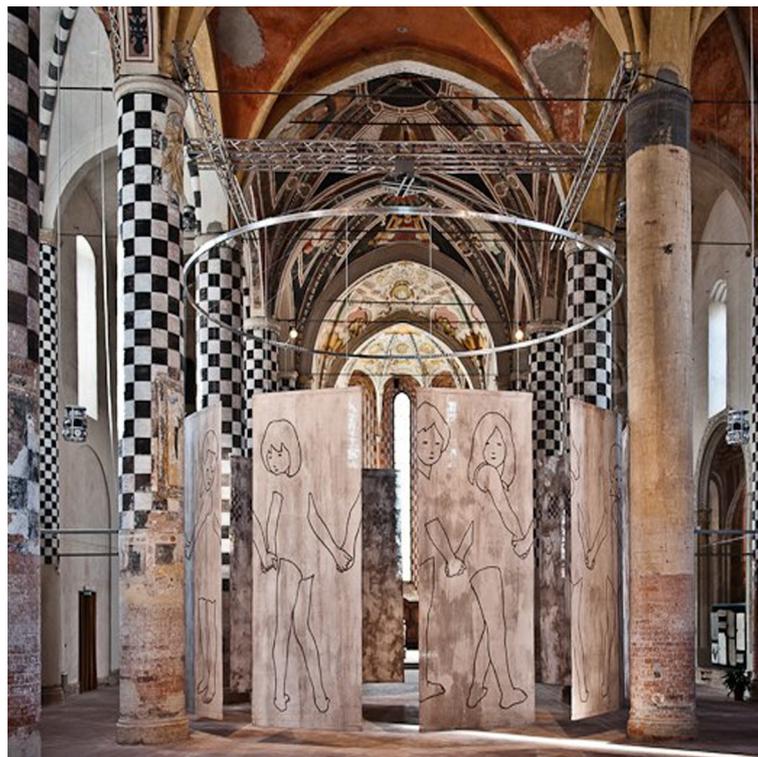
ANNO: 2014

PERIODO DI ESPOSIZIONE: aprile

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Esposizione di vari elementi tra cui la statua in diorite della dea Sekhmet, calice azzurro-verde a forma di fiore di loto (raro nella produzione egizia), oggetti da lavoro e di uso quotidiano.

ENTE SPONSOR: Regione Piemonte

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: La Rivoluzione Terrestre (Stuffilm realizza un documentario su tale mostra dallo stesso titolo)

DESCRIZIONE: Creazione di uno spazio cilindrico dentro cui si possono realizzare performance al centro della chiesa

ANNO: 2013

PERIODO DI ESPOSIZIONE: dicembre

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Installazione circolare composta da teli appesi che riportano i disegni dei bambini di Valerio Berruti

ENTE SPONSOR: Regione Piemonte

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: Paolo Galetto Portraits

DESCRIZIONE: Esposizione acquerelli dei più celebri letterati italiani, Paolini, Dario Fo, Fenoglio...

ANNO: 2013

PERIODO DI ESPOSIZIONE: marzo

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Acquerelli contenuti in leggi e gigantomachia su tessuto appeso al di sopra. Curatori Fortunato D'amico

ENTE SPONSOR: Ente fiera internazionale del Tartufo bianco d'Alba

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TOLO: Mostra fotografica di Aldo Agnelli

DESCRIZIONE: Esposizione fotografie a colori e in bianco e nero

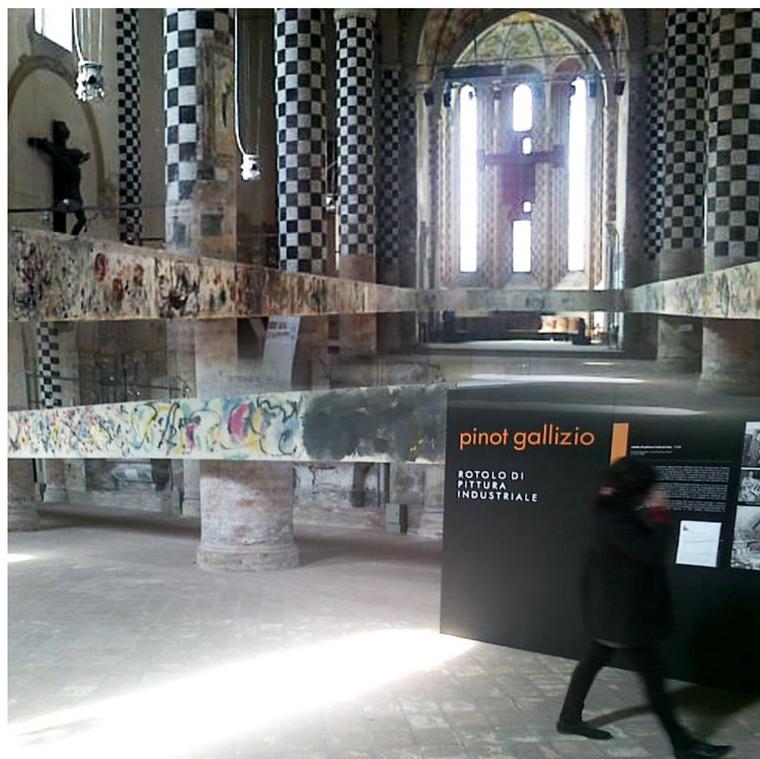
ANNO: 2014

PERIODO DI ESPOSIZIONE: novembre

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO:

ENTE SPONSOR: Ente fiera internazionale del Tartufo bianco d'Alba

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: Senza titolo

DESCRIZIONE: Esposizione del rotolo di pittura industriale del pittore Pinot Gallizio

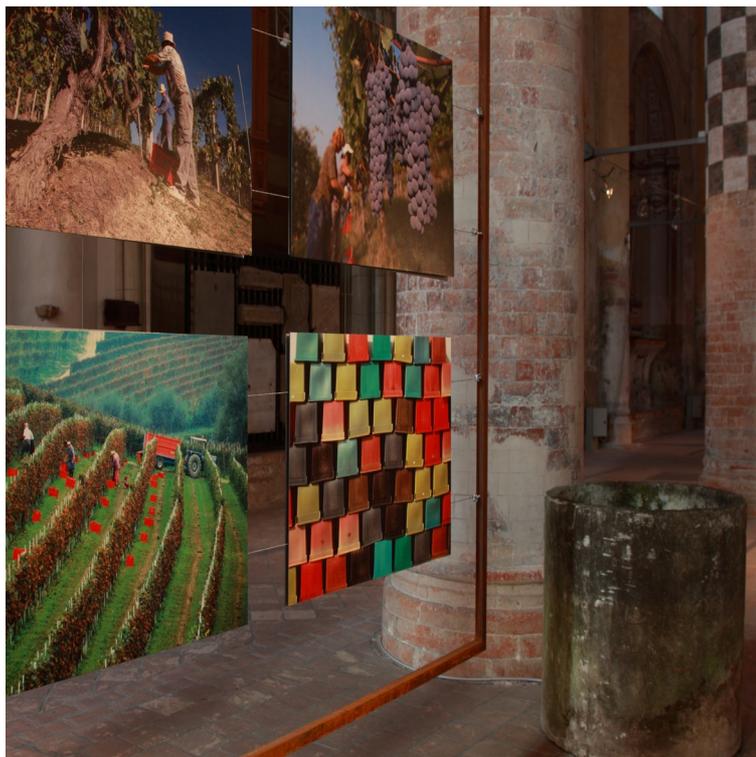
ANNO: 2012

PERIODO DI ESPOSIZIONE: aprile-giugno

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Una tela originale di 70 metri contorna la navata centrale della chiesa

ENTE SPONSOR: Miroglio

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: Il tempo del vigneto

DESCRIZIONE: Esposizione fotografica di Enzo Massa

ANNO: 2012

PERIODO DI ESPOSIZIONE: aprile-giugno

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Quadri appesi da fili trasparenti e circondati da una grande cornice staccata.

ENTE SPONSOR: Ente fiera internazionale del Tartufo bianco d'Alba

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito



TITOLO: L'architettura del vino

DESCRIZIONE: Esposizione didattica sulla cultura del vino

ANNO: 2012

PERIODO DI ESPOSIZIONE: aprile-maggio

DESCRIZIONE ALLESTIMENTO: Pannelli di legno da un fine design schierati in due file nella navata centrale

ENTE SPONSOR: Ente turismo Alba Bra Langhe Roero tartufo bianco d'Alba

COSTO BIGLIETTO: ingresso gratuito

Tullio Pericoli - Le Colline Davanti

Dal 24 settembre 2017 è stata aperta nella chiesa del San Domenico la mostra dedicata a Tullio Pericoli, pittore e illustratore italiano, celebre per i suoi ritratti, per le vignette delle rivista “Linus”. quelle sul “Corriere della Sera” dal 1974 es sul il settimanale “L'Espresso”. Negli ultimi due anni ha realizzato una serie di opere a tecnica mista dedicate al paesaggio delle Langhe.

Giuseppe Montesano scrive nel catalogo, “Le colline davanti. Viaggio nelle terre di Langhe, Roero e Monferrato” pubblicato dalla Casa Editrice Skira in occasione della mostra: *Tutto è presente in questi dipinti per il piacere visibile e quasi tattile dell'occhi., eppure tutto si sottrae, [...] una visione del mondo infranta, con irreparabile gentilezza, dalla danza che i segni e arabeschi musicali scatenano intorno al vuoto strapieno di senso che si può dire solo con le immagini: e si esce da ognuno di questi dipinti con la sensazione che anche dopo aver consumato nel piacere le loro superfici belle, le immagini conservino integra la loro forza visionaria, e che potremmo ricominciare da capo a fissarle senza mai arrivare ad esaurirle.*

L'allestimento è stato realizzato dall'architetto Danilo Manassero che mi ha permesso di vedere sul campo le fasi necessarie per la realizzazione un allestimento di pitture all'interno del San Domenico.



Foto giorno dell'inaugurazione

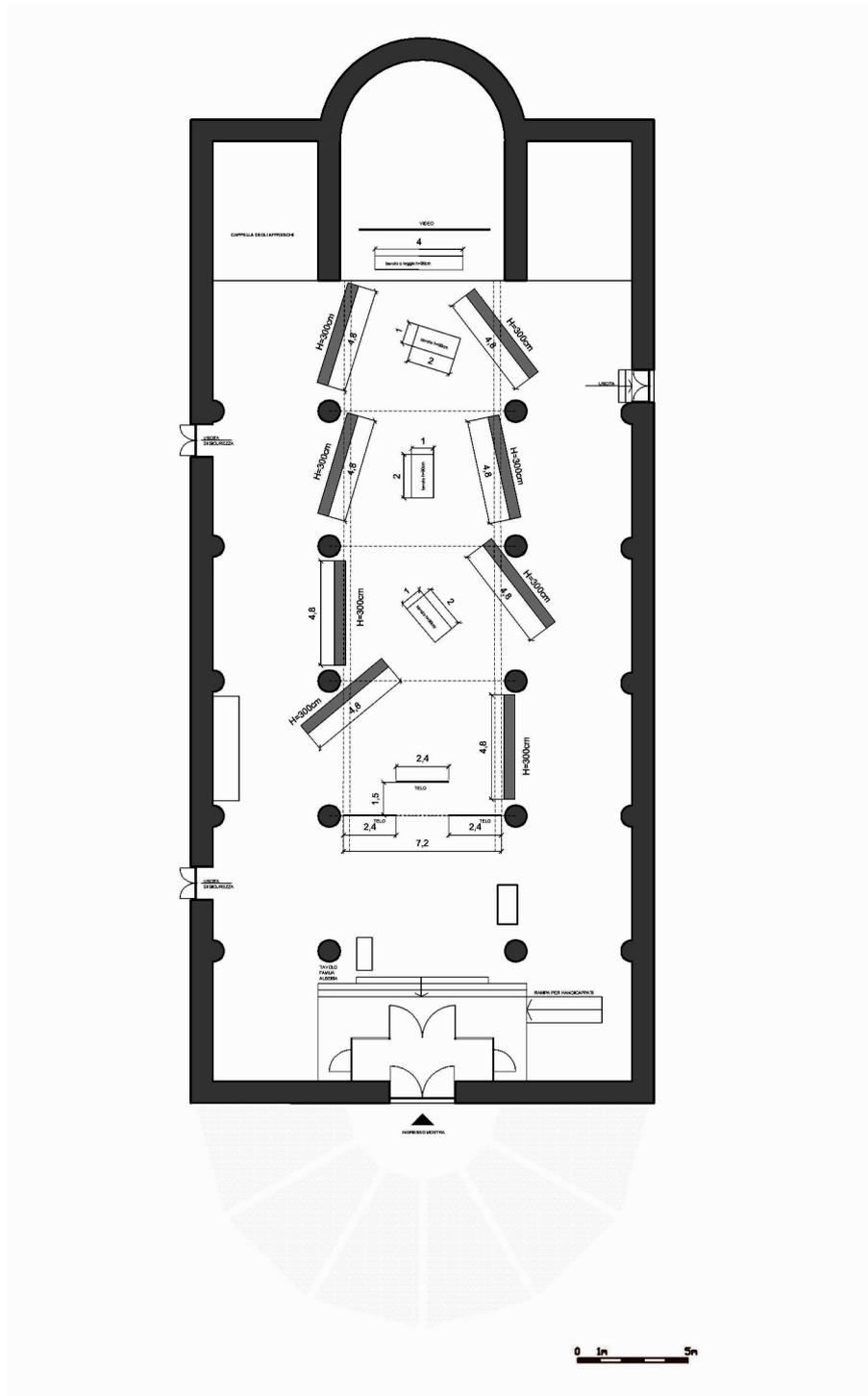
Direttore dell'Associazione per il patrimonio dei Paesaggi vitivinicoli di Langhe-Roero e Monferrato, Roberto Cerrato, Sindaco Maurizio Marella, l'Artista Tullio Pericoli

Il primo incontro con l'artista è stato propedeutico a delineare le linee guida della mostra. Egli richiedeva un allestimento teatrale, ma molto sobrio, in modo da dare risalto alle opere. Le opere che aveva intenzione di esporre erano grandi dipinti con cornice, dipinti solo su tela e schizzi preparatori su carta; necessitava anche un punto per la vendita dei cataloghi con l'elenco di tutte le opere realizzate e un'area video.

Tra i primi schizzi emerse l'idea di creare un richiamo con il mondo del teatro attraverso la realizzazione di un grande sipario che divide l'ingresso dalla mostra. Il visitatore dovrà attraversare il tendone per poter assaporare le opere del pittore e lo spazio dell'allestimento risulterà contenuto e protetto garantendo la tranquillità e la concentrazione. L'immagine stampata sul tendone sarà un disegno del pittore, un pezzo di paesaggio per creare un gioco di significati tra entrare in un'opera teatrale, così come in un quadro, così come in un paesaggio.

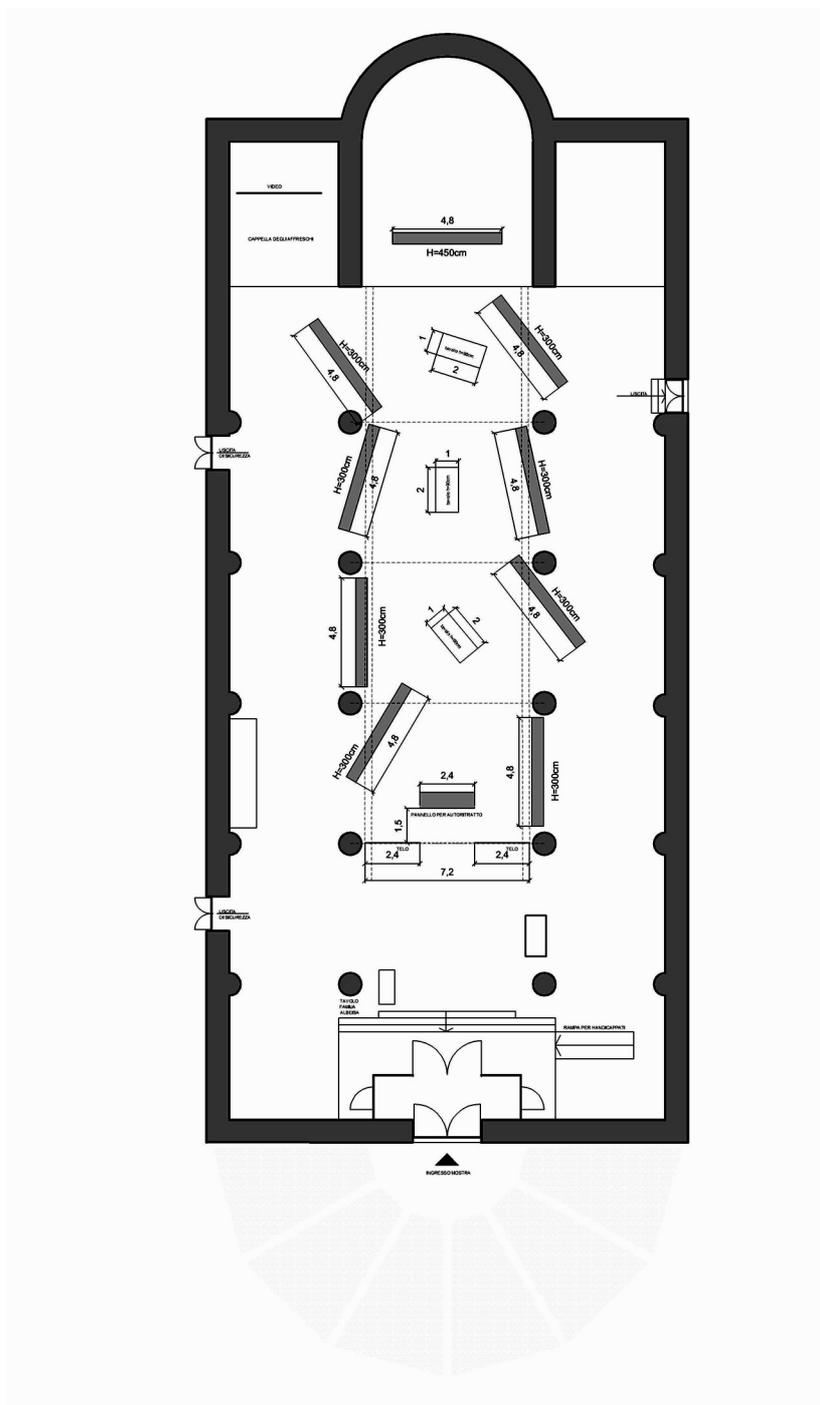
Realizzate le prime due bozze progettuali, una più lineare, con i pannelli ordinati in fila tra le colonne della navata centrale ed una più movimentata, per richiamare l'irregolarità del paesaggio, le abbiamo sottoposte all'artista che scelse la seconda, apportando alcune modifiche all'organizzazione degli spazi.

Il progetto inizialmente si snodava esclusivamente nella navata centrale e prevedeva l'area video nell'abside cosicché la visita sarebbe stata accompagnata dal video in cui viene mostrata la tecnica utilizzata per le opere, l'artista si racconta e presenta le opere. I pannelli espositivi erano ai lati, mentre al centro si susseguivano tre tavoli su cui si potevano osservare gli schizzi.



Prima proposta progettuale

Pericoli decise invece di portare l'area video in una cappella laterale, appartandolo quindi dalla mostra e inserire nell'abside quelle che riteneva i lavori meglio riusciti: dei collage di pezzi delle sue opere incollati su tela.



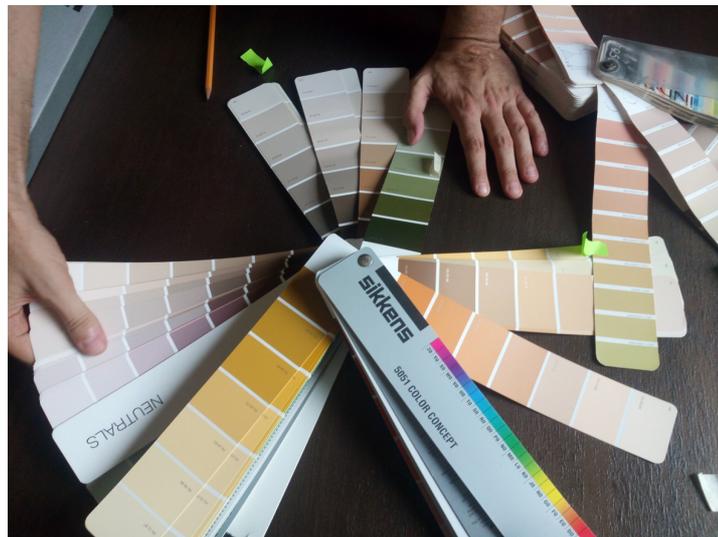
Pianta definitiva del progetto di allestimento

Definì il numero di opere da esporre, ottantacinque, e decise che li avrebbe voluti suddivisi sui vari pannelli a seconda della tecnica utilizzata e decise che all'uscita avrebbe voluto lasciare il suo autoritratto in modo che quella sarebbe stata l'ultima opera vista dai visitatori.

Il lavoro proseguì apportando le modifiche raccomandate e delineando i profili dei pannelli espositivi e dei tavoli che presero la forma di leggi.

Il materiale scelto è il legno MDF che, grazie alla liscia superficie, permette una stesura omogenea del colore, sia laccato sia satinato.

Una grande cura venne rivolta alla scelta della gamma cromatica dei pannelli, l'idea iniziale era di riprendere i colori della natura, verde, marrone, ocra, ma dopo varie prove del colore si decise di rimanere su colori dalla bassa saturazione tendenti al marrone-grigio, in modo da non creare discordanza con i quadri e non contrastare con l'architettura della chiesa già molto carica ed arricchita da affreschi.



Ricerca colori sulla mazzetta della collezione Sikkens 5051



Prove definitive del colore dei pannelli e dei leggi.

Il 18 settembre iniziarono i lavori per l'allestimento, il ritmo era rapido dato che si avevano a disposizione solo cinque giorni.

Dal momento che la navata centrale è sprovvista di un sistema di illuminazione adeguato la prima fase consistette nell'inserire una americana che ospitasse i faretti per illuminare i pannelli laterali.



Fissaggio americana nella navata centrale

Realizzare esposizioni nel San Domenico porta ad attirare notevolmente l'attenzione dei gestori che rimasero a supervisionare in modo che non si commettessero danni nei confronti della chiesa. Fu quindi necessario prima di iniziare proteggere pavimento e colonne con il nylon.



Colonne e pavimenti protetti con nylon

Vennero portati i pannelli di MFD che si montarono in cantiere e si dipinsero con i tre colori prescelti.



Fase colorazione dei pannelli

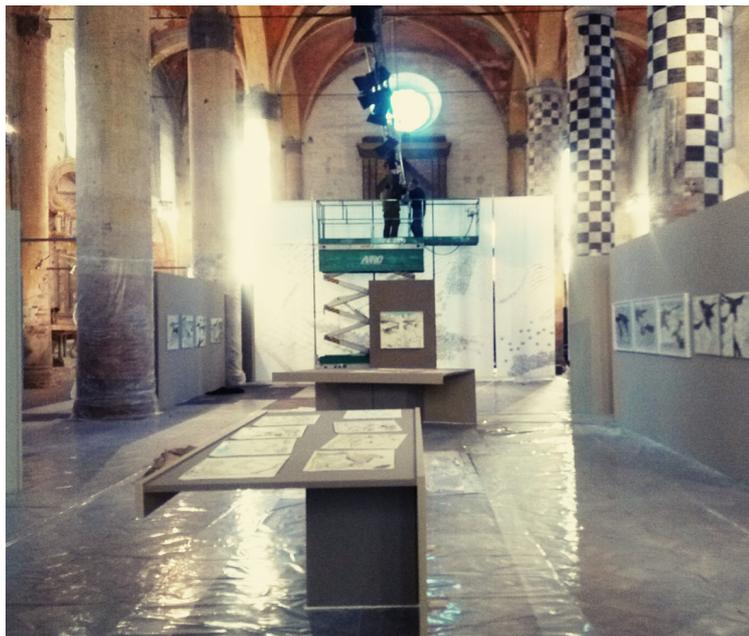
Il giorno seguente, asciugato il colore, si decise l'ordine per l'esposizione dei quadri. Il punto centrale rimaneva nella maggior parte dei casi a 1,50 m da terra ad eccezione della parete che esponeva quadri più grandi in cui si decise di abbassare la linea guida a 1,30 m da terra.

La scelta per la disposizione dei quadri prediligeva posizionare in alto i quadri più carichi di colore e più pieni mentre in basso quelli più leggeri.



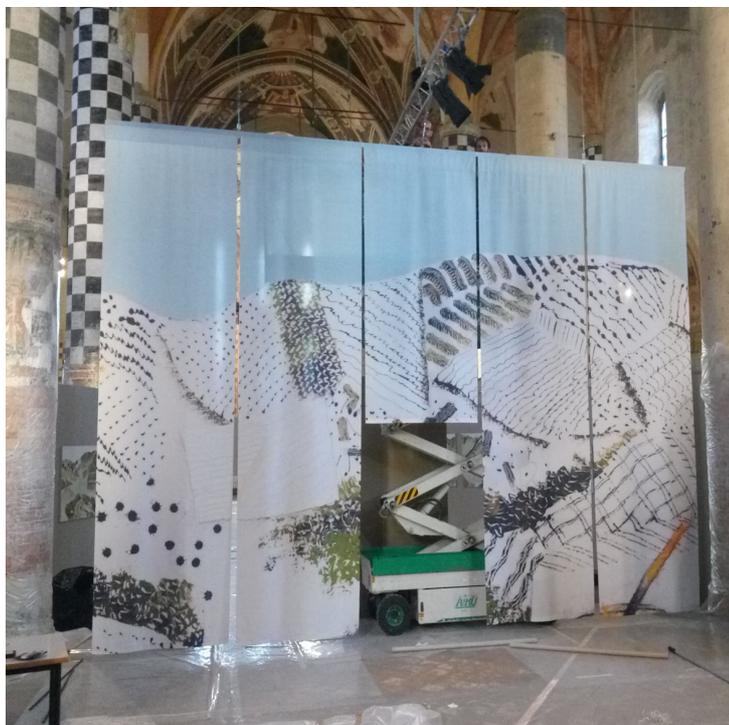
Scelta disposizione quadri

Sul leggio i disegni erano rivolti in un solo verso in modo da sembrare un vero tavolo da lavoro in cui tutte le opere sono rivolte dalla parte dell'osservatore. Al di sopra venne posto un vetro antiriflesso.



Disposizione disegni su leggjo

Infine si portò il telo fatto stampare dall'azienda Miroglio e si appese all'ingresso della mostra, tra le seconde colonne della navata centrale. La stoffa semitrasparente è un poliestere cod PICTURE.



Sospensione telo all'ingresso alla mostra

Il 23 settembre avvenne l'inaugurazione in cui il sindaco di Alba, Maurizio Marelo presentava il pittore e apriva la visita al pubblico.



Inaugurazione mostra "Le colline davanti"

Analisi situazione attuale di San Domenico

Se un tempo il San Domenico era un punto focale nella città durante tutto l'anno, da alcuni anni si sta manifestando un cambiamento sull'affluenza di visitatori; l'episodio che portò ad un drastico calo di visite da parte di turisti ed ancor più di cittadini fu l'inserimento nel 2014 di un biglietto di ingresso che fece da barriera per coloro che già conoscevano la chiesa e per coloro che non erano consapevoli di ciò avrebbero incontrato al suo interno. Analizzando il flusso delle visite si nota che la permanenza all'interno della chiesa non è mai particolarmente lunga, poiché non è definito un percorso e l'articolata storia non è spiegata in modo chiaro ed efficace. Si può dire che i turisti rimangono ammaliati dalla bellezza della chiesa, ma non comprendono appieno il valore storico che possiede.

D'altro canto, nei periodi in cui vengono realizzate esposizioni temporanee, la frequentazione è assidua e consistente; diventa uno spazio di incontro e di contatto con l'arte ritrovando due dei valori che indossava in origine.

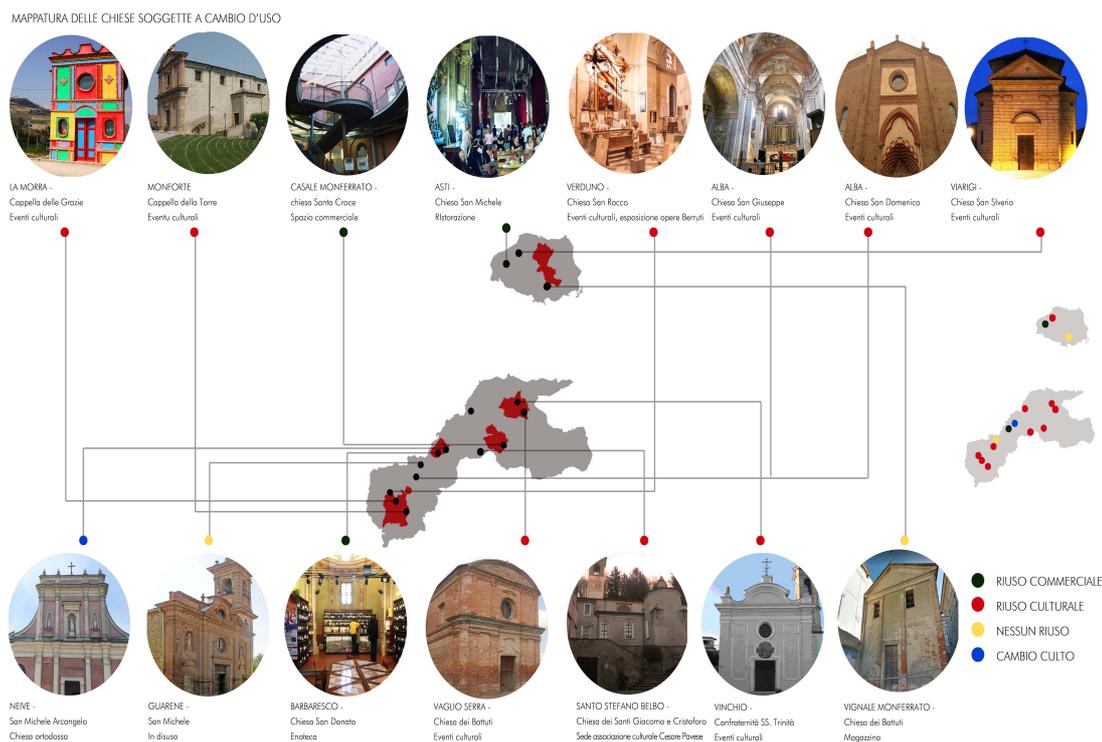
Da queste riflessioni nasce il bisogno di dare alla chiesa una funzione perennemente viva e di interesse per la società. Essendo evidente il successo esercitato durante le esposizioni di arte la proposta è di inserire un museo che consenta di ospitare anche esibizioni temporanee, concerti e le rare celebrazioni religiose che a volte prendono luogo al suo interno.

Il progetto pertanto si svolgerà nelle navate laterali della chiesa in modo da lasciare lo spazio centrale vivibile e adattabile ai nuovi allestimenti e concerti e avrà come obiettivo la scelta di un tema importante per la città in modo che i cittadini per primi si sentano richiamati dal cambiamento.

Per comprendere quale sia il soggetto della mostra è necessario ascoltare i bisogni della città e conoscerne la storia e innanzi tutto confrontarsi con il contesto geografico in cui è presente l'oggetto di studio, per evidenziare la presenza di casi simili e per comprendere quali sono le scelte più frequenti per il riuso.

Casi di riuso di chiese nelle Langhe

Questa parte della tesi passa in rassegna le chiese che sono state sottoposte a cambio d'uso nel territorio delle Langhe, per mostrare come il fenomeno stia dilagando anche nelle piccole cittadine e quali sono le nuove funzioni che vengono predilette per il riuso.



Nel 1914 venne costruita presso **La Morra la Cappella di SS. Madonna delle Grazie**, una piccola chiesa, mai consacrata, utile come riparo per chi lavorava nelle vigne circostanti in caso di maltempo; fu acquistata dalla famiglia Ceretto nel 1970 assieme al vigneto circostante di Brunate. La chiesa rimase per vari anni abbandonata, ormai ridotta a rudere si è trasformata in un edificio riconoscibile e noto nel territorio grazie all'intervento di Sol LeWitt e David Tremlett, artisti inglesi che si occuparono delle decorazioni interne ed esterne nel 1999.

Gli stessi artisti successivamente operano a Coazzolo nella chiesa dedicata alla Santissima Vergine del Carmine realizzando un murales sulle pareti esterne.

Chiesa di Monforte D'Alba

Un altro caso di riuso interessante è avvenuto nella chiesa di **Monforte d'Alba**, un paese sulla vetta di una collina che nel punto più alto costruì in epoca medievale la chiesa e il campanile. La chiesa è sconosciuta da numerosi anni, perciò nell'immaginario collettivo è un luogo di ritrovo scollegato dalla religiosità e viene adattato a qualsiasi evento. I cittadini vi accedono in modo disinvolto proprio come usufruiscono della piazza antecedente. Questo incontro di significati tra ciò che esprime la piazza e ciò che rappresenta la chiesa è il lento risultato di uno spazio che si è evoluto insieme alle esigenze dei cittadini che ora passano da un ambiente all'altro senza evidenziare una differente percezione dello spazio.

Casale Monferrato, Chiesa di Santa Croce

La struttura della chiesa tardo-gotica è in laterizio a vista, nella via in cui giace si distingue per dimensione e per forma come una chiesa tradizionale, ma da qualche anno è stata trasformata in galleria commerciale. L'intervento è uno dei primi progetti di **Francesco Ottavio Magnocavalli**.

Chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo, Santo Stefano Belbo

La Fondazione Cesare Pavese ha sede a Santo Stefano Belbo e tra i locali che occupa vi è la Chiesa dei Santi Giacomo e Cristoforo. La chiesa rimase in funzione fino al 1785, anno in cui è testimoniato che la parrocchiale si presentasse in "stato rovinoso". Nel 1926 le funzioni parrocchiali vengono trasferite alla chiesa del Sacro Cuore di Gesù, e dopo consistenti lavori di restauro alla fine degli anni '90 lo spazio venne dedicato alla Fondazione Cesare Pavese.

Confraternita S.S. Trinità, Vinchio

La chiesa denominata anche "Chiesa dei Battuti" poiché luogo di ritrovo dei confratelli chiamati "Bati" risale al sec. XVI. Nel 1950 fu abbandonata e la mancanza di manutenzione portò ad un crollo parziale che venne risanato solo nel 1996 con l'inizio delle opere di restauro. L'obiettivo del restauro era di restituire ai cittadini un luogo di aggregazione in cui poter soddisfare le

esigenze culturali della città, ora infatti vengono svolti concerti eventi artistici e conventi.

San Giuseppe, Alba

La chiesa di San Giuseppe di origine Barocca dopo essere stata sconsacrata nell'Ottocento venne rivalorizzata ospitando il Centro Culturale San Giuseppe che si occupa di organizzare eventi culturali legati al territorio; sono vari i concerti che si svolgono all'interno e le mostre d'arte.

San Rocco, Verduno

A **Verduno** la Chiesa di **San Rocco** dopo la sconsacrazione venne dedicata a mostre d'arte come quella dell'artista Valerio Berruti ed è attualmente utilizzata per eventi culturali. Ospita un'installazione permanente dell'artista che presenta dei mezzi busto di bambini in cerchio sul pavimento in corrispondenza della cupola centrale. Nella chiesa è anche possibile acquistare le sue opere.

Chiesa di San Donato, Barbaresco.

Per valorizzare la produzione vinicola del territorio è stata realizzata un'enoteca regionale del Barbaresco che prende luogo proprio in una chiesa sconsacrata a Barbaresco, il fabbricato della ex Confraternita di San Donato. La chiesa è utilizzata come una vera e propria Enoteca in cui si possono realizzare degustazioni e commerciare il vino.

San Michele, Guarene

La Chiesa di San Michele a Guarene è uno dei più antichi edifici del paese, infatti veniva già citato nei documenti nel 1379. Ad oggi la chiesa non svolge il ruolo liturgico in quanto sconsacrata, ma non è ancora stato realizzato un intervento di riuso.

San Rocco, Guarene

La chiesa viene utilizzata solo un giorno dell'anno: si celebra la ricorrenza del santo patrono il 16 agosto.

San Michele Arcangelo, Neive

A **Neive** la chiesa di **San Michele Arcangelo** ha subito una conversione di culto ed attualmente è concessa in uso agli ortodossi.

Chiesa parrocchiale di San Pietro, Castagnole delle Lanze.

Anche questa chiesa del 1668 appartenente alla confraternita dei Battuti Bianchi, oggi è sconsacrata ed adibita ad eventi culturali.

Dall'analisi emerge che nella maggior parte dei casi di riuso lo spazio sacro viene adattato ad ospitare eventi d'arte e culturali. Gli allestimenti realizzati sono principalmente temporanei, riscontriamo come unico caso di installazione permanente l'opera nella chiesa di Verduno di un artista locale.

Ritengo quindi coerente continuare su questa scelta di valorizzazione adoperata nel contesto del caso studio, ma proporrò un intervento permanente in modo da modificare in modo perentorio la funzione della chiesa. Questa decisione determina la necessità di scegliere con accuratezza il tema da affrontare che dovrà trovare un legame con la città e dovrà sanare delle mancanze che oggi la affliggono.

Indagine sui bisogni della città di Alba

Alba ha ospitato personaggi la cui fama echeggia in Italia e, in vari casi, anche nel resto del mondo, qui, come soprascritto, è nata la fabbrica tessile della Miroglio fondata da Giuseppe Miroglio e negli stessi anni è stata fondata l'industria dolciaria della Ferrero dall'imprenditore Pietro Ferrero -1898-1949-. In campo culturale si distinguono personaggi come Beppe Fenoglio -1922,1963- scrittore del dopoguerra, traduttore e drammaturgo italiano e Cesare Pavese -1908, 1950- scrittore, poeta, traduttore, saggista e critico letterario italiano. In campo artistico emerge Giuseppe "Pinot" Gallizio -1902-1964- pittore italiano, situazionista, celebre per aver inventato la Pittura industriale.

Per ognuno dei personaggi precedentemente citati si può trovare nella città uno spazio dedicato a loro che in alcuni casi racconta la vita e l'apporto dato alla città, fa eccezione Pinot Gallizio. Per poter scoprire le sue opere infatti è necessario spostarsi in vari edifici poiché le opere sono contenute in quello che viene definito “Museo Diffuso”; le informazioni frammentarie al termine del percorso vengono assemblate dai visitatori come un collage e inevitabilmente il personaggio non viene compreso appieno. Forse perché visto come un artista eccessivamente eccentrico -al tempo non godeva di buoni rapporti con la città e più volte fu definito “maestro incompreso”- forse per un po' di gelosia da parte dei proprietari delle opere che con difficoltà le cederebbero, non è ancora stato possibile raggrupparle in un unico spazio e consentire la conoscenza completa del suo passato artistico.

Il Museo Diffuso di Gallizio comprende quattro edifici di Alba: Il Comune, il Centro Studi Beppe Fenoglio, il Teatro Sociale Eusebio, Sala Beppe Fenoglio, in cui troviamo rispettivamente le opere *Il lichene spregiudicato* 1961, *L'anticamera della Morte* 1963, insieme a *Rotolo di Pittura Industriale* 1958, *La Notte Etrusca* 1962 ed infine “Fabbrica del vento I e II” 1963.

Man mano le resistenze si stanno sciogliendo ed il desiderio di creare uno spazio dedicato a questo artista che molto ha dato alla città è sempre più forte, tanto che, negli ultimi anni si sta discutendo su quale possa essere lo spazio più opportuno per ospitare il museo.

La mia tesi propone la chiesa di San Domenico e di seguito spiegherò il motivo.

Il museo come progetto di valorizzazione

Rita Capurro, museologa e storica dell'arte spiega il legame che unisce il museo e i luoghi di culto:

[...] fin dalle sue origini, la presa di distanza dal fattore religioso per il museo non determinò mai un distacco dal concetto di sacro, e la creazione di una tipologia dell'edificio museo rappresenta il testo monumentale di ciò che il

*museo era inteso essere: un luogo dove sarebbe avvenuto l'incontro con qualcosa di tipo straordinario.*¹

L'uomo è quindi consapevole che, varcando la soglia, entrerà a contatto con qualcosa in grado di elevarlo. La storica dell'arte prosegue spiegando che, così come nel tempio la soglia determinava il passaggio da profano a sacro, nel tempio laico dei musei nazionali il contatto speciale si verifica con l'incontro dell'arte.

Negli ultimi anni i numerosi edifici di culto in disuso vengono riutilizzati spesso con funzioni molto distanti da quella originaria, gli spazi vengono forgiati per ospitare cinema, ristoranti, case private... Allo stesso tempo sono numerosi i casi in cui il riuso segue la direzione della musealizzazione dello spazio.

Rita Capurro suddivide in due casi l'operazione. Nel primo le chiese sottoposte all'intervento sono prive di ornamenti e arredi e si presentano come un involucro che permette di intervenire senza richiedere particolare sensibilità verso l'antico poiché l'edificio non presenta un profondo valore storico-artistico. È un esempio il *Museo-Laboratorio di Tessitura a Mano Giuditta Brozzetti* realizzato a Perugia nella chiesa di San Francesco delle Donne.

¹ Cfr. "Patrimonio architettonico religioso. Nuove funzioni e processi di trasformazione" Gangemi Editore spa. 2017. Vedi bibliografia

Rita Capurro "La musealizzazione di edifici per il culto. Sfide museografiche e museologiche" pg.239-245



Museo-Laboratorio di Tessitura a Mano Giuditta Brozzetti, Perugia

Nel secondo caso vengono prese in considerazione chiese che hanno mantenuto l'aspetto originario, pertanto si affianca al progetto di musealizzazione la valorizzazione degli elementi architettonici ed artistici presenti all'interno.

Un esempio emblematico è il *Museo di Arte Religiosa Alpina* di Melezet a Bardonecchia nella Cappella del Carmine. In questo intervento del 2000 l'obiettivo era valorizzare la relazione tra gli oggetti esposti con lo spazio circostante, di conseguenza l'altare è allestito per la celebrazione eucaristica e l'allestimento, consistente in teche e vetrine, non modifica lo spazio preesistente, ma si snoda ai lati senza prevalere su di esso.



Museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet a Bardonecchia

A Montemonaco troviamo un esempio simile: all'interno della ex chiesa di San Biagio, dopo vari anni in cui rimase inutilizzata, si realizzò nel 2007 il *Museo Arte Sacra* che ora fa parte dei *Musei Sistini del Piceno*. Questo intervento permise di riportare a vista antiche opere lignee che si trovavano al suo interno e di recuperare due pregevoli altari in pietra risalenti al secolo XVI.



Museo Arte Sacra, Montemonaco

In campo internazionale si distingue la chiesa St. Ulrich a Ratisbona, Germania, che venne convertita in un *Museo Diocesano*.



St. Ulrich a Ratisbona

Nei casi sopraelencati vi sono solo alcuni dei numerosissimi interventi di musealizzazione degli edifici di culto, ma come possiamo notare il filo rosso che li interseca è l'esposizione di arte antica e nella maggior parte dei casi arte religiosa.

Cosa potrebbe accadere se all'interno dello spazio sacro venisse inserita un'arte feroce come quella contemporanea, che si mostra indomabile e ribelle anche in un "cubo bianco"?

Gli spazi per l'arte contemporanea

Molte sono le difficoltà che sorgono quando bisogna scegliere lo spazio dedicato all'arte contemporanea e le scelte stilistiche degli allestimenti che supportano le opere, problematiche ben diverse rispetto all'esposizione dell'arte antica, infatti, l'arte contemporanea si stacca dalla tradizione figurativa e propone nuove opere come realtà autonome che pretendono di vivere senza rapportarsi con l'ambiente circostante. Si tratta di opere complesse e cariche di significato che potrebbero predominare sullo spazio in cui sono esposte -pensiamo ad esempio all'Informale che è corrente portavoce del secondo dopoguerra ed esprime la sua incertezza sottraendosi sia dal figurativo sia dalla geometria dell'astrattismo e comunica utilizzando soluzioni artistiche estreme e materiali diversi. Dagli anni '30, con l'affermarsi del *white cube*¹ negli Stati Uniti, la scelta più diffusa per l'esposizione dell'arte contemporanea è lo “spazio neutro” caratterizzato da pareti bianche e da volumetrie razionali in modo che l'architettura non predomini sull'opera e non desti distrazioni, compresa l'ombra stessa del visitatore che è ridotto a occhio -come scrive Brian O'Doherty nel secondo capitolo de “L'occhio e lo spettatore”-. L'obiettivo è staccare l'opera d'arte dal suo contesto e creare un effetto di **decontestualizzazione**².

La pittura di Gallizio è tutt'altro che silenziosa, ma densa di messaggi sociali e politici contro la mercificazione dell'arte che si era diffusa nel secondo dopoguerra e, precedendo i messaggi della Pop Art ed in particolare del suo esponente Andy Warhol, sosteneva che l'opera d'arte dovesse essere popolare, ma non sottostare al ricatto della legge di mercato. Il suo pensiero forte e attuale era riversato nelle opere realizzate con tecniche miste e sperimentali. Riprese l'*espressionismo astratto* di Jackson Pollock utilizzando la tecnica del

¹ Cfr. Brian O'Doherty, “Inside the Withe Cube. L'ideologia dello spazio espositivo” Rosalind Krauss, *L'inconscio ottico 1993*, a cura di Elio Grazioli, Bruno Mondadori, Milano 2008. pg. 35-54

² “Decontestualizzazione” significa letteralmente “uscita dal proprio contesto” ed è il meccanismo poetico dell'arte.

dripping e, conoscitore della chimica, in quanto ex-farmacista, inventò nuovi materiali e diede luce ad opere da forme e dimensioni svariate.

In seguito a queste premesse la domanda sorge spontanea: può essere lo spazio di una antica chiesa appropriato per ospitare questo genere di arte?

Luciano Pistoï (1927,1995), critico d'arte, gallerista scrisse:

Credo sia passato il tempo della galleria bianca, è nuovamente ora di cambiare. Si potrebbe arrivare ai muri colorati, magari uno diverso dall'altro. La galleria neutra ora ha raggiunto livelli di esasperazione e l'opera è piazzata lì, come una reliquia esposta alla venerazione dei fedeli visitatori.

San Domenico possiede un'architettura altamente espressiva, vi sono pareti di diverso colore e rivestimento, giochi di luce particolari che variano durante il giorno e non sono controllabili, non è sicuramente denominabile “architettura neutra”, ma la sua personalità si distinguerebbe forte e chiara se affiancata ad un altro genere di arte altrettanto intensa. Non vi sarebbe predominanza dell'una sull'altra, ma un continuo dialogo che il visitatore avrà possibilità di ascoltare.

In fondo, nel panorama attuale, l'inserimento dell'arte contemporanea è spesso visto come una strategia di valorizzazione e di riqualificazione del patrimonio e sono innumerevoli i casi in cui si verifica tale fenomeno. La giornalista e critica d'arte Cristiana Campanini cita nella sua analisi *Arte contemporanea, città e ambiente. Nuove strategie di valorizzazione* alcuni casi emblematici.

Troviamo arte contemporanea negli ex manufatti industriali, come la *Tate Modern* a Londra e nell'Area della Ruhr dove vi è il Gasometro di Oberhausen e Zollverein, entrambi gli edifici sono stati riconvertiti in spazio espositivo e sede per grandi installazioni; notevole è il caso dell'Hangar Bicocca a Milano che ospita all'ingresso una scultura in acciaio corten di Fausto Melotti dal 2010 e al suo interno una serie di gigantesche opere di Anselm Kiefer intitolate *Sette palazzi celesti* -2004-. L'arte contemporanea si diffonde nelle stazioni

ferroviarie dismesse, ad esempio *La Gare d'Orsay* di Parigi che diventa *Musée d'Orsay* nel 1986, dove l'architetto Gae Aulenti ha progettato uno spazio espositivo per i dipinti impressionisti. Osserviamo nella stazione *Vanvitelli* di Napoli ben duecento opere di cento artisti diversi; grazie dall'architetto Michele Capobianco nel 1993 venne installato sul soffitto una spirale di tubi al neon di Mario Merz, simbolo di energia e dinamismo e citazione di Fontana al *Museo del Novecento*. Palazzi aulici come la Reggia di Versailles, il Museo di Louvre, la Pinacoteca di Brera e il Palazzo Citterio, insomma, spazi architettonici tutt'altro che neutri, si piegano alle esigenze dell'esposizione museale del contemporaneo.

Il contrasto antico-contemporaneo e la destabilizzazione percepita dall'osservare un'opera artistica di un determinato valore semantico all'interno di un ambiente ideato per un fine diametralmente diverso è ciò che, a mio parere, rende interessante e valida questa coesistenza e che permette la decontestualizzazione necessaria per comprendere appieno l'opera d'arte e allo stesso tempo percepire lo spazio architettonico. Ed è proprio la “decontestualizzazione” la chiave di lettura dell'arte contemporanea poiché *l'arte non dovrebbe né difendersi né essere protetta dallo spazio*, ma percepita in modo isolato rispetto al contesto.¹



Hangar Bicocca, Milano

¹ Seminario di Cristiana Campanini: “Arte contemporanea, città e ambiente. Nuove strategie di valorizzazione”. 11-12-13 novembre, Università degli Studi di Milano. Bicocca.



Gasometro di Oberhausen, Ruhr



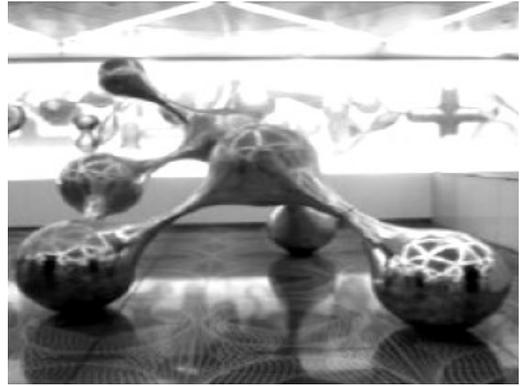
Tate Modern, Londra



Gare d'Orsay, Parigi



Stazione Metropolitana, Napoli



Stazione Metropolitana, Vanvitelli



Reggia di Versailles





Museo di Louvre, Parigi

Arte contemporanea nei luoghi di culto

In conclusione del capitolo si può dire che l'arte contemporanea è ormai in grado di adattarsi a qualsiasi tipologia di edificio ed il nostro occhio è allenato a percepire questo contrasto che desta sensazioni tra lo sconvolgimento e la destabilizzazione.

Negli ultimi anni l'arte contemporanea ha varcato anche le porte dei luoghi di culto con stupore ancora maggiore per il contrasto estremo sacro-profano ed il dialogo assurdo che si instaura. La chiesa, divenuta galleria d'arte, ha scatenato svariate critiche anche contro installazioni temporanee, citando Giovanni Carbonara, il rapporto tra i due elementi è di “autonomia e dissonanza”, come se la connessione tra contenitore e contenuto nel caso delle esposizioni nei luoghi di culto debba essere incessante e lineare e non siano accettati frangenti di libertà creativa o di differente forma di dialogo.¹

Alcune edizioni della Biennale di Venezia hanno apportato un cambiamento alla tradizionale esposizione inserendo mostre o incontri all'interno di chiese cittadine che vennero trattate come gli altri padiglioni.

Nel 2015 l'Islanda allestisce il suo padiglione nazionale nella chiesa di Santa Maria della Misericordia, chiusa dal 1969. Vengono inseriti tappeti, candelabri e il *mihrab*, la nicchia interna che indica la direzione della Mecca, per

¹ Cfr. Giovanni Carbonara “Intrusioni d’arte contemporanea in edifici di culto”. Rivista “Ricerche e progetti per il territorio, la città e l’architettura. N. 10, dicembre 2016

trasformare la chiesa cattolica in una moschea. L'iniziativa è dell'artista Christoph Büchel che ricevette immediatamente molteplici polemiche tanto che, a causa di alcune irregolarità amministrative, la polizia municipale decise di chiudere il padiglione dopo pochi giorni.



Santa Maria della Misericordia, padiglione dell'Islanda

Anish Kapoor, uno degli artisti di maggior rilievo nel panorama dell'arte contemporanea internazionale, progetta un'opera specifica per la chiesa di San Giorgio Maggiore, *Ascension*, rappresentante una colonna bianca di fumo che si innalza da una base circolare verso le volte della navata centrale parallelamente alle colonne palladiane.

L'artista spiega:

Ciò che mi interessa è l'idea dell'immaterialità che diviene un oggetto, che è esattamente ciò che accade in Ascension: il fumo diventa una colonna. In quest'opera è anche presente l'idea di Mosè che seguì una colonna di fumo, una colonna di luce, nel deserto.



Chiesa di San Giorgio Maggiore, Ascension

Nel 2005 Pipilotti Rist porta la sua opera nella chiesa di San Stae a Venezia, intitolata “Homo Sapiens Sapiens”.

L'artista, dal passato di musicista rock, e tecnico di video free-lance, introduce sulla terra quello che lei considera l'Eden; foderà quindi le pareti della chiesa con delle proiezioni sinuose che cambiano e si muovono come a rievocare dei sogni.

Nell'articolo di *Domus* del 30 gennaio 2008 Francesca Picchi scrive:

La scala monumentale si addice dunque ai lavori di Pipilotti Rist, soprattutto dopo la gloriosa partecipazione alla Biennale di Venezia del 2005 quando la proiezione del video Homo sapiens sapiens sul soffitto barocco della chiesa di San Stae ha mostrato il sottile potere delle immagini di trasfigurare lo spazio della chiesa sospendendolo in una dimensione onirica, tra suggestioni barocche e visioni di innocente bellezza. Uno straniamento favorito anche dal punto di osservazione del tutto inconsueto per un luogo sacro: il corpo scalzo, abbandonato a terra, lo sguardo naturalmente rivolto verso l'alto.

Tuttavia anche in questo caso la performance non dura a lungo: inaugurata il 12 giugno per rimanere aperta fino a novembre, viene chiusa brutalmente con tre mesi di anticipo e l'Ufficio Federale Elvetico della cultura dichiara: *Le trattative con il parroco responsabile dell'edificio sono fallite.*



Chiesa di San Stae, Venezia. Homo Sapiens Sapien

Nella stessa chiesa, sei anni dopo, il padiglione dell'Ukraina inserisce una nuova installazione in occasione della Biennale di Venezia. Si tratta della gigantomachia del Polittico di Gand dei fratelli Van Eyck, in una forma di mosaico unica che reinterpreta la tradizione ucraina-ortodossa: vengono utilizzate come particelle del mosaico delle uova decorate come per la festività della Pasqua (*krashenka*). Da lontano le uova sembrano tanti pixel che compongono uno schermo, ma avvicinandosi si può notare la perfezione di ogni singola decorazione dipinte da un migliaio di persone scelte dall'artista, Oksana Mas, di quarantadue diverse nazionalità.



Chiesa di San Stae, Venezia Post-vs-Proto-Renaissance

Una mostra che oscilla tra confini politici, confini naturali, confini mentali è *Concilio*, presentata nella chiesa quattrocentesca di San Gallo a Venezia dall'artista Stefano Cagol a cura di Gregor Jansen.

Il tema è il Concilio di Trento, un evento lontano nel tempo, ma di notevole importanza, che fa riflettere sull'influenza del potere politico nella libera espressione della propria creatività. Inoltre l'artista evoca il suo luogo natale: Trento in Trentino Alto Adige, un'area che egli definisce a metà tra Italia e Germania, tra Roma e Wittenberg.

...Tra le piramidi come simbolo dell'eternità e del potere e i confini come simbolo dell'inclusione/esclusione e del potere, l'interno della Chiesa di San Gallo a Venezia risulta essere un contesto perfetto per sfondo religioso e potere intellettuale. Nel mondo – tra quello terreno, quello politico e quello religioso– il potere dello spirito non basta. (Gregor Jansen)



Chiesa di San Gallo, Venezia. Concilio

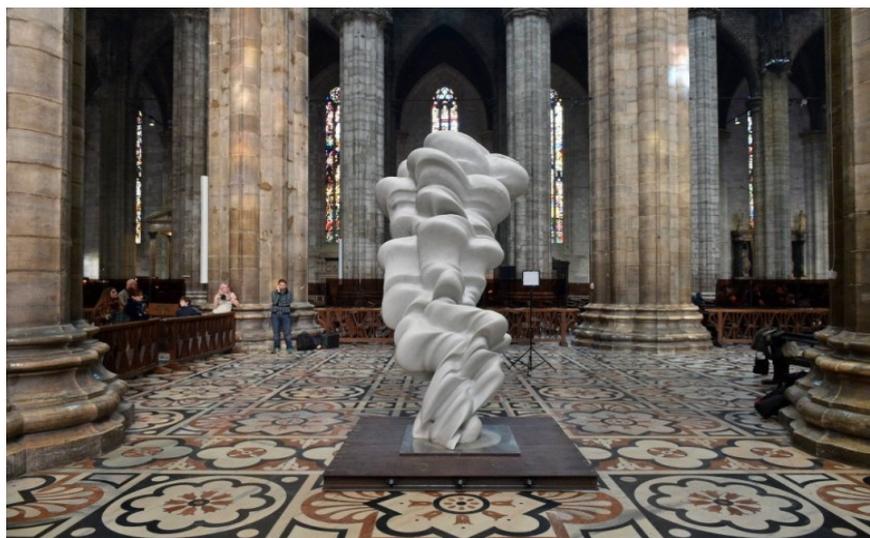
Nel 2014 l'architettura neoclassica della Chiesa della Santissima Trinità in Annunziata di Foligno, Umbria, ospitò una scultura di Gino de Dominicis: *Calamita Cosmica*, un gigantesco scheletro umano con un lungo naso a becco d'uccello, disteso a terra occupando l'intera navata centrale (è lungo ventiquattro metri, largo nove e alto quattro). La chiesa, dall'aspetto spoglio e incompleto, dopo decine di passaggi di proprietà, abbandono, riconversione (fu un granaio, una caserma, un magazzino) accolse quella che ora è considerata una delle più importanti testimonianze della scultura italiana del XX secolo. Fu infatti esposta negli allestimenti più prestigiosi e dal 1990 ad oggi ha girato il mondo. L'opera è osservabile sia dal piano in cui giace sia dalle finestre che si affacciano dai livelli superiori o dalle navate laterali, creando un senso di onnipresenza. Il titolo deriva da un'asta dorata con un magnete che parte da una delle falangi e indica l'universo.



Chiesa della Santissima Trinità in Annunziata, Foligno, Calamita cosmica

Con l'Expo a Milano nel 2015 viene portata all'interno del Duomo una statua di marmo alta tre metri e dal peso di più di tre tonnellate. Materiale e dimensione ricordano le numerose opere antiche che pullulano nelle navate laterali, ma l'intenzione dell'opera è diverso. Il titolo è "Paradosso" e l'artista è il britannico Tony Cragg. Angelo Caloia, presidente dell'expo spiega:

Contemplando la grande opera di Cragg viene lasciata a ogni spettatore la possibilità di vivere la stessa emozione dello scultore, entrando in dialogo con la forma artistica, alla ricerca di una chiave di lettura personale.



Duomo di Milano, Paradosso

Nel prestigioso complesso cristiano di Santo Stefano a Bologna prende forma il progetto espositivo *L'esprit des Lieux* di Jacques Toussaint durante l'evento culturale Artefiera nel 2017.

Ispirate dal *Cantico delle Creature* di San Francesco d'Assisi e orientate a ripercorrere le tracce della vita semplice del monaco, le installazioni trovano ora in tre sedi del territorio metropolitano di Bologna: le Torri dell'Acqua di Budrio, la basilica romanica dei Santi Vitale e Agricola del complesso delle Sette Chiese di Santo Stefano di Bologna e la chiesa di San Francesco a Valsamoggia in territorio di Crespellano. Le installazioni luminose hanno il compito di mettere in relazione i tre luoghi dell'area bolognese, per rievocare il percorso eseguito da san Francesco ed il suo contatto con questi spazi.



Santo Stefano a Bologna, Esprit des Lieux

IL PROGETTO

Suggestionata da questa panoramica che presenta i più svariati casi di riuso delle chiese in Italia e all'esterno mi sono cimentata sul progetto ipotetico del museo di Pinot Gallizio all'interno della chiesa di San Domenico di Alba.

Le tematiche che inevitabilmente avrei dovuto affrontare sono il rapporto tra pittura contemporanea e spazio circostante, la scelta dei pannelli in modo da rispettare l'opera ed evidenziarne i caratteri, l'esposizione chiara e filologica delle opere di Gallizio che mettano in risalto la sua evoluzione artistica.

Consapevole che ad occuparsi di esposizione di arte contemporanea è necessaria la supervisione del gallerista o del curatore (o dell'artista nel caso sia ancora in vita) ho realizzato una serie di proposte che affrontavano le tematiche sopraelencate ponendo l'accento su punti diversi e le ho sottoposte al giudizio della dott.ssa Liliana De Matteis, curatrice, gallerista e collezionista delle opere di Pinot Gallizio, nonchè amica del pittore quando era in vita.

Di seguito la trascrizione dell'incontro.

Incontro con la curatrice Liliana De Matteis

Il dialogo si apre con la presentazione della chiesa di San Domenico che la dottoressa Liliana Dematteis conosce benissimo dato che ha realizzato al suo interno l'esposizione del *Rotolo di Pittura Industriale* di Gallizio; mi dice che fu la prima volta che venne mostrata l'opera del tutto srotolata in modo da poter osservare ogni disegno rappresentato, da quelli più astratti a quelli più figurativi. Elogia la chiesa per la sua capacità di adattarsi a qualsiasi forma d'arte, concerti, mostre, conferenze.

AM_Alessandra Mita

DM_Liliana De Matteis

AM_Vorrei inserire nella mia tesi un progetto museale dedicato a Pinot Gallizio all'interno di San Domenico di Alba, ma sono molti i parametri da tenere in considerazione e sono qui per capire in che modo realizzare l'allestimento rispettando la volontà dell'artista e quale sia il modo migliore

per esporre le sue opere senza snaturarle e anzi mettendo in evidenza la loro unicità.

DM_ Il progetto è puramente immaginario?

AM_Sì

DM_ Quali sono le prime difficoltà che ha incontrato?

AM_ Ho letto che secondo Gallizio era importante appendere i quadri direttamente sul muro, "a secco": questa scelta non sarebbe accettabile in una chiesa antica.

DM_ Esatto, ma entro certi limiti, dipende dai quadri. Ti avverto che l'errore più comune degli architetti è di utilizzare le tramezze perchè sono un danno per l'opera e per l'architettura.

AM_ Avevo trovato queste possibilità di allestimento in cui si realizza un falso muro illuminato sul retro, mostrando quindi che è un'aggiunta architettonica e non falsificandolo come un muro storico, Lei cosa ne pensa?



Castello di Hohenaschau, Mostra Nazionale della Bavaria, Rosenheim/Ashau

DM_ Diciamo che in questo modo si rispetta lo spazio e l'opera che viene appesa. Torna ad avere la sua correttezza dal punto di vista sia della costruzione in sè sia dell'opera perchè essa va appoggiata sullo spazio neutro, per dare la possibilità di riuscire a leggere nella maniera corretta senza interferenze.

Dipende però dall'artista che viene esposto perchè per l'arte contemporanea è quasi impossibile utilizzare questo sistema: una mostra di arte contemporanea non ha bisogno di pareti su cui appendere un quadro perchè ormai raramente si esprime in questo modo, ma sono molto più frequenti installazioni complesse o esibizioni in cui l'artista interviene in prima persona realizzando esibizioni, quindi ha bisogno di spazi di grandi dimensioni.

La proposta del muro retroilluminato funziona se parliamo di opere fatte su superfici classiche (carta, tavole o tele) che riservano uno spazio di lettura.

Di Gallizio vi sono opere di diverso genere (a parte il lavoro del rotolo che ha una storia a sè: va allestito in un ambiente predisposto ad ospitare un lavoro del genere). Le opere installative come questa richiedono la costruzione dello spazio per il quale sono state pensate. Così come *La caverna dell'Antimateria*.

AM_Nel progetto che ho immaginato mi piacerebbe presentare anche quest'opera che ritengo sia particolarmente significativa, lo farei in modo moderno. Ad esempio inserendo in una delle cappelle laterali la possibilità di percepire l'opera con dei visori. Lei come considera queste soluzioni più moderne per l'esposizione dell'arte?

DM_Una ricostruzione virtuale è stata fatta alla scuola superiore di Pisa dal team che ha allestito una camera attrezzata con la possibilità di entrare virtualmente in questa caverna che però non c'è materialmente. Ritengo sia una soluzione valida a condizione che tu ricostruisca virtualmente le dimensioni corrette originali. Nella chiesa di San Domenico io non vedo la possibilità di installare fisicamente *La Caverna* perchè siamo in una chiesa che ha una sua storia e ha spazi che non corrispondono a quelli per cui è stata studiata quell'opera, infatti Gallizio l'ha realizzata su misura per un'area della *Galleria Drouin* di Parigi. Ora è esposta a Pecci in un ambiente creato per contenere perfettamente *La Caverna*, nel San Domenico la soluzione migliore per rappresentarla è virtualmente.

La chiesa potrebbe ospitare fisicamente la pittura industriale, perchè queste opere non tendono a condizioni di esposizione di nessun genere, perchè vengono sistemate ogni volta in maniera diversa, lui stesso le trattava come se

fossero dei pezzi industriali. Le tagliava, eccetera. Quindi si può fare con l'accortezza di dare alla pittura lo spazio che le appartiene.

AM_ I due quadri della *Fabbrica del vento*, che hanno grandi dimensioni, pensavo di posizionarli al centro con uno specchio che divide i due pannelli che fa capire in che posto ci troviamo e l'obiettivo è creare un contatto tra arte e architettura. I due pannelli hanno dimensioni simili, caratteristica che può creare una sorta di simmetria all'interno della chiesa, quindi dell'ambiente.

DM_ Non immagino bene un'esposizione del genere per queste due opere che sono state pensate, costruite ed esposte in un punto preciso dello spazio: sulla parete. Com'è nata va esposta e guardata. Va messa in un posto dove rispecchia lo spazio e dove svolge la sua funzione. Quest'opera va guardata frontalmente in uno spazio neutro e qui è l'opposto di ciò che si dovrebbe fare con un tipo di opera come questa. Poi tutto si può fare e probabilmente è anche molto bella come idea di allestimento.

AM_ Secondo lei queste due opere sistemate sui lati della chiesa potrebbero avere un significato migliore?

DM_ Sì, certo, però ho paura che per opere molto grandi come queste lo spazio sia insufficiente.

AM_ Costruire un pannello laterale apposito per queste due opere avrebbe senso?

DM_ Forse è meglio... però forse una a fianco all'altra

AM_ Devono stare frontali o basta che siano affiancate?

DM_ Vivono individualmente quindi non ci deve essere un legame per forza.

Ma secondo me si può evitare di esporre quelle due opere che sono complicate e adattarsi allo spazio che si ha a disposizione. Il tuo lavoro è di scegliere le opere che meglio si addicono al contesto della chiesa.

AM_ La mia idea era quella di unificare le opere del "Museo diffuso" che è presente ad Alba, quindi ho selezionato le opere che sono lì e ho cercato di inserirle nella chiesa.

DM_ Questo lavoro lo sta facendo per sè?

AM_ Sì, è una mia grande passione

DM_ Non c'è un appoggio del Comune o qualcosa del genere?

AM_ Per ora no, ma potrei informarmi.

DM_ Non ci ricaverebbe granché però...



Img. destra: La fabbrica del vento I e II

Img. sinistra: proposta allestimento con asse di vetro

[...]

AM_ Come mai ad Alba non c'è ancora uno spazio dedicato a Pinot?

DM_ E' una bella domanda, ma la ponga al Sindaco, visto che tutte queste opere sono mie. Credo che ad Alba non ci sia nessunissima possibilità: agli albesi piace lo spettacolo e il tartufo, non l'arte contemporanea.

AM_ Lo scrittore Beppe Fenoglio ha il suo spazio all'interno di Alba e mi chiedo come mai non abbia il suo spazio anche Gallizio.

DM_ Fenoglio parla di Alba, delle Langhe e Gallizio non parla di Alba

AM_ Secondo lei all'estero è più riconosciuto?

DM_ Chiaramente sì

AM_ In particolare dove?

DM_ Ha lavorato molto in Francia, Germania, Olanda e Danimarca. Ha fatto parte di due movimenti uno che è la Bauhaus immaginista che è diventata poi un movimento mondiale, quindi è riconosciuto dappertutto. Libri con le sue opere sono venduti in tutto il mondo e le mostre a lui dedicate non sono da meno. Quest'anno è il 70 anniversario della conferenza dell'IS (Internazionale Situazionista) quindi inizia un giro di esposizioni ovunque, soprattutto in Europa (A Ginevra a febbraio, ora ce n'è una in Spagna, poi Amsterdam a Maggio), quindi prevediamo un susseguirsi di mostre e di diffusione dei suoi ideali che ha espresso nei suoi quadri. Ricorda che insieme a Jorn è stato il pittore vero del gruppo.

Parliamo del quadro *La notte etrusca* attualmente esposto nel Teatro Sociale di Alba.

AM_ Per esporre quest'opera quali sono le difficoltà? Ho visto che è molto delicata, anche adesso ci sono particolari attenzioni ad Alba poichè si sta rovinando.

DM_ Questo non è il posto giusto per esporla, Alba gradisce il prestito ma non fa nulla per controllarlo e gestirlo, hanno mandato un contratto per il mantenimento che non è mai stato rispettato. Quest'opera che è lì da 4/5 anni e ha spanciato perchè non è protetta: i ragazzi che vanno lì agli spettacoli la toccano e a forza di fare così si è rovinata.

Speriamo che venga mantenuta l'opera che c'è al centro (*La fabbrica del Vento*). Ho proibito di spolverarla perchè bisogna farlo con dei criteri precisi. Non capiscono quali siano i problemi: questo è il fatto vero. Non sono interessati.

AM_ Posso sapere come è stata appesa?

DM_ Ci sono delle calamite che però non so come siano attaccate. E' un'invenzione dell'architetto Rava, ma puoi chiedere a Danilo Manassero che sa come sono state messe.

[...]

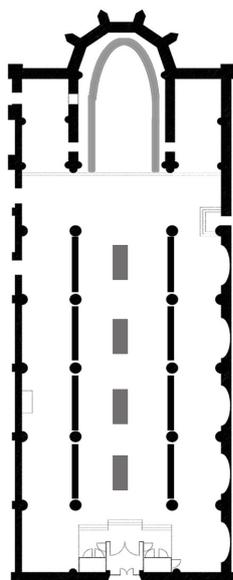
AM_ Secondo Lei la mostra dedicata a Gallizio è meglio allestirla secondo un ordine cronologico o tematico?

DM_ Le due vanno insieme.

Secondo me in uno spazio di questo genere potrebbe funzionare la pittura industriale, qualche lavoro, ma non tanti, di modeste dimensioni e una buona collezione di carta perchè in uno spazio già così ricco e pieno di storia e di pietre meravigliose, la calma della carta e il lavoro sulla carta di Gallizio funziona bene perchè diventano estremamente leggibili. Il fuori arricchisce l'opera e l'opera arricchisce l'ambiente.

AM_ A questo punto ho proposto un'altra possibilità espositiva disponendo i pannelli nella navata centrale con delle sedute al centro della navata così si può osservare da una lontananza appropriata le opere. Sono circa due, due metri e mezzo. L'idea è quella di sedersi nella chiesa su queste sedute e apprezzare l'opera, collegando anche il senso di sacro della chiesa con il sacro dell'opera.

DM_ Bisogna stare in piedi però. Io trovo che va bene mettere le sedute in mezzo, cosa che ti permette di godere della chiesa in tutti i sensi, però questi laterali non li vedo tanto bene perchè diventano i "soliti pannelli".



Proposta di allestimento con pannelli nella navata centrale

Senza contare che l'arte si guarda in piedi! Tutto va bene perchè bisogna proporre soluzioni nuove, però attenzione alle soluzioni troppo comode! Come idea funziona benissimo perchè la bellezza della chiesa non sta soltanto là dall'altare e dal crocifisso: sta dappertutto. La chiesa del San Domenico è tutta bella, quindi è bene guardarla stando seduti per un'osservazione completa.

AM_ Per quanto riguarda la pittura industriale qual è il miglior modo per esporla? Dato che lo spazio si presta sarebbe un'idea valida ripresentarla svolta?

DM_ In linea teorica, perchè la pittura industriale non tornerà mai ad Alba. E' un lavoro che vive bene in ogni modo anche tutto svolto. Al suo interno ci sono anche delle metodologie diverse di pittura e di soggetto, in certi punti solo dipinta, in altri astratta, in altri ancora ci sono delle figure. Quindi va bene in qualunque modo, potendo si sceglie ciò che piace di più. Volendo si può far scendere dalle volte della chiesa (Una volta è stata esposta così)

AM_ Penso che sia fondamentale anche parlare della vita del pittore.

DM_ Bisogna pensare ad una parte biografica perchè per capire il personaggio è necessario conoscere il contesto albese.

AM_ Ritengo che sia il riferimento artistico di questo periodo sono due fattori da sottolineare e che meritano uno spazio apposito

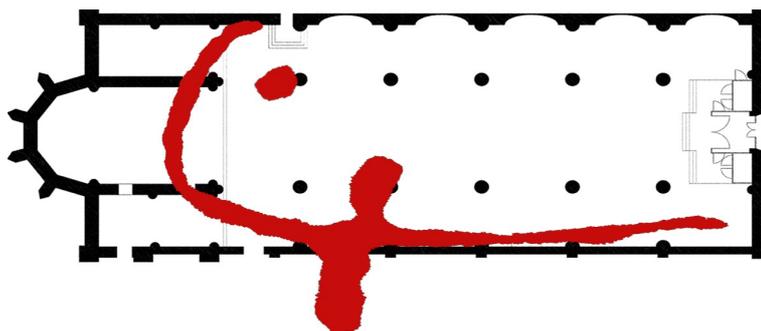
DM_ Esatto, bisogna distinguere la parte pittorica da quella biografica.

DM_ La chiesa, lo spazio e l'architettura vanno sempre rispettate, così come la pittura...

AM_ Un'altra proposta è questa: ho preso la firma di Pinot e ho immaginato di allestire il museo snodandolo sulla sagoma, la firma crea il percorso. Secondo lei è azzardato?



Firma Pinot Gallizio



Schizzo: la firma di Gallizio crea il percorso

DM_ E' interessante. Io l'ho subito percepito, l'unico rischio è di fare un bel lavoro e poco apprezzato.

AM_ Volevo giocare sul simbolo che è anche il logo dell'*Associazione Spazio Pinot Gallizio* ad Alba

DM_ Devi riuscire a fare in modo che si possa percepire bene dato che è visibile chiaramente solo in pianta.

DM_ Voglio dirti una cosa: chi entra in una chiesa o in un museo, in una mostra, lo fa perchè è interessato e vuole vedere determinate cose e generalmente capisce. Non mi farei il problema della comprensione dello spettatore. Secondo me il discorso va impostato sullo spazio e sulla pittura: pensare di collocare Gallizio in questa chiesa con certe opere che siano adatte e che rappresentino bene l'artista durante i suoi 10 anni di attività. Pur dandogli un taglio artistico, come uno desidera. Prima di tutto non si può rappresentare Gallizio solo con le sue opere finali, la sua storia inizia nel 55-56 ci sono delle

opere che sono considerate quelle della formazione, molto importanti per capire l'artista e anche loro interessanti.

Mai dimenticare anche la natura del personaggio che è la causa della poca notorietà ad Alba, sua città natale: il suo atteggiamento gli ha permesso di cercare dei movimenti artistici che non sarebbero mai arrivati ad Alba. Non bisogna dimenticare com'era la sua testa: aperta al mondo, così come accadde nel campo zingari.

AM_Ho sempre creduto anche io che l'arte contemporanea necessiti di spazi bianchi, il San Domenico mi ha creato un po' di perplessità. Da una parte si può creare comunicazione tra arte e architettura, dall'altra forse le due forze combattono troppo tra loro e rischiano di annullarsi.

DM_Secondo me va bene, ciascuna identità rilascia qualcosa all'altro. Spingo sempre parlando di Gallizio affinché ci sia una parete bianca. Questa è la condizione. La pittura è piena di colore, soprattutto la sua, e necessita una parete così per non disperdersi e perdere forza. Un altro tipo di pittura può essere esposta anche su pietra o su mattoni. tipo una mostra fotografica... dipende molto dal lavoro. Gallizio ha bisogno del bianco.

AM_Qualche altra riflessione?

DM_L'ambiente del San Domenico offre la possibilità di accogliere qualunque cosa. Potrebbe prevedere un punto multimediale: creare un angolo di documentazione filmica, che diventa una cosa attrattiva. Eventualmente uno dedicato alla sua vita ed uno alle esposizioni di Gallizio in Europa per sottolineare la sua influenza di pensiero nei grandi movimenti degli anni 60.

Descrizione del progetto

Lo spazio del San Domenico, luminoso ed esteso, induce il visitatore ad osservarsi intorno e a fluttuare al suo interno senza seguire un percorso definito poiché l'allestimento permanente attualmente presente non lo delinea, ma si limita a lasciare in alcuni punti di interesse storico dei pannelli esplicativi.

La prima esigenza è quella di rendere chiaro il percorso di visita della chiesa e della mostra di Gallizio, con l'inserimento di un elemento che faccia anche parte dell'allestimento e che attragga il visitatore sin dall'ingresso.

Ispirandomi all'installazione temporanea di Kengo Kuma realizzato nel Palazzo della Ragione a Padova, dal titolo *Due Carpe* ho inserito nella chiesa una pedana continua costruita su una struttura metallica, su di essa vengono esposte delle foto storiche dell'artista e del movimento Co.Br.A di cui ha fatto parte; il tutto è protetto da un vetro calpestabile retroilluminato così che le immagini appaiano chiare e leggibili in qualsiasi momento della giornata.

La linea che segue la pedana è la “P” della firma del pittore, ormai un simbolo chiaro e forte per chi lo conosce dato che è anche logo della “Associazione Spazio Gallizio”.



Render del progetto in cui è rappresentata la pedana

Facendo riferimento ai suggerimenti di Liliana De Matteis l'allestimento seguirà un ordine cronologico e tematico. Le prime opere raccontano gli anni iniziali dell'artista che si cimentò con il pennello all'età di 52 anni. I primi quadri sono ancora figurativi, ma si distingue il tratto istintivo e carico di colore che è protesta contro chi si nasconde dietro le regole e gli insegnamenti per paura di far uscire la propria creatività ed il proprio istinto.

Tra le prime opere è inserito il suo ritratto in cui si intravede la descrizione del dipinto, anche se nel complesso il quadro appare astratto. Il colore è pastoso e materico ed il risultato è frammentato tanto che con lui si può parlare di micro-divisionismo. Gli elementi sono molteplici sulla tela dovuti alle varie sovrapposizioni, il colore infatti non è miscelato, ma trasportato puro sulla tela.



Autoritratto

I quadri scelti hanno dimensioni diverse tra loro, per mantenere un senso di ordine e linearità saranno appesi mantenendo come riferimento l'asse centrale che risulterà per ogni opera all'altezza di 1,50 m da terra in modo che la visione sia ottimale.

Nella cappella est, la più scura in quanto mancante di due finestre rispetto a quella ovest, viene data la possibilità di indossare dei visori che permettono di

vedere la ricostruzione della *Caverna dell'Antimateria*. L'opera è stata la prima installazione ambientale realizzata nel 1958, consisteva nell'assemblaggio di sette rotoli di tela cosparsi da resine, colori ad olio e materie plastiche colorate, vennero anche aggiunti pigmenti profumati ideati e distillati dall'artista che sarebbe interessante riprodurre nell'ambiente. L'obiettivo era quello di creare una scatola o una "caverna" che catturasse lo spettatore. Il motivo per cui è stato scelto di presentarla in modo virtuale deriva dal fatto che l'opera venne realizzata su misura nello spazio reso disponibile a Gallizio all'interno nella Galleria d'arte di *Renè Drouin* pertanto rispecchia la planimetria dell'ambiente. Nel centro per l'Arte Contemporanea Luigi Pecci a Prato oggi è esposta in un ambiente che ricrea fedelmente quello originario, ma questo sarebbe impossibile da realizzare all'interno di una chiesa, o almeno incompatibile con l'architettura storica, ma indossato il visore lo spettatore sarà impossibilitato a vedere altre cose e si troverà imprigionato come all'interno di una caverna.



La caverna dell'antimateria

Continuando il percorso sulla pedana ci si trova nell'abside, il punto focale della mostra e della chiesa, qui viene fatto pendere dall'alto il *Rotolo di Pittura industriale*, una delle opere più celebri del pittore e più impattanti dal punto di vista storico e visivo. L'opera è lunga più di 70 metri e presenta varie iconografie al suo interno, alcune più figurative altre più astratte. Realizzata con la sovrapposizione di colori puri, non miscelati, per ottenere la massima casualità e per dimostrare la grandezza della creatività in contrapposizione con

la monotonia dell'industria, un tema che qualche anno dopo affronterà, anche se in modo diverso, Andy Warhol con la Pop Art.



Rotolo di pittura industriale

Successivamente si può osservare il modellino intitolato *New Babilon* realizzato tra il 1956 e il 1957 quando l'architetto olandese Nieuwenhuys Constat¹ insieme a Gallizio visita il campo di gitani vicino ad Alba e insieme iniziano a lavorare per la realizzazione di una città utopica riflettendo sullo stile della vita nomade e quindi alla necessità di non ancorarsi ad alcuno spazio. Si contrappone alla società utilitarista quella che abita New Babilon ovvero la società ludica, vissuta dall'*Homo Ludens* teorizzato da Johan Huizinga e sviluppato dall'Internazionale Situazionista a cavallo degli anni '60. Qui l'uomo è liberato dall'alienazione del lavoro produttivo e diviene capace di sviluppare la propria crescita attraverso il gioco e lo sviluppo creativo, è consapevole di poter ricreare il mondo grazie alla sua libertà. L'abitante di questa società non deve cercare di soddisfare i bisogni primari perchè già soddisfatti in partenza, l'aggressività intrinseca dell'uomo è pertanto placata ed egli può dedicarsi interamente alla propria vita. L'architettura ideata è dinamica e labirintica così che mobilità e disorientamento alimentano il gioco, l'avventura e l'incontro casuale dei cittadini. La riflessione viene portata a scala planetaria in cui viene ricercata una megastruttura architettonica in grado di colonizzare il territorio espandendosi con facilità ed errando come il cittadino nomade.

¹ Pittore, scultore, grafico musicista (1920-2005)



New Babilon

Man mano le immagini sulla pedana diventano più scure, ci si avvicina all'*Anticamera della Morte*, opera testamento del pittore, consiste in uno scaffale con vari ripiani su cui sono appoggiati oggetti scelti con cura dal Pittore ripercorrendo la sua vita, l'opera è ricoperta di vernice nera, una sostanza inventata grazie alle sue capacità di chimico. Rappresenta l'incontro inderogabile che aspetta tutti noi e le avventure importanti della nostra vita.



L'Anticamera della morte

L'artista cerca di scappare da questo incontro raccogliendo gli elementi significativi della sua esistenza in un'unica opera.

La mostra termina con la presentazione del ciclo dei *Neri*, la sua ultima produzione artistica; sono opere sperimentali ed eterogenee nella consistenza materica, annunciano il rifiuto del colore e l'annullamento della materia.



Senza titolo – Ciclo dei Neri

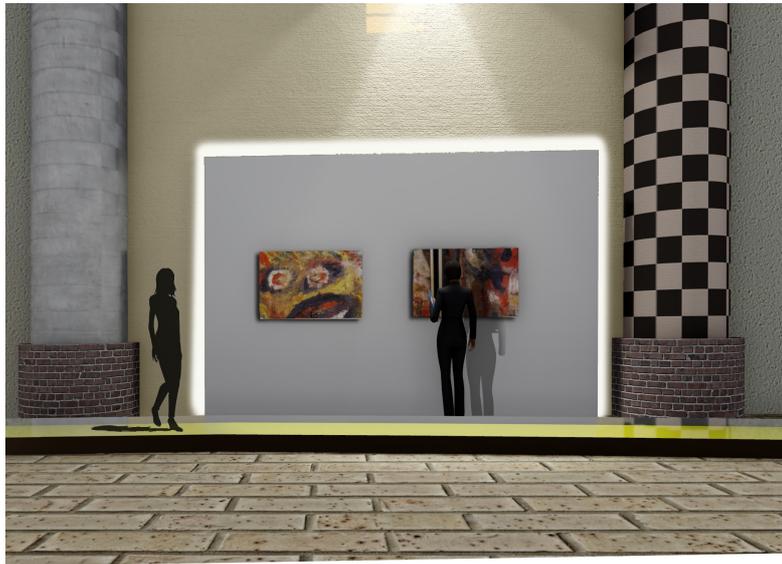
Dalle riflessioni precedenti risulta indispensabile inserire pannelli grandi e di colore bianco con appesi pochi quadri in modo che l'osservazione del visitatore sia priva di distrazioni. I pannelli sono riconoscibili da lontano poiché saranno retroilluminati con una luce LED per un effetto visivo ottimale ed un consumo basso. I pannelli potranno essere ancorati a terra per garantire stabilità, il pavimento esistente non è storico, ma una imitazione di quello medievale, venne realizzato con ultimi restauri gli anni '90 e nasconde un sistema di riscaldamento a pavimento che occupa tutta la chiesa.

Per quanto riguarda l'illuminazione vi sono lungo le navate laterali dei faretto orientabili che verranno posizionati in modo da illuminare direttamente le opere in modo puntuale.

La luce ha una funzione significativa nel progetto poiché incornicia i quadri e incanala l'occhio dell'osservatore all'interno dell'opera rendendo esterno tutto ciò che non appartiene all'opera. L'operazione è indispensabile in uno spazio complesso e articolato come la chiesa del San Domenico.

La concezione del chiaro-scuro e dei contrasti netti prodotti da potenti sagomatori crea un avvincente effetto scenico. Un riferimento per le luci deriva

dal progetto illuminotecnico della Galleria del museo regionale di Linz in cui sono utilizzati i farette ARCOS con sagomatori che danno l'effetto di un profilo nitido. La luce si concentra sui quadri delineandone esattamente il perimetro e lasciando scure le pareti, in modo che ogni singola opera spicchi come una macchia luminosa. I farette con dimming DALI si regolano in modo rapido e preciso rispettando di volta in volta i limiti di illuminamento imposti dalle esigenze conservative.



Render del progetto con pannello retroilluminato

Per ogni sezione della mostra vi sarà un “totem” con schermo *touch* accanto al pannello che racconta le opere in modo interattivo contestualizzandole nel periodo storico in cui sono state realizzate.

Vi saranno dei dissuasori poco impattanti, con base metallica e parte superiore vetrata, utile soprattutto per proteggere il tessuto del Rotolo di Pittura Industriale che nell'abside si srotola direttamente sul pavimento come un tappeto.

CONCLUSIONI

Vorrei concludere l'elaborato citando nuovamente Thomas Coomans¹ che stilò quattro punti – che denomina “lezioni”- da tenere in considerazione quando si affronta il tema della conversione dei luoghi di culto: egli ritiene che il riuso degli spazi ridondanti è sempre la scelta migliore rispetto alla distruzione degli stessi, scrive che il riuso è un continuo processo di trasformazione che riflette costantemente l'evoluzione della società, dimostra possibile l'alternarsi della funzione religiosa e non religiosa ed infine afferma che il significato simbolico dell'edificio di culto e delle tradizioni può evolversi in direzioni inaspettate.

È proprio da quest'ultima lezione che è iniziata la mia ricerca per capire quali siano queste “direzioni inaspettate”, ovvero quali sono le proposte di riuso che vengono promosse quando si tratta un edificio di culto e di conseguenza le problematiche e le rigidità da affrontare. Essendo un tema relativamente recente per la nostra società sono molte le riflessioni e i dibattiti che vengono svolti in merito e le conclusioni solo le più svariate, non sempre accettabili per tutti.

Preso coscienza della panoramica generale delle possibili forme di riuso dei luoghi di culto, della libertà² che si trova da un lato e della rigidità dall'altra, ho provato a investigare sulla possibilità di musealizzazione della chiesa e mi sono imbattuta in numerosi casi in cui è stata possibile questa trasformazione in modo efficace e coerente con il manufatto e con la visione collettiva dello spazio interessato. I primi interventi riscontrati erano principalmente di arte religiosa o arte antica, come il museo di Arte Religiosa Alpina di Melezet a Bardonecchia o il museo di arte Sacra a Montemonaco. Nel primo caso la funzione religiosa e la funzione museale si accostano, nel secondo si scambiano, ma in entrambi gli esempi l'intervento si instaura nell'edificio con delicatezza e misura. Vengono mantenuti silenzio e contemplazione, due delle caratteristiche che indossa la chiesa sin dalle origini.

¹ “Reuse of Sacred Places”, Thomas Coomans pg. 239

² St. James Church a Londra è uno dei vari casi di conversione di chiesa in Co-working o St. Mary a Canterbury è diventata una villa lussuosa.

A questo punto mi sono interrogata sul risultato dell'intervento nel caso in cui il museo fosse stato dedicato all'arte contemporanea. La domanda è duplice: può la chiesa essere lo spazio giusto per ospitare un'arte così dinamica e ribelle e possono opere così difficili da gestire essere ospitate all'interno di uno spazio sacro e complesso come quello delle chiese?

Ho provato a rispondermi osservando i luoghi in cui si sta diffondendo l'arte contemporanea dato che attualmente stiamo assistendo ad una vera e propria "invasione": la troviamo negli spazi della Reggia di Versaille, nella stazione metropolitana di Napoli così come lungo i binari della ex-ferrovia di Parigi, la Gare d'Orsay etc... Ma sono numerosi anche i casi in cui l'arte contemporanea, intesa in tutte le sue forme di espressione, prende luogo negli spazi di culto determinando reazioni varie, positive, sorprese e spesso in disappunto. Ricordo come esempio il caso della chiesa di San Stae sopraccitato in cui l'allestimento¹ proposto riscosse un perentorio rifiuto da parte del clero che lo considerava eccessivamente licenzioso, così come il padiglione dell'Islanda, ospitato nella chiesa Santa Maria della Misericordia, venne chiuso prima del previsto e additato per blasfemia.

Nonostante ciò i tentativi di introduzione dell'arte contemporanea nei luoghi di culto non si arresta. Il filo rosso che collega il contenitore ed il contenuto, quindi lo spazio sacro e le opere esposte, sembra essere la ricerca di contatto con un'entità più grande. L'arte viene vista come forma di manifestazione dell'intimo umano, è una forza astratta e indecifrabile. Il tema è trattato in modo approfondito nell'articolo "Intrusioni d'arte contemporanea in edifici di culto"² in cui si legge: "Le associazioni tra opera e spazio sacro sono tentativi di avvicinarsi ai temi della spiritualità attraverso le forme della contemporaneità".

Come spiegato nei capitoli precedenti l'arte contemporanea è molto complessa da gestire, tanto che l'allestimento ideale prevede muri ampi e bianchi così da permettere all'osservatore di ammirare solo l'opera senza interferenze che lo

¹ Dal titolo *Homo Sapiens Sapiens*

² Cfr: Autori: Diana Lapucci e Francesco Di Lorenzo. Pg. 217

possano sconcentrare. “L'arte crea l'ambiente spaziale nella misura in cui l'ambiente crea l'arte. Tutto ciò che si aggiunge è sempre molto pericoloso”¹. Si ricerca quindi il concetto di “Decontestualizzazione” etimologicamente “l'estrazione dal contesto” per poter slegare l'opera dai significati aprioristici e renderla quindi assoluta e universale.

Lo spazio sacro che ha un forte significato simbolico e, come nel caso studio del San Domenico, anche un forte impatto storico artistico, può essere il luogo adeguato per ospitare questo tipo di arte? Il mio tentativo è quello di dimostrare che un'architettura che evoca secoli lontani da noi, grazie alle sue stratificazioni storiche, agli affreschi, alle geometrie, suscita, anche se in modo diverso, il sentimento di decontestualizzazione. L'opera contemporanea risulta palesemente slegata dall'architettura storica in quanto vengono accostate due “asseità”², per citare il linguaggio metafisico greco utilizzato da Mario Costa, due autonomie distinte che non si scambiano significati, ma che si arricchiscono a vicenda.

¹ Citazione della curatrice di mostre di arte contemporanea Chiara Bertola

² Il filosofo Mario Costa nel libro “il sublime tecnologico” usa il termine “Asseità” per indicare un'entità che non dipende da nessuno ma rimane forte nell’”in sè”.

APPENDICE

RICERCA STORICA SUL SAN DOMENICO DI ALBA

Inquadramento storico e territoriale

I Francescani nella prima metà del XIII secolo, giunti ad Alba per primi rispetto agli altri ordini, scelgono per la costruzione dei complessi conventuali un'area collocata a nord-ovest, di fronte alla porta del Tanaro e molto vicina alle fortificazioni, mentre i Domenicani, che si insediarono nella città alla fine del Duecento si stabilirono in un settore centrale, poco più a sud del Duomo. *Nella città si nota dunque una collocazione tendenzialmente speculare delle chiese degli Ordini Mendicanti rispetto al centro urbano, rappresentato dalla piazza di fronte al duomo.*¹

Lo storico settecentesco Giuseppe Vernazza riporta che il 22 novembre 1292 Pietro de Brayda, un cittadino albese appartenente ad una delle più importanti famiglie del momento, dona un lotto all'interno delle mura di Alba per la realizzazione di una chiesa domenicana; nella descrizione della donazione viene nominata una "*scena peccantium*" e questo termine portò alle più fantasiose interpretazioni: per alcuni studiosi Vernazza sosteneva che le fondazioni su cui venne fatta erigere la chiesa fossero di un antico teatro romano e venne additata poiché avrebbe dato sacralità ad uno spazio da sempre riconosciuto come profano. Con gli scavi del 1981-83 si confermò la presenza di tracce di occupazione romana -scoperta affatto rara dato che la cittadina soggiace sull'antica *Alba Pompeia*- il muro perimetrale est poggia su un muro romano, ma è probabile che le fondazioni coincidessero con quelle di una residenza privata piuttosto che con quelle di un teatro e il riferimento alla "*scena peccantium*" può essere attribuita ad un mosaico con figure licenziose o semplicemente appartenenti a epoche pagane; altre interpretazioni fanno riferimento allo stile di vita adottato in quell'area della cittadina da poco riqualificata.²

¹ Cfr. Tesi di laurea: "Il San Domenico di Alba: Analisi dei modelli architettonici, delle tecniche costruttive e prospettive di restauro" Giulia Renata Morra, Roberta Francesca Oddi

Ogni nuovo ordine religioso cerca di accattivarsi i fedeli con architetture all'avanguardia e affreschi elaborati, in questo caso, il salto di qualità rispetto alle altre chiese era propedeutico anche per lo sviluppo e la rigenerazione dell'area urbana appena occupata.

La chiesa di San Domenico si mostra innovativa grazie a piccole accortezze che si staccano dalle regole liturgiche, preferendo legarsi in maniera logica e viscerale alla città. Ad esempio l'abside non è rivolta ad est come da tradizione, ma verso sud in modo da risultare allineata con il reticolo stradale e mostrarsi quindi ben visibile.

Fu possibile applicare scelte architettoniche svincolate dalle regole domenicane sull'architettura solo dopo vari anni di interventi più rigidi che seguivano pedissequamente le norme liturgiche; inizialmente vigevano le leggi contenute negli statuti promulgati dai predicatori a Bologna nel 1220, in cui veniva definito il concetto di povertà: "*mediocres domos et humiles habeant fratres nostri*". Tra il 1228 ed il 1241, oltre a ribadire che le case dovevano essere *mediocres et humiles*, si stabiliva: "*murus domorum sine solarium non excedat in altitudine mensuram duodecim pedum et cum solarium viginti, ecclesia triginta*"; la chiesa non poteva eccedere in altezza ed era lecito coprire a volta solo il coro e la sacrestia; si introduceva anche la norma di punire coloro che avessero trasgredito le regole.¹

Tra il 1264 e il 1300 si mettono da parte molte delle regole stabilite precedentemente che irrigidivano la libertà architettonica con l'imposizione di limiti in altezza, decoro, acustica, e, al contrario, ci si avvicina ad una ricerca di uno stile vernacolare chiamando artigiani ed artisti che possano sfoderare le loro doti a servizio delle nuove chiese in costruzione. Si raggiungono risultati raffinatissimi che si diffondono in ambito internazionale grazie al peregrinare dei frati mendicanti.

² Cfr. A. Buccolo, "Alba, Chiesa di San Domenico", Alba, Famija Albeisa, 2001

¹ Cfr. C. L. Giordano, "Il bel San Domenico di Alba", Torino, Tipografia giuseppe Anfossi, 1914

Non fu possibile aggirare tutte le norme architettoniche infatti è probabile che inizialmente il San Domenico fosse stato costruito con un soffitto piano, ciò è possibile intuirlo grazie ad un dipinto ritrovato su una parete della navata sinistra, nascosto da una semicolonna, pertanto si suppone che le semicolonne laterali vennero aggiunte successivamente per impostare le volte a crociera attualmente presenti, è possibile che il soffitto inizialmente fosse privo di volte, ma con capriate a vista.

La chiesa non venne completata nel 1300, leggiamo in un Breve di papa Eugenio IV del 1440 che essa era stata definita “*imperfecta*”¹ quindi ancora incompiuta seppur funzionante. Perciò i lavori continuarono anche in epoca posteriore. La chiesa venne consacrata nel 1517-1530 dal vescovo di Alba Ippolito Novelli che venne rappresentato in un mausoleo nel 1840.

EVENTI STORICI SIGNIFICATIVI

Il Concilio di Trento

Sicuramente gran parte del fascino della chiesa del San Domenico è determinato dalle numerose stratificazioni che si intrecciano al suo interno, testimonianza di una lunga storia ricca di peripezie e di svariati cambiamenti per adeguarsi al gusto delle varie epoche, alle norme liturgiche e ai capricci dei detentori.

Tutte le vicende si respirano osservando le pareti, le volte, il pavimento, come se ci si trovasse all’interno di un puzzle composto da pezzi sbagliati e incastrati a forza, che non hanno linearità tra loro, ma nell’insieme emanano il fascino di un’opera unica, fragile sopravvissuta miracolosamente alle intemperie dell’uomo.

Qui di seguito descriverò gli episodi più significativi per la storia del San Domenico:

Originariamente le semicolonne interne e la contraffortatura esterna erano presenti solo nella parte presbiteriale, appaiono ora come un tutt’uno con i

¹ Cfr. A. Buccolo, “Alba, Chiesa di San Domenico”, Alba, Famija Albeisa, 2001

muri laterali, nel resto della chiesa non vi erano semicolonne ed il soffitto era piano.

Come abbiamo visto precedentemente, in epoca rinascimentale il papa Eugenio IV emanò un *Breve* che concesse indulgenze per raccogliere fondi per i lavori della fabbrica ancora *imperfecta*, in particolare incentivò il completamento della costruzione del convento che venne demolito tra il XIX e il XX secolo e, secondo alcuni autori, a tale ordine si affiancò l'autorizzazione per il completamento delle volte, dato che fino a pochi anni prima era proibita la costruzione di volte nelle chiese domenicane. Fu in questa occasione che si realizzarono le semicolonne per l'imposta delle volte.

Durante questi anni venne completato anche il portale con l'aggiunta dell'edicola superiore, delimitata da fregi con archi acuti a fascia e a nido d'ape, con un oculo circolare che si apre al centro.

Tra il 1545 e il 1563, con il Concilio di Trento varie modifiche vennero imposte per uniformare le chiese dal punto di vista architettonico. Era necessario che tutte le chiese avessero uno spazio unico molto ampio all'interno (tanto che quelle di nuova costruzione erano caratterizzate da una sola navata), di conseguenza si impose lo spostamento in avanti dell'altare maggiore e il posizionamento del coro sul retro; inoltre, trattandosi di una chiesa conventuale essa era divisa in due spazi da un elemento detto il pontile o anche *jubé* determinando una rigida divisione tra la parte frequentata dai frati domenicani quella aperta al pubblico. La prima, detta *chiesa interna* era più elegante e decorata, presentava un soffitto era voltato ed ospitava la *cappella maggior*, mentre la seconda, detta *chiesa esterna*, era la parte aperta ai laici, si presentava più semplice e umile, non aveva il soffitto voltato e non poteva vedere la *cappella maggior*. Con il concilio di Trento si impose l'abbattimento del pontile e la unificazione delle due parti anche se appartenenti ad epoche diverse, pertanto venne completata la volta in stile gotico-rinascimentale.

Vi è infatti una differenza nell'altezza in chiave delle prime quattro volte rispetto a quelle del presbiterio e sono state compiute con una diversa tecnica costruttiva. Solo alla fine del 1300 cade l'obbligo di mantenere i 30 piedi di

altezza (9 metri) ed è per questo motivo che le colonne all'ingresso, realizzate successivamente, raggiungevano quasi 17 metri.

Grazie ai recenti scavi archeologici vennero ritrovati segni della fondazione del pontile proprio tra la quarta e la quinta campatale e le semicolonne che sostengono le volte sono state addossate alle pareti laterali coprendo gli affreschi che si trovavano sulle pareti. Anche nel sottotetto si possono riscontrare tra la quarta e la quinta campata i resti di un muro che probabilmente aveva il compito di separare l'area voltata da quella coperta a capriate.

Dal Settecento al Novecento

Le informazioni sulle epoche posteriori sono molto rare e le deduzioni elaborate le deviamo all'intervento di restauro avvenuto sull'intero complesso nel 1981 diretto dalla Soprintendenza Archeologica del Piemonte e finanziato dalla Famija Albeisa

Grazie a questi lavori possiamo ricavare informazioni sulla seconda metà del Seicento e i primi del Settecento. Ciò che rimane dell'epoca è Barocca un intervento molto invadente e rischioso che mise a serio rischio la stabilità della chiesa: dieci piccole cappelle vennero scavate ai lati all'interno dei muri portanti, in corrispondenza dei contrafforti, non potevano utilizzare lo spazio fuori dal perimetro dato che la chiesa è situata sul confine con la strada da un lato ed è adiacente al chiostro dall'altro, ma questo intervento rese necessario aggiungere un muro di riempimento tra i contrafforti esterni in modo da bilanciare il vuoto che si era creato all'interno.

Questo intervento snaturò il concetto di chiesa conventuale trasformandola in un centro religioso cittadino e allo stesso tempo portò via vari affreschi storici che erano presenti sulle pareti laterali.

Nel Settecento ed agli inizi dell'Ottocento vennero costruite numerose tombe di famiglia, e, da una fonte fotografica, vediamo che il presbiterio era stato prolungato verso la navata.

Ben più aggressive furono le operazioni intraprese in epoca napoleonica: gli ordini religiosi vennero soppressi e molte chiese e conventi vennero dichiarate proprietà nazionali. Questo fu anche il destino del San Domenico che si vide trasformare in scuderia per i cavalli dell'esercito francese.

Le pareti vennero colorate di arancione per coprire ogni simbolo religioso. I segni delle funi che legavano i cavalli si vedono ancora tutte le colonne che sono scolorite alla base a causa dell'usura.

Una iscrizione sul muro della navata destra riporta che il Re Carlo Felice, tramite il comune di Alba, donò la chiesa al Capitolo della Cattedrale che lo cedette alla Confraternita del Sacro Cuore di Gesù.

La chiesa venne riaperta al pubblico dopo un restauro avvenuto nell'anno 1827. Tale operazione non aveva a cuore la difesa della chiesa, ma le esigenze della confraternita, pertanto il monumento subì altri rimaneggiamenti e lasciò negative tracce dello stile ottocentesco.

Per ottenere un ambiente più scuro tre finestre dell'abside vennero chiuse; affreschi, lapidi e iscrizioni vennero asportate, infine le cappelle laterali vennero chiuse per diventare ripostigli.

Anche i Santi Tutelari delle cappelle laterali furono rimossi e il loro culto sospeso per lasciare spazio a Santi più in voga e apprezzati dalle nuove famiglie.

I restauri del 1981

I restauri sopracitati sono gli ultimi interventi realizzati ed hanno donato alla chiesa l'aspetto che oggi possiamo contemplare. Le campagne di scavo erano guidate da A. Crosetto e da E. Micheletto, mentre gli architetti U. Dellapiana, A. Appiano, A. Barberis e G. Gobino si occuparono del progetto basandosi sui dati emersi da numerosi studi dei tre anni precedenti, incentrati sulla profondità del terreno e confrontandosi con l'esperienza del restauro degli anni '30 che si occupò del rifacimento del pavimento in cui venne riproposto il piano di calpestio risalente al XIV-XV.

La prima scelta importante che si dovette affrontare fu il posizionamento degli arredi ottocenteschi. Sia la Soprintendenza Archeologica sia la Soprintendenza dei Beni Artistici Storici dimostravano perplessità sulla ricollocazione di elementi tanto ingombranti come ad esempio il coro ligneo che venne spostato nella chiesa di San Giuseppe di Alba.

Un altro tema ostico fu decidere la quota del pavimento che è cambiata svariate volte nel corso della storia. L'idea iniziale era quella di *“raccordare il livello barocco delle cappelle laterali al piano pavimentale prescelto, posto a quota notevolmente inferiore”*, ma le difficoltà tecniche erano troppe perciò in corso d'opera si scelse come alternativa di *“raccordare, in base ai dati emersi dallo scavo, la quota pavimentale trecentesca riscontrata nella navata centrale con quelle più tarde delle navate laterali, frutto di un intervento successivo e con quelle del presbiterio, sopraelevato rispetto al resto della chiesa.”*¹

I lavori realizzati tra il 1926 ed il 1934 avevano l'obiettivo di conservare la stabilità dell'edificio e ripristinare l'abside e le cappelle terminali. Si intendeva chiudere le cappelle laterali aperte nel muro perimetrale, riaprire le finestre chiuse in epoca ottocentesca, far emergere gli affreschi rimasti nascosti da operazioni di censura. Infine, come abbiamo visto prima, riabbassare il pavimento per mostrare le basi delle colonne.

Nel 1983, iniziarono i lavori per la pavimentazione:

*La chiesa all'inizio dei lavori di scavo del luglio 1981, presentava una pavimentazione in piastrelle quadrate di cemento ed il presbiterio, rialzato come le absidi minori, si estendeva ad occupare anche la sesta campata della navata centrale, delimitata da balaustre a circondare l'altare.*²

¹ Cfr: G.G. Ferria, “La chiesa di S. Domenico di Alba” in “Atti della Società degli Ingegneri e degli Industriali di Torino”, Torino, 1855, pag 77

² Cfr: G.G. Ferria, “La chiesa di S. Domenico di Alba” in “Atti della Società degli Ingegneri e degli Industriali di Torino”, Torino, 1855, pag 79

Alla quota di base delle colonne si trovarono frammenti della pavimentazione originaria composta in quarelle di cotto di 20 cm per lato, erano disposte in modo obliquo rispetto ad una fascia di mattoni tangente il colonnato.

Le operazioni di scavo mostrarono che nelle navate laterali il suolo è composto da terra e frammenti di ossa umane, probabilmente fu quello il modo per riempire il vano creato nel cambio di livello del pavimento. Inoltre, nella navata centrale emerse in corrispondenza della terza campata della una fossa per la fusione di una campana con una vasca di raccolta del bronzo fuso.

Nel 1984 il San Domenico è mostra di se stesso: per mancanza di fondi fu necessario interrompere i lavori prima dell'inserimento del nuovo pavimento; si decise di aprire il cantiere ai cittadini così che potessero vedere le fondazioni della chiesa e vedere le prime trasformazioni all'interno.

Grazie alla fondazione Cassa di Risparmio di Cuneo nel 1989 si terminarono i lavori.

BIOGRAFIA DI PINOT GALLIZIO

1902-1950

Giuseppe Gallizio nasce il 12 febbraio ad Alba, in provincia di Cuneo dove consegue un diploma tecnico ed in seguito una laurea in Chimica presso l'Università di Torino e nel 1941 apre la sua farmacia nella città natale. Negli anni Quaranta riprende le ricerche dell'ingegnere Giovan Battista Traverso (1878-1955), botanico e micologo italiano, che aveva individuato reperti neolitici nelle aree limitrofe alla città. Nel 1941 chiude la farmacia per aprire una erboristeria in cui sperimenta medicine alternative alla grande produzione industriale.

1952

Conosce il giovane artista Simondo (1928), allievo di Felice Casorati, che, stretta amicizia con Gallizio, si trasferisce ad Alba nella casa dell'artista.

1955

Gallizio insieme a Simondo e il danese Asger Jorn fonda il Laboratorio Sperimentale del Movimento internazionale per una Bauhaus immaginista (M.I.B.I.) polemica contro la nuova Bauhaus di Max Bill a Ulm. Riescono a riunire il movimento CO.BR.A con il movimento nucleare (Enrico Bay e Sergio Dangelo) e collaborano con Matta, Emilio Scanavino e Lucio Fontana.

Questi movimenti si radicalizzano contro il condizionamento pedagogico della creatività artistica all'industria, perseguito nella Bauhaus di Ulm.

Piero Simondo ha sostenuto, in un intervento avvenuto durante il Convegno tenutosi ad Alba nel 1984, in margine ad una retrospettiva dedicata a Pinot Gallizio, che il laboratorio “nacque come forma specifica al confine tra artigianato ed industria, come il suo nome Bauhaus voleva significare”

1956

Esce il primo numero di “Eristica” la rivista del movimento.

Agli inizi di settembre viene organizzato da Gallizio, Jorn, Simondo, Bay, Sottsass jr, e Verrone il Primo Congresso mondiale degli Artisti Liberi che ha per tema “Le arti libere e le attività industriali”. Evento di richiamo di tanti artisti e architetti del nord europa: l'olandese Constant, Lettriste, Wolman, artisti cecoslovacchi come Rada e Kotik. La riunione si conclude con l'emanazione di sei punti sull'urbanismo unitario, una mostra retrospettiva di ceramiche futuriste nelle sale del municipio e la Mostra del Laboratorio Sperimentale di Alba.

Constant si trasferisce ad Alba per continuare la collaborazione con Gallizio. Progettano insieme una maquette per un progetto utopico di un accampamento di zingari

1958

Gallizio soggiorna a Parigi per la seconda conferenza dell'IS, il movimento Internazionale Situazionista, un movimento politico ed artistico che ha le radici nel marxismo, nell'anarchismo e nelle avanguardie artistiche degli inizi

del Novecento. Le figure rilevanti del movimento sono Debord (autore del saggio “La società dello spettacolo”, Asger Jorn, Raoul Vaneigem e Gallizio.

Durante la permanenza a Parigi incontra il gallerista Renè Drouin con il quale insieme a Debord e Jorn progettano un ambiente espositivo. Tornato ad Alba prepara nella sua cantina un grande rotolo di pittura industriale che esporrà nella Galerie Drouin.

1959

Il 13 maggio si inaugura alla Galerie Drouin di Parigi la Caverna dell'antimateria, una delle prime opere ambientali.

Ad agosto termina il testo “Manifesto della pittura industriale. Per un'arte unitaria applicabile.”

1960

Inizia il ciclo pittorico della “Gibigianna” ed in seguito il ciclo intitolato “La storia di Ipotenusa”

Viene realizzata una mostra personale allo Stedelijk Museum di Amsterdam.

1961

A Venezia, presso Palazzo Grassi viene organizzata la mostra “Dalla natura all'arte”

1962

Comincia a lavorare al ciclo di dipinti intitolati “La Notte” ed in seguito “I Neri”.

1964

Riceve un invito alla XXXII Biennale Internazionale d'Arte di Venezia poco prima di morire. Gli viene dedicata una sala personale con un catalogo presentato da Maurizio Calvesi.

BIBLIOGRAFIA

T. Coomans, H. De Dijn, J. De Maeyer, R. Heynicks & B. Verschafel, eds. "Loci Sacri, Understanding sacred places" 2012

Giancarlo Santi, Carla Bartolozzi, Isabella Bolgiani, Paolo Tomatis, Giusi Andreina Perniola, Daniela Ferrero, Alessandra Ferrighi, Federico Fazio, Simona Gatto, Emanuele Romeo, Alessia Bianco, Snežana Večanski, Snežana Jeji, Giovanni Leoncini, Carmine Iuozzo, Claudio Mazzanti, Carlos Alberto Cacciavillani, Lidia Padricelli, Carla Zito, Valeria Minucciani, Giuseppe Damone, Rita Valenti, Sebastiano Giuliano, Riccardo Rudiero, Rita Capurro, Francesco Novelli, Demetrios Athanasoulis, Leonidas Koutsoumpos, Maria Vasilopoulou, Nikolaos Siomkos, Maria Carolina Campone, Saverio Carillo, Francesco Augelli, Susanna Bortolotto, Maria Mimmo, Lucio Specca, Ferdinando Zanzottera, Massimiliano Valdinoci, Fabio Saggioro, Manuela Mattone, Zorán Vukoszávlyev, Cristina Coscia, Elena Fregonara, "patrimonio architettonico religioso. Nuove funzioni e processi di trasformazione", a cura di Carla Bartolozzi, Gangemi, Architettura, urbanistica, ambiente, 2017.

Architettura per l'archeologia. Museografia e allestimento. Luca Basso Peressut, P. Federico Caliarì, curatore: C. Martinelli, Prospettive Edizioni, 2014

Carlo Scarpa, L'arte di esporre, Philippe Duboÿ Arcoprint edizioni, 2016

Emanuele Romeo "Instaurare, reficere, renovare. Tutela, conservazione, restauro e riuso prima delle codificazioni ottocentesche", 2007

Marco Vaudetti, Simona Canepa, Stefania Musso, "Esporre allestire vendere. Exhibit e retail design" Editore Wolters Kluwer Italia, 2014

"Installazioni museali permanenti" Goppion, 2013

Didi Huberman, "Il gioco delle evidenze". La dialettica dello sguardo nell'arte contemporanea 1992, trad. it., Roma 2008, p. 102.

W. Benjamin, "L'opera d'arte nell'epoca della sua riproducibilità tecnica" 2000.

Bibliografia sulla Chiesa di San Domenico:

G.G. Ferria, "La chiesa di S. Domenico di Alba" in "Atti della Società degli Ingegneri e degli Industriali di Torino", Torino, 1886

C. C. L. Giordano, "Il bel San Domenico di Alba", Torino, Tipografia Giuseppe Anfossi, 1914

Alberto Crosetto, Egle Micheletto, Indagine archeologica nella chiesa di S. Domenico di Alba. Brevi note sui risultati dello scavo (anni 1981 e 1983) in "Alba Pompeia, Rivista semestrale di studi storici, artistici e naturalistici per Alba e territori connessi". Nuova serie, Anno V, Fascicolo I, I semestre 1984, pg. 59-110

Antonio Buccolo, “Alba, chiesa di San Domenico, Alba, Famija Albeisa, 2001

Walter Accigliaro, Boffa Gianni, Molino Baldassarre, “Repertorio storico delle parrocchie e delle parrocchiali nella Diocesi di Alba”, Diocesi di Alba, 2001

Bibliografia su Pinot Gallizio:

Mirella Bandini, “Pinot Gallizio 1955-1964 – Alba del Piemonte.” Editore Allemandi & C. Ott. - nov. 1984

Comisso F., Roberto M. T. “Pinot Gallizio. Catalogo generale delle opere 1953-1964. Edizione illustrata. Edizioni Mazzotta collana Biblioteca d'arte, 2001

Comisso F., Roberto M. T. “Pinot Gallizio. Il laboratorio della scrittura” Edizioni Charta, 2005

Tesi di Laurea:

“Edifici “abbandonati”: luoghi possibili per fare un’esperienza, culturale, estetica e sociale Può l’arte ritornare all’esperienza?” Relatore: Prof.ssa Roberta Dreon Primo correlatore: Prof. Zagato Lauso Laureanda: Sara Raquel Mason. 2013/2014

“Houses of God... or not?! Approaches to the Adaptive Reuse of Churches in Germany and the United States”. Rebecca Lueg, May 2011

“Il San Domenico di Alba: Analisi dei modelli architettonici, delle tecniche costruttive e prospettive di restauro” Giulia Renata Morra, Roberta Francesca Oddi

Analisi e Rilievo di antiche chiese e confraternite in Asti e conseguente risposta a loro rifunzionalizzazione E. colagrossi, C. Sproviero. Relatore: Giuseppe Orlandi

Spazi per l'arte contemporanea e scenografie per la pace al SERMING, Danilo Manassero, Relatore: Marco Vaudetti

Seminari:

Arte contemporanea, città e ambiente. Nuove strategie di valorizzazione. Cristana Campanini

Articoli:

Stefanie Knauss e Davide Zordan “L’aura nomade” Riflessioni sull’incontro con l’opera d’arte a partire da Walter Benjamin

Flavia Radice, “Reuse of deconsecrated churches. The case of Pavia”, Politecnico di Torino

Luigi Snozzi, “L’architettura deve fare resistenza contro la società”

Antonio Tibaldi, “Le nostre Tor”, Famija Albeisa, Editore Luigi Cabutto, Stampa L'artigiana, numeri dal 1981-2017

Sitografia:

<http://itempligrecci.blogspot.it/2011/12/il-santuario-di-demetra-ad-eleusi.html>

https://books.google.it/books?id=KkJRrzeYf3wC&pg=PA90&lpg=PA90&dq=vitruvio+eleusi+tempio+demetra&source=bl&ots=awWIoHcVsU&sig=sMH-XmMlSgla3-HiAo8YoT62Sg&hl=it&sa=X&ved=oahUKEwjEidGhkvbSAhWBxxQKHV_oBmoQ6AEILjAD#v=onepage&q=vitruvio%20eleusi%20tempio%20demetra&f=false