

# SILENCE, LIGHT AND SPACE. ALEPH, A SPACE FOR THREE ABRAHAMIC RELIGIONS

## Abstract

In Berlin, in 2006 it was born the project "The House of One", a place for prayers opened to Christians, Muslims and Jews. The project expresses the European cultural change and the architectural transformations in this "age of migration", where religious identity is often synonymous with conflict.

As Berlin, also Aleph bets on the possibility of designing a space for prayer for the three Abrahamic confessions, but unlike Berlin, where there are three separate spaces, connected by a common place, Aleph investigates the possibility to design only one space, to use at different times, according to the liturgical calendar of each religion. The research is based on two hypotheses:

- to disperse the iconographic symbols, traditionally represented with painting and sculpture, as a condition for mutual acceptance and to use only the light and the shape of space to express the idea of the irruption of the sacred;
- not to reduce church, mosque and synagogue to only one undifferentiated space, but to express the differences not through the shape of the building, but through the different positions that each Assembly of believers takes during prayer, namely through the shape of the Assemblies.

To give the Assemblies the task of bringing meaning to places for prayer, is a high degree of theoretical reflection that the sacred space of contemporaneity could offer. Supporting this distinction is not only highly innovative, but it is also important for what's the primary responsibility of those who do research on architectural composition: architecture. Aleph's research has many disciplinary implications, anthropological, political, philosophical and even exquisitely composite implications. In this article, however, a specific aspect of the research will be addressed: the dispersion of the iconographic symbols of tradition entrusted to painting and sculpture. Silence can be read as absence. Is it possible to silence the figurative and iconic symbolic apparatus of the three religions and use their absence to increase the expressive power of light and let light give life to space, to suggest the irruption of the sacred? Silence, light and

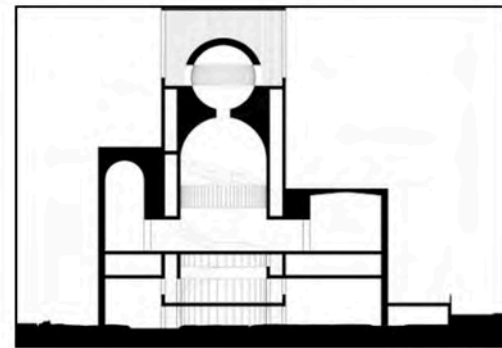
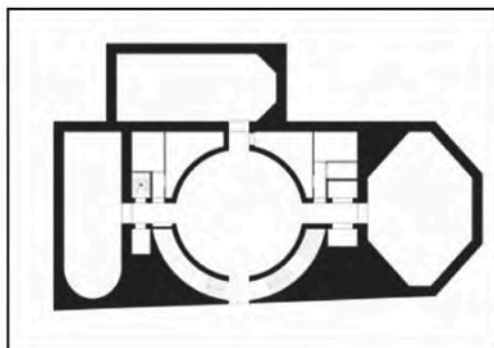


Fig. 1 - The House of One, Berlin. The new pavilion built in 2017, for common activities awaiting the construction of the entire complex; images of the exterior and of the central space; section and plan of the prayer rooms.

void become the protagonists of this different idea of understanding spaces for prayer. To build the distinctive brands of each of the three spaces, every identity will be based not on style, namely not on the art of transforming matter into symbol, but every identity will be based on character, which is the capacity of the space to accept only one faithful or the whole Assembly in prayer, whose disposition is the means to relate that space with its purpose: the relationship with the divine. This is a good point of view, clearly tendentious, to understand better the change of the space for prayer of the three religions gradually taken place in the architecture history of the twentieth century: this transformation of the symbolic compositional techniques has already taken place for all three religions. This mutation is clear in many of the new projects of spaces dedicated to worship, be they Christians or Muslims or destined for synagogue space. The symbolic weight of the traditional figurative/iconic apparatus has progressively diminished; instead, space and light have increased their power to give life to what only

the celebratory substance can generate in the imagination of the Assembly in prayer.

**Keywords:** Space for prayer | Christians | Muslims | Jews | Silence | Light

## Introduction

In Berlin, in 2006 it was born the project "The House of One", a place for prayers opened to Christians, Muslims and Jews. (Figure 1) The project expresses the European cultural change and the architectural transformations in this "age of migration", where religious identity is often synonymous with conflict. As Berlin, also Aleph bets on the possibility of designing a space for prayer for the three Abrahamic confessions, but unlike Berlin, where there are three separate spaces, connected by a common place, Aleph investigates the possibility to design only one space, to use at different times, according to the liturgical calendar of each religion. The research is based on two hypotheses:

- to disperse the iconographic symbols, traditionally represented with painting

and sculpture, as a condition for mutual acceptance and to use only the light and the shape of space to express the idea of the irruption of the sacred;

-not to reduce church, mosque and synagogue to only one undifferentiated space, but to express the differences not through the shape of the building, but through the different positions that each Assembly of believers takes during prayer, namely through the shape of the Assemblies.

To give the Assemblies the task of bringing meaning to places for prayer, is a high degree of theoretical reflection that the sacred space of contemporaneity could offer. Supporting this distinction is not only highly innovative, but it is also important for what's the primary responsibility of those who do research on architectural composition: architecture. Silence can be read as *absence*. Is it possible to silence the figurative and iconic symbolic apparatus of the three religions and use their absence to increase the expressive power of light and let light give life to space, to suggest the irruption of the sacred? Silence, light and void become the protagonists of this different idea of understanding spaces for prayer. To build the distinctive brands of each of the three spaces, every identity will be based not on *style*, namely not on the art of transforming matter into symbol, but every identity will be based on *character*, which is the capacity of the space to accept only one faithful or the whole Assembly in prayer, whose disposition is the means to relate that space with its purpose: the relationship with the divine. This is a good point of view, clearly tendentious, to understand better the change of the space for prayer of the three religions gradually taken place in the architecture history of the twentieth century: this transformation of the symbolic compositional techniques has already taken place for all three religions. This mutation is clear in many of the new projects of spaces dedicated to worship, be they Christians or Muslims or destined for synagogue space.

The symbolic weight of the traditional figurative/iconic apparatus has progressively diminished; instead, space and light have increased their power to give life to what only the celebratory substance can generate in the imagination of the Assembly in prayer. Silence is established between space and rite, the silence that refuses the *representation of*

what will happen or has happened, freeing itself from the eloquence of the figurative representation of symbols. These new symbolic compositional techniques are very suitable for the research work of Aleph, because they are an excellent support for the study of the typological characteristics of a new common space for prayer. The study of these compositional techniques has produced a fascinating research on the sacred space, a reading through the work of the masters of twentieth century architecture. This reading has opened an reasoning about the culture of contemporary man, about his aesthetic perception in relation to the sensitivity to spiritual values, his psychology, his fears, his faults and his wonderful dreams. The relationship between the shape of space and the symbolic shape of the three Assemblies has its theoretical foundation in the difference between *style* and *character*, in the meaning that Auguste Perret, at the beginning of the last century, gave admirably to this diversification. Aleph « gives to the shape of the Assembly, of the gathered community, the task of producing the *character*».<sup>1</sup>

Aleph's goal is to research one or more types of space to be declined in the design of a only one space, whose character of space for prayer is entrusted to his ability to be inhabited by each of the three Assemblies. The difference of Perret between style and character, later will be recovered by Le Corbusier, who, in turn, will identify a difference between *style* and *styles*: *styles* are identified by the type of decoration, then by something added and consequently it's meaningless; *style*, instead, is the principle unity of the architectures of an era. Since then, modern architecture looks for *style* in the critical renunciation of decoration. This approach has had influences also in the design of the spaces for prayer, but while for the architecture generally, both residential, both institutional or public, the renunciation of decoration has been a complex process, but all in all accepted without great resistance, for religious architecture, the renunciation of decoration took a long of metabolization time, because it is linked to the aesthetic perception in relation to spiritual values sensibility. Without decoration, the shape of void and its light can transform a ordinary space into a space to pray. When each Assembly meets, it establishes a dialectic relationship with light

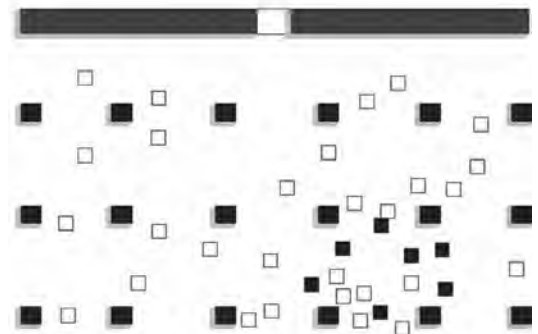
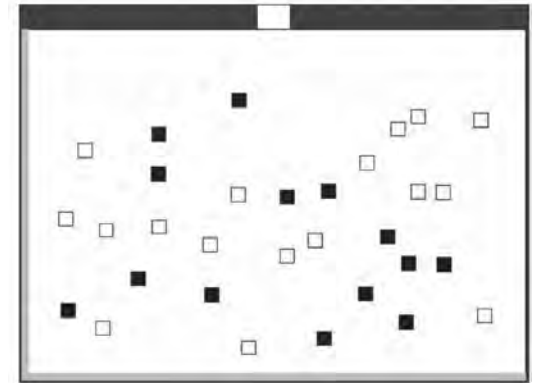
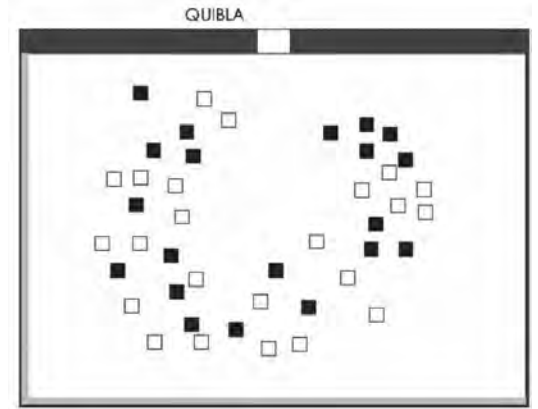


Fig. 3 - Compositional schemes of different types of mosques.

and space and gives their the 'character' of a place dedicated to prayer. Assign to the shape of Assembly the responsibility for giving *character* to the light and to the space, represents a reduction to the zero degree of the architectural writing of religious buildings. The research for the Modern Movement architects compensates for the reduction of

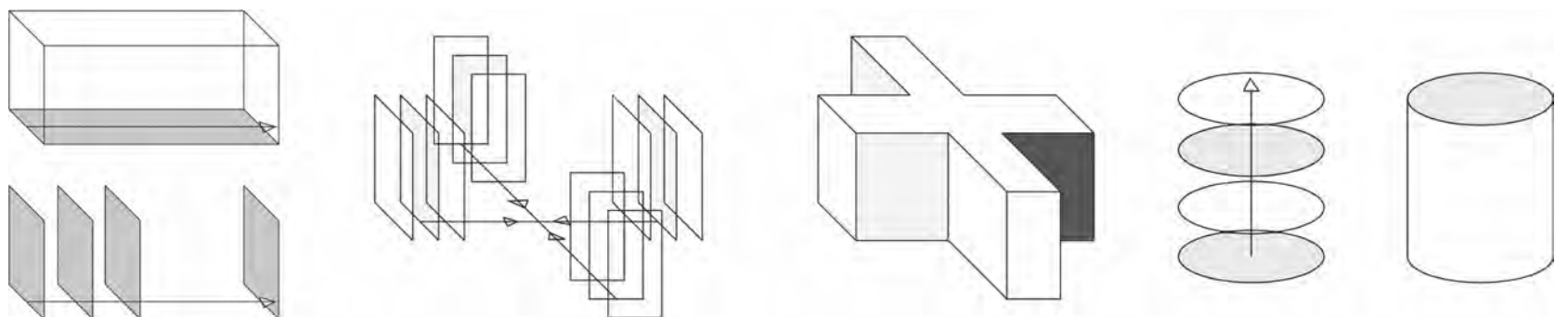


Fig. 2 - Compositional schemes: basilic system as a translation along a straight line of a single flat figure; Greek cross plant as a translation towards a center of four flat figures; central plant as a translation along a straight line in the space of a single flat figure.



decoration and of iconographic symbols with the search for archetypal elements of the spaces for prayer; then they were entrusted with the task of characterizing the space to respond to his destination as a building for worship.

This selection work found an archetype in the sequence *\_fence, pathway, room\_* already found in the description of the Alliance Tent told in the Old Testament.

In this meticulous selection work, the typological and morphological study of the room was very important; the room and in particular the prevailing direction of the room, almost always coinciding with the prayer direction, was among the strongest and most recognizable symbols of the traditional space for prayer.

For Christian churches, generally the layout of the space comes from the translation of a flat geometric figure along one or more straight lines, oriented according to the directions that must be emphasized. For example, the basilical plant is the result of the translation of a mostly rectangular figure along the main axis of the nave, which coincides with the longitudinal axis. The Greek cross plant is the result of the translation of four rectangular figures along the same number of axes of equal size, oriented towards only one point, emphasizing the theme of centrality. The pure central plant born from the translation of a symmetrical geometric figure along the zeta axis, placed in correspondence with its barycentre. (Figure 2) In a rectangular plant mosque the theme of the transversality of space prevails over that of longitudinality: transversality is a consequence of the direction of the Assembly that is parallel to the *qibla* wall, which orients prayer and contains the *mihrab*, the niche that indicates the direction of Mecca. In the figure n.2 you can see different compositional scheme of mosque. In the first two schemes it is possible to observe how, in the same space, the assembly of the faithful can be arranged differently, forming different configurations of that same space. In the third scheme the pillars are added, this can generate a fragmentation of the internal space in multiple spaces, each of which can assume a different configuration depending on how the Assembly is arranged. (Figure. 3)

Often, at the origins of Islam, many Christian churches, mainly basilicas, were transformed from a church into a mosque exactly through the rotation of the sense of fruition of space, from longitudinal to transversal. In these mosques, the assembly is not directed towards a only one point that is prospectively relevant, but towards a plane that identifies a prevailing direction to increase the sense of transversality.

In the synagogue, the choral shape of the Assembly has assumed symbolic value over time, as well as in other religions. However, the deep meaning of that space is not a temple, but a place of reading and reflection on the Torah, for this reason the iconic image of 'staying inside' the synagogue is the man who studies God through the Book, beautifully represented by Chagall's painting, Jew in prayer.



Fig. 4 - Le Corbusier, chapel of Notre Dame du Haut of Ronchamp, light from large wall perforated.



Fig. 5 - Le Corbusier, church of St. Pierre in Firminy



Fig. 6 - of Stanley Kubrick's film "2001: A Space Odyssey"

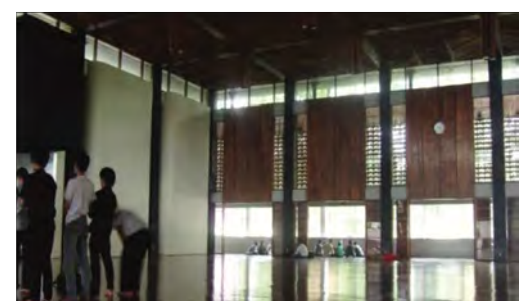
Studying and reading presuppose an individual concentration, an individual rather than collegial concentration, so that some synagogues have a fragmented space, which helps and protects the concentration of every one, almost like a library, in which the protagonists are not the books, but the Book, the Torah.

For a long time Modernity has studied how to break the patterns with a single prevalent direction without losing the possibility of recognizing this new idea of space as a place dedicated to common prayer. In each historical period that has reviewed the relationship between man and God, putting the value of the human person at the heart even in his relationship with the divine, artists and architects have tried to overcome religious plan pattern with only one prevailing direction. This 'Humanism' of spaces for prayer is very evident in the idea of "all-center space", that is typical of sixteenth-century central-plan churches, like Michelangelo's project for San Pietro, an "all-center space", born plastically from the excavation of matter, as well as one of his sculptures. Modernity has worked on these same themes starting from the avant-gardes of the early twentieth century up to today. For example, Le Corbusier's work on religious architecture is very important. Between 1950 and 1955, seven years before the beginning of the Second Vatican Council, he

built in France the chapel of Notre Dame du Haut of Ronchamp, where he begins to analyze the relationship between Assembly, space and liturgy and he begins to call in question the direct correspondence between access to the church and its prevailing direction, understood as the matrix of its axial development. The chapel is built on a hill that makes it visible from afar, and puts it in continuous osmosis with the landscape. From down the hill, you walk on an upward pathway. The ascent culminates in the fence, which is in turn a natural fence, designed by the lawn and the trees surrounding the church. At this point, you meet the first door and the first change in this chapel compared to the traditional method of designing churches: that the door is not right at the bottom of the church, aligned with the altar, but in the opposite direction, orthogonal to the altar, about two-thirds of one of the long sides. The second change is that the door, that might seem to be the principal portal to the church, is instead a door just to get out of it, in fact its handle is only on inside. The pathway becomes a promenade around the chapel, which goes beyond the bottom of the church traditionally used for entry and it continues till it comes to end, where is finally the entrance door to the church, located on the opposite side of the exit portal. The entrance system that directly connected square, parvis, door, apse room (pathway, fence, room) was broken. The longitudinality of the basilica



Fig. 7 - Achmad Noeman, Salman Mosque, Bandung Indonesia.





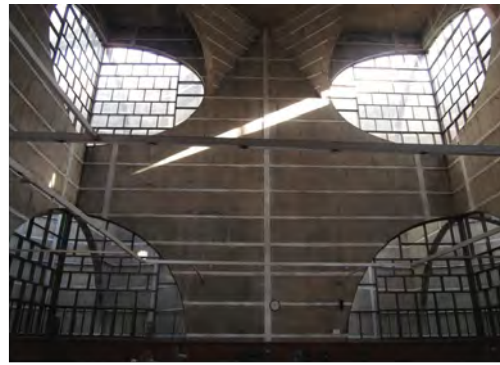


Fig. 8 - Louis Kahn, Mosque of in the National Assembly Building of Bangladesh, Dhaka.

plant is replaced by the transversality, whose perception is possible thanks to the long pathway, which going around the chapel, overcomes the traditional entry point placed at the bottom of the church, to enter in the middle of the long side.

There, on that threshold, it happens something special, evocative and mystical at the same time: the entrance is transversely to the room and the light is no longer behind the altar, but in front of those who enter, passing through the large wall perforated, which has become just an icon of this architecture. (Figure 4) The idea of limit replaces the concept of tension towards a point, towards the curved apse, which instead expressed the way towards God. The limit is drawn by a bronze strip embedded in the floor, placed parallel to the entrance and orthogonally to the altar. That strip, which will also return into the floor of St. Pierre in Firminy church, is a new limit, a new fence, which orders man to stop because the sacred is something unknowable by definition. At the same time, that line which breaks the space, tries to deviate it again to the altar, trying to recover the longitudinal dimension of the room, but the power of light overpowers the attempt to change direction.

In 1962, shortly before his death, Le Corbusier designed the church of St. Pierre in Firminy. A ramp goes around the church: starting from the street, it goes higher than the churchyard, which is not aligned with the church door, and arrives at a small portico, where the pathway changes direction again, bending ninety degrees. When you come into the church there is no far point/place to get to, the room don't have a prevalent directionality, it's at the same time many directions and many spaces. You walk forward towards the altar, but just before you arrive, you see the light that rains from the ceiling and the light beams that come from the wall above altar and envelop everything, so you have to look up and you can still change

direction and get on the glacies that covers the pathway from entry to altar.

There isn't a direct line on plane like a pathway that connects door to the altar (man to the divine), as it had been in all the churches since the times of the early Christian basilicas, but there is a spiral in the space drawn by the light, which returns several times over itself and which, contrary to the plane line, can't tell but only evoke the relationship with the divine. (Figure 5)

In spiral light of Firminy, Le Corbusier rediscovers his idea of space that can be crossed in several directions and dimensions, the space-time of the Einsteinian theories, of the cubist poetics, to which he himself adhered. Time come into the space thanks to the light, whose dynamic effects support the loss of directionality and evoke a new feeling, a new idea of spirituality, which is all inside the man, does not need icons because she speaks to a man that is very self aware. The interior of St. Pierre is expression of a feeling both complex and simple, because it's a primary space, born of a reason so extreme as to become almost mystical. Le Corbusier still draws the same strip of Ronchamp in the floor, but it is a symbol that does not have the same weight. Firminy is an ancestral void, but at the same time futuristic, summarized in one of the final images of Stanley Kubrick's film "2001: A Space Odyssey", where the monkey /man, who has now learned to navigate the universe and now he is alone in his bed at the end of life, there, in that place without time because it is all time, once again Kubrick puts before him the mysterious monolith. (Figure 6)

The void and the light of Firminy reminds you<sup>2</sup> Guardini's words, when he wrote: «The void, correctly articulated of space and surface is not a pure negation of the image, but its opposite pole. The void relates to the space, as the silence to the word. As soon as man opens himself to it, he perceives a mysterious

presence inside. This presence tells about the sacred all that goes beyond form and concept».<sup>2</sup>

Again Guardini wrote: «It's beautiful when the sacred space is totally founded on the community and its action, when it is released from the liturgy and then it unites with her again, and all architectural staging is renounced. At the beginning here there is only cosmic space and after, only cosmic space remains: God has been there».<sup>3</sup>

Firminy's void, as well as the void described by Guardini, is the same void of Luis Kahn's mosque, designs for the building for the National Assembly in Dhaka and is the same void of the Salman mosque, designed by the Indonesian architect Achmad Noeman. The Salman Mosque (Figure 7) was built in the city of Bandung in Indonesia in 1960, near the ITB Institut Teknologi Bandung campus. Many argue that the Salman project is an expression of a new vision of Islam that Noeman translates into architecture. The space, with a square plan, is totally without decoration: it's shown as a large empty parallelepiped, closed at the top by the large concrete roof and on the sides by the light. The light goes inside through the light textures of perforated wood panels that are positioned between the thin pillars, becoming the true protagonist of the interior space.

Luis Kahn's mosque, built in 1962 in the National Assembly Building of Bangladesh in Dhaka (Figure 8), is also a great void without decoration, born from the combination of simple geometric shapes, whose intersection generates the void of the large windows from which a light enters. Most of the day, the prayer space is illuminated by reflected light, a white light that emphasizes the geometric rigor of architecture and translates into space what, in the tradition of the architecture of Islamic prayer spaces, had been the abstract character of the decorative apparatus. At a certain time however, the inclination of the sun is able to bring light directly into space, so the rigorous character of white indirect light and of pure geometry is replaced by the pathos, evoked by the rays of light that flood the space from above. Thus light expresses the double character of faith: both the rigor of divine reason and the pathos of ecstasy.

In these great empty spaces the light supports the primacy of the shape that assumes the assembly of the faithful during the celebration on the shape of the prayer hall itself, the same primacy theorized by Romano Guardini, according to research that starts from the second half of the nineteenth century, with the Liturgical Movement and arrives until Vatican Council II. In fact the modern liturgy, at least concerning the Catholic religion, which among the three religions is the one most strongly connected with cultural changes and therefore investigable according to a modifying dynamic in history, supporting the primacy of the Assembly on the prayer hall shape, conceptually moving the place of the celebration from "Temple" to "Ecclesia".

According to the tradition born in ancient Egypt, the Temple is the home of the god, where the god lives thanks to the ritual of the





Fig. 9 - Marina Tabassum, The Bait Ur Rouf Mosque, Dhaka.

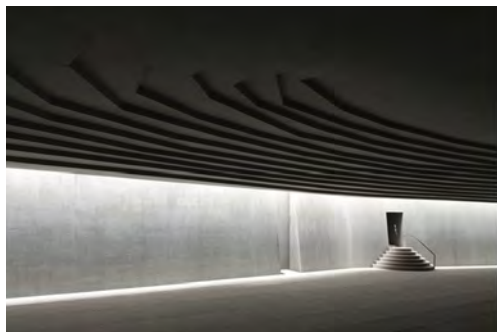


Fig. 10 - Amre Arolat Architects, Sancaklar Mosque, Istanbul.



adepts; his image or symbols are cared for by priests, who keep their substance alive. The Ecclesia is the form of the first church of the origins, home of Emmaus more than a monument, the house of the community in prayer. This conceptual shift from "Temple" to "Ecclesia" brings the Eucharist and the other symbols into a dimension of event and no longer of constant presence, giving more value to the liturgical celebration than to the custody of the divine symbols.

However, as well as for Catholics, even in the Islamic world between the late nineteenth and early twentieth century many reform movements were born. The Islamic Reformist Movement tried to innovate Islam, questioning essential points of religious and cultural tradition. Until then only the old jurisconsults, (*ulama*) officials halfway between politics and religion, had indicated the political, religious and moral line of the Islamic world, precluding its entry into modernity, which, in this way, had become totally to the prerogative of the West.

After the reformist phase, starting from the sixties of the twentieth century, with the crisis of arab nationalism inspired by secular and socialist values, the fundamentalism was made the Muslim world prey, the same fundamentalism that today supports international terrorism. However, recently, just European Islam is slowly promoting a new reformist debate. Taquir Ramadan, a Swiss born in Egypt, spoke up for positions like: «Islamic education should integrate the dimension of the intelligence of the context and of the education according to the surroundings, of the action and of the participation in Europe, from the act of solidarity to the awareness of civil responsibility».

This new debate, even if it is only just beginning, begins to have effects also on the

most recent projects of prayer spaces and not only in Europe.

The Bait Ur Rouf mosque (Figure 9), also built in Dhaka as the Kahn building, expresses a different relationship between space and liturgy compared to traditional Islamic architecture, projecting Muslim prayer spaces into the contemporary scenario. The Bait Ur Rouf Mosque was designed by Marina Tabassum and was built in 2012 in a densely populated district of Dhaka. The Tabassum project attracted much attention and was one of the nineteen finalists for the Aga Khan 2016 edition. The mosque consists of an enclosure containing the volume of the prayer space that rotates 13 ° towards Mecca compared to the direction of enclosure. The perimeter of the great central void is delimited by eight pillars and the four corners that are created in the intersection between the prayer space and the enclosure become open courtyards, illuminated by the natural light. This kind of light that enters the prayer space from the side courts gives the space an aura of mysticism and spirituality.

In the Sancaklar Mosque (Figure 10), built in 2012 by Amre Arolat Architects in Istanbul, the prayer space seeks to blend completely with

the landscape. Also this mosque is a great void without decoration, where the void is the negative imprint of primary elements of architecture (the wall, the hill dug to accommodate the building the roof). In the Sancaklar Mosque, built in Istanbul in 2012 by Amre Arolat Architects, the prayer space tries to blend itself completely with the landscape. Also this mosque is a great void without decoration, where the void is the negative imprint of primary elements of architecture (the wall, the excavation in the hill, the roof). The light that enters, falls down on the wall of the *qibla*, leaving in the shade the intrados of the roof. The Sancaklar Mosque, with its pure shapes of light and matter, is an expression of primitive spirituality, free of any cultural weight.

All these spaces have elements in common also in the design of artificial light. Many of these architectures have a diffused artificial lighting, far from the dramatic effects of the so-called "Bernini light"<sup>4</sup>, which, for example, has characterized the baroque architecture of the Catholic churches. Artificial light renounces dramatic theatrical effects, favoring a kind of meditation that expresses a spirituality that is much more closely linked to each person, much more intimate. It is' a light that does not describe, but evokes. It does not describe a way, it does not indicate how to get to *sacred*. It's a very evocative and not very descriptive light, which leaves us alone, which presupposes the awareness of participation in prayer, so it is so diffused, it does not frame anything, it does not emphasize directions, it does not establish hierarchies, but it refers to each person, to responsibility and to awareness of prayer his *In essence*, therefore, the light of these spaces relationship with the divine. Recalls the quality of light that Kubrick uses to illuminate the room in the scene of his film, certainly very evocative, but at the same time disquieting.

Aleph is a research about the way of inhabiting the space of prayer and suggests the possibility of making the *character* of the space for prayer, only thanks to its ability to be inhabited by only one faithful or by the whole Assembly, whose disposition is the means to relate that space with its purpose: the connection of man with the divine. Relating the symbolic shape of the Assemblies with the space and light of the place for prayer, offers the possibility of moving the object of research



Fig.11/1 - Ottokar Uhl, Cappella per gli studenti Collegio Benedettino Melk, Germania  
Fig.11/2 - Amre Arolat Architects, Sancaklar Mosque, Istanbul.



from the shape of the place for prayer to the shape generated by the Assemblies in prayer. In this way the faithful no longer recognize themselves in space, but recognize each other, in a kind of "aesthetics of reception" applied to the spaces of prayer. (Figure 11) The void shape, made empathetic thanks to the contribution of light, is the dynamic shape of each Assembly in prayer, which at that moment is the shape of the sacred, that's like the form of water, can't be described.

Giving to the shape of Assemblies in prayer the significant role of space, can start a new method of composing spaces for prayer for the communities and could give answers in terms of space to a *sensus fidelium* that still has no words. You can ask what defines the otherness of these of space prayer. The answer could be that the sacredness is not in the sense of separation of the Temple (temple - *temenos* - *temno* - to cut). So what 's otherness? Otherness is a part of transcendence that is radically immanent, in other words, it is an unthinkable transcendence outside of immanence. Aleph tries to support and shows that there really is a *sensus fidelium* that still has no words, but that despite its silence, it already exists.

## NOTES

1. Galantino M., in *La forma dell'acqua, emblemi spaziali ed emblemi dello stare in uno spazio di preghiera comune per le tre religioni abramitiche*, di Giammetti M., edizioni Ri Stampa, Latina 2016, pp. 9.
2. Romano Guardini, theologian and liturgist of the early twentieth century, was one of the promoters of the Liturgical Movement, which led to a reform of the Catholic liturgy that prepared the great reformist work of the Second Vatican Council
3. A.A. VV, *Romano Guardini e i movimenti moderni*, Il Covile, Firenze, 1991.
4. *Op.cit*
5. Campo Baeza A., *Architectura sine luce*, in *Domus* n.760, maggio 1994.

## SILENZIO, LUCE E SPAZIO.

**Aleph, uno spazio di preghiera per le tre religioni abramitiche**

### Abstract

Nel 2006 nasce a Berlino il progetto "The House of One", un luogo di culto per cristiani, musulmani ed ebrei, in linea con i cambiamenti della geografia culturale europea e dell'architettura in questa "età delle migrazioni", in cui tuttavia, identità religiosa è spesso sinonimo di conflitto.

Aleph è un lavoro di ricerca che, come Berlino, ipotizza la "scommessa" del progetto di uno spazio di preghiera per le tre religioni, rinviando alla sola divisione del tempo il suo utilizzo. Le ipotesi da cui parte sono: disperdere i simboli iconografici della tradizione affidati a pittura e scultura quale condizione per la reciproca accettazione ed usare solo la luce e la forma dello spazio per esprimere l'idea dell'irruzione del sacro; non ridurre chiesa, moschea e sinagoga ad uno, ma esprimere le differenze non attraverso la forma dell'aula, ma attraverso le diverse disposizioni che assume ciascuna comunità di fedeli in preghiera.

Affidare alla forma delle comunità in preghiera il ruolo significativo dello spazio, con un nuovo equilibrio tra parola e sacrificio, rappresenta un elevato grado di riflessione teorica che lo spazio sacro

della contemporaneità potrebbe offrire. Sostenere questa distinzione, oltre ad essere fortemente innovativo, è importante anche per ciò che rappresenta la responsabilità primaria di chi ricerca nel campo della composizione architettonica: l'architettura.

Aleph è un progetto dai molteplici risvolti disciplinari, da quelli antropologici e politici, a quelli filosofici, a quelli squisitamente compositivi; in questo articolo tuttavia, verranno affrontati alcuni aspetti specifici del lavoro di ricerca, ovvero il tema della dispersione dei simboli iconografici della tradizione affidati a pittura e scultura.

Il silenzio può essere letto come "assenza". E' possibile ridurre al silenzio l'apparato simbolico figurativo e iconico delle tre religioni ed usare quell'assenza per accrescere la forza espressiva della luce e permetterle di animare la forma dello spazio per suggerire l'irruzione del sacro?

Silenzio, luce e spazio diventano i protagonisti di questa diversa idea di intendere lo spazio per la preghiera e per il raccoglimento. Le marche distintive di ciascuno dei tre spazi sono costruite su identità incentrate non sullo stile, ovvero non sull'arte di trasformare la materia in simbolo, ma sul carattere, cioè sulla capacità dello spazio di accogliere i singoli fedeli o la comunità in preghiera, la cui disposizione è il tramite per mettere in relazione quello spazio con il suo fine, la relazione con il divino.

Questo punto di vista, chiaramente tendenzioso, trova fondamento in una lettura dei cambiamenti, di fatto avvenuti, negli spazi di preghiera delle tre confessioni nell'arco del Novecento.

Questa trasformazione delle tecniche simbolico compositive è evidente in molti progetti di spazi dedicati alla preghiera siano essi cattolici, musulmani o per la confessione ebraica. Il peso simbolico dell'apparato iconico figurativo tradizionale è andato scemando progressivamente: al suo posto spazio e luce hanno incrementato la loro forza dando vita a quello che solo la sostanza celebrativa può generare nell'immaginazione delle assemblee riunite in preghiera.

**Parole chiave:** Spazio per la preghiera | Cristiani | Musulmani | Ebrei | Luce | Silenzio

### Introduzione

Nel 2006 nasce a Berlino il progetto "The House of One", uno spazio di preghiera per cristiani, musulmani ed ebrei, in linea con i cambiamenti della geografia culturale europea e dell'architettura in questa "età delle migrazioni", in cui spesso identità religiosa è sinonimo di conflitto.

Aleph è una ricerca che, come Berlino, scommette sulla possibilità di progettare uno spazio di preghiera per le tre confessioni abramitiche, ma diversamente da Berlino, dove ci sono tre spazi separati, collegati da una piazza comune, Aleph vuole progettare un unico spazio da usare in tempi diversi, in funzione dei rispettivi calendari liturgici.

La ricerca si fonda su due ipotesi: disperdere i simboli iconografici, tradizionalmente affidati a pittura e scultura, quale condizione per la reciproca accettazione ed usare solo la luce e la forma dello spazio per esprimere l'idea dell'irruzione del sacro; non ridurre chiesa, moschea e sinagoga ad uno, ma esprimere le differenze non attraverso la forma dell'aula, ma attraverso le diverse disposizioni che assume ciascuna comunità di fedeli durante la preghiera, ovvero attraverso le diverse forme delle Assemblee.

Assegnare alla forma della comunità in preghiera il ruolo significativo dello spazio è un elevato grado di riflessione teorica che lo spazio di preghiera della contemporaneità potrebbe offrire. Sostenere questa distinzione, non solo è fortemente innovativo, ma è importante anche per quello che rappresenta la

responsabilità primaria di chi ricerca nel campo della composizione architettonica: l'architettura.

Il silenzio può essere letto come assenza. E' possibile ridurre al silenzio l'apparato simbolico figurativo e iconico usato negli spazi di preghiera delle tre confessioni ed usare quell'assenza per accrescere la forza espressiva della luce, così che la luce dia vita allo spazio per suggerire l'irruzione del sacro? Silenzio, luce e vuoto diventano i protagonisti di questa diversa idea di intendere gli spazi per la preghiera. Per costruire le marche distintive di ciascuno dei tre spazi, le rispettive identità saranno incentrate non sullo stile, ovvero non sull'arte di trasformare la materia in simbolo, ma sul carattere, cioè sulla capacità dello spazio di accogliere i singoli fedeli o la comunità in preghiera, la cui disposizione è il tramite per mettere in relazione quello spazio con il suo fine: la relazione con il divino.

Questo punto di vista, chiaramente tendenzioso, trova fondamento in una lettura dei cambiamenti, di fatto avvenuti negli spazi di preghiera delle tre religioni nel corso del Novecento.

La trasformazione delle tecniche simbolico compositive degli spazi per la preghiera è di fatto già avvenuta per tutte e tre le confessioni; la mutazione è evidente in molti dei progetti recenti di spazi per il culto, siano essi cristiani, che musulmani, che destinati allo spazio sinagogale.

Il peso simbolico dell'apparato figurativo/iconico tradizionale è progressivamente diminuito, invece lo spazio e la luce hanno aumentato la loro forza per dare vita a ciò che solo la sostanza celebrativa può generare nell'immaginazione della comunità in preghiera. Il silenzio si innesta tra spazio e rito; il silenzio che rifiuta la 'rappresentazione' di ciò che avverrà o è avvenuto, liberandosi dalla eloquenza figurativa dei simboli.

Le nuove tecniche compositive degli edifici per la preghiera si prestano ad essere calate nelle due ipotesi di ricerca di Aleph, dimostrandosi un ottimo supporto per la ricerca delle caratteristiche tipologiche di uno spazio di preghiera comune. Il loro studio ha prodotto un'affascinante ricerca sullo spazio sacro studiato attraverso l'opera dei maestri della architettura del Novecento, ed in ultimo, ma non da meno, questa rilettura ha aperto un ragionamento sulla cultura dell'uomo di oggi, sulla sua percezione estetica in relazione alla sensibilità ai valori spirituali, la sua psicologia, le sue paure, i suoi difetti e i suoi meravigliosi sogni.

La relazione tra la forma dello spazio e la forma simbolica delle tre Assemblee, trova il suo fondamento teorico nella distinzione tra stile e carattere, nell'accezione che ne dava mirabilmente Auguste Perret all'inizio del secolo scorso, «affidando alla forma dell'Assemblea, della comunità riunita, il compito di con-figurare il carattere». L'obiettivo di Aleph è ricercare uno o più tipi di spazio da declinare nel progetto di un'aula unica, il cui carattere di spazio deputato alla preghiera è affidato alla sua capacità di essere abitato da ciascuna delle tre Assemblee.

La differenza descritta da Perret tra stile e carattere verrà recuperata successivamente da Le Corbusier, che, a sua volta, cercherà un'ulteriore distinzione tra stile e stili: gli stili sono identificati dal tipo di ornamento, quindi da qualcosa di aggiunto e di conseguenza privo di significato; lo stile, invece, è l'unità di principio delle opere di un'epoca. Dalla Modernità in poi, l'architettura cerca uno stile nella consapevolezza critica della rinuncia all'ornamento. Questo approccio ha avuto riflessi anche nel progetto degli spazi per la preghiera, ma mentre per l'architettura in genere, sia essa residenziale, che pubblica istituzionale la rinuncia all'ornamento è stata un processo complesso, ma tutto sommato accolto senza grandi resistenze, per l'architettura religiosa, l'abbandono dell'ornamento ha avuto ed ha ancora bisogno di un tempo di metabolizzazione diverso, perché legato alla percezione estetica in

riferimento alla sensibilità ai valori spirituali. La rinuncia all'ornamento affida alla sola capacità conformativa dello spazio e della luce la condizione potenziale di essere spazio da abitare per pregare; quando ciascuna Assemblea si riunisce instaura a sua volta un rapporto dialettico con la luce e con lo spazio e gli conferisce il carattere di luogo deputato alla preghiera. Assegnare alla forma dell'Assemblea il compito di con-figurare il carattere della luce e dello spazio di preghiera rappresenta una riduzione al grado zero della scrittura architettonica degli edifici per il culto delle comunità.

La ricerca dei maestri del Movimento Moderno compensa la riduzione dell'ornamento e dei simboli iconografici con la ricerca di elementi archetipi degli spazi di preghiera, cui viene affidato il compito di caratterizzare lo spazio per rispondere alla sua destinazione di edificio per il culto. Questo lavoro di selezione portò ad individuare un archetipo di riferimento nella sequenza recinto, percorso, stanza, già rinvenibile nella descrizione della Tenda dell'Alleanza raccontata nel Vecchio Testamento. In questo minuzioso lavoro di selezione, grande peso ebbe lo studio tipologico e morfologico dell'aula ed in particolar modo della direzione prevalente dell'aula, coincidente quasi sempre con la direzione di preghiera, che era tra i simboli più forti e più riconoscibili del modo tradizionale di progettare gli edifici per il culto.

Per le chiese cristiane il tracciato regolatore che genera lo spazio nasce dalla traslazione di una figura geometrica piana lungo una o più rette, orientate secondo le direzioni che si vogliono enfatizzare. Ad esempio l'impianto basilicale nasce dalla traslazione di una figura composta sulla base di un rettangolo lungo l'asse principale della navata, che coincide con quello longitudinale. L'impianto a croce greca nasce dalla traslazione di quattro figure rettangolari lungo altrettanti assi di uguali dimensioni orientati verso un solo punto, enfatizzando il tema della centralità. L'impianto a pianta centrale puro nasce dalla traslazione di una figura geometrica simmetrica lungo l'asse zeta posto in corrispondenza del suo baricentro. (Figura. 2)

Nella tipologia di moschea a pianta rettangolare il tema della trasversalità dello spazio prevale rispetto a quello della longitudinalità: la trasversalità è conseguente alla direzione dell'assemblea che è parallela al muro della qibla, che orienta la preghiera e contiene il mihrab, la nicchia che indica la direzione della Mecca. Spesso, alle origini dell'Islam, molti edifici di culto cristiani, prevalentemente ad impianto basilicale, furono trasformati da chiesa in moschea proprio attraverso la rotazione del senso di fruizione dello spazio, da longitudinale in trasversale. In questi tipi di moschee l'assemblea non è rivolta verso un solo punto di fuga prospetticamente rilevante, ma verso un piano che individua una direzione prevalente ed acuisce il senso della trasversalità. (Figura.3)

Nella sinagoga, la forma corale dell'assemblea ha assunto nel tempo valenza simbolica, così come nelle altre religioni. Tuttavia, il significato profondo di quello spazio non è essere un tempio, ma un luogo di lettura e di riflessione sulla Torah, per questo motivo si può proporre come immagine iconica dello 'stare dentro' la sinagoga l'uomo che studia Dio attraverso il Libro, rappresentata magnificamente del dipinto di Chagall, Ebreo in preghiera.

Lo studio, la lettura presuppongono un raccoglimento individuale, prima che collegiale, tanto che alcune sinagoghe hanno uno spazio frammentato, che accoglie e protegge la concentrazione del singolo, quasi come una biblioteca in cui i protagonisti non sono i libri, ma il Libro, la Torah.

Per molto tempo la Modernità ha studiato come superare gli impianti con una sola direzione prevalente senza far perdere di riconoscibilità allo spazio, in quanto luogo deputato alla preghiera comune.

Ogni periodo storico che ha riconsiderato il rapporto tra uomo e dio, mettendo al centro il valore della persona umana anche in rapporto alla divinità, ha provato a mettere in discussione questo tipo di impianto.

Questo Umanesimo degli spazi di preghiera è più che evidente in quell'idea di spazio tutto centro, che riporta alla mente le aule a pianta centrale dell'architettura cinquecentesca, come il progetto di Michelangelo per San Pietro, uno spazio tutto centro, il cui essere totalmente dato è enfatizzato dall'idea di un'architettura nata plasticamente dallo scavo della materia, così come una delle sue sculture.

La Modernità ha lavorato su questi stessi temi a partire dalle avanguardie dei primi del Novecento fino ad oggi. Significativo è il lavoro di Le Corbusier sull'architettura religiosa. Tra il 1950 ed il 1955, sette anni prima dell'inizio del Concilio Vaticano II, costruisce in Francia la Cappella di Notre Dame du Haut di Ronchamp, dove comincia ad analizzare il rapporto tra Assemblea, spazio e liturgia ed a mettere in discussione la corrispondenza diretta tra meccanismi di accesso all'aula e la sua direzione prevalente, quale matrice del suo sviluppo assiale.

La cappella si erge su una collina che la rende visibile anche da lontano, in un processo di continua osmosi con il paesaggio. Giunti alla base della collina ha inizio un percorso in salita verso l'aula. L'ascesa culmina nel recinto, che è a sua volta un recinto naturale, disegnato dal prato e dagli alberi che circondano l'aula e partecipano dell'aula stessa. A questo punto, si incontra la prima porta. Il primo cambiamento è che la porta non si trova sul fondo dell'aula, in asse con l'altare, ma nella direzione opposta, ortogonale all'altare, a circa a due terzi di uno dei lati lunghi. Il secondo cambiamento è che quello che potrebbe sembrare il portale di ingresso all'aula è in realtà una porta solo per uscirne, come dimostra la maniglia posizionata solo sul lato interno. Il percorso diventa una promenade attorno alla chiesa, che supera il fondo dell'aula tradizionalmente deputato all'ingresso e prosegue fino ad arrivare alla termine, dove si trova finalmente la porta di ingresso alla chiesa, posizionata sul lato opposto al portale di uscita. Il meccanismo di ingresso che metteva in relazione diretta piazza, sagrato, porta, stanza, abside (percorso, recinto, stanza) si è rotto. La longitudinalità dell'impianto basilicale è totalmente negata a favore di una trasversalità, la cui percezione è possibile proprio grazie al lungo percorso, che girando attorno alla stanza, supera il tradizionale punto d'ingresso posto sul fondo dell'aula, per accompagnare all'ingresso posto al centro di uno dei lati lunghi. Lì, su quella soglia, succede qualcosa di particolare, suggestivo e mistico allo stesso tempo: l'ingresso è trasversale alla stanza e la luce non si trova più alle spalle dell'altare, ma di fronte a chi entra, passando attraverso la grande parete forata, che rappresenta ormai un'icona di questa architettura. L'idea di limite sostituisce il concetto di tensione verso un punto, che esprimeva il cammino verso la divinità, verso l'abside curvo. Il limite è disegnato dalla fascia bronzea incassata nel pavimento, disposta parallelamente all'ingresso ed ortogonalmente all'altare. Quella fascia, che ritornerà anche nella pavimentazione di St. Pierre a Firminy, è un nuovo limite, un nuovo recinto, che intima all'uomo di fermarsi rispetto all'inafferrabilità del sacro. Allo stesso tempo quella linea, che spacca lo spazio, cerca di deviarlo nuovamente verso l'altare, tentando un recupero della dimensione longitudinale della stanza, ma la forza della luce sovrasta il tentativo di cambiare direzione. (Figura.4)

Nel 1962 poco prima della sua morte, Le Corbusier progetta la chiesa di St. Pierre a Firminy. Una rampa avvolge l'esterno della chiesa: partendo dalla strada si alza dalla quota del sagrato, che non è in asse con la porta dell'aula ed arriva ad un piccolo portico, dove il percorso cambia di nuovo direzione, piegando di

novanta gradi. Entrati nell'aula e non c'è più nessun punto/luogo lontano da raggiungere, l'aula non ha più una direzionalità prevalente, è tante direzioni e tanti spazi allo stesso tempo. Si procede verso l'altare, ma poco prima di arrivare, la luce che piove dal soffitto ed i fasci di luce che entrano dal muro sopra l'altare avvolgono tutto, proiettano lo sguardo in alto ed invitano ancora a salire sullo spalto che copre il cammino dall'ingresso verso l'altare, dove si cambia di nuovo direzione. Il percorso non è più una retta del piano che collega la porta all'altare (l'uomo al divino), così come era stato in tutte le chiese dalle prime basiliche in poi, ma una spirale nello spazio guidata dalla luce, che ritorna più volte su se stessa e che, contrariamente alla linea, non può raccontare ma solo evocare il rapporto con il divino. (Figura.5) Nella spirale di luce di Firminy, Le Corbusier ritrova la sua idea di spazio percorribile in più direzioni e dimensioni, lo spazio-tempo delle teorie einsteiniane, della poetica cubista, cui egli stesso aveva aderito. Il tempo entra in quello spazio per mano della luce, i cui effetti dinamici assecondano la perdita di direzionalità ed evocano un nuovo sentimento, una nuova idea di spiritualità, che non ha più bisogno di icone perché parla ad un uomo cosciente di se. L'interno di St. Pierre è espressione di un sentire allo stesso tempo complesso e semplice, proprio per il suo essere originario, frutto di una ragione tanto estrema da diventare quasi mistica. Le Corbusier disegna ancora la stessa linea di Ronchamp nel pavimento, ma è un simbolo che non ha più lo stesso peso. Firminy è un vuoto ancestrale, ma allo stesso tempo futuristico, sintetizzabile in una delle immagini finali del film di Stanley Kubrick "2001 Odissea nello spazio", dove l'uomo scimmia che ormai ha imparato a navigare nello spazio, è da solo in fin di vita sul suo letto; lì, in quel luogo senza tempo perché è tutti tempi, Kubrick gli pone davanti ancora una volta il monolite misterioso. (Figura.6)

Il vuoto e la luce di Firminy riportano alla mente le parole di Romano Guardini<sup>2</sup> quando scrive: «Il vuoto correttamente articolato di spazio e superficie non è una pura negazione dell'immagine, ma il suo polo opposto. Esso si rapporta a questo come il silenzio alla parola. Non appena l'uomo si apre ad esso, vi percepisce una presenza misteriosa. Essa esprime del sacro ciò che va oltre forma e concetto». <sup>3</sup> Ed ancora: «E' bello quando lo spazio sacro si fonda totalmente sulla comunità e sul suo operare, quando esso sprigiona dalla liturgia e con essa di nuovo affonda, e si rinuncia ad ogni messa in scena architettonica. All'inizio qui non c'è nient'altro che spazio cosmico e, dopo, non rimane altro che spazio cosmico: il Signore è passato»<sup>4</sup>.

Il vuoto di Firminy che ritorna nelle parole di Guardini è il vuoto della moschea che Luis Kahn progetta a Dhaka nell'edificio per l'Assemblea Nazionale, oppure è il vuoto della moschea di Salman, disegnata dall'architetto indonesiano Achmad Noeman.

La moschea Salman (Figura.7) è stata progettata nel 1960 a Bandung in Indonesia, nei pressi del campus dell'ITB Institut Teknologi Bandung. Molti sostengono che il progetto della Salman è espressione di una nuova visione dell'Islam di cui Noeman si fa interprete. Lo spazio, a pianta quadrata, è privo qualsiasi forma di ornamento, si presenta come un grande parallelepipedo vuoto disegnato in alto dall'altrettanto ampia copertura e sui lati dalla luce. La luce passa attraverso le tessiture leggere dei pannelli di legno traforati posizionati tra gli esili pilastri, diventando il vero protagonista del vuoto dello spazio interno.

La moschea che Luis Kahn costruisce nel 1962 nel complesso del National Assembly Building of Bangladesh a Dacca (Figura.8) è anch'essa un grande vuoto privo di ornamento, nato dall'accostamento di forme geometriche semplici, la cui intersezione genera il vuoto delle ampie aperture vetrate da cui

entra un luce. Per gran parte del giorno lo spazio di preghiera è illuminato da luce riflessa, una luce bianca che esalta il rigore geometrico dell'architettura e traduce in spazio quello che, nella tradizione dell'architettura degli spazi di preghiera islamici, era stato il carattere astratto dell'apparato decorativo. Ad un certo punto però l'inclinazione del sole è tale da portare la luce diretta nello spazio, per cui il dato rigoroso della luce bianca indiretta e della geometria pura, lascia il posto al pathos, evocato dai fasci di luce che inondano lo spazio dall'alto. In questo modo la luce esprime il doppio carattere della fede: da un lato il rigore della ragione che si coniuga con il dato divino, dall'altro il pathos dell'estasi.

In questi grandi spazi vuoti la luce sostiene il primato della forma che assume l'assemblea dei fedeli durante la celebrazione sulla forma dell'aula di preghiera stessa, quello stesso primato teorizzato da Romano Guardini nel solco di una ricerca che parte dalla seconda metà dell'Ottocento con il Movimento Liturgico ed arriva fino al Concilio Vaticano II. Infatti la liturgia moderna, almeno per quanto riguarda la confessione cattolica, che tra le tre è quella più fortemente connessa con i cambiamenti culturali e quindi indagabile secondo una dinamica modificativa nel tempo, sostenendo il primato dell'assemblea sull'aula, sposta concettualmente il luogo della celebrazione dal "Tempio" all' "Ecclesia" per quanto attiene agli edifici delle comunità. Secondo la tradizione che discende dall'Egitto, il Tempio è la casa del dio, dove il dio vive grazie al rito degli adepti, la sua immagine o i simboli sono accuditi da sacerdoti che ne mantengono la sostanza in vita. L'Ecclesia è la forma della prima chiesa delle origini, più casa di Emmaus che monumento, la casa della comunità in preghiera. Questo riavvicinamento sposta l'eucarestia e gli altri simboli in una dimensione di evento e non più di presenza costante, dando più valore alla celebrazione liturgica che alla custodia dei simboli divini.

Così come per i cattolici, anche nel mondo islamico tra la fine dell'Ottocento e gli inizi del Novecento nacquero molti movimenti riformatori. Il Movimento Riformista islamico tentò di rinnovare l'Islam, mettendo in discussione punti essenziali della tradizione religiosa e culturale. Fino ad allora solo i vecchi giureconsulti, (ulama) figure a metà tra la politica e la religione, avevano indicato la linea politica, religiosa e morale del mondo islamico, precludendo il suo ingresso nella modernità, che, in questo modo, era diventato totalmente ad appannaggio dell'Occidente.

Dopo la fase riformista, a partire dagli anni sessanta del Novecento con la crisi del nazionalismo arabo di matrice laica e socialista, il mondo musulmano è diventato preda delle derive fondamentaliste che oggi alimentano il terrorismo internazionale. Tuttavia, negli ultimi anni, proprio l'Islam europeo si sta facendo promotore di un nuovo dibattito riformista. Taquir Ramadan, svizzero di origini egiziane, si è fatto portavoce di posizioni del tipo: «La formazione islamica dovrebbe integrare la dimensione dell'intelligenza del contesto e dell'educazione in funzione dell'ambiente, dell'azione e della partecipazione in Europa, dall'atto di solidarietà alla consapevolezza della responsabilità civile».

Questo nuovo dibattito, anche se è solo agli inizi, comincia tuttavia ad avere effetti anche sui progetti più recenti di spazi di preghiera, e non solo in Europa. La moschea Bait Ur Rouf (Figura.9), realizzata anche'essa a Dhaka come l'edificio di Kahn, esprime un diverso rapporto tra spazio e liturgia rispetto all'architettura islamica tradizionale, proiettando gli spazi di preghiera musulmani nello scenario della contemporaneità.

La Moschea Bait Ur Rouf è stata progettata da Marina Tabassum ed è stata realizzata nel 2012, in un quartiere densamente popolato di Dhaka. Il progetto della Tabassum ha suscitato molta

attenzione ed è stato uno dei diciannove finalisti per il premio Aga Khan edizione 2016. La moschea è composta da un recinto che contiene il volume dello spazio di preghiera ruotato di 13° verso La Mecca rispetto al recinto. Il perimetro del grande vuoto centrale è delimitato da otto pilastri e i quattro angoli che si creano nell'intersezione tra lo spazio di preghiera ed il recinto diventano corti aperte. Le corti laterali portano dentro un tipo di luce che conferisce allo spazio un'aura di misticismo e spiritualità. Nella Moschea di Sancaklar (Figura.10), costruita nel 2012 a Istanbul da Amre Arolat Architects, lo spazio di preghiera cerca di fondersi completamente con il paesaggio. Anche questa moschea è un grande vuoto privo di decorazione, dove il vuoto è l'impronta in negativo di elementi primari dell'architettura (il muro, lo scavo, il tetto). La luce entra radente il muro della qibla, lasciando l'intradosso della copertura in ombra. La Moschea di Sancaklar, con le sue forme pure di luce e materia, è espressione di una spiritualità primigenia, libera da ogni peso culturale. Oltre che per la luce naturale, tutti questi spazi hanno elementi in comune anche nel progetto della luce artificiale. Gran parte di queste architetture posseggono un'illuminazione artificiale di tipo diffuso, che rifugge gli effetti drammatici della cosiddetta "luce alla Bernini"<sup>5</sup> che ha caratterizzato ad esempio tutta l'architettura barocca delle chiese cattoliche. La luce artificiale rinuncia ai drammatici effetti teatrali, favorendo un tipo di raccoglimento espressione di una spiritualità molto più legata all'individuo, molto più intimistica. È una luce che non descrive, ma evoca. Non descrive un percorso, non da indicazione su come raggiungere il sacro. E' una luce molto evocativa e poco descrittiva, che lascia soli, che presuppone la consapevolezza della partecipazione alla preghiera, per questo è così diffusa, non inquadra niente, non enfatizza direzioni, non stabilisce gerarchie, ma rimanda all'individuo, alla responsabilità ed alla consapevolezza della preghiera il suo rapporto con il divino. A ben guardare, la luce di questi spazi ricorda la qualità della luce che Kubrick usa per illuminare la stanza nella scena del suo film, di certo molto evocativa, ma allo stesso tempo inquietante.

Questo filone di ricerca, che sta tutto dentro il tema dell'abitare lo spazio di preghiera, suggerisce la possibilità di realizzare il carattere dello spazio solo grazie alla sua capacità di essere abitato, accogliendo i fedeli singoli o in comunità, la cui disposizione è il tramite per mettere in relazione quello spazio con il suo fine: la connessione dell'uomo con il divino. Aleph adotta questa impostazione metodologica: infatti, mettere in relazione la forma simbolica delle Assemblee con lo spazio e la luce dell'aula offre la possibilità di spostare l'oggetto della ricerca dalla forma dell'aula alla forma generata dalla comunità in preghiera. In questo modo i fedeli non si riconoscono più nello spazio, ma si riconoscono tra loro, in una sorta di "estetica della ricezione" applicata agli spazi di preghiera. (Figura. 11)

La forma del vuoto, resa empatica grazie al contributo della luce, è la forma dinamica di ciascuna Assemblea in preghiera, che in quel momento è la forma del sacro, che come la forma dell'acqua non si può descrivere. Affidare alla forma della comunità in preghiera il ruolo significativo dello spazio, può aprire ad un nuovo metodo di composizione degli spazi di preghiera per le comunità e potrebbe offrire risposte in termini di spazio ad un *sensus fidelium* che ancora non ha parole. La domanda che si potrebbe fare è che cosa definisce l'alterità di questo spazio di preghiera. La risposta potrebbe essere che la sacralità non va ricercata nel senso di separazione del Tempio (tempio – temenos – temno – tagliare). Cos'è allora l'alterità? L'alterità è quella parte di trascendenza che è radicalmente immanente, ovvero è una trascendenza non pensabile al di fuori dell'immanenza. Tutto il lavoro di ricerca che sta dentro Aleph sostiene e

dimostra che c'è davvero un *sensus fidelium* che ancora non ha parole, ma che pur nel suo silenzio, di fatto è già.

#### NOTE

1. Galantino M., in *La forma dell'acqua, emblemi spaziali ed emblemi dello stare in uno spazio di preghiera comune per le tre religioni abramitiche*, di Giammetti M., edizioni Ri Stampa, Latina 2016, pp. 9.
2. Romano Guardini, theologian and liturgist of the early twentieth century, was one of the promoters of the Liturgical Movement, which led to a reform of the Catholic liturgy that prepared the great reformist work of the Second Vatican Council
3. A.A. VV, *Romano Guardini e i movimenti moderni*, Il Covile, Firenze, 1991.
4. *Op.cit*
5. Campo Baeza A., *Architectura sine luce*, in *Domus n.760*, maggio 1994.