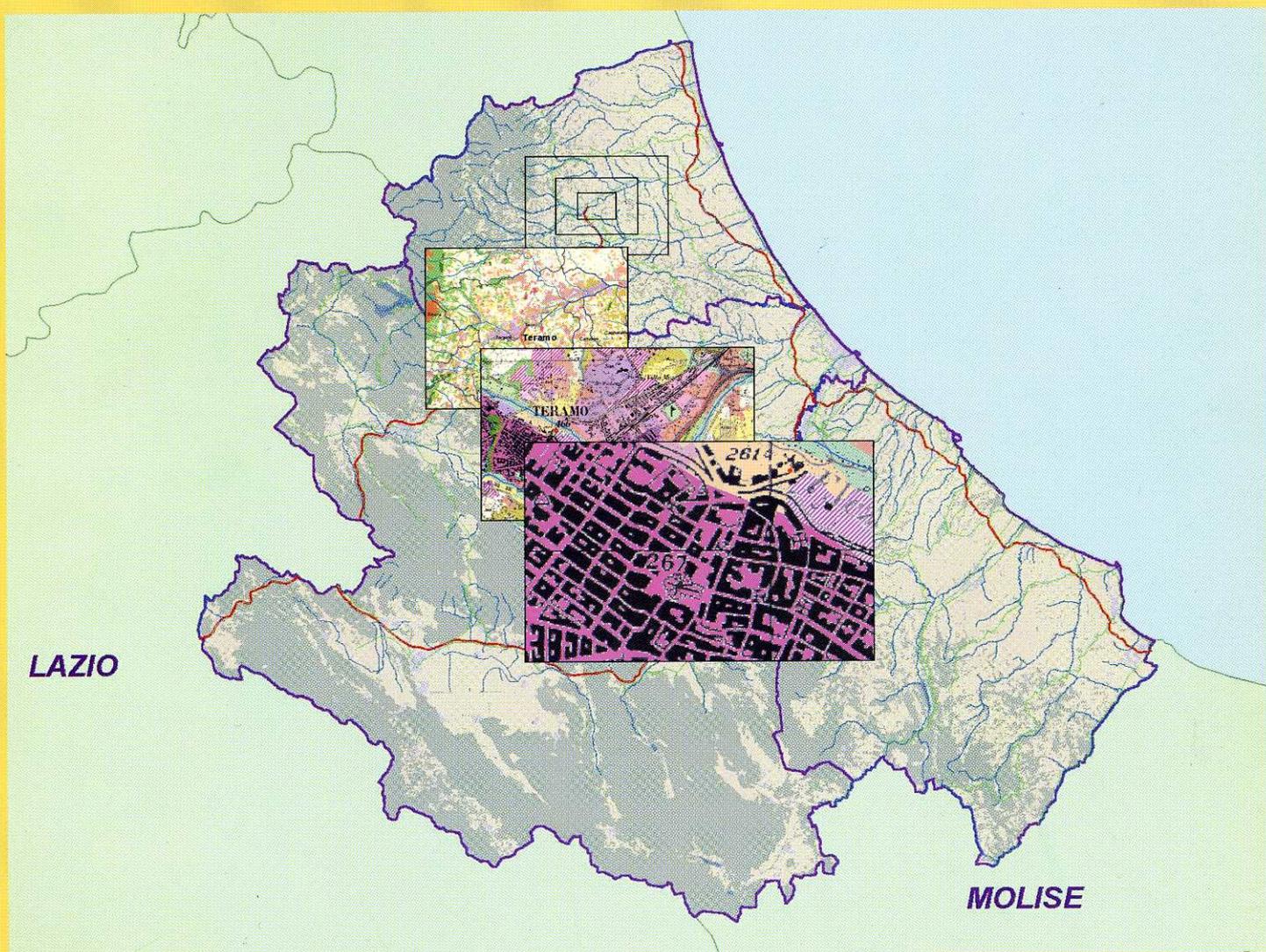


# note

GIUGNO 2001 n. 48



*La nuova carta uso del suolo  
della Regione Abruzzo*

## Alberti - Sejima

*L'uso della scrittura come decorazione in recenti progetti, come la Biblioteca di Alessandria o il trattamento del fregio esterno della sala di lettura del British Museum, è lo spunto per alcune considerazioni*

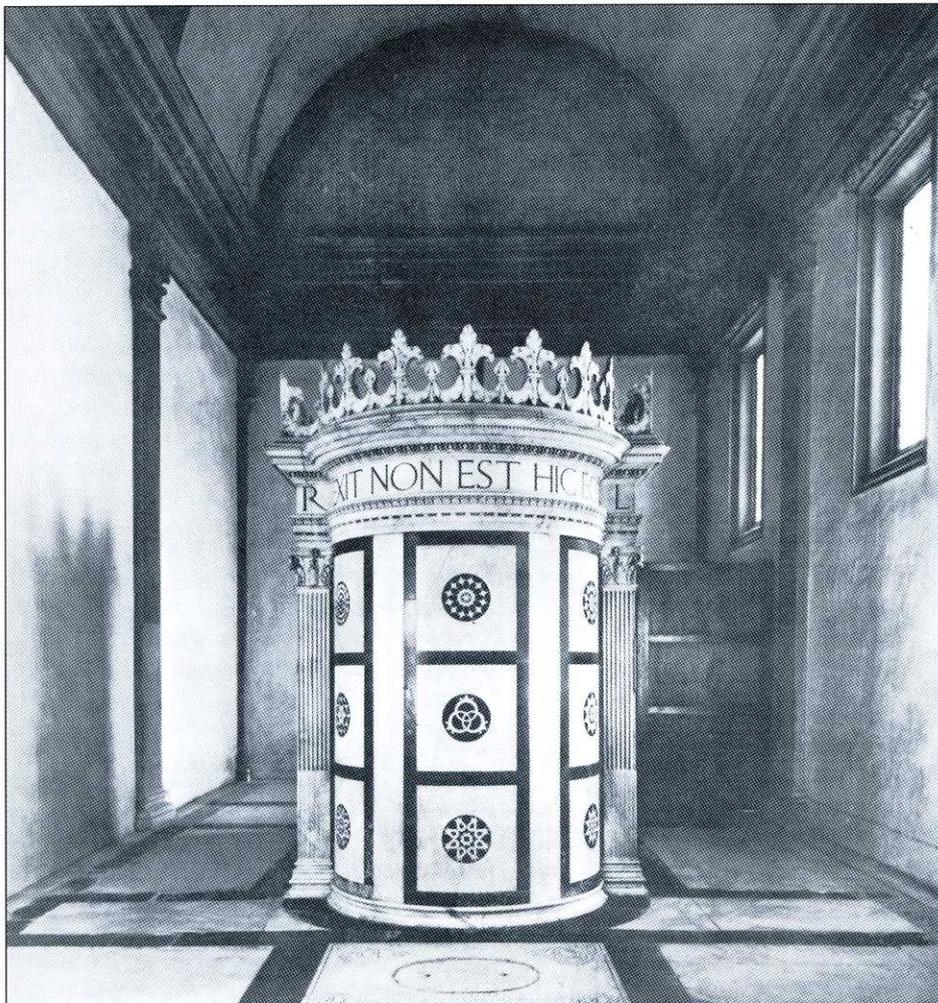
di Luca Falconi Di Francesco

Si narra che, per costruire il suo monumento funebre a San Pancrazio, Giovanni Rucellai avesse inviato delle persone di sua fiducia a Gerusalemme per misurare il Santo Sepolcro: viaggio di non poco impegno. Il progetto della tomba ed il *restauro* della cappella fiorentina dovrebbero essere dell'Alberti (Vasari<sup>1</sup> *dixit*); vi sono dubbi sugli esecutori dell'opera<sup>2</sup>, ma ciò non è mia intenzione approfondire; desidero, invece, soffermarmi su due interessanti temi.

Il primo. La tomba, un raffinatissimo manufatto rivestito in marmo (a mo' di Santa Maria Novella), ha nel fregio una citazione dai Vangeli di Luca e Giovanni. Lo splendido *sacellum* appare come una piccola arca in navigazione nelle non tranquille acque del tempo e della storia; una navigazione = *racconto* che prontamente si trasforma nella vera realtà storica: la medesima che, oggettivata, si va narrando e si fa manufatto. La citazione del fregio, rendendo impossibile qualsiasi equivoco, sottolinea il significato dell'operazione architettonico-simbolica.

Il secondo. L'essersi recati a Gerusalemme a conoscere le dimensioni del sacro monumento dice della fiducia nella *geometria* (si ri-pensi il *Filebo*) come strumento di conoscenza: ovvero della fiducia nella forma come apportatrice di senso: ovvero dell'idea di tipo come motore del progetto<sup>3</sup>.

"Questa cappella è tutta di marmi di vari colori frammezzati da pilastri scannellati, tra' quali vengono rose, e geroglifici vaghissimi, e sopra un fregio, e cornicione, che termina con una corona di Gigli, e intorno al detto fregio scritte leggonsi le seguenti lettere: YHESUM QVERITIS NAZARENVM CRUCIFIXVM SVRREXIT NON EST HIC ECCE LOCVS VBI POSVERVNT EVM"<sup>4</sup>.



Tempietto del Santo Sepolcro nella Cappella Rucellai

<sup>1</sup>Non è estranea alla questione della attribuzione quanto scrive Bruno Zevi dell'Alberti: "Delle ragioni addotte dai numerosi detrattori, una rimane incontestabile: quella di trascurare l'esecuzione, di creare senza "fare" l'edificio, di puntare sulla concezione o sul significato di un'opera più che sull'opera stessa. Scrive Alberti: "Si possono progettare mentalmente le forme nella loro interezza prescindendo dai materiali" (*De re aedificatoria*, I,II); "È dunque condotta saggia conservare la propria dignità; a chi ce ne fa richiesta è sufficiente fornire consigli sinceri e buoni disegni. Se poi ti proponi di essere tu stesso direttore ed esecutore del lavoro, quasi sempre accadrà che tutti i difetti e gli errori in cui, o per inesperienza o per incuria, sono incorsi gli altri, siano attribuiti a te solo" (IX,XI). Alberti rifiuta il mestiere ma, caratteristica troppo spesso trascurata, lo possiede, avendolo appreso a Roma durante il pontificato di Niccolò V, esercitando funzioni di soprintendente ai monumenti e di restauratore. ZEVI Bruno, *Controstoria dell'architettura in Italia. Rinascimento Manierismo*. Tascabili Economici Newton, Roma 1995; pag. 22.

<sup>2</sup>RYKWERT Joseph e ENGEL Anne, *Leon Battista Alberti*. Città di Mantova, Centro Internazionale d'Arte e di Cultura di Palazzo Te. Olivetti/Electa 1994; pag. 372.

<sup>3</sup>MARTÍ ARÍS Carlos, *Le variazioni dell'identità. Il tipo in architettura*. CittàStudi, Milano 1990; pag. 54.

<sup>4</sup>BORSI Franco, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*. Electa editrice 1980; pag. 106.



Kazuyo Sejima. Pachinko Parlor II. Naka, Ibaraki

I caratteri della scritta, ispirati all'antico<sup>5</sup>, sono alti centimetri 16,8 (per motivi di realizzazione dell'intaglio leggermente più sottili<sup>6</sup> dei modelli di riferimento). La tecnica con cui sono proporzionati i caratteri è simile a quella descritta nel trattato di Luca Pacioli. Inoltre il valore dell'iscrizione che sormonta il manufatto funebre carica la tomba di qualcosa in *più* oltre la sua funzione tecnica.

La scritta KINBASHA ripetuta *ad libitum* sulla parete vetrata che avvolge il Pachinko Parlor II di Kazuyo Sejima o le scritte interne al Pachinko Parlor I<sup>7</sup>, sono un possibile corrispettivo contemporaneo all'operazione albertiana?

La vetrata che avvolge il Pachinko Parlor II, inoltre, nel passare dalla notte al giorno muta aspetto grazie alla grafica elettronica: pellicole miesiane<sup>8</sup> – fisica applicazione del nome sull'oggetto...

La *cosa* viene nominata, come il cartiglio a lato dell'opera d'arte in esposizione museale. È noto come possa diventare oggetto artistico un qualunque *prodotto*: sia esso fisiologico o manufatto. Ma non è solo questione del tramutarsi di un *prodotto* in oggetto artistico. L'insegna, il fregio con iscrizione, il cartiglio *a latere*, permettono anche la sostituzione dell'indicazione funzionale. Poi avremo un'altra cosa: la scrittura è posta sopra la pietra a suggello finale; come immagine di riferimento, pro-memoria (post-it rimovibile !)<sup>9</sup>. Il potere della parola! La parola si ri-attacca alla cosa.

*Il Giardino e la Torre. Antiche visioni del Nuovo Mondo* è il titolo di un libro mai esistito; il titolo di un libro che Stillman, un personaggio del romanzo breve *Città di vetro* di Paul Auster<sup>10</sup>, scrive a commento di un altro libro che si scoprirà poi, avanzando nella lettura del racconto, essere un falso storico. Titolo di quest'ultimo è *Nuova Babele*, di un tale Henry Dark.

Il gioco del libro nel libro è molto interessante: la *Città di vetro* è un racconto ricco di spunti di meditazione di cui sono possibili diverse letture. "Nel paradiso terrestre il solo compito di Adamo era stato inventare il linguaggio, dare il proprio nome a ogni oggetto e creatura. In tale condizione d'innocenza, la lingua era penetrata direttamente nel vivo del mondo. Le parole non si erano semplicemente applicate alle cose che vedeva: ne avevano svelato le essenze, le avevano letteralmente vivificate. La cosa e il nome erano intercambiabili. Dopo la caduta, questo non valeva più. I nomi cominciarono a staccarsi dalle cose; le parole degenerarono in un ammasso di segni arbitrari; il linguaggio era disgiunto da Dio. Dunque la storia del Giardino non ricorda soltanto la caduta dell'uomo, ma quella del linguaggio."<sup>11</sup>

La cosa e la parola (scritta) si ricongiungono nel monumento del Rucellai.

Nel *Sefer Yezirah (Il Libro della Creazione)* si legge: "Egli scruta, alterna e realizza l'intera

<sup>5</sup> "La loro altezza corrisponde a quella delle iscrizioni di Cecilia Metella a Roma e della porta dei Leoni a Verona, ovvero a due esempi del più classico dei caratteri lapidari dell'antichità BORSI F. in op.cit. pag. 112, il quale rimanda a G.Mardersteig, *L.B. Alberti e la rinascita del carattere lapidario romano nel '400*, in *Italia medievale-umanistica*, 1959, II, pp.285-307.

<sup>6</sup> "Le lettere albertiane sono, rispetto al prototipo classico, un poco più sottili (1 a 12 invece che 1 a 10 come rapporto tra spessore e altezza delle aste). La ricerca di una morbida variazione degli spessori, le cosiddette "grazie", trova qui un sintetico limite nelle esigenze della tecnica dell'intarsio, che evidentemente esclude sottigliezze troppo estenuate, angoli troppo acuti. Spetta all'Alberti il recupero del maiuscolo romano, che ritroviamo teorizzato nel "Divina proportione" del Pacioli che è stato ospite dell'Alberti e dichiara "E il nostro compatriota Leonbatista de li Alberti horentini con lo quale più e più mesi ne l'alma Roma al tempo del Pontefice Paolo Bardo da Vinegia in proprio domicilio con lui a sue spesi sempre ben tractato, homo certamente di grandissima perspicacia e doctrina in humanità e rethorica". Il gusto che l'Alberti aveva suggerito al Pacioli di razionalizzare con i tracciati proporzionali riportando la costruzione delle lettere alle fondamentali figure del cerchio e del quadrato derivava dalla frequentazione degli esempi antichi; quella stessa che ritroveremo nei taccuini di Giuliano da Sangallo e in particolare nella tavola XIII del "Taccuino senese", dove le "grazie" derivanti certamente da un'iscrizione incisa a scalpello, assumono un'estenuata raffinatezza registrandosi anche un segno di interpunzione che sembra un radiario o un corpo monocellulare, anticipazione, persino, delle raffinatezze *art-nouveau*. In tutte le opere albertiane ritroveremo l'uso delle scritte in lapidario: a Santa Maria Novella, con lettere di circa cinquanta centimetri un poco più massicce (rapporto 1 a 10,5, tra spessore e altezza) data l'altezza e la distanza dalla quale dovevano essere viste; nel Tempio Malatestiano, dove l'iscrizione nel fregio della facciata si differenzia da quelle dell'interno e delle arches, per la presenza di "grazie" appena accennate ed estremamente contenute. Insomma se si considera la permanenza dell'uso del lapidario romano nell'architettura romanica fiorentina, ecco un elemento di più per la continuità romano-romano e l'innesto romanico-classicistico rinascimentale proposto dall'Alberti e che tocca qui in San Pancrazio, uno dei momenti più alti. Borsi F. in op.cit. pag. 112

<sup>7</sup> Si veda LOTUS 96, pagg.10-17.

<sup>8</sup> "L'opera della Sejima si presenterebbe allora come un esito imprevisto del «moderno», non solo perché è facile riconoscerci gli apporti sia metodologici che formali di grandi maestri come Mies Le Corbusier, ma perché essa avrebbe individuato una via, un tao, che senza rinunciare al radicalismo proprio delle esperienze più rigorose delle avanguardie avrebbe trovato il modo di sublimarle in un esito gestaltico.

Che se poi sotto le apparenze si nascondesse una violenza che non riusciamo a vedere, se la libertà prevista nei suoi edifici avesse bisogno per il suo svolgimento della adozione di un cerimoniale particolare, se in tale ascetismo dell'immagine, contrapposto alla vitalità caotica della città giapponese, dovessimo riconoscere un ideale religioso, allora dovremmo circoscrivere questa allegoria in una dimensione sostanzialmente esoterica". NICOLIN Pierluigi, *Il tao della Sejima*, in *Lotus 96* pag. 8.

<sup>9</sup> "L'architettura per essere grande deve venire dimenticata o porre solo un'immagine di riferimento che si confonde con i ricordi.

Così era ogni teatro fermo alla descrizione di Raymond Roussel che aveva spezzato ogni immagine riferendosi ad un teatro che c'era da sempre, che sorgeva in un luogo come dovunque ma dove il distintivo maggiore era la scrittura TEATRO. La scrittura era l'emblema e il suggello finale e come ogni teatro si calava nella situazione. Come i disegni dei bambini dove la scrittura TEATRO, MUNICIPIO, CASA, SCUOLA è la definizione e il rimando all'edificio autentico che non può essere disegnato. Essa rimanda all'esperienza di ognuno. L'architettura deve caratterizzarsi poco, quel tanto che serve alla fantasia o all'azione: persino gli squallidi funzionalisti avevano capito parte di questo". ROSSI Aldo, *Autobiografia scientifica*. Nuova Pratiche Editrice, Milano 1999; pag. 63.

<sup>10</sup> Il racconto è contenuto in Paul AUSTER, *Trilogia di New York. Città di vetro. Fantasm. La stanza chiusa*. Einaudi tascabili, Torino 1998

<sup>11</sup> AUSTER P., *Città di vetro* in op.cit. pag. 47.

creazione e tutte le cose (mediante) un'unica combinazione di lettere<sup>12</sup>: il suono si fa immagine; le dieci *Sephirot beli-mah*<sup>13</sup>, si fanno scrittura della voce che si fa suono.

La "M" del McDonald's ad Orlando, California, di Venturi-Scott-Brown<sup>14</sup> come l'"VBI POSVERVNT EVM"?

Il personaggio di Auster insegue, nella sua follia, l'idea di un linguaggio universale - a tutti comune prima della *divisione*. Il rapporto tra parola e cosa è quello che farà dire al Fedro di Valéry: "Stimo i monumenti che parlano soltanto, se parlano chiaro: qui si riuniscono i commercianti; qui s'amministra la giustizia; qui gemono prigionieri; qui gli amanti dei bagordi..."<sup>15</sup>. La scritta sul fregio del monumento a Giovanni è come un *mandala* (che in sanscrito significa "cerchio" o "circolo"), percorrendola con gli occhi si compie il periplo della navicella marmorea; piccolo viaggio della conoscenza, in uno scambio continuo tra il significato simbolico del manufatto ed il valore della citazione del fregio<sup>16</sup>.

Ovviamente è del *carattere* dell'edificio che si parla, ovvero della sua parte evocativa ed emozionale<sup>17</sup>, della *sua*<sup>18</sup> caratteristica (anche nel diventare modello) che lo rende riconoscibile e proprio del luogo<sup>19</sup>.

La scritta del fregio sembra riaffermare il valore del riferimento tipologico, proprio quando quest'ultimo sembra difficilmente riconoscibile.

Nota la voce *tipo* del *Dizionario* di Quatremère de Quincy: "Tutto è preciso e dato nel modello; tutto è più o meno vago nel tipo"<sup>20</sup>. Ma non sfugga che sarà proprio la vaghezza del riferimento al modello la vera ricchezza dell'invenzione albertiana, in una naturale tendenza della *forma nella storia presente* ad avvicinarsi al suo possibile archetipo. Un inseguimento della *forma perfetta* con "aperture" verso un mondo transtorico<sup>21</sup>: "Tutte queste cose avvennero in figure (*typhikôs*) ..." (1 Cor 10,11).

Una *tipologia escatologica* - ove, il destino ultimo del riferimento tipologico è il suo inverarsi nella forma, nel coronarsi con la scritta del fregio ... nella continua reinvenzione.

La cappella Rucellai fu inserita, demolendo il lungo muro adiacente al vestibolo della chiesa<sup>22</sup>, in una già esistente cappella di San Pancrazio. Nell'apertura formatasi furono inserite due *colonne* con architrave; poi venne realizzata una nuova volta muraria. Colonne ed architrave, nei primi dell'800, furono utilizzate per la facciata neoclassica della chiesa, ancor oggi visibili. Del progetto albertiano esistono disegni fatti nel 1779 dal D'Agincourt<sup>23</sup>.

Se è vero l'episodio del rilievo del Santo Sepolcro, con un'ottica diversa si potrebbero osservare le due colonne corinzie con architrave.

L'imperatore Adriano costruì il centro della *Colonia Aelia Capitolina* sopra i luoghi sacri della morte e della sepoltura di Gesù, realizzando una spianata di terra a sostegno di due templi dedicati a Giove e Venere. Costantino demolì i templi e rimosse il terrapieno. Furono conservate sei enormi *colonne* riutilizzate nella rotonda dell'Anastasis<sup>24</sup>.

Gli incroci tipologici<sup>25</sup> che avvengono nella chiesa del S.Sepolcro (ed in altre similari) apriranno ad una sperimentazione complessa che nei secoli darà molteplici esiti: non ultimo, nella mia ipotesi, restando in tema albertiano, il San Francesco di Rimini, almeno secondo la ricostruzione del Ragghianti<sup>26</sup>.

Se l'ipotesica fusione del Pantheon di Adriano (costruito tra il 118 ed il 128) con la basilica costantiniana di San Giovanni in Laterano (tra il 313 ed il 319) è il punto di partenza del monumento edificato per glorificare la morte e la risurrezione di Cristo, già il pronao del Pantheon è una possibile forma di sintesi tra spazio centrale circolare e tempio classico. Inoltre, si può notare un'altra forma contratta nel transetto dell'Anastasis così come doveva apparire nel 335 all'epoca della consacrazione. Qui, la contrazione tra edificio circolare e suo ingresso è maggiore che nel Pantheon. La sintesi e la trasformazione del luogo è resa dal bellissimo rilievo di Conrad Schick<sup>27</sup>. In questo disegno a colori sono ben leggibili i resti del complesso originario divenuti il *sostegno* dell'eccezionale monumento. Poi, Santo Sepolcro + Via Dolorosa: una sola unità; come una gigantesca incrostazione della storia, barriera corallina ove strati si sono sovrapposti a strati.

Tornando a San Pancrazio, tra le *figure* degne di osservazione segnalò le due *colonne*, traslate poi in facciata, perché potrebbero essere l'altro richiamo alla memoria del luogo a cui si fa riferimento.

Se la tomba è riproposta in una variazione proporzionale-epidermica, la memoria dell'Anastasis (l'involucro della tomba di Cristo) è nella volta<sup>28</sup> della cappella di Giovanni, ma anche nell'invenzione delle due *colonne*.

L'apertura nel muro nella cappella Rucellai forse produceva lo stesso effetto chiaroscurale del Santo Stefano Rotondo, che poi non dissimile doveva essere dalla diffusione della luce nell'Anastasis.

Sembra chiaro che siamo ai limiti dell'ambito tipologico, allusioni e ricordi più che citazioni dirette.

<sup>12</sup>TOAF Gadiel, *Sefer Yezirah (Il Libro della Creazione)*. Carucci editore, Roma 1988; pag. 52.

<sup>13</sup>Sephitot astratte. Si veda la TOAF G. *op.cit.* nota 7 pag. 35.

<sup>14</sup>"Affidato il progetto a Venturi, Scott Brown and Associates dalla Walt Disney e dalla McDonald's Corporation, questo prototipo di un fast food McDonald's per il «mondo Disney» è stato costruito ad Orlando in Florida. L'area occupata si trova accanto alla principale via di accesso ad alcune parti del parco di Disneyworld (Animal Kingdom e All-Star Resort). La costruzione ha dimensioni maggiori di quelle tipiche dei fast food McDonald's; l'involucro è autonomamente configurato ingigantendo alcune immagini caratteristiche utilizzate per la pubblicità della McDonald's. Gli ambienti interni, dove le funzioni sono distribuite in maniera standard, sono decorati con immagini tratte dalla storia delle costruzioni realizzate dalla società in varie parti del mondo". Casabella 680, pag. 60

<sup>15</sup>VALÉRY Paul, *Eupalino o dell'architettura*. Biblioteca dell'immagine, traduzione di Raffaele Contu con commento di Giuseppe Ungaretti, Pordenone 1988; pag. 36.

<sup>16</sup>"«Il tempio è un mandala» come, inversamente «il mandala è un tempio», così come è il corpo nella meditazione Kundalini o nello Sri Yantra, come in ogni tipo di mandala vissuto nella meditazione rituale. Lo spazio occupato dal mandala è uno spazio sacro, non diversamente da quanto accade per il tempio Il mandala «incorpora» il rito e il meditante lo «interiorizza» I diagrammi sono il rispecchiamento simbolico di ogni forma rituale, dalle immagini sacre all'architettura del tempio e della ritualità che vi si celebra Non ha alcuna importanza la differenza di dimensioni tra il tempio e il mandala (che può essere grande quanto una moneta); ambedue comportano, sul piano metafisico, il medesimo percorso iniziatico e le stesse finalità. MONROY Antonio, *Mandala. In cerca del proprio centro*. Meltemi editore srl, Roma 1999; pag. 10.

<sup>17</sup>Si veda pag. 18 della introduzione di Aldo Rossi a: *Etienne Louis Boullée. Architettura saggio sull'arte*. Marsilio, Padova 1981.

<sup>18</sup>Nel *Dizionario storico di architettura* di Quatremère de Quincy (Saggi Marsilio, Venezia 1992) alla voce *carattere* si legge: "... un'altra qualità distintiva di un'opera (...) è allorquando si dice, che un'opera ha il suo *carattere*".

<sup>19</sup>HILBERSEIMER Ludwig, Mies van der Rohe. Edizione italiana a cura di Antonio Monestiroli. CLUP.

<sup>20</sup>Quatremère de Quincy, *op.cit.* pag. 274.

<sup>21</sup>ELIADE Mircea, *Immagini e simboli*. Prefazione di Georges Dumézil. TEA 1993, pag. 154.

<sup>22</sup>RYKWERT J. e ENGEL A., *op.cit.* pag. 371.

<sup>23</sup>Le stampe del D'Agincourt sono riprodotte in BORSI F., *op.cit.* pgg. 107-108. Le misure delle pareti della rettangolare cappella di San Pancrazio oscillano tra i 12,20-12,30 della parete maggiore ai 6,15-6,40 della parete minore.

<sup>24</sup>Per il complesso del Santo Sepolcro di Gerusalemme intervennero gli architetti Zenobio, siriano, Eustachio, presbitero di Costantinopoli. I lavori durarono dal 325-6 al 336. L'Anastasis (dal greco *risurrezione*) a pianta circolare aveva un grande transetto di 8x43,5 m., la conca absidale con raggio interno di metri 17; la rotonda interna colonnata ha raggio interno di 10,5 m.; vi è un deambulatorio tra muro perimetrale e rotonda interna colonnata. Al centro vi è la tomba di Gesù che era coperta da una edicola a forma ottagonale.

<sup>25</sup>MARTÍ ARÍS Carlos, *op.cit.* pgg. 54-75.

<sup>26</sup>BORSI F., *op.cit.* pag. 166.

<sup>27</sup>Nel 1863 Conrad Schick è incaricato dalle autorità ottomane di produrre una pianta del S.S. e del suo circondario. Ancor oggi si utilizza questo rilievo per la ripartizione del S.S. tra le varie comunità religiose, è conosciuto con il nome di *statu quo*.

<sup>28</sup>La volta, così come lo era nel mondo persiano, è figura della volta celeste si pensi a San Vittore in Ciel d'Oro a Milano, o alla Croce dorata nel mausoleo di Gallia Placidia a Ravenna.

Questione altra è la fiducia nella geometria come forma evocativa: il recupero del maiuscolo romano non a caso è teorizzato nel *Divina proportione*. Poi, anche nel San Francesco si scoprirà un Alberti non estraneo ad una cultura ermetica-simbolica e geometrica. Il rimprovero di Pio II a Sigismondo<sup>29</sup> non è casuale; prodotto da quel riferimento al culto solare che era proprio della dualità sincretica costantiniana tornata in Europa attraverso un ponte che, partendo da Bisanzio, passerà per Ravenna e Venezia. Henry Dark da giovane, secondo Stillman, era stato il segretario particolare di John Milton: dal 1669 fino alla morte<sup>30</sup>; e Stillman elabora le sue teorie proprio partendo dal *Paradiso* di Milton<sup>31</sup>.

Nel *Paradiso* vi è un Dio presentato come Supremo Geometra che:

*D'un piè fe' centro, e per la vasta oscura*

*Profondità l'altro aggirando, disse:*

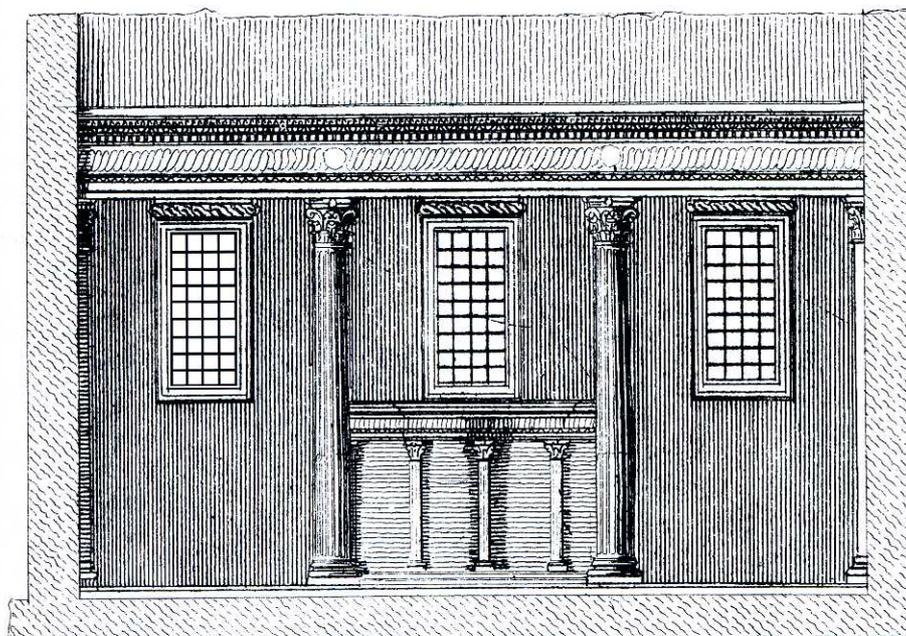
*– Fin qui ti stendi; ecco i confini tuoi,*

*La tua circonferenza è questa, o Mondo.–*

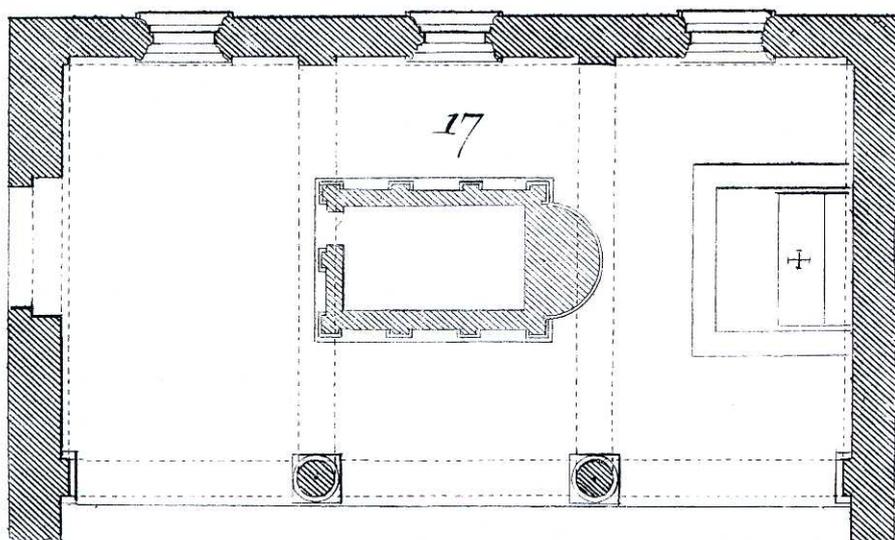
*Così 'l ciel cominciò, così la terra,*

*Materia informe e vota*<sup>32</sup>.

Misurare e proporzionare. È la fiducia che il ri-produrre medesime proporzioni inneschi la stessa *aura* del sacro luogo evocato da Giovanni Rucellai, è l'*uguaglianza geometrica* del *Gorgia* platonico: e "L'attaccamento greco alla geometria era di natura religiosa" ricorda Simone Weil<sup>33</sup>.



18



17

<sup>29</sup>BORSI F., *op.cit.* pag. 132.

<sup>30</sup>AUSTER P., *op.cit.* pag. 49.

<sup>31</sup>AUSTER P., *op.cit.* pag. 46

<sup>32</sup> Arrestò quindi Le ardenti ruote e l'aurea Sesta prese  
Che custodita nel tesoro eterno  
Di Dio si stava a circoscrivere questo  
Ampio universo e quanto in lui-si serra.  
D'un piè fe' centro, e per la vasta oscura  
Profondità l'altro aggirando, disse:  
– Fin qui ti stendi; ecco i confini tuoi,  
La tua circonferenza è questa, o Mondo. –  
Così 'l ciel cominciò, così la terra,  
Materia informe e vota.

John MILTON, *Il Paradiso Perduto*. Traduzione di Lazzaro Pappi. Gherardo Casini Editore 1987; pag. 230 versi 273-283.

<sup>33</sup>WEIL Simone, *La Grecia e le intuizioni precristiane*, Rusconi Editore, Milano 1973.

Le immagini dell'articolo sono tratte da:  
– BORSI Franco, *Leon Battista Alberti. L'opera completa*. Electa editrice 1980  
– LOTUS 96

Il testo è la rielaborazione di una comunicazione di Luca Falconi Di Francesco tenuta il 16 novembre 2000 presso il Lab. Prog. arch. III del prof. G. Barbieri, Facoltà di Architettura di Pescara