

Il sentimento del sacro

Figura, astrazione e luce

testo di/text by Valerio Paolo Mosco

The feeling of the sacred Sacred spaces have been changing since long ago. First of all, they are no longer specifically Christian, Buddhist, Muslim or Hebrew, but rather they are sacred in general terms, as if a higher sacredness, such as that evoked by Aldous Huxley and cemented in the New Age phenomenon, has been confirmed once and for all, in spite of the lingering existence of several fundamentalist factions. Sacredness that transcends specific religious credos is therefore an artist's reaction to said fundamentalist ideas. Such an event is born through the annals of history, which have long seen religious ardor intertwined with secular tolerance; a transcendental breath of life, an unescapable duty. If sacred spaces in the past tended to glean more of a representative ethos, today they are inclined to be evocative spacial mechanisms that use material, colour and natural light to project us towards transcendence, or perhaps more aptly, a feeling of transcendence. As such, the majority of current, faith-based architecture (the best of said category included), seems to retrace the same poetry employed by the first Romanticist figures, if not the same mysticism. Novalis, Schlegel, Schiller and Goethe, not to mention Schleirmacher, conceived of religion as a sentiment, a soul engine that due to its ineffable qualities cannot be completely attributed to simple "credo", religion or anything else that binds us to its laws. Sensory abandon is the road we have to follow in order to reach an understanding of reasons of the heart such as faith, where something

Da tempo ormai lo spazio sacro è cambiato. Innanzitutto non è più specificatamente cristiano, buddhista, musulmano e quant'altro, ma sacro in termini generali, come se quella sacralità sopra i diversi credi evocata da Aldous Huxley e coagulata nel fenomeno new age, si fosse ormai definitivamente affermata e ciò nonostante il dilagare dei diversi integralismi religiosi. La sacralità sopra i diversi credo quindi come reazione degli artisti e degli architetti nei confronti degli integralismi, un fenomeno questo che deriva da una lunga storia che ha visto tessere insieme il senso religioso con la tolleranza laica, l'anelito al trascendente con l'impegno nell'immanente. Se allora in passato lo spazio sacro era stato tendenzialmente rappresentativo oggi tende ad essere evocativo, tende ad essere un dispositivo di spazio, materiali, colori e luce naturale tale da predisporci nei confronti della trascendenza, o meglio verso il sentimento della trascendenza. In ciò la maggior parte dell'architettura sacra contemporanea, sicuramente la migliore, sembra ripercorrere la poetica, se non la mistica, dei primi romantici. Novalis, Schlegel, Schiller, Goethe e più che altro Schleirmacher hanno concepito la religione come sentimento, come moto dell'anima che nella sua ineffabilità non può essere completamente ricondotto ad un credo, ad una religio, a qualcosa che ci lega attraverso le sue leggi. L'abbandono sensoriale quindi come strada per giungere a quelle ragioni del cuore tra le quali trova posto un trascendente non imposto, ma vissuto in un'intimità che può, anzi deve, diventare collettivo. I poeti ed i filosofi romantici hanno reso noto ciò sin dall'inizio del diciannovesimo secolo, eppure l'architettura è riuscita a dargli forma con un ritardo notevole, più di un secolo dopo. Ritardo notevole compensato però non solo da risultati eccellenti, ma anche da un'offerta di opere talmente variegata da presentarci oggi una serie di opere che nel loro complesso ci restituiscono un vero compendio del dibattito teologico dell'ultimo secolo. Prendiamo, tra le tante, quattro opere di quattro maestri. La prima, forse la più famosa, è Ronchamp in cui Le Corbusier evoca il sacro con un'espressività plastica esplicita che dà vita ad un naturalismo religioso mondanico, evidenziato da una luce che giunge di lato come se dalle bucatore dovesse entrare il dio della terra più che il dio del cielo. All'estremo opposto l'aulica e monastica astinenza di Rudolph Schwarz. Prendiamo quella che è considerata la sua opera più importante, la chiesa di St. Fronleichnam ad Aachen in Germania. Schwarz è stato profondamente cristiano: il suo cristianesimo passava attraverso l'insegnamento mistico e comunitario di Romano Guardini ed infatti egli organizza il suo spazio sacro in ragione di quel minimalismo dialettico tipico di Guardini, per cui a terra lo spazio della comunità, dell'ecclesia, scuro e raccogliente, sopra di esso invece la bianca ed immacolata cassa muraria dello spazio trascendente. La distanza con Le Corbusier è sostanziale: all'inventiva plastica scultorea di quest'ultimo Schwarz sostituisce l'anonimia, il consueto, il ripetibile, ma trasfigura il tutto attraverso lo straniamento proporzionale, attraverso l'estruzione verticale della cassa muraria, evidenziata da



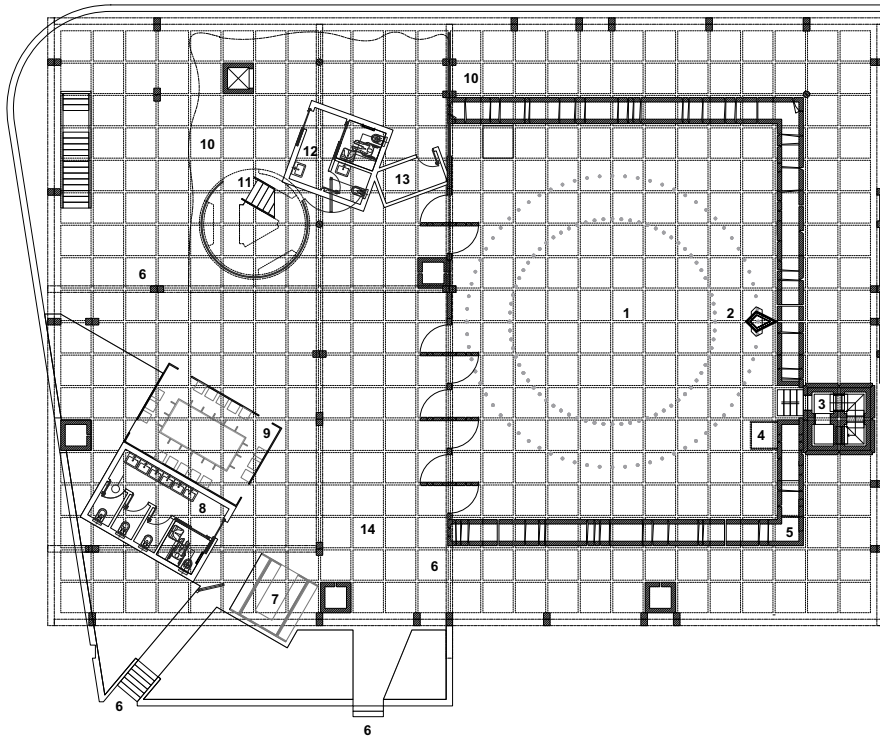


in copertina/on the cover: Interni della Cappella Notre-Dame du Haut (Francia, 1955) di Le Corbusier / *Interior of the Chapel Notre-Dame du Haut (France, 1955) by Le Corbusier*

a sinistra/left: Modello Ceramico, di Danilo Trogu (La casa dell'Arte, Albisola Superiore), Gianluca Peluffo, Antonio Lagorio, esposto al museo del Novecento di Firenze, durante la mostra "Paradigma, Il tavolo dell'Architetto" / *Ceramic Model, by Danilo Trogu (The house of Art, Albisola Superiore), Gianluca Peluffo, Antonio Lagorio, exhibited at the museum of the Twentieth century in Florence, during the exhibition "Paradigm, The table of the Architect"*

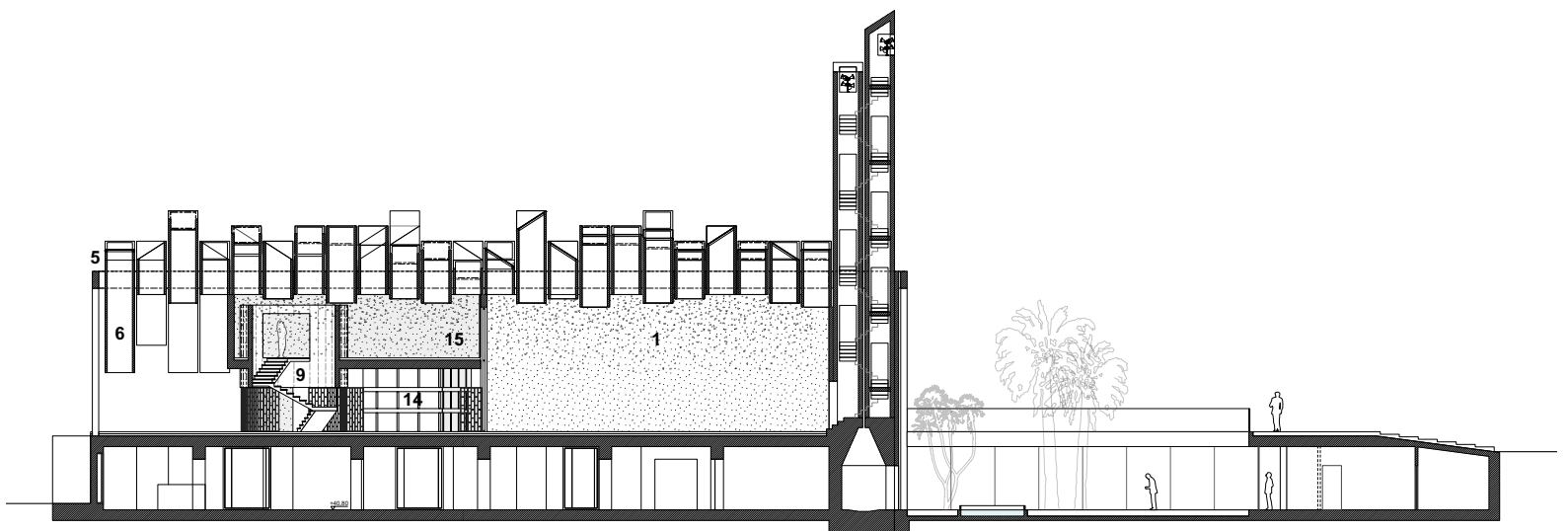
in questa pagina/in this page: Disegni tecnici di progetto, planimetria piano terra, sezione longitudinale / *Technical drawings, ground floor plan, longitudinal section*

a destra/right: Sokhna, Egitto, Vista esterna della nuova Moschea / *Sokhna, Egypt, Exterior view of the new mosque*

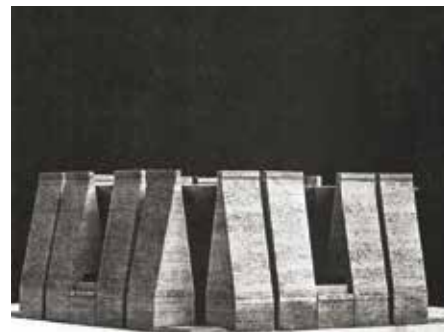


Legenda/Legend

- 1 Sala principale / *Main Hall*
- 2 Mihrāb
- 3 Minareto / *Minaret*
- 4 Minbar
- 5 Spazio tecnico / *Technical space*
- 6 Ingresso uomini / *Mens' entrance*
- 7 Scarpiera / *Shoe rack*
- 8 Bagno uomini / *Mens' bathroom*
- 9 Abluzioni / *Ablutions*
- 10 Ingresso donne / *Women's entrance*
- 11 Scala: accesso al mezzanino / *Staircase: access to women's mezzanine*
- 12 Bagno donne / *Women's bathroom*
- 13 Ripostiglio / *Storage*
- 14 Proiezione dei lucernari / *Skylight projection*







sublime is found and lived in an intimacy that can, and must, become collective. Romanticist poets and philosophers had made this concept renowned from the beginning of the 19th century, and yet architecture didn't manage to embody it until a century later. However, this notable delay is compensated for by some exceptional results in the field, not to mention a huge variety of project endeavours that, as a whole, presents us with an excellent summary of theological debate over the last one hundred years. Let's take four examples from the masters, of the many. The first, and perhaps the most famous, is "Ronchamp", in which Le Corbusier evokes the holy with an explicit, sculptural expressiveness that brings an earthly, religious naturalism to life, all-the-while underscored by a lateral light source, as if from these borings should enter not the God of the heavens, but the God of earth.

In contraposition, there is Rudolph Schwarz's refined, monastic abstinence. Let's consider his most celebrated work of art, the St. Fronleichnam Church in Aachen, Germany. Schwarz was profoundly christian: his beliefs had been forged through the mystical and communal teachings of Romano Guardini, and in fact, his design of sacred spaces is faithful to Guardini's typical, dialectal minimalism, whose flooring, lower walls and communal praying areas are dark, warm and welcoming, in heavy contrast with the immaculately white higher echelons of the building, representing transcendental space. The distance between these two works of art is considerable: where Le Corbusier's pliant, sculpting inventiveness takes the main stage in one, Schwarz uses the anonymous, the habitual, the repeatable, transforming everything with a type of artistic, proportional disassociation which is reached through a process of vertical extrusion along the solid wall construction. This technique is underscored by the lateral borings that could make up part of the archicture in any old country chapel. Following the same wavelength as that of Schwarz, we find Van der Laan, whose sacred space is nothing but anonymity and proportion, meditation and silence: architectural elements whose arranged, harmonic rhythm plays host to silence and concentration as if it wants to reflect the same ideas' physical being. Yes, Schwarz's and Van der Laan's churches are christian without

quelle banali bucatore di lato disposte come in una anonima cappella di campagna. Sulla stessa linea d'onda di Schwarz troviamo Van der Laan, in cui lo spazio sacro altro non è che anonimie e proporzione, raccoglimento e silenzio: il ritmo seriale ed euritmico degli elementi architettonici ospita il silenzio ed il raccoglimento quasi a voler essere l'espressione fisica dello stesso. Sono le chiese di Schwarz e Van der Laan chiese cristiane, senza dubbio, ma magicamente è come se si predisponessero ad ospitare più di un credo una generica comunità che crede. A prima vista si potrebbero considerare gli spazi di Schwarz e Van der Laan come i prototipi dello spazio sacro moderno, ma non è così, essi sono invece un punto di arrivo di un percorso che parte da ben altre premesse. Prendiamo il Tempio unitariano che Frank Lloyd Wright costruisce a Chicago nel 1910, un chiaro e deliberato omaggio alla cultura giapponese, all'arte dell'incastro a coda di rondine ed alla decorazione "a carabottino" tipica dell'artigianato giapponese. Niente silenzio in questo caso, niente astinenza formale, niente nudità evocativa, caso mai il contrario: ricchezza decorativa, per di più importata da una cultura, quella giapponese, che ha ben poco a che fare con i credi monoteisti su cui si fonda la religione unitariana. Per ultimo prendiamo il progetto per la Sinagoga di Gerusalemme di Louis Kahn, che propone una riedizione stilizzata di alcune restituzioni fantastiche del Tempio di Gerusalemme ed il risultato è un oggetto composto da grandi monoliti strombati a contrafforte distanziati tra loro in modo tale d'avere delle grandi lamine di luce a tutt'altezza, come se un potente dio, con un atto di potenza dimostrativa biblica, avesse aperto un monolite primario per dare luce al suo popolo. Wright, Le Corbusier, Schwarz, Van der Laan, Kahn: opere diverse, la cui tonalità espressiva va dalla concitazione espressiva all'atonie, dalla presenza esuberante all'assenza evocativa. Eppure due elementi tengono insieme opere così diverse, elementi capaci proprio di evocare quel sentimento trascendente romantico che caratterizza la migliore architettura sacra moderna e postmoderna. Il primo dispositivo è dato dal bilanciamento tra figurazione ed astrazione. Tutte le opere considerate si situano infatti in quel punto espressivo in cui l'immagine è come se si affacciasse sull'astrazione senza scivolarci dentro; in altre parole tutte partono da una figura ma la stessa figura è in parte trascesa attraverso quell'astrazione che è la grande invenzione dell'arte e dell'architettura moderna. E' infatti questo passaggio della figura nell'astrazione che costringe la stessa figura al suo schema, alla sua quintessenza, ed è proprio questo travaso a permettere di evocare il sentimento della trascendenza. Tutto dunque parte dalla figura, ma la figura si eleva ad essenza della stessa attraverso l'astrazione. Alcuni architetti moderni per così dire iconoclasti, come Eisenman e Meier sono partiti invece dall'astrazione alla ricerca della figura ed il risultato è stato un avvillimento del senso del sacro tale da farlo evaporare completamente. Alle poche maldestre esperienze di astrazione fine a se stessa hanno risposto le tante trasfigurazioni astratte della figura di Tadao Ando, Peter Zumthor, Alvaro Siza, Rafael Moneo ed altri ancora che hanno dimostrato come l'architettura postmoderna si sia trovata particolarmente a proprio agio nel territorio del sacro. Quanto detto era già chiaro agli albori della modernità. Prendiamo quello che adeguatamente è stato considerato il primo quadro astratto moderno, il Quadrato nero su fondo bianco di Kazimir Malevich. Esso era stato appeso personalmente dal pittore alla sua prima personale a San Pietroburgo nel 1915 nell'angolo delle pareti in alto, ovvero nel posto in cui tradizionalmente nelle case veniva appesa l'icona votiva bizantina. Sacro e astrazione dunque vanno da sempre d'accordo e questo accordo è una scoperta che dobbiamo alla modernità; ma l'accordo è possibile, è necessario ripeterlo, se l'astrazione parte da una figura, da qualcosa capace di evocare un corpo. Tutto ciò non è un'invenzione cristiana, ma il frutto di quella che potremmo definire una vera e propria transazione tra la cultura cristiana iconolatra, che non si fa particolari problemi a rappresentare il corpo del sacro e la cultura giudaica e musulmana iconoclasta, che invece rifiuta la rappresentazione figurativa della divinità, anche se non rifiuta affatto il valore del corpo architettonico. Una transazione tra iconolatria ed iconoclastia che solo la modernità è riuscita ad impostare e solo la postmodernità è riuscita ad attuare evocando un sentimento del sacro finalmente ospitante e tollerante in quanto proprio frutto di una transizione lunga e difficile tra quelli che potremmo definire due archetipi umani fondamentali. Un altro elemento che tiene insieme le diverse interpretazioni architettoniche del sacro nella modernità è l'uso della luce

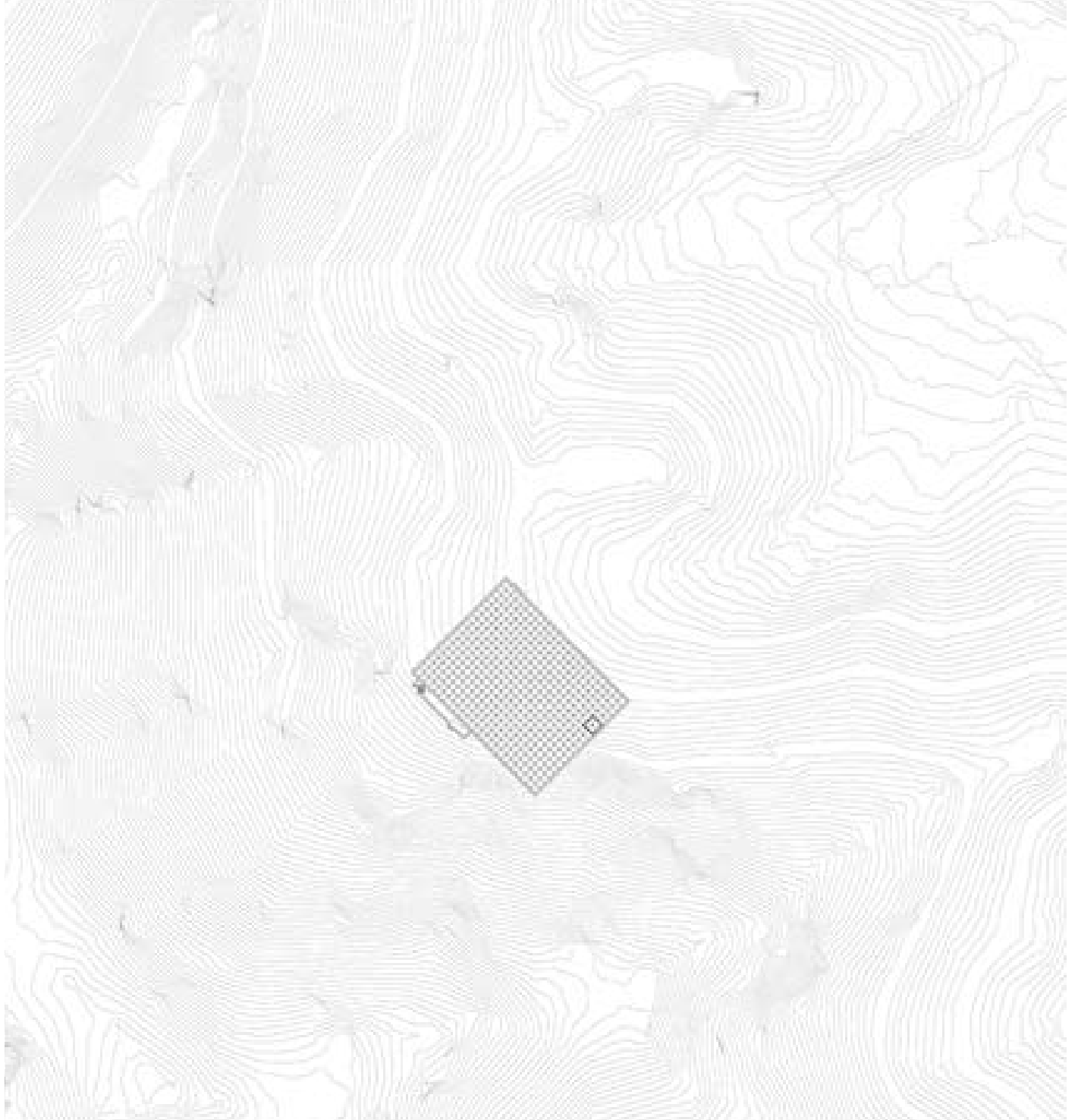


da sinistra verso destra/from left to right: Chiesa del Corpus Domini ad Aquisgrana (Germania, 1930) di Rudolf Schwarz - Unity Temple a Oak Park (Illinois, 1905-1908) di Frank Lloyd Wright - Sinagoga di Hurva (Gerusalemme) di Louis Kahn - Abbazia di St. Benedictusberg (Vaals, 1922) di Dom Hans Van der Laan - Mostra futuristica "0.10" (San Pietroburgo, 1915-1916) di Kazimir Malevich / *Corpus Christi Church in Aachen (Germany, 1930) by Rudolf Schwarz - Unity Temple in Oak Park (Illinois, 1905-1908) by Frank Lloyd Wright - Synagogue of Hurva (Jerusalem) by Louis Kahn - Abbey of St. Benedictusberg (Vaals, 1922) by Dom Hans Van der Laan - Futuristic exhibition "0.10" (Saint Petersburg, 1915-1916) by Kazimir Malevich*

a doubt, however it's as if they were built with an eye to welcoming more than a generic credo, but rather a community that shares faith. At first glance, these two examples could be considered as prototypical specimens of modern sacred space, but that is not the case. They represent a point of arrival, having travelled a path founded upon quite different premises. Let's take a look at Frank Lloyd Wright's Unitarian Temple built in Chicago (1910), which is a clear and deliberate homage to Japanese culture, dovetail jointing and grating decoration typical of the same artisanal tradition. There is no silence nor formal abstinence, no evocative bareness, on the contrary: decorative opulence typical of the Japanese tradition abounds, which at face value reflects almost nothing of Unitarian monotheistic tenets. Lastly, let's consider Louis Kahn's Jerusalem Synagogue project that proposes a restyling of some of the Jerusalem temple's most fantastic and imaginative facets. The result is that of a space composed of grand, splayed monoliths whose buttresses are distanced in such a way as to allow massive, vertical swathes of light to cut through the internal space, like a powerful divinity in a biblical show of strength that has decided to crack open the ceiling vault, bathing followers in its radiance. Le Corbusier, Schwarz, Van der Laan, Wright, Kahn: authors of eclectic works of art whose expressive hues range from excitement to laxity and from exuberance to evocative absence. Even so, there are two elements that bind this collection of diverse works of art together; elements capable of evoking that romantic transcendental sentiment that characterises the best examples of modern and postmodern sacred architecture. The first is conferred through the balance between figure and abstraction. All the works we have pondered herein find themselves at the very point in which imagery sits on the precipice of abstraction, but comes short of falling into it. In other words, each of these works of art originate from figure and form, but they go beyond the physical, reaching subtle abstraction. This characteristic is one of the great discoveries that modern art and architecture has made. Everything starts as a form, a shape, but then ascends towards something that can be identified as essential, abstract. Certain modern, "iconoclastic" architects, for lack of a better term, such as Eisenman or Meier, try to begin with the

naturale. Ciò non è una novità, anzi è qualcosa di profondamente incistato nella storia dell'architettura, pensiamo al Pantheon, alla fievole luce filtrata delle chiese bizantine, all'emulsione luministica sospesa delle cattedrali gotiche, o a quella "luce a svolgimento continuo" (la locuzione è di Roberto Longhi) delle chiese rinascimentali e quant'altro. Hans Sedlmayr aveva persino progettato di scrivere un grande trattato in cui considerare la storia dell'architettura proprio attraverso il diverso uso della luce naturale nelle diverse epoche, un trattato che poneva proprio gli spazi sacri al centro della sua analisi. Se allora torniamo agli esempi considerati all'inizio è facile allora individuare le morfologie delle diverse fonti di luce: smaterializzante ed orizzontale nella navata di Ronchamp, piovente dall'alto nelle cappelle della stessa, a cielo artificiale nel Tempio unitariano di Wright, a bucatina semplice ripetuta nella chiesa di Schwarz e in quella di Van der Laan, a taglio di luce verticale nella sinagoga di Kahn. Libero di poter bucare a piacimento le proprie pareti il Moderno ha avuto nell'uso della luce naturale un'autonomia espressiva negata in passato ed è stata proprio la luce naturale il dispositivo, insieme all'astrazione di cui parlavamo prima, utilizzato per evocare un ineffabile, sensoriale, romantico e tollerante in quanto condivisibile da tutti, sentimento del sacro.

Equilibrio tra figura ed astrazione ed uso ad effetto della luce naturale: ecco i poli su cui si è attestata la migliore architettura sacra moderna e post-moderna ed il merito maggiore di Gianluca Peluffo e partners, ovvero dei progettisti della Moschea sul Monte Galala a Sokhna in Egitto, è quello di essersi posti come fine quello di riferirsi direttamente a questi due poli, assoggettando ad essi tutte le altre questioni che un progetto complesso come questo in esame pone. La Moschea si presenta come un grande telaio in cemento armato al cui interno vengono ospitati diversi elementi plastici: un elemento ordinatore quindi (il telaio) ospita una relativa varietà espressiva ed allora è come se questi elementi tendessero a svuotare la cassa muraria originale ed il risultato è allora qualcosa che si pone come in equilibrio tra la forma compatta e quella articolata. La composizione generale è poi aggettivata da due elementi a cui è demandato il compito di connotare l'edificio come edificio di culto, come spazio pubblico per la preghiera. Il primo è il minareto che svetta su una composizione tendenzialmente orizzontale e che sembra come ancorare l'oggetto architettonico nel terreno. L'altro è il sistema di copertura in cui il telaio ospita un tappeto di *cannon lumière* di diversa grandezza che viaggiano per tutta la superficie della stessa. E' questa la vera facciata rappresentativa della moschea, non il prospetto verticale: è infatti il serrato ritmo dei *cannon lumière* materici, che appaiono come delle ceramiche appena abbozzate, a donare all'edificio un'espressività propria, emancipandolo dalla pura composizione modernista a cui il telaio sembrerebbe alludere. Se poi ipotizzassimo di separare questo piano di copertura dal resto dell'edificio, appoggiandolo sulla sua stessa traccia, allora capiremmo l'intenzione di Peluffo e partners: alludere alla città araba, alla sua vitale contiguità di oggetti simili tra loro eppure diversi, alla sua capacità di monumentalizzare il tessuto urbano, una capacità che aveva sedotto i grandi artisti moderni, da Paul Klee a Le Corbusier. Una moschea quindi come "architettura parlante", come oggetto che immediatamente e senza infingimenti comunica non solo la sua funzione, ma anche il suo carattere e più che altro il suo carattere in quel luogo. Non è un caso allora che la scelta sia stata quella di realizzare l'edificio in cemento armato a vista, quasi a voler evocare con la materia grezza, nuda e plastica, l'arido terreno che la circonda, come se fosse un rudere senza tempo in una terra altrettanto senza tempo. Al di là di ciò rimane sempre la ricerca da parte dei progettisti di un equilibrio dialettico tra le parti: tra la forma chiusa e ordinatrice del telaio e gli elementi plastici in esso ospitati, equilibrio raggiunto a ben vedere manipolando la figurazione in maniera tale da portarla sulle soglie dell'astrazione. E' questo un procedimento che ricorda molto Paul Klee, forse il più grande dei pittori astratti moderni: più grande in quanto incapace di far a meno della figura, o se non altro del ricordo della stessa. Non è un caso che proprio Paul Klee, immediatamente dopo la Prima guerra mondiale, si sia recato nei paesi arabi dedicando alle città ed ai giardini di quei luoghi degli acquerelli memorabili e sono proprio questi acquerelli che sembrano compendiare al meglio per analogia il carattere della Moschea di Galala. Altro elemento caratterizzante la Moschea è l'illuminazione naturale affidata a due fonti di luce: la luce zenitale proveniente dall'alto attraverso il sistema dei *cannon lumière* e lo spazio



abstract and then search for figure and shape. The results of such endeavours are no more than a debasement of the sacred, dissipating it entirely. In contrast with these few, clumsy attempts at such self-absorbed abstraction, there are figures like Tadao Ando, Peter Zumthor, Alvaro Siza, Rafael Moneo and many others who have shown how well postmodern architecture fits when dealing with sacred and holy themes – something that has been clear since the dawn of modern times. Look at what is often considered the first modern abstract painting, Black Square on a white background by Kazimir Malevich. The painter showed the painting at his first solo exhibition in Saint Petersburg in 1915, hanging it high in the corner between two walls, a place traditionally reserved for the classic Byzantine votive icon used in his country. The sacred and the modern have always gotten along, but it had been a secret until modernity revealed this untold truth.

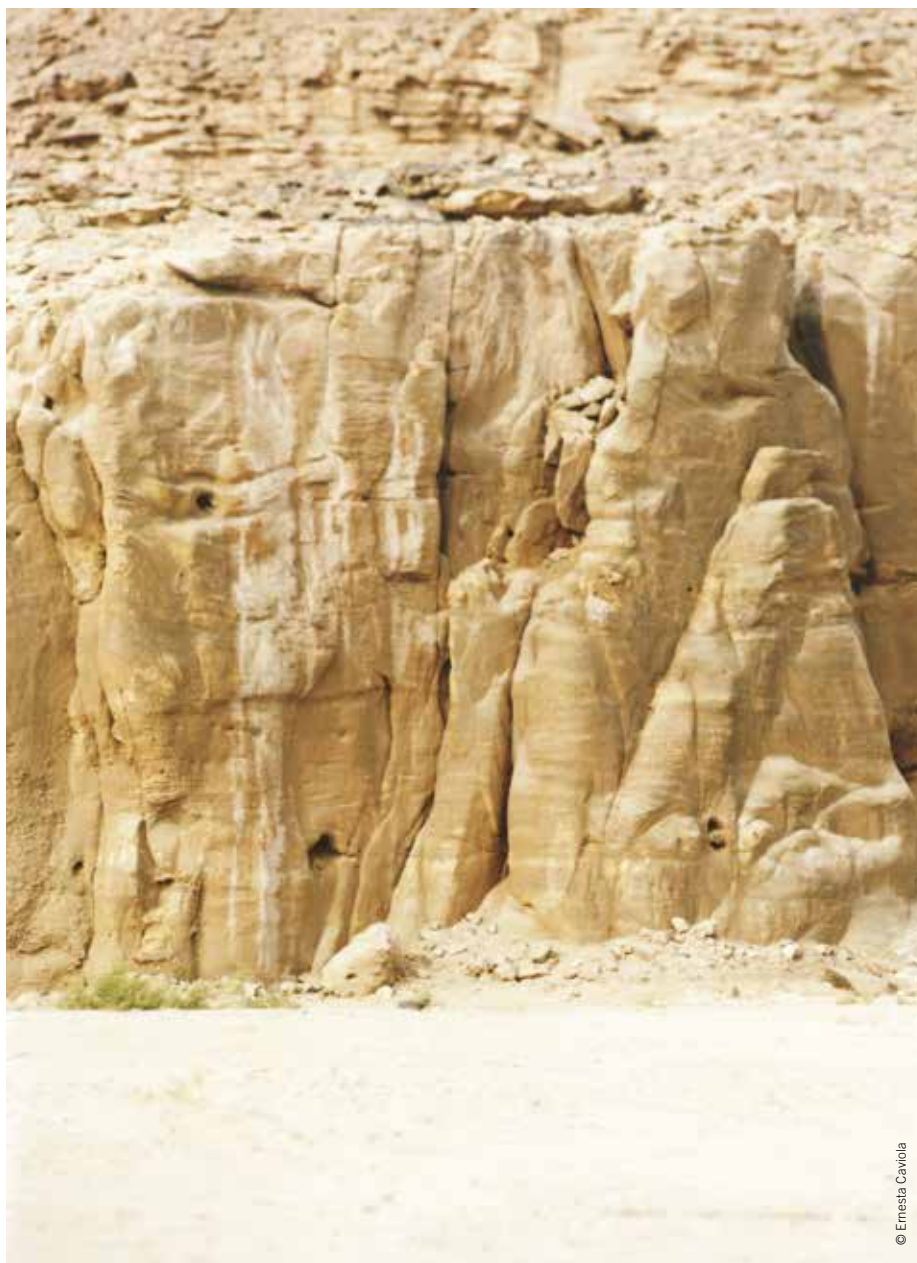
This partnership is possible, and it must be repeated to complete this very process of modern

abstraction, starting from a shape, starting from something that vaguely recalls a living form. All of this is not a christian invention, but rather the fruit of what we could define as a genuine transaction between christian culture and iconolatri (that have never had any real issue with the human form representing something of the divine and sacred), and hebrew or muslim iconoclastic cultures that deny the figurative representation of divinities (even though said cultures do not in any way dismiss the value of the body, in architectural terms). This transaction between iconolatri and iconoclasy was only made possible by modernity, whereas only postmodernity has been able to get something out of it, evoking a feeling of the sacred which reveals itself to be welcoming and tollerant, inasmuch as it is born from a long and difficult transition from what we could define as two fundamental, human archetypes. Another element that holds these very different architectural interpretations of modern, sacred space together is the use of natural light. The use of natural light

is by no means a new invention, on the contrary, it is something that is profoundly rooted in architecture. All we have to do is think of the Pantheon, the faint light filtering through Byzantine churches, the emulsive lighting hanging high in Gothic cathedrals, or even the “continuously running light” (a term coined by Roberto Longhi) illuminating Renaissance churches. Hans Sedlmayr had even planned to write a treaty on the consideration of architectural history through the use of natural light in different eras, with his analysis of places of worship at the crux of it all. So, if we go back to where we began and the examples previously made, it becomes much easier to recognise the morphology inherent to using different light sources: dematerialising and horizontal in Ronchamp’s nave, but raining down from ahigh in the same building’s chapel area; an artificial sky in Wright’s Unitarian Temple; in both Van der Laan’s and Schwarz’s, the lighting comes from a repetitive boring pattern; in that of Kahn it comes in vertical swathes. Once free to create light sources

a sinistra/left: Sokhna, Egitto,
inquadramento territoriale della nuova
Moschea / *Sokhna, Egypt, territorial
framework of the new Mosque*

Sokhna, Egitto, le antiche roccie / *Sokhna,
Egypt, the ancient rocks*



© Ernesta Cavibola

40

41

at its own behest, Modernity found in the use of natural light a freedom of expression that in the past had been denied. It was this use of natural light, alongside the aforementioned process of abstraction, that became the means to evoke an ineffable, romantic, sense-based and tolerant feeling of the sacred, which can be shared by all. The balance between shape, abstraction and the use of natural light and its effects obtained: these are the focal points which the best examples of modern and post-modern sacred architecture have attested to. It is to Gianluca Peluffo & partners' credit (designers of the Monte Galala mosque in Sokhna, Egypt) that they established as their ultimate goal that of directly referring to these focal points, and subjecting each and every other matter that could arise from such a complicated project to these very same tenets. The mosque presents itself as a grand, concrete frame whose interior is host to various sculptural elements. The frame, the chief component creating order in the overall structure, houses a certain expressive variety of elements

verticale nella parete direzionata verso la Mecca rivestito da una lastra di onice semi-trasparente. Nel primo caso la luce, rifranta dal rivestimento interno in ceramica dei lucernai, inonda in maniera filtrata ed equipotenziale il grande spazio interno, facendo apparire, come fa la luce che piove dall'alto, il vuoto o meglio il vuoto riempito dall'assemblea dei fedeli salmodianti in preghiera. Nel secondo caso invece la luce ha una funzione diversa, quella di indicare, come nelle bussole, quella linea di fede a cui rivolgersi, a cui far riferimento. In entrambe i casi è evidente che senza i dispositivi di trattamento della luce naturale il progetto della Moschea di Galala svanisce quasi completamente: gli elementi plastici, la loro nudità, il loro valore scultoreo, tutto è pensato per far apparire la luce e con essa il silenzio e la preghiera. La luce trasfigura, lo sapevano bene Roberto Longhi e Hans Sedlmayr, è lei che permette alla figura di non cadere nella figuratività e più che altro all'astrazione di non diventare un gioco fine a se stesso. La luce naturale come dispositivo poi di indicarci il sacro, ciò che ci è donato dall'alto per amore.

Hegel, e dopo di lui, in maniera diversa Ernst Cassirer, definiva come "opera simbolica" quella che "non si serve di semplici segni, ma al contrario dà ad essi una presenza sensibile corrispondente". Scrive Hegel: "da un lato dunque l'opera d'arte sensibilmente esistente deve ospitare un contenuto interno, ma dall'altra deve raffigurare questo contenuto in modo tale da riconoscere che tanto esso che la sua forma sono non solo un fatto reale immediato, ma anche un prodotto della rappresentazione e della sua attività artistica spirituale". La Moschea di Galala, con il suo trasfigurare la figura nell'astrazione, con il suo essere un oggetto plastico nudo capace di alludere ai suoi luoghi ed alle città di quei luoghi, con il suo tappeto di lucernai che fa piovere una luce emulsionata in un'atmosfera che fa apparire il silenzio della preghiera, è un'opera simbolica nell'accezione che Hegel ha dato al termine, e di opere simboliche, oggi forse ancor più di ieri c'è bisogno, non solo per quel che riguarda l'architettura.



frame estratto dal video/frame from the video: "New Mosque, Il Monte Galala, Sokhna, Egypt. 2018"
regia/director: Ernesta Caviola
montaggio/video editing: Domenico Faraco
mani/hands: Cecilia Marson

link:
<https://vimeo.com/284319765>
<https://www.peluffoandpartners.com/en/progetto/mosque-in-sokhna/>

that makes the solid wall construction seem as if it's been stripped, resulting in a balanced effect between compact and articulate forms. The building's responsibility of being a public place of worship is taken on by two descriptive elements that make up the design's general composition. The first is the minaret, towering high above the rest of the building (whose composition tends to be more of a horizontal nature, seeming to anchor the entire structure to the earth). The second is the roofing system which houses a field of varied-size light channels spanning the entire floor plan. This is the mosque's most representative face, rather than its vertical façade. In fact, this dense use of textured channel lights, whose visual effect is that of rough ceramics, is what gives the building a larger sense of expressive purpose, freeing it from a purer modernist composition to which the concrete frame would allude. If we were to think of the roofing system standing alone without the rest of the structure, we could then understand Peluffo & partners' intent: to lend to the project a hint of what an arab city is like, the lively contiguity of its contents simultaneously similar and dissimilar and its ability to effectively enshrine the fabric of urban life. Said characteristics have seduced many great, modern artists, from Paul Klee to Le Corbusier. The mosque in Sokhna is sort of "speaking architecture", a structure that immediately conveys not only its function, but moreover its own character and that of its surroundings, without pretence. It is therefore not by chance that the choice was made to build in exposed concrete, as if to evoke the arid terrain lying around it, using raw, naked materials.

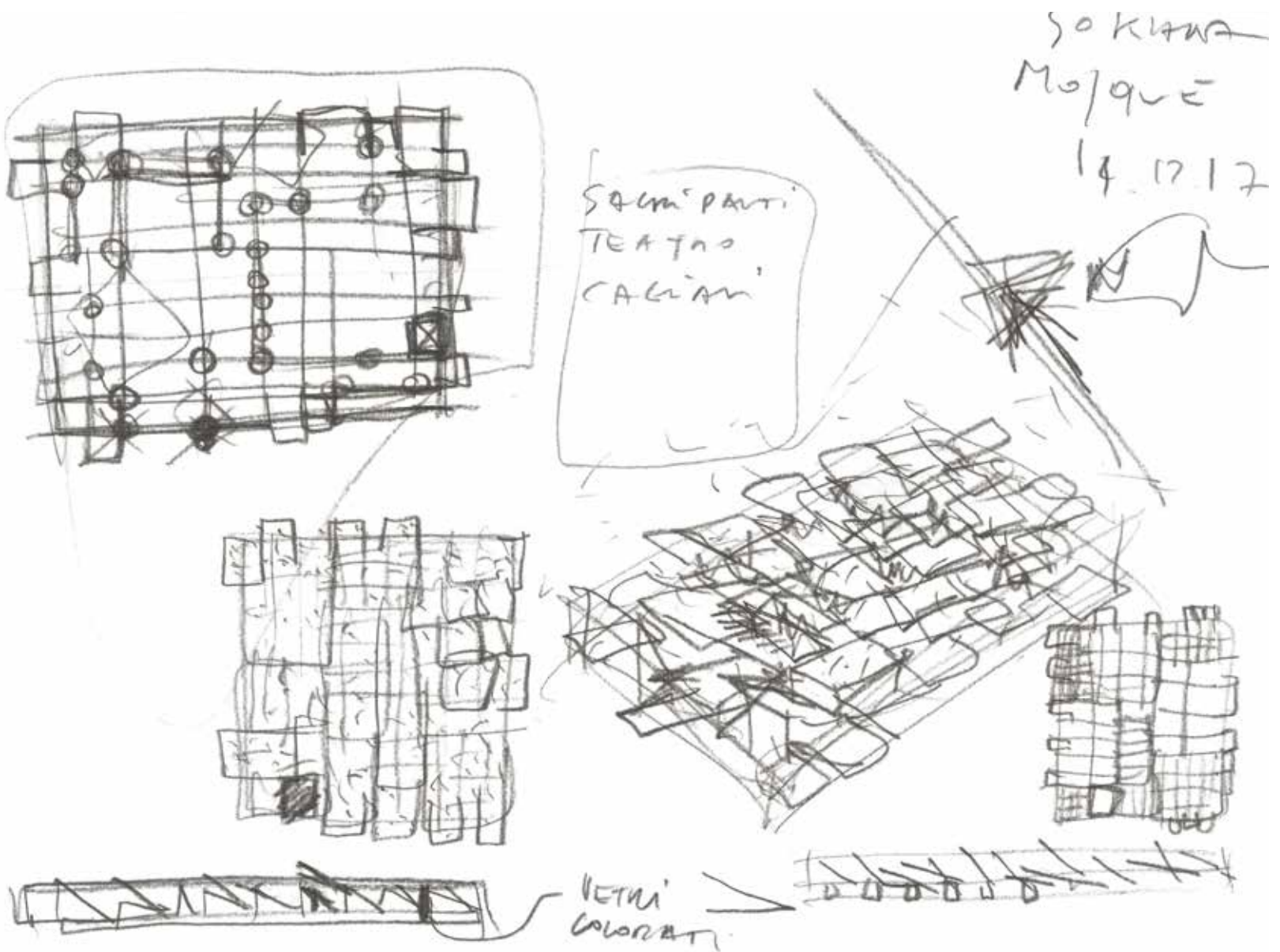
This choice alludes to the visual effect of an eternal farmstead set in a timeless land. Above and beyond such characteristics, the search for dialectal balance is always present: balancing closed, orderly shapes and forms with more sculptural concepts. Such a balance is established by finding the tipping point where figures and shapes are on the cusp of abstraction. This artistic process recalls Paul Klee, perhaps the greatest of all abstract painters, inasmuch as that he was unable to do without shapes and forms. It was not by chance that, in the period of time directly following the first World War, the same Klee travelled to the Middle East, paying homage to its cities and gardens with some truly memorable water-colour paintings. In a certain sense, Klee's water-colours perfectly summarize what the Galala Mosque's character is meant to be.

Another element that characterizes the mosque is the use of two primary sources of light: light cascading down from the light channel system above, and the vertical, semi-transparent, onyx-clad slit that opens in the wall facing Mecca. In the first instance, refraction off the ceramic-clad skylights creates a flood of filtered, even light that inundates the large interior of the building, making it appear almost 'empty', but for the assembly of faithful worshippers reciting their psalms. In the second instance, its purpose is quite different; the idea is to reveal a point of reference, the direction one must pray in, like a sort of compass. In both cases it's more than evident that without these innovative lighting systems that harness and exploit natural light, the entire Galala Mosque project almost

completely vanishes. Its sculptural elements' bareness and end-value are centred around the idea of being lit, in silence and prayer. Light transforms, as Roberto Longhi and Hans Sedlmayr understood well, and it is light that hinders shapes and forms from falling into the trap of representational art, nor does it allow abstraction to become an end unto itself. Natural light acts as a device we use to see the sacred, that which is lovingly bestowed to us from above.

Hegel, and subsequently Ernst Cassirer, although in different ways, both defined a "symbolic work of art" as something that "doesn't make use of simple signs; on the contrary, it's something that gives to those signs a perceptible and commensurate presence". Hegel wrote "so, on one side a perceptibly tangible work of art has to be host to its own interior content, and on the other, it has to portray that content in a way that one can recognise it not only for its form and shape as something immediate and real, but also as a product of its representation and its spiritual and artistic activity". The Galala Mosque is a symbolic work of art, as Hegel would define the term, looking at its abstraction of shapes and forms, its naked, sculptural essence allusive to the places around it, the way emulsive light pours down from the skylight system, making the silence of prayer palpable. And if anything, symbolic works are something that, perhaps today more than ever, we need very much more of, and not only when talking about architecture.

Sokhna, Egitto, schizzi di progetto della nuova Moschea, Gianluca Peluffo / Sokhna, Egypt, project sketches of the new Mosque, Gianluca Peluffo



42
43

NOTE

¹ Aldous Huxley, *La filosofia perenne*, Adelphi, 1996 / Aldous Huxley, "Perennial Philosophy", Adelphi 1996

² A riguardo vedi: Mircea Eliade, "La permanenza del sacro nell'arte contemporanea" in Mircea Eliade, "Spezzare il tetto della casa", Jaca Book, 1988, pg.19-23 / in reference to: Mircea Eliade, pages 19-23 "La permanenza del sacro nell'arte contemporanea", in Mircea Eliade, "Spezzare il tetto della casa", Jaca Books 1988

³ Friedrich Schleiermacher, *Sulla religione. Discorso agli intellettuali che la disprezzano*, Queriniana, 2000 / Friedrich Schleiermacher "Sulla religione (On Religion)". *Discorso agli intellettuali che la disprezzano (Speech to intellectuals who don't appreciate it)*, Queriniana 2000

⁴ A riguardo vedi: Romano Guardini, *Lo spirito della liturgia*, Morcelliana, 1996 / in reference to:

Romano Guardini, "Lo spirito della liturgia (The Spirit of Liturgy)". *I santi segni (Holy Signs)*, 1996

⁵ Illuminanti, per quel che riguarda il rapporto tra la figura e il sacro, i libri di Pavel A. Florenskij. In particolare: *Le porte regali. Saggio sull'icona*, a cura di Elémire Zolla, Marsilio, 1977. Vedi anche Massimo Cacciari, che è stato tra i primi a riscoprire la figura di Florenskij: *Generare Dio*, Il Mulino, 2017 / *Illuminating, in terms of the relationship between shape and the sacred*, books by Pavel A. Florensky. Particularly compelling: "The Regal Gates", essay on icons by Elémire Zolla, Marsilio 1977. See also: Massimo Cacciari, who was one of the first to rediscover the figure of Florensky's "Generare Dio (Generating God)", Il Mulino 2017

⁶ A riguardo vedi: Kazimir Malevich, *Scritti*, a cura di A.Nakov e F.Lazzarin, Mimesis, 2013 / in reference to: Kazimir

Malevich, "Writings" by A. Nakov and F. Lazzarin, Mimesis 2013

⁷ Colui il quale ha fondato la sua ricerca sulla continua transazione tra l'evocazione figurativa del sacro e la sua resa astratta è John Hejduk. Interessante a riguardo l'analisi dell'opera di Hejduk alla luce di ciò è il saggio di Renato Rizzi, *Incarnatio*, Marsilio, 2010 / *John Hejduk founded his research on the constant sharing between sacred figurative evocativeness and its abstract output*. Renato Rizzi's essay "Incarnatio", Marsilio 2010, is a compelling look at an analysis of Hejduk's works

⁸ Hans Sedlmayr, *La luce nelle sue manifestazioni artistiche*, Aesthetica, 1994 / Hans Sedlmayr, "Light in His Art Exhibitions", Aesthetica 1994

⁹ Come è noto Hegel definiva "simbolica" l'arte primitiva a cui attribuiva un'ineguagliabile capacità di evocare il sentimento del sacro.

La citazione è tratta da G.W.F. Hegel, "Vorlesungen über Ästhetik", in *Estetica dell'architettura*, a cura di Pierluigi Panza, Guerini, 1996, pg. 128-137. Per quel che riguarda il concetto di sistema simbolico con riferimento all'arte, considerato in un'ottica ben diversa rispetto ad Hegel, vedi Ernst Cassirer, *Saggio sull'uomo*, Mimesis, 2011, pg.187-228 / *It is known that Hegel defined primitive art as "symbolic", as he attributed to said art an unmatched ability to evoke a feeling of something sacred*. The quote is taken from G.W.F. Hegel "Vorlesungen über Ästhetik", in *Esthetics of Architecture* by Pierluigi Panza, Guerini 1996, pages 128-137. Referring to symbolic art in a much different way, see Ernst Cassirer "Essay on Man" Mimesis 2001, pages 187-228

Sokhna, Egitto, Vista esterna della nuova
Moschea / Sokhna, Egypt, Exterior view of
the new mosque



