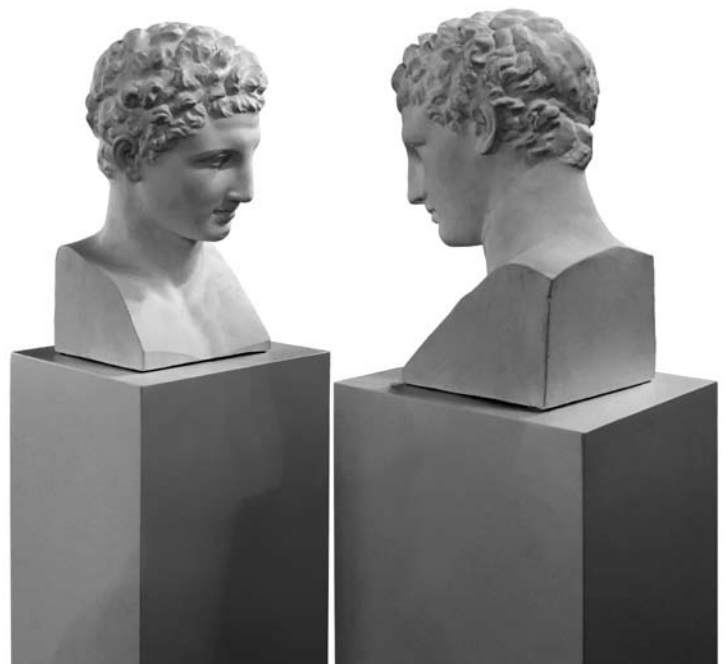


# FIRENZE architettura

2.2018



arte e architettura  
*en regard*



FIRENZE  
UNIVERSITY  
PRESS

Periodico semestrale

Anno XXII n.2

€ 14,00

Spedizione in abbonamento postale 70% Firenze

In copertina:

Giulio Paolini, *Mimesi*, 1975, Calchi in gesso

mostra *Giulio Paolini del Bello ideale*, 26 ottobre 2018 - 10 febbraio 2019, Fondazione Carriero, Milano

foto Francesco Collotti



UNIVERSITÀ  
DEGLI STUDI  
FIRENZE

**DIDA**  
DIPARTIMENTO DI  
ARCHITETTURA

## FIRENZE architettura

via della Mattonaia, 8 - 50121 Firenze - tel. 055/2755433 fax 055/2755355

Periodico semestrale\*

Anno XXII n. 2 - 2018

ISSN 1826-0772 (print) - ISSN 2035-4444 (online)

Autorizzazione del Tribunale di Firenze n. 4725 del 25.09.1997

Direttore responsabile - Saverio Mecca

**Direttore** - Maria Grazia Eccheli

**Comitato scientifico** - Alberto Campo Baeza, Fabio Capanni, João Luís Carrilho da Graça, Francesco Cellini, Maria Grazia Eccheli, Adolfo Natalini, Fabrizio Rossi Prodi, Chris Younes, Paolo Zermani

**Redazione** - Fabrizio Arrigoni, Riccardo Butini, Francesco Collotti, Fabio Fabbrizzi, Francesca Mugnai, Alberto Pireddu, Michelangelo Pivetta, Andrea Volpe

**Collaboratori** - Simone Barbi, Gabriele Bartocci, Caterina Lisini, Francesca Privitera

**Collaboratori esterni** - Gundula Rakowitz, Adelina Picone

**Info-Grafica e Dtp** - Massimo Battista - Laboratorio Comunicazione e Immagine

**Segretaria di redazione e amministrazione** - Donatella Cingottini e-mail: [firenzearchitettura@gmail.com](mailto:firenzearchitettura@gmail.com)

**Copyright:** © The Author(s) 2018

This is an open access journal distributed under the Creative Commons Attribution-ShareAlike 4.0 International License (CC BY-SA 4.0: <https://creativecommons.org/licenses/by-sa/4.0/legalcode>)

published by

**Firenze University Press**

Università degli Studi di Firenze

Firenze University Press

via Cittadella, 7, 50144 Firenze Italy

[www.fupress.com](http://www.fupress.com)

Printed in Italy

*Firenze Architettura* on-line: [www.fupress.com/fa](http://www.fupress.com/fa)

Gli scritti sono sottoposti alla valutazione del Comitato Scientifico e a lettori esterni con il criterio del DOUBLE BLIND-REVIEW

L'Editore è a disposizione di tutti gli eventuali proprietari di diritti sulle immagini riprodotte nel caso non si fosse riusciti a recuperarli per chiedere debita autorizzazione

*The Publisher is available to all owners of any images reproduced rights in case had not been able to recover it to ask for proper authorization*

chiuso in redazione dicembre 2018 - stampa Officine Grafiche Francesco Giannini & Figli S.p.A. Napoli

\*consultabile su Internet <http://tiny.cc/didaFA>

# FIRENZE architettura

2.2018

editoriale	La linea, la forma <i>Luciano Semerani</i>	5
	L'architettura è arte <i>Raffaella Neri</i>	8
	La logica di un linguaggio. John Hejduk e Juan Gris Problem <i>Tommaso Brighenti</i>	14
paesaggi dell'arte	Il ritorno a casa - Maria Lai a Ulassai, 1981 <i>Alberto Pireddu</i>	20
	Dentro una terra. Il Monumento alla Resistenza di Cima Grappa <i>Francesca Mugnai</i>	28
	Christo e Jeanne-Claude - Come un'architettura - The London Mastaba <i>Fabio Fabbrizzi</i>	36
architettura e arte	Olafur Eliasson - Strumenti per esperire il reale <i>Fabrizio Arrigoni</i>	44
	Ensamble studio - Strutture fatte di paesaggio, a partire dal paesaggio <i>Simone Barbi</i>	52
lo spazio dell'arte	Sironi alla prova - La V Triennale: una grande sfida vinta <i>Elisabetta Longari</i>	58
	Paesaggio oltre il paesaggio. Carlo Carrà e Giuseppe Pagano nella Versilia "vivente esempio delle cose" <i>Andrea Volpe</i>	66
	Tracce di mediterraneo a New York il negozio Olivetti sulla Fifth Avenue <i>Giuseppe Cosentino</i>	74
	Costantino Dardi. L'arte della configurazione <i>Roberta Albiero</i>	82
	Casa Jorn, sintesi immaginista delle arti <i>Davide Servente</i>	90
	Elementare / Evidente <i>Marco Ferrari</i>	96
percorsi	L'architettura-scultura di Michele de Lucchi <i>Alessio Palandri</i>	104
	L'arte nell'opera di Luigi Walter Moretti <i>Riccardo Butini</i>	110
	Leonardo Savioli - Deposizioni contemporanee <i>Francesca Privitera</i>	116
	Homo faber versus homo ludens <i>Emiliano Romagnoli</i>	122
	Architetture "impossibili" di Giotto e Keaton <i>Marco Navarra</i>	128
eventi	Marina Abramović - <i>The Cleaner</i> L'allestimento in mostra. Modello di Palazzo Strozzi per Marina Abramović <i>Eleonora Cecconi</i>	134
letture a cura di:	<i>Francesco Collotti, Edoardo Cresci, Antonio Acocella, Andrea Volpe, Eleonora Mantese, Jurji Filieri, Eliana Martinelli, Adolfo Natalini, Alberto Pireddu</i>	140

Una riflessione comune sui principi di costituzione fisica e materiale dell'opera d'arte e d'architettura unisce inaspettatamente, all'inizio degli anni '60, il lavoro di Sigurd Lewerentz con quello di alcuni artisti del Minimalismo. Ciò che emerge è la ricerca di modalità operative elementari ed evidenti, volte ad annullare lo scarto tra pratiche specialistiche e quotidianità.

In the early Sixties, a shared reflection regarding the principles of the physical and material constitution of the work of art and of architecture unexpectedly brought together the work of Sigurd Lewerentz and of some Minimalist artists. What emerges is the search for elementary and evident operative processes, aimed at bridging the gap between specialist practices and everydayness.

## Elementare / Evidente Elementary / Evident

Marco Ferrari

Cosa unisce, all'inizio degli anni Sessanta, il lavoro di uno schivo e anziano architetto svedese qual era Sigurd Lewerentz, con quello di alcuni giovani e irrequieti artisti del Minimalismo americano impegnati a esporre nelle più aggiornate gallerie newyorkesi dell'epoca? Nulla, si dirà. E in effetti, dal punto di vista storiografico, non si ha evidenza né di interessamenti reciproci né, tanto meno, di relazioni dirette. Se poi si volesse affrontare un'analisi comparata dei loro lavori basata su aspetti di carattere tipicamente figurativo, le differenze risulterebbero senza dubbio abissali.

In realtà i punti in comune sono più di quel che sembra<sup>1</sup> e riguardano una riflessione, profonda, precisa e radicale, sulle modalità di costituzione fisica e materiale dell'opera d'arte e d'architettura. Riflessione che oggi, in una società completamente dominata dall'immagine, è oltremodo necessaria. E se ciò è valido per il mondo dell'architettura, lo è ancor di più per quello dell'arte che, dopo gli anni Sessanta e Settanta, si è rivelato pochissimo preoccupato di indagare ulteriormente questi aspetti.

Nello specifico, ciò che qui ci interessa discutere è la declinazione che assume, nei lavori dell'architetto svedese e in quelli di alcuni esponenti della stagione minimalista (e in parte post-minimalista), la nozione di *elementare*.

Due precisazioni sono però subito dovute. La prima è che essa non è direttamente riferibile ad alcuna esplicita elaborazione teorica dei nostri protagonisti. D'altronde Lewerentz, che non ha mai voluto insegnare e sembrava considerare la parola la prima nemica dell'eccesso, ci ha lasciato un solo testo più speculativo, per altro incompleto, e dedicato all'architettura dei cimiteri e al pae-

What did the work, in the early Sixties, of the introverted and ageing Swedish architect Sigurd Lewerentz have in common with that of a group of young and restless American Minimalist artists who exhibited their work in the trendiest of New York's galleries? Nothing, you might say. And in fact, from a historical point of view there is no evidence of a reciprocal interest or of any direct contact and, furthermore, if one undertook a comparative analysis of their work based exclusively on figurative features, the differences would indeed be abysmal.

In truth, there are more elements in common than might appear at first sight<sup>1</sup>, and these concern a deep, precise and radical reflection on the physical and material process of constitution of the work of art and of architecture. A reflection which today, in a society that is completely dominated by the image, is absolutely necessary. And if this is valid for the world of architecture, it is even more true for the world of art, which after the Sixties and Seventies has shown little interest in further investigating these aspects.

Specifically, what is interesting to discuss is the importance in the work of the Swedish architect, as well as in that of some exponents of Minimalist art (and also post-Minimalist), of the notion of *elementary*.

Two elucidations are however necessary. The first is that it is not directly relatable to any explicit theoretical development carried out by the architect or the artists in question. After all Lewerentz, who refused to teach, and seemed to consider the word as the first sign of excess, left only one more or less speculative text, incomplete and devoted to Swedish cemeteries. But also the young American artists – perhaps with the exception of Richard



Sigurd Lewerentz  
Chiesa di San Pietro a Klippan  
Particolare della muratura e dei serramenti esterni  
foto Josep Maria Torra (Creative Common Attribution-Non Commercial 2.0)  
Interno  
foto Karl-Erik Olsson-Snoogeröd (Archivio digitale del Museo di Architettura  
di Stoccolma- Public Domain Mark 1.0)

Sigurd Lewerentz  
Chiesa di San Marco a Björkhagen  
Lucernario e fissaggio delle scossaline metalliche  
foto Aldo Aymonino  
Particolari della muratura in laterizi, dei giunti e finestra  
foto Carlo Zavan



saggio svedese. Ma anche i giovani artisti americani – forse con la sola eccezione di Richard Serra – si sono sempre dimostrati piuttosto restii a manifestare il loro pensiero in forme espressive diverse da quelle delle loro opere.

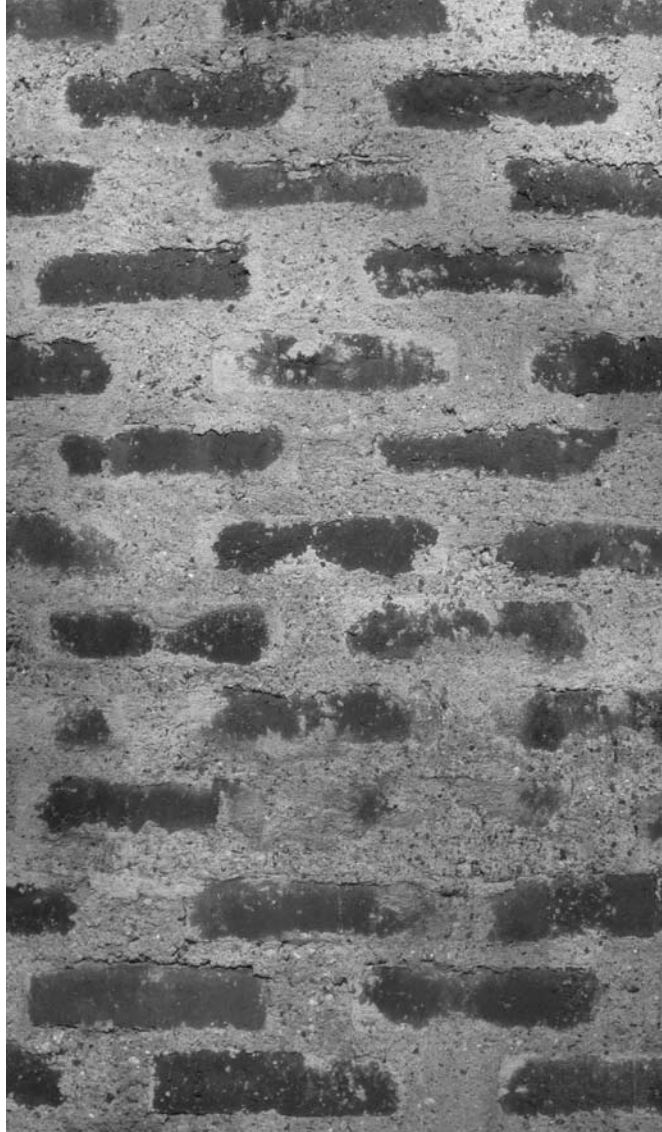
La seconda precisazione è che *les éléments* durandiani non costituiscono, nel caso specifico, un riferimento più di tanto utile. L'elementarismo di Lewerentz è infatti del tutto privo di qualsiasi tensione analitica, classificatoria e, ancor più, combinatoria. Se muri, porte, finestre, pavimenti e coperture costituiscono, nel pensiero di Durand – ma in fondo anche in quello di Julian Gaudet o di autori meno dogmatici come Leonce Reynaud o Jean-Nicolas Huyot<sup>2</sup> – dati stabili e acquisiti, dotati di un valore assolutamente strumentale (contribuire alla costruzione delle parti complesse dell'edificio), per l'architetto svedese l'importanza di ogni singolo elemento deriva invece, essenzialmente, da una sua un' autonoma vitalità (nel senso che gli avrebbe attribuito Focillon) e capacità di produrre significato. Lo testimoniano le foto del viaggio giovanile in Italia in cui, come nota Luis Mansilla<sup>3</sup>, le inquadrature enigmatiche dei muri di palazzo Pitti o villa Adriana, oppure le viste frammentarie di pavimentazioni, balaustre, basi o capitelli, già evidenziano una poetica che, più che alla forma complessiva e ai canoni compositivi, s'interessa ai valori della *texture* e del particolare.

Lewerentz in realtà fa proprio l'intero spettro semantico del ter-

Serra – were always reluctant to express their thought in expressive forms other than their works themselves.

The second elucidation is that Durand's *éléments* did not constitute, in this specific case, a very useful reference. Lewerentz's *elementarism* is in fact lacking in any analytic, classificatory or combinatory tension. Whereas walls, doors, windows, floors and roofs constituted, in Durand's thought – but also in that of Julien Gaudet and of less dogmatic authors such as Léonce Reynaud or Jean-Nicolas Huyot<sup>2</sup> – stable and acquired givens, with an absolutely instrumental value (to contribute to the construction of the complex parts of the building), for the Swedish architect the importance of every single element derives instead, essentially, from its autonomous vitality (in the sense that Focillon would have ascribed to it) and its capacity to produce meaning. This can be seen in the photographs from his journey to Italy as a young man, as Luis Moreno Mansilla has noted<sup>3</sup>, in which the enigmatic framing of the walls of palazzo Pitti or villa Adriana, or the fragmented views of pavements, balustrades, bases or capitals already show a poetics which is interested in textures and details rather than in the overall form and in compositional canons.

Lewerentz uses the entire semantic spectrum of the term elementary as an adjective that qualifies what is primary, non-decomposable and the foundation of every complex system, but also of what is rudimentary, simple, and understandable by all.



mine elementare come aggettivo che qualifica ciò che è primario, non scomponibile e fondamento di ogni sistema complesso, ma anche ciò che è rudimentale, semplice, a tutti comprensibile. Meglio: elementare come ciò che è *evidente*: manifesto, logico, sempre verificabile ed esente dall'obbligo di dimostrazioni.

Tutto ciò appare chiaro soprattutto se si osservano i suoi ultimi capolavori: la chiesa di San Marco a Björkhagen, quella di San Pietro a Klippan e il piccolo chiosco dei fiori nel cimitero di Malmö. Risulta evidente nelle tessiture dei muri in cui i mattoni sembrano essere assorbiti dai giunti di malta piuttosto che posti in opera secondo le regole del buon costruire; nei serramenti esterni di Klippan o Malmö, realizzati semplicemente pressando la lastra di vetro su uno spesso cordolo di silicone e bloccandola definitivamente con quattro robuste zanche metalliche; nelle "rudimentali" scossaline di Björkhagen fissate con lunghe staffe a vista; nei telai delle porte addossate alle murature senza alcuna controcassa o nei pannelli delle stesse, fatti da assi semplicemente accostate tra loro.

In realtà, questa ricerca di elementarità ed evidenza riguarda anche quei punti in cui gli edifici esprimono un'articolata, e per nulla scontata, logica tettonica. Così, a Klippan, i profili metallici che permettono alle volte di sorreggersi, gli esili pilastri che ne scaricano il peso, le lunghe travi principali, i bracci asimmetrici che simbolizzano la croce e il solitario pilastro centrale, danno forma a un

Better yet: elementary as that which is *evident*: manifest, logical, always verifiable and not needing demonstration.

All of this becomes apparent especially when observing his last masterpieces: the church of Saint Mark in Björkhagen, the church of Saint Peter in Klippan, and the small flower kiosk in the cemetery in Malmö. It is evident in the layout of the walls, in which the bricks seem to be absorbed by the cement joints rather than placed according to the rules of good construction practice; in the doors and windows of Klippan or Malmö, simply made by pressing the glass pane on a thick silicone frame and fixing it with four metal clamps; in Björkhagen's "rudimentary" covers with long exposed brackets; in the frames of doors placed on walls without any casting boxes or in their panels, which are simply constructed using planks placed side by side.

This search for the elementary and the evident regards also those points in which the buildings express an articulated and not at all obvious tectonic logic. Thus in Klippan, the metal frames that support the vaults, the thin pillars that unload the weight, the long main beams, the asymmetrical limbs that symbolise the cross and the solitary central pillar, produce a delicate, non-rigorous and yet perfectly readable and describable balance, even in the dense darkness of the liturgical space.

Let us focus now on Richard Serra's *House of Cards*: four lead plates supported against each other only at their upper corners

Robert Morris  
*Felt Pieces* (esposizione al Lieu d'art contemporaine, Sigean, 2009)  
foto Laylamoget (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)  
p. 101  
Richard Serra  
*Corner Prop*, 1969  
foto Andrew Russet (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)



equilibrio delicato, non rigoroso e tuttavia perfettamente leggibile e descrivibile, anche nella densa oscurità dello spazio liturgico.

Osserviamo ora un'opera come la *House of Cards* di Richard Serra: quattro lastre di piombo si appoggiano solo in corrispondenza degli angoli superiori con una stabilità provvisoria, ma che ognuno di noi ha tante volte sperimentato. Oppure osserviamo le sequenze *Sing Borad Prop*, *Shovel Plate Prop* e *Corner Prop*, dove lastre, solidi e tubi metallici sono disposti in un equilibrio precario e tuttavia palese. Osserviamo gli *Element series* di Carl Andre in cui grosse travi di legno sono sovrapposte in configurazioni di estrema semplicità statica (e solo dopo formale e figurativa). E si potrebbe continuare con i *Felt Pieces* di Robert Morris che, in chiave Anti-form, fissa al muro spesse strisce di feltro affinché assumano una forma che è espressione solo del loro stesso peso; per arrivare fino alle opere di alcuni protagonisti dell'Arte Povera italiana in cui l'elementarismo abbandona definitivamente il campo della precisione scientifica e si avvicina al primitivo, alla casualità, all'indeterminatezza.

Al di là delle differenze radicali tra le opere, per l'anziano architetto come per i giovani artisti, l'obiettivo sembra quello di annullare ogni scarto tra le modalità operative delle pratiche specialistiche e quelle, intuitive, spontanee e quasi banali, dell'uomo comune<sup>4</sup>. Ogni azione sembra fondarsi su di un'assenza di valore artistico e tecnico, risulta priva di sofisticazioni, rifiuta virtuosismi ed esibi-

with only that provisional stability which each of us has often experienced. Or the sequences *Sing Borad Prop*, *Shovel Plate Prop* and *Corner Prop*, in which metal plates, solids and tubes are placed in a precarious yet evident balance. We see Carl Andre's *Element series*, in which large wooden beams are placed on top of each other in configurations of an extreme static (and only later formal and figurative) simplicity. We could continue with Robert Morris' *Felt Pieces* which, from an Anti-form perspective, fasten to the wall heavy strips of felt in shapes that are expressions only of their weight; and finally the work of some exponents of Italian Arte Povera, where the elementary definitely abandons the field of scientific precision and comes close to the primitive, the random and the undetermined.

Beyond the radical differences between the works, for the ageing architect as for the young artists, the aim seems to be that of eliminating the distance between the operative methods of specialised practices and those, intuitive, spontaneous and almost banal, of the common man<sup>4</sup>. Every action seems to be based on an absence of artistic and technical value, empty of sophistication, to refuse virtuosity and exhibitionism. The form, however complex, has meaning only as the consequence of simple gestures governed by explicit rules: superimposing, placing side by side, leaning, suspending. The only gestures that permit us to express without mediation the physical, perceptive or tactile properties of the matter and materials of which the world is made. Retracing the poetics of Abstractionism, and before that those of





zionismi. La forma, seppur complessa, ha senso solo come conseguenza di gesti semplici, governati da regole esplicite: sovrapporre, accostare, appoggiare, sospendere. I soli che consentono di esprimere, senza mediazioni, le proprietà fisiche, percettive o tattili delle materie e dei materiali di cui il mondo si compone.

Ripercorrendo le poetiche dell'Astrattismo e, prima, quelle dei vari movimenti per l'Arte Concreta, è possibile risalire fino all'Elementarismo storico di Van Doesburg; in quale era certamente del tutto disinteressato a esprimere i temi della gravità, del peso della materialità (basterebbe pensare alle famose *Contro-Costruzioni*), ma era invece assolutamente preoccupato che ogni opera rendesse espliciti e oggettivi i propri processi di produzione, perché, come scriveva nel numero introduttivo della rivista *Art Concrete*, la «chiarezza [...] sarà la base della nuova cultura»<sup>5</sup>.

Tutto ciò ha conseguenze o riverberi nella contemporaneità? Per l'arte, come si è detto, probabilmente poche. Per l'architettura non vi è dubbio che un'eco di queste tematiche giunga fino alle prime opere di Herzog & de Meuron e Peter Zumthor, e oggi – solo per limitarci ad alcuni esempi – a quelle di Javier Corvalán o Anton García Abril. Me queste sono altre storie.

<sup>1</sup> Pierlugi Nicolin ha avanzato una possibile affinità, per aspetti che potremmo definire di natura percettiva, tra il lavoro di Lewerentz e quello di Roberts Smithson (che tuttavia ha pochissimi punti di contatto con quello dei protagonisti della Minimal Art). Si veda: P. Nicolin, *Lewerentz-Klippan*, in «Lotus International», n.93, giugno 1997, pp. 6-19.

<sup>2</sup> Cfr. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture e théories, XIX-XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009.

<sup>3</sup> Cfr. L.G. Mansilla, *Beyond the wall of Hadrian's Villa*, in «9H-On Continuity» 1995, pp. 1-10, traduzione italiana in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1986-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 402-404.

<sup>4</sup> È noto come Lewerentz, nella realizzazione delle murature, non solo impedisse che i singoli mattoni venissero tagliati, ma anche che si usassero strumenti semplicissimi come il livello o il filo a piombo.

<sup>5</sup> T. Van Doesburg, *Commenti alla base della pittura concreta*, in «Art concrete» numero introduttivo 1930, pp. 2-4, traduzione italiana in S. Polano (a cura di), *Theo van Doesburg, Scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 505-506.

the various movements of Concrete Art, we reach Van Doesburg's historical Elementarism, which was certainly not interested in expressing the themes of gravity, of the weight of matter (consider his famous *Counter-Constructions*), yet he made sure that every work made explicit and objective its processes of production because, as he wrote in the introductory number to the journal *Art Concrete*, «clarity [...] will be the basis of the new culture»<sup>5</sup>.

Does all this have consequences or echoes in the present? For art, as we have pointed out, probably not many. As for architecture, there is no doubt that an echo of these topics has reached the first works by Herzog & de Meuron and by Peter Zumthor, and today – to give only some examples – those by Javier Corvalán or Anton García Abril. But that's another story.

*Translation by Luis Gatt*

<sup>1</sup> Pierlugi Nicolin has proposed a possible affinity, due to aspects of a perceptive nature, between the work of Lewerentz and of Roberts Smithson (which, however, has little in common with that of the main exponents of Minimal Art). See: P. Nicolin, *Lewerentz-Klippan*, in «Lotus International», n.93, June 1997, pp. 6-19.

<sup>2</sup> Cf. J. Lucan, *Composition, non-composition. Architecture et théories, XIX-XX siècles*, Presses Polytechniques et Universitaires Romandes, Lausanne 2009.

<sup>3</sup> Cf. L.G. Mansilla, *Beyond the wall of Hadrian's Villa*, in «9H-On Continuity» 1995, pp. 1-10, Italian translation in N. Flora, P. Giardiello, G. Postiglione, *Sigurd Lewerentz 1986-1975*, Electa, Milano 2001, pp. 402-404.

<sup>4</sup> It is well known how Lewerentz, during the construction of the walls, not only prevented the individual bricks to be cut, but also that even simple tools such as the level and the plumb.

<sup>5</sup> T. Van Doesburg, *Commenti alla base della pittura concreta*, in «Art concrete» numero introduttivo 1930, pp. 2-4, Italian translation in S. Polano (ed.), *Theo van Doesburg, Scritti di arte e architettura*, Officina Edizioni, Roma 1979, pp. 505-506.



*Carl Andre*  
*Tau and Right Threshold (Element Series), 1971*  
*foto Renaud Camus (Creative Common Attribution-ShareAlike 2.0)*

ISSN 1826-0772



9 771826 077002 >